

os mandama tinget dos S. do
Cidade de Tarsis para Cidade
le. Esp. q. p. Tarsis se entede
denanda os gominhos e os p
lido. Ep. Hierusalé aqles q. de
das almas e dos corpos. Po
s mãos q. fiza de Tarsis a lse
tademo os pceegadores do au
fhu e que pcega aos homs
nta dos gominhos e dos pseraf
pode uyr a agha do panti
a paz e ledica e pser pa to
sobre todo tempo se fin e sen
dos mãos disseon os sabe
os carnes ta duras q. no po
r ta agha com os cnes das
allus q. as au moles e aduy
e fogo ne menta destamago

que deo pos en seu corpo. es entediuro
e auomida pa nica amfentir nem
fizer ne hua coisa q. scia cotra dea
e cotra si alma ne enamo de ne gnu.
e entõ guardara semp offen el rido. a
ssi como a Serpente guarda semp a ssa
cabeca

algua dos
melhor ca
las aas do
cõtempo e
homé pa
te q. por el
deleyta en
syo. que
magnia
do seu co



Cores

Actas do VII Colóquio da
Secção Portuguesa
da Associação Hispânica de
Literatura Medieval

Isabel de Barros Dias
Carlos F. Clamote Carreto

CORES

**Actas do VII Colóquio da Secção Portuguesa
da Associação Hispânica de Literatura Medieval**

Isabel de Barros Dias
Carlos F. Clamote Carreto

Capa de: Esperança Marques

Copyright © **UNIVERSIDADE ABERTA**

Palácio Ceia - Rua da Escola Politécnica, 147

1269-001 Lisboa

www.uab.pt

e-mail: cvendas@univ-ab.pt

DL: 320783/10

ISBN: 978-972-674-702-4

Printed by Publidisa

ÍNDICE

Isabel de Barros Dias e Carlos F. Clamote Carreto <i>De diversis coloribus... Repensar a cor na Idade Média</i>	7
--	---

CONFERÊNCIAS

Aires A. Nascimento <i>O cromatismo do texto</i>	13
Inés Fernández-Ordóñez <i>Los colores y la triple articulación textual en los códices de Alfonso X el Sabio</i>	37
Helder Godinho <i>A “sore pucele” e outras donzelas</i>	47

RETÓRICA E SEMIOLOGIA

Ana Maria Machado <i>A coloração hagiográfica - entre a luz e a escuridão</i>	57
Ana Paiva Morais <i>A cor das palavras: da imagem argumentativa na fábula esópica ao pensamento figurativo teológico</i>	69
Carlos F. Clamote Carreto <i>Uma arte do (des)engano - cores e texturas da escrita de Guillaume d’Angleterre a Guillaume de Dole</i> ...	77
Isabel de Barros Dias <i>Um mundo a preto e branco ilustrado a cores: texto e imagem nos Livros das Aves portuguesas</i>	93
Manuel Ramos <i>A coloratio do texto medieval: cores, autores e manuais</i>	105
Margarida Madureira <i>Cores sob suspeita: as duas faces da retórica no Orto do Esposo</i>	119
Teresa Amado <i>Cor e mistificação</i>	129

HISTÓRIAS E ROMANCES

Albano Figueiredo <i>Imagens, cores e sentidos na cronística de Fernão Lopes</i>	139
Filipe Alves Moreira <i>As cores e as origens de Portugal entre o Conde de Barcelos e Fernão de Oliveira</i>	147
Isabel Sofia Calvário Correia <i>As Cores da (des)ordem: Os Cavaleiros Vermelhos no Lançarote de Lago</i>	157
Margarida Santos Alpalhão <i>As cores e os seus códigos nos livros de cavalaria portuguesas</i>	165
Mariana Leite <i>Sibila Cassandra, branca ou vermelha? Percursos de uma sibila na General Estória de Afonso X</i>	181

Maria Joana Gomes	
<i>A funcionalidade da cor no episódio da Jura de Santa Gadea na Estória de Espanha</i>	189
Rita Braga Gomes	
<i>Tonalidades complementares no vocabulário da «Primeira Crónica Portuguesa»</i>	197
Teresa Araújo	
<i>A cor no romanceiro antigo: poética e significado</i>	201

CORES LÍRICAS

Carlos Paulo Martínez Pereiro	
<i>A tendencia cromofóbica e a raridade cromofílica da discursividade trobadoresca galego-portuguesa</i>	213
Graça Videira Lopes	
<i>Branco, vermelho, verde: as cores na poesia profana galego-portuguesa</i>	229
Maria Helena Marques Antunes	
<i>As cores do Cancioneiro Geral</i>	237
Sara Rodrigues de Sousa	
<i>Cor e agudeza numa composição de Guevara</i>	247

IMAGENS E IMAGINÁRIO

Ana Bela Morais	
<i>O poder da ausência de cor em O sétimo selo de Ingmar Bergman</i>	261
Ana Margarida Chora	
<i>Branco: a cor emblemática do Outro Mundo</i>	267
Cristina Sobral	
<i>A rubro e sépia: notas sobre o scriptorium de Aveiro</i>	275
Elisa Gomes da Torre	
<i>Da cor e da luz: do Homem e de Deus. Uma abordagem à teorização sobre a cor de Robert Grosseteste</i> ..	285
Isabel Rosa Dias	
<i>O túmulo da rainha Santa Isabel</i>	291
Julia Peslier	
<i>Du noir, du blanc et de la couleur. Généalogies et dramaturgies du vivant</i>	299
Margarida Reffóios	
<i>A Cor da Dor – esboço de uma paleta literária</i>	307
Maria do Rosário Lupi Bello	
<i>De Tarkovski a Bresson e Peter Jackson: a cor do mito no cinema</i>	313
Natália Maria Lopes Nunes	
<i>O dourado, o azul e o vermelho: as cores do sincretismo religioso nas Cantigas de Santa Maria de Afonso X</i> ..	321
Pedro Farinha Gomes	
<i>Nada-Começo: Ao Redor de Quadrado Negro sobre Fundo Branco de Malevitch e de um conjunto de pinturas de Michael Biberstein</i>	327
Maria José Palla	
<i>Dádiva</i>	339

De diversis coloribus... Repensar a cor na Idade Média

La couleur n'est pas seulement un phénomène physique et perceptif; c'est aussi une construction culturelle complexe, rebelle à toute généralisation sinon à toute analyse, et qui met en jeu des phénomènes nombreux et difficile. C'est sans doute pourquoi, au sein des études médiévales, rares sont les travaux qui lui sont consacrés...

Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p.113

O VII Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval realizou-se em Lisboa, no Palácio Ceia, sede da Universidade Aberta, de 15 a 17 de Outubro de 2008, tendo-se subordinado ao tema “Cores”.

Pretendia-se com este tema despoletar a revisão de noções e, consequentemente, promover a discussão e enriquecer a reflexão num campo fértil, embora nem sempre explorado da melhor forma, tendo em conta os contrastados matizes que as cores assumem no campo representacional bem como o necessário rigor histórico e metodológico que uma abordagem deste tipo implica necessariamente, e dada a própria complexidade que lhe é inerente, sobretudo quando reportada a um mundo distante no tempo e de alteridade nacional e conceptual inegáveis, como é o caso do período medieval.

O tema proposto era, assim, simultaneamente, simples e complexo, evidente e cerrado, transparente e opaco... Mas as perspectivas e abordagens possíveis abriam um campo amplo aos investigadores, desde a cor, na sua materialidade/plasticidade física em diversas manifestações iconográficas (manuscritos, iluminuras, esculturas, pinturas...), até à cor como omnipresente motivo literário, como suporte metafórico dos processos retóricos que envolvem a escrita, ou a cor como sistema construído a partir da alternância, do contraste e da proximidade. Outros campos de representação poderiam também ser considerados, tais como a função da cor na heráldica ou enquanto elemento central na linguagem simbólica associada a determinados códigos e práticas sociais.

O Colóquio congregou um número considerável de investigadores cujas reflexões permitiram abrir horizontes teóricos e repensar a configuração das cores e do colorido, no e sobre o período medieval. O que agora se edita é o resultado destes três dias de trabalhos

Três conferências forneceram visões amplas e diversas pistas fundamentais sobre o tema, em três grandes áreas de base: a relação entre texto e imagem, o visualismo do texto e as cores retóricas (Aires A. Nascimento); a alternância das cores usadas nos manuscritos medievais, nomeadamente nas iniciais de certos códices afonsinos, e suas possíveis interpretações codicológicas e culturais (Inés Fernández-Ordóñez), e as constelações de sentido ao nível do imaginário que as referências textuais podem implicar e revelar, no quadro de vastos jogos semânticos (Helder Godinho).

As diversas comunicações apresentadas exploraram uma grande diversidade de possibilidades que foi possível organizar em quatro grandes grupos.

O conjunto de textos agrupados sob o título genérico **“Retórica e Semiologia”** integra contributos que exploram questões relacionadas com o uso retórico da linguagem. É o caso da exploração da dualidade “significação alegórica” / “dedução” no discurso argumentativo fabulístico (Ana Paiva Morais) ou do paralelo entre passagens onde a cor é usada como forma de disfarçar ou de esconder e o acto discursivo de mentir, estabelecido por Teresa Amado. O problema colocado pela hostilidade retórica existente em textos, como o *Horto do Esposo* que, no entanto, não desdenham recorrer a símbolos e a imagens poéticas é ponderado por Margarida Madureira que responde com a noção de uma “ética da beleza”. Aponta para idêntico sentido o estudo de Ana Maria Machado, que incide sobre textos de um *Flos Sanctorum* onde a percepção cromática está mais intimamente associada à interpretação teológica e ética do que a uma possível dimensão estética. Carlos F. Clamote Carreto estuda o aprofundamento da funcionalidade das cores na tessitura romanesca ao explorar a relação de isomorfismo entre arte poética e arte da textura, entre simulacro ficcional e retórica da cor, salientando nomeadamente o cromatismo vermelho sobre fundo branco que caracteriza o *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* de Jean Renart. Ainda neste grupo, Manuel Ramos apresenta um percurso pelo entendimento de “cor” em termos de ornamento textual. Isabel de Barros Dias procede ao estudo da retórica contrastante que se estabelece entre as indicações explícitas de cores nos textos metafóricos e alegóricos de *Livros das Aves* e o cariz predominantemente realista das imagens existentes nos respectivos manuscritos.

As comunicações sobre **“Histórias e Romances”** incidem, em grande parte, sobre a historiografia ibérica. Filipe Alves Moreira estuda a funcionalidade do azul e do branco na crónica medieval na perspectiva da fixação das armas nacionais. Maria Joana Gomes estuda as indicações (ou omissões) de alterações de cor fisionómicas existentes no episódio da “Jura de Santa Gadea” em textos historiográficos afonsinos e pós afonsinos. A evolução da caracterização da Sibila Cassandra do pejorativo “ruiva” até ao amável “loira” da *General Estoria* afonsina, e suas explorações posteriores são traçadas por Mariana Leite. Rita Braga Gomes elabora um estudo morfossintáctico e semântico do texto da hipótese de reconstrução do que poderá ter sido a “Primeira Crónica Portuguesa”, sublinhando diferentes tonalidades discursivas. Já Albano Figueiredo oferece um percurso pelas crónicas de Fernão Lopes, destacando episódios onde se destaca um hiper-realismo cromático de grande dramaticidade. O romance arturiano é explorado por Isabel Sofia Calvário que destaca a funcionalidade textual das cores branca e vermelha em versões francesas e na versão ibérica do *Lanzarote del Lago*. Os livros de cavalaria portugueses são o objecto de estudo de Margarida Santos Alpalhão, que sublinha a funcionalidade das cores nas armas e nos escudos dos cavaleiros no quadro dos rituais e dos códigos sociais postos em cena em duas destas obras. Teresa Araújo, por seu turno, estuda o uso poético da cor no Romanceiro antigo, salientando noções cromáticas implícitas e respectivas intencionalidades semânticas.

Os contributos agrupados sob a denominação **“Cores líricas”** abordam questões como a presença da cor; a insinuação de cores e os seus significados em textos líricos. Graça Videira Lopes destaca a presença de sinestésias na produção trovadoresca, em detrimento de referências a cores concretas, identificando, no entanto, a paleta cromática das cantigas

amorosas que se opõe à das cantigas satíricas. Carlos Paulo Martínez Pereiro faz contrastar a cromofobia existente na obra dos trovadores galego-portugueses com o acentuado colorido das miniaturas marianas, estabelecendo um fértil paralelo entre texto e imagem. O uso da cor na poesia de finais da Idade Média, nomeadamente como indicador de caracterização moral, e a sua associação a alguns sentimentos, é o tema estudado por Maria Helena Marques Antunes. No *Cancionero General* de Hernan del Castillo encontra-se a obra de Nicolás Guevara, estudada por Sara Rodrigues de Sousa, que destaca o uso simbólico da cor enquanto matéria “de agudeza”.

O grupo **“Imagens e Imaginário”** integra textos que exploram diferentes perspectivas de análise, nomeadamente no campo do imaginário medieval – caso da ligação entre a cor branca e a noção de “Outro Mundo”, por Ana Margarida Chora – e das suas projecções em figuras marcantes da literatura, como faz Natália Lopes Nunes, ao estudar as relações entre a cor e o feminino. Uma ponte com a medicina é estabelecida por Margarida Reffóios que estuda a cor como sintoma de patologia clínica tal como descrita pelo saber médico medieval, em sintonia com a sua representação literária. A ligação ao campo concreto da coloração dos manuscritos e da(s) respectiva(s) leitura(s) é a base do estudo de Cristina Sobral que descortina um momento de escrita primitiva e um segundo tempo de leitura activa e cópia num manuscrito de Aveiro. O processo de coloração de um monumento – o túmulo da Rainha Santa Isabel –, por seu turno, é o objecto de reflexão do texto de Isabel Rosa Dias. O domínio da filosofia é revisitado por Elisa Gomes da Torre que percorre algumas teorizações sobre a cor na sua incontornável relação com a luz na sua dupla natureza de matéria e manifestação do espírito, nomeadamente por Robert Grosseteste. A encruzilhada entre filosofia e pintura sobressai da leitura semiótica que Pedro Farinha Gomes propõe da pintura de Malevitch, de acordo com a filosofia de Pierce. *Last but not least*, três contributos situam-se na área dos estudos de cinema, destacando o modo como neste domínio se perspectiva a Idade Média: o uso da cor no contexto de algumas questões metafísicas por Ingmar Bergman é estudado por Ana Bela Morais; a estética cinematográfica do branco, do negro e da cor, com especial destaque para o vermelho é ponderada por Julia Peslier; e Maria do Rosário Lupi Bello apresenta a visão contrastiva da Idade Média explorada por cineastas como Tarkovski, Robert Bresson e Peter Jackson.

O VII Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval e a edição das presentes Actas contaram com o apoio da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia; da Consejería Cultural da Embajada de España e, sobretudo, da Universidade Aberta, na pessoa do seu Reitor, o Professor Doutor Carlos Reis, que disponibilizou instalações, bem como os indispensáveis apoios administrativos e técnicos sem os quais a realização do Colóquio ou a edição das Actas não teriam sido possíveis. A todos o nosso sentido agradecimento. No que se refere especificamente à edição das presentes Actas, que tiveram lugar no quadro das actividades do Departamento de Humanidades da Universidade Aberta e do Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário (CEIL) da UNL-FCSH, cumpre-nos ainda agradecer o incansável apoio do Sector de Edições da Universidade Aberta. A obtenção das autorizações para a publicação das imagens foi da responsabilidade dos autores dos artigos que para elas remetem. A estes e às instituições que permitiram a reprodução dos seus fundos, o nosso agradecimento. Uma palavra especial é ainda devida

ao bibliotecário da Biblioteca Central da Universidade de Brasília (Coleção de Obras Raras), Raphael Diego Greenhalgh, pelos esforços que envidou e sem os quais não teria sido possível publicar a imagem que ilustra a capa do presente volume.

O colóquio “cores” também teria sido impossível sem os investigadores que nele participaram, apresentando o resultado das suas pesquisas (agora recolhidas nestas Atas), ou sem o público que ocorreu e assistiu às diversas sessões deste evento. Os debates e discussões que emergiram da presença calorosa de participantes oriundos de diferentes áreas científicas e com distintos interesses e perspectivas constituiu uma mais-valia que nunca será de mais reconhecer e agradecer.

Isabel de Barros Dias
Carlos F. Clamote Carreto

CONFERÊNCIAS

O cromatismo do texto

Aires A. Nascimento
Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras
Presidente da Secção Portuguesa da AHLM

1. Pintura e poesia

Ut pictura poesis – assim lemos em Horácio (*Ars poetica*, 361¹). A tradição remete a origem do aforismo para Simónides de Ceos², mas há alguma diferença entre a formulação do sofista e a horaciana, pois verifica-se inversão dos termos na comparação e isso não pode deixar de ser escrutinado a fim de perceber diferenças. Na formulação de Horácio, até parece que a equivalência é especular na permutabilidade dos dois modos, mas a dúvida de quem não é poeta (Horácio é poeta consagrado e não faltaram louros para o coroar ao longo de toda a história da cultura ocidental) insistirá no processo da analogia, em que o paralelismo não pode esquecer a proporcionalidade, com distâncias em que a equipolência terá de ser entendida sem identidade. A aproximação dos dois modos de expressão não é pura acumulação tautológica ou especular, mas tem sido entendida ao longo dos tempos como estímulo recíproco de virtualidades específicas de cada um desses modos³.

De Ruy Belo retivemos que «As palavras são sempre revelação – anunciação!»⁴ Adília Lopes, frente a um dos quadros da Anunciação por Fra Angelico deixa-se oscilar entre o encantamento do inefável e a argumentação (que só pode derivar da angústia de não ter palavras para discorrer):

¹ Como é de norma, servimo-nos de edições críticas dos textos a que aludimos (sempre que elas existam); no caso, tomamos Q. Horati Flacci, *Opera*, ed. E. C. Wickham, Oxford, 1967; o leitor menos habituado ao texto original, para o caso da obra em referência, poderá ater-se à tradução de R. M. Rosado Fernandes: Horácio, *Arte Poética*, introd., trad., com., Lisboa, Europa-América, 1961.

² Não se confunda Simónides de Ceos com Semónides de Amorgos, um sofista, outro iambógrafo.

³ Não é caso para nos atermos ao problema da recepção de Horácio, mas o aforismo prestar-se-ia a isso, a partir da *Ars poetica*. Não conhecemos qualquer estudo que o tenha especificamente em conta; para um enquadramento geral da recepção horaciana, cf. Olsen, Birger Munk, *I classici nel canone scolastico altomedievale*, Espoleto, CISSAM, 1991, particularmente cap. II «Gli autori maggiori»; anote-se que para o séc. XII regista-se um número significativo de comentários: 12 à *Ars*, 5 ao *Carmen saeculare*, 10 às *Epistolae*, 7 às *Saturae*, 7 às *Odes*, 5 ao *Epodon liber*; todos eles anónimos dizem bem do relevo que o poeta tinha nas escolas. É conhecido, aliás, o juízo de L. Traube relativamente à *aetas horatiana* correspondente ao prestígio e uso de Horácio nos sécs. X e XI, em oposição à *aetas vergiliana* dos sécs. VIII e IX e à *aetas ovidiana* dos sécs. XII e XIII, esquema que estudos posteriores levam a matizar. Não faltam abordagens: Bernardi, M., «Elementi di discontinuità nella tradizione di Orazio», *Giornale Italiano di Filologia*, 60, 2008 (realmente, 2010), 105-169; *Perceptions of Horace - A Roman Poet and His Readers* (ed. de L. B. T. Houghton & Maria Wyke), Cambridge Univ. Press, 2009; *The Cambridge Companion to Horace* (ed. de Stephen Harrison), Cambridge Univ. Press, 2007.

⁴ Porfiámos reencontrá-la em Belo, Ruy, *Todos os Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004 (3 vols.), mas sem êxito até agora (com alguma angústia por se ter cumprido o que ele previra: «Fechem-se-te agora os lábios / sobre a palavra que somos» – como ele enunciou em «Última Vontade» de *Aquele grande rio Eufrates*, *Op. cit.*, I, p. 51).

«Parece-me bellissimo. É vermelho e dourado. É verde e azul. Ao escrever assim, parece-me que estou a evocar o poema de Rimbaud intitulado «Voyelles». Presença? Ausência? «A arte é um modo de lidar com a ausência. É por isso tão preciosa e tão perigosa. Nunca é a alegria da presença.»⁵

Por outra vez, acentua a mesma Adília:

«Há coisas
sobre
as quais
me quero
calar
porque
preciosas
de mais
precisas
de mais»⁶.

Já, a seu tempo, em meados do séc. XVIII, Lessing apontava as limitações de cada modo de expressão e deixava em aberto a necessidade de atender à complementaridade que eles devem formar numa constelação em que cabe tanto o processo intelectual que encaminha para a Verdade (aspecto a que os antigos deram particular apreço), como se integra a forma de sensibilidade que apela para o Belo e se incluem os afectos de adesão ao Bem. Com singular acerto, o mesmo Lessing advertiu em que, na cena vergiliana do Laocoonte, o poeta concentra toda a emoção no instante do grito lancinante do sacerdote de Apolo, ao exprimi-lo por uma cena toda feita de movimento, aspecto que é peculiar da pintura e, no equilíbrio do instante, fixa o momento supremo da beleza olímpica⁷.

O imaginário e o reflexivo, a dilatação virtual, por sugestão, e a presencialidade, por visualismo, a convergência de movimento e intensidade de tempo, a conjugação do visivo e do verbal, na concentração do tempo e na redução do espaço, em perspectiva dilatada, e o reajustamento integrado são notas que derivam da conjugação de processos que mutuamente se postulam e se relançam, ultrapassando os limites de cada recurso de expressão. A pintura fixa o momento singular e único da acção (como a escultura – o *Discóbolo* de Míron, por exemplo); a poesia, ao dizer, enuncia, apelando para qualidades específicas da visibilidade, indo além das aparências, mas fica dependente da palavra, embora por vezes precise de transgredir os códigos normativos do enunciado gramatical. Essa mesma poesia, para construir linguagem nos símbolos epifânicos, necessita de tempo e expande-se em momentos que se sucedem e na sequência da sucessão se ordenam; a pintura, para

⁵ Lopes, Adília, *Le Vitrail la Nuit / A Árvore Cortada*, Lisboa, & cet., 2006.

⁶ Lopes, Adília, *César a César*, Lisboa, & cet., 2003. Quanto a Rimbaud, A., «Les Voyelles», vale a pena fazer uma pesquisa em Google, pois aí se encontram ensaios magníficos (que exploram aspectos de som e cor, ritmo e envolvimento, apresentam imagens e comentários, até a reprodução do manuscrito original) para leitura do poema.

⁷ Lessing, Gotthold Efraim, *Laokoon, oder über die Grenzen der Malereyn und Poesie*, Berlim, C. Friedrich Bos, 1766: *Laocoonte ou as Fronteiras da Pintura e da Poesia* (trad. port.), São Paulo, Iluminuras, 1998; *Laocoön ou des Frontières de la Peinture et de la Poésie* (trad. franc.), Paris, Hermann, 1964.

edificar, precisa do espaço, mas vale pela concentração, e nisso corresponde à palavra poética, que assim assegura a força de atracção que conduz à contemplação interior.

Há similitudes e diferenças na analogia. Os leitores comportam-se relativamente ao texto como o observador relativamente à pintura – acentuava Horácio em prolongamento do aforismo (*Ars*, 361-5): «uma pintura cativa de mais perto, outra requer uma certa distância; uma gosta da penumbra, outra preferirá ser apreciada a plena luz, pois não teme o juízo acutilante do crítico; uma para agradar basta-lhe ser vista uma vez, outra só agradecerá se for objecto de atenção dez vezes». Espaço, luz, tempo, concentração – várias são as coordenadas implicadas no acto de apreciação da pintura; a leitura apresenta dinâmica distinta, mas, se algum traço tem de contraste, não dispensa a concentração que é espaço, luz e tempo feitos de interioridade.

Estará a cor fora de perspectiva? Estará excluída ou simplesmente omitida? Nem todos os recursos aparecem em simultâneo na percepção da beleza literária e na sua integração de convívio criado em torno dos textos. Teremos que remontar no tempo (literário).

*

Não é Horácio o primeiro, na tradição latina, a estabelecer articulação da poesia com a pintura; está ela registada antes, e com variante, na *Rhetorica ad Herennium*⁸ (a *Rhetorica Nova*, assim designada desde tempos medievais e atribuída desde o Renascimento a Cornifício, gramático do séc. I, a.C., anterior a Cícero⁹). Nessa formulação, Simónides faz da actividade poética (não apenas enunciado) uma base de referência e procura afirmar os seus méritos: *poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse*. Em tradução directa para português, entendemos que «um poema é uma pintura que fala, tem a pintura que ser poema silencioso».

Se atendermos bem ao modo como se estabelece o paralelismo, haveremos de concordar que há prevalência do primeiro termo, *poema*, sobre o segundo, *pictura*: este não é apenas predicativo, pois os termos são convertíveis; mais que isso, no segundo membro do enunciado, *pictura* vai buscar a qualificação a *poema*. Se, efectivamente, há contraste entre os dois processos, existe sobretudo convertibilidade e, porque nela não há anulação, havemos de entender que existe convergência que constitui estímulo de parte a parte.

Na exposição da *Rhetorica ad Herennium*, o paralelismo é invocado como exemplo de *commutatio*. Todavia, o retor explica que não se limita este recurso a ser um simples quiasmo¹⁰, pois há contraposição entre duas expressões similares de tal modo que da

⁸ A formulação está em 4, 28, 39 (Cornifício, *Rhetorica ad Herennium* (cur. G. Calboli), Bolonha, Pàtron, 1969, p. 367, n. 168.), como exemplo de *commutatio*, mas só é atribuída ao poeta grego por Plutarco, *De gloria Atheniensium*, 3.347a. Cf. Plutarco, *La gloria di Atene (De gloria Atheniensium)* (cur. Italo Gallo e Maria Mocchi) Napoli, D'Auria, 1992 (*Corpus Plutarchi Moraliium*, 11).

⁹ Os argumentos em favor de Cornifício, personalidade não totalmente identificada, podem colher-se na introdução de G. Calboli, *op. cit.* O destinatário será Gaio Herênio, alguém que, sendo partidário de Mário, exerce as magistraturas entre 101-90 a. C.

¹⁰ Assim o designa Lausberg, H., *Elementos de Retórica literária* (trad. de R. M. Rosado Fernandes), Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1966, § 392.

primeira ressalta o valor da segunda¹¹. Uma nota de comentário por um leitor tardio escreveu à margem do texto: *una multorum sententia plus ualet quam multa unius*¹², o que (na correlação estabelecida com o passo de base) equivale a dizer que tanto maior é o valor de um enunciado quanto mais concentra a significação em poucas palavras: ou seja, a pintura cerra todo um universo de coisas numa imagem, tornando-a símbolo de um mundo de significação; o enunciado da poesia deve ser semelhante, que o mesmo é dizer que a poesia, por si, é linguagem simbólica, não é linguagem discursiva.

Seria esta certamente a doutrina de Simónides: a poesia sugere e propõe uma significação; a pintura, para ser qualificada, tem de corresponder ao que faz a poesia; um quadro artístico deve ser apreciado pela sua adequação aos modos de um poema. Há na formulação do poeta grego um pressuposto, o de que a linguagem poética possui iconicidade e densidade de representação e que esta é modelo para a pintura. Num outro dos seus apotegmas, o mesmo Simónides acentua mais claramente: «a palavra é a imagem das coisas» – ὁ λόγος τῶν πραγμάτων εἰκῶν ἐστίν¹³. Entenda-se o conteúdo deste aforismo pela informação que colhemos nos diálogos platónicos quanto à busca de sinonímia por parte do sofista de Ceos para estabelecer correspondência entre a palavra e a realidade de referência.

Não há que ver menos outra dimensão – que é tensão por afirmação social de duas actividades. É que nesta identidade e oposição / distinção descortinam-se tensões entre poeta e pintor, por razões que não são primariamente de reflexão sobre a actividade literária e por motivos que não passam simplesmente por reivindicação de prioridade de mérito literário perante um público. No contexto do séc. VI a.C., existem confrontos entre ambas as actividades: o poeta não solicita apenas o direito de ser aceite entre os convivas de um banquete, aonde se apresenta para ocupar as funções que tradicionalmente pertenciam ao aedo, mas reclama para a sua actividade o mesmo reconhecimento que testemunhava relativamente a outras. Píndaro, a quem, por redução de quadro, supomos habitualmente no enquadramento de Delfos, na realidade, passa os seus dias nos palácios dos soberanos (“tiranos”, na linguagem do tempo) da Sicília, reclama os prémios negociados a seu tempo e não tem reboços em assumir o seu poema como uma mercadoria¹⁴: o poeta dos epínicios terá pedido nada menos que três mil dracmas (correspondente a meio talento), por um só poema; terá mesmo recebido dez mil dracmas pela composição de um ditirambo dedicado

¹¹ Diz o texto: «Commutatio est cum duae sententiae inter se discrepantes ex traiectione ita efferuntur ut a priore posterior contraria priori profiscatur». *Rhet. ad Herem.*, IV, 28, 39. É a noção de contraste que o termo grego ἀντιμεταβολή ου ἀντιμεταθesis deixa supor.

¹² Assim se pode ler na edição de Veneza, 1511, da *Rhetorica ad Herennium / Rhetorices Novae Compendium*; cf. www.crrs.ca/.../cicero/Cicero-rhetoric-1.jpg, facilitada por Centre for Reformation and Renaissance Studies [data de consulta: Setembro de 2008]. O passo foi recolhido à margem por um utilizador do texto, em letra humanística cursiva.

¹³ O apotegma é transmitido por um autor bizantino (1018-1078 p.) Miguel Pselo, em texto recolhido em Migne, com a tradução latina de Gilberto Gaulmin: Michael Psellus, *Peri energieas daimonon dialogos (De daemonum energia seu operatione)*, PC, 122, 821 B.

¹⁴ Na *Pítica* II, Píndaro assume a sua própria ode como produto de transacção comercial: «Envio-te este poema para além do alvamento mar a modo de mercadoria fenícia» (κατὰ φοινίσσαν ἐμπολᾶν) (v. 67-68); cf. Pindare, *Pythiques*, ed. trad. A. Puech, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

aos atenienses¹⁵. Se aceitarmos que uma dracma correspondia ao salário médio de um artesão por dia ou que, segundo testemunho de Aristófanes, nas *Vespas*, com dracma e meio do salário podia viver uma família de três pessoas, temos base para ajuizar da situação. Razões havia para os poetas se louvarem nos seus poemas por os considerarem imorredoiros e com eles prometerem a imortalidade aos seus apaniguados¹⁶. No caso de Simónides, a biografia do poeta apresenta traços que o colocam em situação similar. Perante os lucros que supomos pudessem ser auferidos pelos que se dedicavam a pintar as cerâmicas (cuja procura ia em aumento na segunda metade do séc. VI a.C.), é bem possível que o poeta (qualquer que ele fosse) se doesse do estatuto acessório e mais ou menos ornamental que era dado à poesia numa sociedade que alargava os seus horizontes por um comércio em extensão por todo o Mediterrâneo e oscilava entre continuar a preferir as sessões de aedos ou dar lugar a cantores que se dedicavam a acompanhar os banquetes celebrativos de qualquer evento faustoso de ricos patronos. As pequenas anedotas que a doxografia atribui a Simónides apontam para um retrato em que sobressai a sua apetência pelo vil metal mas deixam entender também um poeta que preza a sua actividade e se revela cioso da sua autonomia, mau grado dependências que não consegue ultrapassar relativamente a patronos¹⁷.

Seria pouco, no entanto, que um poeta como Simónides ficasse condicionado por uma reivindicação pecuniária. Há seguramente uma auto-estima que vai a par de uma nova

¹⁵ Cf. Isócrates, *Antid.* I, 66: Isocrate, *Discours* III (ed. e trad. de G. Mathieu), Paris, Les Belles Lettres, 2003.

¹⁶ Píndaro, *Pit.* 6.

¹⁷ Segundo a Suda (enciclopédia bizantina do séc. X que recolhe materiais antigos – para o projecto de publicação em curso, cf. www.stoa.org/sol/ ldata de consulta: 2010-02-24), Simónides teria sido o primeiro a fazer-se pagar pelo labor poético. Cícero, em *De oratore*, 2. 86 (*L'Orateur - Du meilleur genre d'orateurs*, ed., trad., A. Yon, Paris, Les Belles Lettres, 2008) conta, e Quintiliano (*Institutio oratoria*, XI, 11, 2, 11-14 (ed. de Michael Winterbottom), Oxford Univ. Press, 1989) repete, que certa vez, num banquete de vitória, certo pugilista ficara indignado com Simónides por o poeta ter ocupado dois terços do poema a celebrar as figuras de Castor e Pólux e apenas ter celebrado o seu triunfo no terço restante; por isso lhe pagara apenas um terço do combinado, increpando-o a solicitar o resto aos dois heróis divinos que ele celebrava, no que foi aplaudido pelos convivas; disfarçados de estrangeiros, apresentaram-se eles à porta do palácio e chamaram fora o poeta para lhe falar; imediatamente depois de ele sair, o palácio desabou e os convivas ficaram todos sepultados nas ruínas. Quando os familiares das vítimas procuraram reconhecer os cadáveres, perante o espanto geral, o poeta conseguiu com a sua memória visual dar indicações sobre os lugares ocupados por cada um e Simónides ficou no domínio da retórica como o inventor do “palácio da memória” e da mnemotécnica mais prodigiosa, servindo como patrono dos loci da oratória. Segundo outro testemunho, Hierão de Siracusa terá perguntado a Simónides se era melhor nascer rico ou nascer com talento literário; o poeta terá respondido que é melhor ter nascido rico porque os homens de talento ficam sempre à porta dos homens ricos. A alguém que se desfazia em agradecimentos por um poema em sua honra, mas não lhe pagava nada, o poeta terá respondido que trazia sempre consigo dois cofres, um para os agradecimentos, mas outro para a paga, o primeiro andava vazio, mas o segundo teria de ficar cheio. Cf. Galí, Neus, *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, Barcelona, El Acanalado, 1999.

concepção de poesia¹⁸. Esta já não é uma μανία resultante de uma possessão pelas Musas¹⁹, que permite ao poeta invocar a sua condição de vate, de educador das novas gerações (como acontecia com Homero) e pretenso conhecedor dos segredos da natureza (para que apontava Hesíodo); o poeta, porque é ποιητής (e tem consciência da etimologia de base – o exercício de ποιεῖν), oferece uma actividade própria, uma ποιητικὴ ἐπιστήμη, à espera de se tornar uma τεχνὴ ποιητικὴ, ou conjunto de regras e procedimentos adequados a um objectivo, como mais tarde postulará Aristóteles. Segundo a tradição, o poeta é detentor de saberes, mas na sociedade mercantil do séc. VI, esse saber tem já de ser analisável e definido pela eficácia dos resultados. Um século depois, Aristófanes pergunta: «Que havemos de admirar num poeta?»; e responde: «Uma inteligência aguda, um sábio conselho, que torne melhores os cidadãos»²⁰. No contexto do séc. IV, a razão de βελτίους ποιεῖν (“fazer melhores”) surge em evidência nos argumentos dos sofistas que se dedicam à educação liberal (pelas letras). Platão, pela voz de Sócrates, alerta para um factor de perversão, pois a ilusão, causada pela imitação, era um desvio que levava ao obnubilamento de faculdades de discernimento causado pela educação retórica dos sofistas: a ἀπάτη, a sedução, própria das artes imitativas, desvia a inteligência do seu verdadeiro encaminhamento para a verdade e por isso os poetas deveriam ser expulsos da Cidade bem organizada.

Anterior a esta discussão, Simónides chega até nós como um poeta que conhece e revela as virtualidades da linguagem: senhor de uma memória inventiva (que não se limitava à função de rapsodo em declamação de textos alheios) e senhor de uma capacidade que conciliava a análise da cadeia da fala com a exploração dos valores fónicos da palavra inserida nos seus contextos, era ele capaz de discutir os valores de sinónimos e abria por isso clareiras na apreciação das capacidades de compor o texto. O poeta busca a razão da criatividade no seu engenho capaz de transfigurar uma realidade sobre a qual lança emoção lírica; a palavra é o material que, pela análise que ele estabelece, constitui padrão de referência para a pintura. A Simónides se atribui, efectivamente, a escolha de grafemas para distinguir a quantidade das vogais gregas – ε / η, ο / ω – e bem assim toda uma teoria de sinónimos em que o *prepon* / *aptum* faz parte de uma *techne* dirigida a provocar efeitos que a retórica irá sistematizar e fazer objecto de ensino.

A formulação de Simónides significa, pois, um momento marcante de reflexão sobre a actividade poética e sobre a palavra. A analogia entre poesia e pintura era facilitada pelo verbo γράφειν comum a ambos; a aproximação das duas artes não anula diferenças, mas alarga a consciência de possibilidades a explorar. Segundo comentário de Plutarco, «os

¹⁸ Uma exposição altamente informativa pode encontrar-se em Tararkiwicz, Wladyslaw, «El arte. Historia de la relación del arte con la poesía», in *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 2002, p. 103-152, cap. III.

¹⁹ Em Píndaro aparecem ainda termos da linguagem sagrada e referências ao valor ritual do seu canto (cf. *e.g.* *Ol.* VII, 1-12); declara-se «profeta melodioso das Piérides» (*Pean*, VI 6. Cf. fr. 118 Sn.-Maehl), «profeta sacerdote» (*Parthen*, I, 5-6 Snell); Baquilides intitula-se «divino profeta das Musas» (*Epin.*, IX 3): Pindar, *The Complete Odes* (ed. de Stephen Instone, trad. de Anthony Verity), Oxford, OUP, 2007.

²⁰ Aristófanes, *Ran.*, 1009: cf. Aristophane, vol. IV, *Les grenouilles* (ed. e trad. de H. Van Daele), Paris, Les Belles Lettres, 2002 (1928).

pintores representam as acções como se estivessem a acontecer, as palavras narram-nas, descrevendo-as depois de elas terem acontecido»²¹.

Atendendo às modalidades em causa, teríamos variedades não totalmente equivalentes, como não o eram os diversos géneros literários. Entende-se que um narrador como Plutarco assim concebesse o modo como se exprime – pois atendia ao passado que é objecto do seu registo. Outro era o registo do poeta grego, pois, exprimindo-se em modo lírico, vivia os factos num tempo presente ou de modo acrónico, numa relação directa e não distanciada ou não dilatada no tempo.

Quando Horácio enuncia *ut pictura poesis*, parece propor uma inversão de perspectiva. Não é sem razão que se poderá estranhar que a sua *Epistola ad Pisones / Ars poetica* comece por comentar uma estranha composição pictórica em contravenção com as regras da *imitatio*: um retrato humano em que a sequência dos membros não correspondesse à imagem natural seria ridículo. O poeta estaria, porventura, a ser confrontado com o domínio da imagem como recurso posto em destaque pelos programas de propaganda de Augusto²², mas, orgulhoso das suas capacidades literárias (susceptíveis de proporcionar maior perenidade e beleza que outras artes), não cederia a nenhuma outra o primado das artes para inverter o sentido das relações entre os dois recursos. Quintiliano (XI, 3, 67), por sua vez, admitindo que a pintura é muda, admite que pode afectar os sentimentos humanos mais que a poesia.

Seja como for a diacronia da doutrina, verdade é que, ao longo da história, o convívio entre palavra e imagem ou cor nem sempre foi pacífica e harmónica – seja na Antiguidade, seja em períodos posteriores.

Nunca na tradição grega houve uma Musa para a pintura, embora estendessem o seu patrocínio a vários tipos de poesia: lírica (Polímnia), elegia (Érato), comédia (Talia), tragédia (Melpómene), épic e retórica (Calíope), história (Clio), astronomia (Urânia) e mesmo à dança (Terpsicore) e à música (Euterpe). Séneca nega-se a incluir a pintura nas artes liberais²³ e transfere o *color* do *ornatus* para a forma do discurso ou estratégia do discurso, como *status*, por *inuentio* do orador, como traço de “axiologia do imaginário”²⁴. A medida de Séneca implicava medir a qualidade do *color* pela sobriedade, mas Quintiliano não deixa de assumir o *color* como a modalidade de conduzir o discurso segundo a conveniência oratória.

²¹ *De glor. Ath.* 3.346 F = test. 47 b (ed. cit).

²² Zanker, P., *Augusto y el poder de las imágenes* (trad. de P. Diener Ojeda), Madrid, Alianza Editorial, 1992 p. 383-388.

²³ Séneca, *Ep. ad Luc.*, 88, 18 (L. Annaei Senecae *ad Lucilium Epistulae Morales* (ed. de L. D. Reynolds), Oxford, OUP, 1965): «non adducor ut in numerum liberalium artium pictores recipiam, non magis quam statuarios aut marmorarios aut ceteros luxuriae ministros» (ou seja: «não me convenço a admitir entre as artes liberais a pintura como tão-pouco nelas incluo a estatuária ou a arte de cortar o mármore ou outras profissões serventuárias do luxo»). Para tradução portuguesa, cf. Lúcio Aneu Séneca, *Cartas a Lucílio* (trad. de José António Segurado e Campos), Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1991.

²⁴ Lévy, Carlos, «La notion de *color* dans la rhétorique latine – Cicéron, Sénèque le Rheteur, Quintilien», in *Couleurs et matières dans l'Antiquité* (ed. de Agnès Rouveret, Sandrine Dubel, Valérie Naas), Paris, École Normale Supérieure, 2006, p. 185-200.

A tradição ocidental, que tem da arte uma noção simultaneamente prática e teórica, prefere ater-se ao exercício racional como juízo supremo²⁵. Dão-se assim momentos de tensão no convívio das diversas artes. Bastará evocar a querela das imagens que foi travada pela voz da autoridade no longínquo séc. VIII-IX e teve em Gregório Magno a decisão prudente de considerar que nenhum de tais recursos deveria excluir o outro²⁶; assumindo o ensino do Papa, Valafrido Estrabão diz, em forma lapidar, que a pintura é uma espécie de texto para o analfabeto – *Pictura est quaedam litteratura illiterato* (PL, 114, 927-930)²⁷. Importará, no entanto, não restringir o seu significado, pois, não tem a imagem menos efeitos como objectivo que a própria arte retórica que deve *docere, memorari, commovere*, tanto mais que lhe pertence percorrer os sentidos do discurso e levar do visível ao invisível, do intelectual ao afectivo²⁸.

Neste diálogo entre as duas “artes”, a pintura era mais admitida como supletiva que discutida na sua natureza: julgava-se pela sua instrumentalidade e não por critérios estéticos. Certamente por razões de educação e preferência pela actividade intelectual, mesmo por parte dos contemplativos, como Bernardo de Claraval, ficava prejudicada a experiência inversa que levava Eugène Delacroix a escrever no seu *Diário*, em 23 de Setembro de 1854, quanto preferia a pintura e a escultura à escrita: «Confesso a minha predilecção pelas artes silenciosas, essas coisas mudas de que Poussin se servia para dizer qual era a sua profissão: a palavra é indiscreta, vai à vossa procura, reclama atenção e desperta discussão em simultâneo; a pintura e a escultura parecem mais sérias: temos de ir até elas. O livro, pelo contrário, é importuno; segue-vos, encontra-lo por toda a parte; temos que virar-lhes as páginas, seguir os raciocínios do autor e ir até ao fim da obra para formar um juízo sobre ele. Quantos não lamentaram tantas vezes a atenção que precisaram de dar a um livro medíocre para um reduzido número de ideias dispersas por aqui e por ali e a precisarem de destrinça! A leitura de um livro que não é completamente frívolo é uma canseira: causa pelo menos uma certa fadiga; o homem que escreve parece desafiar a crítica: discute e podemos discutir com ele»²⁹. Entre a intuição e a discursividade ou entre o

²⁵ Como define S. Tomás de Aquino, *Post. Anal.* I, I. I a, I: *perfectio artis consistit in iudicando* – pode consultar-se com vantagem <http://www.corpusthomicum.org/sth3047.html> (data de consulta: Setembro de 2008).

²⁶ A posição do papa Gregório Magno está expressa sobretudo em duas cartas dirigidas, em 599 e 600, ao bispo Sereno de Marselha. Havia este mandado apagar as figuras que tinham sido pintadas nas paredes dos lugares de culto, por temer que o povo mais humilde fosse tentado a prestar-lhes veneração e voltasse à idolatria. O Papa contrapõe que «uma coisa é adorar uma imagem, outra aprender o que a imagem representa e propõe à adoração»; «as imagens devem ser colocadas nas igrejas para que todos aqueles que não conhecem as letras consigam aprender olhando para elas e retendo o que não conseguem ler nos livros». Cf. *Sancti Gregorii Magni Registrum Epistolarum* (ed. de Dag Norberg), Turnhout, Brepols, 1982 (CCSL. 140-140A), 768, reg. IX, 209; 874, XI. 10. A discussão em torno do texto de Gregório Magno tem sido larga: cf. Camille, M., «The Gregorian definition revisited: writing and the medieval image», in J. Baschet & Jean-Claude Schmitt (eds.), *L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident medieval*, Paris, Léopard d'Or, 1995, p. 89-107.

²⁷ O elenco de passos mais significativos sobre este tema pode consultar-se em Tatarikiewicz, Wladyslaw - Harrell, J. - Barrett, Cyril - Petsch, D., *History of Aesthetics*, Londres, Continuum, Intern. Publish. Group, 2005, II, p. 91-106.

²⁸ Duggan, L., «Was art really the book of illiterate?», *Word and Image*, 5, 1989, p. 227-251.

²⁹ Delacroix, Eugène, «Sur le silence et les arts silencieux», *Journal (1822-1863)*, Paris, Plon, 1996 (1893), p. 476-478.

silêncio contemplativo e a palavra normativa há distâncias que o doutrinador ou o mestre espiritual têm de colmatar.

Há, porém, outro elemento: a cor. Parece tardio o termo εὔχροια, no sentido de «beleza a partir de um pigmento de cor», mas o conceito é admitido por Agostinho, quando considera que «toda a beleza do corpo está na harmonia das partes com um certa suavidade da cor»³⁰. Este ensinamento prolonga-se em autores como S. Boaventura³¹, mas possivelmente o encadeamento começa em Cícero³², num conceito que pertence aos Estóicos e está também em Plotino, na conjugação das diversas partes para alcançar um todo harmónico³³.

Não raro a exuberância da pintura pareceu excesso dispensável: atribui-se a Bernardo de Claraval o obnubilamento das cores mais vistosas e os cistercienses produziram matizes admiráveis de uma só cor, como símbolo de desprendimento e regresso a uma interioridade em que só a formulação textual parecia estruturante³⁴. Ao postular a contemplação, o monge de Claraval privilegiava o texto e juntava-lhe o afecto (a devoção) que não dispensava o enunciado verbal (expressas nas *orationes speculatiuae* de Santo Anselmo), mas seguia

³⁰ O passo é da *Cidade de Deus*, 22, 19 (Santo Agostinho, *A Cidade de Deus*, Lisboa, FCG, 1993), num contexto de escatologia, mas não é o único lugar em que Agostinho se serve deste conceito. Cf. PL 33, 65, *Epistola* 3: «Quid laudant in corpore? Nihil aliud video quam pulchritudinem. Quid est corporis pulchritudo? Congruentia partium cum quadam coloris suavitate.»

³¹ S. Boaventura repete o conceito, no *Itinerarium mentis in deum*, 2, 5: «pulchritudo nihil aliud est quam aequalitas numerosa, seu quidam partium situs cum coloris suavitate» – Cf. <http://www.franciscan-archive.org/bonaventura/opera/bon05295.html> ou www.intratext.com/X/LAT0026.HTM, aqui com concordâncias e dados estatísticos [data de consulta: Fevereiro de 2010].

³² Cícero, *Tusculanae disputationes*, IV, 31 (*Tusculanes* (ed. de Gustave Fohlen, trad. de Jules Humbert), Paris, Les Belles Lettres, 1960): «ut corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quaedam suavitate eaque dicitur pulchritudo».

³³ Plotino, *Aen.* I, VI, 1: «Qual será o princípio cuja presença num corpo produz nele a beleza? [...] Que é que nos corpos suscita emoção no espectador, atrai e encanta o olhar? [...] Será, como todos repetem, a proporção das partes relativamente umas às outras e relativamente ao conjunto, juntamente como a graça das cores, quando ela se reporta à vista? Nesse caso, a beleza dos corpos em geral consiste na simetria e na justa proporção das suas partes e não se encontra em nada de simples, mas no composto. O conjunto será belo; as partes isoladas não terão beleza, não serão belas senão por relação com o todo.» Cf. *Ennéades* (ed. e trad. de Émile Bréhier), Paris, Les Belles Lettres, 1960-1963 (7 vols.).

³⁴ Em entrevista de 25.07.2004, a Dominique Simonnet, publicada em *L'Express*, Michel Pastoureau, a propósito da sua monografia consagrada ao azul (*Le Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2004), sintetizava: «Les hommes d'Eglise sont de grands coloristes, avant les peintres et les teinturiers. Certains d'entre eux sont aussi des hommes de science, qui dissertent sur la couleur, font des expériences d'optique, s'interrogent sur le phénomène de l'arc-en-ciel... Ils sont profondément divisés sur ces questions: il y a des prélats «chromophiles», comme Suger, qui pense que la couleur est lumière, donc relevant du divin, et qui veut en mettre partout. Et des prélats «chromophobes», comme saint Bernard, abbé de Clairvaux, qui estime, lui, que la couleur est matière, donc vile et abominable, et qu'il faut en préserver l'Eglise, car elle pollue le lien que les moines et les fidèles entretiennent avec Dieu.» Quanto ao célebre preceito, dito de 1134, *Litterae unius coloris fiant et non depictae*, as interpretações são hoje mais diferenciadas do que se pretendeu fazer em tempos passados: os estatutos cistercienses tenderam para a simplificação, aproveitamento da inicial e estruturação do texto com diferenças de tamanhos, eliminação de elementos supérfluos (antropofomórficos e zoomórficos, que distraissem o leitor), alternância de cor vermelha e verde, monocromatismo...; o estilo monocromático aparece nos anos quarenta do séc. XII, mas desenvolve-se sobretudo no terceiro quarto do século, portanto já depois da morte de Bernardo.

de perto as efusões imagéticas de Hildegarda de Bingen, com quem se correspondia, e cujas revelações por imagens lhe mereciam o maior respeito, muito embora soubesse da dificuldade que era traduzir discursivamente o que havido sido apenas percebido pelos olhos da alma e pelo som de uma *lingua ignota* que lhe era revelada do céu³⁵.

O que está, porém, em causa desde sempre na formulação não é a alternativa, mas a complementaridade, numa *imitatio* que seja mais que *mimesis* especular; se há reivindicação de efeitos equivalentes, o mais significativo é que as artes sejam estímulo recíproco.

O Renascimento, que viu um desabrochar pleno das várias artes, será momento significativo em que elas se reclamam de uma identidade própria e se apresentam num contraste estimulante para alcançar a beleza como objectivo da arte suprema. Por contraste, Pico della Mirandola apenas se atém à harmonia intelectual, sem recorrer a qualquer figuração simbólica³⁶. Pelo contrário, Leonardo da Vinci, na esteira de Leon Battista Alberti³⁷, não hesita em contrapor à formulação tradicional uma outra bem expressiva: «se argumentas que a pintura é poesia muda, o pintor poderá responder que a poesia é pintura cega»³⁸. Discorrendo sobre as virtualidades de cada qual, contrapõe os méritos de uma aos da outra:

Della pittura e della poesia. Per fingere le parole, la poesia supera la pittura, e, per fingere fatti, la pittura supera la poesia, e quella proporzione ch'è dai fatti alle parole, tal è dalla pittura ad essa poesia, perché i fatti sono subietto dell'occhio, e le parole subietto dell'orecchio, e così i sensi hanno la medesima proporzione infra loro, quale hanno i loro obietti infra se medesimi, e per questo giudico la pittura essere superiore alla poesia. Ma per non sapere i suoi operatori dire la sua ragione, è restata lungo tempo senza avvocati, perché essa non parla, ma per sé si dimostra e termina ne' fatti; e la poesia finisce in parole, con le quali come briosa se stessa lauda (40).

Firma-se o Mestre na experiência e na razão (os mesmos procedimentos que lhe permitiam distanciar-se da teologia³⁹), mas insiste na oposição entre ambas as artes e realça o valor da pintura por esta ser mais eficaz em atingir os seus objectivos:

E se tu, poeta, figurerai una istoria con la pittura della penna, il pittore col pennello la farà di più facile satisfazione, e meno tediosa ad esser compresa. Se tu dimanderai la pittura muta poesia, ancora il pittore potrà dire la poesia orba pittura. Tal proporzione è dalla immaginazione all'effetto, qual è dall'ombra al corpo ombroso, e la medesima proporzione è dalla poesia alla pittura, perché la poesia pone le sue cose nella immaginazione di lettere, e la pittura

³⁵ Maisonneuve, Roland, «Le symbolisme sacré des couleurs chez deux mystiques médiévaux: Hildegarde de Bingen et Julienne de Norwich», in *Les couleurs au Moyen Âge – Senefiance*, 24, 1988, p. 253-272.

³⁶ *Heptaplus*, 1489 (cf. G. Pico della Mirandola, *De hominis dignitate: Heptaplus, De ente et uno, e scritti vari*, introd. Eugenio Garin, Firenze, Vallecchi, 1942, p. 102-165). No texto, não se regista *pictura* e há juízo negativo quanto à *dissimulatio poetica / velamentum poeticum* ou aos *involucra fabularum*; cf. Eulogos: www.intratext.com/IXT/LAT0576/. [data de consulta: Setembro de 2008]

³⁷ Alberti, Leon Battista, *De pictura* (trad. e apres. de Danielle Sonnier), Paris, Allia, 2007.

³⁸ *Tratado da Pintura*, 15. Sirvo-me da edição

http://www.pelagus.org/it/libri/TRATTATO_DELLA_PITTURA_di_Leonardo_da_Vinci_1.html

[data de consulta: Setembro de 2008]. Para os problemas da tradição do texto, cf. Léonard de Vinci, *Traité de la peinture* (trad. e apres. de André Chastel), Paris, ed. Berger-Levrault, 19871.

³⁹ Cf. André Chastel, *op. cit.*, introdução, «Le Paragone ou parallèle des arts».

le dà realmente fuori dell'occhio, dal quale occhio riceve le similitudini, non altrimenti che s'elle fossero naturali, e la poesia le dà senza essa similitudine, e non passano all'impressiva per la via della virtù visiva come la pittura" "Poiché noi abbiamo concluso la poesia essere in sommo grado di comprensione ai ciechi, e che la pittura fa il medesimo ai sordi, noi diremo tanto di più valere la pittura che la poesia, quanto la pittura serve a miglior senso e più nobile che la poesia".

Os meios são diferentes, o efeito da pintura é imediato e o da poesia é diferido; a poesia serve-se de signos convencionais (a palavra), a pintura utiliza meios naturais (as cores); a coincidência está em que uma e outra porfiam por constituir símbolos que são portadores de significação. Na conclusão do debate entre poeta e pintor, Leonardo sintetiza: «Como dissemos, a poesia dirige-se, em princípio, à inteligência dos cegos, a poesia à dos surdos, concedemos tanto maior valor à pintura relativamente à poesia quanto ela está ao serviço de um sentido melhor e mais nobre que ela; esta nobreza é assim três vezes maior que a dos outros sentidos, pois a perda do sentido do ouvido, do olfacto e do tacto é preferível à perda da vista».

Na conciliação das diversas artes, e lembrando que as artes do espaço (pintura e arquitectura – mais sincréticas, já que oferecem os seus resultados todos a um só tempo) não devem desmerecer das artes do tempo (poesia e música – mais discréticas, pois constroem os seus objectos uns após outros, na duração, e apenas a memória e a percepção interior faz a unidade), Da Vinci acentua que «seria pecar contra a natureza pretender entregar ao ouvido o que deve ser confiado à vista; o que pertence à música não é da competência da pintura, a única que imita as figuras naturais de todas as coisas». O contraste entre as artes está no modo de imitar e o efeito de adequação ao real: «A única função própria do poeta é a de inventar as palavras de quem fala e são essas as coisas que ele pode apresentar ao ouvido, pois elas são, por natureza, criações da voz humana, mas em todas as outras matérias, ele é ultrapassado pelo pintor. Mas a diversidade a que se estende a pintura é incomparavelmente maior que aquela que abrangem as palavras, pois o pintor fará uma infinidade de coisas que a linguagem não poderá designar por lhe faltarem as palavras apropriadas.» Comparando a poesia com a música, «o poeta encontra-se na situação de um músico que cantasse individualmente cada uma das quatro vozes de uma melodia, executando primeiro o soprano, depois o tenor, seguidamente o contralto e depois o baixo; [...] assim faz um poeta para um rosto formoso, que retrata traço por traço, não dando todo de uma vez e de maneira satisfatória a sua beleza, pois apenas através de todos os traços em simultâneo reflecte a divina proporção e constitui a harmonia capaz de arrebatá-lo o espírito livre do espectador».

Dever-se-á concluir que o poeta apenas atinge o efeito cumulativo da pintura se aprender com o pintor a construir o seu texto, dando-o como representando uma acção e não apenas como descrição de um resultado. Tempos adiante, acentuar-se-á que as duas artes são irmãs, tão iguais em tudo que uma empresta à outra o que lhe é próprio⁴⁰, pelo que, embora servindo-se de palavras, as diferenças da poesia relativamente à pintura não são mais que isso, pois o bom poema deve ter o colorido que a pintura não dispensa. As figuras

⁴⁰ A doutrina está expressa, por exemplo, em Dufresnoy, C. A., *De arte graphica*, Paris, 1667 - ed., trad. e coment. de Christopher Allen, Yasmin Haskell e Frances Muecke, Genebra, Droz, 2005.

e os tropos são recursos equivalentes a luzes e sombras, de tal maneira que as palavras são a roupagem do pensamento como as cores são a roupagem do desenho⁴¹.

2. Visualismo do texto

O visualismo do texto faz parte, de facto, da história do topos. Cícero sublinha, em forma de paradoxo, que em «Homero, de quem a tradição dizia que era cego, vemos a sua pintura e não a sua poesia»⁴². Homero pintor contra Homero poeta? Uma dimensão não é incompatível com a outra, se admitirmos que Homero, o mestre de todas as artes, constitui o seu poema como uma pintura, de tal modo que o ouvinte do seu poema é transportado para a cena que o poeta descreve, numa *commutatio* plena de efeitos conseguida pela palavra enunciada poeticamente, mesmo que sem colorido, mas apenas com o movimento dos gestos e a referência aos materiais⁴³.

O exemplo mais comentado dos recursos icónicos e pictóricos dos poemas homéricos é, por certo, o escudo de Aquiles, em que os sucessivos elementos se dispõem de uma forma visual, em tensão representativa interna e em dimensão simbólica que ultrapassam, uma e outra, o simples desenho de uma arma defensiva, mesmo que marcado pela *subtilitas* do traço que os pintores do Renascimento haviam de postular, segundo a lição de Quintiliano e a exemplo de Apeles⁴⁴.

Provavelmente nunca existiu uma peça em que Homero se tenha inspirado para a sua *ecphrasis* iliádica e nunca ela terá tido execução concreta em qualquer forja, seja da antiguidade seja posterior, para ser admirada como obra de arte concreta. O “Escudo de Aquiles” faz, efectivamente, parte dos arquétipos literários e não precisa de ter materialidade para se tornar visível. A reconstrução de Quincy e Flaxman (1755-1849) pertence a uma tradução francesa da *Iliada* de inícios do séc. XIX e há que colocá-la na reacção historicista de defender a existência real de um poeta contra os que começavam a negar a sua existência real⁴⁵.

Funciona a criação homérica como a descrição em estado puro e qualquer transposição corre o risco de ser um desafio para quem a ousar empreender; mais do que objecto cinzelado e sujeito ao sopro dos foles da forja está em jogo a modelação de um mundo que se abre à dimensão cósmica executada por Hefesto, o deus do fogo que se

⁴¹ As formulações podem ser diversas, mas coincidem na doutrina. Cf. Graham, John, «Ut pictura poesis», in Philip P. Wiener (ed.), *Dictionary of History of Ideas*, New York, Charles Scribner's Sons, 1973-74, vol. IV, p. 466-476.

⁴² Cic., *Tusc.* 5, 114: «traditum est etiam Homerum caecum fuisse, at eius picturam non poesin uidemus».

⁴³ Cf. Calle, Román de la, *El espejo de la Ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto – La crítica de arte como paideia*, Lanzarote (Canárias), Fundación César Manrique, 2005.

⁴⁴ Cf. Dubel, Sandrine, «Quand la matière est couleur: Du bouclier d'Achille aux «tableaux de bronze» de Taxila», in Agnès Rouveret, Sandrine Dubel, Valérie Naas (eds.), *Couleurs et matières dans l'Antiquité*, Paris, École Normale Supérieure, 2006, p. 161-181.

⁴⁵ Cf. <http://www.cosmovisions.com/Quatremere.htm> Para outra hipótese de reconstrução, remetemos para a gravura de N. Vleughels et F. Morellan la Cave, em Boivin, Jean, *Apologie d'Homère et Bouclier d'Achille*, Paris, chez François Jouenne, 1715, e *L'Iliade d'Homère traduite en français avec des remarques*, por Madame Dacier, Amsterdam, Wetstein & Smith, 1731, em repr. Genebra, Slatkine, 1970. Cf. w3.u-grenoble3.fr/.../bouclier-achille.jpg ou também expositions.bnf.fr/homere/grand/236.htm [consultas: Fevereiro 2010].

serve desse elemento antes de Prometeu se ter apoderado dele para o entregar aos homens; com ele faz prova de uma habilidade suprema e de um saber que abrange o cosmos e nele insere as vicissitudes do humano.

A leitura revela-nos um universo organizado em cinco zonas circulares, como circular era o escudo, em torno de um centro que é uma espécie de *image abymée*⁴⁶ do todo. Segundo o texto homérico (*Il.* 18, 477 ss.)⁴⁷, Hefesto

fez, primeiro, um escudo grande e sólido,
que trabalha em todas as direcções, e lança-lhe à volta um rebordo brilhante,
tríplo e refulgente, e dele suspendeu um talabarte de prata.
Cinco eram as zonas daquele escudo; e nele
cinzelou inúmeras imagens numa concepção e arte excepcionais.

Ao centro vem a configuração do mundo (a Terra, o Mar, o Céu com o sol infatigável, a lua cheia e as constelações das estrelas); na zona imediata desenha duas cidades (uma de paz e outra de guerra); figuram na terceira zona três fases da vida no campo; lança-se na quarta a vida da pastorícia; para a orla fica o Oceano. Numa das cidades, a vida desenrola-se em harmonia festiva de celebrações nupciais e resolvem-se os litígios com as partes em disputa a levar os diferendos perante um tribunal de anciãos rodeados de povo que se manifesta ruidoso e espera para ver conferida a vitória à sentença mais justa; na outra cidade, porém, é Ares, o deus da guerra, quem comanda e o conflito conduz à guerra provocada pela Discórdia e pelo Tumulto, entregues ao Destino, tudo banhando em sangue, no meio de armas reluzentes em pleno campo de batalha, enquanto mulheres, crianças e idosos, do alto das muralhas, esperam o desenlace do combate; nas manobras de guerra, há lugar para surpreender um rebanho que os seus pastores vão conduzindo, desprevenidos, ao som da flauta. A vida do campo, por sua vez, apresenta-se nas suas fainas e nas suas alegrias através das sucessivas fases do arroteamento, da ceifa e da vindima; a vida pastoril é desenhada com o bulício dos rebanhos, mas agita-se na luta dos cães contra dois leões que inopinadamente se atiram sobre a manada de bois; prolonga-se a vida campestre na pastagem onde as ovelhas se espalham; mas activa-se também no divertimento, em que os dançarinos volteiam e uma multidão de espectadores acompanha deslumbrada o desempenho dos artistas, comandados por dois acrobatas.

Não precisa o poeta de elementos acessórios para prender as atenções e suscitar uma imagem cheia de vida e de colorido, embora a adjectivação seja escassa e o cromatismo seja dado pela referência ao material cujo brilho resplandece: no metal, algumas variações de ouro e de bronze bastam para salientar traços, sendo o ouro escuro para a terra arada, mas sem matiz o fulgor do ouro para as figuras dos deuses Ares e Palas Atena, sendo as vacas

⁴⁶ Cf. Dubois, Christine, «L'image abymée», *Images Re-vues*, n° 2, 2006, http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=14 [data de consulta: Setembro de 2008]. Retenho daí que foi André Gide (*Journal de 1889-1938*, Paris, Gallimard, 1948) o primeiro a utilizar literariamente, em 1893, a expressão “mise en abyme” que em heráldica serve para exprimir que o centro do escudo é considerado uma espécie de miniatura do conjunto do brasão. Não encontramos expressão que em português tenha correspondente, embora os dicionários nos digam que “en abîme” significa ver de “alto a baixo”. Implica o elemento no conjunto e dá-lhe uma flexibilidade de inclusão do efeito de leitura que está para além da mera transposição especular.

⁴⁷ Leia-se todo o episódio na tradução de Frederico Lourenço: Homero, *Ilíada*, Lisboa, Cotovia, 2005, à qual o leitor se reportará com proveito; a tradução que damos é da nossa responsabilidade.

de ouro e de estanho, ganhando a vinha o tom vibrante do ouro. Não dispensa, porém, o poeta algumas tonalidades quando a representação ganha movimento: as túnicas dos rapazes a dançar têm o brilho do azeite, os seus atavios são «adagas de ouro, que pendiam de talabartes de prata»; as raparigas, suas companheiras na roda da dança, «estavam vestidas de pano fino» e os próprios rapazes «vestiam túnicas bem tecidas»; a cevada posta na mesa do magnate real é branca, mas negras são as uvas, azul é a trincha que marca a sebe de estanho que delimita a vinha.

Com toda esta densidade de pormenores, Homero pinta a vida humana em todas as suas vicissitudes. É ela que Aquiles irá transportar no seu braço; a concepção é obra de arte divinamente executada e tem o arrojo de acumular o universo nos traços que se alargam⁴⁸. Não tem policromia, mas, em contrastes cavados, solicita a imaginação: vemos a sua pintura na sua poesia; vale a sua poesia pela sua pintura – se nos é permitido parafrasear Cícero. «O texto subjaz à superfície das imagens; apropria-se delas, usando as virtualidades particulares do meio verbal, ao traduzir as imagens em histórias; mais que isso, a tradução das imagens visuais em histórias pode ser lida como capacidade do poeta em se apropriar da imagem de forma a ficar totalmente empenhado no mundo representado»⁴⁹. Se aceitarmos a conclusão dos analistas da cor, esta é mais um produto cultural que empírico; também na cor, a linguagem é convencional⁵⁰.

Voltando ao passo de Horácio que nos serve de guia, somos levados a admitir que se pretende acentuar o efeito causado no leitor / espectador. Retomemos o passo:

Como a pintura assim é a poesia: haverá uma que, se estiveres mais perto, te cativa mais, e outra que te seduz se estiveres mais longe; uma prefere a obscuridade, outra quererá ser vista em plena luz, por não recear o olhar arguto do crítico; a uma bastará olhá-la uma vez, a outra será grato fazê-lo vezes repetidas⁵¹.

Tendo em conta que a formulação aparece na parte da *Ars* horaciana (v. 361 ss.) dedicada ao *artifex* e não à *ars*, seríamos tentados a assumir que em jogo está sobretudo a valorização da actividade poética e por isso o poeta deve emular o pintor. Há nisso porventura uma hierarquização dos sentidos, já que a vista é mais imediata que a sucessão das palavras percebidas pelo ouvido, mediante a articulação da voz, eventualmente até por intermediação de um auxiliar que faz de leitor. O desafio estaria, pois, em conseguir um efeito tanto mais directo quanto mais fosse visual. Tomando a pintura como termo de comparação, teríamos que considerar que a poesia será tanto mais acabada quanto mais se aproxime da pintura.

⁴⁸ É sugestiva e simbólica a imagem de um mundo circular: o conhecimento da Terra implica necessariamente referência ao cosmos e a projecção dos círculos celestes sobre a Terra consagra a geografia, como explicava Ptolemeu no séc. II (90-168) e já haviam explicado anteriormente astrónomos e geógrafos, como Eudoxo (406-355 a.C.) e Eratóstenes (276-194 a.C.).

⁴⁹ Cf. Becker, Andrew Sprague, «The Shield of Achilles and the poetics of Homeric description», *American Journal of Philology*, 3, 1990, p. 139-153.

⁵⁰ De novo remetemos para as considerações de Michel Pastoureau, cuja síntese se pode encontrar na série de entrevistas concedidas a *L'Express*, em 2004, durante o mês de Julho.

⁵¹ Hor., *Ars poet.* 361-365: «Vt pictura poesis: erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; / haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri, / iudicis argutum quae non formidat acumen: / haec placuit semel, haec repetita placebit».

A aproximação poderia estar facilitada no termo γράφειν que se aplicava tanto ao acto de pintar como ao de escrever (com prevérbios diferentes: συγγράφειν, “juntar os signos”, escrevendo e lendo, ζωγράφειν, “pintar, mostrar uma pintura”); teremos, todavia, de concordar que o resultado final assim obtido escamotearia os efeitos visuais, pois a escrita fixa o poema, mas não conduz necessariamente a ver a pintura elaborada pelo poeta através da palavra – a habilidade do poeta está em explorar os recursos que levam à éfrase e à hipotipose⁵². Algo de concreto teremos de admitir no paralelismo para ele ser autêntico; não parece que sejam os efeitos sonoros, pois, se estivessem estes em causa, a comparação deveria ser feita com a música, como propusera Pitágoras que, sensível às proporções da harmonia, terá optado por associar cada cor a uma tonalidade musical e, alargando as fronteiras ao universo, terá pressentido em cada planeta uma cor na harmonia cósmica.

Que valem afinal as cores? Como substâncias, como marcas, como símbolos? Como funcionamos com elas na comunicação: transferência de uma realidade ou fixação de uma emoção? Se é a partir da emoção que suscitam, compreende-se que delas se ocupe a retórica.

Ao tempo de Simónides, a proclamação do valor da imagem fazia paralelo com a discussão da palavra como representação da realidade segundo os parâmetros da *physis* ou do *nomos*, em interpretações mais ou menos antitéticas. A divergência vinha dos próprios pintores e assentava nos padrões invocados para apreciar a *mimesis*. Mas esta é engano ou imitação? Se é imitação, na formulação latina (fruto de secundaridade que interpreta elementos primitivos) tende a superar-se na *imago*, na medida em que esta, através do sufixo aumentativo (-ago), aviva o traço da forma esquemática previamente retida; associada a *imago*, a cor passa a ser também entendida como potenciadora de uma primeira sensação que se aprofunda e se reforça por saturação. O pintor não o é tanto pela figura que delinea como pelo mundo ideal a que eleva⁵³.

⁵² Cf. Calle, Román de la, *El espejo de la ekphrasis: más acá de la imagen, más allá del texto – La crítica de arte como paideia*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2005. Etimologicamente, éfrase implica uma acção de des-obstruir, desvelar, tornar manifesto para induzir comunicação plena (sensorial e discursiva); hipotipose, etimologicamente é a modelação de imagens (*tipos*) de tal modo que a realidade subjacente se torne viva (cf. Quintiliano, *Inst. orat.*, 8, 3, 66).

⁵³ À primeira vista, o valor de *imago* pode parecer estático ou inerte; no entanto, se tivermos em conta que na origem está um radical *im- (o mesmo que se encontra em *imitatio*), associado a um segundo elemento -ago (determinável em palavras como *uirago*, termo que no texto bíblico latino serve para caracterizar a primeira mulher – companheira do primeiro homem / *uir*, e como ele o protótipo feminino por excelência), teremos de reconhecer que o sentido de base é dinâmico. Por isso há razão para estabelecer contraste com *figura*: enquanto esta não é mais que uma esquematização de uma realidade, a *imago* mantém uma relação directa com esse original por *similitudo*, de tal forma que assegura ao signo a *forma* eidética e as qualidades do que é imitado. O enunciado bíblico da criação que associa *imago* a *similitudo* diz bem deste conteúdo positivo: o homem é feito à imagem e semelhança de Deus (*Gen.* 1, 26).

Na disputa entre Zêuxis e Parrásio⁵⁴, receberá o prémio quem tiver capacidade de criar maior ilusão? Seria frustrante que tal acontecesse. A ficção tem o direito da criatividade humana e desafia a própria realidade. Ou, por outro modo de dizer, o artista supera a natureza, a sua construção acrescenta a emoção, dando à imitação da natureza a marca do que lhe é singular e a ela conduz. Tal como o discurso das palavras formula juízos e induz novidades (e estas são tanto maiores quanto mais se aproximam da pintura), também a imagem vale tanto mais quanto a ela se vinculam significações novas.

Em seminário de 1964, Jacques Lacan interpretou a fábula dos pintores gregos como reveladora de um aspecto significativo do conhecimento humano: enquanto os animais (as aves da historieta) se atêm apenas às aparências e chocam contra a tela, os humanos (pelo menos alguns) entendem o que está escondido no interior e por isso decidem do prémio logo que se apercebem que são chamados a uma realidade nova⁵⁵: para contrabalançar (e em argumento *e contrario*), aí está, no mesmo Plínio, o caso do sapateiro que, segundo a mesma tradição grega, depreciara o trabalho de Apeles pelo modo como tinha representado a sandália de Afrodite (com correia diminuta); o rústico não entende o conjunto nem o seu significado e por isso, ao comentar outros pormenores, é repreendido pelo pintor, que se escondera, e aparece a denunciar a arrogância do seu crítico que não entende mais que o pormenor em que se fixa⁵⁶. Com variações, os maiores poetas entenderam a lição⁵⁷.

3. A percepção da cor

Todos os estudos da cor acentuam que ela é fundamentalmente indeterminada e incerta, pelo que se torna difícil de designar correctamente ou manter numa equivalência de tradução. É mais fugidia e equívoca que a forma, porque depende de elementos não mensuráveis e pouco constantes nas convenções da representação e do conhecimento.

⁵⁴ Num concurso de pintura, Zêuxis, conhecido pelo tratamento dado às cores e ao contraste de luz e sombra, teria pintado um cacho de uvas com tal realismo que as próprias aves teriam descido a debicar os bagos; por sua vez, Parrásio teria pintado um véu com tal perfeição que Zêuxis teria pedido que o seu rival retirasse a cortina para apreciar a pintura; advertindo que afinal a pintura era o próprio véu, Zêuxis saudou o seu rival pela vitória, pois ele tinha enganado só as aves, mas o outro tinha-o enganado a ele. Cf. Plínio, o Velho, *NH*, XXXV, 65, 4 (Pline l'Ancien, *L'Histoire naturelle*, Liv. XXXV (ed. e trad. de J.-M. Croisille), Paris, Belles Lettres, 1953).

⁵⁵ Cf. Lacan, Jacques, *La relation d'objet*, Paris, Seuil, coll. «Champ freudien», 1994, p. 158 (sessão de 30 de Janeiro, 1957); Lacan, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.

⁵⁶ Plínio, o Velho, *NH*, XXXV, 36, 84-85.

⁵⁷ É o caso de Camões, cujo “visualismo” não esgota a “poesia” camoniana, mas constitui um dos seus mais poderosos mecanismos de “construção inventiva” pela capacidade que apresenta de sugerir ao leitor, mediante uma “arte alusiva” (Conte, Gian Biagio, *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, Ithaca and London, Cornell. Press, 1986, p. 24-25). Cfr. Pires, M.^a Lucília Gonçalves, «Descrição retórica e narração épica n.º “Os Lusíadas”» in *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984, p. 475-483; Teyssier, Paul, «La palette de Camões: étude du vocabulaire et de la lumière dans les Lusíades», in *Actas da I Reunião de Camonistas*, Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de «Os Lusíadas», 1973, p. 433-469; Roncaglia, Aurelio, «“Os Lusíadas” de Camões, ut pictura poesis», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 9, 1975, 253-285; *Id.*, «Couleurs de peinture et couleurs de rhétorique dans la poésie lyrique de Camões», *ib.*, 16, 1981, 371-386; Jorge Osório, «Luís de Camões e Ausias March», *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 0, 2003, 171-183.

Explica a física que a cor é uma «sensação fisiológica que, afora fenómenos de tipo alucinatório, é provocada pela acção [mais ou menos intensa] da luz ao incidir numa região da retina sobre os pigmentos dos cones dessa região»⁵⁸. Tal sensação, explicam os peritos, «depende da intensidade com que a luz excita cada um dos três tipos de pigmentos, os quais, em função da frequência, têm curvas de sensibilidade com máximo acentuado, um na região das baixas frequências (vermelho), outro na região central (verde amarelado), e outro nas altas frequências (azul)». Apressam-se os mesmos físicos a acentuar que o fenómeno tem diferenciações, pois a mesma intensidade luminosa pode produzir efeitos diferentes em sujeitos distintamente preparados e em momentos vários para um mesmo sujeito, pelo que a percepção da cor é um fenómeno subjectivo e instável, fugaz porque sujeito a disposições de sensibilidade ou a diferenças de reacção a cada pigmento, que, de si, é oscilante nas suas gradações, a ponto de se poder confundir com outro de frequência próximo dele, sem fronteiras bem delimitadas.

Aquilo que hoje se apresenta como objecto de análise, não escapou aos antigos. Empédocles teria considerado serem duas as cores fundamentais, o branco e o negro, mas teria admitido duas outras mais, o vermelho e o ocre (amarelo pálido), pelo que estaria no início do reconhecimento da cor.

É complexo o processo de identificação cromática em Platão. Acentuam os comentaristas do *Timeu* que o filósofo admite um processo fisiológico que se desencadeia num ângulo formado pelo encontro de um raio saído do olhar e outro provocado pelas partículas emitidas pelos objectos. Admite Platão, como Empédocles, duas cores fundamentais (o branco e o negro) e explica o desdobramento dessas cores extremadas no desencadear de um processo de visão feito em circunstâncias particulares: os olhos começam a lacrimejar quando nos aproximamos de muito perto do fogo; as lágrimas são a junção da água e do fogo; é o fogo que produz uma cor sanguínea, a água conduz à visão esplendente dos objectos (cintilam); chega Platão a combinações: o esplendente misturado com o vermelho e o branco torna-se *dourado*, o vermelho misturado com o branco dá o púrpura, etc.⁵⁹.

Por seu lado, Aristóteles, experimentalmente percebeu a alteração do cromatismo das cambiantes da luz solar ao longo do dia e estabeleceu uma “sequência linear das cores”: a luz branca do meio-dia torna-se primeiro amarelada e passa ao laranja e depois ao vermelho, chegando ao violeta púrpura e depois ao azul carregado e ao negro da noite; porém, não lhe podia escapar a tonalidade verde, que reconhecia no conjunto da natureza; chegou experimentalmente ao verde, fazendo passar a luz branca por um vidro amarelo e outro vidro azul na projecção sobre uma parede caiada de branco⁶⁰.

Remetendo-nos a uma experiência cromática vulgar, talvez possamos dizer que a realidade que nos cerca está cheia de colorido, mas haveremos de perguntar se se trata de algo mais do que de uma sensação. É que não é uniforme o registo que dela se forma

⁵⁸ Assim Sampaio, L., na *Enciclopédia Verbo*, s.v. «Cor», na perspectiva da óptica.

⁵⁹ Cf. *Timeu*, 53-55 (Platon, *Oeuvres complètes*, Tome X: *Timée. – Critias* (ed. e trad. de A. Rivaud), Paris, Les Belles Lettres, 2002).

⁶⁰ Encontro os elementos em www.colorsystm.com/projekte/fr/01pytf.htm [data de consulta: Setembro de 2008].

e a própria percepção está dependente de condicionamentos⁶¹; serão eles físicos: a cor diminui e pode chegar à anulação à medida que se restringe a superfície em que o colorido é observado, mas aumenta com a intensidade da luz e dos contrastes (uma cor clara sobre um fundo escuro). A identificação depende sobretudo de factores humanos: de acuidade fisiológica e adequação à coloração (o daltonismo é mais frequente do que se pode imaginar; a fadiga ocular diminui a capacidade de reacção à cor).

A caracterização cromática tem relação estreita com factores de ordem afectiva: o sentimento de amor ou de ódio transfiguram os objectos e as suas qualidades: já Lucrécio acentuava que «o desejo cega os homens» e a afectividade até uma amada negra torna “cor de mel” – *nigra melichrus est* (Lucr. IV, 1160)⁶² ou “trigueira” – *fusca*, segundo Ovídio⁶³; no *Livro dos Cantares*, da Bíblia, na versão da Vulgata latina, a amada é *nigra sed formosa*⁶⁴.

A intencionalidade literária tende a fixar cromatismos ou a suprimi-los: Zola, levado a ater-se ao lado medíocre e vulgar das coisas acumula epítetos de cinzento, arroxeadado e lívido nos seus romances; Victor Hugo substitui a cor real pelo sentimento provocado: por isso a cor da água de um lago ganha cambiantes tétricas de efeitos aterradores; Vergílio, por seu lado, cantava o *caeruleus Thybris*⁶⁵, um rio de cor azul celeste, porque, embora deslizasse barrento pela cidade de Roma, a grande Cidade tinha de ser honrada também pelas suas águas.

Dizem os psicólogos que a mulher tem sobre o homem uma capacidade mais acentuada de atender à cor e aos seus matizes, o que lhe confere uma linguagem com terminologia cromática mais alargada. A cultura vai criando alargamento da cor e deixa registo que se pode rastrear na história dos textos antigos. Quanto a Homero, J. André (de quem tomamos muitas destas observações) sintetiza em quatro proposições o quadro da cor nos seus poemas: 1) tem um número escasso de termos de cor natural: fundamentalmente são cinco (amarelo, vermelho, azul escuro, verde, púrpura escarlate), a que se juntam alguns outros derivados de comparações; 2) insiste na luminosidade que é designada por termos da área do esplendente, brilhante, luminoso; 3) perde-se a cor na paisagem (como se verifica

⁶¹ Cf. André, J., *Études sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris, C. Klincksieck, 1949, p. 7ss.

⁶² O passo é contundente pelo que o sentimento altera: «Há homens a quem o desejo cega: atribuem méritos irreais àquelas que eles amam; vêem-se, pois, mulheres feias e repelentes serem mimadas e tidas em grande honra. Um ri-se do outro e no entanto aconselha-o a apaziguar Vénus que o atormenta com um amor de envergonhar. Infeliz quem não vê os excessos da sua miséria! Negra, ela é cor de mel; suja e mal cheirosa, natural; de olhos glaucos, é Palas; nervosa e seca, uma gazela; a anã parece uma das Graças, linda de perder; gigantona, uma deusa plena de majestade, a gaga até chilreia, a muda é modesta; a megera, odiosa e tagarela, uma flâmula a arder; coisinha adorável a que desfalece de magreza; delicada a que tosse de morte». (Lucrèce, *De la nature* (ed. e trad. de A. Ernout; introd., notes de Elisabeth de Fontenay), Paris, Les Belles Lettres, 2009).

⁶³ Ovídio, A.A. II, 657 (Ovide, *L'art d'aimer* (ed. e trad. de Henri Bornecque), Paris, Les Belles Lettres, 1999; *Arte de Amar* (trad. e notas de Carlos Ascenso André), Lisboa, Cotovia, 2004; *Arte de Amar* (trad. Natália Correia e David Mourão Ferreira), Lisboa, Vega, 1990 (Alfragide, Panorama, 1970).

⁶⁴ *Canticum*, I, 4-5: «4 nigra sum sed formonsa filiae Hierusalem sicut tabernacula Cedar sicut pelles Salomonis 5 nolite me considerare quod fusca sim quia decoloravit me sol filii matris meae.» Em tradução portuguesa: «Filhas de Jerusalém, sou negra, mas esplendente, como as tendas de Cedar, como os revestimentos de Salomão. Não considereis que sou descolorida, pois foi o Sol do filho da minha mãe que me fez trigueira».

⁶⁵ Virgílio, *Aen.* 8, 64 (Virgile, *Enéide* (ed. e trad. de Jacques Perret), Paris, Les Belles Lettres, 1977-1980, 3 vols.).

no “escudo de Aquiles” que evocámos); 4) não existe consistência cromática definida: o mesmo termo serve para o azul dos olhos e para o negro de um vestido de luto, verde tanto é o dos rebentos novos como o amarelo dourado do mel.

Poderá parecer que era menos matizado que o nosso o arco-íris dos gregos⁶⁶ e na falta de contraste entre os termos de cor até poderá considerar-se que, apesar do primado da vista sobre os outros sentidos, há uma falta de percepção cromática; há certamente um domínio da luz sobre a cor e nesta parecem faltar tonalidades fundamentais como o azul e o verde ou pelo menos escasseiam termos que as designem. A essa luminosidade foram sensíveis poetas nossos, como Sophia e José Augusto Seabra, quando ficaram transfigurados perante a luminosidade das ilhas gregas⁶⁷.

É sabido, de facto, que a percepção da cor é inversamente proporcional à intensidade da luz (pelo que, a julgar por critérios fisiológicos, o poeta da luminosidade ficaria insensível aos matizes cromáticos). No desenvolvimento da criança, parece que o amarelo e o vermelho são os primeiros a serem percebidos, o azul e o verde vêm muito depois; a ordem de apreensão e de descoberta seria, segundo alguns: vermelho, verde, amarelo, laranja, azul, violeta. Mais que a notação da cor, nos textos literários antigos há sugestão de um estado de alma.

A análise tradicional considerou que o cromatismo dos antigos era reduzido; Goethe até pretendeu denunciar o daltonismo dos Gregos relativamente à sensibilidade mais moderna. É diferente o juízo posterior: não se perturba com a escassa terminologia homérica (que Simónides rigorosamente não alarga), mas descobre razões para tonalidades diferentes das nossas: o mar homérico será μαρμάρεος (a palavra é transparente e sonora – mais que o correspondente português)⁶⁸ mas também οἶνον (da cor do vinho), o que sugere um cromatismo de superfície aquática de nascer ou de pôr-do-sol, o que o aproxima do uso de πορφύρεος e o matiz estende-se ao violeta, ἰοειδής, ao verde azulado, γλαυκός, ao azul carregado, κύνεος, etc. A literatura técnica revela, todavia, que os Gregos se servem de prefixos para matizar o que falta em monemas específicos: ἐν- exprime uma qualidade intensa (em Aristóteles, por exemplo, ἔνωχρος significa um amarelo acentuado); ἐπι- denota a presença de uma cor à superfície; ὑπο- releva de um colorido sombreado que esconde a cor fundamental; δια- supõe uma cor tomada como traço distintivo; ἔξ- evoca uma cor intensa no exterior do objecto⁶⁹. Algo de similar ocorre em latim, em que, além do emprego do diminutivo (*albulus* – esbranquiçado), há recurso a prefixos: *ex-*, *in-*, *per-*, *prae-*,

⁶⁶ «O arco-íris anda estreitamente associado a especulações sobre a luz e sobre a cor enunciadas no seio de diversas escolas de pensamento antigas e medievais», sintetiza Marie-Thérèse Lorcin, «L'arc-en-ciel au XIII^e siècle», in *Les couleurs au Moyen Âge – Seneffiance*, 24, 1988, p. 229-251. Aí vemos que dois momentos deram particular relevo ao arco-íris: um, no período que vai de Descartes a Newton, e outro, mais antigo, entre 1215 e 1310, com um salto qualitativo na reflexão deste segundo período.

⁶⁷ De J. A. Seabra, no suposto quadro da Acrópole, recolho da *Gramática Grega*, Porto, Nova Renascença, 1985, p. 26: «Luz só de luz, luz alta derramando / altura, luz de azul / e cal: fulgor de ossadas / entre estruturas / rasas.».

⁶⁸ Cf. *Il.* 14.273 - <http://old.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?lookup=Hom.+Il.+1.1> [data de consulta: Fevereiro de 2010].

⁶⁹ A. Blanc, «Rendre les nuances de couleur en grec: l'emploi du procédé linguistique de la composition nominale», in Villard, Laurence (ed.), *Couleurs et vision dans l'Antiquité classique*, Rouen, Université, 2002.

sub-, *eu-*, para variar os graus de intensidade⁷⁰. Afinal, não é só cada autor que tem as suas cores preferidas, embora limitado pelas regras do género literário⁷¹.

4. O color rhetoricus

Sem expressão na sentença de Simónides, o traço do cromatismo tem de ser subentendido se admitirmos que por *pictura* não há que entender apenas *figura*, mas a paleta de tonalidades que o poeta não se dispensa de apontar⁷². A estética grega dimana de uma noção abstracta do belo e só pode ser apreendida por razão e não pelos sentidos sobre os quais incide a coloração. Ora, segundo o *Fedro* platónico (249 ss.), o belo é o “esplendor” (λαμπρότης) da verdade e do mundo ideal, que está para além das aparências; este esplendor é acompanhado de clareza e precisão (ένάργεια)⁷³, que se prolonga pela *táxis* ou *ordo* que tudo coloca no lugar que lhe pertence num cosmos harmonioso (sem que a harmonia fique comprometida pela tensão que gera).

A noção cromática do texto, ou *color rhetoricus* não aparece nem em Aristóteles nem nos autores imediatos. Luciano confessa, por seu lado, que uma «pintura de palavras está privada de suporte»⁷⁴. Adquire, todavia, um desenvolvimento considerável em Roma. Trata-se de um traço distintivo, quase indefinido mas perceptível, na expressão que aparece no *Brutus*, 170 ss., quando o orador pretende demarcar uma falha de oradores que chegam a Roma e não têm uma *colorata oratio*; Bruto, fazendo a transposição, indaga sobre que entender por *urbanitatis color* e recebe como resposta que é «um não sei quê, mas que é algo», que se percebe sobretudo fora de Roma: não se limita apenas às palavras habituais da Urbe (pois estas podem mudar e esquecer-se), mas há outros traços que identificam imediatamente os oradores romanos e que, como os antigos atenienses, não passavam despercebidos em parte alguma. No *de oratore*, 2.60, Cícero, não define melhor os traços, pois limita-se a salientar: «assim como quando passeio pelo campo sinto que a natureza se veste de cores,

⁷⁰ J. André, *op. cit.*, p. 218-222.

⁷¹ *Id.*, *ib.*, p. 345 e 382-391.

⁷² Cf. Ferreira, Luísa de Nazaré, «Referências cromáticas nos fragmentos de Simónides», *Humanitas*, 59, 2007, p. 29-48; Irwin, E., *Colour terms in Greek poetry*, Toronto, Hakkert, 1974.

⁷³ Michel, Alain, «Les grands courants esthétiques issus de l'Antiquité dans la littérature médiévale», in Claudio Leonardi & Enrico Menestò (eds.), *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV*, Spoleto, CISM, 1991, p. 33-52.

⁷⁴ Jacques Bompaire, um dos maiores conhecedores da obra do autor e seu editor mais moderno (Lucien, Oeuvres, vols. I-V, Opuscules 1-10, 11-20, 21-25, 26-29, Paris, Les Belles Lettres, 1993-2003), acentuou, por mais de uma vez, o efeito de sugestão criado pela galeria das *ecphraseis* por ele formadas. O próprio Luciano, numa dessas *ecphraseis* (em *Héraclès, A Sala* – opusc. 10) não esconde a sua satisfação perante a possibilidade de se recrear em exercícios desta natureza (autêntico progymnasma): «Para que não abandoneis a sala para fixar o vosso olhar nos quadros, pois bem, vou tentar descrevê-los por palavras (γράφωμαι αὐτὰ ὑμῖν τῷ λόγῳ) (...). Imaginai, porém, tanto a dificuldade como a minha ousadia de, sem cores, sem figuras e sem suporte (ἄνευ χρομάτων καὶ σχημάτων καὶ τόπου) tentar o desenho de tanta imagem: uma pintura de palavras não pode contar com suporte (ψιλὴ γὰρ τις ἡ γραφὴ τῶν λόγων)». Retenha-se que a *écfrase* é uma descrição dos objectos tão viva e tão precisa que o leitor é posto perante a reconstituição virtual daquilo que lhe é descrito. A teoria literária aponta-lhe condições: visualidade da cena, ilusão de presencialidade, intensidade emocional. Não se trata de simples descrição, mas encenação integrada numa narração: a cena das bandeiras por Paulo da Gama ao Catural em *Os Lusíadas*, para chamarmos à colação uma cena conhecida, cumpre superiormente os requisitos.

também quando leio mais atentamente algum livro me apercebo de que pelo contacto com eles o meu discurso toma a suas cores». Nem por ser vaga a formulação, o conceito de cromatismo deixa de estar arreigado no Arpinate, como «elemento essencial duma reflexão a um tempo teórica e polémica sobre a unidade das artes e sobre o que deve ser a arte» (...) reflectindo «a economia geral do discurso e portanto a personalidade do escritor»⁷⁵.

O aticismo pressuposto nos bons autores gregos e o urbanismo nos bons autores latinos tem em Quintiliano notas que passam pelo purismo e pela elegância tanto de pronúncia como de elocução, de estrutura e de gesto⁷⁶. Todavia, em passo anterior do *Brutus*⁷⁷, 17, 69, o mesmo Cícero postula qualidades de léxico, de ritmo (*numerus*): «os gregos consideram que se exorna o discurso com o uso de metáforas (*immutaciones*), a que chamam *τρόπους*; também com o uso de modos de organizar (*sententiarum orationis formae*), a que chamam figuras – *σχήματα*». A metáfora de *color* tem origem na linguagem médica e corresponde a qualidades que definem um diagnóstico: o estilo grandioso é robusto e ao mesmo tempo bem proporcionado; o estilo médio mantém o equilíbrio da expressão média e serena, rejeitando ornatos inadequados; o estilo simples (*tenuis*) não definha, embora não recorra a expressões de ornato que sejam *fucus* – artifícios próprios para dissimular; o *color uenustatis* deve corresponder à pressão sanguínea normal, deve ser harmonioso como um organismo bem proporcionado às circunstâncias do discurso.

A retórica medieval apoia-se num esquema que tem expressão na chamada *rota virgiliana* onde se contrapõem os três estilos – simples, temperado e sublime (cada um deles representados pelo respectivo poema vergiliano e pelos personagens que os interpretam – pastores, agricultores, guerreiros (cada um de seu mundo – em funções complementares e diversas). Inspira-se aquela roda na *Rhetorica ad Herennium* (IV, 8). As diferenças são definidas em função da elocução apenas, mas a medievalidade alarga o âmbito. Como faz notar Edmond Faral⁷⁸, Geoffroi de Vinsauf, em *Documentum*, III, 145, comenta: «os estilos recebem designações pelas pessoas ou pelas coisas de que se trata; de facto, quando se trata de pessoas ou coisas elevadas, então o estilo é grandiloquo; quanto trata de coisas simples, é humilde; quando trata de coisas medianas, o estilo é médio.» João de Garlandia, por seu turno, estabelece doutrina mais larga: «Há três estilos de acordo com as três condições de homens: à vida pastoril convém um estilo humilde, aos homens do campo, o médio, às pessoas de alto que estão à frente dos pastores e dos camponeses convém o estilo alto». Como em todos os sistemas, a expressão literária ganha funcionalidade pelos traços distintivos que se relacionam por contraste e por harmonia, atingindo o máximo de significação quando não se pode obter essa harmonia e esse contraste de outra maneira (como escreveu van Gogh em carta a seu irmão Theo, em 1882⁷⁹). Diz Platão, no *Timeu*

⁷⁵ Cf. Carlos Lévy, *loc. cit.*

⁷⁶ Quint., 6, 3, 107: «nam... illa est urbanitas, in qua nihil absonum, nihil agreste, nihil inconditum, nihil peregrinum, neque sensu neque uerbis neque ore gestuue possit deprehendi... qualis apud Graecos ἄττικισμός ille redolens Athenarum proprium saporem.»

⁷⁷ Cícero, *Brutus*, 17, 69 (Cicéron, *Brutus* (ed. e trad. de J. Martha), Paris, Les Belles Lettres, 2003).

⁷⁸ Faral, Edmond, *Les arts poétiques du XII.e et du XIII.e siècle*, Paris, Champion / Genebra, Slatkine 1982, p. 86 ss.

⁷⁹ Cf. <http://www.vggallery.com/letters/main.htm> [data de consulta: Setembro de 2008].

(67d): «há uma espécie de sensações que se produzem em nós e que designamos pelo nome genérico de cores: é uma chama que se escapa dos diferentes corpos e cujas partes se adequam à vista de modo a produzir uma sensação»⁸⁰.

Sensação, a cor não é uma substância e depende da apreensão das conotações do sensível. Releva do sensorial, e a sua apreciação deriva do prazer que suscita no sujeito do conhecimento que a percebe. Torna-se objecto de estética, mas fundamentalmente de ética, enquanto afaga os sentidos, mas influencia a acção pelas aparências. Tem analogia com a retórica e por isso lhe cabe o epíteto consagrado de *color rhetoricus*. Compreendemos que os medievais, sobretudo os orientadores de consciências, como Bernardo, se tenham mostrado reticentes. O juízo depende, no entanto, do modo como se assume a forma de conhecimento. Se a *imitatio* é desvirtuamento de uma realidade longínqua, há razão para desconfiança; se como diz Leonardo da Vinci, «ogni dipittore dipinge se»⁸¹, apenas chegaríamos a uma parte singular de um mundo que não pode ser desarticulado do conjunto que faz parte se pretendemos atingir o belo (*kalós* integrado no *cosmos*). Todavia, se *imago* é amplificação (como a etimologia deixa entender), há razões para a aceitarmos como expressão necessária para atingir a luminosidade do conhecimento que se alarga e se exprime pelo virtuosismo de *color*, que poucos artistas dispensam, e tanto menos quanto seja abstracta a sua expressão. «Compreendemos a necessidade de manter a distinção entre cor e desenho, pois, ao assegurar o privilégio da forma, confere-se à obra pictórica a possibilidade de ser objecto de conhecimento ao mesmo tempo que objecto de prazer. [...] Se é necessário, para utilizar uma metáfora, «ver bem o que é semelhante» e se a boa metáfora é, além disso, a que «dá conhecimento por meio do género», então a metáfora pictórica pode ser considerada como a mais apta para designar a actividade poética em geral»⁸². De qualquer modo, como escrevia também Van Gogh a Théo, «prefiro pintar os olhos dos homens, mais que as catedrais, pois nos olhos há algo que nas catedrais não há; mesmo que elas sejam majestosas e imponentes, a alma de uma pessoa, ainda que seja a de um pobre mendigo ou de uma prostituta, é mais apelativa».

A “metáfora visual” (que, segundo Aristóteles, é *πρὸ ὁμιάτων* – postada frente ao olhar e não apenas por modo de analogia – *τὸ δὲ ἀνάλογον*, *Poet.*, 21, 4) é certamente a expressão que melhor incarna o nível literário. Mas a cor pouco seria se fosse apenas um matiz de encantamento para o olhar e não um elemento de um encontro numa (re)construção humana que o texto desvenda. Numa das visões do *Scivias*, II, 3⁸³, Hildegarda relata como lhe apareceu «numa luz serena, uma figura de homem, brilhante como uma chama»; aproximava-se de crianças negras que deslizavam na terra como “peixes na água”, retirava-lhes a pele que as envolvia e, acto contínuo, revestia-as de uma túnica branca.

⁸⁰ Platon, *Oeuvres complètes*, tom. X, *Timée* (ed. e trad. de A. Rivaud), Paris, Les Belles Lettres, 2002.

⁸¹ Kemp, M., «Ogni dipintore dipinge se: a Neoplatonic echo in Leonardo’ art theory?» in Cecil H. Clough (ed.), *Cultural aspects of the Italian Renaissance – Essays in honour of Paul Oskar Kristeller*, Manchester – New York, Manchester University Press – A. F. Zambelli, 1976, p. 311-323.

⁸² Lichtenstein, Jacqueline, *La couleur éloquente: rhétorique et peinture à l’âge classique*, Paris, Flammarion, 1999, p. 71, com remissões para a *Poética*, 22, 59a e *Retórica*, III, 10, 1410a.

⁸³ Hildegarda de Bingen, *Scivias* (ed. e trad. ingl. de Columba Hart & Jane Bishop), Turnhout, Brepols, 2001 (CCCM 90).

A transfiguração das coisas é a função essencial da arte literária; a *poesis* é a expressão maior da acção humana, pois nela se envolvem todas as expressões de que a palavra é capaz. A cor seria pouco se não significasse o prolongamento dessa palavra ou não a antecipasse na curvatura de um gesto que se estende ao infinito. Integrada, no desenho e no texto, pelo *antígrafo* (no sentido de base que é de «sinal que, posto como exemplar, chama a atenção sobre o sentido de uma metáfora»), ela transfigura e revela na luz que difunde⁸⁴. Por outro lado, é a acção que, através do movimento, prende a atenção e sugere o colorido. Como já Aristóteles anotou (*Poet.* 50a)⁸⁵, a acção é a base do colorido do texto. Em acção, descreveu Homero o escudo de Aquiles; as experiências das ciências ópticas em meados do século XIII serviram para desenvolvimentos teológicos sobre a visão beatífica por parte de Pedro Hispano e de outros do seu tempo⁸⁶. No entanto, o regresso à teoria clássica do *ornatus* tem momentos sempre incertos mas imprescindíveis na longa história da *elocutio*, em que Cícero é nome maior por fazer a síntese de tempos anteriores. Com ele se aprende que, se as «estátuas de Fídias são o que podemos ver de mais belo no seu género [...], podemos conceber alguma coisa de mais belo»⁸⁷ – a sua Ideia⁸⁸. Esta tem visibilidade na palavra pela construção do *ornatus* que realça a beleza e lhe dá integração num sentido maior, através da *elocutio*⁸⁹.

⁸⁴ Cf. Brusatin, Manlio, *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, 1986; Goethe, J. W., *La storia dei colori*, Milão, Luni, 2004.

⁸⁵ Nem sempre as traduções nos satisfazem; poderá, no caso, recorrer-se à nova tradução de Aristóteles, *Poética* (trad. e notas de Ana Maria Valente), Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 2007.

⁸⁶ Cf. Trottmann, Christian, «Sciences optiques et théologie de la vision béatifique à la cour pontificale de Viterbo», *Medievalia. Textos e Estudos*, 7-8, 1995, p. 361-401.

⁸⁷ Cícero, *Orator*, 2-7 (Cícero, *Rhetorica*, vol. II, *Brutus, Orator, De optimo genere oratorum, Partitiones oratoriae, Topica* (ed. de A. S. Wilkins), Oxford UP, 1993).

⁸⁸ Cf. Michel, Alain, *Les rapports de la rhétorique et de la philosophie dans l'œuvre de Cicéron – Recherches sur les fondements philosophiques de l'art de persuader*, Lovaina, Peeters, 2003.

⁸⁹ Cf. Cic. *Partitiones oratoriae*, 5, 16 (ed. cit.): «Há dois géneros de elocução: um que se desenrola livremente, outro com formas trabalhadas e variadas; as palavras têm um primeiro valor quando empregadas isoladamente, um segundo valor quando unidas a outras».

Los colores y la triple articulación textual en los códices de Alfonso X el Sabio

Inés Fernández-Ordóñez
Universidad Autónoma de Madrid

Una de las novedades que introducen regularmente los textos prosísticos emanados de la corte de Alfonso el Sabio es la estructuración formalizada de los contenidos textuales. Todas las obras prosísticas alfonsíes revelan una cuidadosa organización del texto mediante su segmentación en secciones y subsecciones, que son anunciadas y destacadas en tablas iniciales, presentadas por epígrafes descriptivos y/o por una numeración correlativa. Esta regularidad de los textos se traslada a la confección de los códices emanados del *scriptorium* alfonsí, que en su diseño utilizan diversos procedimientos formales para ponerla de relieve (cabeceras para las partes, iniciales coloreadas, numeración al margen y títulos rubricados para los capítulos). Después de Alfonso esa *dispositio* textual se generaliza, pero no era la norma en las fuentes latinas o árabes que les sirvieron como modelo, aunque a veces pueda estar parcialmente heredada de ellas.

Mi propósito será comprobar cómo los colores se utilizaron al servicio de esta nueva articulación de los textos de Alfonso el Sabio, de mostrar cómo factura material del códice y organización textual marchan de la mano.

1. Organización de los textos alfonsíes¹

Las obras alfonsíes se caracterizan globalmente por presentar una estructuración jerarquizada del texto en libros o partes y en capítulos. Quizá la característica más notable es la generalización del sistema a todo el corpus alfonsí, esto es, el hecho de que no haya ninguna obra que carezca de divisiones capitulares, generalmente numeradas, con títulos descriptivos del contenido elaborados *ad hoc*, y con frecuencia anunciados en tablas. A pesar de que las fuentes se comportaban de forma muy variada y pese a que la tradición previa de los textos históricos, jurídicos y astrológicos era también indudablemente diversa, todos los códices del *scriptorium* conservados permiten constatar este comportamiento uniforme:

Fuero real (1255): prólogo; libros, títulos y leyes numerados y con epígrafe.

Libro complido en los juizios de las estrellas (1254): prólogo + tabla de capítulos numerados y con epígrafe del primer libro.

Libro de las cruces (1259): prólogo + tabla de capítulos, numerados y con epígrafe.

Libro del fuero de las leyes (primera versión de las *Partidas*) (1256-1265): prólogo; libros, títulos y leyes numerados y con epígrafe.

Estoria de España (h. 1270-74): prólogo; capítulos numerados por secciones y con epígrafe.

¹ Algunos aspectos de lo tratado en este trabajo en los epígrafes 1 y 2 se pueden leer, más desarrollados, en Fernández-Ordóñez, Inés, «*Ordinatio y compilatio* en la prosa de Alfonso el Sabio» in Mónica Castillo Lluch y Marta López Izquierdo (eds.), *Modelos latinos en la Castilla medieval*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2010, p. 244-265.

General estoria. Primera parte (h. 1270): prólogo; capítulos numerados por secciones y con epígrafe.

General estoria. Cuarta parte (1280): prólogo; capítulos numerados por secciones y con epígrafe por lo general; a veces sólo numerados en las traducciones bíblicas.

Lapidario (1277-79): prólogo; capítulos no numerados pero con epígrafe descriptivo.

Libro de las formas y de las imágenes (1277-79): prólogo + tabla de capítulos, numerados y con epígrafe.

Libros del saber de astrología (1276-77):

Libro de las estrellas fixas que son en el ochavo cielo (1276): prólogo; capítulos numerados y con epígrafe

Libro del alcara (o *Libro de la esfera*) (1277): prólogo + tabla de capítulos, numerados y con epígrafe.

Libro del astrolabio redondo: prólogo + tabla de capítulos, numerados y con epígrafe.

Libro del astrolabio llano: prólogo; capítulos numerados y con epígrafe

Libro de la lámina universal: prólogo; capítulos numerados y con epígrafe.

Libro de la açafeha (1277): prólogo + tabla de capítulos, numerados y con epígrafe.

Libro de las armillas: prólogo + tabla de capítulos, numerados y con epígrafe.

Libro de las láminas de los VII planetas: prólogo + tabla de capítulos, numerados y con epígrafe.

Libro del cuadrante (1277): prólogo + tabla de capítulos, numerados y con epígrafe.

Libro del reloj de la piedra de la sombra: prólogo + tabla de capítulos numerados y con epígrafe.

Libro del reloj del agua: prólogo + tabla de capítulos, numerados y con epígrafe.

Libro del reloj dell argent vivo: prólogo + tabla de capítulos, numerados y con epígrafe.

Libro del reloj de la candela: prólogo + tabla de capítulos, numerados y con epígrafe.

Libro del palacio de las horas: prólogo + tabla de capítulos, numerados y con epígrafe.

Libro dell atacir: prólogo + tabla de capítulos, numerados y con epígrafe.

Segundo código:

Cánones de Albateni: tabla de capítulos, numerados y con epígrafe.

Tratado de cuadrante señero: prólogo + tabla de capítulos, numerados y con epígrafe.

Libro de astromagia (h. 1280): capítulos con epígrafe, no siempre numerados.

Libro de los juegos o Libro de acedrex, dados y tablas (1283): prólogo; capítulos no numerados pero con epígrafe.

Una característica común y distintiva de todos los textos es la *ordinatio* jerarquizada. Frente a los textos previos, que presentan títulos de secciones sin que de ellos pueda deducirse claramente la estructura de la obra (como es el caso de la *Fazienda de Ultramar* o los fueros), las producciones alfonsíes pueden llegar a dividirse en partes, libros (o títulos) y capítulos (o leyes), de forma que la organización del texto puede alcanzar tres niveles de penetración (por ejemplo, la *General estoria*, el *Libro del saber de astrología* o las *Partidas*). Esta distribución piramidal es claramente deudora del enciclopedismo didáctico propio de la escolástica y puede encontrarse en los pensadores de la época. Por ejemplo, Pedro Lombardo había estructurado sus *Sententias* (1150), una gran suma de las glosas de la Biblia, en cuatro libros, a su vez divididas en capítulos. Pero el escolástico Alejandro de Hales agrupó los capítulos en un nivel intermedio, las *distinciones*, h. 1223-27, y así articulado en tres niveles fue cómo se divulgó el texto a partir de entonces. También la *Summa Theologica* (1265-1273) de Santo Tomás de Aquino se divide en tres partes, fragmentadas

en *quaestiones*, subdivididas en *articuli*. El mismo tipo de estructura jerarquizada es la adoptada por Vincent de Beauvais en su magna enciclopedia *Speculum maius* (h. 1245-1260), con el fin de facilitar la localización de cada parte o sección, que, además, debía estar convenientemente titulada:

Ut huius operis partes singule lectori facilius eluscencant, ipsum totum opus per libros, et libros per capitula distinguere volui ... totum sub certis titulis ordine redegi.²

Junto a la estructura arbórea (tronco, ramas, subramas), existe una segunda característica que define los textos alfonsíes: todos ellos presentan títulos descriptivos del contenido de los capítulos, redactados por el compilador, tal como recomendaba el Belovacense. La articulación de los textos y códices alfonsíes revela, pues, la plena recepción de las corrientes de pensamiento de la época y la existencia de una voluntad firme de adaptar el conjunto del *corpus* a ese modelo jerarquizado y minuciosamente etiquetado.

2. Razones de la doble o triple articulación textual

¿Por qué se impuso en época de Alfonso X esa articulación del texto en libros o secciones, subdivididos en capítulos o subsecciones? Las divisiones en libros y capítulos no son desconocidas en la Antigüedad. Sin embargo, la división del texto en capítulos parece haberse hecho cada vez más sistemática según avanza la Edad Media como respuesta a un profundo cambio del contexto de emisión y de recepción de los libros que es perceptible especialmente desde el siglo XII. A partir de esa época tiene lugar un incremento en la producción de libros y documentos relacionado con la difusión de la capacidad de leer y escribir y con la creación de instituciones como las escuelas catedrales y las universidades. Se lee más y es necesario leer más deprisa. Es por ello que el libro a partir de los siglos XII y XIII tiende a hacer explícita en su texto la estructura u *ordinatio* de los contenidos, presentándolos cuidadosamente articulados en series de divisiones y subdivisiones, que ayudaban al lector a localizar aquello que fuera de su interés. Este esfuerzo va acompañado por profundas transformaciones en la realización material de los libros, en los que se desarrollan diversos procedimientos formales para trasladar al usuario ese orden. Entre esos procedimientos está la generalización de las iniciales coloreadas y las mayúsculas, las cabeceras, los signos de puntuación como los calderones y, también, la práctica de dividir el texto en capítulos, a veces sólo numerados, otras precedidos de su correspondiente título, muchas veces rubricado. Es también por la misma época y con los mismos fines cuando se comienzan a elaborar índices y tablas.

Estos métodos de estructuración de la exposición respondían, pues, al cambio de los hábitos de lectura, en los que era prioritario facilitar la consulta del texto (tanto para localizar pasajes como para remitir a ellos). A ello se suma que la lectura visual y silenciosa comienza a hacerse cada vez más común, hecho que exige el apoyo de una disposición del texto sobre la página que ayude a mantener la atención. Incluso la *lectio* escolástica suponía que los estudiantes tuvieran copias del texto explicado ante sus ojos. Y en

² Cf. Parkes, Malcolm B., «The Influence of the Concepts of *Ordinatio* and *Compilatio* on the Development of the Book» in Alexander, J.J.G./ Gibson, M.T. (eds.), *Medieval Learning and Literature. Essays presented to Richard William Hunt*, Oxford, Clarendon Press, 1976, p. 115-141 (p. 133).

estrecha relación con ello, el cambio debe asociarse, por último, al deseo de mayor eficiencia en los propósitos didácticos conferidos a los textos: así, los primeros vestigios de esta nueva ordenación y puesta en limpio del texto se suelen apuntar a la orden de los cistercienses, aunque la práctica adquiere sólo carácter general con la producción escrita vinculada a las órdenes mendicantes y a la enseñanza escolástica de París.

Por ejemplo, los *Moralia* o comentario del Libro de Job de Gregorio el Magno (540-604), que había sido dividido en 35 libros por autor, se ve modificado por la transmisión manuscrita seis siglos después. En el siglo XII se añaden cabeceras identificativas de los libros y se rubrican las citas literales de Job; a mediados del siglo XIII se crea una estructura en capítulos y se añaden tablas al comienzo de cada libro. En el caso de las Escrituras asistimos a un proceso equivalente. Si bien los más antiguos códices conservados de los siglos VI-IX dividen los libros en capítulos numerados al margen, cuya primera letra o línea está rubricada, la división moderna de la Vulgata en libros y capítulos que se ha transmitido hasta nuestros días fue una creación h. 1200 atribuida a Étienne Langton, la llamada Biblia de París, cuya rápida propagación hizo que otros sistemas antiguos de referencia a los Cánones de Eusebio fueran desde entonces completamente abandonados. Pero también hay que destacar la vinculación que tiene esta nueva forma de escribir con la actividad jurídica y notarial, ya que, como hemos señalado antes, la división de los textos jurídicos del derecho civil en libros subdivididos en *tituli* no parece haberse visto interrumpida desde la Antigüedad. La gran compilación de derecho canónico equivalente, el *Decreto* de Graciano (1140-1142), continúa ese sistema. Distribuido en tres partes, la segunda de ellas había sido segmentada por Graciano en *causae*. Lo significativo es que en la segunda mitad del siglo XII los glosadores ya habían dividido la primera y la tercera en *distinctiones* numeradas en el margen, y añadido resúmenes al principio de cada una.

En la Península Ibérica podemos documentar la existencia de una conciencia creciente en torno a la necesidad didáctica de estructurar formalmente los textos desde mediados del siglo XIII. Quizá el caso más temprano de justificación de la nueva organización textual sea el prólogo de los *Fueros de Aragón*, compilados por el obispo Vidal de Canellas (1247) a iniciativa de Jaime I, están estructurados en ocho libros divididos en títulos. Como Canellas explica en el prólogo, la novedosa distribución está destinada a facilitar la consulta del texto por parte de los usuarios, i.e. los jueces:

Et es a saber que nós avemos ordenados aquestos fueros en VIII libros, e por sendos títulos, en tal manera que quiscadaún letrado más aína truebe lo que querrá cuando quiera dar juicio, por esto cual muitas vezes los mesquinos omnes pierden lur dreito por alongamiento de juicio. Mas de oy adelant quiscadaún justicia o çavalmedina, oído el clamor, puede entender en cuál lugar del libro es el fuero que pertenece ad aquel clamor, si la justicia fuere letrado. E si non fore letrado, fágalo guardar ad algún letrado por que podrá aína trobar lo que demandará si bien cata los títulos en el ordenamiento que se sigue.³

Pocos años después, el prólogo del *Libro de las cruces* (1259), tratado de astrología que Alfonso el Sabio hizo traducir del árabe, sustenta sobre razones semejantes la capitulación

³ *Fueros de Aragón*: f. 1r (cf. *Fueros de Aragón* (edición de Nancy Lea Paine), Madison, Wisconsin, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995).

introducida sobre el modelo. El pasaje vincula claramente, además, la actividad capituladora a las ventajas de disponer de una tabla inicial:

et por que este libro en el arávido non era capitulado, mandólo capitular et poner los capítulos en compeçamento del libro, segont es uso de lo fazer en todos los libros, por fallar más aína et más ligero las razones et los judizios que son en el libro.⁴

Y este interés por agilizar las consultas se menciona asimismo en la *General estoria*, al explicar la estructuración de la obra en seis partes o libros. Pero a él se añade el deseo de no cansar al lector y de organizar mejor los contenidos:

E estos departimientos de las razones d'esta estoria por libros son por que los qui los leyeren que non tomen ende enojo de luengas razones. Por esta razón misma son los títulos e los capítulos en los libros, e por departir por ý razón de razón, e por los títulos ir más cierto a la razón que omne quiere en el libro.⁵

Razones adicionales de las ventajas de capitular ofrece el testimonio un poco posterior del *Libro del consejo y los consejeros*, de época de Sancho IV. En este caso, a la facilidad de consulta y a la organización temática se añade el mejor cumplimiento de los objetivos didácticos del texto, al aligerar el aprendizaje y la memorización:

Título de cuantos provechos vienen a omne en toda partición de libro
Cuenta un sabio que ha nombre Boeçio que tres provechos vienen a omne en toda partición de libro que se parte por capítulos. La primera es que falla omne más aína las cosas que ha menester que son puestas e ordenadas en el libro. La segunda, que las retiene en la memoria más firmemente. La tercera, que las entiende mejor e más complidamente. Por ende, acatando yo estas tres cosas, parto este libro por capítulos, e póngolos en el su comienço.⁶

Como vamos a ver seguidamente, los colores y la disposición material del códice se pusieron al servicio de esos fines didácticos y de la nueva articulación textual.

3. Manejo de los colores al servicio de la doble o triple articulación textual

Aunque es evidente que las miniaturas alfonsíes, con uso profuso del color, pertenecen también al deseo de transmitir mejor los contenidos textuales, aquí voy a fijarme más bien en otro tipo de elementos coloreados: todos aquellos en que se utilicen caracteres alfanuméricos.

⁴ *Libro de las cruces*: f. 2r. (cf. *The Electronic Texts of the Prose Works of Alfonso X, el Sabio* (edición de Ll. Kasten, J. Nitti y W. Jonxis-Henkemans), Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997 (CD-ROM). También en Alfonso el Sabio, *Libro de las cruces* (edición de Ll. A. Kasten / L. B. Kiddle), Madrid-Madison, CSIC, 1961).

⁵ *General estoria* 1: f. 121v. (cf. *General estoria, Primera parte*, en: *The Electronic Texts of the Prose Works of Alfonso X, el Sabio* (edición de Ll. Kasten, J. Nitti y W. Jonxis-Henkemans), Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997 (CD-ROM). También en: Alfonso X el Sabio, *General estoria. Primera parte* (edición de P. Sánchez-Prieto Borja), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2 vol., 2001, 2009).

⁶ *Libro del consejo*: 23 (cf. Maestre Pedro, *Libro del consejo y los consejeros* (edición de Agapito Rey), Zaragoza, Biblioteca del Hispanista, 1962).

3.1.

En primer lugar, hay que decir que los colores predominantes al servicio de la articulación textual son el rojo y el azul, con predominio del rojo sobre el azul: ello es palpable en que el rojo y el azul aparecen a veces combinados, mientras que, si no se combinan, sólo se emplea el rojo. Esto es, hay una escala implicativa entre los dos colores, de forma que el azul presupone el empleo del rojo, pero no al revés.

Como muestra de ello, véanse, por ejemplo, los *Libros del saber de astrología*, aunque también podríamos mencionar otros códices. En el *Libro de las estrellas fijas que son en el ochavo cielo*, vemos cómo las iniciales de capítulo alternan rojo y azul, del mismo modo alternan rojo y azul las cabeceras que señalan el libro al que pertenecen los capítulos. Pero es interesante señalar que, en ausencia de alternancia, el único color usado es el rojo, como sucede en los títulos de los capítulos y en los calderones, solo en rojo, y en algunas mayúsculas, destacadas también en rojo (imagen 1). Lo mismo sucede en el *Libro de la esfera* (imagen 3).

Las ruedas que en el *Libro de la estrellas que son en la ochava esfera* describen cada una de las constelaciones también nos muestran ese predominio del rojo. En ellas el rojo se emplea para destacar los números dentro del texto y para dar la naturaleza de cada estrella, por ejemplo, «e la su natura es fría e seca» (imagen 2).

Idéntica preferencia por el rojo aparece en las tablas, en que el rojo aparece sin empleo del azul: por ejemplo, las tablas incluidas en los *Libros del astrolabio* en las que el negro y el rojo alternan en cada columna con una función demarcativa.

El azul, por tanto, si aparece, está limitado a las cabeceras, los calderones, la C de capítulo en los índices, y la numeración de libros y capítulos. En todos los casos, alterna con el rojo.

3.2.

Establecido el principio del predominio jerarquizado del rojo sobre el azul para funciones textuales demarcativas, veamos cuáles son los aspectos del texto que necesitan ser rubricados para facilitar la localización textual. Procediendo de más a menos, podemos distinguir tres niveles jerarquizados de división textual. El primer nivel o de los libros se señala con las cabeceras, prólogo, tabla de capítulo y capital de mayor tamaño o rueda intitulatoria inicial en algunos códices. El segundo nivel o de los capítulos se señala mediante los títulos, las iniciales decoradas con orla lateral —o bien iniciales miniadas— y, a veces, la numeración al margen. El tercer nivel de división, interior al capítulo, reserva los colores, como procedimiento de destacar diversas partes textuales, para los calderones, algunas mayúsculas, las letras con valor numérico o geométrico, las citas latinas, los estribillos y la introducción de ilustraciones.

Primer nivel de división textual: los libros

Este nivel es destacado por las cabeceras, que siempre se leen a doble página enfrentada y siempre alternan el rojo y el azul. Véase la imagen 4, en que se muestra solo “EXO” de la cabecera completa “EXODO”

Otra forma de marcar este nivel de división textual son los prólogos y las tablas de capítulos que encabezan los libros, normalmente con una capital de mayor tamaño. Por ejemplo, véase el arranque del *Libro de la esfera* (imagen 3).

En otros casos, el inicio de una sección mayor desde el punto de vista textual se marca recurriendo sólo a las capitales, sin tabla de capítulos, como, sucede, por ejemplo, en los comienzos del *Libro de los dados* y del *Libro de las tablas* en el *Libro de los juegos*.

Por último, pertenecen también a este nivel de división textual las ruedas, que no aparecen en todos los códices alfonsíes: sólo en los historiográficos. De nuevo, las ruedas están trazadas en rojo, a veces también con algo de azul, y contienen los títulos en rojo de cada sección mayor. Aparecen al frente de cada señorío en la *Estoria de España* o de cada uno de los libros en que se dividen las partes primera y cuarta de la *General estoria* (véase imagen 4).

Tanto si hay rueda como si no, el comienzo de las secciones mayores suele estar marcado por capitales que incluyen tonos azules enmarcadas en rojo. Esto es, no suele suceder que una sección mayor comience por capital exclusivamente roja.

Segundo nivel de división textual: los capítulos

Este nivel de división textual es, sin duda, en el que la factura de los textos alfonsíes resulta más novedosa. Todos ellos introducen secciones textuales capitulares, que no están heredadas de las fuentes. Esa estructura capitular es quizá la más destacada en cualquier códice alfonsí a través de procedimientos formales. En primer lugar, los títulos en rojo que, a simple vista, proporcionan un panorama de la estructura del texto. Los títulos se acompañan de las iniciales, alternas en rojo y azul y, con frecuencia, con adornos laterales del color contrario, si inicial roja, rasgueos azules y viceversa. Esa decoración de filigrana a pluma se desplaza por el margen izquierdo de la columna en la que se inicia el capítulo, dejando las otras columnas sin orla ninguna si en ellas no hay capítulo. Por último, algunos códices, como los de la *Estoria de España* y la *General estoria*, acompañan la demarcación capitular con numeración exterior a la columna, también alterna en rojo y azul (véase imagen 8).

Por ejemplo, en los *Libros del saber de astrología*, según las secciones, podemos ver puestas en práctica técnicas levemente distintas: así, en el *Libro de las estrellas fijas que son el el ochavo cielo*, los títulos parecen añadidos tardíamente y vemos un adorno lateral que son apenas unos leves rasgueos a pluma (véase imagen 1). En cambio, en el *Libro de la esfera* se ha previsto el espacio para los títulos, que son más largos, y vemos el sistema de orla lateral alterna en colores junto a la aparición de uno nuevo, en que el adorno se prolonga por todo el margen de la columna, sin que importe la “colisión” del color de las dos iniciales, ya que el rasqueo no se hace del color contrario a la inicial, sino que se mezclan el rojo y el azul y el adorno combina simultáneamente los dos colores (imagen 5).

Esa técnica, que parece un desarrollo ulterior de lo que originalmente eran unos adornos a pluma de la inicial, aparece aún más extendida en el códice de la primera parte de la *General estoria*, donde vemos que la cenefa roja y azul ya no sólo aparece en el margen izquierdo de la columna en que figura la inicial rubricada, sino que se ha extendido por los márgenes superior e inferior, además de hacerse sólida, coloreada y no presentar una apariencia afligranada (imágenes 4 y 8).

En el códice alfonsí de la *Estoria de España* encontramos otros procedimientos: en los primeros folios: en lugar de las habituales iniciales alternas en rojo y azul, tenemos iniciales miniadas, sin adorno lateral. Con este tipo de iniciales que son verdaderas miniaturas en ocasiones, los títulos en rojo pierden mucha importancia demarcativa: se privilegia la imagen sobre el texto. Esta tendencia se ve llevada al extremo en uno de los códices más singulares del *scriptorium* de Alfonso el Sabio: el del *Lapidario*. Con la excepción de los códices de las *Cantigas* y del *Libro de los juegos*, el *Lapidario* es el manuscrito más iluminado de los producidos por Alfonso el Sabio. En él alcanzan una gran importancia las iniciales decoradas, que representan en cada caso la piedra de la que habla el capítulo, mientras que el título pierde relevancia en volumen y color, apenas visible en comparación. Lo más interesante es que las iniciales miniadas se acompañan de los trazos laterales por el margen izquierdo de la columna, con iluminación muy rica, al modo de los rasgueos a pluma de códices menos iluminados. E incluso esa orla miniada puede llegar a encajar completamente el texto (imagen 6).

Por último, resulta interesante destacar que el rojo también puede utilizarse para estructurar con títulos la división de una tabla, del mismo modo que los títulos de los capítulos estructuran un texto. Así, en el *Libro cumplido de los juicios de las estrellas*, el más temprano de los códices alfonsíes conservado, puede notarse cómo la tabla de capítulos está dividida en epígrafes en rojo que organizan los capítulos por secciones «estos son los capítulos de la segunda / tercera / cuarta parte de este primero libro».

Tercer nivel de división textual: el texto

En el interior del capítulo (o de cantiga), el color se reserva para demarcaciones textuales de vario tipo, aunque no todos los códices tienen el mismo comportamiento. Los elementos coloreados son los calderones, algunas mayúsculas, las letras con valor numérico o geométrico, las citas latinas, la introducción de ilustraciones o del cierre de secciones y los estribillos.

El empleo general son los calderones, que, como es sabido, señalan el equivalente a un párrafo moderno. Pueden ser solamente rojos, como es el caso de la mayor parte de las secciones del *Libro del saber de astrología*, por ejemplo (véase imágenes 1 y 3), o bien alternan rojo y azul, como suele ser la norma (imágenes 4, 5 y 8). No deja de ser notable que haya textos, como el *Lapidario*, en que apenas hay calderones.

Los calderones también sirven al propósito de destacar enumeraciones, bien sea insertas en el texto a línea tirada, bien en líneas independientes, con punto y aparte, como es frecuente en las enumeraciones de los reyes en la *General estoria*, primera y cuarta partes, o en los tablas de capítulos.

Por lo general, las mayúsculas del interior del texto alfonsí están trazadas en negro. Pero, algunas pocas veces, se destacan con color, que rellena el trazo externo de la letra. Esa práctica se limita al rojo, como es los *Libros del saber de astrología*, por ejemplo, en el *Libro de las estrellas que son en el ochavo cielo* o en el *Libro de la esfera*, se han destacado las mayúsculas internas al texto con rojo (imágenes 1 y 3). Caso totalmente excepcional es el del prólogo intitulatorio de uno de los manuscritos escurialenses de las *Cantigas*, en que las mayúsculas aparecen alternativamente destacadas en rojo y azul en el interior del pasaje, además de emplearse iniciales decoradas para los principios de cada estrofa (imagen 7).

Algo parecido a los comienzos de las estrofas en las *Cantigas* sucede en algunas enumeraciones de reyes en la *General Estoria*, primera parte, en que, junto a (o en lugar de) los calderones alternos en rojo y azul, se emplean mayúsculas en colores alternos. Está en rojo la E de «El rey de...» (imagen 8).

Si pasamos a la siguiente categoría de elementos textuales destacados en color en el interior del texto debo referirme a las letras con valor numérico y geométrico. Estas letras no se suelen señalar en rojo en los textos historiográficos, por ejemplo, cuando se habla del número de años que reinó un rey, pero, en cambio, aparecen regularmente en rojo en los distintos libros del saber de astrología. A modo de ejemplo, véase esta imagen del *Libro primero del astrolabio llano*, en que para explicar el manejo del instrumento astronómico los puntos geométricos señalados en la ilustración se ven referidos por letras escritas en rojo (imagen 9).

Lo mismo sucede con las letras de valor numérico en las tablas, que alternan rojo y negro por columnas con valor demarcativo.

Por último, el rojo se emplea también dentro del texto continuo de un capítulo en los siguientes casos: primero, cuando se quiere anunciar el fin de una sección. En este caso, el final de una sección funciona de la misma manera que el título de la siguiente. Veamos como ejemplo el final del *Libro del astrolabio redondo* y el inicio del *Libro del astrolabio llano*. Al final del primero se dice «Aquí se acaba el libro del astrolabio redondo e de cuémo se faz de nuevo e de cuémo deben obrar con él» escrito en rojo, de la misma manera que se anuncia en rojo, al final de la columna y tras un espacio de guarda en blanco: «Aquí se comiença el libro del astrolabio llano».

En segundo lugar, se emplea a veces el rojo para dar paso a una ilustración: por ejemplo, en los *Libros del saber de astrología* se escribe siempre en rojo la frase “e esta es la su figura” que introduce una ilustración inmediatamente siguiente (véase imagen 9).

Este valor del rojo para introducir ilustraciones, lo reencontramos en las *Cantigas*, pero aquí, dada la riqueza del códice escurialense E o códice Rico, con una novedad: el empleo alterno del rojo y el azul para explicar el contenido de cada una de las 6 miniaturas que representan lo sucedido en la *Cantiga* correspondiente.

En tercer lugar, el color, normalmente el rojo, puede emplearse dentro de un texto seguido con otros valores demarcativos. Por ejemplo, para el estribillo en las *Cantigas*. Todas las cantigas introducen el estribillo en rojo y, al final de cada estrofa, copian el primer verso del estribillo, que aparece en rojo, mientras que el texto se encabeza también por una inicial decorada.

Ese mismo valor separador tiene el rojo en el códice de la primera parte de la *General Estoria*, en que a veces se copian las citas latinas de Ovidio en rojo, antes de proceder a su traducción. Después de anunciar «e los uessos son estos por sos latines», se transcribe a continuación en rojo el texto latino, luego seguido de su glosa en negro. La práctica procede del sistema de glosa medieval.

4. Manejo de los colores al servicio de la imaginación del códice

Por último, el rojo y el azul se emplearon también para evitar el *horror vacui*, al servicio del deseo de ofrecer un códice con una impaginación perfecta, completando los cuadrantes de las columnas que hubieran quedado en blanco por el efecto de enumeraciones o ilustraciones. Así se rellenaban con cenefas alternas en rojo y azul los huecos en las tablas de capítulos (véase imagen 10), en las enumeraciones de reyes –en los códices historiográficos- (véase imagen 8), o incluso en los huecos dejados por una ilustración, como en el *Libro del astrolabio redondo* (imagen 11).

Este mismo fenómeno se reencuentra en el *Lapidario*, donde la representación iconográfica de la constelación y la estrella que influye sobre la piedra correspondiente, enmarcada por el círculo, se encuadra en no pocas ocasiones en rojo y azul para hacer coincidir la ilustración con la columna (imagen 6). Según avanza el códice y disminuye la labor de iluminación, nos encontramos con los círculos sin encuadrar en las columnas.

5. Conclusión

En conclusión, los códices alfonsíes nos revelan la puesta en práctica sistemática de un sistema en que la impaginación y el diseño del códice se subordinan a la estructura jerarquizada de los textos. Tanto esa estructura textual como la factura material que la refleja fueron de gran novedad en el siglo XIII, y, en esa tarea, los colores rojo y azul jugaron un papel determinante, que merece, desde luego, un estudio más profundo del que he podido esbozar aquí. Aunque no necesariamente recurriendo a los colores, la articulación arbórea –tronco, ramas, subramas- del texto y los procedimientos empleados para destacar elementos textuales diversos –párrafos, citas de otras lenguas, estribillos, etc- han perdurado hasta hoy.

A “sore pucele” e outras donzelas

Helder Godinho

Universidade Nova de Lisboa (FCSH)

CEIL – Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário (UNL-FCSH)

Um colóquio sobre a cor na Idade Média obriga-nos a pensar um importante elemento na criação de sentido nos textos medievais. Com efeito, como diz Pastoureau, uma cor nunca vale por si própria mas pelo sistema em que significa, remetendo para todas as outras. Ou seja, uma cor é um elemento de significação de um jogo mais vasto, em que, sendo ela própria indicadora de uma significação que a ultrapassa, entra muitas vezes em contacto com outros subsistemas do texto para a construção de uma significação comum. Sendo assim, as cores não têm sequer um significado realista:

[...] ce à quoi il faut absolument renoncer, c'est à chercher une quelconque signification "réaliste" des couleurs dans les images et dans les oeuvres d'art. (...) Croire, par exemple, qu'un vêtement rouge prenant place dans une miniature du XIIIe siècle ou dans un vitrail du XVe représentent un vêtement véritable, qui a réellement été rouge, est à la fois naïf, anachronique et faux. (...) dans toute image, un vêtement rouge est d'abord rouge parce qu'il s'oppose à un autre vêtement qui est bleu, noir, vert ou d'un autre rouge; ce second vêtement pouvant se trouver dans cette même image, mais aussi dans toute autre image faisant écho ou opposition à la première. Une couleur ne vient jamais seule ; elle ne trouve sa raison d'être, elle ne prend son sens que pour autant qu'elle est associée ou opposée à une ou plusieurs autres couleurs.¹

Ou ainda: «Toute description, toute notation de couleur est idéologique, même lorsqu'il s'agit du plus anodin des inventaires ou du plus stéréotypé des documents notariés.»²

Ao ocupar-me aqui das donzelas louras vou pôr em relevo um jogo de cores a que muitas vezes se ligam e no qual elas ganham uma significação para além da sua condição de simples mulheres. As *sore puceles*, donzelas de um louro dourado a que frequentemente se acrescenta as faces brancas coloridas de vermelho (o que, de resto, não é exclusivo delas), estão, na obra de Chrétien de Troyes e noutras obras próximas no tempo (e convém não esquecer que os sistemas de cores variam segundo a época e o lugar, aspecto sobre o qual Pastoureau insiste), ligadas a uma vasta rede de significações que ultrapassa a simples descrição de mulheres “realmente” louras, rede de significações que pode estender-se à mulher em geral mas que, nos textos de que me vou ocupar, aparece centralizada nas *sores* ou *blondes puceles*, (pensemos em Énide, Soredamors, Blanchefleur, Iseut la Blonde e tantas outras, para já não falar na rainha Guenièvre).

¹ Pastoureau, M., *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 118.

² *Ib.*, p. 119.

Logo a primeira heroína dos romances de Chrétien, Énide, que Érec encontra na sequência da caçada de Artur ao Veado Branco e por oposição a esta, dado que Érec vai encontrar Énide por ter sido o único cavaleiro a não participar, é uma sor pucele:

Pour voir vos di qu'Isolz la blonde
n'ot les crins tant sors ne luisanz
que a cesti ne fust neanz.
Plus ot que n'est la flors de lis
cler et blanc le front et le vis;
sor la color, par grande mervoille,
d'une fresche color veremoille,
que Nature li ot donee,
estoit sa face anluminee.³

Ligado ao louro dos cabelos, encontramos também o vermelho sobre o branco das faces, como é frequente, e que servirá a Perceval para simbolizar Blanchefleur no episódio das gotas de sangue na neve. E encontramos também a comparação com Isolda que a obra de Chrétien nunca esquecerá embora pretenda afastar-se do que ela representa. Digamos desde já que o que Isolda representa não é o adultério e uma moral condenável mas, por detrás disso, a alternância do ciclo como os textos da época perceberam, nomeadamente a *Historia Tristam* onde o rei Artur concede Isolda meio ano a Tristão e meio ano a Marc. Mas Chrétien não pode deixar de acolher esse fundo mítico na sua obra porque é ele que subjaz a grande parte da matéria da Bretanha de que se ocupa e de que o seu *Chevalier de la Charrette*⁴ é a manifestação mais evidente.

Esta referência a Isolda ao apresentar Énide é importante por esse fundo mítico a que ela se liga e que está presente também neste romance, de modo menos aparente embora. Desde logo, na caça ao veado branco, animal do Outro Mundo, como os comentadores bem sabem, e que terá como consequência o beijo na mulher mais bela da corte, que será Énide, encontrada por Érec, como já referi, numa acção paralela à caçada de Artur. Ora Énide, durante a viagem pela floresta com Érec, conduzirá os cavalos que o marido vai conquistando aos salteadores. A ligação de Énide com os cavalos é reforçada no fim desse percurso pelo palafrém em cujos arreios está inscrita a história de Eneias e Lavínia e que tem o focinho branco e preto, cores separadas por uma linha verde. Também a Orgueilleuse de Logres do *Conte du Graal*⁵ possui um cavalo, que Gauvain vai buscar, com o focinho igualmente branco e preto. O branco e o preto são cores que se opõem, como o branco e o vermelho, e a Orgueilleuse está a levar Gauvain para o Outro Mundo, o reino das mães mortas. Todo o romance se constrói em torno da alternância do mundo do Graal e do reino de Logres e Gauvain tem a missão de trazer a lança que sangra e que destruirá o reino de Logres restaurando assim o mundo do Graal, em decadência desde que Artur tinha subido ao trono, como explicou a mãe de Perceval quando deu conta da sua origem ao filho. E restauração que Perceval deveria ter feito se tivesse feito a pergunta salvadora. Mas Perceval, pertencendo embora à linhagem do Graal, escolhera ser cavaleiro de Artur e

³ Chrétien de Troyes, *Érec et Énide* (publié par Mário Roques), Paris, Champion, 1981, v.424-432.

⁴ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la charrette* (publié par Mario Roques), Paris, Champion, 1965.

⁵ Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal* (publié par Félix Lecoy), Paris, Champion, 1973.

a “acontance” com Gauvain, a seguir ao episódio das gotas de sangue na neve, vai permitir o desdobramento desta função.

A relação com o cavalo desta viagem de Gauvain para o outro mundo guiado pela Orgueilleuse manifesta-se ainda nas más montadas do sobrinho de Artur, a quem o seu cavalo tinha sido roubado, depois, de resto, de ter perdido uma ferradura ao caçar uma corça, a caminho de Escavalon, o que vai ligar este contexto à questão do mau andar de que o Rei Pescador é a manifestação mais evidente e que no contexto da alternância cíclica se liga ao momento negativo do ciclo (caso do Rei Pescador) e à infertilidade que ele implica (veja-se o discurso da Laide Demoiselle e pense-se, também, por exemplo, no *Lai du Trot*⁶).

Assim, Énide, condutora de cavalos durante o percurso pela floresta, vai receber um cavalo com as cores da alternância dos mundos, o que é reforçado, como vimos, pelo cavalo idêntico da Orgueilleuse de Logres, e sê-lo-á também pela personagem de Rianon do «mabinogi de Pwill»⁷, rainha/deusa cavalariça, frequentemente associada à Epona gaulesa, outra deusa cavalariça. Rianon aparecerá a Pwill para com este casar na sequência de uma história de permanência cíclica no Outro Mundo, desencadeada em torno das cores branco e vermelho dos cães do príncipe do Outro Mundo, Anwin. Como sabemos, o branco tanto se opõe ao vermelho como ao negro,⁸ servindo qualquer dessas composições para manifestar um jogo de contrários (que pode ser os dois mundos do ciclo que as deusas celtas, como a grega Perséfone, tinham que percorrer anualmente e de que Isolda é o caso literário mais conhecido). As próprias pedras do xadrez são brancas e vermelhas até meados do séc. XIII. E já agora, lembremos que Gauvain e a irmã do rei de Escavalon se têm que defender com peças e tabuleiro de xadrez (que, nesta época, ainda não continha casas de duas cores, embora as peças fossem brancas e vermelhas)⁹ na sequência do que terá que ir buscar a lança que sangra que destruirá o reino de Logres.

Voltando a Énide e às donzelas louras com faces brancas e vermelhas, começaremos a interrogar-nos sobre se o branco sobre o vermelho não é verdadeiramente o que é importante para a significação em que se integram. Tanto mais que o “ouro” dos cabelos (e os cabelos destas donzelas são, habitualmente, ligados ao ouro) é uma cor que se liga mais ao branco que ao amarelo. Vejamos o que diz Pastoureau: «...l’or, qui dans la culture et la sensibilité médiévales n’a que peu de rapport avec la couleur jaune mais qui en a beaucoup avec la couleur blanche, sert parfois à traduire l’idée de blanc intense, de « super-blanc », palier chromatique souvent nécessaire pour hiérarchiser le céleste ou le divin»¹⁰.

Le vocabulaire du latin médiéval apporte une preuve de ces liens beaucoup plus forts entre l’or et le blanc qu’entre l’or et le jaune: *aureus* est assez souvent synonyme de *candidus* ou de *niveus*; il est rarement de *croceus* ou de *galbinus*, *giallus* ou *luteus*. Cette distinction nette entre l’or et le jaune explique pourquoi, à la fin du Moyen Âge, tous les jaunes se dévaluent, aussi bien

⁶ *Lai du Trot* in Tobin, Prudence M. O’H. (ed.), *Les Lais anonymes des XII et XIII siècles*, Genève, Droz, 1976.

⁷ *Mabinogi de Pwill* in *Les Mabinogion* (traduits en français avec un commentaire et notes par Joseph Loth), Genève, Slatkine, 1975, E. Thorin, 1889.

⁸ Pastoureau, *op.cit.*, p. 283.

⁹ Pastoureau, *op.cit.*, p. 286.

¹⁰ Pastoureau, *op.cit.*, p. 146-147.

le jaune qui tend vers le vert que celui qui tend vers le rouge. L'or entretient par ailleurs des rapports étroits avec la couleur rouge, en tant qu'elle renvoie à l'idée de densité, de saturation absolue; c'est cet or-là qui est par exemple présent dans le Graal et dans sa liturgie.¹¹

Sendo assim, aparecendo-nos a cor do ouro como uma magnificação do branco, poderemos dizer que as cores verdadeiramente significativas ligadas às sores puceles são o vermelho e o branco que serão as cores sobre as quais Perceval simbolizará Blanchefleur, não esquecendo nós que elas são, também, as cores de oposição, por excelência, e, por isso, as cores das peças de xadrez que disputam, simbolicamente, o controlo da terra.¹²

Soredamors, do romance *Cligès*, também de Chrétien, representa, com certeza, o caso em que maior atenção é dada ao carácter dourado do cabelo. Como ela própria diz, ao sentir-se apaixonada por Alexandre:

Por neant n'ai ge pas cest non
Que Soredamors sui clamee.
Amer doi, si doi estre amee,
Si le vuel par mon non prover,
Qu'amors doi an mon non trover.
Aucune chose senefie
Ce que la premiere partie
En mon non est de color d'or,
Et li meillor sont li plus sor.
Por ce tieng mon non a meillor
Qu'an mon non a de la color
A cui li miaudres ors s'acorde,
Et la fine amors me recorde:
Car qui par mon droit non m'apele
Toz jorz amors me renovele;
Et l'une mitiez l'autre dore
De doreüre clere et sore,
Et autant dit Soredamors
Come sororee d'amors.
Doreüre d'or n'est si fine
Come ceste qui m'anlumine:
Molt m'a donc Amors enoree,
Quant il de lui m'a sororee,
Et je metrai en lui ma cure,
Que de lui soie doreüre,
Ne ja mes ne m'an clamerai.¹³

E Alexandre, depois de a ter conhecido, dissera, a propósito do dardo do amor: «Li penon sont les treces sores / [...] C'est li darz qui me fet amer.» (v. 782-784).

Ou seja, o amor e o cabelo dourado estão ligados quer no nome dela quer no sentimento de ambos. Apaixonam-se, assim, através de uma cor, que tem a ver com a

¹¹ Pastoureau, *op.cit.*, p. 370, nota 21.

¹² Pastoureau, *op.cit.*, o cap. «L'arrivée du jeu d'échecs en Occident», p. 269-292.

¹³ Chrétien de Troyes, *Cligès* (publié par Alexandre Micha), Paris, Champion, 1982, v. 954-979.

brancura luminosa, como vimos, como outros se apaixonam através de um texto (no *amor de lonh*) ou de um filtro (Tristão e Isolda). O amor de ambos é a melhor coisa que Alexandre levará para a Grécia da sua viagem formativa à corte de Artur, onde as *puceles sores* têm a valorização que temos vindo a ver. Todo o romance se desenrolará, em seguida, no esquema da alternância do ciclo, primeiro entre os dois irmãos Alexandre e Alis (que ocupou o trono porque Alexandre foi julgado morto num naufrágio ao voltar), tendo Alexandre concordado em que Alis se mantivesse no trono sem herdeiros de modo a poder passá-lo a Cligès, o filho de Alexandre e de Soredamors. Encontramos aqui o ciclo ligado à usurpação entre irmãos e vemos o trono a ser herdado pelo filho do irmão que não está no trono (lembramos a importância dos sobrinhos na literatura arturiana e os estudos que já lhe foram dedicados). Dediquei já, também eu, um estudo a este tema onde tentei mostrar a lógica que lhe subjaz.¹⁴ O que nos importa aqui é sublinhar que todo o romance se desenrola nessa lógica, aparecendo-nos, assim, Soredamors, encontrada na corte de Artur, na outra terra, desdobrada por uma Fénice de que a cor dos cabelos não é referida, sendo, antes, toda ela descrita em termos de luz (lembramos que os cabelos *sores* são, normalmente, também *luisants* o que tem, com certeza, a ver com a super brancura do ouro acima referida). E Fénice que vai ser conquistada para Alis por Cligès que vence o duque de Saxe a quem o imperador da Alemanha já a tinha prometido, lembrando a história de Eneias e Turnus a propósito de Lavínia, referida nos arções do cavalo de Énide, e lembrando, também, evidentemente, Tristão e Isolda, sempre presentes em todo este romance como fundo significativo, mesmo se negativo. É, com efeito, uma história semelhante à desses dois amantes que Cligès e Fénice vão viver, passando esta por uma morte aparente e por um fechamento numa torre que são, evidentemente, significantes do inferno cíclico donde emerge na Primavera, sendo os amantes, então, descobertos e sendo obrigados a fugir até à morte de Alis.¹⁵

É altura de referir aqui que, ao contrário de Isolda, Fénice nunca é possuída por Alis graças a um filtro preparado pela ama Tessala que faz com que o marido imperador julgue possui-la, sendo isso apenas uma ilusão. O encontro deles é, assim, um encontro, deceptivo embora, mas que Alis sentia bem real, através de uma ficção. Alis vive a relação com Fénice numa ficção que ele sente real. Isolda e Tristão também se tinham, na versão de Béroul, amado graças ao filtro que a mãe Isolda tinha preparado para a filha Isolda e para o rei Marc. Mas o filtro não tem destinatário fixo e o próprio anão Frocin, apesar da sua disformidade, poderia ter sido o objecto do amor da bela Isolda se ambos o tivessem tomado. E Perceval vai tomar verdadeira consciência do seu amor por Blanchefleur no episódio das gotas de sangue na neve onde ela é simbolizada, simbolização que se aparenta com as ficções ou poções intermediadoras. Se Isolda e Marc tivessem bebido o *lovendrin* não teria havido alternância e Isolda perderia a sua significação de entidade cíclica, como a grega Perséfone, sendo apenas uma normal esposa, fortemente apaixonada graças à bebida. Ou seja, esta bebida que pretendia criar um amor “ficcional”, no sentido de construído sem

¹⁴ Ver Godinho, Hélder, «Os parentescos simbólicos em Vergílio Ferreira», in David Mourão-Ferreira *et al.* (org.), *Afecto às Letras. Homenagem da Literatura Portuguesa a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, INCM, 1984, p. 230-236.

¹⁵ Notemos, de passagem, que a subtilidade com que esta torre foi fabricada a aparenta, de algum modo, à torre de Hércules da lenda do Rei Rodrigo – ver *Crónica Geral de Espanha de 1344* (ed. de Luís Filipe Lindley Cintra), Lisboa, IN-CM, 1951-1990 (4 vols) – vol. 2.

referente fixo, é condição para que a significação cíclica de Isolda possa ser apreendida. Ou seja, o amor criado através desta ficção não põe os indivíduos em relação mas torna-os personagens da ordem cósmica que essa ficção significa.

Pensemos, agora, um pouco em Rianon e em Pwill do mabinogi do mesmo nome. Numa caçada fraudulenta em que pretende ficar com um veado que os cães de uma outra matilha tinham caçado, cães vermelhos e brancos o que os torna cães do Outro Mundo, Pwill, confrontado com o dono da matilha, príncipe de Anwim, ou seja, do mundo infernal, é obrigado a passar um ano nesse reino governando-o sob os traços do seu verdadeiro senhor, devendo-se fazer passar por ele em tudo mas tendo, por virtude própria, respeitado a mulher do seu duplo que, entretanto, se admira da súbita indiferença, enquanto o príncipe de Anwin governa a terra de Pwill. Um ano ou ciclo depois tudo volta à normalidade sendo, então, Pwill testemunha do facto maravilhoso de uma cavaleira que não se deixa apanhar por ninguém senão por ele próprio. É Rianon, rainha que dá a soberania e que é muitas vezes ligada a Epona pela sua ligação aos cavalos. As bodas são marcadas para daí a um ano (outro ciclo) mas só se efectivam dois anos depois porque outro rei que deseja Rianon consegue obrigar Pwill a dar-lha, mas que, pela astúcia de Rianon, não a virá a ter. Um ano depois da primeira tentativa a boda consuma-se, finalmente, e quando mais de dois anos depois Rianon dá à luz, a criança desaparece por falta de vigilância das seis mulheres que acompanhavam a rainha e que deram por que alguém a raptara, e que, para se salvarem, criam outra ficção: a de que foi Rianon que matou o filho. Em consequência disso a rainha sofre uma clausura de sete anos na estrebaria devendo transportar às suas costas todos os visitantes que o desejassem, mostrando assim o seu carácter cavalariço. (Lembremos, desde já, que Isolda, outra rainha do ciclo, é casada com Marc, o rei das orelhas de cavalo, segundo a tradição, e cavalga Tristão na cerimónia carnavalesca do Mal Pas). Ou seja, a mentira/ficção das seguidoras da rainha, operou a mudança para o momento negativo do ciclo de uma rainha cavalariço casada com um rei que tinha visitado o outro mundo numa história de fraude que envolvia cães brancos e vermelhos.

Vemos, assim, que estas cores reaparecem e se ligam ao amor com uma deusa cavalariço, o que nos vem reforçar tudo o que dissemos sobre a relação de Énide com os cavalos e a importância de vir a possuir um cavalo com o focinho preto e branco (isomorfo de vermelho e branco, como sabemos), com um fio verde a ligar as duas cores, que J. Ribard liga ao tema da *reverdîe* e aos vários aspectos de renascimento cíclico que implica¹⁶. No caso de Rianon, ela aparece a Pwill sobre um cavalo branco e traz um vestido dourado, o que, do que já sabemos destas cores, é fortemente significativo da ligação ao outro mundo pelo branco, se nos lembrarmos do dourado como super branco, referido por Pastoureau, valência também referida por Ribard:

Mais dans la mesure où le blanc n'est, en définitive, que la manifestation même de la lumière, comme le noir l'est de l'obscurité, on ne sera pas surpris de le voir en quelque sorte relayé, dans sa signification bénéfique, para le blond lumineux et doré – et c'est ici qu'intervient la thématique constante de la beauté féminine telle que la conçoit le Moyen Age.¹⁷

¹⁶ Ribard, J., *Le Moyen Age. Littérature et symbolisme*, Paris, Champion, 1984, p. 46-48.

¹⁷ *Ib.*, p.40.

Vimos que a passagem de um momento para o outro do ciclo foi, no caso de Rianon, provocada por uma ficção. No caso de Isolda, as passagens entre os momentos do ciclo representados por Tristão e pelo rei Marc, são, igualmente, marcadas por uma ficção, muito mais impressionante que a de Rianon. Com efeito, a cerimónia do Mal Pas, em que Isolda será entregue a Marc depois de sofrer a ordália, é uma cerimónia de uma encenação deceptiva e carnavalesca em que ela diz a verdade parecendo que brinca com ela, como quando se refere a Tristão dizendo que não teve entre as suas coxas mais nenhum homem além de Marc e daquele leproso às costas de quem passou o vau. E, nas *Folies*¹⁸, Tristão, quando quer voltar a ter Isolda, disfarça-se de louco em cerimónias carnavalescas. O que, de facto, está de acordo com a mudança de ciclo porque, como mostrou, por exemplo, Éliade, os carnavais destinam-se a criar um caos entre duas cosmogonias, o que reforça a nossa interpretação do fundo cósmico do ciclo por detrás desta história.

Assim, os dois momentos do ciclo são articulados por uma ficção (que articula o tempo) à qual importa a ordem que ela gere mais do que os indivíduos que a vão viver. Ora, é quando Perceval “ficcionaliza” Blanche fleur no episódio das gotas de sangue na neve que se dá a acointance com Gauvain que vai fazer o que Perceval não fez restaurando o reino do Graal o que destruiria o reino de Logres. De resto, Perceval tinha-se tornado um Cavaleiro Vermelho ao vestir a armadura do cavaleiro que disputava a terra a Artur, com o que o texto marca a pertença de Perceval a uma linhagem inimiga mas cuja inimizade Perceval não quer assumir. No episódio das gotas de sangue na neve, é, de novo, o vermelho e o branco de uma *sore pucele*, desta vez libertos da sua face real e conseguidos através do sangue de um ganso selvagem ferido por um falcão no momento da sua migração para um outro mundo. Ao ficar abismado nesse sangue de uma ave que se dirigia para o Outro Mundo sobre o branco da neve, não me parece demais, neste contexto, dizer que, tendo já visitado o castelo da sua linhagem que não restaurou, o jovem cavaleiro, ao simbolizar a amada, reconhece a sua condição de cavaleiro de Artur e passa para Gauvain a destruição de Logres implicada na restauração do Graal, funcionando o branco sobre o vermelho também como o olhar do outro que lhe cria a identidade de que passa a ter consciência. Esse passar a destruição de Logres para Gauvain diante daquela ficção na neve liga, de novo, de algum modo, o articular dos momentos do ciclo a uma ficção.

Recordemos que o *lovendrin* é uma poção que cria o amor como ficção sem destinatário fixo, é ela que é o lugar do encontro que gera um sentimento que só acontece na e por causa da poção. É um sentimento que não nasce da natureza (embora, neste caso, já houvesse uma predisposição natural), sendo, assim, criado ficcionalmente. Também o *amor de lonh* cria uma relação num texto (desta vez entre pessoas e não entre momentos do tempo) de que o destinatário, estando embora designado, não é conhecido e o seu reconhecimento depende apenas de uma designação. O romance do séc. XIII, *Durmart le galois*, di-lo com muita clareza¹⁹. Com efeito, o jovem Durmart apaixonou-se, por ouvir dizer, pela rainha da Irlanda mas, ao encontrá-la, não sabendo quem é, não sente amor. O amor

¹⁸ *Folie Tristan* (manuscrito de Oxford); *Folie Tristan* (manuscrito de Berna): edição bilingue D. Lacroix e Ph. Walter, in *Tristan et Iseut: les poèmes français, la saga norroise*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, Coll. Lettres Gothiques, 1989, p.234-281 e 284-311.

¹⁹ *Durmart le galois. Roman arthurien du treizième siècle* (publié par Joseph Gildea), O. S. A., Villanova, Pennsylvania, The Villanova Press, 1965.

depende de uma adequação do texto a um referente e qualquer mulher que fosse rainha da Irlanda, ou designada como tal, seria amada, independentemente das características físicas e morais. O texto soltou-se do referente, o signo está livre, como o estará o de Quixote, que estes textos antecipam. Como diz Foucault a propósito de Quixote: «Don Quichotte, lui, doit combler de réalité les signes sans contenu du récit.»²⁰ O que está em causa no *amor de lonh* é o modelo e não a pessoa.²¹ A pessoa real, pretendido objecto deste amor, é, por exemplo, uma sombra, como o diz o *Lai de l'Ombre* de J. Renart²². Ou um texto puro, como nos casos da rainha da Irlanda ou da donzela que o imperador Konrad ama no *Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, do mesmo J. Renart²³ e da qual se aproxima não indo ter com ela mas chamando o irmão dela para o seu serviço, para que a narrativa se densifique e a donzela ganhe mais vida. E só quando o traidor que a pretendia ter conhecido intimamente faz o seu discurso falso é que ela aparece para repor a verdade desse discurso. O imperador amante vive o amor como uma ausência que os discursos sobre ela presentificam e que o discurso falso do senescal traz, finalmente, em pessoa, à corte. Mas a donzela que aparece só é o referente do discurso porque é designada como tal, reconhecida. Qualquer discurso deceptivo sobre a sua identidade poderia designar outra em seu lugar com o mesmo efeito sobre o imperador.

Vemos, assim, que os discursos ou ficções (poções incluídas) que articulam os momentos do ciclo, participam de um desinteresse pelas personagens reais, o que caracteriza um amor que reproduz, por detrás das ocorrências concretas, uma ordem cíclica, do mesmo modo que o *amor de lonh* nas suas ficções mais ou menos “realistas” cria “somas” do outro para nelas o amar. A realidade é um efeito de significação dado por uma organização do mundo que lhe dá um sentido e de que os modelos míticos (o ciclo, nestes casos) ou de beleza e virtude (*amor de lonh*) servem para criar o outro num jogo de significação que o ultrapassa e onde ele só existe se fizer sentido. Aí também a importância das cores ligadas à mulher, uma vez que elas são um sistema de significação antes de serem cores verdadeiras, como o disse Pastoureau, acima citado.

²⁰ M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 61.

²¹ Virá, talvez, a propósito lembrar, por exemplo, os estudos de Dumézil sobre os modelos que são reconhecíveis nas narrativas pseudo-históricas, como a da fundação de Roma – Cf. Dumézil, Georges, *Mythe et Épopée* (introd de Joël Grisward) I, II, III, Paris, Gallimard, 1995.

²² Jean Renart, *Lai de l'Ombre*, ed. F. Lecoy, Paris, Champion, 1983.

²³ Jean Renart, *Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, ed. F. Lecoy, Paris, Champion, 1979.

RETÓRICA E SEMIOLOGIA

A coloração hagiográfica – entre a luz e a escuridão

Ana Maria Machado
Universidade de Coimbra (Faculdade de Letras)
Centro de Literatura Portuguesa

A consideração da presença das cores no universo medieval exige, como bem nota Michel Pastoureau, uma adequação do nosso olhar à vivência epocal, tanto no que se reporta às condições de vida do quotidiano, como ao uso e ao sentido que lhes era atribuído. Com efeito, na longa Idade Média, a percepção cromática está mais intimamente associada à interpretação teológica e ética do que a uma possível dimensão estética¹. Tal como aconteceu noutros domínios, a estética não se autonomizara. Apesar de Santo Agostinho ter ensaiado uma abordagem do conceito de beleza em sentido estético², não teve seguidores, uma vez que a sua teoria posterior subordinou a beleza, e também a arte, a fins religiosos e morais³.

Na teologia estética medieval, beleza e luz estão intimamente ligadas tanto no contexto cristão como neoplatónico e é esta ideia que dominará a Idade Média⁴, bem como a de que a cor é luz⁵. Esta concepção serve igualmente uma dimensão doutrinal que não se afigura exclusiva de uma estética da quantidade, assente na proporção, ainda que, como defende Umberto Eco, a beleza da cor, sentida como beleza simples, de natureza indivisa, não estimule o mesmo tipo de sentimentos de ligação metafísica a Deus. Cor e luz podem ser reacções espontâneas, transportadas para a descrição do além ou para o mundo interior

¹ Até à segunda metade do século XVII, o espectro das cores é desconhecido e a ideia de cores primárias e complementares só se imporá no século XIX. V. Pastoureau, M., *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 119.

² A sua noção de estética está muito marcada pela Antiguidade e é muito menos teocêntrica do que a dos filósofos cristãos, uma vez que os seus escritos sobre a matéria são anteriores à conversão e, por consequência, ainda marcados sobretudo por Platão e pelos estóicos; já convertido, recebe a influência de Plotino, que combatia a estética estóico-eclética, de que dá conta nas *Confissões* e que coincidem com o seu estatuto de convertido, apontando agora para o transcendente e para o religioso. Para Agostinho, a percepção das cores é um dos elementos da experiência estética – o segundo é de natureza intelectual e é indirecto, na medida em que cores, sons, impressões, percepções representam algo. V. Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la estética. I. La estética medieval*, Madrid, Ediciones Akal, 1989, p. 52-55.

³ V. *ib.*, p. 299-306.

⁴ V., por ex., *Os Nomes Divinos*, do Pseudo-Dionísio (séculos V-VI), e reavistação de João Escoto Erígena (século IX), em *De divisione naturae*: «As formas visíveis não são atraentes por si mesmas mas como manifestações e imaginações da beleza invisível: é através delas que a divina providência chama e atrai a alma do homem para a pura e invisível beleza da verdade», in Fumagalli e Beonio Brocchieri, *A estética da Idade Média*, Lisboa, Editorial Estampa, 1993, p. 84.

⁵ Esta identificação, partilhada pelos homens de ciência, não é aceite por todos os teólogos. V. M. Pastoureau, *op. cit.*, p. 125.

do indivíduo, mas convergem igualmente na expressão de sentidos espirituais⁶. Assim, a *claritas*, no sentido físico de esplendor, luz, claridade reporta-se tanto ao mundo físico como ao esplendor da virtude⁷.

Além das reflexões teológicas e filosóficas que subjazem a estas associações, a própria realidade medieval parece propiciar uma mais premente sensibilidade à luz do que à cor. Pensando nas condições de iluminação da época, percebe-se a enorme tensão entre as trevas absolutas da noite, bem patente na dimensão psicológica das longas “noites d’avento”, de Juião Bolseiro e na carga conotativa e metafórica da luz do dia que o trovador almeja: «non ven [a] luz, nen pareç’ o dia»⁸. Abstraindo da carga também simbólica destas referências concretas, as limitações que a dicotomia luz – escuridão criavam são determinantes nas relações que o homem medieval cria com estes dois pólos. A atrofia visual que a noite avoluma apenas permite apreender sombras, reflexos da luz da vela ou do fogo, em espaço fechado, ou dos astros, em espaço aberto. A luz ansiada devolve e favorece a visão cromática, uma vez que a visão de contraste, ou seja a percepção do brilho, aumenta com a luminosidade. Pelo contrário, a escassez de contacto permanente com um universo iluminado reduz o carácter discreto da acuidade visual cromática, estimulando sobretudo os bastonetes, isto é, as células da periferia da retina, que actuam na escuridão e distinguem as sombras, perscrutando o invisível da noite medieval. A luz activa os cones da retina, ou seja, as células que fornecem a visão cromática. Assim, a aptidão para distinguir a paleta de cores que o mundo oferece parece ser mais uma questão cultural, uma vez que a composição do nervo óptico não terá sofrido grandes alterações: cada célula ou cone recebe, enquanto fotodetector, uma cor, num conjunto de três cones encarregados de distinguir o vermelho, o verde e o azul e é da sua junção no córtex occipital da visão que resultam todas as outras cores⁹. O que quer dizer que a valorização de umas em detrimento de outras é meramente histórica, embora se perceba que, por razões não exclusivamente físicas ou fisiológicas, a escassa representação cromática se centre no brilho e na clareza *versus* a sombra ou a escuridão.

O conjunto de textos que submeti à inquirição cromática constituem a primeira parte de um manuscrito trecentista, hoje na Biblioteca Central da Universidade de Brasília (142,

⁶ Em *De quantitate numerica* e em *De quantitate animae*, Agostinho define o belo como regularidade geométrica. O gosto pela proporção remete, assim, para o sentimento metafísico da absoluta identidade de Deus. V. Eco, U. *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 56-57.

⁷ V. W. Tatarkiewics, *op. cit.*, p. 302.

⁸ Cf. *Lírica profana galego-portuguesa* (coord. de Mercedes Brea), Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas Ramón Piñero, 1996, vol. II, p. 583-584.

⁹ Agradeço ao Prof. Rui Proença os preciosos esclarecimentos oftalmológicos.

Secção de Obras Raras, Cofre [sem cota])¹⁰. Trata-se de um *Flos Sanctorum*, que traduz boa parte da importante compilação hagiográfica coligida por Valério de Bierzo (n. 623-625-m. 695)¹¹. Prolongando a tradição do monaquismo oriental¹² em domínio hispânico, confirmou a constância da atracção pelo modelo do ascetismo do deserto. E, do mesmo modo, a fortuna das cópias e refundições desta síntese hagiográfica é sintomática da longevidade deste paradigma espiritual na baixa Idade Média. Da tradução portuguesa constam, entre outras, a *História dos Padres do Egipto*, as vidas de São Frutuoso, Santa Pelágia, Tarsis, São Simão, a *Vida dos Padres de Mérida*, de Santo Emiliano, as *Visões de Máximo*, de Baldário e de Bonelo, *Os Doze Mandamentos do Duque Antíoco*, a sua *Vida e Visão* e os *Ditos dos padres do deserto*. Américo Machado Filho sugere que esta primeira secção seria uma cópia de uma versão anterior, desaparecida, mas já escrita em português¹³, provavelmente a partir de um original latino existente numa igreja ou mosteiro do norte de Portugal, talvez no mosteiro da Pendorada¹⁴. Díaz y Díaz, a última voz a pronunciar-se sobre a matéria, postula a existência de duas fases distintas na elaboração deste manuscrito, distinguindo-se a primeira por ser a tradução de um elemento desgarrado de um códice valeriano já enriquecido com várias adições, ou, segundo uma outra hipótese que também não enjeita, estar-se-ia perante duas partes, distintamente tratadas, de um mesmo manuscrito¹⁵.

Registe-se ainda que bom número destas obras se encontra também em dois manuscritos latinos hoje na Biblioteca Nacional: o alc. CCLXXXIII/454 (escrito no final do século XII, princípio do XIII), com uma pequena parte da Compilação valeriana, e o manuscrito alc. XV/367 (escrito em letra francesa do século XII), com um maior número de textos desta Compilação. Sobre a relação entre estes dois manuscritos, Díaz

¹⁰ A segunda parte é uma tradução dos *Diálogos de S. Gregório*, segundo Machado Filho, Américo Venâncio Lopes, *Um «Flos Sanctorum» do século XIV. Edições, glossário e estudo lingüístico*, Salvador, Universidade Federal da Bahia – Instituto de Letras, 2003, vol. 1, p. 15.

¹¹ A correlação do *Flos Sanctorum* trecentista com Valério de Bierzo foi defendida por Serafim da Silva Neto (*Língua, Cultura e Civilização: Estudo de Filologia Portuguesa*, Rio de Janeiro, Acadêmica, 1960, p. 292-293) e por Arthur Askins («A Medieval Vision of Paradise and Hell through double Lens», in *Estudos Universitários de Língua e Literatura. Homenagem ao Prof. Dr. Leodegário A. de Azevedo Filho*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1993, p. 489-500). Na tradução portuguesa existente, Manuel C. Díaz y Díaz identifica duas fases e sugere que a primeira poderá corresponder à tradução de uma secção de um óptimo códice valeriano, mas também admite que as diferenças identificadas poderão advir de dois tratamentos distintos de um mesmo manuscrito. V. Valerio de Bierzo, *Valerio del Bierzo. Su persona. Su obra*, Léon, Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro» – Caja España de Inversiones – Archivo Histórico Diocesano, 2006, p. 148-152.

¹² Valério de Bierzo reuniu vidas de alguns monges do Egipto, a *Historia Monachorum*, na tradução de Rufino, os *Apophthegmata Patrum*, na tradução de Pelágio e de João, obras da sua autoria, como as *Revelações a Donadeo* ou a *Visão de Máximo*, obtendo um conjunto que, à medida que vai sendo ampliado, se vai abrindo aos sucedâneos do monaquismo oriental, como serão os *Diálogos* de São Gregório Magno (540-604) e a *Vida dos Santos Padres de Mérida* (séc. VII) que os emulam.

¹³ V. *op. cit.*, vol. I, p. xxvii-xxviii.

¹⁴ V. Mattoso, José, *Religião e cultura na Idade Média portuguesa*, Lisboa, IN-CM, 1982, p. 384.

¹⁵ A tarefa revela-se difícil devido ao critério seleccionador e simplificador aparentemente utilizado, revelando, por vezes, não ter entendido o texto latino ou querer torner as dificuldades. V Díaz y Díaz, *op. cit.* p. 148-152.

y Díaz aventa a hipótese de se ter feito a cópia da compilação em dois manuscritos diferentes¹⁶.

Ainda que não surpreenda que, neste conjunto de textos, a oferta cromática não seja substancial, é possível destacar um conjunto de elementos mais significativos, a saber, (1) as cores do paraíso e do inferno, nas *Visões* de Valério de Bierzo, (2) as cores da alma, em dois apotegmas dos padres do deserto e (3) a transposição cromática do sujeito para um representante alegórico, numa vida de santo.

1. A *Visão de Máximo (Dicta Valerii ad Donadeum)* e a *de Baldário* constituem dois dos relatos que Valério narra a Donadeu e adoptam o modelo dos ditos, sentenças, apotegmas ou exemplos que os eremitas proferiam na solidão do deserto.

1.1. Da primeira, registam-se duas traduções, uma integrada nas obras do autor (fls. 7v--8v – versão I) e a segunda, apresentada como sendo de sua autoria (fls. 71-72 – versão II), mas já no contexto da série de apotegmas¹⁷. Na versão I, Valério de Bierzo reproduz o testemunho de Máximo cuja alma foi beneficiada com uma viagem ao paraíso celeste¹⁸, situado, deduz-se, num dos extremos da terra¹⁹. Da descrição dos elementos que Máximo vê maravilhado²⁰ – o que desde logo supõe um verdadeiro prazer estético²¹, ainda que mais marcado no texto latino – começo por destacar o pouco que sobreviveu no *Flos Sanctorum* trecentista, mas que, mesmo assim, pode dar uma pálida imagem da riqueza do texto original e de cópias como a do alc. 454²².

Na versão I, a descrição é destituída das notações de brilho e de luz que pontuavam a redacção valeriana (por exemplo, o anjo de luz volve-se num descorado «anjo de nostro senhor»²³); sobressai, porém, o cromatismo das «muytas froles de senhas naturas e de

¹⁶ V. *op. cit.*, p. 139-140.

¹⁷ Para as diferenças entre as duas abordagens, v. Arthur Lee Askins, *op. cit.*

¹⁸ Só o texto latino esclarece que se trata do paraíso celeste: «in medio eiusdem siderei paradisi.» (Díaz y Díaz, *op. cit.*, p. 204; na versão I da tradução portuguesa, lemos apenas «no meogoo do parayso.» (Américo Machado Filho, *op. cit.*, vol. II, p. 41, fl. 7vC2); na versão II, não há sequer referência a paraíso: «aquele lugar» (*ib.*, p. 206, fl. 71vC1).

¹⁹ A partir desta nota, segue-se a mesma ordem; só no caso de haver mudança se fará referência à página e/ou à foliação. À frente, diz que o anjo o conduziu «ad extremum deficiente terra»; «a huñ lugar hu nõ havia ja terra nêhũ» (fl. 8rC1); e, numa geografia distinta, «a cima de todo o logar.»

²⁰ V. «insolito stupore»; «maravilhey-me muyto» (fl. 7vC2); «maravilhando-m'eu».

²¹ W. Tatarkiewicz recorda que, na Antiguidade, o belo era valioso, atraente e produzia prazer. Belo e bem estavam associados, tendo significados muito próximos. Na Idade Média, este liame manteve-se – São Tomás de Aquino afirmava «pulchra sunt, quae visa placent» –, ainda que tendesse a especificar-se. Na formulação do mesmo Doutor, o bem aspira-se e o belo conhece-se associação. V. *op. cit.*, p. 307.

²² A lição deste códice é quase integralmente coincidente com a editada por Díaz e Díaz que cito porque, não tendo sido o cód. 454 a fonte usada, pelo menos directamente, pelo manuscrito português, opto por dar uma versão mais completa – ainda que a lição alcobacense omita brevíssimas expressões de escassa relevância apenas num ou noutro ponto V. fls. 75-76.

²³ V. «angelo lucis», p. 202; p. 40, fl. 7vC2.

senhas coores, assi que ali viia homem frores brancas e vermelhas e jalnes²⁴ e indias²⁵ e outras de muytas guysas.»²⁶. Em termos de variedade cromática, estamos no ponto máximo da acumulação, embora longe da modulação tonal aludida em latim, do concretismo da associação a flores próprias das descrições do paraíso como é o par rosa-lírio²⁷ e, sobretudo, da luminosidade: «diuersarumque manque errarem totus ille iucundissimus pagus uaria inmarcessibilium florum specie pictoratus, rosarum rutilante rubore, liliorum premicante candore, purpureo, croceo diuersoque indiscreto colore cuncta prefulgebant radiante decore.»²⁸.

Por um lado, este trecho é particularmente sintomático da abordagem da cor na Idade Média, no recurso a cores fixas em zonas definidas, gerando um conjunto de radiante luminosidade²⁹. Por outro, admitindo alguma gradação, algum cambiante de tonalidade, o passo encerra uma tão assinalável novidade para a época que a nem mesmo a tradução posterior considerou. Também a conjugação com uma marcação cromática é, na sua extensão, invulgar. O espaço paradisíaco é geralmente fértil em materiais preciosos e luminosos, mas não no registo das suas múltiplas colorações. Neste ponto, Valério de Bierzo conjuga, de igual modo, a tradição com uma sensibilidade cromática singular.

Se a versão I surpreende pela imagem colorida, ainda que baça, com que pinta este jardim, presume-se também uma possível incompreensão em relação ao texto latino (da parte da possível cópia utilizada para a tradução ou do texto português que segue). Por outro lado, e ainda que o substantivo “púrpura” esteja registado desde o século XIII³⁰,

²⁴ De acordo com o *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* (António Houaiss, Mauro de Salles Villar, Francisco Manoel de Mello Franco, Rio de Janeiro, versão 1-0, Dezembro 2001 – CD-ROM), o adjectivo deriva do «fr.ant. *jalne* (c1 100) ‘da cor do ouro, amarelo’ (mod. *jaune*), do lat. *galbinus, a, um* ‘de verde-pálido ou amarelo’; cp. *jalde*; ver *galbul(ô)-* ».

²⁵ Segundo o mesmo Dicionário, «“índigo” deriva do “lat. *indicum, i* ‘tinta preta da Índia, anil, substv. de *indicus, a, um* ‘índico, da Índia’, porque daí se trazia a substância, este, der. do gr. *indikós, ê, ón* ‘da Índia’, sob a f. neutra substv. *indikón* (sc. *phármakon*) ‘anil’, tb. ‘pimentá’, encontrada em Hipócrates, segundo Yule (*apud* Dalg.); os autores divergem quanto aos caminhos que a forma percorreu para chegar ao port. (segundo AGC, pelo cast., outros vêm interveniência do it. ou do fr.), bem como as outras línguas, român. ou não român.; ver *indig(o)-, hindu e índio*; f.hist. s. XIV *jndio*, 1858 *índigo*».

²⁶ Cf. p. 41, fl. 7vC2.

²⁷ Díaz y Díaz observa que a menção conjunta de rosas e açucenas é um dos tópicos mais antigos das descrições do paraíso V. *ib.*, p. 203, n. 41.

²⁸ Cf. p. 202 e a tradução espanhola de Díaz y Díaz: «todo el paraje, deleitoso por la variedad de plantas, parecía como pintado com los diversos toques de color de sus flores nunca marchitas, el encarnado brillante de las rosas, la blancura deslumbrante de las azucenas, con las púrpuras y amarillos y sus distintas y mezcladas tonalidades» (p. 203).

²⁹ A tipologia das cores no que concerne a distinção entre primárias e complementares surge tardiamente e a diferenciação entre cores quentes e frias é conjuntural, variando ao longo das épocas. V. M. Pastoureaux, *op. cit.*, p. 119, e Eco, U. (dir.), *História da beleza*, Alges, Difel, 2004, p. 100.

³⁰ No *Vocabulário Histórico-Cronológico do Português Medieval* (António Geraldo da Cunha, António Geraldo da Cunha, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006), a primeira ocorrência identificada encontra-se nas *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X: «envolta ena purpura sanguya». V. ed. de Walter Mettmann, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1972, vol. III, cantiga 321, v. 48, p. 156. Não sendo exaustivo, este *Vocabulário* é um precioso instrumento de trabalho. Os dados aqui convocados devem ser encarados como meros indicadores. Por exemplo, o *corpus* que analiso neste trabalho não foi contemplado.

refere-se sobretudo ao tecido. Apenas em duas das dezoito ocorrências registadas, se refere a «collor/color de púrpura»³¹. Na *Visão* em estudo, o tradutor opta por um tom similar, o índigo (“índias”), ou seja o anil, algo próximo do quase roxo do púrpura³². O recurso, no texto latino, a uma cor que rareava na alta Idade Média surpreende, mas esta discrepância é tanto mais estranha quanto se introduz uma cor rara num sistema de cores onde dominou o branco, o preto e o vermelho³³. Note-se que o amarelo tem geralmente o valor de dourado, embora, nesta *Visão*, o sentido literal pareça adequar-se mais às cores naturais das flores.

O exotismo cromático de um azul extemporâneo na origem textual dilui-se um pouco na época das traduções. Não só pela proximidade com o azul – cuja “revolução”, segundo informa M. Pastoureau, eclodiu em França nos anos 1140, triunfando nos países do Império, na centúria seguinte³⁴ –, mas também, seguindo o mesmo autor, pela redescoberta, no século XII, de uma ordem herdada de Aristóteles. Dela faziam parte o branco, o amarelo, o vermelho, o verde, o azul e o negro. Por analogia com outros septenários, acrescentou-se-lhe por vezes o violeta, situado entre o azul e o preto, ou seja, um semi-preto ou sub-preto como atestam o termo latino que mais frequentemente o designa – *subniger* – e os paramentos litúrgicos usados no Advento e na Quaresma³⁵. A associação da cor índigo com um paraíso que tendia a ser situado no Oriente, também a região de origem da cor³⁶, favorece a diferenciação da paisagem comum neste tipo de descrições, embora também se possa conjecturar uma relação intertextual, por ora ainda não determinada. A única ocorrência do adjectivo encontra-se no *Vocabulario de la Crónica troyana*, também do século XIV («a ourela do manto era de hũa besta que uiua ão parayso terreal que he gotada de gotas jndias et jalnes»³⁷). Finalmente, a hipótese de uma influência das miniaturas moçárabes – onde o amarelo, o vermelho e o azul estabeleciam vigorosos contrastes – poderia explicar uma familiaridade peninsular com essas cores mais precoce em relação ao resto da Europa³⁸.

O brilho a que inicialmente se alude no texto latino persiste, nesta versão, num «ryo tã fremoso e tã luzente que esto era maravilha, assi que a area nõ semelhava al juso so a agua

³¹ Estas ocorrências encontram-se no *Orto do Esposo: texto inédito do fim do século XIV ou começo do XV* (ed. de Bertil Maler, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1956, vol. I, p. 311, l. 29) e na *Bíblia medieval portuguesa: histórias d'abreviado Testamento Velho segundo o mestre das histórias scolasticas* (ed. de Serafim da Silva Neto), Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1958, p. 108, l. 30.

³² Note-se, porém, que, em contexto português, o tecido surge mais associado ao vermelho escuro, símbolo do poder real e eclesiástico. V. *Vocabulário Histórico-Cronológico do Português Medieval*, *op. cit.*, s.v. «púrpura».

³³ V. M. Pastoureau, *Une histoire ...*, *op. cit.*, p. 129-133, e *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000, p. 31.

³⁴ V. *id.*, *Une histoire ...*, *op. cit.*, p. 130-131.

³⁵ V. *ib.*, p. 125 e 365, n. 14.

³⁶ Os celtas e os germanos usam gueda, uma planta crucifera que tem nas folhas a indigotina, o princípio corante; os orientais importavam o índigo, as folhas de um arbusto, da Ásia e da África. Nenhum destes tintos é natural da Europa. V. *id.*, *Bleu*, p. 17-21.

³⁷ Parker, Kelvin M., *Acta salmanticensis, filosofia y letras*, Salamanca, t. 12, n. 1, 1958. Códice galego do século XIV, n. 10.233 da Biblioteca Nacional de Madrid, vol. I, p. 307, l. 27.

³⁸ V. Eco, U. (dir.), *História da beleza*, *op. cit.*, p. 100.

senõ prata muy branca e muy fremosa»³⁹. O contraste com o inferno não é explorado em termos cromáticos, mas, mais uma vez, em função da luz ou da claridade, ou melhor, das suas ausências. Como é usual, aquele «logar muyto enatho e muyto avorrequedo» impedia a visão, pois estava envolvido por «hũa nevoa muyto escura»⁴⁰.

Na indagação que perseguimos, a versão II oferece uma resposta bastante distinta e mantém uma sensibilidade ao brilho e à luz próxima do texto latino – o anjo é «claro come a luz»⁴¹; o mesmo com «a luz daquel logar e a claridade que hi havia» e revelava a sua «fremosura»⁴² – mas substitui as flores pelas pedras preciosas, outro tópico comum às descrições do paraíso, sintetizando a variedade cromática numa expressão generalizadora: «Da huũa parte e da outra, muytas pedras preciosas e de desvayradas coores.»⁴³.

Nestas duas versões percebe-se uma maior sensibilidade à ruptura, na primeira, e uma fidelidade à tradicional representação do paraíso celeste, na segunda. Qualquer que seja a razão subjacente à distinta atitude textual, ela atesta a coexistência dos dois modelos aqui representados.

1.2. A *Visão de Baldário (De celeste revelatiõe)*, oferece uma variação tópica insólita no acompanhamento da viagem das almas. Padecendo Baldário de uma grave enfermidade, a sua alma foi conduzida até ao mais alto céu onde numerosos anciãos vestidos de branco o conduziram à contemplação do Senhor; recebida a ordem para ser devolvido ao corpo, Jesus Cristo adverte aquela companhia de que deverão esperar que o sol passe, pois os raios queimarão a alma. À natural concepção heliocêntrica – «E corria tanto lo soll que o nõ podia homem veer e assi alumeava e assi resplandecia come fogo de corisco.» – acrescenta-se a presença de uma «hũa ave que era ruvha nos peytos e nas costas e era muy grande a maravilha que voava e fazia muyto ameudi vento com sas aas e cobria o sol, arfeentava o aar e temperava-o de gram caentura que do sol saya e voava ant'el muy ledamente e com gram lediça.»⁴⁴.

³⁹ V. p. 41, fl. 7vC2. Cf. com o texto latino: «mire pulchritudnis almificus decurrebat riuus, in quo uenustissimi candoris aqua super argentea relucebat arena.» (p. 204). Tradução espanhola: «discorria un provechoso río de prodigiosa belleza, en el que una agua de límpida transparencia relucía sobre arenas de plata.» (p. 205).

⁴⁰ V. fl. 8rC1. Cf. com o texto latino: «horridissimum inferni profundum» e «nebula tenebrosa». Tradução espanhola: «profundidad horrorosa del inferno» e «una niebla tenebrosa».

⁴¹ V. fl. 71C2, p. 206.

⁴² V. fl. 71vC1. Na versão I, o tópico da luz e da claridade cede lugar a apreciações mais sensoriais e a uma amplificação retórica, negando o contrário da beleza: «huũ logar muy viçoso e muyto avondado de todolos boos odores do mundo e nẽhũa cousa fea nem enatha nõ veeriades hi» (p. 40-41, fl. 7vC2).

⁴³ As ligeiras diferenças em relação à versão I não são relevantes para o tema da cor, pelo que não serão comentadas. V. fl. 8rC1, p. 41.

⁴⁴ V. p. 44, fl. 8vC2-9rC1. Cf. com o texto latino: «soll summa uelocitate percurrens; ignifero fulgore rutilans atque coruscans inmenso candore radiabat [...] ingenti magnitudine auis (rufa et desuper posterior eius fusco colore fuscata), sepe reuoluto alarum remigio, crepitante fragore impulso aere temperabat exestuantem eiusdem solis ardorem, qui alacri uelocitate properans preterit». Tradução espanhola: «[el sole] corriendo a toda velocidad, lanzaba sus rayos brillando com fulgor de fuego [...] una ave roja de enormes dimensiones y cuya parte de atrás estaba ennegrecida com un color oscuro. Mediante el frecuente y repetido batir de sus alas, templaba el calor sofocante del sol com el aire que removía en fragor crepitante. Com alegre rapidez el sol se acercó a nosotros y nos dejó atrás.» (p. 220-223). V. também cód. alc. CCLXXXIII/454, fs.77-77v.

Segundo informa o texto latino, esta ave de enormes dimensões, tinha a parte de trás, ou seja o tronco e as asas, enegrecidas com uma cor escura. A possibilidade de conotar negativamente a cor ruiva⁴⁵ não se afigura conseqüente. Salvo melhor opinião, o ruivo apresenta-se aqui como um sinónimo de vermelho, tal como acontece com a referência ao “mar ruivo”, também presente neste manuscrito.

Atrevo-me a pensar que a dúvida perante a natureza de semelhante animal terá gerado esta simplificação no texto português. De facto, se o encontro anterior com a figura de Cristo reproduz, como lembra Díaz y Díaz, a imagem do Apocalipse (19 ss)⁴⁶, o mesmo não se poderá dizer desta ave que, apesar da coloração duvidosa, mais próxima do mundo infernal do que do celestial, é um ledo auxiliar divino que, qual camada de ozono, se destina a mitigar os efeitos dos raios solares. Da consulta de bestiários, apocalipses, narrativas de viagens ao além, apenas retenho a figura da águia, frequentemente representada com tons avermelhados, e com a peculiar capacidade de voar em grandes alturas e, sobretudo, de olhar o sol de frente⁴⁷. Estranho, no entanto, que não se encontre nenhuma outra referência a esta função amenizadora que o texto acomete à ave exótica. Apenas no *Livro das Aves*, um extracto do primeiro livro de *Bestiis et alis rebus*, de Hugo de Folieto (1096-1172), se refere, na senda dos *Moralia* de Gregório Magno, que os falcões, «Quando não há vento, estendem e batem as asas contra um raio de sol e fazem uma brisa tépida»⁴⁸, aproximando-se, assim, de um dos traços diferenciadores desta ave. Na tradição dos híbridos, é possível que este animal tenha sido uma criação do autor que conjugou numa mesma ave características da águia e do falcão, adaptadas a uma função maravilhosa.

2. Em nenhum dos casos passados em revista, a moral foi explicitamente associada à cor como acontece nos efeitos cromáticos da natureza das almas. Mantendo o vínculo com a esfera do maravilhoso, acrescida de uma moral da coloração, analisam-se agora dois apotegmas dos padres do deserto incluídos neste *Flos Sanctorum*⁴⁹. Apenas o primeiro é comum ao cód. 454.

A consequência cromática que estes apotegmas aduzem prende-se com uma ideia cara à estética medieval, segundo a qual a forma, a essência e a alma são factores determinantes da beleza. Neste sentido, o esplendor da alma luz em todo o corpo⁵⁰, sendo a situação inversa igualmente verdadeira, isto é, a alma embaciada ou obscurecida pelos

⁴⁵ V. M. Pastoureau, «L'homme roux», *Une histoire ...*, p. 197-209.

⁴⁶ V. p. 221.

⁴⁷ V. *Bestiário Medieval*, ed. De Ignacio Malaxecheverría, Madrid, Ediciones Siruela, 1986, p. 73-78 e a reprodução da águia retirada do Bestiário de Oxford, na p. 272. Esta é, de facto, a ave que mais se aproxima das qualidades descritas na *Visão de Baldário*, quer pela coloração vermelha, quer pela associação do sol. No entanto, nos fragmentos de *Fisiólogos* incluídos nesta obra, não lhe é imputado nenhum atributo climatizador.

⁴⁸ Desta obra conservam-se três manuscritos latinos – do século XII (ANNT, ms. 90 / *olim* Lorvão), de finais do século XII, princípio do XIII (BPMP, ms. 43, fls. 89-100v/ *olim* Santa Cruz de Coimbra) e de finais do século XIII ou princípio do XIV (BNL 238/XXIX, fls. 202v-227) – e um fragmento português, do século XIV, hoje na Biblioteca Central da Universidade de Brasília. V. ed. de Maria Isabel Rebelo Gonçalves, Lisboa, Edições Colibri, 1999, p. 77.

⁴⁹ Apenas o primeiro é comum ao cód. 454.

⁵⁰ V. W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 302.

pecados reflectir-se-á igualmente no aspecto corpóreo, uma das explorações possíveis dos conceitos de beleza corpórea *vs.* espiritual.

2.1. No primeiro apotegma, Paulo, o simples, tem o dom de, tal como «conhcia a face de cada hũũ se era branca se negra pelos olhos do corpo, assi conhcia as almas daqueles que estavam em pecado per graça que lhi Deus dava.». Apercebia-se, pois, dos homens que entravam na igreja «com sas faces claras» e acompanhados por «anjos ledos», mas, nos antípodas destes, distinguiu também «hũũ homem muy negro e muy avorrido em seu corpo. E tiravam-no os enmiigos pera si quanto podiam e metiam-lhi hũũs gadanhos nos narizes per que o levavam. E o anjo que o havia de guardar ya muy longe del, triste e chorando». Os primeiros saíam «da eigreja quaes entraram em ela», mas o outro, por quem pedira penitência e que «entrara na eigreja negro e escuro em todo seu corpo» saiu também «claro e branco e fremoso»⁵¹. A interpretação do penitente valoriza sobretudo as palavras de Isaías que ouvira na Igreja e que o transformaram interiormente, colocando-o ao mesmo nível dos que lá tinham entrado em santidade.

Numa simplicidade e esquematismo básicos, a imagem da alma projecta-se ao olhar exclusivo e agraciado de Paulo, numa metamorfose física que não reduz a sua expressão ao binarismo cromático associado à dicotomia do bem e do mal, mas se prolonga na encenação teatral dos respectivos acompanhantes: os anjos ledos e inimigo armado de gadanhas.

2.2. No segundo apotegma que gostaria de convocar, o esquema binário parece complexificar-se numa eventual via intermédia, estranha na sua expressão, mas comum ao texto latino, não podendo portanto ser interpretada como erro do tradutor.

A um santo padre foi dito que «duas molheres segraes cristaas e de gram sanguie ja quanto de boa ydade e ão viviam castamente.» Acusando-se a si próprio de negligência, «rogou a nostro senhor muy de coração que lhi mostrasse se era verdade o que lhi disserom». O mecanismo metamórfico é o mesmo, embora mais rico do ponto de vista cromático e figurativo. Desta feita, a observação ocorre durante a comunhão e reflecte-se tanto no rosto como no corpo: «as faces d'alguus pecadores viia negras, come carvõ, e os outros viia que haviam as faces queymadas, come de caentura, e os olhos vermelhos, come fogo e come sanguy. Outros viia que haviam as faces muy claras vestidas come de vestidura branca.»⁵².

⁵¹ V. cód. alc. CCLXXXIII/454, fls. 111r-112r; PL (sigla para Migne, J. P. (ed.), *Patrologia cursus completus. Series Latina*, Paris) 73, Lib. V, *Verba Seniorum*, c.18.20, cols. 985-986; fl. 48rC2. Não havendo variações significativas (ignoro as instabilidades do latim medieval), transcrevo os trechos latinos a partir da *Patrologia*: «Beatus ergo Paulus intuens ad unumquemque introentium in ecclesiam, intendebat quali animo intus intraret: habebat enim hanc gratiam sibi datam a Deo, ut sic videret unumquemque cuius animi esset, sicut nos facies nostras videmus ad invicem: sed et cuiusque angelum gaudentem in eis. Ingredientibus ergo omnibus clara facie et splendido vultu, unum vidit nigrum et obscurum corpore toto, et daemones ex utraque parte ejus tenentes et trahentes eum ad semetipsos, et capistrum in naribus ejus mittentes: sanctum vero angelum ejus de longe lugubrem tristemque sequentem [...] Post paululum autem dimisso ecclesiae conventu, iterum Paulus attendebat singulos exeuntes ut quorum introitum agnoverat, sciret quales exirent, et vidit illum virum nigrum et obscurum toto corpore prius, exeuntem ab ecclesia claro quidem vultu candidoque corpore, daemones autem qui ante tenebant eum, postea de longe sequentes; sanctum vero angelum juxta ipsum ambulans laetum et promptum et gaudentem supra eum valde.».

⁵² V. p. 191, fl. 66rC1.

Acrescente-se ainda o efeito combustivo que a comunhão provoca nos pecadores – «alguus, quando tomavam o corpo *dominj* queymava-os e acendia-os.» – e a reacção iluminativa nos eremitas e nos casados: «faziam-se tã claros come lume e todos seus corpos luziam come sol.»⁵³

Neste apotegma, a grande surpresa diz respeito ao tratamento que é dado às mulheres. Num contexto de diabolização do feminino, não se encontra qualquer suspeição de género, uma vez que, tal como nos homens, também nelas «vio as faces ruvas e negras» e «outras que eram taaes come o sangui e brancos come a neve.». Junto a estas, de estatuto aparentemente intermédio, vêm as mulheres que tinham sido acusadas e que, ao comungar, «haviam as faces claras e honradas e eram cobertas d'estolas brancas. E pois comungarom, tornarom-se alumeadas come per lume da graça de Deus.»⁵⁴.

Perante a perplexidade do prelado, o anjo desfaz eventuais dúvidas sobre o verdadeiro sentido doutrinal da oscilação cromática entre o branco, por um lado, e o negro e vermelho, por outro, e sobre as razões da transformação operada nas mulheres. A explicação concentra-se no seu comportamento contrito e não tece qualquer consideração sobre o estatuto eventualmente híbrido das faces comparadas simultaneamente ao sangue e à neve.

3. Em contexto hagiográfico, os mecanismos de representação complexificam-se e, no último texto a convocar, têm implicações no processo de figuração cromática associado a uma *mise-en-abîme* alegórica.

A *Vida de Santa Pelágia*, com uma vasta tradição textual, integra também a Compilação valeriana e, por consequência, este *Flos Sanctorum*⁵⁵. Tal como acontece noutras Vidas – e recorde o sonho premonitório e alegórico de Abraão após o desaparecimento da sobrinha Maria, no qual a cobra que devorava um cordeiro representa a queda da jovem⁵⁶ –, também na *Vida de Pelágia*, o bispo Nono, sua vítima e seu conversor, sonha com uma pomba suja e fedorenta cuja trajectória antecipa a transformação da penitente, funcionando como *myse en abîme* da narrativa principal. Os pormenores com que o sonho é descrito reportam-se

⁵³ V. *ib.*

⁵⁴ V. p. 190-191, fl. 65vC2-67rC1; PL. 73. Lib. VI. c. 1.16, col. 998: «Nuntiabatur a quibusdam episcopo, qui apud nos consistebat, sicut haec ipse episcopus referebat, quasdam saecularium matronarum duas esse mulieres fideles, quae quasi impudice viverent. Episcopus autem ex his qui ei haec nuntiaverant commotus est, et suspicatus ne forte et alie huiusmodi essent, ad deprecandum Deum se convertit, inde certus effici rogans, quod et meruit. Post divinam enim illam atque terribilem consecrationem, dum accederent singuli ad participanda sancta mysteria, per vultus eorum cernebat animas quibus unaquaeque subjaceret peccatis. Et peccatorum quidem hominum videbat facies nigras, quosdam vero ipsorum tanquam ab aestu exustas facies habentes, oculos autem rubeos ac sanguineos; alios autem eorum claros quidem facie, candidos vero amictu. Et alii quidem, cum acciperent corpus Domini, exurebat eos et incendebat; aliis autem sicut lumen efficiebatur in se, et per os ingressum, omne corpus eorum illuminabat. Erant autem inter ipsos etiam qui solitariam vitam elegerant, et hi qui in conjugiiis erant, qui et ipsi ita esse videbantur. Deinde convertit se, et coepit etiam ipse mulieribus distribuere, ut cognosceret quales et ipsarum essent animae; et vidit simili modo fieri nigras atque rubeas facies earum, sanguineas quoque et albas. Inter ipsas autem advenerunt et illae duae mulieres, quae accusatae erant illi episcopo, propter quas maxime ad hanc precem et praeventiam venerat: cernit etiam ipsas, dum accedunt ad sanctum mysterium, clarum habentes vultum et honorificum, candida vero stola circumamictas. Deinde cum et ipsae participatae fuissent mysterio Christi, factae sunt sicut a lumine illustratae.».

⁵⁵ V. p. 14-24, fls. 17vC1, 14rC1-14vC2v, 1rC1-3rC1. O alc. CCLXXXIII/454, conserva uma cópia nos fls. 38-41v.

⁵⁶ V. *Vitam Mariae neptis Abrahae*, por Efrem, diácono de Edessa (século IV), in PL 73, Lib. I, cols. 651-660.

aos três momentos fulcrais da metanóia: a fase da catecúmena em que, cheia de pecados – representados na “pomba negra e lixosa” e fedorenta, voando por cima de Nono –, assiste apenas à parte da missa que lhe era permitida; a saída da pomba e o regresso junto de Nono até que este a purifica na pia baptismal, dando origem a um novo ser: agora uma pomba “branca come neve”; e, finalmente, a ascensão a um espaço que os olhos não alcançam, anunciando a sua morte santa e a entrada no paraíso celeste⁵⁷. Este episódio, sumariíssima narrativa, funciona com um *ornatus* literário propiciador do prazer estético, ao mesmo tempo que cria alguma expectativa sobre o modo como este percurso se irá desenvolver em Pelágia⁵⁸.

Tanto na transformação dos rostos, como na da pomba – e outras encontramos em manuscritos associados a este *Flos Sanctorum*⁵⁹ –, cor e luz são metáforas de realidades espirituais concretas, ainda que, no contexto de cada narrativa onde operam, configurem, como acabamos de ver, opções retóricas distintas.

Sem a pretensão de ser exaustiva, antes de finalizar, procedo a uma breve enumeração de alguns lugares-comuns que a notação cromática acaba por criar e que o *Flos Sanctorum* carrega: o verde das verças, apesar do deserto⁶⁰, ou das ervas do paraíso; o branco das vestiduras e dos cabelos e a sua comparação com a neve, o brilho do “aluzecer”⁶¹ e do rio com água mui luzente e cor de vidro⁶², o negro da representação do inimigo diabólico, comparado a uma besta espantosa⁶³, ou ao pez, num diabo cuja altura toca as nuvens, como em Santo Antão⁶⁴; o disfarce em homem etíope⁶⁵, os gigantes com “catadura de serventes do inferno”⁶⁶.

Como indiquei no início, procurei identificar as presenças cromáticas mais relevantes deste *Flos Sanctorum*. Apesar de subsistirem algumas dúvidas sobre o real alcance e significado

⁵⁷ Na *Legenda aurea* de Tiago de Voragine (ca. 1228-1298) apenas se lê: «quedam columba nigra et fetida nimis circa eum celebrantem uolaret. Qui dum catechumenos abscedere precepisset, columba disparuit et posterior missam rediens et ab ipso episcopo in uase aque mersa, munda et candida exiens tam alte uolauit quod uideri non potuit». Cf. ed. de Giovanni Paolo Maggioni, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2000, II, p. 1034; cf. *Flos Sanctorum em linguagem portuguesa*, Lisboa, Herman Campos e Roberto Rebelo, 1513, fl. 149: «voaua por cima delle hu a pōmba muy negra e muy çuja. E partindose da cōpãha a pōba elle a metia em huu vaso de agoa: e tornouse branca como a neue e voou tã alto que nom a podiã veer».

⁵⁸ V. p. 16-17, fls. 14C2-14vC1.

⁵⁹ Penso na alteração da cor do pão de um monge divinamente alimentado, a qual acompanha e sublinha a sua queda progressiva: cinzento quando o monge começa a pecar, mas, depois de activada a imaginação luxuriosa – os pensamentos são aceites com alegria e a memória ergue diante do monge a imagem de uma mulher tão real que se deitava com ele como se tivessem relações sexuais –, aparentando ter sido roído por ratos ou cães. No aspecto do pão concentra-se assim a alegoria da alma devassada, vítima do pecado de orgulho, por sua vez desencadeador da acídia, da luxúria e de outros males não individualizados, metaforizados nos animais fisicamente roedores que, corporizando os agentes maléficos, destroem o espírito. V. cód. 367, fl. 9-9v; PL 21, 402.

⁶⁰ V. p. 60, fl. 20rC2, na *Vida do duque Antíoco*.

⁶¹ V. p. 187-188, fl. 65rC1.

⁶² V. p. 80-81, fl. 28rC2, na *Vida dos Padres Santos de Mérida*.

⁶³ V. p. 66-67, fl. 22vC2.

⁶⁴ V. p. 74, fl. 25vC2.

⁶⁵ V. p. 69, fl. 24rC1.

⁶⁶ V. p. 93, fl. 32vC1.

de opções eventualmente mais bizarras, suponho que, nos três pontos abordados – as cores do paraíso, as cores da alma e as manifestações exteriores, e a alegoria da pomba – ficou claro que, neste contexto hagiográfico, domina um universo a preto e branco pontualmente animado pela conotação pecaminosa do vermelho, pelo brilho ou pelo cromatismo de alguma descrição do paraíso.

No cômputo geral e uma vez que estamos a lidar mais provavelmente com uma cópia de uma tradução⁶⁷ cujo(s) texto(s)-base desconhecemos, não poderemos tecer grandes considerações sobre o trabalho do tradutor. Resta o filtro das cópias latinas alcobacenses e da sua grande fidelidade textual ao manuscrito de Madrid. Apenas em função deste confronto poderemos aventar a hipótese de ter sido a tradução portuguesa a responsável pela neutralização de um texto que, no seu conjunto original sobressai não só pela riqueza da sua escrita, mas pelo sentido estético que ostenta, sobretudo nas obras de Valério de Bierzo, onde deparamos com formulações de grande originalidade. Ao nível da notação cromática, as consequências daquela atitude são particularmente lesivas nos casos em que os textos latinos se revelam mais ricos, uma vez que a atitude neutralizadora das versões portuguesas gera uma imagem que contraria o consensual crescendo de atenção à cor e à sua diversidade na baixa Idade Média.

⁶⁷ Américo Machado Filho, *op. cit.*, vol. I, p. xxviii.

A cor das palavras: da imagem argumentativa na fábula esópica ao pensamento figurativo teológico

Ana Paiva Morais
Universidade Nova de Lisboa (FCSH)

As teses mais recentes acerca da relação entre a narrativa e a moral na fábula esópica medieval defendem a dedução como sua lógica principal de funcionamento. Após o debate que opôs a corrente que postulava a significação alegórica e a que propunha a dedução, parece consensual que, na fábula, a alegoria é um processo retórico que está ao serviço de um dispositivo hermenêutico que assenta essencialmente na dedução, uma vez que a analogia estabelecida entre narrativa e a lição inscrita no *epimythium* tem um carácter geral, e raramente se particularizam os nexos relacionais internos ao texto. É esta a posição que defende Jeanne-Marie Boivin no seu recente estudo sobre a fábula medieval em França, *Naissance de la fable en français*¹, contrariando a ideia que desenvolvera Armand Strubel num célebre artigo em que postulava que o funcionamento alegórico era a regra na narrativa breve, tendo em consideração, em particular, os casos da fábula, da parábola e do *exemplum*². Diz Boivin: «l'écriture allégorique n'a rien à voir avec l'écriture fabulaire, qui n'établit jamais entre l'action de la fable et sa leçon qu'une analogie globale.»³ Contra a corrente que proclamava a alegorização como modo privilegiado de construção do sentido nos textos medievais, sobretudo a partir do século XII, nalguns estudos anteriores tinham-se já verificado tentativas de definir o funcionamento da significação neste género que se demarcavam da significação alegórica. Mau grado a proeminência da alegoria nos estudos sobre a fábula, a desconfiança que ao mesmo tempo pairava sobre esse modo de significação tornou-se patente em diversos trabalhos em épocas diversas e até muito distanciadas no tempo.⁴ Howard Needler, por exemplo, afirmava que a base contrastiva da fábula é proposta desde a narrativa e ela é interior à própria matéria. A fábula nasce da exposição de situações opostas, afirma ele: o fumeiro e a pérola, a presa e a sombra, o poder e a humilhação, e assim por diante. Todo o processo da antítese sobre a qual se funda a didáctica na fábula está incluído desde logo na narrativa. Nesse sentido, a moral está nela implícita, o que confere uma componente tautológica ao *epimythium*. Mas apesar da sua aparente redundância, este figura na composição textual por uma necessidade de

¹ Boivin, Jeanne-Marie, *Naissance de la Fable en français. L'Isopet de Lyon et l'Isopet I-Avionnet*, Paris, Honoré Champion, 2006.

² Strubel, Armand, «Exemple, fable, parabole: le récit bref figuré au Moyen Age», *Le Moyen Age*, 94, 1988, p. 341-361.

³ Boivin, *op. cit.*, p.380.

⁴ Smith, M. Ellwood, «A Classification for Fables, Based on the Collection of Marie de France», *Modern Philology*, XV, 8, 1917 e Needler, Howard, «The Animal Fable Among Other Medieval Literary Genres», *New Literary History*, 22, 1991.

controlar a dualidade fundamental da narrativa e restaurar o sentido unívoco através da imposição da lição.

Nestas páginas, tentarei examinar essa tendência da narrativa para concentrar no seu interior a bipolarização, arrebatando a dualidade alegórica, que se deveria concentrar na relação entre narrativa e moral, chegando mesmo, em certos casos, à construção de um discurso argumentativo de contornos muito elaborados, em que a imagem desempenha uma função fundamental.

Embora essa não seja a regra nas fábulas que constituem o *Esope* de Marie de France⁵, é possível observar o recurso à argumentação em algumas das suas composições. Em «Le loup et l'agneau» encontra-se a argumentação mais consistente do corpus fabulístico de Marie. No entanto, a lógica da argumentação que opõe o lobo e o cordeiro cedo se dissolve na constatação, que o auditório é levado a fazer, da desigualdade entre os dois contendores: o cordeiro, por um lado, argumenta seguindo as regras de uma lógica racional, por meio das quais procura subtrair-se ao poder do lobo, seguindo os passos da argumentação judicial, de resto sublinhada no *epimythium*: «issi funt li riche seignur, / li vescuente et li jugeür / de ceus qu'il unt en lur justise [...] / suvent les funt a pleit somundre» (v. 31-33 [...] 36). O lobo, por sua vez segue a única razão da força, acabando por ignorar as leis da argumentação, e até a lógica racional que ele próprio tinha instalado ao interpelar verbalmente o cordeiro. Assim, o diálogo argumentativo e o contexto judicial em que Marie de France situa o cordeiro e o lobo se apresentam como uma falsa razão da fábula, uma razão que Marie pretende afastar mais do que justificar. A localização desta fábula em posição inicial na recolha, imediatamente a seguir à fábula-prólogo «Le coq et la pierre precieuse» confere-lhe, de resto, um valor programático que não deve ser ignorado, e de que estão impregnadas de modo significativo as fábulas do primeiro conjunto. A esquematização neste texto de uma via da significação errónea faz parte do projecto de leitura desenhado nos textos de abertura, e procura excluir ou arruinar a argumentação interior à narrativa em favor da imposição do sentido através da moralidade final. Também aqui se assiste à reposição da univocidade da significação, e se procura condenar a conflitualidade intrínseca ao material fabulístico. A singularidade desta fábula, porém, está na sua especialização numa conflitualidade cujo argumento se baseia especificamente na argumentação judicial, o que cava mais fundo o fosso entre a dualidade narrativa e a univocidade da moral.

«Le lyon et le paisan» retoma o esquema argumentativo, mas introduz nele um elemento de figuração gráfica que está ausente das restantes fábulas desta colecção. As duas personagens, o vilão e o leão, discutem acerca das respectivas linhagens, procurando, cada um deles, demonstrar a superioridade da sua. O vilão serve-se como argumento de uma pintura mural a qual representa um homem vencendo um leão em combate e trespassando-o com o seu cutelo. Esta estratégia argumentativa é destronada pela argumentação através da visão directa a que recorre o leão: convidando o homem a assistir à execução de um senhor nobre acusado de traição e lançado à cova do leão, que o despedaça e devora, aquele demonstra a superioridade da sua linhagem sobre a dos homens. Marie especifica, aqui, o carácter falsamente representativo da imagem gráfica, e, analogamente, da imagem

⁵ Todas as referências às fábulas de Marie de France se reportam à seguinte edição: *Les Fables*, (édition critique de Charles Brucker accompagnée d'une introduction, d'une traduction, de notes et d'un glossaire), Louvain, Peeters, 1991.

poética, contrapondo-lhe a tese de inspiração horaciana da verdade nua, ao pôr em relevo o contraste entre a imagem-verdade e a imagem-ficção.

Detenhamo-nos nos termos da argumentação. O leão rejeita a prova do vilão por esta se basear num argumento artificial, isto é, fabricado pelo homem:

«Ki fist ceste semblance ici,
humme u liüns? Itant me di!»
«Ceo fist un hum», dist li vileins,
od ses engins e od ses meins.»
Dunc ad li liüs respundu:
«Ceo est a tut puple coneü
Que hum seit entailler e purtrere,
Mes li leüns nel seit pas fere. (v. 13-20)

A imagem artística não pode constituir elemento de prova por ser uma prática humana, manifestada pela arte, isto é mediatizada. Por outro lado, Marie recorre aqui à distinção entre o *exemplum* artístico – que serve para ilustrar e clarificar (*demonstratio*) – e o *exemplum* da argumentação, que serve para confirmar (*confirmatio*). Na *Rhetorica ad Herennium* é justamente este último que é privilegiado na argumentação deliberativa.⁶ O problema é realçado pelo facto de os interlocutores dominarem diferentemente as técnicas de cada um dos argumentos apresentados: a pintura é uma arte própria do homem; o domínio do leão é o dos acontecimentos e da acção. Na pintura mural, o leão é vencido, não por ser inferior ao homem, mas porque os leões desconhecem as regras da arte pictórica. A pintura não pode constituir prova por pertencer ao universo exclusivo de um dos opositores, mas também no sentido em que não concorda com o facto, logo, não se apresenta como testemunho, mas apenas como ilustração (*demonstratio*)⁷, ou seja, ela é, autonomizada relativamente ao acto.

O julgamento da imagem figurativa em Marie é um exemplo extremo do carácter irrepresentável da moral e, também, da verdade. Constitui, ao mesmo tempo, uma avaliação da própria aptidão das imagens para servirem de meio de comprovação da verdade, confirmando que elas fazem parte do dispositivo narrativo de eleição da fábula. No *Esope*, mau grado a inevitabilidade da imagem na escrita, é necessário que esta seja despojada do seu carácter ostensivamente, ou melhor, exclusivamente, figurativo, que tende a elidir a vertente tropológica, de modo a cumprir o adágio do prólogo: «mes n'í ad fable de folie / u il n'en ait philosophie».

«ainz que [nus] fussums cumpainuns,
me mustrsastes une peinture
sur une pere par aventure;
Mais jeo te ai plus verrur mustree,
a descuvert l'as esgardee.» (v. 54-58)

A demonstração da superioridade da verdade nua relativamente à imagem pictórica é central nesta fábula e concorda com os processos medievais da verosimilhança. Porém,

⁶ *Rhétorique à Herennius*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, IV, 4, 16n.

⁷ *Ib.*, IV, 5: «Voici la différence entre le témoignage et l'exemple: celui-ci fait comprendre en quoi consiste ce que nous disons, celui-là en démontre l'exactitude. En outre, il faut que le témoignage s'accorde avec le fait, autrement il ne peut le prouver.»

mau grado a prevalência da técnica da apresentação directa (de carácter testemunhal) na construção da verosimilhança, Marie parece utilizá-la ironicamente, negando ao homem a competência hermenêutica de produzir o argumento conclusivo, e atribuindo, pelo contrário, ao animal a função de hermeneuta e de produtor da prova. Apesar da destruição da prova por meio de imagens formadas a partir da arte (da técnica), continua a ser a uma imagem intradiegetica que é atribuída a função de demonstrar o sentido, ou seja, a glosa é atribuída a uma personagem. Ao antecipar a lição do *epimythium* na narrativa, ou seja, na parte irracional da fábula (“fable de folie”) – entendendo, aqui, irracional como isento de *ratio*, de capacidade probatória -, esta fábula procura resolver o problema da função da imagem no contexto exemplar da fábula, mostrando claramente a insuficiência e inadequação do elemento ficcional (que aqui coincide com o figurativo) na cadeia da construção do sentido.

Assim, a questão que se coloca, em meu entender, não será tanto a de fazer uma crítica da legitimidade exemplar da imagem na ficção narrativa ou sublinhar o seu carácter ilusório, o que é um ponto de partida da fábula, mas antes pôr em relevo o papel da imagem na construção de lugares concretos e de consistência material de modo a que se torne capaz de constituir um modelo legítimo de organização para os conteúdos morais e descrever as suas modalidades de funcionamento neste contexto. De resto, a armadilha da interpretação da figuração fabulística como simples ilusão tinha já sido tratada magistralmente numa fábula pertencente ao grupo das composições programáticas da colecção de Marie, «le chien et le fromage» onde se assiste à desconstrução da lógica mimética do espelho.

O processo de construção do sentido na fábula deve, pois, seguir uma outra economia, que não a da mimese de tipo especular, que favorece a confusão do reflexo e do modelo, e, sobretudo, perde de vista a origem autenticadora. É a marca dessa pertença que incessantemente se reintroduz em cada uma das composições através da moral, que a remete para a significação, subtraindo a verdade ao universo estático da imagem para a inserir numa dinâmica do sentido. Neste ponto, será relevante atentar no significado do termo “ovre” no verso 63: «ceo est a creire dunt hum veit l’ovre» que Charles Bruckner traduz por «il faut prêter foi à ce dont on voit l’effet», actualizando a sua acepção de “action”, atestada em diversos textos, onde a fabulista fornece como chave de interpretação o elemento do efeito, o qual, reflexivamente, se refere à dimensão teleológica do seu trabalho de escrita no seu conjunto, segundo a afirmação do epílogo: «Ore pri a Deu omnipotent / kë a tel ovre puisse entendre / quë a lui pusse m’alme rendre» (v. 20-22).

É, então, a imagem dinâmica que deve ser privilegiada, na medida em que só ela pode sintetizar de modo eficaz um contexto mais alargado do pensamento, uma doutrina, um processo de construção do sentido. É esta, de resto, a esfera em que se produz a *ekphrasis* na Antiguidade ao retomar uma imagem artística para a reproduzir verbalmente: essa imagem é mais do que uma figuração estática, ela produz uma síntese funcional, isto é, carregada de sentido, do universo representado.

Marie procura esclarecer a função da imagem artística, e, para isso, ela assume e interroga o seu carácter ambíguo. Eva Keuls mostra que já na tradição retórica helenística se propunha o uso de imagens, não necessariamente artísticas, em posição inicial para moldar o pensamento e orientar o processo cognitivo, fornecendo, por meio deste processo,

um aparelho pedagógico eficaz e perfeitamente controlado, o qual veio a reflectir-se profundamente nas práticas meditativas em meios monásticos durante o período medieval, integrando a tópica do exórdio.⁸ Estas imagens iniciais estão associadas ao processo retórico designado por *enargeia* ou *euidentia*, e procuram realçar as qualidades próprias da ideia a apreender, o *per se notum* da ideia conhecida a partir dos seus próprios termos, como mais tarde notará Ockham ao insistir no carácter fundamentalmente não ocular da *euidentia*.⁹ Tais imagens não constituem, pois, um elemento adicional. A *Ekphrasis*, por outro lado, pode ocorrer em qualquer lugar e refere-se obrigatoriamente a uma obra de arte. Ambas as figuras se referem ao processo retórico mais abrangente designado por *pictura*, que Isidoro de Sevilha define como uma imagem que expressa a semelhança de algo que, sempre que novamente visto, tornará presente um assunto que se pretende recordar ou fixar.¹⁰ A *Pictura* está, assim, ao serviço da apreensão e da organização de ideias e, como Mary Carruthers extensamente demonstrou, faz parte da “máquina cognitiva” em funcionamento nos meios teológicos ao longo da Idade Média e, muito em particular, durante o período pré-escolástico.¹¹ Importa reter desta definição do processo retórico da *pictura* nos meios eclesiásticos e teológicos a funcionalidade da imagem, e o seu carácter complementar no seio do complexo dispositivo pedagógico de que se servia a propagação e fixação da doutrina.

A este esquema de significação das imagens parece não ter sido totalmente alheia Marie de France quando compôs a sua fábula, procurando simultaneamente denunciar o carácter inferior da imagem artística em si mesma como elemento da prova, mas demonstrando, em contrapartida, a sua eficácia num dispositivo em que ela é utilizada a par de outros dispositivos da verosimilhança como contributo para a sua mais profunda fixação. Trata-se, portanto, de recorrer a vários processos da demonstração, tanto o dispositivo da *pictura* como o da *historia*, ambos concorrendo para a construção da verdade na fábula. A parte final da fábula constitui, precisamente, uma confirmação desta reunião de dois modos de apresentação da verdade moral. O que é condenado é o isolamento do elemento ficcional, a fábula por si só, que concorre para a concentração do auditório no elemento ornamental ou supérfluo da narrativa e para uma deriva da cognição e para a sua associação à *curiositas*. Pelo contrário, o texto fabulístico trabalha no sentido de legitimar a dualidade complementar “*folie*”/“*philosophie*”, ou seja, *fabula* e *historia*, e fá-lo organizando os seus elementos constituintes: para ser eficaz, a fábula deve ser seguida da sua verificação histórica e culminar com a apresentação da moral. Há, pois, aqui, uma lição da *dispositio*: a fábula conduz o auditório por um percurso da significação, dispondo os seus elementos de modo

⁸ Keuls, Eva, «Rhetoric and Visual Aids in Greece and Rome», in E. Havelock and J.P. Hershbell (eds.), *Communication Arts in the Ancient World*, Nova Iorque, Hastings House, 1978, p. 121-134.

⁹ Cf. Gil, Fernando, *Tratado da Evidência*, Lisboa, IN-CM, 1995, p. 170-181; Tachau, Katherine, *Vision and Certitude in the Age of Ockham, Poetics, Epistemology and the Foundations of Semantics*, E.J. Brill, Leiden, 1988.

¹⁰ Isidoro de Sevilha, *Etymologiae*, Paris, *Les Belles Lettres*, 1995, XIX, xvi, 1-2

¹¹ Cf. Carruthers, Mary *The Book of Memory*, Cambridge-New York-Melbourne-Madrid, Cambridge University Press / Cambridge Studies in Medieval Literature, 10, 1990; *id.*, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge-New York-Melbourne-Madrid, Cambridge University Press / Cambridge Studies in Medieval Literature, 34, 1998, p. 198-213; *id.*, «Moving Images in the Mind's Eye» in *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Jeffrey F. Hamburger and Anne-Marie Bouché (eds.), New Jersey, Department of Art and Archaeology, Princeton University-Princeton University Press, 2006, p.287-305.

a reactivar a regra retórica do *ductus*. Daí que seja dada especial atenção à disposição das imagens de modo a que estas possam integrar a *pictura* no sentido retórico, ou seja, a sua organização segundo um programa cognitivo moralmente fundamentado.¹²

Está especialmente marcada, nesta fábula, a ideia de um itinerário: a apresentação das várias modalidades da imagem é realizada durante um périplo: o vilão conduz o leão até uma construção em cujo muro se podia ver a representação em que se baseará o seu argumento; o leão, por seu lado, leva o vilão a um lugar onde se dão determinados acontecimentos que contradizem a lição que o homem acabara de produzir; o périplo termina na etapa final do itinerário, em que as duas personagens viajam até ao deserto. Neste terceiro espaço, o vilão e o leão encontram um segundo leão, que censura o seu par pela sua associação a um homem, que o trairá certamente na primeira oportunidade. A esta afirmação, responde o primeiro leão sobre a confiança que depositava no homem, ao que se seguem os agradecimentos do homem. A narrativa termina com a conclusão do leão de que à primeira verdade que o homem procurara demonstrar ele tinha acrescentado uma outra mais verdadeira, a da verdade desnudada ou desvelada. Importa atentar no carácter cumulativo, e não antitético, das imagens propostas:

ainz que [nun] fussums cumpainuns,
me mustrastes une peinture
sur une pere par aventure;
mes jeo te ai plus verrur mustree
a descubert l'as esgardee. (vv. 54-59)

Pictura refere-se, pois, não à imagem em si, mas à organização de um conjunto de imagens de modo a formar um todo estruturado com capacidade para produzir sentido. Esta fábula põe em evidência o complexo dispositivo de produção de sentido por meio de imagens, alinhando as várias etapas da sua significação na fábula. Dispõe, em primeiro lugar, a imagem visual, demonstrando a sua ineficácia quando apresentada em si mesma, fazendo-a seguir da imagem histórica, que coloca num nível superior na escala do acesso à verdade, e faz culminar o processo pela figura do companheirismo entre o vilão e o leão, que representam a solidariedade de ambos os universos hermenêuticos da imagem defendida por cada um deles no projecto mais vasto de carácter moral e o carácter inexorável dessa solidariedade no contexto da fábula enquanto género.

Nesta perspectiva, é possível considerar que as fábulas de Marie de France, apesar de incorporarem um material profano, actualizam aspectos fundamentais da construção exegetica do sentido, por concentrarem a sua organização semântica em torno do eixo da significação tropológica, e orientarem a progressão da leitura para o horizonte da lição moral, mantendo activo o processo de mútua remissão do sentido deduzido à imagem que o originou e que constitui a sua base concreta visual. As imagens “de folie” podem concomitantemente ser “de philosophie”, como se afirma no prólogo, na medida em que a primeira componente constitui o seu elemento fundacional e, também, o lugar onde se materializa o sentido que tem de se desenvolver de acordo com um plano estruturado de significação.

¹² Cf. Carruthers, *The Craft of Thought*, p. 203-209.

Concorre para esta interpretação das fábulas de Marie de France o facto de ser a única colecção medieval em língua vulgar que não recorre explicitamente a elementos alegóricos e que, além disso, omite a fórmula canónica da significação integumental, que se encontra nas colecções que têm como base o *anonymus Neveleti*: «Sous seche cruse est bonne nois.» (v. 34), a qual tinha adquirido uma importância fundamental no contexto da produção filosófica da escola de Chartres, e, muito em particular, na obra de Guillaume de Conches, constituindo uma via da interpretação distinta da alegoria religiosa. A interpretação integumental sugere uma maior flexibilidade no processo significativo e uma libertação relativamente à regra dos quatro sentidos das escrituras. Em determinadas ocasiões, Marie poderá ter derivado as suas teorias da significação a partir do contexto filosófico da sua época, como afirmou Tony Hunt num estimulante artigo escrito há já mais de três décadas.¹³ É certo que as fábulas se inserem na prática da *translatio studii*, que é tradicional na obra de Marie, e que actualizam problemas centrais da sua obra como sejam o da relação entre os antigos e os modernos e o da obscuridade.¹⁴

No entanto, a existência de modo sistemático, no *Esope*, de um ponto de ancoragem na realidade social e histórica, que se procura moldar através da moral, afastam, em meu entender, a hipótese da sua preferência pela interpretação integumental. É, de resto, neste sentido que pode ser lida a expressão “a descuvert l’as esgardee”, em que o elemento do despojamento do véu reflecte a recusa do véu do sentido integumental. Favorece-se, pelo contrário, o processo de figuração progressiva e espacializada e insistindo numa pedagogia orientada para verdades superiores, que fundamentam todo o projecto de escrita, o que por si só confere a esta colecção um lugar verdadeiramente singular no contexto das primeiras colecções em língua vulgar, como, de resto, o *explicit* deixa claro:

Ore pri a Deu omnipotent
kè a tel ovre puisse entendre
què a lui pusse m’alme rendre. (Epilogue, vv. 20-22)

¹³ Hunt, Tony, «Glossing Marie de France», *Romanische Forschungen*, 86, 3/4, 1974.

¹⁴ Iguualmente tratados por Hunt em *op. cit.*

Uma arte do (des)engano – cores e texturas da escrita de *Guillaume d'Angleterre* a *Guillaume de Dole*.

Carlos F. Clamote Carreto

Universidade Aberta

CEIL – Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário (UNL-FCSH)

*Quot noua terra parit flores, cum uere tependi
Vitis agit gemmas pigraque fugit hiemps,
Lana tot aut plures sucos bibit; elige certos;
Nam non conueniens omnibus omnis erit.*

Ovídio, *Ars amatoria*, III, 185-188¹.

Vnde et sunt quaedam picturae quae corpora veritatis studio coloris excedunt et fidem,
dum augere contendunt, ad mendacium provehunt.

Isidoro de Sevilha, *Etymologiarum libri*, XIX, 16, 1.²

O mercador de cores

Guillaume d'Angleterre e Guillaume de Dole, duas personagens romanescas separadas por menos de um século e em cujas trajetórias a cor desempenha uma função estruturante do ponto de vista narrativo, poético e simbólico; dois heróis em cujos nomes ecoa o significante do logro e da impostura por excelência, a *guile*, rejeitado por um e claramente assumida como princípio ético, ideológico e retórico por outro. Separa-os inquestionavelmente uma visão diferenciada do mundo e da escrita. No entanto, pela modernidade que exhibe, nomeadamente na forma oblíqua e, por vezes, irónica, como se relaciona com a (pseudo)fonte hagiográfica (lenda de Santo Eustáquio e de Santo Aleixo) encontrada no espaço (con)sagrado e legitimador do mosteiro de *seint Esmont* na qual se enraíza³, a narrativa de *Guillaume d'Angleterre* poderá prefigurar o romance de Jean Renart. A história é relativamente bem conhecida, a sua singularidade residindo essencialmente no desvio «romanesco» do poema em relação a um modelo literário e ideológico (o hipotexto hagiográfico) que começa por mimeticamente reproduzir (despojamento dos bens materiais, percurso sacrificial e purificador de Guillaume e Gracienne, apelo à santidade em resposta à injunção formulada pela Voz divina, etc.) e a sua progressiva transformação num conto inteiramente subordinado ao imaginário mercantil que estilhaça a economia

¹ Ed. bilingue de H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

² Ed. bilingue de J. Oroz Reta e M. A. Marcos Casquero, Madrid, BAC, 1994, vol. II.

³ Ver prólogo: v. 1-17; ed. crítica de A. J. Holden, Genève, Droz, 1988.

oblativa patente tanto no paradigma cristão da *caritas* como na concepção nobiliárquica das relações sociais⁴.

Mas é na própria *textura* do romance e na singular *economia* (no sentido literal e mercantil do termo) das cores que o percorre que os dois pólos da trajetória do rei Guillaume (perda e reconstrução identitária) se manifestam de forma mais sensível. Com efeito, o paradigma hagiográfico molda inteiramente o percurso inicial de Guillaume e de Gracienne (até à separação do casal e dos gêmeos que entretanto nasceram numa gruta), inflectindo o cromatismo do texto que se reduz então a uma espécie de grau zero da cor, reflexo dessa tendência cromofóbica da Igreja e do monaquismo primitivos sobejamente conhecida⁵. No abandono das peles luxuosas, bem como na rejeição de toda e qualquer cosmética corporal (que abrange, note-se, todos os membros da família real), ressoam passagens do *De cultu feminarum* (circa 198-200) de Tertuliano na sua radical condenação dos ornamentos diabólicos com que os homens (mas principalmente as mulheres) revestem os seus corpos (roupas, jóias, perfumes, maquilhagem, tintas, etc.), uma atitude consentânea com o seu veemente repúdio de tudo aquilo que, nas artes retóricas da Antiguidade, representa uma impura cosmética da ficção (pagã) que corrompe a simplicidade enquanto manifestação da verdade, integridade e autenticidade da Palavra e da Criação (a *plastica Dei*)⁶. Em Tertuliano, a conversão passa, por conseguinte, por uma renúncia total à sedução exercida pela retórica do corpo e pela adopção, por parte do cristão, de uma ética ornamental e linguística onde a túnica branca se torna isomorfa do silêncio (*De cultu*, II, 13, 3-7). Em *Guillaume d'Angleterre*, a trajetória descendente e ascética do herói culmina, em contrapartida, com a brusca e violenta emergência do vermelho num mundo incolor ou, pelo menos, marcado pelo silêncio das cores. Referimo-nos ao célebre episódio que marca o apogeu da crise identitária desta personagem quando recebe (embora a isso seja forçado pelos mercadores) uma bolsa cheia de dinheiro em troca de Gracienne (v. 720 sgs.), uma bolsa que lhe é abruptamente roubada por uma águia:

Une eigne vient par grant mervoillie,
Qui l'aumosniere vit vermelle
Si l'a au roi des meins ostee (v. 877-879).

⁴ Para uma análise mais detalhada desta obra, nomeadamente no respeitante à relação entre o imaginário económico e mercantil que a percorre e as concepções da escrita que vai pondo em cena através da trajetória diferenciada de cada uma das personagens, veja-se Carreto, Carlos F. Clamote, «Pour une poétique de l'usure. L'économie du signe dans *Guillaume d'Angleterre*», in Buschinger, Danielle et Sancery, Arlette (dir.), *Mélanges de langue, littérature et civilisation offerts à André Crépin à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire*, Amiens, Presses du Centre d'Etudes Médiévales, Université de Picardie – Jules Verne, col. «Médiévales», 44, 2008, p. 74-94.

⁵ «De son tresor s'est lo reil alegiez / Et de son meuble se delivre, / Por Dieu lou donne tout et livre. / Et ausins done la reine / Son vair, son gris et son hermine / Et ses joiaus et ses deduiz» (v. 180-185); «Ceste', fet il lo mercadorl, 'n'est pas fardee, / N'i a ne bourre ne garmous'» (v. 634-35); «Cil lo mercadorl li done une chape buire la Goncelinl / Et heuse et esperons viez, / Dom li anfes se fist mont liez» (v. 1618-19). Para uma história da cores na indumentária monástica, ver Pastoureau, M., *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 152-171.

⁶ Através deste processo, Tertuliano acaba por condenar todo o universo ornamental e retórico dos significantes que tomam o corpo (a letra) sujeito à concupiscência do desejo e do pecado (luxúria, idolatria, etc.). Ver *De cultu* II, 5, 2-4, por exemplo (ed. de M. Turcan, Paris, Éditions du Cerf, 1971). Sobre esta questão, veja-se a interessante reflexão de Leupin, A., *Fiction et incarnation. Littérature et théologie au Moyen Age*, Paris, Flammarion, 1993, p. 41-58.

Antecedendo um *planctus* sobre a cegueira provocada pela cobiça (v. 884 sgs.), o vermelho surge assim como emblema da esterilidade absoluta de uma riqueza sobre a qual plana o espectro da usura cuja natureza ilusória a destina a esvanecer-se, condenando o sujeito a viver no desejo eternamente frustrado dos simulacros (daí a referência, neste contexto, a Tântalo: v. 901-902). Contudo, na medida em que conduz a águia a confundir o significante com o referente (um pedaço de carne), não evocará igualmente esta cor os riscos inerentes a uma concepção idolatra (também ela sedutora e carnal) dos signos e das palavras?

Amaldiçoado pelo brilho luciferino da cor, é também pela cor que Guillaume se redime e restaura, ao longo de vinte e quatro anos, a sua identidade e soberania. Convém, no entanto, evitar aqui qualquer simplificação redutora. Michel Pastoureau⁷ tem, decerto, razão ao afirmar que a experiência mercantil do rei (sistemática e veementemente rejeitada, note-se, pelos gémeos educados, também eles, por comerciantes de peles) constitui o ponto de viragem (narrativo, simbólico e ideológico)⁸ no romance e na trajectória do herói. Duvido, no entanto, que esta etapa represente apenas «la marque d'une grande déchéance letl aussi le signe d'une indéniable tromperie»⁹. Ao serviço do burguês de Galvaide, Guillaume transforma-se, decerto, num exímio mercador que supera todos os outros nesta arte («Qu'aventurex et bien cheans/ Fu sor touz autres marcheans», v. 1995-95). Fá-lo, todavia, não através do engenho e da manipulação verbal, mas sim através de uma prática baseada na teoria do *justum pretium*¹⁰, a actividade económica de Rei acabando assim por reificar o ideal poético do autor que, no prólogo, se mostrava desejoso de «conter un conte [...] sans rien oster et sans rien mestre» (v. 2-3). Por oposição à sua imagem negativa de corruptor da verdade (do sujeito e da narrativa) tal como era reflectida na altura do primeiro encontro com os mercadores, Guillaume e os lucros legítimos que obtém do comércio incarnam assim o princípio ético, moral, económico e gramatical de rectidão, situando-se agora nos antípodas de uma riqueza ilusória e usurária, ou seja, inteiramente colocada sob o signo do logro e do simulacro. Esta transformação identitária reflecte-se, por sua vez, tanto na alteração extremamente eloquente a nível do significante nominal que o herói amputa¹¹,

⁷ *Jésus chez le teinturier. Couleurs e teintures dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or, 1997, p. 35-48.

⁸ Esta aventura inicia-se, de resto, sensivelmente a meio do romance (v. 1943 sgs.).

⁹ Cf. Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 37.

¹⁰ «Et li rois Guillaumes si vant/ D'autre part sa marchandise; / Mont la vant bien et molt la prise / A çaus qui de lui la bargignent / De nule chose ne l'angignent, / Car bien sot de chascun avoir/ Qu'il vaut et qu'an am peut avoir» (v. 2048-54). Sobre a questão fulcral do «justo preço», questão amplamente discutida por teólogos e canonista do século XII e que se torna, no século seguinte, uma casuística comum pensamento escolástico, ver Baldwin, J. W., «Medieval Theories of Just Price; Romanists, Canonists, and Theologians in the Twelfth and Thirteenth Centuries», in *Transactions of the American Philosophical Society*, 49, 4, Philadelphia, The American Philosophical Society, 1959; Langholm, O., *The Aristotelian Analysis of Usury*, Universitetsforlaget Pub., 1984; *id.*, *Economics in the Medieval Schools. Wealth, Exchange, Value, Money and Usury according to the Paris Theological Tradition (1200-1350)*, Leiden/new York/Köln, E. J. Brill, 1992; *id.*, *The Legacy of Scholasticism in Economic Thought. Antecedents of Choice and Power*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; Nooman, J., *The Scholastic Analysis of Usury*, Cambridge, Harvard University Press, 1957; Roover, R. De, *La Pensée économique des scolastiques, doctrines et méthodes*, Paris, Vrin, 1971.

¹¹ «Li borjois vost son non savoir,/ Cil dit qu'il l'an dira le voir;/ Et il li dist couvertement/ De son nom lou comancement/ Mont bel, et la fin l'an reigne./ 'Sirel', fait il, 'lil me besoigne/ Que voir vous die, et jou vous di:/ An m'apelle an ma terre Gui'» (v. 997-1004).

passando a chamar-se Gui numa clara tentativa de apagar/exorcizar da sua experiência (individual e social) o espectro da falácia, a *guile*, que caracteriza um universo urbano dominado pela linguagem monetária e mercantil e que, por esta razão, tantas vezes rima com a palavra *ville*¹², como na actividade mercantil do rei centrada quase exclusivamente em matérias relacionadas com a arte da tinturaria. Guillaume não é, com efeito, um mercador qualquer: é um mercador de cores. É necessário ler atentamente as quatro passagens que apresentam os produtos em questão, não somente para evitarmos conclusões precipitadas, mas sobretudo, porque nelas se inscrevem, metafórica ou metonimicamente, as tensões que presidem ao percurso do rei e à sua iminente transformação. As duas primeiras sequências são, de resto, particularmente elucidativas, ao lançarem uma sombra sobre a identidade, ainda matizada, de Guillaume:

«Ja n’an perdrai marchié ne foire
La ou je puisse, mais oan;
Je me quenuis an cordoan
Et an alun et am bresil,
Et nes an gorges de volpil
Gueaigneré je oan assez» (v.1978-83).

Am piaus de chaz grises et noires
A touz ses deniers amploieez,
Si cercha foires et marchiez,
An counins et an violetes,
An escuriax et an brunetes,
Tant qu’assez plus i conquesta (v.1988-93).

Se o sintagma “je me conuis an cordoan» reenvia para a arte cada vez mais nobre e reconhecida do comércio, pode também sugerir a profissão desvalorizada, suspeita e aviltante de curtidor de peles (actividade veementemente rejeitada por um dos filhos de Guillaume, Marin – v. 1713-19) e de tintureiro¹³. As matérias-primas em questão (peles de gato, coelho, raposa e esquilo; tecidos apenas especificados pelas suas cores violeta e escura respectivamente¹⁴) não representam, de resto, os produtos exóticos, luxuosos e nobres (sedas, zibelina, púrpura, etc.) que reencontraremos, sob o signo de uma singular inversão carnavalesca, no final do poema, marcando o regresso à ordem ideológica dominante e a um universo que volta a ser desenhado a preto e branco. Por outro lado, ninguém ignora (e muito menos os bestiários medievais) que, sobre os animais referidos (nomeadamente a raposa e o esquilo), plana o espectro do engenho, da fraude e da *mimisis* diabólica que se

¹² Um significante no qual, por sua vez, ressoa a vil dimensão deste espaço: «Qui l’a amené en la vile, / Qu’il volt de molt malvaïse gille» (Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal* (ed. de W. Roach), Genève/Paris, Droz/Minard, 1959, v. 5221-22).

¹³ Sobre os tabus e interditos relacionados com estas actividades artesanais, veja-se Le Goff, J., «Métiers licites et métiers illicites dans l’Occident médiéval», in *Pour une autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident*, Paris, Gallimard, 1977, p. 91-107, e Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 51-91; e *id.*, *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 173-195.

¹⁴ A não indicação da matéria (seda, zibelina ou arminho), como é frequente na descrição de matérias-primas luxuosas e nobres, permite-nos supor que estamos aqui perante tecidos mais vulgares.

projectam nomeadamente na pelagem ruiva e amarelada destes dois últimos¹⁵. Toda esta negatividade latente é, no entanto, contrariada (ou matizada) pelo tipo de tinturas utilizadas e vendidas por Guillaume, a começar pelo *brasil*, matéria corante extraída de madeiras de tom avermelhado importadas em pequenas quantidades a partir da Ásia, logo extremamente rara e dispendiosa no século XII. Pouco usada pelos tintureiros devido a dificuldades técnicas na sua aplicação, e suspeita de produzir “falsas cores”, ou seja, cores instáveis, não uniformes e desmaiadas¹⁶, a sua utilização exige assim, por um lado, uma grande mestria na arte tintorial, a sua aplicação obrigando, por outro lado, ao uso de um mordente particularmente eficaz para a conseguir fixar. Daí a presença do alúmen, geralmente reservado à tinturaria de luxo¹⁷. O senhor do lugar a quem o *valet* (na realidade sobrinho de Guillaume) revela as estranhas semelhanças entre o mercador e o rei desaparecido (que regressa assim ao espaço das origens: v. 2116-35), e que tenta então convencer (em vão, é claro) o herói a ocupar a função de senescal do reino, acentua esta textura narrativa à qual acresce, no entanto, uma tonalidade suplementar através da referência à *graine* que produz esse inconfundível vermelho-carmesim -

«Amis, assez iert qui vandra
Gregne et alun, bresil et cire» (v. 2174-75) -

constituindo a resposta negativa de Guillaume ao mesmo tempo uma síntese e uma ampliação desta paleta agora extremamente colorida:

«Sire, j'ai non Gui de Galvaide,
Ou j'ai assez garance et gaide
Et alun et bresil et gregne,
Dom je tieng mes dras et ma legne» (v. 2225-28).

A disposição sintáctica das cores não é aleatória. O herói começa por nomear a garança (produzida a partir de uma planta rubiácea – a granza – que nasce espontaneamente em várias regiões do Europa ocidental), uma matéria dispendiosa (não tanto pela sua raridade, mas pela morosidade do processo de fabrico) que produz todavia um vermelho com pouco brilho¹⁸. Da garança ao pastel (*guède*)¹⁹, do vermelho ao azul, de uma técnica que exige uma morosa aplicação a quente do mordente a uma técnica que permite tingir

¹⁵ Sobre a raposa, cujas facécias são celebradas ao longo do sobejamente conhecido *Roman de Renart*, os bestiários são unânimes, repetindo incansavelmente, com maior ou menor inflexão moral, as características veiculadas pelos *Physiologus*. A referência ao esquilo neste contexto narrativo e simbólico é igualmente reveladora. Descrito por alguns bestiários como “singre de la forêt” (Cf. Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 31) – o que poderá remeter para a dimensão mimética e fictícia da experiência de Guillaume colocada sob o signo da máscara e do anonimato -, este animal é tido como uma criatura maléfica, preguiçosa, lúbrica, estúpida e avarenta, uma vez que armazena mais comida do que aquela de que necessita, “pecado” que representa o espelho inverso da prática mercantil segundo Guillaume. Sobre esta questão, veja-se Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 26-35.

¹⁶ Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 39-40.

¹⁷ Sobre este mordente (composto de sulfato de alumínio e de potássio) que serve simultaneamente para limpar as fibras e fixar as cores, vejam-se as observações de Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 46-48.

¹⁸ Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 42-43.

¹⁹ Tal como para a garança, o preço elevado deste pigmento prende-se mais com as dificuldades na preparação do produto que exige uma mão-de-obra especializada, do que com a raridade da matéria-prima.

a frio e, por vezes (como acontece com o índigo), dispensar o uso de qualquer mordente, vai uma considerável distância com importantes implicações do ponto de vista ideológico, social e simbólico²⁰. Poderá, como argumenta M. Pastoureau²¹, a introdução desta cor significar a entrada num novo paradigma estético e ideológico onde o azul, depois de um longo período de depreciação, se torna progressivamente na cor predilecta do poder régio (nomeadamente dos Capetos), sendo assim o prenúncio da reabilitação/regeneração de Guillaume? Será este novo eixo vermelho/azul uma forma de exorcizar (ou neutralizar) uma cor que veicula o espectro da usurpação e do simulacro (a bolsa vermelha)? Ou tratar-se-á, pura e simplesmente, de projectar neste violento contraste os pólos opostos de uma trajectória que agora, no sincretismo das cores, se reúnem numa notável *coincidentia oppositorum*? Seja como for, esta nova tonalidade azul surge inteiramente circunscrita pelo vermelho cuja aura exótica, longínqua e preciosa, volta a emergir em todo o seu esplendor através da última matéria referida pelo rei, a *grefne*, o carmesim, «la matière colorante la plus chère pour teindre en rouge»²² que produz, esta sim, tons luminosos, densos, resistentes e intensos. No espectro cromático da narrativa, esta cor marca a transformação iminente de Guillaume e o início de um percurso ascendente na restauração da identidade genealógica, social e textual. Neste sentido, será por acaso que a descrição termina com uma nova referência à delicada e onerosa arte de tingir a vermelho («Dom je tieng mes dras et ma legne», v. 1128)²³? Tendo em conta, por um lado, o fio ténue, mas não menos visível e coerente, que liga e contrapõe, ao longo do conto, a experiência da deriva (da narrativa e das personagens) à aventura mercantil subordinada ao universo têxtil, e, por outro lado, a tradição solidamente enraizada na Idade Média que faz da arte retórica a arte da textura (enquanto tessitura e tingimento) por excelência²⁴, não será esta dupla actividade do herói (mercador e tintureiro) uma projecção metafórica da própria actividade poética?

Vermelho-carmesim: uma poética da diferença

Alguns anos mais tarde, o *Roman de la rose ou de Guillaume de Dole* parece movido pelo secreto desejo de verbalizar aquilo que, em *Guillaume d'Angleterre*, se mantinha habilmente na esfera do não-dito ou nos equívocos inscritos nas tonalidades discursivas deste rei-

²⁰ Com efeito, nos dois eixos (com valor de arquétipo cultural) formados pela oposição branco-vermelho e branco-preto, o azul insere-se no segundo, introduzindo assim uma ruptura num universo tintorial dominado pelos tons vermelhos. Também a tonalidade violeta referida no v. 1991 se aproxima, na Idade Média, mais do vermelho do que do azulado, uma vez que é produzida geralmente a partir da garança à qual se junta um mordente específico (Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 60).

²¹ *Jésus chez le teinturier*, p. 43-46; 96-112.

²² Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 40 (ver os preciosos comentários deste autor sobre esta tinturas nas páginas 40 a 43).

²³ Perante a aparente incongruência (ideológica) desta passagem, Pastoureau, M., (*Jésus chez le teinturier*, p. 48) prefere todavia «comprendre que Guillaume ne teint pas lui-même, mais qu'il 'fait' teindre son draps et sa laine, c'est dire qu'il est suffisamment riche et puissant pour faire travailler des teinturiers spécialisés dans différentes matières colorantes.».

²⁴ Sobre esta questão, remetemos para a excelente síntese de Wolf-Bonvin, R., «Lambeaux de pourpre et mauvaise lune», *Littérature*, 74, 1989, p. 100-109.

mercador. De imediato, e seguindo uma manobra que poderíamos qualificar de publicitária, o poema apresenta-se sob o signo da novidade absoluta. Esta novidade não corresponde à novidade evocada por Michel Stanesco a propósito do romance bretão²⁵ na sua admirável capacidade de acolher e integrar elementos narrativos e imaginários exógenos à tradição cultural e poética medieval. Não evoca, tão pouco, essa *novèle conjointure* que Chrétien de Troyes erguia, desde o primeiro poema conhecido (*Érec et Énide*), em princípio narrativo e retórico (*dispositio*) a partir do qual se organiza a escrita romanesca. A novidade situa-se agora, e de forma explícita, na esfera da textura do poema:

Car aussi com l'en met la graine
Es dras por avoir los et pris,
Einsi a li chans et sons mis
En cestui *Romans de la Rose*,
Qui est une novele chose
Et s'est des autres si divers
Et brodez, par lieus, de biaux vers
Que vilains nel porroit savoir (v. 8-15)²⁶.

A convergência entre arte poética e arte da tecelagem (a arte de bordar, mais precisamente), baseada na intertextualidade explícita e estrutural entre a escrita narrativa e a poesia lírica²⁷, subordina-se de antemão a um notável entrelaçar entre o princípio retórico da *dispositio* e a delicada, refinada e exorbitantemente onerosa arte de tingir os têxteis a vermelho-carmesim. Qual capitular ornamentada e realçada por preciosas filigranas, esta cor intensa e luminosa torna-se emblema do próprio poema ao ligar-se directamente ao enigma da rosa, que não é rosa, mas vermelho inscrito sobre fundo branco, como veremos a seguir. Através desta engenhosa associação, Jean Renart faz com que se multipliquem os possíveis eixos de isomorfismos semânticos: não somente porque a coloração e o bordado do texto põem em relevo uma (ou várias) narrativa(s) subliminar(es) que perturbam e complexificam a superfície do poema, transformando a verdade numa realidade caleidoscópica²⁸, mas também porque permitem uma constante flutuação entre o sentido literal (a materialidade

²⁵ «À l'origine du roman: le principe esthétique de la nouveauté comme tournant du discours littéraire», in Poirion, D. (dir.), *Styles et valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge*, Paris, SEDES, p. 141-165.

²⁶ Ed. de F. Lecoy, Paris, Champion, 1979.

²⁷ Jean Renart insere ao todo no seu romance quarenta e oito peças líricas pertencentes a oito géneros (ou subgéneros) poéticos distintos. Sobre esta complexa questão, vejam-se os comentários de Jung, M.-R. («L'empereur Conrad, chanteur de poésie lyrique: fiction et vérité dans *Le Roman de la rose* de Jean Renart», *Romania*, 101, 1980, p. 35-50), Cerquiglini, J. («Pour une typologie de l'insertion», *Perspectives médiévales*, 3, 1977, p. 9-14), e Boulton, M. Barry McCann («Lyric Insertions and the Reversal of the Romance Conventions in Jean Renart's *Roman de la Rose* or *Guillaume de Dole*», in Durling, N. V. (ed.), *Jean Renart and the Art of the Rose. Essays on Guillaume de Dole*, Gainesville, University Press of Florida, 1997, p. 85-104). Contudo, o intertexto lírico não será o único a ser convocado pelo *Roman de la Rose* que revisita – num claro intuito de operar um distanciamento irónico – inúmeros poemas da tradição arturiana e épica, passando pela matéria antiga e, claro está, o outro *Roman de la Rose*, essencialmente a parte composta por Guillaume de Lorris. Sobre a questão das fontes em *Guillaume de Dole*, remetemos para as reflexões de Dragonetti, Roger, *Le Mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, p. 97-101.

²⁸ Ver Psaki, R., «Jean Renart's Expanded Text. Liënor and the Lyrics of *Guillaume de Dole*», in Durling, N. V. (dir.), *Jean Renart and the Art of the Rose*, p. 122-141.

corpórea dos significantes) e o sentido metafórico exemplarmente projectada na ambivalência inerente ao *pris* desta *graine* – cor e grão destinado a ser guardado ou semeado no terreno fértil do(s) destinatário(s) da obra - enquanto valor simbólico, económico e poético²⁹. Neste prisma, *Le Roman de la Rose* demonstra cabalmente que, na análise da cor, como reconhece, embora com alguma relutância³⁰, Michel Pastoureau, podem perfeitamente coincidir a percepção da cor como sistema cultural e ideológico, a sua natureza arquetípica e a sua função estritamente poética e textual ao serviço de uma determinada estratégia retórica. Neste último caso, a cor (enquanto representação de uma representação) vem naturalmente reforçar a natureza auto-reflexiva desta obra³¹.

Consideremos assim apenas alguns dos elementos ou algumas das tendências mais marcantes do sistema cromático (regido necessariamente por um jogo diferencial de oposições e de complementaridades, de proximidades e distâncias, de harmonias e de contrastes mais ou menos violentos) que compõe a textura singular deste romance onde o código vestimentar assume, como seria de esperar, uma dimensão fundamental³². Uma vez que a obra se coloca sob o signo do vermelho-carmesim, uma abordagem possível poderá consistir em seguir os rastros deixados por esta cor intensa ao longo da narrativa. O que nos permite, desde já, chegar a uma conclusão surpreendente: a *graine*, matéria-prima na composição no texto, apenas surge em três contextos (exceptuando o prólogo), nunca estando associada a nenhuma das personagens principais, o que é, por si só, revelador quanto à importância das personagens de segundo plano (a filigrana?). Na primeira ocorrência, impregnada da atmosfera cortês, caracteriza uma nobre dama que entoa uma *carole*, ou seja, uma forma lírica em que o canto se entrelaça harmoniosamente com os movimentos do corpo na dança:

²⁹ Da mesma forma que a *graine* aumenta o preço (*pris*) do tecido, também a inserção de poesias líricas faz crescer o valor (*pris*) da composição poética e do seu autor cujo renome virá, por sua vez, engrandecer a fama do destinatário da obra, o *preu* Milon de Nanteuil. apreciador de tecidos luxuosos e refinados, esta personagem saberá certamente apreciar e entender uma obra subtil “brodez [...] de biaux vers” e, reconhecendo o seu valor (poético e económico), saberá também, sem dúvida, recompensar magnanimamente o seu criador. Sobre o prólogo com arte da sedução, remetemos para as reflexões de Jones, Nancy A., «The Uses of Embroidery in Romances of Jean Renart. Gender, History, Textuality», in *Jean Renart and the Art of the Rose*, p. 40. Para uma contextualização da novidade apresentada por Jean Renart no âmbito da tradição poética medieval, vejam-se os comentários de Zink, Michel, *Roman rose et rose rouge. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole de Jean Renart*, Paris, A. G. Nizet, 1979, p. 25-26.

³⁰ Com efeito, apesar de insistir, ao longo das suas obras, sobre o facto de a cor ser, antes de mais, ideológica, reflectindo questões de ordem política, social e cultural num contexto determinado e, por conseguinte, desprovida de qual universalismo («L'historien doit constamment se souvenir qu'il n'existe aucune vérité universelle de la couleur, ni pour ce qui concerne ses définitions, ses pratiques ou ses significations, ni même pour ce qui concerne sa perception. Ici aussi, tout est culturel, étroitement culturel», *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 133), este historiador da cor acaba por reconhecer a existência de um funcionamento arquetípico de certos eixos cromáticos (o branco, o vermelho e o negro, por exemplo), herdado, em parte, do imaginário indo-europeu e ainda claramente visível/legível no sistema das cores patente em inúmeros contos populares (*Jésus chez le teinturier*, p. 113-117).

³¹ Ver, a este propósito, as reflexões de Psaki, R., «Jean Renart's Expanded Text», p. 123.

³² «Ce sont les teintures, l'étoffe et le vêtement qui [...] aident le plus efficacement à cerner les véritables enjeux de la couleur» (Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 13).

Une dame s'est avanciee
Vestue d'une cote en graine
Si chante ceste premeraine (v. 511-513).

Este vermelho-carmesim consubstancia textualmente o programa poético anunciado pelo prólogo, irrompendo num contexto dominado pelos tecidos luxuriantes e preciosos envergados pelas damas que habitam este artificial (ou seja, inteiramente tópico) vergel da *fin'amor* recriado por Conrad. Um vergel do qual o imperador exclui (como acontece no outro *Roman de la Rose*, o de Guillaume de Lorris) os «viex chenuz croupiers» (v. 168) que incarnam os vícios («jalous», «envieus», v. 174), enviando-os para a caça, enquanto que os jovens se deleitam com damas e donzelas acompanhados por «beaus chans e [...] beaus diz» (v. 229). Jean Renart vai, contudo, ainda mais longe nesta subtil denúncia dos simulacros da cortesia: as fabulosas histórias (as «merveilles qu'il lor contoient», v. 458) contadas pelos caçadores (os relatos das inúmeras presas que mataram: v. 437-444), são apresentadas como puras mentiras que se consomem imediatamente no riso («Il se rit de ce qu'il mentoient,/ mes c'est coustume de tiex genz», vv. 459-460). Por outro lado, face à elegância do príncipe e dos jovens amantes, vemos os velhos cavaleiros regressarem das suas maravilhosas aventuras num estado lastimoso, «toz deschous, manches descousues» (v. 261), cabendo às donzelas coser estes trapos de uma retórica cortês ultrapassada que erguem agora, graças aos adornos (têxteis e líricos), em emblemas de uma nova retórica ficcional³³. Nesta atmosfera idílica em que as cores desenham uma espécie de retórica do deslumbramento que participa dessa estética do *trompe l'oeil* ou do simulacro que Michel Zink e Roger Dragonetti³⁴ puseram em revelo nessa obra, as cores formam um eixo arquetípico branco/preto que permite fazer sobressair as matizes brilhantes e luminosas, próximas do branco (pele de arminho), ou destacar hiperbolicamente o próprio branco através do ouro, como é o caso dos tons dourados reflectidos nos cabelos *sors* das donzelas, nos bordados, nas sedas ou nos botões que ornamentam os mantos³⁵. O facto de estas colorações e texturas remeterem, por um lado, para a novidade poética exibida pelo prólogo, prova-o a presença do sintagma “söef flerans” (ou variantes: v. 239, 1539, 1816, 1827, 5353) que vai percorrer, como um leitmotiv, o poema, e onde a qualidade e frescura da cor (definida pela sua homogeneidade, resistência, densidade e brilho³⁶) é reforçada pela sinestesia entre o olfacto e o olhar. O facto de estas cores remeterem, por outro lado, para o universo cristalizado, codificado e tópico da cortesia, prova-o, por outro lado, a inclinação,

³³ «Ainçoi qu'il cousissent lor manches,/ levent lor oils et lor beaus vis. / Les puceles, ce m'est vis, / lor atorment fil de filieres / qu'eles ont en lor aumosniere.» (v. 272-276).

³⁴ Respectivamente em *Roman rose et rose rouge* e *Le Mirage des sources*, p. 151-199.

³⁵ «S'ont lles damesl chevox ondoianz et sors, / Chapelez d'or a clers rubiz. / Et ces contesses en samiz / Et en draz d'or emperials [...]» (v. 198-201); «De samiz, de draz d'outremer, / De badequins d'or a oiseaus / Orent et cotes et manteaus, / A penes fresches bien ovrees, / D'ermine et de gris chevronees, / A sables noirs, söef flerans» (v. 234-239). A relação dialéctica que o ouro estabelece com as outras cores mereceria certamente um estudo mais aprofundado, já que, mais do que uma cor, o ouro e matéria, reificação da própria luz, uma luz que, pela sua intensidade circunscreve, controla ou põe em revelo as outras cores, mas que, devido a sua extrema densidade, também as pode apagar e ofuscar. Sobre esta questão, ver Pastoureau, M., *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, p. 145-147.

³⁶ Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 61-62.

patente ao longo do todo o romance, para uma certa heraldização/conceptualização das cores³⁷ enquanto signos arbitrários (no âmbito de um sistema relativamente estanque), logo manipuláveis (à semelhança dos objectos e palavras que circulam ao longo do poema), inclinação que possibilita a analogia entre este sistema semiótico e o outro no qual se insere, o da própria escrita³⁸.

A ruptura introduzida no eixo branco/preto pela emergência do vermelho-carmesim participa, por conseguinte, desta poética da diferença publicitada no prólogo e prefigura o surgimento daquele que é e será o cromatismo emblemático deste texto: vermelho sob fundo branco. Curioso será notar que Conrad não participa nos jogos cortesês, ou melhor dizendo, neste simulacro monótono de cortesia, que ele próprio organiza, preferindo deleitar-se o universo poético e ficcional. É neste contexto que vemos surgir a admirável e complexa figura de Jouglet, o «violor» (v. 637) imperial, que *inventa* (no sentido retórico do termo) a história de Liënor, um conto/canto que arrebatava totalmente Conrad ou não tivesse o jogral aprendido a arte da *descriptio* nas melhores escolas de retórica («N'aprist pas hui cil a descrire/ qui *embeli* en tel maniere», v. 711-712). Investindo nos *topoi* da hiperbólica e inefável beleza da donzela (v. 695-722) e multiplicando os dispositivos miméticos conducentes a criar um auto-legitimador efeito de verdade («Ce sachiez vos de verité/ qu'ele ert tel com ge la devis», v. 721-722), Jouglet transforma a realidade em imagem poética e ficcional totalmente filtrada e reconstruída através dos ornamentos da retórica cortês (Liënor como nova encarnação do *amor de lonh* de Jaufré Rudel: v. 1301-07) que funciona então como mediação para aceder a um real metamorfoseado. Conrad, espécie de novo Pigmalião³⁹, apaixona-se pela imagem poética de uma mulher à qual a ficção (do jogral e de Jean Renart) virá dar corpo⁴⁰. Mas, qual Perceval perante a três gotas de sangue sobre a neve onde se reflecte e apaga a visão de Blanchefleur (*Conte du Graal* de Chrétien de Troyes), o que verdadeiramente prende o imperador à letra do conto, não é tanto o corpo retórico de Liënor, nem o desejo que lhe desperta um significante nominal por si só encantatório no qual resplandece a miragem do ouro, nem mesmo essa dimensão errante dos signos através do renome (v. 749-752), mas sim o poder sedutor que advém de uma miragem habilmente construída por Jouglet a partir do eixo cromático branco/vermelho que põe Conrad em contacto com uma dimensão arcaica, arquetípica, do desejo:

«Sa bloie crigne recercele
En ondoiant aval le vis;
A flor de rose, a flor de lis

³⁷ Com o nascimento da heráldica (um dos códigos sociais e cromáticos mais elaborados) no século XII, surge a tendência para uma certa codificação/conceptualização das cores que afecta todos os domínios de representação: da liturgia à guerra, passando pela indumentária, os torneios ou a iconografia (Pastoureau, M., *Une histoire symbolique du Moyen Age*, p. 151-152).

³⁸ Veja-se o testemunho do léxico: «de gris chevrenees» (termo que designa a divisão do escudo em número igual de bandas de cores alternadas), «De la rose desor la cuise, / Li dit mout veraie *ensaigne*» (v. 3588-89), «N'onques nule si bele chose lla rosel / Ne fu n'en rosier n'en escu» (v. 3726-27), «Brodee d'or, a escuciaus» (v. 4346: escudetes exibidos pelos cavaleiros ao serviço de Liënor), «A biaux escuciaus de ses armes» (v. 5171: Guillaume de partida para a corte para assistir ao triunfo de Liënor).

³⁹ Zink, M., *Roman rose et rose rouge*, p. 31-33.

⁴⁰ Dragonetti, R., *Le Mirages des sources*, p. 173.

Samble la face de color,
Car la rougeur o la blanchor» (v. 695-700).

Esta imagem obsessiva⁴¹, lancinante e estrategicamente reproduzida de boca em boca (imagem já inscrita no prólogo, recorde-se), prolonga-se no pseudo-enigma da rosa sobre a coxa que, como bem sabemos, apenas aponta, na realidade, para um lugar vazio, para uma invisibilidade referencial, para uma escrita impossível de confrontar com a sua fonte/origem, logo, impossível de autenticar⁴² (e talvez seja por este motivo que todos, tal como o leitor medieval perante a «miragem das fontes» de que falava Roger Dragonetti, são levado a acreditar nela), pelo menos fora do seu própria sistema de representação:

Si i a conté la mãe de Liënor ao senescall tot l'afaire
De la rose desor la cuise:
«Ja mes nuls hom qui parler puisse
Ne verra si fete merveille
Come de la rose vermelle
Desor la cuise blanche et tendre.
Il n'est merveille ne soit mendre
A oïr, ce n'est nule doute.»
La grant beauté li descrit tote
Et la maniere de son grant (v. 3360-69)⁴³.

Cor inaugural de uma nova textura narrativa, eis que o vermelho se insinua cada vez mais como a cor por excelência do simulacro poético e amoroso. Será então de estanhar o facto de estar intimamente associada a Guillaume (irmão de Liënor), Boidin (o seu camareiro) e o jogral?

Guillaume cuja fama e prestígio são, segundo Jouglet, (re)conhecidos em todo o reino, mas de quem estranhamente o imperador nunca ouvira falar, é uma personagem que não hesita em endividar-se, recorrendo a empréstimos usurários, para investir na sua imagem. Não admira que as vestes que ostenta e que oferece magnanimamente aos seus seguidores na altura do seu primeiro encontro com o imperador reproduzam mimeticamente as cores e os tecidos preciosos – situadas no espectro branco/preto - que caracterizavam o

⁴¹ Melancólico, Conrad observa os raios solares a iluminarem, pela manhã, o seu leito cuja colcha de zibelina e seda ostenta precisamente essas «roses d'or» (v. 920) sugeridas pela ficção de Jouglet.

⁴² Ninguém chega a ver, com efeito, esta rosa de que todos falam: realidade meramente literal paradoxalmente ausente do romance “realista” e cuja veracidade ninguém pode, por conseguinte, testemunhar e acreditar - excepto Guillaume, a mãe de Liënor e, no final, o imperador; mas todos adoptam um estranho e cúmplice silêncio sobre esta matéria central do conto.

⁴³ Vejam-se igualmente os versos 3584-89 (falsas revelações do senescal a Conrad), 3724-27 (desabafo de Conrad perante Guillaume que encena uma vistoso *planctus*) e 3984-89 (em que o sobrinho de Guillaume admoesta a mãe por ter revelado o segredo ao senescal, acrescentando, no entanto, um pormenor interessante ao indicar – aspecto nunca referido por ninguém – que o sinal se situava na coxa direita). Todos os indícios confirmam que o famigerado segredo não passa, na verdade, de um segredo de polichinelo.

espaço cortês reconstruído por Conrad no início do romance⁴⁴. O problema com a criação deste simulacro conducente ao reconhecimento social de Guillaume enquanto membro da elite nobiliárquica, é que pode conduzir à uniformização e ao esbatimento dos tons, logo à invisibilidade. Ora Guillaume tem de marcar a diferença, tem de se dar em representação, em espectáculo: daí optar, na altura do torneio de Saint-Trond, por uma retórica da exuberância, tingindo estrategicamente de tons vermelhos o tecido da narrativa. Primeiro pelas luxuriantes vestes com que reveste os seus fiéis companheiros (ou cúmplices), Boidin e Jouglet, e das quais emana ainda o perfume fresco e suave da valiosa tintura carmesim⁴⁵. O facto de Jouglet – duplo do poeta e mestre na arte de estimular o desejo e de converter os simulacros retóricos em princípio de realidade – trocar imediatamente o *mantel gris* (v. 723) que lhe oferecera Conrad em recompensa pela sua ficção sobre Liënor por esta *chape* luminosa, não é inocente, reforçando o laço privilegiado que une o vermelho à textura do conto e à prática inovadora da escrita encenada por este romance. Tendência que se reflecte também nas próprias vestes de Guillaume que exibem agora deslumbrantes (e ofuscantes) tons vermelhos e dourados⁴⁶, bem como nos próprios adornos do seu corcel dos quais sobressai então um vivo contraste entre o branco e o vermelho que reactiva (no leitor e no imperador) a imagem arquetípica de Liënor⁴⁷. Adivinha-se assim, através da filigrana vermelha que percorre esta narrativa, uma relação de consubstancialidade entre esta cor e os agentes (poeta, Dama, Liënor, Guillaume, Jouglet) que participam de uma ficção de segundo grau, conferindo a este poema os contornos de uma «peinture en trompe-l'oeil [quil feint de vouloir tromper l'oeil, mais quil, ce faisant, attire en réalité son attention sur son excès d'artifice]»⁴⁸. Cor do artifício (e do artífice) poético, do simulacro e do fingimento⁴⁹, esta é também a tonalidade da usurpação: usurpação de uma identidade própria que Guillaume recria ficticiamente à altura das suas ambições; usurpação do espaço

⁴⁴ «D'escarlate noir come meure / Ot robe fresche a pene hermine;/ Mout soëf flerant et mout fine/ La vesti lués q'en ot mangié. / 'Ha! fet Juglés, Dex! or voi gié / Robe de la taille de France. / Tant i ot li de segnorance, / Li biaux, li prous, li debonaires, / Que li autres orent penes vaires / A sables noirs soëf flairanz l...l. / La pucele dona chapel, / A chascun, d'indes flors trop beles/ Blans ganz et ceintures noveles...» (v. 1530-46). Repare-se que, nesta descrição, até as «indes flor» ornamentais reproduzem artificialmente as «florete indes et blanches» (v. 271) da paisagem cortês.

⁴⁵ «Quant li chamberlenz [Boidin] prist congié / Un sorcot, qui feroit la graine, / Qui fut fez en cele semaine / Descarlate et de vairs entiers / Li fist li gentis chevaliers / Aporter par un soen vallet; / Si fres et si cler et si net / L'a cil pris, qui l'en mercia. / 'Ha Dex', fet Juglés, 'com ci a / Biau sorcot et net por esté' / Une chape, qui ot esté / Tote fresche o tot le sorcot, / Qui la graine encore fletot, / Refet lués son oste aporter. / Erroment, sans plus arrester, / Dona Juglet sa robe hermine» (v. 1815-30).

⁴⁶ «La pene ert d'un cendal vermeil / S'ert trop bele au col herminé, / de pesnes et de boutons dorés / Avoit un trop beau chapelet (v. 2200-2203).

⁴⁷ «A tornoiement n'avoit tel / Palefroi com estoit li soens, / Qu'il estoit plus blans en toz senz / Que ne soit nule noiz negie; / La samblue estoit detranchie, / De samit vermeil jusq'en terre: / Plus bele riens nestovoit querre, / Que li blans ist de la rougeur» (v. 2492-99).

⁴⁸ Zink, M., *Roman rose et rose rouge*, p. 25.

⁴⁹ Da exuberância no tingir às falácias do fingir próprias do universo ficcional vai apenas, como sabemos, um passo, como sublinha Isidoro de Sevilha, não em relação à cor em si (cuja etimologia faz derivar do substantivo *color*: *Etimologias*, XIX, 17), mas às cores conseguidas artificialmente (*ceteri finguntur*) através de mesclas ou à sua aplicação na arte pictórica, criadora por excelência de simulacros (*Etimologias*, XIX, 16). Sobre esta questão, vejamos também os comentários de Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 32-35, 84-88.

do poder, uma vez que não é Conrad mas sim Guillaume quem paradoxalmente ostenta agora os tons vermelhos emblemáticos da soberania imperial.

Verde, amarelo e negro: da ostentação à (dis)simulação

Como observámos inicialmente, a figura de Conrad destoa algo da atmosfera cortês por ele criada. Apesar do que a narrativa adianta, a descrição do imperador introduz uma tonalidade diferente num espectro cromática do qual emerge agora uma ambígua cor verde⁵⁰. Tratar-se-á de pôr em relevo a harmonia entre Conrad e a natureza verdejante deste vergel da *fin'amor*? De salientar a sua força e jovialidade que prefiguram o surgimento do desejo amoroso isomorfo de um renascimento poético, de acordo com os *topoi* da lírica trovadoresca? Será que esta cor remete para uma certa agitação interior que se manifesta na sua profunda melancolia (v. 646)⁵¹? Será prenúncio de uma viragem narrativa e interior prestes a acontecer? Será a cor emblemática da instabilidade e do equívoco num conto onde o acaso se conjuga habilmente com as estratégias mais calculistas? Será por mero acaso que esta cor mediadora, húmida como o azul e frio como o negro, se confunde homofonicamente com a cor *vairs et clairs plus que n'est rubis* dos olhos de Liënor descritos por Jouglet (v. 706) onde reencontramos, como termo de comparação, uma pedra preciosa, e onde nos deparamos novamente com uma semântica da mutação e da instabilidade?⁵² Este paradigma da Diferença é ainda reforçado pelo facto de Conrad ser o único da corte (v. 243) a ostentar um manto composto por duas peças («de .ii. samis de l'un en l'autre/ fu la soe robe bendee», v. 244-245) entrelaçadas e ornamentadas com pedras preciosas por uma donzela (v. 246-258). Incarnará então Conrad os entrelaces entre o canto lírico e a narrativa que preside à composição do romance e à encenação deste episódio? Ou serão as suas vestes metáfora emblemática do duplo discurso do imperador que simula uma atmosfera cortês para melhor desconstruir o universo da *fin'amors*? Questões que transformam esta personagem numa figura complexa e dúbia que não se reduz a ser a vítima inocente das estratégias ínvias de Guillaume e Liënor como alguns críticos sugeriram.

Conrad não é o único a ostentar cores suspeitas (ou sob suspeita). O invejoso senescal (espelho irónico de Keu) que deseja impedir o casamento com Liënor manchando

⁵⁰ «L'empereres ne se vout mie / Miex vestir que firent li autre: / De .ii. samis de l'un en l'autre / Fu la soe robe bendee. / Savez qui mout l'a amende? / Une pucele li atache / De ses mains une blanche atache / Des laz de sa blanche chemise l...l. / A une corroiete blanche; / Or la gard bien, la preuz, la franche, / Que, sanz l'or, valent bien les pierres, / Les esmeraudes verz com ierres l...l» (v. 242-256); «Li lieus n'estoit mie vilains, / Ainz estoit verz com en esté, / Et si avoit mout grant plenté / De floretes indes et blanches» (v. 268-271).

⁵¹ A esmeralda e a hera estabelecem uma relação metonímica e metafórica entre o imperador e o verde. Com efeito, no seu *Liber subtilitatum de divinis creaturis*, Hildegarda de Bingen sublinha o poder revigorante da esmeralda que participa simultaneamente dos princípios frio e quente (cap. I, p. 206-208 da tradução de P. Monat, *Le Livre des subtilités des créatures divines*, Grenoble, Éditions Jérôme Milon, 2002), e refere que os pigmentos contidos na hera possuem propriedades contra estados melancólicos (cap. 1005, p. 111).

⁵² Apesar de o adjectivo *vert* (do latim *viridum*) ser etimologicamente diferente do adjectivo *vair* (de *varium*), a sua proximidade fonética e um simbolismo comum relacionado com a transformação e a instabilidade, atrai magneticamente os dois termos. O segundo volta, de resto, a ecoar nas várias referências, disseminadas ao longo do poema, das preciosas, exóticas e requintadas peles e tecidos *vairs* que diversas personagens exibem. Sobre a relação química e simbólica do verde com a instabilidade, ver Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 72-79.

a sua reputação, mas que acabará por ser vítima dos engenhos destas hábeis tecedoras de ficções que habitam o *plessier* (v. 784) – lugar onde se fabricam e moldam os destinos das personagens, onde se manipulam signos, discursos e desejos, onde, em suma, se tecem secretamente os fios da própria ficção romanesca, como sublinhara Roger Dragonetti⁵³ –, monta um cavalo inteiramente negro («Ou palefroi noir come meure/ Monta, quant il ot pris congié», v. 3379-80). Esta cor sombria, opaca e ameaçadora (pelo menos fora do contexto monástico e até à sua reabilitação social e ideológica nos séculos XIV-XV⁵⁴), emblema do engenho diabólico, lança retrospectivamente uma forte suspeita sobre o manto exibido por Guillaume, um manto *d'escarlate* também ele *noir come meure* (v. 1513), ou sobre a magnífica zibelina *noirs come meure* (v. 1859) que este oferecera a Jouglet, vestes nas quais ecoa, por paronomásia, a imagem da própria morte. Poder-se-ia legitimamente pensar, de acordo o cromatismo esboçado pelo jogral e, reiterada e habilmente, disseminado por Guillaume na textura do conto, que o retrato de Liënor estaria inteiramente subordinado a uma retórica do vermelho sob fundo branco. Engano o nosso. A caminho da corte para supostamente defender a sua honra junto de Conrad, paramenta a sua pequena corte de magníficas e luxuriantes vestes novas e bordadas nas quais volta a dominar (como no cortejo do irmão e no vergel de Conrad) a alternância entre cores claras e escuras⁵⁵. Contudo, sendo doravante necessário ocultar e exorcizar a imagem negativa subjacente a esta rosa vermelha do desejo desflorada pelo senescal, Liënor reescreve o seu corpo, adornando-o agora com novas e reveladoras cores:

La soe robë apareille
Ses niez, qui est bele a mervelle,
D'un samit inde a pene hermine;
Onques si blanche ne si fine
Ne fu nule, ne miex ouvree.
Sor chemise blanche aflouree
En vesti la cote en puret,
Mes el estoit d'un cendal vert
Tote forree et cors et manches (v. 4350-59).

Além do *samit inde* (v. 4352, 4726) – uma das cores (o azul índigo) mais luminosas e raras do sistema cromático do texto que prefigura eventualmente uma alternância a

⁵³ Ver Dragonetti, R., *Le Mirage des sources*, p. 159. Como seria de esperar, a tonalidade dominante neste espaço do deslumbramento é o ouro no qual se inscreve em filigrana o nome de Liënor. A chegada do mensageiro de Conrad (Nicole) ao *plessier* dá, de resto, lugar a uma sequência interessante que poderá metaforizar a verdadeira natureza deste espaço no qual os atributos da escrita (o selo de ouro) se convertem em adornos corporais (uma pregadeira de ouro) e onde a retórica do corpo (através da arte de tecer, bordar e tingir as vestes) se transforma em arte poética: «D'un sien coutel le revercha lle seël d'orl / Si en trest le parchemin fors. / Sa suer, la bele Liënor, / En ot l'or por un suen fermail» (v. 1000-03). Repare-se ainda que, se o selo é a marca da integridade e autenticidade da palavra contida na carta, a pregadeira assume uma função semelhante em relação ao corpo que revela e/ou esconde.

⁵⁴ Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 121-126.

⁵⁵ «As chevaliers dit qu'il n'i a / Que de vestir les robes vairs / Qu'el lor fist acheter n'a gaires / D'une escarlate violette. / Blans ganz et une ceinturete / Broudee d'or, a escuciaus, / A doné a chascun de ciaus / En l'onor des robes noveles / Mout envoisiees et mout beles» (v. 4341-49).

nível do poder⁵⁶ -, e contrastando com as tonalidades brancas, emergem outras cores das quais se destacam o verde - no qual se reflecte a imagem inicial do imperador (que, desta forma, se identificará facilmente com Liënor ao projectar-se neste espelho ficcional do outro) – e o amarelo que forra o manto que cobre o cavalo *pomelez* da donzela⁵⁷. Para a sensibilidade medieval, esta sobreposição do verde e do amarelo, duas cores opostas no espectro cromático, não podia ser mais violenta⁵⁸, sendo também, por conseguinte, a mais indicada para quem desejava chamar a atenção de todos. Poderão estas cores, que anunciam o extraordinário engenho e poder retórico que Liënor exhibirá perante a corte, irromper como emblema triunfante da fraude e do simulacro poético que percorre a narrativa? Note-se que o cavalo da donzela já não exhibe agora uma cor uniforme (nem preta, como o corcel do pérfido senescal, nem branca, como o de Guillaume), mas sim *gris pomelez* (malhado) veiculando assim, não tanto uma policromia ameaçadora que caracteriza, de acordo com uma tradição amplamente atestada nos bestiários medievais, vários animais suspeitos de manterem uma qualquer relação com forças malignas e caóticas, mas antes uma hábil e estratégica simbiose (ou alternância) entre a luz e a sombra, entre a revelação e a dissimulação. Esta dissonância cromática culmina com a referência ao forro amarelo do tecido que cobre precisamente o dorso deste corcel. Ao insistir sobre a visibilidade desta cor que irrompe através das malhas da colcha *deffertee* (de malhas largas?), o poema traz para primeiro plano um tom que a tradição bíblica, literária e iconográfica, bem como os códigos vestimentares, interpretam unanimemente como sendo a cor por excelência da traição, do logro, da falsidade, da diferença, da alteridade absoluta⁵⁹. Não admira que Liënor a transforme em novo emblema das estratégias ficcionais e retóricas que presidem à sua notável trajectória social, narrativa e simbólica.

O fim da aventura torna naturalmente desnecessário o recurso à exuberância retórica marcada pela policromia e o jogo diferencial em torno das cores. Através do sumptuoso manto da imperatriz «quë une fee ou vra» (v. 5324) – piscar de olhos ao manto de Érec no primeiro romance de Chrétien –, a imagem têxtil e vestimentar volta a entrelaçar-se com a natureza essencialmente intertextual deste romance recentemente tingido e bordado (mas não tecido) do qual emergem agora, já não as artes matemáticas do *quadriuum* como no final de *Érec et Énide*, mas a história de Helena de Tróia revisitada por Jean Renart (v. 5320-57). De hábil manipuladora dos signos, Liënor transforma-se então numa espécie de ícone ornamental da beleza, suporte uma nova textualidade em que a ficção e os signos encarnam finalmente num corpo e num nome. Plenitude restaurada do símbolo reflectida nesta alternância harmoniosa e resplandecente do branco e do negro da qual desertou

⁵⁶ Por oposição ao pastel (a *guède*) vendido por Guillaume d'Angleterre, o índigo é um produto exótico extremamente eficaz e poderoso (não necessita de qualquer mordente) e cujo preço chega a ser trinta a quarenta vezes superior (Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 117-121).

⁵⁷ «Li siens fu ferranz pomelez, / Si ot la crigne bien assise; / Li lorains fu biaus a devise / Et la sambue jusqu'en terre / D'une escarlate d'Engleterre, / S'iert d'une cendal jaune foree: / L'escarlate ert deffertee / Si qu'en vit bien par mi le jaune » (v. 4485-92).

⁵⁸ Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 58-63.

⁵⁹ Sobre as cores nos bestiários, ver Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 146-156; 160-161 e *id.* *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, p. 197-209.

qualquer tonalidade instável *grise ne vaire* (v. 5352)⁶⁰? Ou novo simulacro inscrito no *sorplus* (v. 5510) de sentido metaforizado por esta rosa vermelha sob fundo branco que o imperador consegue finalmente colher, mas cujo acesso continua vedado ao leitor, uma rosa eternamente escondida por detrás dos sucessivos véus da ficção «tot ondiant de l'un en l'autre» (v. 5355)?

⁶⁰ «Hom qui si biau drap seüst faire. / La pene n'iert grise ne vaire, / Ainz ert soëf fleranz et fine, / De noirs sebelins et d'ermine, / Tot ondoiant de l'un en l'autre. / Mout se pot bien consirer d'autre / Robe vestir, qui cële ot» (v. 5351-57).

Um mundo a preto e branco ilustrado a cores: texto e imagem nos *Livros das Aves* portugueses

Isabel de Barros Dias
Universidade Aberta

CEIL – Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário (UNL-FCSH)

Os *Livros das Aves* portugueses formam, no seu conjunto, um *corpus* bastante restrito. Subsistem três mss. em Latim, dos quais existe uma edição recente, com tradução para o português¹. Estes manuscritos são ilustrados e fazem actualmente parte de acervos públicos (manuscritos L², C³ e A⁴). Um possível quarto manuscrito latino de origem portuguesa está identificado mas, por dificuldades de consulta⁵, não foi considerado no presente estudo.

Existem ainda nove fólios, também ilustrados, de um manuscrito único do séc. XIV que transmite a adaptação do *Livro das Aves* para português e que se encontra actualmente na Biblioteca da Universidade de Brasília⁶.

Os exemplares portugueses do *Livro das Aves* (em Latim e em Português) podem ser associados a uma linha específica de manuscritos, pertencentes à grande família dos *De auibus*, texto inicialmente considerado de Hugo de S. Vítor mas posteriormente atribuído a

¹ *Livro das Aves* (ed. de Maria Isabel Rebelo Gonçalves), Lisboa, Colibri, 1999.

² L - Manuscrito de Lorvão (de 1184) – agora no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ms. 90. As ilustrações do ms. do Lorvão estão acessíveis na página web da Torre do Tombo, disponível em: [http://ttonline.iantt.pt/dserve.exe?dsqServer=calm6&dsqIni=Dserve.ini&dsqApp=Archive&dsqCmd=show.tcl&dsqDb=Catalog&dsqPos=0&dsqSearch=\(\(Title='Livro'\)AND\(Title='Aves'\)\)](http://ttonline.iantt.pt/dserve.exe?dsqServer=calm6&dsqIni=Dserve.ini&dsqApp=Archive&dsqCmd=show.tcl&dsqDb=Catalog&dsqPos=0&dsqSearch=((Title='Livro')AND(Title='Aves'))) [data de consulta: 30.09.2008].

³ C - Manuscrito de Santa Cruz de Coimbra (de finais do séc XII. – inícios do XIII) – agora na Biblioteca Pública Municipal do Porto, ms. 43, fls. 89-110vº. Para a consulta deste ms., foi possível obter fotografias digitais dos fólios ilustrados. Deste ms há ainda um fac-simile mas a preto e branco em: Cruz, António, «O 'livro das aves', um códice ignorado idêntico ao de Lorvão», *Revista de Ciências Históricas, Universidade Portucalense*, vol I, 1986, p. 161-218.

⁴ A - Manuscrito de Alcobaça (de finais do séc. XIII – inícios do XIV) – agora na Biblioteca Nacional de Lisboa, Alc. 238 (ant. XXIX), fls. 202vº-227. No que se refere ao ms. alcobacense, na impossibilidade de consultar o original, foi consultado o microfilme colorido das imagens, existente na BN (Reel 274).

⁵ Trata-se do ms. da Abadia de Clairvaux, actualmente na Biblioteca Municipal de Troyes, cujas imagens são descritas como sendo de «estilo português» – *The Medieval Book of Birds. Hugh of Fouilly's Aviarium* (ed, trad. e com. de Willene B. Clark), Binghamton – New York, Center for Medieval and Early Renaissance Studies – State University of New York at Binghamton, 1992, p. 42 e 48.

⁶ O seu texto é acessível através da seguinte edição: *Livro das Aves* (ed. lit. de Nino Rossi), [Rio de Janeiro], Instituto Nacional do Livro, 1965. O ms encontra-se ainda descrito em: <http://sunsite.berkeley.edu/Philobiblon/BITAGAP/1151.html> [data de consulta: 27.09.2008]. As respectivas ilustrações foram-me gentilmente facultadas pela Biblioteca da Universidade de Brasília, onde o ms. actualmente se encontra (sector de «Obras raras»).

Hugo de Folieto⁷. Os três exemplares portugueses em Latim pertencem a uma família textual específica desta obra⁸. O exemplar em português, à semelhança da sua única congénere, a tradução francesa, é considerado como uma versão distinta⁹.

O *De Auibus* tanto pode existir como texto independente, como integrar um Bestiário (geralmente o *De bestiis et aliis rebus*). Este último é um de entre os vários Bestiários que, na Idade Média¹⁰, foram herdeiros da tradição dos Fisiólogos Latinos cujas raízes, por seu turno, remontam a um recôndito Fisiólogo grego¹¹.

Na sua generalidade, os Bestiários (bem como os Livros das Aves) são obras onde se associam dados de história natural, pseudo-científicos, por vezes até bastante fantasiosos, a uma finalidade didáctico-moral. Neste contexto, os diferentes animais são objecto de descrições estereotipadas a que se associam interpretações moralizadoras, uma vez que às características dos animais se faz corresponder virtudes e vícios humanos. Bestiários e Livros das Aves costumam ainda ser obras visualmente atraentes, dadas as diversas representações pictóricas com que costumam estar ornados, iluminuras ou ilustrações, consoante há ou não aplicação de ouro.

Os *Livros das Aves* portugueses não constituem excepção a estes traços gerais. No Prólogo¹², à imagem do que sucede nos restantes textos, é reiterada a intenção didáctica e moral inerente à respectiva tradição textual. Estabelece-se ainda, desde logo, o público

⁷ Esta obra foi editada por Migne, na *Patrologia Latina* (tomo 177), com a indicação de Hugo de S. Victore (*De Bestiis et Aliis Rebus. Libri Quatuor*) mas salvaguardando que os dois primeiros livros são de Hugo de Folieto. Mais recentemente, o texto foi estudado, editado e traduzido por Clark, *op. cit.* (sobre o autor e o texto, ver p. 1-26).

⁸ Cf. família textual mais antiga (Grupo da Abadia de Heiligenkreuz, na Áustria). Sobre este assunto ver Clark, *op. cit.*, sobretudo p. 29 e seguintes (sobre os dois modelos básicos onde se pode identificar cinco famílias textuais) e Gonçalves, *op. cit.*, p. 12 e 37 (cf. testemunhos de Troyes e de Aberdeen).

⁹ Sobre as duas únicas traduções para línguas vernáculas (português e francês) do *De Auibus* e que sobrevivem, cada uma, em ms. único, ver Clark, *op. cit.*, p. 29 e 305-306.

¹⁰ Para uma lista (não exaustiva, mas ilustrativa) de mss de Bestiários latinos e respectivas famílias textuais, ver: http://bestiary.ca/articles/family/mf_latin.htm [data de consulta: 27.09.2008]. Para as famílias de Bestiários franceses ver: http://bestiary.ca/articles/family/mf_french.htm [data de consulta: 27.09.2008]. Para outras línguas, ver: http://bestiary.ca/articles/family/mf_other.htm [data de consulta: 27.09.2008]. Ver ainda: http://bestiary.ca/articles/family/mf_intro.htm [data de consulta: 27.09.2008]. Infelizmente, nestas listas não consta qualquer referência aos mss. portugueses, falha que espero que venha a ser rapidamente sanada.

¹¹ Este último poderá remontar ao período de entre o séc. II a V da era cristã. Para uma resenha mais detalhada do percurso destes textos ver: Gonçalves, *op. cit.*, p. 11-12. Ver ainda Varandas, Angélica, «A Idade Média e o Bestiário», *Medievalista online*, Ano 2, nº 2, 2006, 53 p. (www.fch.unl.pt/iem/medievalista - data de consulta: 17.12.2008) que refere não só as origens do Bestiário, como também apresenta as diferentes versões e os mss. / famílias de manuscritos que as representam e uma extensa bibliografia sobre o assunto. Pereira, Luciano Baptista («Os bestiários medievais franceses: origens e lições de sobrevivência», in Miguel Alarcão, Luís Krus e M^a Adelaide Miranda (coord.), *Animalia. Presença e representações*, Lisboa, Colibri, 2002, p. 145-157) faz o historial do género, desde os *Physiologos*, até aos mais importantes bestiários franceses medievais: o *Bestiaire*, de Philippe de Thaün, o *Bestiaire Divin* de Guillaume le Clerc de Normandie, o *Bestiaire* de Gervaise e o *Bestiaire* de Pierre de Beauvais, “le Picard”. Malaxecheverría, Ignacio (*Bestiario Medieval*, Madrid, Siruela, 1976) refere sucintamente os antecedentes dos *Bestiários* (p. 207-210) e passa em revista vários bestiários (p. xii-xxi). O livro apresenta ainda uma antologia de entradas de múltiplos bestiários, traduzidos de modo a tornar a sua leitura acessível. Esta colectânea é completada com observações sobre o uso simbólico dos animais pelo imaginário humano, de acordo com uma abordagem junguiana.

¹² Gonçalves, *op. cit.*, p. 58-59

visado: a obra destina-se a um iletrado. Por essa razão, os assuntos mais subtis são abordados de forma elementar. Neste quadro, além de se valorizar o ensino dos simples, salienta-se a vantagem da pintura para os elucidar e edificar. Por outro lado, mas também à semelhança dos seus congêneres, os mss. portugueses apresentam ilustrações bastante interessantes das aves que referem.

Com base nesta coexistência de texto escrito descritivo e de imagens ilustrativas, as questões que serviram de partida para este trabalho foram as seguintes:

- Se existe uma relação reflexiva entre texto e imagem, o discurso e o seu (pseudo)-referente? E, se for o caso, qual a lógica subjacente ao seu funcionamento?
- Até que ponto o que é dito no texto é mostrado nas ilustrações? É o texto que elucida a pintura? Ou as ilustrações trazem informações novas ou complementares relativamente ao que é dito? Ou ainda: poderão as imagens, de algum modo, contrariar a descrição?¹³

Salvaguarda-se que estas questões são aqui colocadas de modo restrito: referem-se exclusivamente às cores e, mais especificamente, às cores usadas nas imagens das aves. Não foram consideradas as cores dos fundos, das letras iniciais, das decorações diversas, dos enquadramentos das figuras¹⁴, assim como as cores de ilustrações que não remetiam directamente para aves, caso da ilustração da palmeira ou da dos arceiros.

Dada a opção por cingir o estudo ao grupo restrito dos mss. dos *Livros das Aves* portugueses, só muito ocasionalmente serão feitas comparações ou observações que remetam para outros testemunhos da mesma ou de outras famílias textuais desta tradição. Parte-se aqui do princípio que os quatro mss. escolhidos podem ser entendidos e isolados como um grupo particular, apesar do muito que partilham com a tradição dos restantes *Livros das Aves*¹⁵.

A primeira observação que a leitura das indicações cromáticas existentes no texto suscita é a inesperada constatação de um mundo que se revela essencialmente a preto e branco. São estas as duas cores, de longe, mais referidas (cf. o corvo, o grou, o melro, o

¹³ A este respeito, cabe salientar que, no Prólogo, diz-se concretamente: «Nec tantum uolui columbam formando pingere, sed etiam dictando describere, ut per scripturam demonstrem picturam, uel cui non placuerit simplicitas picturae, placeat saltem moralitas scripturae.» (Gonçalves (ed.), *op. cit.*, p. 58) – «Não quis apenas pintar a pomba dando-lhe forma, mas também descrevê-la por palavras, para elucidar a pintura por meio da escrita: que ao menos agrade a moralidade da escrita a quem não agrada a simplicidade da pintura.» (Gonçalves (trad.), *op. cit.*, p. 59). Note-se que aqui o acento é colocado na elucidação em termos morais, o que remete para os ensinamentos que se desenvolvem a partir das características das aves.

¹⁴ O enquadramento das figuras é circular nos mss. do Lorvão e de Coimbra; o ms. de Alcobça apresenta, por vezes, enquadramentos, embora, na maior parte dos casos, não apresente qualquer moldura. Nos fôlios da adaptação portuguesa o formato do enquadramento é quadrangular.

¹⁵ Para uma visão global dos *Livros das Aves* existentes e das suas características, ver Clark, *op. cit.* Sublinha-se aqui a estabilidade das tradições textual e iconográfica, tanto de Bestiários como dos *Livros das Aves*. Só as duas traduções são consideradas versões diferentes (p. 22). Clark aceita ainda que o grupo de mss. portugueses pode ser considerado como um subgrupo específico cujos exemplares terão tido todos origem nas imediações de Coimbra (p. 44). Para um acesso mais imediato a alguns excertos que são ilustrativos desta semelhança geral, ver a coincidência com os capítulos tradicionais do *De Avibus* (na versão em que não constam as duas últimas entradas) em: <http://bestiary.ca/prisources/psdetail1086.htm> [data de consulta: 27.09.2008].

ganso, a garça, o carádio, o cisne). Esta dualidade é ainda acentuada pela recorrência da oposição luz / trevas, nomeadamente, sempre que são referidas aves nocturnas (caso do noitibó, e do mocho) ou de algum modo relacionadas com o dia e a noite (como o galo) ou com o luto (como a poupa). Pontualmente, existem algumas notas de cinzento (o ganso e a garça) e um caso de púrpura (a fénix).

Duas aves destacam-se por uma maior profusão de indicações: a pomba (o que não seria de esperar): asas prateadas que reluzem, no dorso “a lividez do ouro”, pés vermelhos, asas cor de safira e olhos de açafião, ao que acresce ainda a metáfora “corpo cor de mar agitado” ou “cor mista pela colisão do mar e da terra”. Esta última metáfora é, no entanto, seguida por explicações que retomam o binómio preto/branco:

Similiter, dum caro suggerit et animus non consentit, quasi ex nigro et niueo quidam in corpore color efficitur, qui ex diuersis factus color medius appellatur. Marinus igitur color in pectore columbae tribulationem designat in humana mente.¹⁶

A segunda ave descrita de modo mais colorido é o pavão (o que já será de esperar, dada a riqueza cromática do animal): peito cor de safira, penas avermelhadas nas asas, cauda com cor verde e, finalmente, é usada a expressão “variedade de cores” ou, no caso do texto em português, “muitas cores”. Este tipo de expressão, que designa tudo e nada, também surge aplicada ao ganso (podem existir de várias cores, além de acinzentados e brancos) e a um exemplo que refere uma águia “com várias cores”. Finalmente, mais um caso de remissão, agora aplicado a uma ave cujo conhecimento seria certamente bastante longínquo, o avestruz, que terá «penas semelhantes na cor às da garça e do falcão»¹⁷.

Vemos assim como as poucas notações de cores (que não o preto e o branco) nem sempre são apresentadas directamente. Predominam as metáforas, umas mais rebuscadas, como a que se refere ao mar agitado, outras mais elementares, salientando-se aqui o paralelo com metais (ouro e prata), pedras preciosas (cor de safira = azul) e especiarias (cor de açafião = amarelo dourado). Fora estas, as indicações de cor podem ainda ser bastante omissas, como é o caso da expressão “de várias cores”.

Este mundo bicolor na descrição textual pode parecer-nos inesperado, dada a facilidade com que, a este nível, se poderia puxar pela imaginação do público. Porém, a representação a preto e branco coincide com uma visão particular do mundo e dos valores, em consonância com o tipo de moralização simples que estes textos veiculam. Tal como as cores são, predominantemente, o branco e o preto, acentuadas pela oposição luz / trevas, o mesmo se passa com os significados apresentados para as aves ou para as diferentes características destes animais: ou são positivas ou são negativas, não há interpretações neutras, nem reticentes. Quando existe uma variedade de cores, como o próprio texto diz, a propósito do pavão: «*Varietas ergo colorum designat diuersitatem uirtutum.*»¹⁸

¹⁶ Gonçalves (ed.), *op. cit.*, p. 70. Na tradução de Gonçalves (trad.), *op. cit.*, p. 71: «De igual modo, sempre que a carne sugere, mas o espírito não consente, como que se produz no corpo, a partir do negro e do branco, uma cor que, feita de cores diferentes, se chama média. A cor do mar no peito da pomba representa, portanto, a aflição da mente humana.»

¹⁷ Gonçalves, *op. cit.*, p. 119.

¹⁸ Gonçalves (ed.), *op. cit.*, p. 162 — «A variedade das cores mostra, portanto, a diversidade de virtudes.» (Gonçalves (trad.), *op. cit.*, p. 163).

Quando passamos para as ilustrações, encontramos um mundo bastante diferente. Isto apesar de dois factores. O primeiro consiste nos custos e no trabalho necessários à feitura das tintas e de tudo o que implica a realização de um livro ilustrado, no período medieval. O segundo consiste no facto destes livros, na sua maioria, radicarem a sua génese no seio de ordens religiosas contrárias ao luxo e que não favoreciam exageros decorativos ou cromáticos, nomeadamente, Cister (em particular com S. Bernardo). Com efeito, e apesar de algumas particularidades, é para o modelo cisterciense que as ilustrações dos mss. latinos portugueses parecem remeter¹⁹.

Porém, independentemente destes possíveis embargos, as ilustrações são relativamente coloridas. A imagem contrasta assim com a descrição verbal que, implicando menos custos é, paradoxalmente, menos colorida.

No caso específico do ms. de Brasília, o preenchimento de cor e até alguma exuberância, ao que acresce o facto do texto ter sido traduzido, remetem para origens e circunstâncias de produção bastante distintas.

Olhando para as imagens, mas partindo dos textos, verifica-se que só a pomba tem uma descrição mais detalhada, em termos de cores, do que o que se verifica na sua representação pictórica. Neste caso, a quantidade de indicações cromáticas no texto decorre do texto do Salmo que é comentado e que introduz o tópico da cor: «Se dormirdes entre quinhões do Senhor, sereis asas de pomba prateada, com lividez de ouro na parte posterior do dorso» (Salmos 67,14).

As restantes aves representadas reflectem, de um modo geral, as indicações dadas no texto, mas isso não as impede de também divergirem, nomeadamente pela adição e variação de cores não referidas no texto. No que às coincidências se refere, há que salientar as aves negras, como o corvo. O mesmo se verifica com o melro, pois há coincidência

¹⁹ Clark (*op. cit.*, p. 42) salienta a posse ou o modelo cisterciense dos mss. portugueses, dado o seu desenho modesto e desprezioso, obra provável de artistas monásticos. No que se refere às ordens a que se associavam os mosteiros onde se encontravam estes mss., Alcobaça pertencia a Cister, Santa Cruz foi de Agostinianos (mendicantes) e o mosteiro de Lorvão, por seu turno, também foi cisterciense. Porém, antes foi Beneditino, até 1200, ou seja, 16 anos depois da realização do ms. do Livro das Aves (Clark, *op. cit.*, p. 45). A autora sublinha ainda a grande diversidade de decoração que se pode encontrar nos Livros das Aves pois, apesar do programa ilustrativo comum, são múltiplas as diferenças de execução, que vão desde os mss. mais luxuosos aos mais simples e aos realizados por amadores (p. 30). As cópias cistercienses, dado o repúdio desta ordem pela decoração, é frequente terem desenhos só delineados (p. 33). A Cister terá ainda cabido a função de patrono de boa parte dos mss não ilustrados existentes (p. 111). Sobre estes questões ver também Pastoureau, Michel (*Une Histoire symbolique du Moye Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004) que fala inclusivamente de “cromofobia” vs “teatralidade da cor” (p. 127). O assunto é ainda abordado, mais especificamente, no artigo «Naissance d’un monde en noir et blanc. L’église et la couleur des origines à la Réforme» que integra a mesma recolha (p. 135-171) e onde o autor aborda a posição de S. Bernardo (e, consequentemente, da ordem de Cister) que associa as cores ao luxo, renegando ambos. Quanto às particularidades, apesar dos três ms. seguirem o programa ilustrativo geral, o ms. do Lorvão denota um estilo moçárabe (Cf. Clark, *op. cit.*, p. 30, 46 e a descrição do ms. nas p. 286-87); o ms. de Santa Cruz já terá sofrido alguma influência francesa - de Clairvaux (Clark, *op. cit.*, p. 103 e a descrição do ms. na p. 305); o ms de Alcobaça é descrito por Clark (*op. cit.*) nas p. 287-88, e o seu estilo é classificado como sendo rústico, com reminiscências moçárabes. As ilustrações dos fls de Brasília, que não têm relação com os restantes ms portugueses, indicam uma influência francesa (Clark, *op. cit.*, p. 88). A descrição deste último ms é feita por Clark nas p. 305-306.

na descrição e na representação a negro ou a escuro²⁰. O mesmo já não acontece com o grou: segundo o texto, ficam negros quando envelhecem mas nas ilustrações predomina o azul. Porém, e em particular no período medieval, o azul é considerado vizinho muito próximo do negro²¹. E, com efeito, é notório que os tons azulados são aparentes em algumas plumagens negras. Assim, neste, como em outros casos, estaremos perante a adequação da ilustração a realidades conhecidas (ver Imagem 12).

No que se refere às aves brancas, também é possível encontrar casos de desvio entre o texto e as representações. O carádio, por exemplo, de acordo com o texto, é uma ave completamente branca, mas nas ilustrações há realces e sombreados de outras cores (castanho, azul, negro, vermelho).

Quanto ao ganso, ao dizer que podem ser acinzentados, brancos ou de várias cores, o texto torna-se compatível com uma variedade cromática que não se concretiza na representação pois os gansos surgem brancos ou castanhos com toques de vermelho. No caso da águia, é dado um exemplo concreto de uma ave que teria “várias cores”, mas as ilustrações limitam-se ao uso de castanhos. Com o pavão, o texto também dá indicações de uma grande variedade de cores, embora, neste caso, a variedade se reflecta nas ilustrações.

A adaptação portuguesa só tece comentários às cores do pavão. A dicotomia luz/noite está presente mas sem remeter para as cores das aves²². Mesmo do pavão só são assinaladas as penas vermelhas das asas ao que se soma uma alusão geral à diversidade das cores deste animal.

A procura de coincidência com a realidade, nestas imagens, é de assinalar uma vez que a maior parte das aves representadas é reconhecível na ilustração. Neste ponto, a defesa de um menor naturalismo nestes livros não parece ser sustentável²³. Na Idade Média, pode predominar uma visão simbólica e maravilhosa das coisas, porém, as imagens do Livro das Aves (salvo algumas excepções a seguir comentadas) contrariam essa tendência. A observação das ilustrações dos livros em causa concorda sobretudo com as linhas

²⁰ A excepção, o melro branco (que só existiria na “Acaia”) é uma informação dada por Santo Isidoro que não é representada – Cf. *Etimologias* (ed. biling. de José Oroz Reta e Manuel-A. Marcos Casquero, introd. de Manuel C. Diaz y Diaz), Madrid, BAC, 1982 - XII, 7, 69.

²¹ Sobre a cor azul e a sua proximidade relativamente ao preto, ver Pastoureau, Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*, Paris, Bonneton, 2007, p. 24-32. Ainda sobre a cor azul ver, do mesmo autor, o livro *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000.

²² Cf. o que é dito do Noitibó: «Noytivo he hũa ave que se paga das teevras e da escuridade da noyte. Aquesta mora nos paredeeyros e nas casas que nõ son cubertas. § Aquesta ave nõ se paga da luz e voando de noytl tel que comha. E porque Nosso Senhor Jhesu Christo palga-sse dos pecadores per que sse entelnde asl teevras.» *Livro das Aves* (ed. de Nino Rossi), Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1965, p. 47-48. De resto, o galo é associado à transição da noite para a luz (p. 27, 28 e 29) e, por entre as falhas do ms, refere-se o estratagemata nocturno dos grou que lhes permite manter um deles acordado velando pelos restantes (p. 31 e 32).

²³ Ver Clark, *op. cit.*, p. 34-40. Ao abordar a questão do naturalismo, Clark defende que as imagens são frequentemente impossíveis de identificar e sublinha a grande variedade de formas das aves fantásticas (caládrio, fénix) e menos conhecidas (avestruz). Conclui que estas características coincidem com a visão contemporânea da Natureza (carácter simbólico e maravilhoso). Porém, a mesma autora, noutra momento, ressalva que o avestruz do ms. do Lorrvão é das poucas que não se assemelha estranhamente a uma águia (p. 42).

interpretativas que acentuam a vertente naturalista²⁴. Acresce ainda a nota que, no texto, remete precisamente para a coincidência animal vivo / representação pictórica:

Alarrum colorem scriptum non repperi, sed ex similitudine materialis columbae potest assignari, ut si columbam pictam respicias, colorem materialis columbae eam habere non contradicas.²⁵

Exceções a este realismo serão, naturalmente, os casos dos animais menos conhecidos ou absolutamente desconhecidos. O avestruz, por exemplo, seria muito pouco conhecido, uma vez que não integrava a fauna europeia comum da época²⁶. Ao mencionar esta ave, o texto remete para as cores da garça e do falcão. Da cor do falcão, nada se diz, da garça diz-se que pode ser branca ou cinzenta. A representação do avestruz é, consoante os casos... em azul ou verde... Porém, há que salientar a espantosa verosimilhança da imagem do ms. do Lorvão (e que também encontramos na Ema dos fls de Brasília) em flagrante contraste com o pouco realismo que nos surge no ms. de Santa Cruz ou no ms. alcobacense onde o avestruz faz mais lembrar um grifo ou outra qualquer criatura fantástica (Imagens 13 e 14).

O pelicano também pode ser considerado uma ave relativamente longínqua. Apesar de poder existir na Europa, encontra-se sobretudo nas regiões mais quentes. O texto situa-o para o Egipto e a sua representação a azul pode denotar um menor conhecimento da realidade. Esta ilustração distingue-se das demais porque se verifica a composição de uma cena que remete e ilustra atitudes que são descritas no texto e interpretadas, enquanto que as restantes imagens dos mss latinos se limitam a retratar as aves²⁷.

²⁴ Nesta linha, e apesar de não se centrarem nos Livros das Aves, mas nos Bestiários, cabe referir os estudos de Xenia Muratova que sublinham o carácter naturalista da iconografia animal destas obras. Sobre este assunto, ver Muratova, Xenia, «Problèmes de l'origine et des sources des cycles d'illustrations des manuscrits des Bestiaires» in Gabriel Bianciotto e Michel Salvat (eds.), *Épopée animale, fable, fabliau. Actes du IVe Colloque de la Société Internationale Renardienne (Evreux, 7-11 septembre 1981)*, Paris, PUF, 1984, p. 383-408 (agradeço a Margarida Madureira, termo sugerido e facultado cópia deste artigo). Neste artigo, a autora faz o historial das famílias de manuscritos dos Bestiários e das respectivas ilustrações, defendendo que a iconografia dos mss dos Bestiários terá sido influenciada pela estética bizantina, tendo ido buscar modelos ainda mais antigos, cujos protótipos se perderam. Estes modelos seriam livros de zoologia antigos (sobretudo de Plínio) que faziam acompanhar a descrição de cada animal da sua representação pictórica, de carácter naturalista (cujas características / motivos seriam semelhantes aos dos ciclos de ilustração dos Bestiários).

²⁵ Gonçalves (ed.), *op. cit.*, p. 68 - «Nada encontrei escrito sobre a cor das asas, mas pode inferir-se por semelhança com a pomba autêntica que, ao ver-se uma pomba pintada, não se negará que tem a cor da pomba com vida.» (Gonçalves (trad.), *op. cit.*, p. 69).

²⁶ A representação do avestruz pode ser muito mais fantasiosa do que o que se verifica nos textos portugueses – veja-se o ms. da Kongelige Bibliotek, disponível em: <http://bestiary.ca/beasts/beast238.htm> [data de consulta: 27.09.2008].

²⁷ Para a distinção entre as imagens mais figurativas e fixas dos retratos das aves e as composições de cenas narrativas, veja-se Muratova, Xenia «Problèmes de l'origine» que salvaguarda que enquanto as primeiras têm um carácter mais românico (mergulhando as suas raízes na iconografia da Antiguidade), as segundas revelam um espírito mais gótico (cf. p. 390).

Já nada conhecida será a Fénix, ave que se remete para as paragens longínquas da Arábia²⁸. O texto diz que se trata de uma ave de cor púrpura²⁹. Porém, as representações insistem, respectivamente, em toques de verde (C) e de castanho claro (A), enquanto o ilustrador do ms. de Lorvão se ficou pelo branco.

No que se refere às aves de cujas cores nada é dito no texto e a imagem acrescenta cor, será de assinalar que o azul sobressai em várias representações do ms. de Lorvão (o falcão, o pelicano, a codorniz), e o verde predomina no ms. de Alcobaça (o falcão, a rola, o galo, a andorinha, a gralha, a codorniz, a poupa). O uso destas cores pode à primeira vista parecer ousado. Porém, não parece verosímil pensar que isso possa constituir uma vontade de demarcação relativamente aos referentes concretos. Na verdade, as aves desenhadas são, em grande parte, reconhecíveis, mesmo no caso do Ms. de Alcobaça, cujos desenhos são mais desajeitados³⁰. Como exemplo de adequação à realidade, é possível referir a poupa com a sua divertida crista. O mesmo se poderia dizer de outras imagens, como as do galo ou da andorinha.

Esta defesa do pendor realista das ilustrações, que já tem sido sublinhada a propósito das imagens dos Bestiários³¹, contraria posições que defendem que não se pode procurar qualquer significação realista nas cores e que as imagens medievais nunca reproduzem o real com uma escrupulosa exactidão³². Porém, mesmo quem defende estes princípios, salvaguarda que é essencial ver a sociedade que usa a cor num momento e num contexto precisos³³. No caso dos Livros das Aves em análise, poderá não haver sempre uma reprodução exacta do real, mas há decerto uma intenção de verosimilhança, inclusivamente ao nível das cores usadas. Este propósito concorda com a possibilidade de considerarmos estas imagens não tanto como decoração, mas sobretudo como lembrete, como remissão para o real de que o público se deve recordar para ancorar aí os conhecimentos e valores

²⁸ A Fénix, em alguns casos, pode e tem sido descrita com grande profusão de cores (o que aqui não se verifica). Para alguns exemplos ver: <http://bestiary.ca/beasts/beast149.htm> (data de consulta: 27.09.2008).

²⁹ Talvez em virtude da sua associação ao fogo. Sobre este assunto, ver ainda Suchaux, Gaston Duchet e Pastoureau, Michel, *Le bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, Le Léopard d'Or, 2002, onde se refere que a palavra grega *phoinias* designa a cor púrpura, donde a crença que a Fénix teria toques dessa cor (p. 108).

³⁰ A comparação entre o desenho dos vários mss no fim da edição de Gonçalves, *op. cit.*, p. 183-195 evidencia a diferente qualidade dos desenhos dos diferentes mss. O trabalho do ms. de Alcobaça é qualificado como sendo o mais tosco. Neste aspecto estabelece-se aqui uma contradição relativamente à qualidade do texto uma vez que, de acordo com a respectiva editora, o texto completo e correcto (e mais próximo do texto editado na Patrologia) é o de Alcobaça. O de Santa Cruz é correcto mas não inclui os dois prólogos. O de Lorvão «revela um copista um tanto descuidado e amigo de divagações» (Gonçalves, *op. cit.*, p. 34). Ainda contrastivamente, as ilustrações do ms laubarensis têm sido as mais consideradas e estudadas, sendo testemunhos de estilo árabe ou protomoçárabe - (Gonçalves, 1999: 39).

³¹ Cf. o que é dito na nota nº 24.

³² Estas posições são apresentadas em Pastoureau, Michel (*Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 118-119) no quadro da defesa da dominante ideológica da percepção das cores – Pastoureau, na sua obra, sublinha que a cor é um produto cultural, pois vemos o que somos educados para ver.

³³ «Ce qui le conduit parfois – à tort – à croire à l'existence d'une symbolique transculturelle, appuyée sur des archétypes et relevant de vérités universelles. Une telle symbolique n'existe pas. Dans le monde des symboles, tout est culturel et doit s'étudier par rapport à la société qui en fait usage, à un moment donné de son histoire et dans un contexte précis.» Pastoureau, *Une Histoire symbolique...*, p. 24.

transmitidos pelo texto. Neste sentido, a imagem da ave constitui-se como uma via ou estímulo para meditações mais abstractas. Este entendimento é consentâneo com a linha de pensamento das ordens a que os mss latinos portugueses se associam, e adequa-se ainda com o próprio texto que sublinha a distinção entre os olhos da alma e do corpo, sendo que a vista é a via por onde o conhecimento pode chegar aos mais simples³⁴. Finalmente, acresce a sintonia entre esta leitura e o quadro mais amplo da teoria e das práticas mnemónicas medievais e onde se sublinha a função axial da palavra e da imagem no processo de retenção de informações e de ideias³⁵.

No caso da adaptação em português do Ms. de Brasília, o tipo dos desenhos é diferente. Além de mais coloridos, parece acentuar-se aqui o pendor realista, visível até nos contextos em que as aves são colocadas: caso das andorinhas que se dirigem para telhados; ou do noitibó, uma ave nocturna mal identificada que se dirige a um local onde se abrigue (Imagem 15).

Quanto às cores usadas, em termos gerais, encontramos, como se poderia esperar, a predominância das cores de base do sistema cromático do período: branco, preto, vermelho, verde e azul³⁶. Surge ainda o castanho; mas o amarelo, cor bastante desconsiderada na altura, quase não aparece nas aves.

No que se refere aos respectivos possíveis significados, há que ter primeiro em conta duas condicionantes de base:

1. a tendência realista que, em muitos casos, aproxima as cores da representação ao colorido natural da ave que, na sua maioria, seria do conhecimento geral.
2. a maior ou menor facilidade ou dificuldade em obter pigmentos de uma ou de outra cor. Por exemplo, a preponderância do verde no ms. alcobacense e do azul no ms. do Lorvão talvez possam ser explicadas, muito pragmaticamente, com a maior ou menor abundância de tinta de uma cor ou da outra em determinado momento...

No que se refere aos significados das cores, podemos assinalar, sem dúvidas, o que é confirmado pela interpretação que o texto lhes dá. O mais evidente é a predominância da dicotomia branco / preto, a que o texto faz corresponder interpretações positivas e negativas (cf. oposição bem / mal; pureza / pecado). De resto, que o azul se possa equacionar com o céu, o texto di-lo claramente quando se refere à pomba de peito cor de safira. O vermelho, por seu turno, é equacionado com o sangue, no caso do pelicano e pouco mais.

³⁴ No Prólogo é estabelecida com muita clareza a distinção entre os “olhos do entendimento” (o ouvido) e os “olhos do corpo” (vista), bem como a oposição entre o que é dito na Escritura e que se dirige aos mais sabedores e que pode ser o mesmo que a pintura dá a conhecer aos mais simples (Gonçalves (ed. e trad.), *op. cit.*, p. 58-59).

³⁵ Sobre este assunto ver Carruthers, Mary, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990, em particular o cap. 7 (“Memory and the Book”) onde se sublinha a importância da palavra falada e das imagens (gráficas ou mentais) como vias mnemónicas. Especial atenção é dada às alegorias (pintura com palavras) e aos diagramas, com exemplos que remetem para o Livro das Aves e Hugo de Folieto. Em apêndice (p. 261-266), é editado um texto de Hugo de São Victor sobre as técnicas mnemónicas.

³⁶ Sobre o sistema medieval das cores na Idade Média, as cores de base a respectiva percepção, e a alteridade de todo este complexo mundo relativamente aos valores e às percepções actuais, ver Pastoureau, *Une Histoire symbolique... (sobretudo o capítulo «Voir les couleurs du Moyen Âge. Une histoire des couleurs est-elle possible?»*, p. 113-133). Ver ainda os verbetes relativos a cada uma destas cores em Pastoureau, Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*, Paris, Bonneton, 2007.

As cores usadas nas ilustrações das aves de que o texto não refere cores, serão as possíveis. Estas poderão ser, por vezes, um pouco mais exuberantes do que a realidade mas mantém-se sempre uma base de identidade ou de adequação à realidade. Por exemplo, o falcão surge habitualmente a azul, mas o próprio animal pode ter tons de azul, de facto; como sucede com o grou (Imagens 12 e 16).

Por outro lado, as aves, sobretudo nos mss. latinos, não são coloridas com cores luminosas, e brilhantes, como se considera ser a coloração mais valorizada na época³⁷. Pelo contrário, no ms. do Lorvão os corpos são por vezes preenchidos por meras sombras e em muitos casos encontramos só pequenos toques de pincel. No entanto, essa apresentação não é desvalorizada ao nível das características positivas ou negativas da ave em questão. Tratar-se-á antes de uma questão de menor riqueza da ilustração de um livro elaborado num contexto ideológico que menosprezava o luxo e a cor. O mesmo quadro já não deverá estar subjacente às ilustrações dos fólhos de Brasília, que são muito mais ricos e preenchidos em termos de cores nítidas e definidas.

Resumindo o discutido, poderemos salientar o seguinte:

1. A relativa pouca atenção que o texto dá à indicação das cores das aves. Esta negligência é ainda mais marcante quando se procede à sua comparação com a indicação dos sons produzidos pelas diferentes aves³⁸, o que talvez tenha que ver com a austeridade cromática de algumas ordens religiosas associadas à produção destes Livros. Ou, pelo contrário, talvez esse negligenciar da cor no texto se prenda com o facto de estes mss serem tradicionalmente ilustrados e, por isso, a necessidade de indicações cromáticas não ser sentida com grande intensidade. Outra razão possível poderá relacionar-se com o conhecimento generalizado da maior parte das aves referidas, o que implicaria o conhecimento prévio das respectivas cores. Finalmente, uma última hipótese pode explicar esta desatenção argumentando com a maior facilidade em atribuir significados didáctico-morais aos comportamentos dos animais do que às suas cores.
2. A relativamente ampla paleta cromática das ilustrações. Sendo que estas se revelam como discurso superlativo relativamente ao discurso escrito, com o qual nem sempre coincidem (nos casos em que o texto dá indicações sobre as cores dos animais). Em alguns casos, é verosímil pensar que podemos estar perante duas tradições paralelas, uma textual, outra pictórica que, apesar de coincidirem no pergaminho, mantêm relativamente pouco contacto entre si³⁹. Em sentido

³⁷ Sobre a valorização generalizada das cores plenas, luminosas, alegres e sólidas em detrimento das cores mais deslavadas ver Pastoureau, *Une Histoire symbolique...* (sobretudo o cap. «Voir les couleurs du Moyen Âge. Une histoire des couleurs est-elle possible?», p. 113-133).

³⁸ É curioso notar como esta característica se coaduna com o que Pastoureau diz acerca do que seria a sensibilidade pessoal de S. Bernardo: pouco sensível à cor mas mais sensível ao ouvido - Pastoureau, *Une Histoire symbolique...*, p. 139. Como exemplo desta tendência, nos textos estudados, é possível apontar expressões como a que se refere ao “pranto da rola e grito do pássaro”, bem como alusões várias que surgem relativamente ao canto do galo, ao grito de alerta do grou, ao grito da andorinha, ao som produzido pela cegonha, à voz doce do melro, à algazarra das gralhas, ao grasnar de aviso do ganso, à voz da perdiz ou da codorniz, ao som horrível da voz do pavão ou ainda, finalmente, ao canto do cisne.

³⁹ Esta possibilidade é mais verosímil nos casos em que os manuscritos eram enviados para *ateliers* especializados na respectiva ilustração, situações que Clark (*op. cit.*) refere.

contrário argumenta a possibilidade do escriba do Ms. de Lorvão (Egeas) ter sido também o ilustrador⁴⁰. A ser assim, ainda mais curiosa se torna a pouca comunicação entre o descrito e o pintado.

3. Quanto aos significados das cores, quando desejados, estes são assinalados nas observações textuais que remetem para os códigos cristãos mais comuns. As adições de cor, relativamente ao mencionado (e explicado) didacticamente no texto são, tendencialmente, da ordem da adequação das ilustrações à realidade, quando conhecida. Esta inclinação realista pode ser vista como um contraste relativamente ao teor do texto, que é metafórico e alegórico, por tradição. Será esta talvez a diferença de fundo que aqui se poderá assinalar e o maior motivo que leva a que, nestes Livros das Aves, texto e imagem convivam, em boa parte, como duas linhas paralelas. Porém, também coincidem, e esta coincidência dá-se no espaço comum do real que a imagem procura retratar e de que o texto parte para ancorar e desenvolver os seus ensinamentos. No entanto, não podemos esquecer que este plano do real é duplo: por um lado temos o real concreto, conhecido pela observação (na representação do qual se afina o pendor realista de grande parte das ilustrações); pelo outro lado, temos o real conhecido por tradição. Neste último caso, as imagens dos Livros das Aves já alinham pela tradição mais comum da imagem fantástica. Porém, este é o nosso ponto de vista actual. Na altura, entre estes dois níveis não haveria profundas distinções de valor ou de qualidade...

⁴⁰ Peixoto, Horácio Augusto, «Animalia et aliae bestiae: representações do bestiário no Apocalipse de Lorvão» in Miguel Alarcão, Luís Krus e M^a Adelaide Miranda (coord.), *Animalia. Presença e representações*, Lisboa, Colibri, 2002, p. 79-99. Neste artigo, sugere-se que o copista Egeas será também o iluminador. Nas páginas 83-84, são ainda feitas algumas considerações sobre as cores usadas e suas possíveis significações.

A *coloratio* do texto medieval: cores, autores e manuais

Manuel Ramos
Universidade do Porto (Faculdade de Letras)

Introdução

Color (*khôrma*, em grego) é um termo da Retórica e, tal como outras categorias, não tem na Idade Média o mesmo sentido que tinha na época clássica; e, mesmo na época clássica, este conceito é passível de mais do que um sentido. O conceito (que, etimologicamente, significa a cor ou tinta que serve de carácter distintivo ou que, adicionada a um objecto, serve para lhe dissimular o aspecto real) surge primeiramente equivalente a *ornatus*, a virtude que concede beleza literária ao discurso e é a principal constituinte da *elocutio* retórica. As categorias que concedem, por assim dizer, *coloração* ao discurso são: a sinonímia, as figuras de dicção e de pensamento, os tropos e a *compositio* sintáctica. Mais tarde, na literatura que abordava os exercícios retóricos escolares que preparavam para a carreira de rétor e advogado, as *controversiae*, o termo *color* surgirá com o sentido técnico de “deslocação parcial da verdade” ou “mitigação parcial dos factos” ou, ainda, “direito de colorir a verdade”. Os intervenientes numa questão de direito vêem os factos de forma diferente e *pintam* os agentes do processo de forma diferente: o acusador exagera, o defensor atenua. Na Idade Média, todo a figura ou tropo que concede beleza à linguagem tem o nome de *color*, e *colorare* significa o acto de empregar as figuras ou ornamentos. Daí a expressão *colores rhetorici* para designar o *corpus* de tropos e figuras que inúmeras obras desenvolverão.

1. O termo *color* equivalente a *ornatus*

A teoria da *elocutio* apresentava, ao lado dos três tipos de estilos: *gravis*, *mediocris* e *humilis*, as qualidades do estilo sem as quais não há verdadeira persuasão. São elas: uma virtude gramatical, a *latinitas* (é a pureza ou correcção idiomática do discurso), e três virtudes retóricas: *perspicuitas* (clareza linguística), *ornatus* (beleza da expressão linguística do discurso a qual se consegue sobretudo com o uso de figuras e tropos) e *aptum* (conveniência do discurso com factores internos e externos de produção). Por conseguinte, a *elocutio* perfeita devia comportar quatro aspectos: falar um bom latim (*latinitas*), com clareza (*perspicuitas*), com ornato (*ornatus*) e a propósito (*aptum*). De todas as qualidades da *elocutio*, o *ornatus* é a principal.

Umás vezes os termos vulgares são suficientes para exprimir o que se deseja e não é preciso ornamentar o discurso porque já possui a sua ornamentação natural, mas, outras vezes, se a linguagem vulgar fosse usada, representar-se-ia a realidade imperfeitamente. É aqui que entra a ornamentação, os *colores*, através da eleição de sinónimos apropriados,

através do emprego moderado de tropos (figura da palavra, pois só têm em conta o tratamento de uma palavra), de figuras: figuras de dicção (afectam a expressão linguística), figuras de pensamento (afectam a expressão das ideias), e através da *compositio* sintáctica (arte de colocar com elegância as palavras nos membros, os membros nas frases, as frases nos períodos). Os *colores*, a que Cícero chama *lumina* (luzes, lâmpadas), concedem coloração poética ao discurso, aumentam o seu valor estético e «são por lei da natureza [...] um aliado do sublime»¹, proporcionam deleite (*delectare*) e, embora mais raramente, também comovem (*mouere*) os ouvintes a aceitarem ou rejeitarem algum pensamento ou acção, pelo que são criadores de persuasão.

Da variedade e frequência da sinonímia, figuras e tropos, resulta um discurso matizado. É costume recorrer ao uso de imagens extraídas de vários domínios, para mostrar a coloração que aqueles elementos concedem ao discurso. Assim, umas vezes, o discurso é comparado a um lauto banquete, no qual os sinónimos, figuras e tropos são como sal (*condimentum*) que dá sabor aos alimentos; ou então os sinónimos, figuras e tropos são como lâmpadas (*lumina*) que iluminam uma casa; ou são como jóias (*gemmae*) de um tesouro que resplandecem num porta-jóias; outras vezes, o discurso é comparado à imagem de um jardim ou campo florido, no qual os elementos do *ornatus* estão para o discurso como as flores estão para esse jardim ou campo florido; ou então o discurso é comparado à imagem de um quadro, no qual os elementos do *ornatus* estão para o discurso como as cores estão para esse quadro.

Apesar de as cores concederem brilho e prazer, quer à pintura, quer ao discurso, há limites para o seu uso; em excesso causam saciedade e são fastidiosas:

Ad Heren. 4, 11, 16: A todos os tipos de estilo, o elevado, o médio e o simples, as figuras retóricas aumentam a distinção [...] Dispostas em número reduzido, realçam o discurso como se fossem *colores*, mas se se colocam em grande número, sobrecarregam-no².

De oratore 3, 25, 100: Como em tudo, o fastio é vizinho dos prazeres intensos. Por isso, não nos admiremos disto no estilo, onde podemos observar que, quer na poesia, quer na oratória, um estilo eufónico, bem marcado, artístico, festivo... - por mais que a poesia ou um discurso sejam de brilhante colorido -, não podem agradar durante muito tempo.³

2. O termo *color*: manipulação parcial dos factos

No âmbito da Retórica, não da *elocutio* mas dos exercícios escolares fictícios que preparavam para a carreira de advogado e orador, as *controversiae*, *causae* ou casos legais,

¹ Longino, *apud* Vickers, Brian, *Storia della retorica*, Bolonha, Il Mulino, 1994, p. 395.

² *Retórica a Herenio* (introd., trad. y notas de Salvador Núñez), Madrid, Gredos, 1997. Versão latina: «Omne genus orationis, et grave et mediocre et adtenuatum, dignitate adficiunt exornationes [...] quae si rariae disponentur, distinctam, sicuti coloribus, si crebrae conlocabuntur, obliquam reddunt orationem.»

³ Cicerón, *Sobre el orador (De Oratore)* (introducción, traducción y notas de J.J. Iso), Madrid, Gredos, 2002. Versão latina: «Sic omnibus in rebus voluptatibus maximis fastidium finitimum est; quo hoc minus in oratione miremur in qua vel ex poetis vel oratoribus possumus iudicare concinnam, distinctam, ornatam, festivam, sine intermissione, sine reprehensione, sine varietate, quamvis claris sit coloribus picta vel poesis vel oratio, non posse in delectatione esse diuturna.»

o termo *color* (*chroma* em grego) ganhou outra acepção. Passou a significar: uma específica estratégia argumentativa com o valor de deslocamento parcial da verdade; mitigação ou manipulação parcial dos factos, fruto do interesse e habilidade do orador/advogado; interpretação dada por um falante relativamente a acontecimentos, pessoas ou motivações de um caso legal. Deve-se a Hermágoras, o criador da *stasis*⁴ com a qual o termo *color* mantém estreita ligação, a criação deste conceito que, depois, como tantos outros, passou da retórica grega à latina.

Efectivamente, as duas partes que se afrontam numa questão de direito, a acusação e a defesa, vêem os factos de forma diferente e “pintam” os factos objectivos e os agentes do processo de forma distinta. Ao passo que o orador/advogado acusador apresenta na sua argumentação o *reus* a uma luz desfavorável ou de reprovação por meio de retoques negativos, o orador/advogado defensor esforça-se por suavizar o caso judicial em favor do seu cliente e apresenta a sua personalidade e comportamento sob a forma de retouque ou colorido favorável ou de justificação. Dá-lhes, por assim dizer, uma demão de cor mais favorável, dizendo p. ex. (são exemplos de *colores*): que a acção do seu cliente estava moralmente correcta; ou então que ele, ao actuar como actuou, procurava prevenir um resultado pior; ou que ele estava a retaliar uma ofensa anterior; ou que o seu acto foi mau, mas a vontade era boa; ou que o verdadeiramente culpado foi outrem (um estranho ou o acusador) e não ele; ou que não estava no uso pleno das suas faculdades; ou que a sua condição social e cultural jamais o levariam a cometer tal crime (argumento baseado no *ethos*); ou que actuou de acordo com a sua consciência, ou de acordo com a lei; ou ainda que cumpriu ordens.

É com este sentido que o termo *color* surge na obra de Quintiliano, mas sobretudo na obra que o rétor Séneca escreveu no século I, de nome *Oratorum et rhetorum sententiae, divisiones et colores*, e que na Idade Média será conhecida pelo título vulgar de *Declamationes*⁵. Aborda casos fictícios de direito que serviam para treino oratório de aspirantes à advocacia e que ele recolheu a partir do desempenho dos oradores que ouviu ao longo da sua longa vida. As *Declamationes maiores* e as *Declamationes minores*, erroneamente atribuídas a Quintiliano, e a obra retórica de Calpúrnio Flaco e de Enódio, da qual só nos restaram fragmentos, eram do mesmo tipo, exploravam igualmente o conceito *color* e serviam os mesmos propósitos formativos.

Segundo Quintiliano (IV, 2, 88)⁶, há duas maneiras de falsear o discurso: ou apoiando-se o orador em documentos probatórios falsos; ou então, valendo-se do seu talento, recorrer, p. ex., aos *colores*, já que implicam o verosímil, a aparência e a dissimulação. É por isso que o

⁴ Sobre a *stasis* vd. Ramos, Manuel, «Os lugares, *topoi* ou *loci* da invenção retórica», no VI Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval, Faculdade de Letras da Universidade do Coimbra, 2006.

⁵ Séneca, Marco Anneo, *L. Annaei Senecae oratorum et rhetorum sententiae divisiones colores* (editit H. J. Müller, Hildesheim etc.), Hildesheim, Georg Olms, 1990.

Continha originalmente dez livros de *controversiae* (casos fictícios de género judicial) e um de *suasoriae* (casos fictícios de género deliberativo), para instrução de aprendizes da carreira de orador e de advogado, mas perderam-se vários livros e quatro prefácios.

⁶ Quintiliano de Calahorra, *Sobre la formación del orador. Obra completa*, Salamanca, Universidad Pontificia Salamanca, 1996 (V tomos).

termo *color* é um conceito fundamental do discurso parcial. Mas nem todos são eficazes. A cor credível envolve *inventio*, credibilidade e sustentabilidade; a cor credível requer cuidado, desenvolvimento sistemático em todo o discurso e não deve estar em contradição com o que habitualmente é verdadeiro; o que quer que se finja deve ser possível, credível e com sentido; deve ser coerente com uma circunstância verdadeira; deve ser congruente com a pessoa de quem se fala, com o lugar e as circunstâncias. Além disso, deve o orador manter uma versão única, prestar atenção ao que inventa, nunca inventar nada que uma testemunha possa contradizer, e o que quer que diga deve ser confirmado por argumento que faz parte da causa. E como o que é falso costuma esquecer e como “A mentira tem a perna curta”, deve o mentiroso ter boa memória para não cair em contradição.

Para exemplificar o termo *color*, tomemos como exemplo a *controversia* III do Livro I das *Declamationes* de Séneca⁷, onde se aborda o caso de uma *rea* acusada de incesto. O tema é o seguinte:

Segundo a lei: “A mulher que cometeu incesto seja precipitada da Rocha”. Ora, uma sacerdotisa vestal foi condenada por incesto. Antes de ser precipitada da Rocha, invocou Vesta e sobreviveu. Deve aplicar-se de novo a pena?

Os diversos oradores estão divididos quanto ao assunto (*thema*). Cada um aborda o *thema* pondo em relevo determinados argumentos e pontos de vista, ora a favor, ora contra a *rea*, tentando influenciar os juízes que os escutam. Para uns ela deve ser de novo precipitada da Rocha; outros, porém, vêem na sua sobrevivência um claro sinal da intervenção divina e argumentam que deve antes regressar ao templo. São exemplos de *colores* dizer, p. ex.: que se fosse culpada os deuses não lhe teriam concedido a graça da salvação; que havia invocado Vesta no seu sofrimento e que a deusa escutou-a; o templo deverá de novo ser a sua morada; foi precipitada da Rocha, mas desceu absolvida; ela já cumpriu a pena ao ser precipitada da Rocha; a lei não afirma que a que sobreviveu à queda deve ser de novo precipitada.

3. O termo *color* na Idade Média

Na Idade Média, depois do séc. XI, foi prática comum referir-se ao *corpus* de figuras e tropos, que os tratadistas da teoria gramatical e retórica registam nas suas obras (efectivamente tropos e figuras unem a Gramática e a Retórica), como a um *color*, e *colorare* significa o acto de empregar as figuras ou ornamentos no texto e é actividade que aproxima o escritor do pintor. É um novo sentido do termo, localizado no campo do *ornatus verborum*, e muito mais próximo do clássico termo *color* como bela apresentação literária e metáfora da pintura, pela coloração que concede, do que do sentido que tem nas *controversiae*: específica estratégia argumentativa.

Parece dever-se ao tratado *Rhetorici colores* de Onulf de Speyer⁸, redigido em 1050, a primeira designação do termo “*colores rhetorici*”. Por este nome é designado um conjunto de 26 das mais importantes figuras retóricas extraídas do *Ad Herennium*, que Onulf escreveu

⁷ Séneca, Marco Anneo, *L. Annaei Senecae oratorum et rhetorum sententiae divisiones colores* (editit H. J. Müller, Hildesheim [etc.]), Hildesheim, Georg Olms, 1990.

⁸ Segundo Murphy, James J., *Rhetoric in the Middle Age*, Berkeley, Univ. of California Press, 1974, p. 189, 190.

para instrução dos alunos de *trivium* na escola da catedral de Speyer onde era monge e mestre de artes.

Todavia, este termo nunca adquiriu na Idade Média uma limitação precisa, já que as listas de *colores* (número e qualidade), sendo inconstantes e não estando clarificadas, variavam de autor para autor, quer entre os gramáticos (*colores gramatici*), quer entre os rétores (*colores rhetorici*). Além disso, uns tratados só incluem entre os *colores* as figuras, outros, as figuras e os tropos, outros incluem os tropos, figuras e metaplasmos. A este nível a *preceptística* medieval nada tem de regular.

4. Manuais mais influentes que contém cores

Na Idade Média, eram abundantes os manuais que abordavam o *ornatus* retórico e apresentavam listas de *colores*, mas poucos desenvolveram o tema de forma original. A *Retórica a Herênio* (séc. I) e o último dos três livros da *Ars Maior* de Élio Donato, que circulou separadamente sob o título de *Barbarismus* (395-402)⁹, sua primeira palavra, foram as obras mais influentes e as que conformaram em maior grau a doutrina das figuras e tropos na Idade Média. Curiosamente, trata-se de um manual de retórica e de um tratado de gramática. A *Institutio oratoria* (Livros VIII e IX) de Quintiliano¹⁰ era aquele que mais desenvolvia o tema do *ornatus*, mas o seu tratado era pouco divulgado e circulava em texto mutilado. O mesmo se diga do *Orator* de Cícero¹¹ e do *De oratore*¹²: eram conhecidos da Idade Média em códices mutilados e pouco divulgados.

O primeiro, a *Retórica a Herênio* (presente nos catálogos das livrarias portuguesas), o mais influente manual no campo da *coloratio* do texto medieval, foi o primeiro livro de retórica a contemplar um catálogo de figuras, 64 ao todo, o qual se converteu, a partir do séc. XI, numa lista padrão para muitos escritores medievais. Já fixa a nomenclatura latina de algumas figuras que posteriormente irá ser adoptada; já faz a distinção entre figuras da palavra (ou de dicção) e do pensamento, e já possui 45 figuras da palavra e 19 de pensamento. Entre as figuras da palavra, já indica 10 figuras especiais, às quais uma tradição posterior ligada a Quintiliano atribuirá a designação de tropo. Não aborda, porém, o termo metaplasmo, que só ficará estabelecido com os *Latini Rhetores Minores*. Os exemplos que fornece para cada figura são relativos à realidade histórica e social romana.

O segundo, o *Barbarismus*¹³ de Donato, a cartilha gramatical durante toda a Idade Média e mesmo depois, contém uma explícita análise da “licença poética” ou “falta permitida”, i. e, dos metaplasmos, figuras da palavra (*schemata verborum*) e tropos (*tropi*) e é o primeiro exemplo de uma obra ligada ao magistério gramatical a difundir igualmente conteúdos retóricos. São justamente esses conteúdos retóricos, os *colores*, que unem as duas disciplinas do *trivium*: Gramática e Retórica. Este facto revela como, durante a Idade Média, o ensino gramatical se uniu ao ensino da retórica, mas sem se fundirem numa só.

⁹ Donato, *Ars Maior* (ed. de Heinrich Keil), *Grammatici Latini*, 7 vols., Leipzig, vol. IV, 1864.

¹⁰ Quintiliano de Calahorra, *op.cit.*

¹¹ Cicerón, *El orador (Orator)* (introd., trad. y notas de A. Tovar y A.R. Burdajón), Madrid, CSIC, 1992.

¹² Cicerón, *Sobre el orador (De Oratore)* (introd., trad. y notas de J.J. Iso), Madrid, Gredos, 2002.

¹³ Vd. *Ars Maior* de Donato, *op. cit.*, vol. IV, p. 367-402.

Em termos de *coloratio*, os manuais assinalados foram relevantes, mas não foram os únicos. Vale a pena referir: alguns dos *Rhetores Latini Minores*¹⁴, que iniciaram a tradição retórica de escrever libelos inteiramente dedicados às figuras e tropos, especialmente o *Liber de figuris sententiarum et elocutionis* de Áquila Romano, o qual ampliou o quadro das figuras para cerca de duzentas; a obra enciclopédia de Cassiodoro (séc. V-VI), *Institutiones divinarum et saecularium litterarum*¹⁵, que dedicava a sua segunda parte às artes liberais, à Retórica e à análise das figuras nos Salmos: *Expositio in Psalterium*; o *Liber de schematibus et tropis* de Beda, o Venerável (VII-VIII)¹⁶; as *Etymologiae* (presente nos catálogos das livrarias portuguesas) de Isidoro de Sevilha¹⁷ (séc. VII) que associam a gramática (a partir de Donato) com a retórica (a partir de Cassiodoro), eis porque os *colores* tanto surgem na parte dedicada à gramática (“De schematibus” I xxxvi; “De tropis” I xxxvii), como na dedicada à retórica (II xvi-xxi); e os tratados gramaticais: *Catholicon* (1286) de João Balbo¹⁸, que contém uma larga lista de *colores*; *Graecismus* (1212) de Eberardo de Béthune¹⁹ (presente nos catálogos das livrarias portuguesas), com uma lista de 103 figuras; e o *Doctrinale* de Alexandre de Villedieu²⁰ (presente nos catálogos das livrarias portuguesas).

Quanto às restantes *artes* medievais²¹, para lá das *artes rhetoricae*, as *poetriae* (a mais invulgar dos géneros retóricos medievais, destinadas à composição poética de qualquer obra em prosa ou poesia para instrução escolar) foram, em termos de *coloratio*, aquelas que mais desenvolveram o *ornatus* e fizeram-no a partir do modelo da *Ad Herennium*. E é plenamente compreensível, dada a fusão que ocorreu na Idade Média entre a *ars rhetorica* e a *ars poetria* e a partilha de iguais objectivos. Edmund Faral demonstrou a importância do

¹⁴ Além de Áquila Romano, vale a pena referir: Rutilio Lobo, *De figuris sententiarum et elocutionis*; *Id., Schemata lexeos*; Júlio Rufiniano, *Liber de figuris sententiarum et elocutionis*; *Id., De figuris sententiarum*; *id., De schematis lexeos*; *id., De schematis dianoeas*; Anónimo, *Carmen de figuris uel schematis*; Anónimo, *Schemata dianoeas quae ad rhetores pertinent*. No séc. XIX, Carolus Halm reuniu e publicou os textos destes autores, 24 ao todo (*Rhetores latini minores* (ed. de Carolus Halm), Leipzig, Teubner, 1863 [reimpr. Frankfurt am Main, Minerva GMBH, 1964]).

¹⁵ Cassiodoro, *Institutiones divinarum et saecularium litterarum*, Herder, Wolfgang Bürsgens, 2003.

¹⁶ *In Rhetores latini minores* (ed. de Carolus Halm), Leipzig, Teubner, 1863 [reimpr. Frankfurt am Main, Minerva GMBH, 1964], p. 607-618.

¹⁷ San Isidoro de Sevilla, *Etimologías* (ed. de Jose Oroz Reta e Manuel-A. Marcos Casquero), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993 (vol. I: libros I-X).

¹⁸ Balbo, João, *Catholicon*, Mainz, 1460 [reimpr. Westmead 1971].

¹⁹ BNL, cód. alcob. CCCXCVI/48, fls. 1-98v.

²⁰ BNL, cód. alcob. CDII/52, fls. 1-111.

²¹ As *artes dictaminis* (a arte que ensinava as regras para a composição das cartas e outros documentos em prosa), onde o modelo retórico ciceroniano é aplicado à composição epistolar, são parcas no desenvolvimento do *ornatus*, já que o importante é a exposição das partes da *carte*; as *praedicandi* (um género tipicamente medieval que se afasta consideravelmente do modelo retórico tradicional e relativo à oratória religiosa, sermão ou parenética) estão desprovidas do *ornato* e isso tem uma razão de ser: remontam a uma tradição anti-retórica dos primórdios que condenava os recursos estético-literários e para a qual o “bene loqui” não é resultado do “flos verborum”, mas sim do “recte vivere”.

IV livro da *Retórica a Herénio*, ao elaborar um quadro sinóptico onde as 64 figuras e tropos deste manual aparecem quase intactos em 9 livros de arte poética medievais. São eles²²:

- ONULF DE SPEYER, *Rhetorici colores*;
- MARBOD DE RENNES, *De ornamentis verborum*;
- ANÓNIMO do ms. de Saint-Omer;
- MATEUS DE VENDOME, *Ars versificatoria*;
- GEOFFROI DE VINSAUF, *Poetria nova*;
- GEOFFROI DE VINSAUF, *Summa de coloribus*;
- EVERARDO, o ALEMÃO, *Laborintus*;
- JOÃO DE GARLANDE, *Ars versificandi*;
- JOÃO DE GARLANDE, *Exempla honestae vitae*.

5. Os *colores rhetorici*: tropos, figuras e metaplasmos

Os *colores rhetorici* englobam os tropos (*tropus*), modo de transferir uma palavra para um outro significado, que, sendo um termo criado por Quintiliano, tem na *Ad Herennium* a designação de “figuras especiais”; as figuras da palavra ou de dicção (*schemata lexeos* em grego, *figurae verborum* em latim), que afectam a expressão linguística; as figuras de pensamento (*schemata dianoeas*, *figurae sententiarum*), que afectam a expressão das ideias e estão excluídas das figuras gramaticais de Donato; e os metaplasmos (alterações que algumas palavras recebem pelo acrescento, supressão ou alteração de uma letra que não lhes altera o sentido), ausentes da *Ad Herennium*.

Em anexo fornecemos um quadro sinóptico, no qual pomos em paralelo os *colores* e a terminologia adoptada por três influentes tratados que eram objecto de especial atenção nas escolas medievais: a *Retórica a Herénio*, o *Barbarismus* de Donato e as *Etimologias* de S.¹⁰ Isidoro de Sevilha.

6. Tratados de *colores* em Portugal

A condição de Portugal, país periférico e distante dos grandes centros culturais da Europa, teve reflexos na introdução da Retórica nos *curricula* escolares. Esta disciplina raramente aparece mencionada nos estudos pré-universitários: nas escolas monásticas e episcopais; quanto ao ensino universitário, só tardiamente é que aparece mencionada²³. A condição periférica de Portugal também teve reflexos na composição de manuais de

²² Faral, Edmond, *Les arts poétiques du XII.^e et du XIII.^e siècle*, Paris, Champion, 1971, p. 52-54.

²³ Quanto ao ensino universitário, a Retórica aparece mencionada no plano de estudos do Estudo Lisboense de 1432, depois de o Infante D. Henrique, organizador de ensino universitário quatrocentista, ter instalado no ano anterior a universidade em novas casas e ter aumentado o quadro das disciplinas. Estabeleceu, efectivamente, o ensino completo do *trivium* na Faculdade das Artes, e como o ensino do *quadrivium*, essencialmente científico, não tivera até então a consagração oficial, ele também o estabeleceu nos *curricula* escolares por forma que o Estudo Lisboense se tornasse similar das Universidades da cristandade. Porém, na organização do plano de Estudos Manuelinos (entre 1500-1504) já não aparece mencionada a Retórica entre as cadeiras de Artes; em seu lugar surge a Filosofia Moral, ao lado da Gramática e da Lógica (Carvalho, Joaquim de, «Instituições de cultura» in *Obra Completa*, VI, Lisboa, FCG, 1989, p. 7, 11ss., 21).

retórica que abordassem o *ornatus*. Os autores portugueses foram, efectivamente, pouco criativos na produção de manuais, pelo que só lhes restava adoptarem manuais estrangeiros consagrados para aprendizagem e prática literária da *coloratio* do texto literário.

A recepção dos tratados clássicos ou de criação medieval está documentado no nosso país nalgumas fontes e catálogos de livrarias. A referência mais antiga em território português de um tratado de retórica clássico é a menção em 1218 dos dois livros do *De inventione* ou *Retórica Velha* de Cícero («duo libri de Retorica <scilicet> Tullii») num inventário de S.^{ta} Cruz de Coimbra²⁴. Também D. Duarte confiou a D. Afonso de Cartagena, bispo de Burgos, em missão diplomática na corte portuguesa entre 1421 e 1423, a tradução para castelhano deste tratado. O bispo de Burgos traduziu apenas o Livro I e fê-lo acompanhar de um prólogo²⁵. Porém, este manual, ainda que influente durante a Idade Média, não aborda o *ornatus* retórico, ficando-se pela primeira parte da retórica, a *inventio*.

Uma *Rhetorica ad Herennium*, *Retórica Nova* ou *Retórica Segunda*, naquele tempo atribuída a Cícero, em letra da segunda metade de Quatrocentos, guardava-se na livraria do mosteiro de Alcobaça, em códice enriquecido de copiosas notas marginais (como era tradição na Idade Média para as grandes obras jurídicas, teológicas ou filosóficas), o que revela o interesse nesta obra, que é a grande síntese da retórica antiga e é decisiva na consubstanciação de um primeiro catálogo de *colores*. Conserva-se agora incompleta na B.N.L., cód. alcob. CCCLXXXIII/285, fls. 298-343. É a referência mais antiga em território português deste tratado²⁶.

Todavia, os tratados da *ars rhetorica* privilegiados não são os extensos tratados dos autores clássicos, mas os tratados escolares posteriores: são mais pequenos, são sùmulas completas, são mais acessíveis e permitem uma aprendizagem mais rápida da arte. P. ex., alguns dos *Rhetores latini minores* (cuja existência em Portugal durante a Idade Média é desconhecida) ou os dois primeiros livros das *Etimologias* de S.^{to} Isidoro de Sevilha. A existência deste último durante a Idade Média está documentada em Santa Cruz de Coimbra: códice 17 de S.^{ta} Cruz – BPMP, ms. 21, fls. 1ra-185rb, com curtos comentários marginais (em letra do final do séc. XII ou inícios do séc. XIII)²⁷; e Alcobaça (códice em letra francesa do séc. XIII), agora presente na BNL: cód. alcob. CCIX/446, fls. 3v – 204v²⁸.

Surgem também nos catálogos das bibliotecas monásticas de Portugal tratados gramaticais que abordavam conteúdos retóricos, nomeadamente a teoria dos tropos e figuras, como as obras gramaticais de Prisciano, de Eberardo de Béthune e de Alexandre de Villedieu.

O primeiro, parte da obra gramatical de Prisciano: *De constructione, De barbarismo, De accentibus*, estudada em seguimento à *Ars minor* e *Ars maior* de Élio Donato, está

²⁴ Fernandes, Raul Rosado «Breve introdução aos estudos retóricos em Portugal» in Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literária*, Lisboa, FCG, 1993, p. 15.

²⁵ O «Libro de Marcho Tullio Ciceron que se llama de la Retórica» encontra-se na Biblioteca do Escorial. Foi reeditado por Mascagna, R., *La "rethorica" de M. Tullio Cicerón*, Nápoles, Liguori, 1969.

²⁶ *Inventário dos códices alcobacenses*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1932, IV, p. 255-257.

²⁷ Nascimento, Aires Augusto & Meirinhos, José Francisco (coord.), *Catálogo dos códices da livraria de mão do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra na Biblioteca Municipal do Porto*, Porto, Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1997, p. 110-113.

²⁸ *Inventário dos códices alcobacenses*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1932, V, p. 416.

documentada em Alcobaça na existência de dois códices, ambos valorizados por inúmeras glosas: BNL, cód. alcob. CD/51, fls. 1-115v (em letra de meados do séc. XIV) e BNL, alcob. CDI/78, fls. 1-61v, 62-68 e 69-76v respectivamente (em letra da primeira metade do séc. XIV) e consta ainda de um inventário de livros de Santa Cruz de Coimbra²⁹.

O segundo, o *Graecismus* de Ebrardo de Béthune (†1212), está documentado em Alcobaça na existência de três códices: BNL, cód. alcob. CCCXCVI/48, fls. 1-98v (em letra dos finais do séc. XII), códice muito deteriorado pelo uso e agora incompleto; CCCXCVII/49, fls. 1-65 (em letra da primeira metade do séc. XIV); CCCXCVIII/50, fls. 1-96v (em letra da segunda metade do séc. XIV), agora incompleto. Ao lado destes há um comentário anónimo e pormenorizado do *Graecismus: Glósulas ou Comento sôbre o Grecismus*: BNL, cód. alcob. CCCXCIX/204, fls. 1-73v (em letra da primeira metade do séc. XIV)³⁰.

O terceiro, o *Doctrinale* ou *Gramática Latina Versificada* do mestre Alexandre de Villedieu, com glosas, encontrava-se na livraria de Alcobaça (BNL, cód. alcob. CDII/52, fls. 1-111)³¹.

Em conclusão

Com esta comunicação, pretendemos abordar numa perspectiva retórica e diacrónica o tema da *coloratio* do texto literário. Com esse objectivo, expusemos o significado do termo *color* na Idade Média (um *corpus* de figuras e tropos), os seus antecedentes clássicos (primeiro, equivalente a *ornatus*, com o significado de bela apresentação literária; depois, uma específica estratégia argumentativa das *controversiae*, com o valor de retoque ou colorido favorável), os principais autores e manuais que o desenvolveram (destacando-se o anónimo da *Retórica a Herénio* e Donato) e o catálogo dos *colores rhetorici* que adornavam os textos. Também destacámos a recepção em Portugal de autores e manuais consagrados que abordavam o *ornatus* retórico, quer ligados à Retórica, quer à Gramática, já que, neste ponto, o contributo dos autores nacionais foi nulo.

²⁹ Cruz, António, *Santa Cruz de Coimbra na cultura portuguesa da Idade Média*, Porto, Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1963, p. 193, 206.

³⁰ *Inventário dos códices alcobacenses*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1930, I, p. 48ss.

³¹ *Inventário dos códices alcobacenses*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1930, I, p. 50-51.

Anexo

PSEUDO-CÍCERO, <i>Rhetorica ad Herennium, IV livro</i>	DONATO, <i>Barbarismus</i>, (Keil, IV, 395-401)	ISIDORO DE SEVILHA, <i>Etimol. (I 36-37; II 21)</i> ³²
A) [Tropus]	A) Tropos	A) Tropos
Nominatio	Onomatopeia	Onomatopoeia
Pronominatio	Antonomasia	Antonomasia
Denominatio inventor pro invento inventum pro inventore instrumentum pro domino id quod facit pro re facta res facta pro id quod facit quod continet pro eo quod [continetur id quod continetur pro eo quod [continet	Metonymia	Metonymia
Circuitio	Periphrasis	Periphrasis
Transgressio	Hyperbaton (5 tipos): anastrophe hysteron proteron parenthesis tmesis synthesis	Hyperbaton (5 tipos): anastrophe hysteron proteron parenthesis tmesis synthesis
Superlatio	Hyperbole	Hyperbole
Intellectio pars pro toto totum pro parte unus pro pluribus plures pro uno	Synecdoche	Synecdoche
Abusio	Catachresis	Catachresis
Translatio	Metaphora	Metaphora
Permutatio per similitudinem per argumentum per contrarium	Allegoria ironia anthifrasis aenigma charientismos paroemia sarcasmos astysmos	Allegoria ironia anthifrasis aenigma charientismos paroemia sarcasmos astysmos
	Metalepse	Metalempsis
	Epitheton	Epitheton
	Homoeosis icon parabole paradigma	Homoeosis icon parabole paradigma

B) Figuras da palavra ou de dicção	B) Figuras da palavra ou de dicção	B) Figuras da palavra ou de dicção
	Anaphora	Anaphora
Repetitio		Epanaphora
Conversio		Antistropha (tropo)
Complexio	Epanalepsis	Epanalepsis
Traductio	Polyptoton	Polyptoton
Contentio		
Exclamatio		
Interrogatio		
Ratiocinatio		
Sententia		
Contrarium		
Membrum orationis		
Articulus		
Continuatio		
Compar		
Similiter cadens	Homoeoptoton	Homoeoptoton
Similiter desinens	Homoeoteleuton	Homoeoteleuton
Adnominatio	Paronomasia	Paronomasia
	Parhomoeon	Paromoeon
	Prolepsis	Prolepsis
Gradatio		Climax
Subiectio		
Definitio		
Transitio		
Correctio		
Occultatio		
Adiunctio	Zeugma	Zeugma
Disiunctio	Hypozeuxis	Hypozeuxis
Conduplicatio	Epizeuxis	Epizeuxis
	Anadiplosis	Anadiplosis
Coniunctio	Syllepsis	Syllepsis
Interpretatio		Paradiastole
Commutatio		
Permissio		
Dubitatio		
Expeditio		
Dissolutio	Dialyton ou asyndeton	Dialyton
	Polysyndeton	Polysyntheton
Praecisio		Aposiopesis (f. pensamento)

Conclusio		
	Schesis onomaton	Schesis onomaton
		Hypallage
		Anthiteta
		Synonymia
		Epanodos
		Antapodosis
		Antanaclasis
		Antimetabole
		Exoche
	Hirmos	Hirmos (f. do pensamento)
C) Figuras do pensamento	C) Figuras do pensamento	C) Figuras do pensamento
Distributio		
Licentia		
Diminutio		
Descriptio		
Divisio		
Frequentatio		
Expolitio		
Sermocinatio		
Commoratio		
Contentio		
Similitudo		Similitudo (tropo): 3 tipos: a pari a maiore a minore
Exemplum		
Imago		
Effctio		
Notatio		Ethopoeia
Conformatio		Prosopopeia
Significatio per exuberationem per ambiguum per consequentiam per abscissionem per similitudinem		
Brevitas		
Demonstratio		

		<p>Sententia (vários tipos):</p> <ul style="list-style-type: none"> indicativae pronuntiativae imperativae admirativae comparativae superlativae interrogativae responsivae promissivae concessivae derogativae dehortativae adfirmativae praeceptivae vetativae negativae mirativae dolentis flentis similitudinis admonentis inidentis gementis exhortativae consolativae conmiserantis
		Chria
		Amphidoxae
		Procatalepsis
		Koenonosis
		Paradoxon
		Epitrope
		Parrhesis
		Energia
		Methathesis
		Epanalepsis
		Anamnesis
		Aparisis
		Aetiologia
		Characterismus
		Ironia
		Diasyrmos
		Efon
		Epangelia
		Parathesis

		Peusis
		Synaeresis
D) Metaplasmos	D) Metaplasmos	D) Metaplasmos
	Prosthesis	Prothesis
	Epenthesis	Epenthesis
	Paragoge	Paragoge
	Aphaeresis	Aphaeresis
	Syncope	Syncope
	Apocope	Apocope
	Ectasis	Ectasis
	Systole	Systole
	Diaeresis	Diaeresis
	Episynaliphe	Episynaloephe
	Synaliphe	Synaloephe
	Ecthlipsis	Ecthlipsis
	Antithesis	Antitheton
	Metathesis	Metathesis

³² As *Etimologias* merecem aqui uma referência, não pelo carácter inovador desta enciclopédia no campo da *coloratio*, mas antes pela sua popularidade.

Cores sob suspeita: as duas faces da retórica no *Orto do Esposo*

Margarida Madureira
Universidade de Lisboa (Faculdade de Letras)

As cores não abundam no *Orto do Esposo*. As poucas notações descritivas que encontramos nesta obra aparecem em geral associadas a um valor simbólico, frequentemente dominante: por isso, é branco o favo de mel do Paraíso (p. 335, 22¹), como também o é o açafão da virgindade (p. 22, 37-39). Com maior realismo, o monge cisterciense regista também: o verde da natureza terrena (p. 24, 6, p. 346, 4, 6 e 17) e do Paraíso (p. 205, 11-12); o amarelo do jejum ou da doença (p. 20, 17-18; p. 298, 30); o ouro e a púrpura do luxo e da soberba (p. 290, 6-8, p. 328, 2-3); e, longe as cores mais frequentes, o branco e o vermelho, cores do Paraíso (p. 24, 15-24) e das Escrituras (p. 75, 8-9); branco também da pureza de coração e da virgindade (p. 22, 4-5 e 34-37; p. 335, 20-21); vermelho, do martírio (p. 22, 32-34); enfim, a deslumbrante profusão de colorido da Fénix (p. 311, 28-30). Como afirma M. Pastoureau, se a notação da cor é sempre cultural e ideológica, a ausência de menções não é menos significativa: «Le fait même de mentionner ou de ne pas mentionner la couleur d'un objet est un choix fortement signifiant, reflétant des enjeux économiques, politiques, sociaux ou symboliques s'inscrivant dans un contexte précis»². No caso do *Orto do Esposo*, a cor sofre a ambiguidade que caracteriza o mundo terreno e a própria condição humana depois do pecado original. Não há assim razão para nos espantarmos que, no contexto do ideal de moral ascética propugnado pelo monge alcobacense, não apenas a notação da cor seja rara, mas também a própria palavra “coor”/“col(l)or” tenha em geral uma conotação negativa. Na verdade, as «vistas enganosas das cousas do mundo e as coores delas» (p.108) suscitam a cobiça e a luxúria. Assim, a visão, o mais vulnerável de todos os sentidos, recebe da mulher

[...] a fegura e a collor e o geesto e o afeitamêto e todos os mēbros e toda a desposiçom do corpo. E todas estas cousas quanto mais som, tanto mais acendem a maa cobiiça, asy como a lenha quanto mais he, tanto mais faz mayor fogo (p.157, 1-5).

Em resultado deste efeito de sedução de que a cor participa, «a mête do homẽ esquece sy meesmo e derrama-sse pellas cousas de fora» (p. 108, 2-3). O monge alcobacense insiste no carácter ilusório do brilho que as cores do mundo irradiam, comparando-as às «vestiduras esplandicentes de fora» (p. 323, 21) com que o homem procura cobrir a sua nudez interior. Esforços vãos explica o autor recorrendo a uma glosa do *De consolatione Philosophiae*, de Boécio:

¹ Utilizo a edição de Bertil Maler do *Orto do Esposo* (Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura-Instituto Nacional do Livro, 1956 - vol. I, Texto crítico; vol. II, Comentário). Nas citações que se seguem, indico entre parênteses a página e as linhas correspondentes.

² «Couleur», in Cl. Gauvard, A. de Libera e M. Zink (coord.), *Dictionnaire du Moyen Age*, Paris, PUF, p. 354-355. Sobre a cor como construção sociocultural, veja-se ainda, do mesmo autor, *Une Histoire symbolique du Moyen Age occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 113-209.

Ca a boa andança das cousas tēporaes é nuuê cōposta de cousas mortaaes, e o homē ãganado quer poer cōselho a sua nuidade com uestidura desta nuuê, cōposta com collores desuayradas e uããs cōmo aquellas que ham muy pouco de durar. [...] Ca per muy pequeno espaço sera uestido e aa morte ficara nuu de nuydade dobrada, ca estas cousas do mūdo nō tolhē a nuydade da uerdadeyra sabedoria nē tyrã a fame mas leixam famiintos os que se della querem fartar [...] (p. 127, 6-14).

A sumptuosidade do vestuário e a nuvem evanescente formam, com a cor, um paradigma que não é, de modo algum, neutro do ponto de vista axiológico. O nosso autor transcreve, assim, uma citação de S. Agostinho na qual este opõe a “collor mētideyra” e a “ponpa de uistidura” aos bons costumes com que se adornam os cristãos. Estes, acrescenta a glosa, são sempre um belo adereço, mas os “de dentro” são de longe superiores aos “de fora”³. Uma segunda glosa é introduzida com base na citação do Salmo 44, 14-15, sugerida, de acordo com os princípios da exegese monástica, pela permanência das palavras “dentro” e “coores”: «Toda gloria da filha do rei he dentro em faldras douro cubertas ã redor de coores de muytas maneyras»⁴. Segue-se a exposição do sentido. A filha do rei é a alma: «E esta nō se gloria ãnas uestiduras esplandicentes de fora mas de dentro ãna sua alma ãnos acabamētos excelentes das uirtudes de muytas guisas» (p. 323, 20-23).

A diferente valorização de cada um dos pólos da dicotomia “de dentro”/“de fora” – clara reminiscência da oposição pauliniana entre o “homem interior” e o “homem exterior” que o *Orto do Esposo* ecoa ainda noutros momentos – articula-se com o facto de, ao desprezar a dispersão do que é apenas aparente em busca do autoconhecimento, o ser humano concretizar em si o desejo do Céu⁵. Esta experiência apenas é realizável quando a visão física é rejeitada em proveito dos olhos da alma. A visão, superando todos os outros sentidos na medida em que realiza plenamente a função de representação, produz, de forma paradoxal, um efeito de mistificação, desviando o ser humano da verdadeira Realidade, que apenas os olhos do coração podem contemplar. A cor é, em consequência, suspeita do mesmo modo que o são as formas, as figuras, enfim, tudo o que pertence ao mundo material e ilusório, destituído de essência ontológica, como afirma o nosso autor citando, mais uma vez, um passo do *De consolatione Philosophiae*:

Onde diz Boecio que, se ãnas dignidades ou poderios ouvesse algũa cousa de bem natural ou proprio, nūca as aueriã os muy maaos homēes, porque as cousas contrayras nō sooē acōpanhar antre sy, e a natura nō consente que as cousas cōtrayras se ajūtem ã hūũ (p. 254, 2-8).

³ «E diz Sancto Agostinho que o afeytamēto, mayormēte dos christãos e das christãs, nō he nehũa collor mētideyra nē ponpa de uistidura mas os bõos custumes. E, como quer que os bõos cutumes de fora apostam e afeytam muyto o homē, pero mais o aposta e afeytã as afeyções de dentro das uirtudes» (p. 323, 11-16).

⁴ Comp. «Omnis gloria ejus filiae regis ab intus in fimbriis aureis circumamicta varietatibus» (sublinhados meus).

⁵ «Onde diz o sabedor: Se a Isabedorial caures assy como thesouro, acharas a sciencia de Deus em ty» (p. 44, 3-4).

O comentário faz a síntese entre o neoplatonismo de S. Agostinho e o aristotelismo de S. Tomás⁶:

As dignidades e o poderyo do mudo certamente nõ som uerdadeyras mas falsas, e falsamente ssum chamadas dignidades e poderios. Ca, sse uerdadeyramente fossem, fariam as dignidades o homẽ digno, e o poderio faria o homẽ poderoso, asy como a aluura faz o homẽ aluo (p. 254, 13-17).

Deixo de momento de lado as cores (o branco é-o plenamente na Idade Média), para responder a uma questão que não poderá ter deixado de surgir entretanto: que têm estas cores a ver com as outras, as cores retóricas que anuncia o título do presente texto? Esclareço desde já que, em nenhum momento, o *Orto do Esposo* utiliza a palavra “cor” para designar as figuras da *elocutio*. É bem sabido, no entanto, que os tratados dedicados, ao longo da Idade Média, à arte de bem dizer (e de bem escrever), nos mais diversos domínios, fazem largo uso deste termo para referir a qualidade estética do discurso, a qual reside essencialmente no modo de expressão (na “maneyra do dizer”, para utilizar os próprios termos pelos quais o tratado alcobacense designa esta realidade), muito mais do que no conteúdo que por seu intermédio se veicula. Outro ponto de contacto entre o pensamento sobre a cor no *Orto do Esposo* e a forma como as reflexões metadiscursivas medievais concebem a relação entre o conteúdo semântico dos discursos e a qualidade estética da sua expressão linguística consiste no conjunto de metáforas utilizadas para descrever esta relação, as quais contêm um sema de encobrimento. Imagens como as do vestuário ou da nuvem, a que recorre o monge cisterciense para significar a relação entre o temporal e o espiritual (cf. *supra*), são utilizadas na *Poetria Noua* de Geoffroy de Vinsauf para designar a elaboração da expressão verbal⁷. Salvo quando adquirem um protagonismo excessivo, as cores da linguagem aparecem, neste contexto, como uma virtude do discurso: a concepção do *ornatus* como uma realidade autónoma, que reveste o conteúdo sem o modificar, faz com que a elaboração estilística só se torne um defeito a partir do momento em que constitui um obstáculo à apreensão deste último⁸. A questão coloca-se porém em termos muito diferentes na perspectiva da teologia monástica, que busca um conhecimento real, verdadeiro, da Verdade. Ora, a linguagem é um instrumento fundamental desse conhecimento, nomeadamente no contexto da *lectio divina*. A relação entre as palavras e as coisas impõe-se assim como um postulado indispensável ao conhecimento de Deus.

⁶ É bem provável que tanto a citação como o comentário provenham de uma glosa do *De consolatione Philosophiae*. Como seria de esperar, S. Tomás está longe de ser uma leitura privilegiada do monge alcobacense, mesmo se a sua obra narra alguns *exempla* que referem elogiosamente o seu contributo teológico: cf., em particular, p. 25, 34 e p. 26, 9. Mas conhecê-lo-ia o autor do *Orto do Esposo*? Parece pouco provável.

⁷ «Mentis in arcano cum rem digesserit ordo, / Materiam uerbis ueniat uestire poesis» [«Quando o plano tiver distribuído o assunto nos escaninhos da mente, venha então a poesia revestir de palavras a matéria»] (ed. e trad de M. dos Santos Rodrigues, Lisboa, INIC, 1990, v. 60-61).

⁸ «Sic tamen esto grauis ne res sub nube tegatur, / sed faciant uoces ad quod de iure tenentur. / [...] qui uult aperire / Rem clausam, nolit uerbis inducere nubem; / Si tamen induxit, facta est injuria uerbis: / Fecit enim de clauē seram» [«Contudo, sê elevado sem que o assunto fique coberto com uma nuvem, mas apontem as palavras para aquilo para que têm por obrigação tender. [...] Quem quer abrir o que está fechado não lance uma nuvem sobre as palavras. Se, todavia, a lançou, fez-lhes uma afronta, pois transformou em fechadura o que era uma chave»] (*ib.*, v. 1066-1072).

Pelo contrário, a elaboração estilística, preocupada com a dimensão material e insignificante do discurso, acentua a ruptura entre signos linguísticos e referentes. Na sequência de uma tradição que remonta aos tempos da patrística, a arte retórica aparece, em consequência, no *Orto do Esposo*, como sinónimo de logro e de mentira. O *exemplum* bem conhecido do sonho de S. Jerónimo, que o monge cisterciense conta longamente (p. 65, 28-67, 3), conservando o discurso na 1ª pessoa do texto original, mostra à evidência quão censurável é a entrega à sedução fácil da estética da linguagem⁹. Como outros teólogos do final da Antiguidade que, também eles, receberam uma formação inicial na retórica clássica, S. Jerónimo sente dificuldade em apreciar o estilo das Escrituras, cuja rudeza contrasta desfavoravelmente com o das obras de autores pagãos (Cícero, Platão), em cuja leitura se compraz. Descura assim a primeira a favor destes últimos:

E, se algũa uex me tornaua ã mÿ meesmo e começaua de leer os liuros dos sanctos prophetas, auorreciam-me as palauras delles e pareciã-me feas e escuras, porque nõ uia eu, cõ os olhos cegos, o lume do sol da Sancta Escripura e cuydaua que a culpa que era do sol e nõ dos olhos (p. 65, 38-66, 3).

O que torna o prazer da leitura dos autores clássicos uma acção tão condenável: o seu conteúdo (a “filosofia” pagã) ou a sua forma (o *modus dicendi*)? Ao longo da Idade Média, os leitores de S. Jerónimo nunca deixaram de discutir esta questão. Naturalmente, o debate sobre a leitura dos autores pagãos não toma os mesmos contornos no final da Antiguidade e nos últimos séculos da Idade Média. Numa análise consagrada ao sonho (ou melhor, ao mau sonho) em alguns textos monásticos, J.-Y. Tilliette identifica porém, ainda, no monaquismo reformador do século XI, a frequente atribuição da origem do pesadelo à leitura dos autores antigos, cujo carácter nocivo é assim denunciado¹⁰. Um *exemplum* do *Orto do Esposo* que antecede o sonho de S. Jerónimo, onde se conta como S. Hugo é assaltado por terríveis pesadelos por dormir com a cabeça sobre um livro de Varrão (p. 65, 14-20), vai neste mesmo sentido. A acuidade do debate ganha novos contornos nesta segunda metade do século XIV: ao mesmo tempo que diversos eclesiásticos desaconselham a leitura da literatura pagã, que consideram moralmente perniciosa, os primeiros humanistas sentem-se na necessidade de justificar os seus interesses literários, em particular face ao sonho de S. Jerónimo – figura que muito admiravam –, fornecendo deste episódio uma interpretação

⁹ Cf. «Epistula ad Eustochium» in *Lettres*, (ed. e trad. de J. Labourt), Paris, Les Belles Lettres, 1949, t. I, XXII, 30, p. 144-146.

¹⁰ «Belles-lettres et mauvais rêves. De quelques cauchemars monastiques des X^e et XI^e siècles», in A. Corbellari e J.-Y. Tilliette (ed.), *Le Rêve médiéval*, Genève, Droz, 2007, p. 11-36; cf. igualmente Olsen, B. M., «L'esprit critique à l'égard de la littérature païenne au Moyen Âge, jusqu'au XII^e siècle», in M. Chazan e G. Dahan (ed.), *La méthode critique au Moyen Age*, Turnhout, Brepols, 2006, p. 27-45.

compatível com os seus gostos estéticos: assim sucede com Petrarca ou Vergério, o Velho, este último certamente contemporâneo do monge cisterciense, autor do *Orto do Esposo*¹¹.

Um dos autores pagãos destacados no relato jeronimiano é Cícero. Este é, na tradição monástica medieval, um mestre tanto na arte da linguagem, como na arte de bem pensar¹². A acusação de ciceroniano, em oposição à qualidade de cristão que Jerónimo reivindica, recobre no *Orto do Esposo* esta dupla vertente¹³. O que, em oposição às obras dos filósofos gregos e latinos, afasta S. Jerónimo da leitura das Escrituras é o que ele designa de *sermo incultus*, expressão claramente pejorativa a que corresponde, na tradução do *Orto do Esposo*, uma outra que não o é menos: o autor alcobacense fala das «palavras [...] feias e escuras» (p. 66) dos santos profetas¹⁴. Aos “olhos cegos” de S. Jerónimo, as Escrituras aparecem como um discurso sem ornamentos, um grau zero na utilização das cores da linguagem que, para o santo, é sinónimo de rudeza. S. Agostinho relata uma experiência idêntica nas *Confissões* (III, v, 9): também ele, antes da sua conversão, cego à profundidade de sentidos das Escrituras, considera estas indignas quando as compara com o estilo elevado de Cícero¹⁵.

Auerbach mostrou como o elogio do *sermo humilis* das Escrituras rompe com a concepção ciceroniana, para a qual o estilo depende da matéria abordada. Ora, como refere este autor, o adjectivo *humilis* aparece frequentemente a caracterizar a Encarnação. O *stylus humilis* das Escrituras adquire, deste modo, não apenas um valor moral, mas também uma pertinência teológica, em estreita articulação com a doutrina cristã¹⁶. Creio poder falar-se, deste ponto de vista, de uma teologia do estilo. No mesmo capítulo em que narra o sonho de S. Jerónimo, o monge alcobacense insiste na aprendizagem das virtudes, em detrimento das

¹¹ Sobre o sonho de S. Jerónimo, continua a ser importante consultar dois estudos clássicos: Courcelles, P., *Les Lettres grecques en Occident. De Macrobe à Cassiodore*, Paris, E. de Boccard, 1943; e Hagendahl, H., *Latin Fathers and the Classics. A study on the apologists, Jerome and other christian writers*, Göteborg-Stockholm, Almqvist and Wiksell, 1958. Para a recepção medieval deste texto, veja-se, por exemplo: Albin, P., «Autour du songe de saint Jérôme», *Revue d'études latines*, 41, 1963, p. 350-377; e Rice, E. F., *Saint Jerome in the Renaissance*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1988. Enfim, no que respeita a Vergério pode consultar-se: McManamon, J. M., *Pierpaolo Vergerio the Elder. The Humanist as Orator*, Tempe, Arizona, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1996.

¹² Leclercq, J., *L'Amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Age*, Paris, Cerf, 1990, p. 111 (ed. orig.: 1957).

¹³ «E pregūtārō-me de que condiçō era. Eu respondy que era cristãō. E aquelle senhor que estaua na cadeira me disse: Mentēs, ca nō es christãō mas ciceroniano, ca mais te pagas de leer pellos liuros de Cicerō, gentil filosafo, ca da Sancta Escripura, e hu he o teu tesouro, aly he o teu coraçō» (p. 66, 13-18). O autor do *Orto do Esposo* não é obviamente o primeiro a utilizar como *exemplum* o sonho de S. Jerónimo, embora este nem sempre seja citado a propósito dos malefícios que advêm da leitura dos escritores da Antiguidade. Assim, Humberto de Romanis refere-o no *De dono timoris* entre as narrativas que evidenciam o receio que deverá inspirar o julgamento final.

¹⁴ Cf. «Si quando in memet reversus prophetam legere coepissem, *sermo horrebat incultus* et, quia lumen caecis oculis non videbam, non oculorum putabam culpam esse, sed solis» (*op. cit.*; sublinhados meus).

¹⁵ «Non enim sicut modo loquor, ita sensi, cum attendi ad illam Scripturam, sed uisa mihi est indigna quam Tullianae dignitati compararem. Tumor enim meus refugiebat modum eius, et acies mea non penetrabat interiora eius.» [«Não o senti assim como agora ao escrever, quando me apliquei à Escritura, mas ela me pareceu indigna de ser comparada com a majestade de Cícero. A minha inchação rejeitava o seu estilo, e a minha vista não penetrava no seu interior.»] *Confissões* (trad. de A. Espírito Santo, J. Beato e M. C. Pimentel), Lisboa, IN-CM, 2004, p. 53.

¹⁶ Auerbach, E., *Le Haut langage. Langage littéraire et public dans l'Antiquité latine tardive et au Moyen Age*, Paris, Belin, 2004, p.33-68 (ed. orig.: 1958).

ciências seculares, concedendo particular destaque à humildade através de um versículo de S. Mateus, que cita numa versão da Vulgata glosada em termos muito significativos:

[...] ca o nosso meestre Jhesu Christo nũa nos ãsinou outras sciencias senõ tan solamẽte fazer aquellas cousas que som de uirtudes, dizendo: Aprendede de mÿ, *nõ as sciencias naturaaes nem a filosofia*, mas aprehendede que eu sõe manso e humildoso de coraçom¹⁷ (p. 67, 6-10).

São a soberba, o orgulho, a arrogância do letrado que despreza o simples que estão na origem da elaboração estilística e retórica da linguagem. Pelo contrário, a Verdade pode ser partilhada por todos, grandes e pequenos, que aprendam a virtude da humildade – e assim se façam pequenos. Daí a aparente transparência do *modus dicendi* (da “maneyra do dizer”) do texto bíblico¹⁸. O monge alcobacense vê com muito maus olhos os pregadores que recorrem nos seus sermões a técnicas características da argumentação escolástica, para além do mais pouco eficazes. Porque a sua pregação, subtil e engenhosa, excessivamente elaborada no plano linguístico, não é compreensível para todo o povo de Deus? Sem dúvida. Mas também porque opõe, à pureza dos humildes, a mácula do orgulho, que retira todo o fundamento de Verdade – Verdade interior, mas real – ao discurso. Numerosos passos do *Orto do Esposo* expressam uma clara hostilidade à teologia escolástica, que se compraz nas subtilezas engenhosas da arte da linguagem, em detrimento da virtude: é particularmente elucidativo o exemplo do companheiro do “meestre de Paris”, que regressa do Inferno para lhe mostrar os sofrimentos que padece «pella gloria uãã que tomava em aquelles argumẽtos das sofismas» (p. 52, 1-28). A oposição escolástico/monástico é neste *exemplum* evidente: em resultado desta aparição, o mestre de Paris abandona o século e recolhe a um convento. Fica claro a partir desta narrativa que os argumentos a favor do estilo “baixo” da Escritura Sagrada se inscrevem na visão paradoxal do mundo que informa o *Orto do Esposo*¹⁹. É esta reversão paradoxal dos valores que sustenta a polémica contra a “sabedoria deste mudo”, tantas vezes reiterada na obra, em que se incluem, como mostra o *exemplum* de S. Jerónimo, a arte da linguagem e as suas cores. A recusa de uma linguagem secular, profana, seja a retórica ou a linguagem conceptual da escolástica, constitui pois uma forma de ascese que podemos associar à teologia monástica.

Como conciliar uma tão violenta hostilidade à retórica com as características estilísticas do *Orto do Esposo*? Numerosos trechos citados anteriormente revelam que o seu autor não desdenha ele próprio recorrer a símbolos e imagens poéticas ou jogar com as sonoridades das palavras, fazendo-se eco dessa beleza literária que D. Jean Leclercq mostrou

¹⁷ Cf. Mt. 11, 29: «et discite a me quia mitis sum et humilis corde».

¹⁸ «Onde diz Sancto Agostinho que a maneyra do dizer, per que a Sancta Scriptura he scripta, todos podem chegar a elle, mas muy poucos o podem trespasar, ca a face decima da Sancta Scriptura afaagua os paruos e crece cõ elles, mas a marauilhosa profũdeza e alteza della he espanto a aquelle que uay per ella em diante» (p. 64, 11-16).

¹⁹ «E aquelles que se gloriam ãnos argumẽtos sofisticos e ãnas sciencias terreas e mũdanas, som sandeus, onde diz o propheta Jheremias: Estes que se dizem sabedores som fectos sandeus» (p. 65, 21-24). Sobre o paradoxo no *Orto do Esposo*, ver o meu artigo «O Discurso paradoxal no *Orto do Esposo*», in A. Branco, (ed.), *Figura. Actas do II Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Faro, Universidade do Algarve, 29 a 31 de Outubro de 1998)*, Faro, Universidade do Algarve, p. 281-291.

ser consubstancial à teologia monástica²⁰. Perpassam pelo *Orto do Esposo* fragmentos de uma história da linguagem que permitem compreender esta aparente contradição entre a “teoria” e a prática do monge alcobacense. Atribuir às coisas o nome que lhes cabe em virtude da sua natureza ontológica implica conhecê-las. A relação entre linguagem e conhecimento, apoiada num trecho de Hugo de S. Victor, é estabelecida em termos muito claros:

Otrosy foy a creatura razoauel alumeada sotilmête ã saber as coussas altas e profūdas, ã poer o nome a todallas cousas [...]. E diz meestre Hugo: Nõ he duuida nẽ deue seer que o homẽ ouue conhecimẽto de todallas cousas visiuées que cõ ho homẽ foram feytas, ca o Criador porẽ nõ quis que ell nẽ os angeos posessem nomes a cada hūas animalias, mas que lhos posesse o homẽ, por tal que claramẽte demostrasse que o homẽ conhecia a natureza [...] (p. 83, 4-13).

Como S. Agostinho, o autor do nosso tratado imputa ao pecado original a perda das capacidades cognitivas que o primeiro homem possuía²¹, a qual representa igualmente uma falência da própria linguagem. Também S. Jerónimo relaciona, ainda que apenas de forma implícita, a atracção que sobre ele exercem os autores antigos, e a correspondente aversão perante a pobreza estilística e literária da Bíblia, com a tentação da serpente, em termos que assimilam a retórica sedutora dos clássicos à linguagem da tentação original: «È eu sendo escarnido pella serpente antigua, que he o diaboo []» (p. 66, 4-5). Recorde-se que, para explicar a sua insensibilidade à Palavra de Deus, S. Jerónimo recorre à imagem de uma deficiência física que aproxima as cores do mundo das cores da linguagem: a imagem da cegueira. De facto, a cegueira à beleza do texto bíblico não é mais do que uma manifestação da cegueira do homem maculado pelo pecado original perante a Beleza de Deus. O pecado original é pois responsável por uma impropriedade da linguagem, uma fissura entre os signos verbais e as coisas significadas que limita o ser humano na sua capacidade de apreensão da Realidade essencial e o impede de penetrar a profundidade do sentido das palavras simples das Escrituras. O homem aspira em consequência a restaurar a plena referência da linguagem, do tempo anterior ao pecado original e à expulsão do Paraíso, o que apenas é possível através do Verbo de Deus encarnado, Jesus Cristo. Uma comparação no início do prólogo do Livro IV relaciona de forma muito clara linguagem e Encarnação:

Jhesu Christo, que he sabedoria e uerbo de Deus Padre, perdurauel cõ elle per todo e en todo, nõ podia seer conhecido da creatura do mūdo, que he ho homẽ, ataa que sayu da boca do muy alto Senhor Deus e que foy reuelado e demonstrado per Deus ante os olhos das creaturas razoauées, que som os homẽs, bem assy como a palaura, que o homẽ tem formada e pensada dentro ã sua mête, nõ pode ser auuda noticia manifesta nẽ conhecimẽto della, ataa que nõ seia dicta e demostrada fora aos sentidos dos homẽs (p. 81, 4-12).

Cristo é a Palavra original e redentora, a Palavra-Verbo, a Palavra-Conhecimento²². O seu nome realiza a plena coincidência entre signo e referente. O Livro I acha-se repleto

²⁰ Cf. em particular «The Love of Beauty as a Means and an Expression of the Love of Truth», *Mittellateinisches Jahrbuch*, 16, p. 62-72.

²¹ «[...] a alma dos primeiros padres, que pello pecado foy lançada fora do parayso, perdeo a luz das cousas que nõ podem seer uistas [...]» (p. 84,7-9).

²² «Hũũ he Deus do ceo e da terra e de todalas cousas, que as fez e criou cõ a uirtude da sua palaura e as firmou com a sanctidade do seu spiritu. Esta palaura e uerbo, que nos chamamos Filho de Deus [...]» (p. 6, 21-24).

de *exempla* que mostram que o próprio nome de Cristo manifesta toda a virtude do Filho de Deus. Esta virtude é intrínseca ao seu significante, às sonoridades e aos grafemas que o constituem: um indivíduo vê a sua cabeça ser preservada das penas infernais que sofre todo o resto do seu corpo porque tinha o hábito de nela inscrever o nome de Jesus (p. 9, 12-17); um outro é curado da febre de que padecia por ter bebido a água em que um frade “escreveu” o nome de Jesus (p. 9, 18-22); a madeira de uma árvore da Índia em que se acha escrito o nome de Jesus nunca apodrece, nem arde se lhe tentarem atear fogo (p. 13, 23-28). A Realidade ontológica do nome de Cristo confere um poder de representação muito sério às sonoridades verbais. Nesse sentido se deve compreender o eco aliterativo no passo da p. 127 citado no início deste texto, o qual evidencia a relação de identidade que existe entre a aparência exterior (“nuuē”, “uestidura”, “collores desuayradas e uããs”) e o vazio interior (“nuu”, “nuydade”), ambos destituídos de referente ontológico (“uerdadeyra sabedoria”).

O nome de Cristo reúne pois em si os princípios da imanência e da transcendência divinas. Ao mesmo tempo, e paradoxalmente, não há palavras no mundo (palavras cujo poder de referência em relação à Verdade, recorde-se, se acha diminuído, ainda que não completamente anulado pelo pecado original) capazes de glosar o nome de Cristo. O monge alcobacense recorre assim a uma profusão de imagens sensíveis, cada uma das quais recobre apenas uma ínfima parte do seu inesgotável sentido: o nome de Jesus é “luz da ffe catholica”, “manyar”, “oleo”, “sal”, “meezinha”. Estas imagens são inesgotáveis como o é o próprio nome de Cristo. O recurso a imagens “poéticas” decorre, em primeira instância, da necessidade de utilizar a linguagem humana para designar a Realidade transcendente. Perspectiva negativa, que encara a questão do ponto de vista da enfermidade que atingiu a mente humana nos bens naturais e nos bens da graça após o pecado original²³. Numa outra perspectiva, positiva, que a experiência ascética também possui sempre, a imagem é indispensável à salvação do homem. Deus é tornado imagem em Cristo. Estas imagens opõem-se assim radicalmente às cores retóricas da tradição clássica, na medida em que, como o nome próprio de Cristo, têm um fundamento ontológico. De facto, elas correspondem ao pólo positivo do dualismo dicotómico interioridade/exterioridade que referi anteriormente: em lugar de se limitarem a cobrir o vazio significante, dizem o conhecimento de uma Verdade essencial, em que a identidade individual se funde. A imagem que designa a Transcendência divina não resulta pois da procura de um efeito estético: ela é antes a emanação de uma interioridade espiritual que decorre da meditação da Palavra de Deus e que diz o encontro da alma contemplativa com Deus. O *modus dicendi* confunde-se assim, no *Orto do Esposo*, com um *modus vivendi*. Veja-se a frequência com que a obra insiste na necessidade de fazer coincidir as palavras e as obras²⁴. Em relação ao *Orto do Esposo*, como em relação a S. Bernardo que largamente inspira a meditação do monge alcobacense,

²³ «Ca o diaboo [...] feze-o trespassar o mädado do Senhor Deus, pella qual cousa foy o homê chagado ãnos bêês naturaes e foy torpemête esbulhado ãnos bêês da graça que lhe dera o Senhor, ca pella sua culpa he facta fea ã elle a imagê da Trindade de Deus e a uida he abreuiada e a mête he cegua e elle lançado fora daquele parayso [...]» (p. 83, 24-31).

²⁴ «Onde diz Sam Jerónimo: Sempre reuolue em tuas mãos as Sanctas Escripturas e cõtínuamête ãna tua mente, e non cuides que te auõda teer ãna memorya os mandados de Deus e esqueceeres-te das obras» (p. 30, 26-29).

deve falar-se pois de uma ética da beleza, muito mais do que de uma estética²⁵. É esta a “fremusura” da Bíblia a que aqueles que apenas procuram nos textos a ciência profana ou a elegância estilística são cegos:

A doutrina da Sancta Escripura he muy fremossa, da fremusura da qual se marauilham todollos olhos, e ñ he marauilha, ca ella he mais uermelha que o almafÿ antigo e mais alua que o leite e mais spargida que a augua e mais clara que a luz e de mayor preço que o ouro, mais aposta que as plantas, mais radiosa que as strellas, mais splandecête que totalas pedras preciosas (p. 75, 6-12).

Novamente as cores: as cores do mundo usadas como cores da linguagem para representar a experiência da meditação. Cores espirituais, imagem real da experiência do Céu que se abre ao monge contemplativo. Daí que as cores sejam o vermelho e o branco: cores das Escrituras, cores do Paraíso, como referi no início desta comunicação, onde abundam os lírios brancos e as rosas vermelhas (p. 24, 21). No Livro II, a extensa amplificação da comparação entre as Escrituras e o Paraíso terrestre mostra bem como a espiritualidade monástica é indissociável de uma teologia do estilo. É no contexto desta comparação que aparece a única ocorrência positiva da palavra “color” que encontrei no texto alcobacense:

Assy como ho orto do parayso terreal he muyto delectoso com flores muy fremosas, bem asy ño orto da Sancta Scriptura ha muytas flores muy esplandecentes em sua color, per que ella he conprida de muy preciosos e muy deleytosos odores [...] (p. 21,14-17).

²⁵ Cf. Leclercq, «The Love of Beauty », *op. cit.*, p. 65.

Cor e mistificação

Teresa Amado
Universidade de Lisboa (Faculdade de Letras)

São pouco frequentes, como se sabe, na literatura portuguesa medieval, as referências à cor, quer numa acepção geral e abstracta, quer a uma cor que distinga como qualidade essencial ou accidental um objecto ou uma parte de um corpo.

Chamou-me a atenção, de entre essa escassez, a relativa insistência com que a cor é aplicada à função de disfarçar ou esconder, produzindo um efeito equivalente ao acto discursivo de mentir. A compor o prolongamento do problema que assim começa a desenhar-se, estão os não poucos textos em que a afirmação ou a revelação da verdade se apoia em concomitantes objectos luminosos, brilhantes, quando muito brancos, dando a perceber uma recusa deliberada do recurso a elementos cromáticos. Que se tratasse da mera coexistência de dois tipos de representação simbólica independentes entre si afigurou-se-me improvável. Pareceu-me antes que era razoável suspeitar que a mistificação atingiria a sua plena eficácia significativa no interior dum sistema semiológico suportado por relações de contraste e de semelhança. A cor, essa mistificadora, eis o objecto cuja investigação conduz este trabalho.

Antes de mais, para bem situar a questão, convém recordar circunstâncias bem conhecidas em que se constata ou se explora a propriedade exactamente oposta, atribuída à cor, de revelar. Com uma letra escarlata, por exemplo, marcou-se a mulher viciosa, com uma estrela amarela assinalou-se o judeu para que não fosse confundido, o azul num manto de mulher garante que ali está Maria mãe de Jesus, e à reacção física incontável que denuncia certas emoções súbitas avermelhando o rosto chamamos, com todo o rigor, corar. Em todos estes casos, as cores têm em comum o papel de servir a afirmação de qualquer coisa (uma ideia, uma teoria, uma ordem) que equivale, para quem a faz, à expressão de uma verdade.

O mesmo sentido positivo reconhece-se numa descrição feita por Manuel Alexandre Júnior da importância dada às cores nos tratados de retórica de algumas autoridades latinas, não já conferindo-lhe um valor representativo mas sobretudo ornamental, podendo chegar a auxiliar da expressão emocional. Refere, de Cícero, a definição de cor como «o estilo ornado da oratória», e das cores como «as características específicas de cada um dos vários estilos e dos diferentes tons de voz»; e de Séneca e Quintiliano, o parecer de que as cores são «os modos peculiares de descrever uma acção, discutir um assunto, interpretar um facto, ou defender uma causa», e de que elas asseguram «a harmonia global do discurso e a acomodação das respectivas partes»¹. Remata ele próprio, interpretando, com a ideia de que

¹ Alexandre Júnior, M., «Cor e efeitos retóricos na *Terceira Filípica* de Demóstenes», *Românica. Revista de Literatura*, 14, 2005, p. 9-26; p. 11.

as cores são «os matizes mais ou menos expressivos das emoções quando estrategicamente exteriorizadas pelo orador e despertadas nos ouvintes até ao limite da paixão» (p. 12).

Este conceito oratório de cor realça assim o efeito estético ou a intensidade suplementar que certos processos discursivos trazem ao texto, transpondo analogicamente para o campo da retórica a sua natureza de atributo físico que se alia, ou acrescenta, à forma para completar a aparência específica dum corpo.

Até aqui, como qualidade concreta tipicamente apreensível pela visão ou como qualidade discursiva metaforicamente assim designada, presenciámos a cor em contextos que não só convidam a confiar no que os olhos e os ouvidos captam, mas ultrapassam mesmo o que na cor é mero estímulo dos sentidos e lhe conferem o estatuto de significante. Ora, julgo que é precisamente esta derivação além do apenas sensível que, nalguns textos medievais, abre campo à possibilidade de uma relação mais problemática entre a cor e a coisa ou corpo a que ela aparece aposta, isto é, à possibilidade de que a cor deixe de ser natural ou inerente, ou, por outras palavras, seja falsa.

Acreditamos que o poeta Joam Garcia de Guilhade viu uns olhos verdes que o enlouqueceram quando ele o diz no seu famoso e invulgar refrão de uma cantiga de amor, «Os olhos verdes que eu vi / me fazem ora andar assi»² (A 229, B 419, V 30); não duvidamos de que verdes eram também os ramos que enfeitavam as ruas do Porto quando a cidade recebeu a visita cerimonial do rei João I³, e que de novo se encheram de «verduras» no dia do seu casamento com Filipa de Lencastre⁴. Mas somos avisados de que os mouros de Gaia não se aperceberam da presença dos companheiros do rei Ramiro nas galés que ficaram atracadas no rio perto do castelo, porque estas foram «cobertas de pano verde» para se confundirem com as folhas das árvores que sobre elas pendiam⁵. O astuto rei cristão soube tirar proveito de tornar verde aquilo que o não era.

Acontece que também o sentido figurado que a retórica deu ao que chamou a cor do discurso sofre alteração. No século XV, quando provavelmente tinha esfriado o entusiasmo clássico pelas virtudes estilísticas cujos efeitos eram comparados aos da vibração óptica produzida pelas cores, Fernão Lopes usa o mesmo termo para denunciar o propósito que já nesses primórdios não seria difícil adivinhar a rondar o orador, de dissimulação por palavras mentirosas. Conta que D. Pedro, assediado pelo seu sobrinho e homónimo rei castelhano desesperadamente em busca de apoios para a luta contra o irmão, decide enviar-lhe um emissário com «algũas rrazões colloradas per que parecesse que dereitamente sse escusava»⁶ de uma comprometedora entrevista. O cronista aprova de modo tácito a decisão política do rei, só que isso não o obriga a ignorar a natureza do meio escolhido para a pôr em prática.

² *A Lírica Galego-Portuguesa* (apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de E. Gonçalves, critérios de transcrição e notas linguísticas de M. Ramos), Lisboa, Comunicação, 1983, p. 152.

³ Cf. Lopes, Fernão, *Crónica de D. João I*, II (texto transcrito por W. J. Entwistle), Lisboa, Imprensa Nacional, 1977 (reimpressão; 1ª ed. 1968), cap. 9, p. 17.

⁴ *Id.*, cap. 96, p. 208.

⁵ *Livro de Linhagens do conde D. Pedro* (edição crítica de J. Mattoso), "Portugaliae Monumenta Historica" / Nova Série, Lisboa, Academia das Ciências, 1980, (2 vols.) II/1, 21A, p. 206.

⁶ Lopes, Fernão, *Crónica de D. Pedro I* (edição crítica de G. Macchi, 2ª ed., revista), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007 (1ª ed. Roma, 1966), p. 173.

Quanto à figura humana como objecto de descrição na nossa prosa medieval, encontro duas descrições que recorrem a um elemento de coloração. Não garanto que esgotem o *corpus*, mas este não as deve exceder em muito. Uma é o retrato do primeiro fidalgo a quem foi dado o nome de Veloso, filho de Ramiro de Leão e de uma sua meia-irmã, de quem o *Livro de Linhagens do conde D. Pedro* diz que era à nascença «negro e mui feo e mui veloso»⁷. A conotação moral sobrepõe-se sem dúvida à característica visual que se pretende apontar, mas o termo negro não deixa de estar a marcar o contraste com o branco – cor das peles próprias de uma natureza correcta – e por isso ganha uma acepção apesar de tudo cromática.

A outra é a única passagem das crónicas de Fernão Lopes que tem cabimento neste grupo, e pertence a um episódio de que é protagonista Enrique de Castela, no capítulo 70 da *Crónica de D. Fernando*. Sabendo D. Fernando ansioso de começar uma nova guerra contra ele, o rei castelhano reúne o conselho para ouvir opiniões sobre a melhor forma, não de esperar o ataque do inimigo, mas de se lhe antecipar. Quando obtém como resposta a sugestão de adiamento por uns largos meses para o exército se preparar, o rei não gosta:

“Ou vós todos estaaes bevedos ou sandeus, ou soes treedores”. “Nom já eu, senhor, disse o bispo, ca nom som rruivo”. “Aa, bispo, disse el-rrei, por mim dizees vos isso?” porque el-rrei era branco e rruivo. “Nom senhor, disse elle, mas por este que aqui está”, *scilicet*, Pero Fernandez de Vallasco, que estava junto com elle, que era hũu pouco come rruivo. E rindo destas e doutras rrazões que antremetiam por tomar sabor [...]”⁸

A alusão, ainda que subsidiária de um momento de humor que pretende desanuviar uma fase da narrativa em que se sucedem os factos de guerra, tem pleno valor pictórico. É curioso que em provável resultado do acesso contingente às fontes seja um rei de Castela a receber do cronista uma tal distinção. Pequenos retratos comportando traços físicos referentes a forma e tamanho, com adjectivos pouco precisos na informação, como *grande* ou *formoso*, existem no entanto para os reis Pedro, Fernando e Leonor Teles, e para o duque de Lencastre. Vale a pena notá-lo para avaliar melhor a medida da indiferença à cor que a escrita medieval manifesta em geral no que toca ao corpo. Excluo desta recolha as referências ao branco porque frequentemente me parece difícil definir o seu exacto alcance semântico face ao conjunto dos signos verbais das cores.

Continuando com Fernão Lopes. Tirando a menção do verde das plantas, dois objectos recebem no seu texto um súbito destaque de cor: a bandeira de Nuno Álvares Pereira, que tinha «huña gramde cruz vermelha per meo» e em cada canto as armas da família, «huña cruz bramca em campo vermelho aberta pella meatade»⁹; e o gibão do conde João Fernandes, entrevisto pela rainha quando jazia morto na sala ao lado, «de çatim vermelho, e huña tabarda de fino pano preto, com alhetas e mangas, mui bem feito

⁷ *Livro de Linhagens*, op. cit., 12A, p.172.

⁸ Lopes, Fernão, *Crónica de D. Fernando* (edição crítica de Giuliano Macchi, 2ª ed., revista), Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004 (1ª ed.1975), p. 246.

⁹ Lopes, Fernão, *Crónica de D. João I, I* (reprodução facsimilada da ed. do Arquivo Histórico Português, de 1915, de A. Braamcamp Freire, pref. por L. F. Lindley Cintra), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1977 (reimpressão; 1.ª ed. 1973), cap. 88, p. 147.

corpo dhomem ataa hidade de quaremta anos»¹⁰. É inegável o poder exaltante destes vermelhos, sobretudo do segundo, que se torna o centro magnético de uma das imagens mais tragicamente patéticas da crónica.

As mesmas armas linhagísticas aparecem talvez usadas pelo pai de Nuno Álvares, Álvaro Gonçalves Pereira, na narrativa da batalha do Salado inserida no *Livro de Linhagens do conde D. Pedro*. Ele é o «gram cavaleiro antressinado de sobressinaes vermelhos»¹¹ que o mouro Alcarac diz ao seu rei ter visto romper pelas forças mouras. Um pouco antes no texto, é também nesta batalha que as espadas dos cristãos, «muito alvas, ali se tornaram vermelhas com sangue» (p. 248). Neste último contexto, o adjectivo é contudo bem mais raro do que seria de esperar, ainda que na *Crónica Geral de Espanha de 1344*¹² a história dos infantes de Lara faça escorrer o sangue em tamanha abundância que seja fácil à imaginação vê-lo alastrar em sinistras manchas.

Não será muito mais longa a lista dos objectos coloridos (deixo propositadamente de parte a casa de Hércules da *C.G.E.1344*, porque o gosto oriental do episódio dá-lhe um lugar à parte neste universo). Vermelhos, pois, o sangue, o brasão e o casaco. Verdes, as árvores e plantas e os únicos olhos coloridos da poesia lírica galego-portuguesa. De facto, estes são a excepção que em nada infirma a regra da falta de cor no discurso que descreve o corpo. Podemos até lê-la em duas cantigas de amigo, na revelação do regime poético a que o género sujeita o tópico da cor da pele, que os versos tornam explícito. Numa dessas cantigas, de D. Dinis, um sujeito feminino conta à sua interlocutora que viu o amigo desta e que ele perdeu, além do «sem», a cor¹³ (B 574, V 178). Na outra, o jogral Juião Bolseiro põe na boca da rapariga que fala uma queixa contra a inconfidência do amigo sobre o que se passou entre eles, e um aviso de que, sendo assim, a cara de «coitado» que ele alguma vez queira voltar a pôr não terá senão «falsa coor»¹⁴ (B 1172, V 778). Como se vê, a cor só aparece como coisa perdida ou falsa.

Quanto ao que um homem possa dizer sobre uma senhora, descontando o atrevimento de Garcia de Guilhade, ao mencionar a cor de uns olhos, estamos ainda longe dos compostos retratos da poesia quinhentista. Mesmo admitindo outro caso isolado, o do «peito branco» da senhora de Elvas cantada pelo judeu Vidal¹⁵ (B 1606, V 1138), o que na heterodoxa expressão desperta interesse é mais o substantivo do que o adjectivo, que desta vez está inferiorizado por uma irremediável previsibilidade.

Embora aparentemente despropositadas, porque o texto reporta-se à alta Idade Média e à imagem religiosa, as observações de Jean Wirth que citarei em seguida parecem-me enunciar com nitidez alguns pontos essenciais da questão: «La rigidité est devenue une norme, bien dégagee par Verzone qui remarque la correspondance avec un pathos

¹⁰ *Id.*, cap. 13, p. 29.

¹¹ *Livro de Linhagens, op. cit.*, 21G, p. 253.

¹² *Crónica Geral de Espanha de 1344* (edição crítica de Luis Filipe Lindley Cintra), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, 1984 (reimpressão; 1ªed. dos vols. I, II, III, 1951, 1954 e 1961) e 1990 (vol. IV) (4 vols.).

¹³ *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses* (ed. de J. J. Nunes), Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973 (1ªed. 1926-28) (3 vols.), II, p. 27.

¹⁴ *Id.*, p. 363.

¹⁵ *A Lírica Galego-Portuguesa, op. cit.*, p. 317.

de l'impassibilité, valorisé par les textes de la basse Antiquité. [...] Le personnage se réduit donc à un visage aux yeux dilatés et à un vêtement somptueux. Ce qu'il peut y avoir d'accidental dans l'expression du visage disparaît. La peinture fait disparaître aussi l'individualité des traits et, de plus en plus, les caractères distinctifs de l'âge et du sexe»¹⁶. Há nestas palavras a captação de uma espécie de negação do corpo que já não está presente na iconografia dos séculos XIII e XIV mas que não é alheia a muitos textos portugueses desse período. Viu-se que também neste campo Fernão Lopes traz mudança, tal como a poesia do *Cancioneiro Geral*.

Mas rigidez, impassibilidade, ausência de expressão e de sinais de individualidade, todos estes termos têm o seu lugar no vocabulário descritivo e crítico aplicável às personagens que se encontram tanto nas cantigas de amor como em quase toda a prosa historiográfica daquele período.

Por dobrado artifício, as cantigas de amigo alimentam-se de outra tradição e tornam-se, talvez, nas responsáveis pela sua integração na literatura portuguesa e consequente separação, pelos séculos fora, de uma via erudita e de outra «popular», em que desfilam, além das Mores e Margaridas de Fernão Lopes, da Inês de Vicente e da Leonor de Camões, também a desadaptada ex-Menina de Bernardim (e suspeito que, já aburguesadas e com cores no retrato, a Joaninha de Garrett e a Mariana de Camilo). Seja como for, mesmo quando há uma certa animação das figuras, ela não se exprime pela cor.

É claro que Wirth, interessado em averiguar a evolução da relação das imagens com a ideologia religiosa e as formas de culto trabalha com essas coordenadas ao comentar os fenómenos descritos na citação feita há pouco, e alude só de passagem à influência da Antiguidade tardia. Nós, na pura arte profana, estamos pior porque creio que ainda não sabemos sequer onde interrogar ou o que procurar. Provavelmente por isso a proposta de Agamben¹⁷, de ler na poesia trovadoresca uma obsessão pelo nada, se afigura tão fascinante.

Resta-nos, contudo, o terceiro género, o da poesia satírica. Não que estejamos muito mais avançados no entendimento do valor social e cultural que lhe era dado, ou, muitas vezes, do significado dos versos, mas a variedade e a propriedade descritiva da linguagem atingem uma maior capacidade representativa de pessoas e objectos. A presença de cores relativas ao corpo está justamente entre os elementos que inovam face aos géneros de amor.

Passo por cima de cantigas que usam a palavra “color”, sem conotação ou equívoco, para troçar, entre outros alvos, da fealdade duma mulher ou do medo dos soldados na guerra. Interessam-me aqui mais as que ridicularizam a maquilhagem feminina. Como continua a não haver unanimidade sobre o género da cantiga da “guarvaia”, não é possível dizer se o poeta (de identidade igualmente incerta) aprova a beleza “branca e vermelha” da senhora ou se menciona que a viu assim para a confrontar com o que considera um disparate estético. Uma cantiga de Pero de Armea sobre o poder dos cosméticos é mais explícita. A senhora a quem se dirige também pinta o rosto de “branqu’ e vermelho”, mas ele preza tão pouco o resultado da pintura que lhe diz que, com os mesmos produtos de maquilhagem,

¹⁶ Wirth, J., *L'image médiévale. Naissance et développement (VIe-XVe siècle)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 97.

¹⁷ Cf. Agamben, Giorgio, «Sétimo Dia», in Helena Buescu, João F. Duarte, Manuel Gusmão (org.), *Floresta encantada*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, p. 575-592.

o seu traseiro ficaria mais bonito que ela. É uma clara maneira de lhe chamar feia, mas a própria agressividade de que faz uso convida a associá-la à tendência masculina, de longa tradição cultural e literária, para condenar a ocultação artificial da natureza. Voltamos, pois, à falsidade da cor, ao seu poder de encobrir, de disfarçar, ou mesmo de enganar.

E chego, enfim, às duas mais surpreendentes composições do cancionero de escárneo que glosam o tema, e que têm uma com a outra evidentes afinidades. Numa, atribuída sem certeza a Fernando Esquio, fala-se de um infante que promete mas não cumpre¹⁸ (B 1607, V 1140). A demonstração deste comportamento é feita com a descrição da besta *inexistente* que, segundo o tal senhor, já lhe fora mandada. As cores que o animal *não* tem, esgotando o espectro solar – “murzela”, “veira”, “branca”, “vermelha”, “castanha”, “amarela”, “parda” – fazem parte dos seus muitos *não* atributos físicos, aos quais se junta, entre outras particularidades, o facto de *não* comer «erva, nem palha, nem cevada». Como único termo positivo da descrição, o poeta identifica-o como a Besta Ladrador das novelas arturianas para confirmar a sua absoluta irrealdade. O processo é simples, desenvolve-se por acumulação de negações que, note-se, em toda a primeira estrofe só respeitam a cores. Esgotando as possibilidades que a realidade oferece, tais negações não podem deixar de levar à conclusão de inexistência. A intenção satírica realiza-se pela subordinação da coisa inexistente ao enunciado inicial «Disse un infante (...) / que me daria».

A outra cantiga, de Martim Anes Marinho, é de fábrica poética bastante mais imaginativa e subtil¹⁹ (B 1621, V 1154). Yara Vieira estudou-a com erudição e perspicácia num trabalho a que chamou «A cor do potro prometido: lógica, ética e teologia na lírica trovadoresca»²⁰. Vários versos são de reconstituição insegura, mas felizmente os mais importantes para o meu objectivo, que formam a terceira estrofe, no centro da cantiga, não apresentam dificuldades de leitura. Os primeiros versos dessa estrofe resumem o tema: «Viste-lo potro coor de mentira, / que mi antano prometeu em janeiro, /que nunca ome melhor aqui vira? / Criado foi en Castro Mentireiro.». Entre os objectos prometidos, há-os de “névoa d’antano”, “de chufas”, “de mensonha”, “de nevoeiro”, “de nada”. Ou ainda, como característica perifrástica de uma loriga, «[...] tan lev’era, que bem de Coronha / a trageria aqui hũa formiga». Haverá certamente que procurar a razão de ter sido *cor* o substantivo concreto escolhido para a expressão “coor de mentira”.

Quanto às implicações retóricas da técnica discursiva que permitiu desenvolver a ideia de mentira, também neste caso provada pela impossibilidade de existirem os objectos prometidos, sem recorrer à negação, remeto para o artigo citado. Neste trabalho, a cantiga interessa-me sobretudo por ver nela concretizada a associação à cor da acção de mentir. E parece-me poder propor desde já que a isso não seja indiferente o facto de a cor pertencer ao género das coisas visíveis, das coisas que aparecem, que parecem.

¹⁸ *Cantigas d’escarnho e de mal dizer dos cancioneros medievais galego-portugueses* (ed. de M. R. Lapa), 3ªed., Vigo - Lisboa, Ir Indo - Ed. J. Sá da Costa, 1995 (1ªed. 1965, Vigo, Ed. Galaxia), p. 235.

¹⁹ *Id.*, p. 410.

²⁰ Vieira, Y. F., «A cor do potro prometido: lógica, ética e teologia na lírica trovadoresca», in A. Paiva Morais, T. Araújo e R. Paixão (coord.), *Da Decifração em textos medievais, IV Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Colibri, 2003, p. 331-347.

«A cobiiça dos olhos recebe em si vistas enganosas das cousas do mundo e as coores delas», lê-se no *Horto do Esposo*²¹. São conhecidas as descrições do Paraíso que tão afincadamente se esforçam por encher o espaço de luz, brilho, claridade, formosura, além dos bons odores e sons harmoniosos. Não só naquela colectânea, também, por exemplo, na narrativa da «Visão de Túndalo»²², a nossa visão é ofuscada por resplendores e o discurso parece até querer evitar a diferenciação das muitas perfeições que interpelam os sentidos:

e virõ hũu canpo muy fremoso e muy froldo e de muy boo odor (p. 46);

aly era a clarydade tal como o sol. E a casa era ancha e rredonda e nõ avia traves nõ esteos nõ paredes que a mãteuessẽ. E era estrada d'ouro e de pedras preciosas (p. 47);

e viron hũu logar muy alto e muy fremoso todo d'ouro e de prata muy fremosamẽte obrado (*id.*);

E aly era hũu canpo muy fremoso e muy delleitoso e muy noble de muy bóo odor que o seu odor vencia todollos odores do mũdo (p. 48);

aly virõ tantas seedas d'ouro e de pedras preciosas cubertas de pano d'ouro e de seda (*id.*).

Distingue-se, contudo, a «arvor [quel sinifica a sancta igreja]:

muy grãde e muy fremosa chea de flores e folhas e de fructas de muitas maneiras. E estavã em ella aves de muitas maneiras de collores que cantavõ muy maravilhosamẽte cantares muy doces. E em os rramos desta arvore estavã muitos lirios e muitas rrosas, e hervas de muitas naturas que davã de sy muy bóo odor (p. 49).

Não se pode deixar de reconhecer a conveniência com que as tonalidades, figurada e semanticamente entendidas, mais *terrenas* deste signo servem a igreja, seu significado.

Também vários textos do *Horto* usam a palavra “color” e referem flores “vermelhas” e “brancas”, e “matas verdes” por onde Adão passeava (p. 85). Mas igualmente oferecem a explicação de que as flores «na Sancta Escritura demostram e significam flores spirituaes virtuosas» (p. 24), ou, em linguagem mais concreta, «as virtudes e os mericementos dos sanctos» (p. 25). E a própria cor vermelha ganha neste contexto uma conotação especial quando se lê que a «doutrina da Sancta Escritura» é “fremosa”, “vermelha”, “alva”, “clara”, “radiosa”, “splandecente” (p. 77). Quer dizer, se as imagens podem ser males necessários, relativamente ao verdadeiro bem não são mais do que símbolos, e a única coisa visível digna de o representar é a luz.

É com este tipo de pensamento que, num sistema binário de representação simbólica em que os dois termos ora se aproximam ora se afastam até à oposição, me parece defrontar-se a dificuldade de lidar com o risco de descoincidência entre o visível e o real, ou o corpo e a alma, ou a mentira e a verdade. E a responsabilidade desse risco recai sobre a cor como presa fácil.

²¹ *Horto do Esposo* (edição crítica de Irene Freire Nunes, coord. de Helder Godinho), Lisboa, Colibri, 2007, p. 105.

²² «Visão de Túndalo», in Ivo Castro (dir.), *Vidas de Santos de um manuscrito alcobacense* (Colecção mística de Fr. Hilário da Covilhã, Cod.Alc. CCLXVI, ANTT 2274), Centro de Estudos Geográficos / Instituto Nacional de Investigação Científica, 1985, p. 38-52.

HISTÓRIAS E ROMANCES

Imagens, cores e sentidos na cronística de Fernão Lopes

Albano Figueiredo

Universidade de Coimbra (Faculdade de Letras)

1. Seria um óbvio lugar-comum afirmar, sem mais, que a cada passo da cronística de Fernão Lopes se podem rastrear sugestões e concretizações de imagens, cores e sentidos. A evidência da proliferação de tais categorias no trabalho textual do nosso cronista-mor é, com efeito, tal, que falar na obra de Fernão Lopes é por si só aludir a uma tão multimoda quanto fascinante paleta de harmoniosas ou chocantes imagens, aveludadas ou intrigantes cores e apurados ou surpreendidos sentidos.

Não é, todavia, do meu ponto de vista, despiciendo ousar voltar a tal lugar-comum no contexto de um colóquio dedicado à literatura medieval e ao tão incomum e sedutor tema «Cores». Foi, portanto, este o principal motivo de eu ter escolhido alguns passos de Lopes como matéria de suporte para as considerações que agora apresento.

2. Como se sabe, uma das mais marcantes características tópicas da escrita cronística em geral e da de Fernão Lopes em particular é a tendência para uma espécie de quase hiper-realismo que se funda na necessidade de produzir através da matéria verbal, entre outros efeitos, quadros, imagens, sensações, vibrações, texturas e cromatismos, dentro, por um lado, do pressuposto da verosimilhança e do lastro de uma credibilização quase tabeliônica de tudo quanto se diz, mas, por outro, também como manifesta intenção de gerar e evidenciar uma incontornável “literariedade”. Embora o cronista reconheça, pelo menos por uma vez, que eventualmente se imporia como complemento explicativo da palavra uma pintura logo ali e a seguir impressa – aspecto acerca do qual Teresa Amado reflectiu com profundidade no colóquio que nos reuniu em 1998, em Faro¹ –, o certo é que, genericamente, tanto na composição dos grandes conjuntos como na estruturação dos pequenos episódios, às vezes até na pequena nota ou no pormenor menos importante, mesmo desprezável, Fernão Lopes imprime antes ao seu discurso e às representações historiográficas por ele assim criadas uma tonalidade sensorial e sensível verdadeiramente capaz de dispensar qualquer outro processo de figuração, mestria que desde sempre lhe é reconhecida como “toque” de verdadeiro *esteta*.

Na sua pequena mas bem sugestiva *Crónica de D. Pedro* já era possível vislumbrar esse incontornável traço. De facto, no seu muito impressivo capítulo XIV, que em tanto contribui para fortemente afirmar uma afectividade em torno da figura do Rei e igualmente para enfatizar a vertente accional do próprio enredo, sucedem-se pequenos episódios que encenam as danças e os muitos sons que os cidadãos de Lisboa faziam para receber o

¹ AMADO, T., «Semelhança não é figura: um tópico da escrita de Fernão Lopes», in António Branco (Coord.), *Figura. Actas do II Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Faro, Universidade do Algarve, 2001, p.325-333.

monarca no Paço, vincam a excentricidade que este demonstra numa certa noite de insónia e, mais em particular, tematizam a algazarra e o tão fecundo sensorialismo imagético e globalmente sinestésico produzidos aquando da preparação e realização de uma pequena cerimónia de investidura de cavaleiros.

Recordemos como captou e registou o cronista essas vivências:

[...] jazia el-rrei em Lixboa hũa noite na cama, e nom lhe viinha sono pera dormir; e fez levantar os moços e quantos dormiam no paaço, e mandou chamar Joham Mateus e Lourenço Pallos que trouvessem as trombas de prata, e fez acender tochas, e meteo-sse pella villa em dança com os outros. As gentes que dormiam sahiam aas janellas veer que festa era aquella ou porque se fazia: e quando virom daquella guisa el-rrei, tomarom prazer de o veer assi ledó; e amdou el-rrei assi gram parte da noite, e tornou-sse ao paaço em dança, e pedio vinho e fruita, e lançou-sse a dormir.

E nom curando mais fallar de taes jogos, hordenou el-rrei de fazer conde e armar cavalleiro Joham Affonso Tello, irmão de Martim Affonso Tello, e fez-lhe a moor honrra em sua festa que atta 'quell tempo fora vista que rrei nẽhũu fezesse a semelhante pessoa. Ca el-rrei mandou lavar seiscentas arrovas de cera, de que fezerom cinco mill cirios e tochas; e veherom de termo de Lixboa, onde el-rrei estonce estava, cinco mill homẽes das viintenas pera teerem os ditos círios; e quando o conde ouve de vellar suas armas no moesteiro de Sam Domingos dessa cidade, hordenou el-rrei que des aquell moesteiro ataa os seus paaços, que he assaz grande espaço, estevessem quedos aquelles homẽes todos, cada hũu com seu cirio aceso, que davom todos mui grande lume; e el-rrei com muitos fidalgos e cavalleiros andavam per antre elles dançando e tomando sabor; e assi despenderom gram parte da noite. Em outro dia estavom mui grandes tendas armadas no Rressio acerca daquell moesteiro, em que avia grandes montes de pam cozido e assaz de tinas cheas de vinho e logo prestes por que bevessem; e fora estavom ao fogo vacas enteiras em espetos a assar; e quantos comer queriam daquella vianda, tiinham-na muito prestes e a nẽhũu nom era vedada. E assi estiverom sempre enquanto durou a festa, na quall foram armados outros cavalleiros, cujos nomes nom curamos dizer.²

O quadro, recheado de pormenores de carácter visual e de uma razoável panóplia de outros verdadeiros indutores sensoriais, de que também se destaca a sugestão de múltiplas movimentações, processionais ou festivas, confere à escrita, como convinha à narrativa historiográfica, credibilidade e afabilidade, porquanto presentifica a matéria diegética e assegura uma espécie de verdade que em todos os tempos aproxima a cronística – como era seu traço genológico corrente – de uma génese plástica, fotográfica e fílmica. E talvez por isso não falte sequer à reconstrução imagética assim orquestrada a variedade da dimensão cromática, que irradia do cinza especular da prata, do alaranjado vivo das tochas, dos meramente sugestionados vermelho, laranja ou verde natura da fruta e do encarnado das viandas, ou mesmo todos os odores que emanam dos intensos matizes olfactivos e de paladar do precioso líquido de Baco, para além dos quentes cheiros e sabores do pão cozido ou do bovino assado. E até a cadência própria da marcação da sucessão temporal e cronológica se coaduna com essa tipificação prosística da descrição, à qual o leitor facilmente se rende

² LOPES, F., *Crónica de D. Pedro* (edição crítica, introdução, glossário e índices de Giuliano Macchi), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda (2.ª edição, revista), 2007, p.60-61.

pela sensação criada de que tudo se passa ante ele e exigindo mesmo dele a exercitação dos seus sentidos, por sugestão ou imaginação.

Idêntico processo se encontrará alguns passos à frente, quando Lopes optar por um nítido adensamento da diegese, operacionalizado através da instauração de um verdadeiro clima dramático, consubstanciando um dos mais relevantes episódios da crónica: falo da reconstituição da crua e “desleal” vingança régia contra os algozes de Inês de Castro (caps. XXX-XXXI). Merece realce, de maneira especial, a encenação, quase teatral, embora narrativizada, da morte de Álvaro Gonçalves e Pêro Coelho, que a seguir brevemente recupero:

[...]e el-rrei com queixume dizem que deu hũu açoute no rrostro a Pero Coelho, e elle se soltou entom contra el-rrei em desonestas e feas pallavras, chamando-lhe treedor, fe perjuro, algoz e carneceiro dos homêes; e el-rrei dizendo que lhe trouxessem cebolla e vinagre pera o coelho, enfadou-se delles e mandou-hos matar. A maneira de sua morte, seendo dita pello meudo, seria mui estranha e crua de contar, ca mandou tirar o coração pellos peitos a Pero Coelho, e a Alvaro Gonçallvez pellas espadoas; e quaaes palavras ouve, e aquel que lho tirava que tall officio avia pouco em costume, seeria bem doorida cousa d’ouvir. Enfim mandou-hos queimar: e todo feito ante os paaços onde ell pousava, de guisa que comendo oolhava quanto mandava fazer.³

É inegável a capacidade de Fernão Lopes para captar e recriar de forma presentificada a tensionalidade e todo o escopo sensorial, latente, de um suposto e já algo longínquo episódio histórico. À emotividade e ao patetismo que a cena explora junta-se a sugestão do movimento, do ruído, das texturas, das cores, dos sabores e dos aromas, numa representação que é um misto de sucessividade fílmica e retardamento trágico, também impulsionados pela tão criteriosa quanto surpreendentemente simples selecção vocabular, que não prescinde, por exemplo, das alusões à «cebolla» e ao «vinagre pera o coelho», bem como aos «peitos» e às «espadoas» dos algozes, em nítido contraste imagético com o idílico tempo de folgança de Pedro e Inês. De resto, à bela Inês e ao “seu” futuro Rei de Portugal ficam ainda associados dois outros passos muito significativos da *Crónica*, de ressonâncias sensitivas similares, quando já pelo final do texto os últimos dois capítulos (XLIII-XLIV), que formam um derradeiro segmento coerente da *Crónica*, sucinto mas muito relevante, reconduzirem novamente o texto, depois de mais um olhar sobre o Pedro castelhano, ao reinado e ao percurso de D. Pedro de Portugal.

Em vez da justiça ou da guerra, é, de novo, o tema do amor que preenche essa parte final da obra, seja com o caso do espaço de afectuosidade que se vislumbra no sonho profético e preditivo que alude ao quase messiânico futuro do novo Mestre de Avis, seja na recuperação da pungente temática inesiana. O domínio do onírico, com a sugestão metafórica do Portugal que ardia num fogo total e que é prontamente apagado pela mão de um seu filho de nome João (cap. XLIII), antecipa no final da *Crónica* aquela que há-de ser ainda a matéria de alguns dos capítulos da *Crónica de D. Fernando* e, afinal, do que viria a ser toda a Primeira Parte da *Crónica de D. João I* (como resultava da incumbência de D. Duarte); por sua vez, não deixa de ser bastante esclarecedor o facto de a crónica terminar com elementos que dizem precisamente respeito à história de amor de Pedro e Inês, como

³ *Ib.*, p.144-145.

que em muito justificando e desculpando – outra vez – alguns dos actos mais cruéis do monarca, num passo que também põe em destaque o «muimento d’álva pedra» onde aquela “descansará” – numa espécie de simbiose cromática e de valores entre o corpo alvo de Inês, a sua suposta inocência e o lugar resplandecente e luminoso da sua última morada –, depois de trazido o corpo em procissão serpenteada de «muitos homens com cirios nas mãos, de tall guisa hordenados que sempre o seu corpo foi per todo o caminho per antre cirios acesos»⁴, numa descrição que se substitui a uma verdadeira sucessão de fotogramas, qual tela em movimento que coloca em perspectiva branco e negro, cores feéricas e cores neutras, cores quentes e cores frias.

Inicialmente, opera o cronista uma tematização da beleza do «muimento», na brancura da pedra, na proporção das formas, na disposição dos adornos e na segmentação dos espaços; num segundo momento, é o cortejo que sobressai, primeiro com a acumulação intensiva de gentes, de ambos os sexos, de diferentes estados e de distintos estratos, depois na reordenação harmónica do desfile e na sensorialidade imagética que sugestiona o cintilar dos «cirios», num conjunto de larga composição estilística e de grande expressividade literária.

A excepcionalidade do «verdadeiro amor» de D. Pedro por Inês, o seu carácter não “composto” e o modo superlativamente artificioso ou retórico da projecção do “retrato” desta mulher conferem ao encerramento da *Crónica* um suplemento de afectividade, que, pelo menos em parte, oblitera a negatividade de uma certa falta de piedade que o carácter do Rei sempre evidenciara. E a descrição do túmulo de Inês em Alcobaca e a sugestiva e sensorial reconstituição do desfile processional da trasladação dos seus restos mortais conjugam-se pois com o carácter elogioso final do texto, para o que em muito também contribui a dimensão da escrita como protótipo representativo e figurativo de realidades plásticas, mas de alcance profundamente pragmático.

Já da *Crónica de D.Fernando* convocamos um outro bem conhecido passo que igualmente ilustra a poderosa iniciativa discursiva de Lopes para projectar imagens, cores e sentidos. Confessando o cronista no início do capítulo XCVIII que, por ausência de matéria e conveniência de organização, vai interromper o relato das «cousas» de D. Fernando para falar, como havia prometido na *Crónica de D. Pedro*, do Infante D. João, irmão do Rei, opera nesse ponto o encaixe narrativo desta matéria, que dará mesmo corpo a um dos mais importantes momentos de registo romanesco do texto.

Constituindo o episódio uma clara pausa na progressão da diegese, mas contribuindo para suscitar uma vez mais nesta *Crónica* uma variedade de tons, de ambientes e de motivos, ele é um dos bons exemplos da capacidade de Fernão Lopes para dispor teatralmente pequenas “histórias” e para aí exercitar a superior qualidade literária da sua escrita. Organizando-se em nove capítulos sequenciais que desenvolvem uma intriga, começa com uma caracterização encomiástica directa do Infante, qual “prólogo” tópico sobre as bondades físicas e morais da personagem (cap. XCVIII); a par desse retrato e da acumulação directa de características, soma-lhe logo o cronista dois exemplos accionais de caça, que confirmam a bravura e a coragem do Infante (cap. XCIX); e de imediato é introduzido o tema do seu enamoramento por Maria Telles (cap. C), irmã viúva de D. Leonor, mas ainda

⁴ *Ib.*, p.196.

nova, formosa e de grande carácter, «muito sesuda e corda e discreta e bem guardada»⁵. A entrevista nocturna no quarto de Maria mostra à evidência a agudeza do cronista na captação genial da psicologia humana, pondo em relevo metafórico o eterno confronto entre a sensibilidade feminina e o irrefreável desejo masculino, para, por fim, ainda que contidamente, admitir a irremediável consumação física do amor.

Diz o cronista que por «peçonha da enveja» e por receio de ver «sua irmã bem-quiste de todos e o iffante dom Joham amado dos poboos e dos fidallgos tanto como el-rei» e que «rreinaria o iffante dom Joham e sua irmã seeria rrainha», ficando «ella fora do senhorio e rreinado»⁶, Leonor Teles urdiu uma teia a que o Infante sucumbiu, acreditando ser possível um casamento com a Infanta D. Beatriz, a herdeira do trono, desde que, entretanto, Maria morresse. O típico *crescendo* do pressentimento trágico da morte, neste caso veiculado em primeiro lugar através da inscrição no texto da desconfiança do filho de Maria (cap. CII) e depois pelo súbito irromper da alvorada que interrompe a serenidade do sono de uma calma noite (cap. CIII), num interessante afloramento da simbologia arquetípica do branco e do preto, desemboca na completa surpresa da irmã da Rainha, que, semi-nua, experimenta, na sua quase lírica fragilidade feminina, a brutalidade do Infante:

Entom deu hũa gram tirada pella ponta da collcha e derribou-a em terra, e parte do seu mui alvo corpo foi descuberto, em vista dos que eram presentes, em tanto que os mais d'elles em que mesura e boa vergonça avia se alongarom de tall vista que lhes era doorosa de veer, e nom sse podiam teer de lagrimas e salluços, como sse fosse madre de cada hũu d'elles; e em aquell derribar que o iffante fez, lhe deu com o bulhom que lhe dera seu irmão d'ella per antre ho ombro e os peitos, acerca do coração; e ella deu hũas altas vozes mui dooridas dizendo: «Madre de Deus, acorre-me e ave mercee d'esta minha alma»; e em tirando o bulhom d'ella, lhe deu outra ferida pellas verilhas; e ella levantou outra voz e disse: «Jesu filho da Virgem, acurre-me»; e esta foi sua postumeira pallavra, dando o sprito, e bofando muito sangue d'ella.⁷

A profunda sensorialidade da cena é indesmentível. Ao cromatismo que o quadro imprime, com a sugestão da sobreposição do vermelho do sangue sobre a sensual brancura da desnudada pele de Maria, soma-se a brutalidade do assassinato, com uma arma oferecida pelo irmão da vítima e que mais facilmente se adequaria à cena de caça antes amplamente descrita (cap. XCIX); por outro lado, o tom emotivo e comocional das falas femininas, profundamente impregnadas de um lirismo exortativo e quase penitencial, que contrasta com o silêncio frio e impiedoso do Infante, sugestiona claramente a automática e afectiva compreensão do leitor pelo sofrimento da personagem feminina, na mesma medida em que interrompe qualquer empatia com um dos hipotéticos herdeiros “naturais” da Coroa portuguesa, facto que, do ponto de vista ideológico, muito interessaria realçar ao cronista. Finalmente, a utilização de um vasto arsenal retórico, de que há a destacar a hipérbole, a comparação e a aliteração, e da deliberada anteposição do adjectivo ao referente ou das duplicações substantivas, bem como das flagrantes sugestões imagéticas, confirma como à

⁵ LOPES, F., *Crónica de D. Fernando* (edição crítica, introdução e índices de Giuliano Macchi), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda (2.ª edição, revista), 2004, p.356.

⁶ *Ib.*, p.361.

⁷ *Ib.*, p.372.

(re)ficcionalização daquela matéria corresponde uma também adequada e continuamente filigranada estilização.

E depois da celebração da imagem, Fernão Lopes acrescenta todo um processo de intensificação de sons e sentimentos:

Os pieddes do mui alto Deus, se entom fora tua mercee de botares aquell cruell cuitello que nom damnara o seu alvo corpo, inocente de tam torpe culpa! Foi a casa loguo chea de braados e choros d'homêes e de molheres depenando-sse sobr'ela, fazendo grande e doorido planto. O soom dos gritos era ouvido per toda a cidade, e foi gram torvaçom em muitos que nom sabiam que cousa era. Ao grande arroido e volta veeo Gonçallo Meendez de Vasconcellos, que era seu parente d'ella, e quando achou tal obra feita elle e os seus faziam por ella tall doo e com tam dooridas pallavras que o poboo que d'arredor estava oolhando nom podiam rreteer suas lagrimas.⁸

Cumprindo, pois, tanto a obrigação cronística a que há muito se tinha comprometido com o leitor como o papel de um cronista-narrador que não enjeita uma incursão por outros terrenos que não os exclusivamente historiográficos, verdadeiramente espicaçando a atenção do seu leitor-ouvinte, Fernão Lopes confirma os seus dotes de *escritor* e, sobretudo, mostra-se como invulgar *esteta*, aspecto de que, consigo, o género cronístico tanto pôde usufruir, enriquecendo um modelo já de si com larga fortuna.

Olhemos agora, e por fim, para a *Crónica de D. João I*, de onde individualizei, por opção, um só passo, de entre os muitos que directamente interessariam a esta reflexão, e que pertence à Segunda Parte da obra. Explica aí o cronista que o Rei de Portugal e o Duque de Lencastre se reúnem e firmam aliança (caps. XCII-XCIV), que previa o casamento de D. João com a Infanta D. Filipa de Lencastre, cuja realização é demoradamente descrita nos capítulos XCVI e XCVII. Num quadro de valiosa composição estética, cuja génese é pictórica embora realista, e de inquestionável expressividade literária, patenteia à sociedade Fernão Lopes como a sua escrita conjuga ritmo, sentimento e plasticidade:

El-Rey sayo daquelles paaços emçima dhuum cauallo bramco, em panos douro realmente vestido; e a Raynha em outro tal muy nobremente guarnida. Leuauam nas cabeças coroas douro ricamente obradas de pedras e aljofar de gramde preço, nom himdo aredados huum do outro, mas ambos iguall. Os moços dos caualllos leuauam as mais honradas pessoas que hij eram, e todos a pee muy bem coregidos. E o arçebispo leuaua a Rainha de redea. Deamte hiam pipas e trombetas e doutros estormentos tanto que se nom podiam ouuir. Donas filhas dalgo e jssso mesmo da çidade cantauom himdo detras, como he costume de uodas. A gente era tamta que se nom podiam reger nem hordenar, por o espaço que era pequeno dos paaços a igreja. E assy chegarom aa porta da See, que era dally muyto preto, homde dom Rodriguo, bispo da çidade, ja estaua festiualmente em pontificall reuestido, esperando com a clerezia; o quall os tomou pellas mãos, e demoueo a dizer aquellas pallauras que a Santa Igreja manda que se digam em tal sacramento. Emtom disse mjssa e pregaçam; e acabado seu officio, tornarom el-Rey e a Rainha aos paaços, domde partirom, com semelhante festa, hu auiam de comer. As mesas estauom ja muyto guarnidas de todo o que lhe compria, nom soamente homde os noiuos auyam destar, mas aquellas hu era hordenado de comerem

⁸ *Ib.*, p.372-373.

bispos e outras homradas pessoas de fidalgos e burgueses do lugar e donas e domzellas do paaço e da çidade.⁹

O enfoque fílmico da narrativa permite ao cronista destacar as cores, as formas, os espaços, os movimentos e os protagonismos. A insistência no advérbio de modo enfatiza a sumptuosidade das vestes e dos adornos, enquanto que a harmonia da progressão a passo e o alarido provocado pelos instrumentos se pressentem na frase mais curta, na proliferação de verbos de movimento, no “arrastar” contínuo do imperfeito verbal e do gerúndio e na aliteração da vibrante e das labiais, como que desaguando, depois, rapidamente, no ajuntamento das gentes, que a hipérbole e uma nova aliteração tão bem traduzem, para de imediato voltar a regredir o ritmo, o que a frase mais longa ajuda a instilar, assim se realçando a solenidade religiosa própria do momento exacto do matrimónio. Finalmente, percorre-se o caminho de regresso, rumo ao espaço da boda, que a modelação adverbial e a enumeração acumulativa ajudam a configurar enquanto lugar de abundância, prosperidade e felicidade, em consonância com o alcance paradigmático e axiológico daquela união. E, entretanto, porque toda esta expressividade literária o permitiu, esbateram-se, por momentos e de forma completa, as barreiras temporais e espaciais entre o leitor-ouvinte e os factos.

3. Como resulta dos vários exemplos aduzidos, o *ver*, o *ouvir* e o *sentir*, que entroncam nesse ciceroniano *ponite ante oculos*, são traves mestras do programa comunicativo, ético e estético de Fernão Lopes, que, afinal, ambicionaria para as suas crónicas “régias” apenas aquilo que era endógeno, intrínseco e modelar ao género. Todavia, o processo de *amplificatio* e o alcance mais global e globalizador daquelas premissas constituem uma clara inovação e um franco progresso em relação, por exemplo, ao carácter experimental e à timidez da *Crónica de Portugal de 1419* e em vista da tipificação já muito cristalizada das crónicas “gerais”. E, assim, imagens e convocação genérica dos sentidos mesclam-se de forma entrelaçada, numa espécie de *continuum* em que, como acabamos de verificar, as cores também têm papel de relevo na montagem dos cenários, no desenvolvimento das intrigas, na caracterização dos comportamentos das personagens e, afinal, no quadro da mais lata persuasão geral que as crónicas sempre visam alcançar. Imagens, cores e sentidos são, em definitivo, categorias sem as quais dificilmente Fernão Lopes teria conseguido cumprir de forma cabal o seu tão valioso projecto cronístico.

⁹ LOPES, F., *Crónica del Rei Dom Joham I. Parte segunda* (preparada por William J. Entwistle e concluída por Luís F. Lindley Cintra), Lisboa, Imprensa Nacional, 1977, p.208-209.

As cores e as origens de Portugal entre o Conde de Barcelos e Fernão de Oliveira

Filipe Alves Moreira
SMELPS – Universidade do Porto
Bolseiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia

Dá-se a proliferação das próprias fontes [...], as que copiaram, as que o fizeram mal, as que repetiram por ouvir dizer, [...] as que interpretaram, as que rectificaram, as que tanto lhes fazia

José Saramago, História do Cerco de Lisboa

Quem se interessar pela história das interpretações do escudo português e sentir alguma curiosidade em manusear velhos textos facilmente se deparará com o seguinte panorama: até cerca de meados do século XVI, a produção historiográfica que por alguma razão desenvolvesse esta problemática afirmava quase unanimemente que D. Henrique trouxera um escudo branco sem ornamentação ou sinalética heráldica alguma e que, portanto, a Afonso Henriques se ficara devendo a constituição das primitivas armas portuguesas. A partir dessa época torna-se, porém, habitual atribuir ao Conde um escudo de cruz azul em fundo branco entendido como ponto de partida da posterior evolução do escudo nacional. O que aqui me proponho fazer é indagar algumas das razões de tal mudança analisando a funcionalidade do azul e do branco na forma como a crónica medieval perspectivou a origem e fixação das armas nacionais, relacionando-a quer com a sua visão das origens de Portugal como entidade autónoma, quer com a releitura que de tudo isto se fará pela historiografia nacionalista da segunda metade de quinhentos. Deixarei de lado textos para-historiográficos¹ ou historiográficos de natureza não crónica e concentrar-me-ei nas Crónicas de 1344 e 1419, na *Crónica de D. Afonso Henriques* de Duarte Galvão e, como representante de parte do pensamento quinhentista, na obra de Fernão de Oliveira.

Tanto quanto o nosso conhecimento da produção textual da Idade Média alcança, a primeira crónica a tratar das origens do escudo da casa real portuguesa foi a que por volta de 1344 terá sido redigida por Pedro Afonso, 3º Conde de Barcelos e filho bastardo do rei D. Dinis². A referência mais directa e explícita a tal matéria surge aí a propósito da batalha de Ourique, mas a sua cabal compreensão, nesta como nas restantes crónicas de que me

¹ Tais como o *Livro dos Arautos* ou o conhecido discurso de obediência ao Papa Inocêncio VIII proferido por Vasco Fernandes de Lucena em 1485.

² A *IVª Crónica Breve*, que é cópia parcial de uma crónica anterior à de 1344 (ver nota 5), alude às armas régias; contudo, e como o demonstrou Lindley Cintra [Cintra, L., «Formação e evolução da lenda de Ourique (até à Crónica de 1419)», in I. H. Faria (Coord.), Lindley Cintra. Homenagem ao homem, ao mestre e ao cidadão, Lisboa, Cosmos, 1999, p. 159-198], essa alusão deve-se unicamente à intervenção de um copista do século XV.

ocuparei, exige que também se tenham em conta pelo menos dois outros aspectos cuja importância iremos vendo: a imagem de Henrique e o papel desempenhado por ele e por seu filho no processo de constituição e/ou autonomização de Portugal.

De Henrique, e exceptuando ocasionais referências em matéria cívica ou outra, ocupa-se a segunda redacção desta Crónica (que tomarei como referência não só por coincidir com a primeira no que têm em comum³, mas também por ser a única que actualmente abrange esta matéria na totalidade) em três capítulos principais: o DXL, o DXLI e o DCCV da edição Cintra⁴. O pai do futuro primeiro rei português é aqui um nobre cavaleiro que juntamente com dois parentes seus, Raimundo de S. Gil e Raimundo de Tolosa, chega à Península numa viagem destinada a esponsórios do último e nobiliarquicamente mais importante dos três com Urraca, filha legítima de Afonso VI. No início do capítulo DCCV acrescenta-se a esta motivação para a vinda do Conde a Espanha uma outra, a clássica Romaria a Santiago, mas em razão apenas de um típico e neste caso pouco relevante processo de junção de fontes⁵. O essencial estava, de facto, dito: membro de uma importante família francesa (nada autorizando a que assim se não suponha), Henrique não tem outros objectivos iniciais que não o de tomar parte em festejos matrimoniais, começando por ser perspectivado, tal como Raimundo de S. Gil, algo secundariamente em relação ao parente de Tolosa. O que ainda se mantém aquando da decisão do rei castelhano em juntar ao casamento de Urraca o casamento de suas filhas bastardas, Teresa e Elvira, com cada um dos outros dois nobres francos, que assim se teriam de contentar com esposas de menor valia hierárquica. A importância de Henrique só começa a adquirir alguma espessura, na verdade, no momento em que o narrador explicita o dote concedido por Afonso a cada um dos seus genros. É que para o marido de Teresa tinha o rei reservado o Condado de Portugal, situação que origina nesta Crónica um relativamente longo parêntesis não constante de nenhuma das anteriores obras da tradição alfonsina⁶, no qual haverá de momento que ter em conta sobretudo as características da doação. É assim de notar que, geograficamente limitado ao Entre Minho e Mondego passível de aumento territorial à custa da guerra com os Mouros, Portugal é aqui perspectivado como sendo uma entidade decorrente da

³ Variantes do ms. 2656 da B.U. de Salamanca (M), tradução castelhana da primeira redacção: M diz que o condado de Portugal primeiro se chamou “do Ponente”, facto que poderá ser da responsabilidade do tradutor (a *Crónica de 1419*, que decorre da primeira redacção da de 1344, também nada afirma sobre isto); M diz que antes de ser rei Afonso Henriques se chamou príncipe (a segunda redacção diz que príncipe e duque); a segunda redacção acrescenta comentários de compilador no início do cap. DXLI; em M, por evidente erro, os dinheiros dos escudetes são XXXII. Veja-se a edição dos trechos pertinentes de M no estudo de Cintra, L. em: *Crónica Geral de Espanha de 1344* (ed. de L. F. L. Cintra), Lisboa, INCM/Academia das Ciências, 1951-1990 (4 vols.), vol. I, p. CDLXXXIII-CDLXXXV.

⁴ Apenas os dois primeiros são também abrangidos pelo ms. M.

⁵ Cintra, L., (ed.), *Crónica Geral de Espanha de 1344*, IV, p. 214. A romaria supostamente empreendida pelo Conde, colheu-a D. Pedro na *Crónica Portuguesa de Espanha e Portugal de 1341-1342*, obra de que a chamada IV^a Crónica Breve de Santa Cruz de Coimbra é um fragmento. Esta Crónica de Espanha e Portugal incorpora e continua, por sua vez, um texto que creio poder considerar-se a primeira crónica portuguesa. Cf. Catalán, D., *De Alfonso X al Conde de Barcelos*, Madrid, Gredos, 1962 e Moreira, F. A., *Afonso Henriques e a primeira crónica portuguesa*, Porto, Estratégias Criativas, 2008.

⁶ Pode ver-se o útil quadro comparativo elaborado por Dias, I. B., *Metamorfoses de Babel*, Lisboa, FCT/FCCG, 2003, p. 455 – 519.

exclusiva vontade do rei em o doar a um dos seus genros, nada importando para o caso que tivesse já gozado em outroras mais ou menos longínquos de alguma espécie de autonomia. A antiguidade do seu nome, resultado da junção do topónimo “Porto” com o gentílico “Galeses”, é mesmo a única antiguidade que ao narrador interessa realçar:

Outrossi ao conde dom ãrrique – que era casado cõ dona Tareya – deulhe el rey dõ Affonso Coymbra cõ toda a terra que elle avya ã Portugal ataa o castello de Lobeira, que he aalẽ de Ponte Vedra hũa legoa, e fezelho, de todo, condado.⁷

E devedes de saber, que, quando se as terras começarõ de pobrar, em as partes de Galiza foy logo pobrado acerca Doyro o castello de Gaya. E, por esto, os pescadores de Galliza e das outras partes d’arredor ãtravam per o Doiro em suas barcas e vinhã a Gaya vender o seu pescado. (...) E por esto poserom nome, aaquelle logar em que assi aportavã, Porto. E, depois per tempo, foy ally pobrada hũa villa e chamoronlhe o Porto. E, depois que hy aportarõ os Gallases em suas naves, foy posto nome aa terra Portugal.⁸

De resto, esta é uma típica concessão feudal, com os concomitantes deveres de auxílio militar e participação em cortes para todo o sempre por parte de Henrique e seus sucessores, sob pena de, não os cumprindo, perderem o direito ao senhorio da terra. Não obstante, e acolhendo agora matéria oriunda de fonte conhecida⁹ num processo que se sente mal cerzido, a Crónica assinala uma importante mudança no comportamento do Conde durante os seus últimos dias, pois estes teriam, segundo ela, sido marcados por uma notória rebeldia face ao reino castelhano-leonês visando, de acordo com as célebres palavras do discurso proferido por D. Henrique a seu filho, tanto o alargamento como certa autonomização do território, projecto que, no entanto, apenas será levado a bom termo por Afonso Henriques, numa conhecida sucessão de lutas contra a mãe, o imperador castelhano e os mouros, em Ourique, momento a partir do qual, em decisões posteriormente sancionadas pelo Papa, se torna rei e, abandonando as insígnias brancas que tal como seu pai até então usara (as quais insígnias só neste contexto são mencionadas), fixa as suas armas:

E, depois da lide, mudou os synaees das suas bandeiras: ca, ante da lide, tragia as armas brancas como seu padre e, depois da lide, pos ãno seu pendõ V scudos azules, por memoria dos V reis que vëcera, e poseos ã cruz, por renembrança da cruz ã que Nosso Senhor Jhesu Cristo teve as spadoas, e, em cada hũu scudo, pos XXX dinheiros brancos, representando os por que foy vendudo, segundo adyante ouviredes¹⁰

Deixando de lado, porque irrelevante para o meu propósito, a explicação aqui adiantada acerca do significado dos cinco escudetes e dos trinta dinheiros, notemos a coerência com que a escolha das armas de Afonso, tacitamente identificadas com as armas que os seus sucessores viriam a usar, é inserida neste momento da narrativa. Com efeito, tendo sido Afonso Henriques o primeiro a levar à autonomia sinalizada pelo estatuto de reino um território cuja delimitação e existência jurídica se ficara devendo à decisão

⁷ Cintra, L., (ed.), *Crónica Geral de Espanha de 1344*, IV, p. 4.

⁸ Cintra, L., (ed.), *Crónica Geral de Espanha de 1344*, IV, p. 5.

⁹ A atrás mencionada *Crónica Portuguesa de Espanha e Portugal*.

¹⁰ Cintra, L., (ed.), *Crónica Geral de Espanha de 1344*, IV, p. 5. Trata-se, como facilmente se constata pelas últimas palavras do narrador, de uma prolepse. O assunto volta a ser mencionado, em termos muito próximos, na secção da crónica especificamente dedicada aos reis de Portugal.

de seu avô em o doar a seu pai, nada mais lógico do que ter sido ele o responsável pela escolha e fixação das armas que doravante representariam a ele próprio e aos reis que lhe viessem a suceder. Autonomia do território e adopção de um escudo específico dos seus governantes revelam-se, assim, factores que, estando intimamente ligados, convergem na figura do primeiro rei português. E se o azul não assume aqui qualquer papel, já o branco desempenha uma importante função. Na verdade, a ideia de que a Afonso Henriques se ficara devendo tanto a autonomia de Portugal como, e consequentemente, a fixação das armas dos seus soberanos, deveria ser harmonizada com um horizonte de expectativas que, presumivelmente, e uma vez realçados estes aspectos, pretenderia saber alguma coisa acerca das armas que seu pai, e ele próprio antes de Ourique, teriam usado. Daqui decorrem, segundo creio, tanto a necessidade da Crónica caracterizar as insígnias usadas por Henrique e por seu filho antes de se tornar rei, como o momento em que o faz (imediatamente antes da escolha das novas armas por Afonso Henriques), como, ainda, a escolha do branco para seu único elemento, pois a exclusividade desta cor destinar-se-ia acima de tudo a assinalar a inexistência de anteriores sinais heráldicos de natureza linhagística ou territorial que pudessem de alguma maneira indiciar para os reis e mesmo para o reino de Portugal raízes mais fundas do que aquelas que explicitamente lhe eram assinaladas. A atribuição a Henrique de umas armas totalmente brancas explicar-se-á, portanto, não por hipotéticas fontes onde tal facto pudesse constar, nem por qualquer espécie de simbolismo pré-codificado que com esta cor se pretendesse insinuar, mas pela lógica narrativa e ideológica da *Crónica de 1344*.

Em todo o caso, e apesar de constituído segundo lógicas internas, o seu texto dificilmente poderia deixar de vir a ser modificado ou reorientado por futuros leitores. É o que já se verifica, parcialmente embora, no tratamento que destas matérias faz a *Crónica de 1419*, a qual tem justamente na obra do Conde de Barcelos uma das suas fontes principais¹¹.

O intuito de enobrecer ainda mais a ascendência de Henrique – e portanto a dos reis de Portugal –, acrescido tanto da necessidade de preservar o seu parentesco com os Raimundos franceses como de certo prestígio das zonas Orientais da Europa (quando não de um ou outro equívoco¹²) levou a que, algures no decorrer do século XIV, se transformasse o pai de Afonso Henriques em filho de um rei da Hungria supostamente

¹¹ O redactor de 1419 (Fernão Lopes, o Infante que se auto-nomeia ou qualquer outro) terá tido acesso, mais concretamente, à primeira redacção da *Crónica de 1344* – ver os estudos de: Cintra, L., *Crónica Geral de Espanha de 1344*, I, p. CDVII; Catalán, D. e Andrés, M. S., *Crónica General de España de 1344 que ordenó el Conde de Barcelos*, Madrid, Gredos, 1970, p. XXXVIII e n. 27; Moreira, F. A., «A primeira redacção da Crónica Geral de Espanha de 1344, fonte da Crónica de 1419?» in *Guarecer on-line I www.seminariomedieval.com/guarecer.html I*, Dezembro de 2007 lacedido em Setembro de 2008).

¹² Convém não esquecer que a tradição cronística alfonsina, por provável má leitura do texto do Toledano, diz que D. Henrique é de terra de Constantinopla, facto que poderá ter contribuído para a sua posterior filiação húngara. Cf. *Crónica de Veinte Reyes* (que até ao fim do reinado de Fernando II contém o texto da Versão Crítica da Estoria de España de 1282-84), Burgos, Excelentísimo Ayuntamiento, 1991, p. 203; *Primera Cronica General de España* (neste ponto correspondente à chamada versão – ou crónica – amplificada de 1289) (ed. de Ramón Menéndez Pidal), Madrid, Gredos, 1977, vol. 2, p. 521; *Traducción Gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla* (ed. de Ramón Lorenzo), Orense, Instituto «Padre Feijoo», vol. 1, p. 407. De notar que a *Crónica de 1344*, cuja fonte estrutural a partir do reinado de Fernando I é a *Crónica de Castela*, omitiu esta informação.

casado com uma irmã de Raimundo de Tolosa. Assim o diria certa *Cronica d'el Rei dom Afonso*¹³ hoje perdida, à qual o cronista de 1419 parece ter frequentemente recorrido¹⁴. As alterações na imagem do Conde que viriam a ter repercussões na conceptualização das suas armas seriam, no entanto, outras. Assim, a sua vinda à Península é agora explicada não como participação no casamento de um parente (nem como romaria a Santiago, motivo que pela sua escassa funcionalidade não é sequer mencionado) mas como, diz o narrador, vontade de servir a Deus e achar no rei de Castela muitas «merçes e bem»¹⁵. Um cruzado ávido tanto de recompensas terrenas como de recompensas espirituais, portanto. Ora, a descrição das armas, «brancas sem sinal algum», ocorre nesta crónica logo nos momentos iniciais da sua apresentação e vinda à Península, e já não, como na *Crónica de 1344* sucedia, apenas na sequência da adopção por parte de Afonso Henriques das insígnias com os cinco escudetes:

E este dom Henrique era mui grande cavaleiro e bom mancebo e de grande valentia, e era em armas tam bom que poucos achava que fossem, porem de todas as outras bondades que homem pode aver era tam comprido que el.rei dom Affonssso e todos os outros erão contentes muito delle. E, durando o conde dom Reimão, seu tio, na guerra dos mouros com este rei dom Affonssso que dito avemos, andava este dom Henrique, seu sobrinho, com elle e trazia todas suas armas brancas sem sinal algum¹⁶

E se esta mudança se explicará, antes de mais, pelo propósito de conseguir uma maior coesão textual, a verdade é que ela arrasta consigo pelo menos duas importantes consequências: por um lado, subalterniza o nexó lógico que a sua fonte estabelecia entre a descrição dos sinais de Afonso Henriques e os do Conde seu pai, assim autonomizando as armas, que aqui se tornam um elemento pertinente para a caracterização desta última personagem; por outro lado, ao inserir a sua descrição num contexto semântico fortemente marcado pelas ideias de cruzada e procura de glória militar, abre caminho para que nelas se insinue um significado várias vezes relacionado com a exclusividade da cor branca, mas que só agora poderá ser convenientemente lembrado: o objectivo de um novel cavaleiro conseguir proezas guerreiras que lhe possibilitem a aquisição de sinais heráldicos próprios¹⁷. Deixando de ser apenas sinal da *ausência de insígnias*, o branco passa a ser, portanto, também sinal de desejo de insígnias. Mas como, também aqui, não é D. Henrique, mas sim Afonso Henriques quem chega a alcançar para Portugal o estatuto de reino, continua a ser ele quem escolhe os símbolos que os seus soberanos usarão, havendo a fazer todavia o seguinte reparo: diz a crónica que depois de Ourique Afonso pintou primeiro uma

¹³ *Crónica de Portugal de 1419* (ed. de A. A. Calado), Aveiro, Universidade de Aveiro, 1998, p. 4: «Segundo conta a cronica del.rei dom Affonssso, o primeiro rei de Portugal, sua geração he de reis, assi da parte do padre como da madre, convem a saber, da parte do padre he neto del.rei de Ungria, filho de hum seu filho per nome dom Henrique (...). Embora só no segundo capítulo seja mencionada esta obra hoje perdida, é seguramente já a partir dela que a mesma filiação é referida no capítulo anterior.

¹⁴ Cintra, L., «Formação e evolução da lenda de Ourique (até à *Crónica de 1419*)».

¹⁵ Calado, A. A. (ed.), *Crónica de Portugal de 1419*, p. 3.

¹⁶ Calado, A. A. (ed.), *Crónica de Portugal de 1419*, p.3.

¹⁷ A exclusividade da cor branca como sinal de guerreiros ainda sem proezas dignas de realce remonta literariamente longe, vislumbrando-se já, por exemplo, no Canto IX da *Eneida*. Veremos adiante que Fernão de Oliveira ecoa explicitamente esta ideia.

cruz azul nas suas armas para logo em seguida dispor com base nela os cinco escudetes¹⁸; pormenor de ainda escassa funcionalidade, é certo, mas que mostra bem quão fácil seria deduzir retrospectivamente da forma dos escudetes nas armas régias portuguesas uma cruz que anteriormente delas constasse – facto que, como veremos, não escapará a construções historiográficas posteriores.

Por sua vez, a *Crónica* de Duarte Galvão limita-se, a este respeito, quase só a mudar a linguagem da *Crónica de 1419*, mantendo assim o essencial das suas explicações e enquadramentos (D. Henrique chega à Península movido por intuítos cruzadísticos e de procura de glória pessoal¹⁹; o seu escudo, completamente branco, é mencionado logo nos momentos iniciais da sua apresentação²⁰; Afonso Henriques escolhe as suas armas depois de Ourique²¹). Algum acréscimo de significado poderá ver-se no azul, devido à referência contígua ao céu, elemento a que textos anteriores associavam esta cor com intuítos visivelmente sacralizadores²², mas a grande inovação de Galvão situa-se num outro plano: trata-se da conhecida promessa feita por Cristo a Afonso I de sempre Portugal se preservar na qualidade de reino²³.

É, no entanto, muito para notar que a anterior redacção desta obra, escrita ou copiada pela 1ª mão do manuscrito Alcobacense 290 BN, contém, ela sim, várias diferenças em relação ao texto da sua fonte. Os três capítulos iniciais, por exemplo, eram aí substancialmente diversos quer da *Crónica de 1419*, quer do texto que pouco depois veio a correr sob o nome de Galvão, conforme se pode ver pelo primeiro deles, respeitante à vinda de D. Henrique à Península:

Prymeiramente se cõtem ha elRey dom afonso Anriquez primeiro Rey de purtuquall

El Rey dõ afonso anRiques prymeiro Rey de purtuquall foy filho do conde dom AnRique filho del Rey dungrya E sobrynho do conde de tollosa E este comde dõ AnRique casou cõ dona(?) tareija afonso filha del Rey dõ afonso de castella chamado emperador Com a quall filha ele deu em casamento coynbra cõ toda ha teRa ate ho castelo de lobarya que he hũa legoa de ponte vedra E mais toda a teRa de vyseu he lameguo na beyra E fez de tudo condado chamado ho (3r) condado de portuquall E deuoo Ao conde dom AnRique cõ sua filha com tall cõdiçã que ho ele ho servise E fose has suas cortes e sendo caso que tivese justo impedimento que então mãdase ho mais pryncipall que houvese cõ trezentos de cavallo que mays ã avya A este tempo em purtuquall e ajnda lhe asynou mais teRa da que hos mouros pesuyam que ha cõquistase e tomandoa Acresẽtase em seu cõdado o que elle e

¹⁸ Calado, A. A. (ed.), *Crónica de Portugal de 1419*, p. 24. Impossível saber se o facto é da exclusiva responsabilidade do redactor ou se ele o encontrou na fonte que seguiu na narração da célebre batalha, a qual terá provavelmente sido a atrás mencionada *Crónica d'el rei D. Afonso* (segundo pensa, creio que muito pertinentemente, Lindley Cintra, «Formação e evolução da lenda de Ourique»).

¹⁹ Galvão, D., *Crónica de el-rei D. Afonso Henriques* (ed. de Tomás da Fonseca e prefácio de José Mattoso), Lisboa, INCM, 1986, p. 10.

²⁰ Galvão, D., *Crónica de el-rei D. Afonso Henriques*, p. 10.

²¹ Galvão, D., *Crónica de el-rei D. Afonso Henriques*, p. 69-71.

²² Assim o *Livro dos Arautos*: Nascimento, A. A., «O Milagre de Ourique num texto latino-medieval de 1416», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, IVª Série, nº2, 1978, p. 367.

²³ Galvão, D., *Crónica de el-rei D. Afonso Henriques*, p. 58 e 59.

seus susesores cõ muyto Esforco e vallyntya he muytos ARisquados periguos e trabalhos depois fizeram como Ao dyante se dyra [...] (6r)²⁴

Mas enquanto a *Crónica de D. Afonso Henriques* permanecia essencialmente fiel à herança cronística medieval, algo ia mudando na maneira como os portugueses encaravam o seu passado. Já em 1490, aquando do casamento dos filhos de D. João II e dos Reis Católicos, se pudera ouvir dizer que a gente lusitana era mais antiga que qualquer outra²⁵, e por volta de 1530 a *Genealogia do Infante D. Fernando*, obra-prima da iluminura “portuguesa” do Renascimento, tornava-se, a meu saber, o primeiro documento em que se atribui ao Conde Henrique um escudo de cruz azul em fundo branco²⁶. Qualquer que tenha sido a origem deste último facto, a verdade é que ele será a partir de então consistentemente invocado, tornando-se mesmo em diversas ocasiões uma peça importante na releitura do passado nacional que por essas épocas se levava a cabo. Para entendermos como isto se deu, haverá que compreender aquela que será a diferença mais importante que separa a historiografia nacionalista do século XVI da sua antecedente medieval. Como vimos e é bem sabido, os cronistas medievais, ao escreverem a História de Portugal, não recuavam além de Afonso VI e da sua decisão de conceder um Condado a Henrique como dote do casamento com Teresa ou como recompensa por feitos militares. O que significa que, como eloquentemente expressou Herculano, «na infância da história, os nossos cronistas como que sentiam que antes daquela época faltava uma cadeia palpável e sólida que unisse o Portugal moderno ao mundo antigo»²⁷. Mas pelas décadas de 1500 em diante, e seguramente fruto de contactos culturais, contextos ideológicos, circunstancialismos políticos ou outros, as explicações das origens de Portugal anteriormente forjadas revelaram-se improdutivas aos olhos de muitos. Como acontece com boa parte dos nacionalismos de ontem e de hoje, também o nacionalismo português desta época encontrou no mito da

²⁴ Tudo isto, bem como o capítulo seguinte («A Rezão por que ouve purtuguall este nome»), foi cortado pela segunda mão, que intercalou nos fólhos 4 e 5 o texto de diversos capítulos da que podemos chamar «Versão Vulgata» da *Crónica de D. Afonso Henriques* de Duarte Galvão. Tenciono analisar com algum detalhe as relações entre este «unique and most interesting manuscript» (como muito bem lhe chama Nykl, A. R., *Crónica del rey D. Affonso Hamrriquez / Duarte Galvão; Partial critical edition with introduction and notes*, Cambridge, Harvard University, 1942, p. xviii.) a *Crónica de 1419* e o texto atribuído a Galvão na dissertação que estou preparando. Em termos gerais, creio poder dizer que a segunda mão do ms. 290 refundiu o texto primitivo da *Crónica de D. Afonso Henriques* à vista de um exemplar da *Crónica de 1419*. Veja-se também o imprescindível Cintra, L., «Sobre o Códice Alcobacense 290 (ant.º 316) da Biblioteca Nacional de Lisboa (autógrafo de Duarte Galvão?)» in I. H. Faria (Coord.), *Lindley Cintra. Homenagem ao homem, ao mestre e ao cidadão*, p. 269-288. Advirta-se, entretanto, que o Prof. Mattoso se equivoca dizendo (introdução a Galvão, D., *Crónica de el-rei D. Afonso Henriques*, p. VII e IX) que o ms. alcobacense foi editado por José de Bragança. O que Bragança editou foi o ms. da Torre do Tombo.

²⁵ Curto, D. R., *Cultura escrita. Séculos XV a XVIII*, Lisboa, ICS, 2008, p. 91.

²⁶ A obra foi magnificamente reproduzida em *A Genealogia do Infante D. Fernando de Portugal de António de Holanda e Simão Bening* (introdução, notas e direcção de Martim de Albuquerque e João Paulo de Abreu e Lima), Porto e Lisboa, Banco Borges e Irmão, 1984. O fólho em questão é o sétimo na numeração tradicional e tem sido amplamente reproduzido (por exemplo na capa de Serrão, J. V., *História de Portugal*, I, Lisboa, Verbo, 1990). Deve notar-se que, pela mesma época, a portada das duas primeiras edições da *Crónica do Imperador Clarimundo* de João de Barros (1522 e 1555), cujas semelhanças com a iluminura de Bening são evidentes (Osório, J. A., «Um “género” menosprezado: a narrativa de cavalaria do séc. XVI», *Máthesis* 10, 2001, p. 9-34), alinha todavia pela corrente tradicional, pois atribui a D. Henrique um escudo completamente branco.

²⁷ Herculano, A., *História de Portugal* (edição anotada por José Mattoso), Lisboa, Bertrand, 2007, vol. I, p. 57.

continuidade multissecular de um povo e sua identificação com determinado território o melhor argumento para justificar a existência do país enquanto entidade autónoma. E isso não poderia deixar de ter consequências na imagem que agora se transmitia daqueles que, como D. Henrique, D. Teresa ou D. Afonso Henriques tinham sido, de acordo com os textos medievais, os precursores ou os artífices da autonomia portuguesa. Vejamos como, centrando-nos no exemplo particularmente impressionante de Fernão de Oliveira e direccionando-nos para o problema das armas nacionais.

Já no ocaso da vida, este conhecido polígrafo dominicano²⁸ reagiria contra a governação filipina escrevendo duas obras de temática histórica que não chegaria porém a finalizar: o *Livro da Antiguidade, Nobreza, Liberdade e Imunidade do Reino de Portugal* (repare-se bem no título) e a *História de Portugal*. Nelas, e na segunda com ainda maior intensidade do que na primeira, a grande tese de Oliveira é a de que Portugal é um reino antiquíssimo que apesar de ter estado em diversas ocasiões sujeito a dominação estrangeira jamais perdeu a consciência de si e o direito à autonomia. Este ideário, expresso numa interessante mistura de referências bíblicas e aristotélicas com pensamento jurídico e fôlego retórico que aqui não importa comentar, arrasta consigo visíveis alterações no tratamento das personagens há pouco mencionadas. Assim, a delimitação do território português já não se deve a uma decisão de Afonso VI ou a movimentos expansionistas de Henrique e seus sucessores, mas sim a um direito plurissecular assegurado pela constante permanência de um povo nesse território²⁹; Henrique, apesar das qualidades que se lhe reconhecem, é agora explícita e pejorativamente um estrangeiro³⁰; e Afonso Henriques, em lugar de ser o fundador torna-se o restaurador do reino português³¹, espécie de D. João IV duplamente *avant la lettre*. Ora, a conceptualização das armas vai acompanhar estas mudanças, com o azul e o branco a desempenharem, uma vez mais, uma importante função. Na verdade, a explicação dos escudetes e dos trinta dinheiros não sofrerá grandes alterações em relação ao que vinha sendo

²⁸ Sobre o qual, veja-se Franco, J. E., *O Mito de Portugal. A primeira História de Portugal e a sua função política*, Lisboa, Fundação Maria Manuela e Vasco de Albuquerque d'Orey, 2000.

²⁹ Esta ideia, tal como as seguintes, encontra-se disseminada um pouco por toda a parte nas duas obras historiográficas de Oliveira. Veja-se, a título de exemplo, *Livro da Nobreza* (ed. de J. E. Franco), *O Mito de Portugal*, p. 510: «Não se acabou a gente portuguesa, nem perdeu a posse desta sua terra de Portugal, nem a liberdade e reino. Ainda que não haja rei na terra, se a gente é livre e se governa por suas próprias leis, não se deixa de chamar reino (...)».

³⁰ Por exemplo, *Livro da Nobreza* (ed. de J. E. Franco), *O Mito de Portugal*, p. 506: «Aceitava Dom Henrique aquelas obrigações que lhe punham porque era forasteiro e vinha ganhar honra. Porém, aceitava-as sobre a sua pessoa e não sobre o povo livre que ele não podia obrigar».

³¹ Por exemplo, *Livro da Nobreza* (ed. de J. E. Franco), *O Mito de Portugal*, p. 510: «Portanto, não é muito (...) dizerem [os cronistas] que Dom Afonso Henriques foi o primeiro rei de Portugal. Mas ainda com tudo isso, não foi ele o primeiro, senão da perdição da Hespanha para cá. Porque antes dos Mouros e dos Godos houve muitos reis em Portugal, como fica provado, no terceiro capítulo deste livro.»

dito desde a *Crónica de 1419*, até porque ao Fernão de Oliveira desta época³² interessava, apesar de tudo, manter muita da carga simbólica já então tradicional de Ourique. Mas as cores tornam-se aqui importantes signos da antiguidade do país. Em primeiro lugar, e numa clara manifestação de continuidade histórica do reino por ele simbolizado, o escudo, agora verdadeiramente nacional (e já não tanto ou não apenas da casa real) é considerado, de acordo com esta construção, anterior a D. Henrique, que o teria usado na qualidade de chefe dos portugueses:

As armas que de princípio trouxe eram campo branco, como então era costume dos cavaleiros noveis, até eles por si ganharem sua honra. E tanto que ele ganhou a sua nas terras de Portugal, tirando muitas delas do poder dos Mouros, tomou as armas antigas deste reino, que eram uma cruz azul em campo branco³³

Depois, são as cores que, em grande medida, vão garantir essa importante continuidade, visto que o Conde se limita a adoptar as velhas armas de Portugal, e a Afonso Henriques cabe o papel de, ao mudá-las, adoptar as cores que a tradição já havia consagrado. Vale a pena transcrever o que as duas obras dizem a este respeito, até porque se notam entre elas certas significativas diferenças conceptuais:

no escudo do reino antigo de Portugal havia uma cruz direita em quadrado, de cor azul, em campo branco. Sobre esta cruz azul pôs Dom Afonso os cinco escudos [...]³⁴

E porque os venceu com ajuda de Jesus Cristo crucificado, que lhe ali apareceu, mandou pintar aqueles cinco escudos sobre uma cruz de cor azul, a qual dizem que era a insígnia antiga deste reino³⁵

Assim como o reino, também o escudo de Portugal adquire neste contexto uma existência anterior – e digamos “superior” – à acção de D. Henrique ou D. Afonso Henriques, por mais importante que ela tenha sido. Quer dizer que, em Oliveira, a uma mudança de paradigma na conceptualização das origens e do fundamento da existência do país enquanto entidade autónoma corresponde uma refuncionalização instrumental de alguns dos elementos da história e das armas nacionais, entre eles, e com destaque, as cores.

Creio que este percurso, assim genericamente traçado, nos permite ver que tanto na cronística medieval como em parte da sua releitura quinhentista a função e o significado das

³² Em contraste com o seu anterior cepticismo em relação ao milagre, expresso na *Arte da Guerra do Mar* (1555): Cf. Introdução de Francisco Contento Domingues a Franco, J. E., *A primeira História de Portugal*. É evidente que, ao contrário do que por vezes ainda se diz, já muito antes de Herculano e Verney o milagre era acolhido com reservas ou mesmo francamente rejeitado. O próprio Oliveira ataca, aliás, «um homem novo» em Portugal (certamente Duarte Nunes de Leão) que negava o aparecimento de Cristo a Afonso Henriques: *História de Portugal* in J. E. Franco, *A primeira História de Portugal*, p.442. A complexidade da questão ficará bem patente se atentarmos em que Duarte Nunes, apesar das reservas notoriamente expressas (Cf. também a carta a ele dirigida por Pêro de Andrade Caminha, editada em Anastácio, V., *Visões de Glória. Uma introdução à poesia de Pêro de Andrade Caminha*, I, Lisboa, FCT/JNICT, 1998, p. 739), acolheu na íntegra o aparecimento de Cristo nas suas *Crónicas refundidas dos Reis de Portugal* (1600).

³³ *História de Portugal* in J. E. Franco, *A primeira História de Portugal*, p. 423. Note-se a tentativa de Oliveira harmonizar a sua nova concepção com a que a tradição medieval consagrara recorrendo à mudança de armas por parte de D. Henrique. Repare-se também no entendimento aqui dado à exclusividade da cor branca.

³⁴ *Livro da Nobreza*, in J. E. Franco, *A primeira História de Portugal*, p. 519.

³⁵ *História de Portugal* in J. E. Franco, *A primeira História de Portugal*, p. 449.

cores nas armas reais portuguesas se entendem enquanto soluções narrativas e ideológicas de cada texto em concreto, não parecendo derivar de supostas codificações exógenas que lhes tivessem moldado o sentido. De facto, apesar de sucessivos cronistas se lançarem à tarefa de dilucidar as origens e os significados de um objecto – as armas reais/nacionais – que lhes pré-existia, e de para isso terem recolhido diversos elementos de obras anteriores, a verdade é que esses elementos são por eles desarticulados e reorientados de acordo com as condicionantes impostas tanto pela estruturação dos textos que vão escrevendo como pelo momento histórico que vão vivendo, originando assim uma pluralidade de sentidos. Neste caso, não foi, portanto, o mito que originou o texto, mas o(s) texto(s) que criou(aram) o(s) mito(s).

As Cores da (des)ordem: Os Cavaleiros Vermelhos no *Lançarote de Lago*

Isabel Sofia Calvário Correia
Escola Superior de Educação de Coimbra
Bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia
Doutoranda da Universidade do Porto (Faculdade de Letras)

O *Lancelot en Prose*, extenso romance onde se narra o percurso do herói Lancelot e se prospecta a demanda do Graal por Galahad, é sobejamente conhecido da crítica, sobretudo através da edição de Alexandre Micha¹. O texto que é apresentado ao público por este investigador resulta de um processo de escolha de testemunhos que o conservam. Tal opção é plenamente compreensível e justificável, tendo em conta que a tradição manuscrita deste romance é abundante. Os 8 volumes de Micha contêm uma versão longa desta narrativa e um deles apresenta uma selecção de manuscritos, na sua maioria lacunares no que à conservação do texto diz respeito, que transmitem versões curtas. Quando nos propusemos estudar o *Lançarote de Lago*, versão ibérica do *Lancelot en Prose*, constatámos que as diferenças entre o texto castelhano e aquele editado por Micha eram mais do que meras variantes linguísticas ou acidentes de cópia. A versão quinhentista contida no manuscrito 9611 da BNE, é, segundo podemos ler no cólofon, uma cópia de uma versão de 1414:

Aqui se acaba el segundo e tercero libro de don Lançarote de lago [...] e acabose en miercoles veinte e quatro dias de octubre año del nacimiento de Nuestro salvador Jesucristo de mill e quatrocientos y catorze años²

Desta citação também se depreende que a cópia do século XVI que chegou até nós está incompleta, pois apenas contém o segundo e terceiro livros do romance, isto é, não conhecemos o texto que vai desde a infância de Lancelot até à Segunda Viagem de Sorelois, momento em que o *Segundo Libro* começa. Também no final o *Lançarote* fornece um texto distinto do seu homónimo francês interrompendo a narrativa em torno de Lancelot no momento em que este, Boors e Galbán regressam à corte após sucessivas aventuras cavaleirescas cujo mote central é a demanda de Lancelot pelos companheiros da Távola Redonda. Ao invés de prosseguir a história, o texto introduz matéria que se prende com acontecimentos futuros contidos no *Libro de Galás* e com aventuras anunciadas na *Suite du Merlin*. O romance termina com Lancelot que parte em busca de Tristão, cavaleiro e amador renomeado que almeja conhecer. Porém, não é só na parte final que o texto ibérico se revela fundamentalmente diferente daquele editado por Micha. Ao longo dos 352 fólhos conservados, deparamo-nos com temáticas de cariz bastante diverso, ampliações de

¹ *Lancelot. Roman en Prose du XIIIe siècle* (ed. de Alexandre Micha), Genève, Droz, 1978-83 (9 tomos).

² Ao longo deste trabalho usaremos a recente edição do ms. 9611, *Lanzarote del Lago*, (ed. de A. Contreras & H. Sharrer), Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, identificada neste artigo pela sigla LL. Sempre que nos pareça que as opções editoriais podem suscitar dúvidas, utilizaremos a nossa transcrição do facsimile do ms. 9611 BNE.

episódios que resultam em significados particulares ou supressões motivadas de personagens e acontecimentos.

Todavia, a estranheza desta tecitura textual não parece dever-se tanto ao caráter original do texto ibérico, mas antes à sua filiação numa família de manuscritos do *Lancelot en Prose* que carecem ainda de edição. Referimo-nos particularmente ao manuscrito 751BNF, datado da segunda metade do século XIII, que apresenta semelhanças evidentes com o *Lançaarote*. De facto, o texto contido neste manuscrito francês é profundamente distinto daquele editado por Micha, mas bastante próximo da versão ibérica. Exceptuando a parte final que mais atrás mencionámos e que estabelece relações textuais com outros romances e com outros testemunhos que não pertencem à tradição manuscrita do *Lancelot*, o texto que lemos no manuscrito 961IBNE mantém a narrativa que encontramos no manuscrito 751BNF. Assim, o tratamento de temáticas como o amor vassálico, a construção de uma ideologia do poder, em que se tem um extremo cuidado com questões do direito feudal, a estrutura de personagens chave, como Galehot e a sua relação com Artur, têm na versão ibérica e naquela contida no testemunho francês a que atrás aludimos um desenvolvimento e uma urdidura distintos da versão escolhida por Micha. Ainda que não seja seguro, e provavelmente pouco exequível, afirmar com precisão as relações entre estes dois textos, cremos ser possível dizer que a versão do *Lancelot*, hoje perdida, que chegou ao Ocidente da Península Ibérica derivaria de uma família de manuscritos em que o 751 se inclui, distanciando-se do grupo de testemunhos que transmitem o texto escolhido por Micha.

Estando estas duas versões tão próximas face à que conhecemos editada, é nelas que baseamos o presente texto. Como veremos, os episódios que nos propomos analisar testemunham as relações textuais que acabámos de sugerir. Assim, tendo por base o tema do colóquio, vamos observar a funcionalidade textual das cores, mais concretamente das armas brancas e das armas vermelhas em dois episódios do *Lançaarote de Lago*. Esperamos conseguir delimitar as relações entre o texto ibérico e os textos franceses, verificando como também as cores são encaradas de forma subtilmente distinta, sugerindo que o tratamento de questões ideológicas como a estrutura linhagística e a tensão entre poderes assume matizes particulares nas diversas versões.

Já desde Chrétien de Troyes que o “Chevalier Vermeil” é uma figura desafiadora do poder arturiano. No *Chevalier de la Charrette* o vermelho é a cor das armas de Lancelot num torneio em que exhibe a sua proeza de acordo com os caprichos de Guenièvre. O cavaleiro estava preso em casa da esposa de um senescal que acede a libertá-lo, anuindo à sua vontade em participar no torneio de Camelot: «Et la dame tantost li baille / Les armes son seignor vermoilles» (v.5498-5499)³. Lancelot destaca-se no torneio até ao momento em que a rainha lhe envia uma mensagem ordenando que se comporte como cobarde:

Jus de ces loges avalez,
A ce chevalier m'na alez
Qui porte cel escu vermeoil,
Et dites a consoil
Que au moauz, que je li mant (v.5641-5645)

³ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de La Charrette*, (ed. de C. Méla), Paris, Lettres Gothiques, 1992.

O encontro continua, mas ao verem voltar o «Cavaleiro Vermelho» os assistentes interrogam-se, em tom de riso: «Veez mervoilles/de celui as armes vermoilles! / Revenuz est, mes que fet il?» (v.5861-5863).A rainha transmite ordem contrária ao cavaleiro que novamente se evidencia no torneio, passando de covarde ao mais valoroso admirado por Gauvain:

Gauvains d'armes ne se mesla
Qui ert avoec les autres la;
Qu'a esgarder tant li pleisoit
Les pröescs que cil feisoit
As armes de sinople taintes
Qu'estre li sanbloient estaintes
Celes que li autre feisoient (v.5953-5959).

Como se vê, o cavaleiro das armas vermelhas apresenta neste texto contornos difusos e algo paradoxais, encarnando simultaneamente o valor da proeza e a necessidade de submissão. Na refrega, ele evidencia a insuficiência do exército arturiano, mas denota que o valor cavaleiresco depende inteiramente do amor e fidelidade à rainha a quem deve o *prez*, sacrificando a honra. A funcionalidade textual da cor parece-nos aqui bastante importante: o vermelho surge como cor da diferença e da identidade. Lancelot não é nomeado no torneio, para os seus pares ele é um cavaleiro desconhecido, identificado pela cor das armas que enverga e que o destaca dos demais. Para a rainha a identidade de Lancelot funde-se com a cor das armas que torna possível a seu reconhecimento. Segundo Keen, heráldica é «the systematic use of hereditary insignia on the shield of a knight [...] for purposes of recognition on the field»⁴. O vermelho terá neste episódio a funcionalidade de uma marca heráldica no campo de batalha, ainda que neste momento não identifique a pertença a uma família de indivíduos, o uso contextual desta cor define a identidade do cavaleiro consoante a relação que estabelece com os outros actores do mundo arturiano.

A figura do cavaleiro vermelho enquanto personagem que se assume como contra-poder face à corte de Artur surge igualmente no Perceval. Neste roman é o cavaleiro vermelho que estabelece a desordem na corte, quando afronta o rei e a rainha, derrubando um cálice de vinho em Guenièvre:

Li Vermauz Chevaliers a non,
de la forest de Quinqueroi.
Et la reine devant moi
estoit ci venue seoir
por conforter et por veoir
ces chevaliers qui sont blecié.
Ne m'eüst gueres correcié
li chevaliers de quanqu'il dist,
mes devant moi ma cope prist
et si folemant l'an leva

⁴ Keen, Maurice, *Chivalry*, New Haven and London, Yale University Press, 1984, p. 125.

que sor la reïne versa
tot le vin dont ele estoit plainne⁵.

O jovem e ingénuo Perceval é o adversário que se presta a afrontar o Cavaleiro Vermelho que acaba por vencer, não pela proeza cavaleiresca, mas usando as únicas armas que conhecia, o arco e a flecha:

et lesse aler .i. javelot;
si qu'il n'antant ne voit ne ot
li fiert parmi l'uel del cervel,
que d'autre part del haterel
le sanc et le cervel espant.
De la dolor li cuers li mant,
si verse et chiet toz estanduz.⁶

A vitória do gaulês sobre o cavaleiro que provocara o rei não exalta a cavalaria arturiana, antes sugere que esta é incompleta, incapaz de se afirmar enquanto ordo auto-suficiente, carecendo de autonomia face ao exterior. Aliás, após vencer o Cavaleiro que afrontara a corte, Perceval toma as armas que conquistara e é ele o cavaleiro vermelho. Como sabemos, será longe da corte arturiana que ele construirá o seu percurso cavaleiresco, mas será também pela necessidade de nela ser aceite que define o seu caminho e proezas. Assim, o “Chevalier Vermeil” do *Li Contes du Graal* é, à semelhança de Lancelot no *Chevalier de La Charrette*, uma personagem simultaneamente desafiadora, mas ainda em busca de uma identidade que lhe garanta um lugar na Távola Redonda.

O *Lancelot en Prose* não descarta esta ambígua figura do cavaleiro vermelho associando-o novamente a Lancelot. Num dos últimos torneios de Camelot o vermelho surge como signo paradoxal de reconhecimento e ocultação, consoante a focalização de diversas personagens que se movimentam em torno desta cor e do seu contraste com um novo matiz, o branco.

Consideremos as versões do *Lançarote de Lago* e do «roman de Lancelot» contido no manuscrito 751. Estamos quase no final do Tercero Libro, antes da secção comumente designada pela crítica como “Agrevain”. Lançarote estava ausente da corte, a última vez que fora visto tinha lutado num torneio na haste dos da casa de rei Bandemaguz e a sua proeza fora louvada por todos. Também em Camelot se preparava um torneio onde se defrontariam os da Távola Redonda e os do reino de Gorra. Artur lamentava a ausência do melhor cavaleiro da corte, temendo “gran daño e gran desonra” para a sua hoste. Rei Idor, um dos da seus, defende a honra dos cavaleiros de Artur face a Lançarote chegando a afirmar que

el es el mejor cavallero del mundo, mas yó sé vien que si el fuese en este torneo e fuese contra los de la Tabla Redonda que el podría escapar de ser vencido, que ay aqui ciento y veinte cavalleros de los mejores del mundo e todos son de la Tabla Redonda. E si don

⁵ Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal* (Perceval) [entre 1081 et 1091], ms. A, Paris B.N. fr. 794 <http://www.uottawa.ca/academic/arts/lfa/activites/textes/perceval/cgrpres.htm> [data de consulta: 28-01 de 2009].

⁶ *Id.*, *ib.*

Lançarote viniere contra ellos e se ayuntasen três o quatro contra el, yo sé que el no osaria esperar (LL, p.363)

O rei e a rainha defendem Lançarote exaltando a sua coragem e proeza o que deixa os da Távola Tedonda revoltados e os leva a decidir lutar contra o cavaleiro caso ele compareça no torneio. A astuta Genevra percebeu que os cavaleiros tiveram esta atitude «com imbidia y querria que fuesen vencidos en una vez, ca si fuesen vencidos nunca alçarian cabeza» (LL, p.363). Assim, em conjunto com Boors, architecta um plano para que Lancelot saia vitorioso em prejuízo dos que o invejavam. Genevra envia uma donzela e pede-lhe que coloque uma carta numa encruzilhada por onde Lançarote deveria passar. Três dias depois, altura em que ocorre o encontro, a donzela avista «un cavallero armado de unas armas bermejas y este era don Lançarote que aquel día havia trocado sus armas com outro cavallero por tal de no ser conoscido en el torneo» (LL, p.364). De acordo com a tradição narrativa do *Lancelot*, o cavaleiro acede ao pedido da rainha que o instrui para lutar do lado de rei Bandemaguz. O torneio começa, com pompa e afã cavaleiresco. Os da Casa de Artur revelam-se cavaleiros valentes e esforçados, mas de entre eles destacam-se Boors e Galban que «llegaron al torneo ambos muy bien armados de buenas armas blancas (LL, p.366)». Texto idêntico se lê no ms. 751: «Apres prime furent hors issu de kamalot messires Gauvain et Behors li Essilliez et furent arme enbedui de blanches armes» (304 vl).

Ao contrário do que acontecera nas passagens dos *roman* de Chrétien de Troyes em que o vermelho não alterna com outra cor, visto que todos os outros cavaleiros possuem marcas heráldicas específicas e figurativas, na versão ibérica do *Lançarote* e no texto contido no ms. 751 BNF o branco afigura-se como uma cor de oposição, não como signo de reconhecimento individual, mas como filiação dos cavaleiros a um dos lados da batalha o que revela um uso pensado da funcionalidade das cores enquanto subtil identificação de poderes. Na edição de Micha este episódio mantém-se, porém, não se associa nenhuma cor aos cavaleiros do lado arturiano, não sendo visualmente evidente a oposição de poderes baseada no contraste da cor. Apenas o romance contido no ms.751 e a versão ibérica retêm estes matizes cromáticos que sugerem um contraste de forças de poder, levando-nos a sugerir que, neste episódio, o sentido e a letra do Lançarote e do texto francês do manuscrito 751 seguem explicitamente a par, construindo-se o significado pelo significante do texto, o que não acontece no texto fornecido por Micha.

Durante a refrega, Lancelot evidencia-se: «E tanto fizo don Lançarote por su ardimiento que todos dezian que el cavallero de las armas vermejas vencia todo ele torneo» (LL, 367) Artur deseja saber «quien era aquel cavallero de las armas vermejas» (LL, p.367) com uma proeza tão desproporcional que chega a ser louvado acima do melhor cavaleiro do mundo: «don Lanzarote de Lago que es el mejor cavallero del mundo, nunca fizo la mitad de armas que este diablo faze» (LL, p.367). Mas o rei acredita que se Lançarote estivesse no torneio vingaria a Távola Redonda «de aquel diablo de las armas vermejas» (LL, p.367). Todavia, ao contemplar a rainha que observava a lide numa janela, Lançarote «amorteciose y fallestiole el corazon en guisa que no savia a do estava e cayosele el espada de la mano» (LL, p.367. Tolhido pela *contemplatio* da amada, a quem deve o prez e a cavalaria, cai esmorecido e é levado em braços para a floresta.

Perante este acontecimento, não se consegue decidir quem tinha levado a melhor no torneio: se os bons cavaleiros das armas brancas, Galban e Boors, se o bom cavaleiro das armas vermelhas. Para desfazer este equívoco convoca-se novo encontro entre as duas hostes. Entretanto, o imperador da Alemanha, que participara no torneio, acorre à corte de Bandemaguz desejoso de conhecer o cavaleiro das armas vermelhas. Lançarote, que quer a todo o custo esconder a sua identidade, responde que não era ele o cavaleiro das armas vermelhas, mas Boors. Neste ponto da narrativa, o vermelho deixa de ser uma extensão da identidade individual de Lancelot, transferindo-se a carga semântica de proeza que lhe estava associada para o cavaleiro que o secunda em valor de armas, o primo direito Boors. No torneio anterior, Boors tinha deslumbrado a assistência pelo seu desempenho na refrega: «y algunos dezian que don Galvan, pero a la cima el rey e todos dixeron que Vores llevara la honra sobre todos» (LL, p.370). O cavaleiro que empunhara armas brancas redefine a sua identidade deixando de se identificar como parte da Casa de Artur para envergar a cor que na batalha conota a linhagem a que pertence. Esta (re)distribuição cromática é ainda mais evidente no segundo torneio.

Após vários encontros amorosos com Lancelot, Genevra pede-lhe que ele e Boors mudem as armas: «quiero que traigais unas armas blancas todas e Bores unas armas vermejas» (LL, p.375). O branco deixa de ser a cor alternativa mas mantém o sentido de inclusão numa mesnada, mais concretamente, o dever de fidelidade a um suserano, não Artur, mas a rainha Genevra «que por amor d'ella fazia todo aquello [no torneio] don Lanzarote» (LL, p.377). Já não é “o diablo” desconhecido que desafia o poder arturiano, mas Boors também abandona a hoste de Artur, representando o papel de adversário face à ordem da Távola Redonda. A cavalaria de Artur, neste segundo torneio, já não se distingue por nenhuma cor particular, mas enverga uma imagem distintiva: «traian rosas en las cubiertas por ser esmerados entre los otros» (LL, p.376). O cavaleiro branco e o cavaleiro vermelho já não são opositores, mas complementam-se do mesmo lado do campo de batalha, destacando-se como os mais valorosos no manejo de armas e os justos vencedores do torneio.

Pelo que nos foi dado observar nestes episódios, a funcionalidade da cor adquire matizes subtilmente distintos, mas que acabam por se fundir num mesmo significado. Num primeiro momento, o branco opunha-se ao vermelho actuando as cores como signos de reconhecimento no torneio. O vermelho e o branco eram signos de alteridade e de contraste, estando o primeiro excluído do mundo arturiano e figurando o segundo como representante da Távola redonda. No segundo torneio, o contraste cromático esbate-se, dando lugar à complementaridade. Lancelot, nestes episódios, é ao mesmo tempo o Cavaleiro vermelho que individualmente afronta o colectivo arturiano e o cavaleiro branco que o sustenta graças à sua relação com a rainha.

Carlos Carreto, referindo-se à personagem do Chevalier Vermeil no *Perceval*, afirma que há «uma perfeita adequação entre o corpo e a armadura»⁷. Algo de semelhante se passa no *Lancelot en Prose*. Todavia, esta narrativa já não se centra no percurso de construção da identidade individual do cavaleiro, mas sim na estrutura de uma parentela que girando em seu torno o complementa e o define. Por isso, o sentido contextual que o vermelho adquire neste romance só se compreende com recurso a uma interpretação pragmática: o uso da

⁷ Carreto, Carlos Clamote, *Figuras do Silêncio. Do Inter/dito à Emergência da Palavra no Texto Medieval*. Lisboa, Estampa, 1996, p. 94.

cor funciona, atrevemo-nos a dizer, como uma deixis visual que conflui na identificação da linhagem, que se sobrepõe à anterior ordem estabelecida, actuando como traço distintivo, sinónimo não de desordem, como no *Perceval* e no *Chevalier de la Charrette*, mas de uma nova ordem, a cavalaria, que estabelece relações tensas com o mundo arturiano, de que depende, mas que também torna possível existir.

Parece-nos bastante claro que os cavaleiros vermelhos e os cavaleiros brancos no Lançarote de Lago significam a posição das personagens no espaço em que se movem: espaço físico da batalha, espaço social da linhagem. Não passou despercebida ao redactor destas versões a funcionalidade da cor enquanto signo de reconhecimento e de poder. Por isso o matiz cromático se vai definindo significativamente, marcando-se a diferença num momento de afirmação do colectivo linhagístico para posteriormente se fundirem as cores como signo de supremacia de um grupo de indivíduos face à ordem política. O jogo cromático actua como signo de reconhecimento da parentela de Lancelot, não sendo certamente por acaso que, num outro ramo da estória, o escudo legado a Galaaz pelos antepassados da linhagem no início da demanda do Graal ostente o branco e o vermelho.

As cores e os seus códigos nos livros de cavalarias portuguesas¹

Margarida Santos Alpalhão

CEIL - Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário (UNL-FCSH)

Os livros de cavalarias enquanto objectos propriamente ditos apresentam, nas edições quinhentistas, uma variação cromática que oscila muitas vezes entre o branco amarelado do papel e o negro da tinta — excepção feita para algumas folhas de rosto com texto impresso a preto e vermelho² ou uma ou outra emissão³ de um determinado texto⁴, podendo mesmo socorrer-se de um tom avermelhado para sombrear o desenho da folha de rosto⁵, por exemplo.

Ao invés destes aspectos externos, o enunciado destas obras remete, em alguns casos, para uma paleta cromática bastante variada. É a estas cores, mais ou menos variadas e mais ou menos codificadas, que se dedicam estas páginas, partindo de duas obras portuguesas com edição quinhentista, a *Cronica do ... Palmeirim de Inglaterra* de Francisco de Moraes e o *Memorial das Proezas da Segunda Tauola Redonda* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, visando iniciar uma reflexão sobre possíveis códigos cromáticos presentes nos livros de cavalarias, e aproximando estes de outros códigos, em especial o heráldico, o cavaleiresco e o histórico-social.

Ao longo da leitura da *Cronica do ... Palmeirim de Inglaterra* de Francisco de Moraes, o leitor apercebe-se de que o texto está repleto de cores que, umas vezes, se insinuam nas descrições de jardins, vales e florestas e, outras vezes, se encontram verbalmente mencionadas no detalhe de espaços construídos variados que os cavaleiros percorrem, tal como se encontram nas armas e escudos com que estes cavaleiros andantes se deslocam e com que entram em justas, torneios e batalhas. Essas cores encontram-se ainda no vestuário das damas e das donzelas de que Francisco de Moraes se ocupa paradigmática e

¹ Trabalho realizado com o apoio financeiro da FCT e do Fundo Social Europeu no âmbito do 3.º Quadro Comunitário de Apoio.

² Enquadra-se neste caso, por exemplo, o exemplar de [Moraes, Francisco de,] *Cronica do famoso e muito esclarecido e valeroso Palmeirim de Inglaterra...*, Évora, André de Burgos, 1567, da Biblioteca del Cigarral del Carmen, Toledo (TO.BL.2-U3 NR 327), a cujo proprietário se agradecem as facilidades concedidas para o estudo do mesmo.

³ Para o conceito de emissão vejam-se os artigos: Ferrario de Orduna, Lilia E., «Variantes de edición y variantes de emisión y estados en impresos del siglo XVI», in M. C. Enterría e A. Mesa (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional Siglo de Oro (AISO)*, tomo 1, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1998, nomeadamente p. 581; Lucía Megías, José Manuel, «¿Como editar textos impresos? Notas y comentarios para un manual», *La Corónica*, vol. 30.2, Spring 2002, em particular p. 289-90.

⁴ Assim acontece com o exemplar da edição de 1592 da *Chronica do famoso e muyto esforçado cavaleyro Palmeyrim de Inglaterra...*, Lisboa, António Álvares, pertencente à Real Biblioteca do Palácio Real de Madrid (I-C-88), cuja folha de rosto e respectivo cavaleiro é muito diferente das que apresentam os outros exemplares completos desta edição.

⁵ Como acontece com o exemplar da Real Biblioteca do Palácio Real de Madrid (I-C-89), uma emissão do texto de Diogo Fernandes, *Terceira Parte da Chronica de Palmeirim de Inglaterra, na qual se tratam as grandes caullarias de seu filho o príncipe Dom Duardos segundo...*, Lisboa, Marcos Borges, 1587.

significativamente, tal como se encontram em algumas descrições de cidades em momentos muito concretos da narrativa.

De equilíbrio e construção diferentes se revela a obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos visto que o seu autor apresenta um enunciado com duas partes distintas no que às descrições de espaços, armas, vestuário e cidades diz respeito: a primeira destas duas partes corresponde à quase totalidade da obra (capítulos I-XLV) e a segunda parte corresponde em especial ao capítulo do Torneio de Xabregas, acompanhado dos dois que o enquadram (capítulos XLVI-XLVIII⁶). Com efeito, as descrições detalhadas abundam nesta segunda parte, não se encontrando com a mesma frequência ou detalhe nos capítulos anteriores. Este capítulo da obra de Vasconcelos deve, de resto, ser cotejado com uma carta de Francisco de Moraes dirigida a D. Leonor de Áustria (1498-1558), então viúva de Francisco I de França com o qual casara na sequência da viuvez ocorrida com a morte de D. Manuel I de Portugal, carta na qual este escritor faz o relato deste mesmo Torneio⁷. Veja-se então como estes textos revelam as cores nas suas descrições.

1. Uma heráldica literária quinhentista

Ao estudo da história das cores se tem amplamente dedicado o autor cujo texto deu mote ao tema do colóquio: Michel Pastoureau. A sua obra dedicada à heráldica literária medieval também não é pequena, recenseando nomeadamente as armas dos cavaleiros arturianos na obra *Armorial des chevaliers de la Table Ronde. Etude sur l'héraldique imaginaire à la fin du Moyen Age*. Aqui estabelece nove tipos de armoriais imaginários, incluindo os das figuras verídicas, das figuras bíblicas e do cristianismo, dos deuses das mitologias grega, romana, germânica e escandinava, de personificações diversas e dos heróis literários, europeus ou não⁸. Os cavaleiros andantes dos livros de cavalaria incluem-se, no caso das duas obras portuguesas em análise, e por paralelismo com as classificações estabelecidas por aquele historiador, em dois tipos diferentes: os cavaleiros da *Cronica do ... Palmeirim de Inglaterra* são heróis literários enquanto os que participam no Torneio de Xabregas, incluído na obra literária de Jorge Ferreira de Vasconcelos, são figuras verídicas.

A obra de Moraes apresenta-se, do ponto de vista da descrição de armas e escudos, como um verdadeiro livro de armas recenseando mais de uma centena de exemplos (uma lista de ocorrências encontra-se em apêndice). Este conjunto faz, de resto, lembrar o *Livro das Armas* que D. Manuel I encomendara ao seu Rei d'Armas Portugal e este lhe apresenta datado de 15 de Agosto de 1509, livro este recentemente republicado⁹ e interessante a vários níveis. E este é apenas um dos três livros, relativos ao assunto que, entre finais de quatrocentos e

⁶ [Vasconcelos, Jorge Ferreira de,] *Memorial das Proezas da Segunda Tauola Redonda*, Coimbra, João de Barreira, 1567.

⁷ Miguel, António Dias (ed.), «Carta que Francisco de Moraes enviou a rainha de França em que lhe escreve os tor/neos, e festa que se fes em Xabregas era / de 155...», *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, XXXVII, 1998, p. 127-154.

⁸ Pastoureau, Michel, *Armorial des chevaliers de la Table Ronde. Etude sur l'héraldique imaginaire à la fin du Moyen Age*, Paris, Le Léopard d'Or, 2006, p. 14-16.

⁹ *Livro do Armeiro-Mor* (com estudo de José Calvão Borges), Lisboa, Academia Portuguesa da História /Edições Inapa, 2007.

início de quinhentos, se conhecem ou que D. Manuel I encomendara¹⁰, aos quais deverá juntar-se a conclusão, entre 1515 e 1520, da Sala dos Veados ou Sala dos Brasões no Paço Real de Sintra¹¹. A verosimilhança de algumas armas apresentadas na prosa moraesiana é grande, nomeadamente quando as armas que descreve são comparadas com algumas das incluídas no *Liuro das armas* de 1509. A divergência encontra-se principalmente nos titulares desses brasões que, na obra de Francisco de Moraes, não têm existência real. Este aspecto corrobora assim os estudos de vários investigadores que vêm demonstrando um certo empréstimo entre História e Literatura no que diz respeito aos livros de cavalarias em particular¹² e de que Michel Pastoureau também dá conta, tanto relativamente aos nomes próprios como à heráldica, quando afirma:

si, au XIII^e siècle, auteurs et artistes ont souvent donné à des herós arthuriens des armoiries de familles véritables, à la fin du Moyen Age c'est parfois le phénomène inverse qui peut être observé¹³.

No caso das armas e escudos incluídos na *Cronica do ... Palmeirim de inglaterra*, pode adiantar-se que a sua descrição respeita, por norma, o que as regras da heráldica preconizam: os escudos não apresentam metais sobre metais – ouro (14 ocorrências: 8 vezes referido como amarelo, 4 vezes como ouro, 2 vezes como dourado) e prata (19 ocorrências: 12 como branco, 6 como prata e 1 como «argentaria») – nem cores sobre cores – azul (11 ocorrências), negro (26 ocorrências), roxo (3 ocorrências), vemelho (4 ocorrências como sanguin(h)o e 1 como vermelho) e verde (20 ocorrências). Acrescem a estas, as cores «pardo» (7 ocorrências) e «índio» (6 ocorrências) que servem também como cores de campo, ou base, do escudo e a primeira ainda como cor de armas. Sobre a primeira escreve Raphael Bluteau no seu *Vocabulario* que é «cor entre o branco, & preto, propria do pardal, dõde parece lhe veyo o nome»¹⁴. Hoje dir-se-ia portanto cinzento, cor que surge em várias das armas apresentadas no já referido *Livro do Armeiro-Mor*. Sobre a segunda crê-se tratar-se do indigo, cor originária da Índia, também usada em África¹⁵. Retomando, para concluir, as detalhadas descrições de armas e escudos que se encontram na *Cronica do ... Palmeirim de inglaterra*, refira-se que as figuras dos escudos ali apresentados também se enquadram no âmbito das apresentadas pelo referido *Livro do Armeiro-Mor*: as do domínio mitológico apresentam catorze ocorrências (grifos, fénix, sagitário, Cupido, Apolo, Marte,...), os elementos naturais doze (árvores, luas, céu, nuvens, Sol,...), os animais dez (tigre, leão, cão, cisne, touro,...), os seres humanos nove (dama, corpos, cabeças,...) e outros elementos sete ocorrências (objectos:

¹⁰ Freire, Anselmo Braamcamp, *Brasões da Sala de Sintra*, 3^a ed., Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. 1, 1973, p. 7-21.

¹¹ Freire, Anselmo Braamcamp, *Brasões...*, p. 23.

¹² Martín de Riquer, *Caballeros Andantes Españoles*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1967, p. 168-170.

¹³ Pastoureau, Michel, *Armorial...*, p. 70. Para os nomes próprios ver p. 67.

¹⁴ Bluteau, Raphael, *Vocabulario Portuguez e Latino...*, Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 8 vols., 1712-1721, s. v. pardo.

¹⁵ Bluteau, Raphael, *Vocabulario...*, s.v. anil. Dalgado, Sebastião Rodolfo, *Glossário luso-asiático*, Hamburgo, Helmut Buske, vol. 1, 1982, p. 45 também faz equivaler o anil e o indigo.

torre, esfera¹⁶, cimitarra; sentimentos: esperança, tristeza, fortuna e letras). Refira-se de resto, por curiosidade, que a dama ou donzela servida pelo seu cavaleiro, na obra de Moraes, é frequentemente figura apresentada nos escudos «tirada polo natural» - expressão própria do retrato, então muito em voga, e que dá título a uma obra de Francisco de Holanda, de 1549: *Do Tirar polo Natural* – e que o *Livro do Armeiro-Mor* apresenta também a «Rainha Bramca»¹⁷ [de Castela?] retratada num escudo.

As armas e brasões que se encontram ao longo do *Memorial* ... de Jorge Ferreira de Vasconcelos revelam-se apenas parcelarmente, ou não são mencionadas. Assim, por exemplo, sobre o Cavaleiro das Armas Cristalinas diz-se que o rei «calçoulhe a espora» e uma donzela:

lançoulhe ao pescoço hum rico e assaz primo tiracolo de peças de prata, lauradas de Tauxia, com hũa espada metida em hũa baynha de cristal, & os cabos & punho do mesmo, sotilmente obrados»¹⁸.

Já outra personagem, um mouro espanhol, aparece anunciado com mais detalhe:

armado de hũas armas verdes (...) a lança atrauassada no arção, & no escudo que delle lhe pendia, em câpo verde hũa torre, de cujas ameyas caya hũa fonte com hũa letra que dizia. A fonte de fermosura, / que nesta torre se encerra, / contra amor sustenta guerra¹⁹.

mas a descrição de um gigante que combate com o Cavaleiro das Armas Cristalinas também se revela parca, nomeadamente quanto a colorido: «armado de pelles de onça & liões: & o escudo de setecouros de boy, qual dizem que foy ho de Ajax Telamonio. Na cinta hum largo cutelo que bastaua pera fender a dura penedia»²⁰.

De traçado diferente se apresentam todos quantos participam no Torneio de Xabregas, desde os sátiros e o selvagem que o anunciam ao Rei, passando pelos participantes neste torneio «de pé» até às figuras régias que a ele assistem. Em contraponto com as descrições antes apresentadas, aqui os detalhes e as cores abundam: quer quanto à «praya de Enxabregas»²¹, quer quanto aos actores do dito torneio ou mesmo ao seu público. Assim, por exemplo, D. António de Noronha, filho do depois 2.º Conde de Linhares, D. Francisco de Noronha, um dos jovens participantes no torneio, é apresentado desta forma:

mantedor do meyo, trazia armas brancas lauradas douro, & sobrelas coura de tafeta pardo bordada de torcidos de cetim amarelo, pardo & branco & forradas de telilha douro, & assi os altos das calças, & as meyas pardas, & os çapatos de veludo pardo, na cabeça hũa celada de tafeta pardo forrada de telilha douro, com huns golpes meudos, & per cima muytos botões & peças douro com suas medalhas & plumas, & desta sorte ho padrinho com seu elmo²²

¹⁶ Sobre a esfera, «espera» no texto, veja-se Bandeira, Luis Stubbs S. M., *Glossário Armeiro (Séculos IX a XIX)*, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 1993, p. 94 e Bluteau, Raphael, *Vocabulário...*, s.v. espera.

¹⁷ *Livro do Armeiro-Mor*, p. 28.

¹⁸ [Vasconcelos, Jorge Ferreira de,] *Memorial...*, fl. 16r.

¹⁹ [Vasconcelos, Jorge Ferreira de,] *Memorial...*, fl. 22r.

²⁰ [Vasconcelos, Jorge Ferreira de,] *Memorial...*, fl. 24r.

²¹ [Vasconcelos, Jorge Ferreira de,] *Memorial...*, respectivamente fls. 218r e 219r.

²² [Vasconcelos, Jorge Ferreira de,] *Memorial...*, fl. 222v.

Assaz diversa, até no colorido, da descrição feita na carta de Francisco de Moraes, esta descrição não se isenta de cores, materiais, vestuário e adereços, num estilo bastante mais próximo daquele que se encontra na prosa moraesiana. Mas importa aqui acrescentar ainda que, além das armas brancas de D. António, os outros «mantedores» se apresentam com armas de «pardo» e «pretas»²³. Surgem depois, a espaços e de acordo com os combates que se vão fazendo, vários cavaleiros: um com armas «pretas douradas», outro «douro e preto» e outro com armas «douradas ao sinzel», dois com armas douradas, dois com armas verdes, seis com armas brancas, aos quais se junta o próprio Príncipe com armas também desta mesma cor²⁴. Neste texto descrevem-se também as couras que os cavaleiros usavam sobre as armas, como no exemplo acima se mostra, as quais os acompanhantes (padrinho, pífaro, tambor, pajem,...) apresentam de vários materiais (couro, tafetá, cetim, raso), mas muitas vezes da mesma cor que a do cavaleiro, contribuindo para o colorido geral do espectáculo: pardo, roxo (quatro ocorrências cada), «alionado»²⁵, amarelo (três), encarnado (duas), branco, azul, verde (uma), ou com cores misturadas (amarelo, pardo e branco uma, branco, verde e encarnado duas, amarelo e roxo duas). Importa salientar que, do conjunto de armas acima apresentado, se destacam numericamente as armas brancas, ou arneses brancos. Atendendo a que este torneio se realizou no dia 15 de Agosto, dia de «nossa senhora da Assumpção»²⁶ e atendendo às conclusões a que chegou Michel Pastoureau sobre os ciclos litúrgicos das festas e as cores que lhes foram associadas nos séculos XII e XIII, verificando que o branco é a cor das festas das virgens²⁷, parece relevante procurar encontrar alguma confirmação, em outros textos, para a hipótese que aqui se apresenta: a de que a cor predominante se poderá dever à data festiva escolhida. A menos que se trate de uma outra hipótese ligada aos rituais de iniciação dos cavaleiros, tendo em conta a idade de alguns dos intervenientes neste torneio: o Príncipe D. João tinha treze anos e D. António de Noronha catorze²⁸. Importa por fim dizer que, se nesta obra abunda a cor branca das armas, no texto palmeiriano abunda a cor negra das mesmas (26,63 %), ainda que secundada de perto pelo verde (18,18 %) e seguida pelo branco ou prata (17,27 %) e pelo azul (10 %). Ver-se-á em seguida como estas cores são assumidas pelos próprios textos e como são encaradas em termos sociais.

2. As cores dos rituais do cavaleiro

Já se registou acima a parca descrição do colorido da cerimónia iniciática do Cavaleiro das Armas Cristalinas na obra de Vasconcelos. A tonalidade das suas armas pode no entanto ser aproximado da cor branca se se tiverem em conta as conclusões a que chegaram tanto

²³ [Vasconcelos, Jorge Ferreira de,] *Memorial...*, fl. 222r-223r.

²⁴ [Vasconcelos, Jorge Ferreira de,] *Memorial...*, respectivamente, fls. 227r, 231v, 231r, 226r, 230r-v, 232v.

²⁵ Bluteau, Raphael, *Vocabulario...*, s.v. leonado: «De cor que tira a russo, como a do cabelo do Leão. Fulvus».

²⁶ [Vasconcelos, Jorge Ferreira de,] *Memorial...*, fl. 219r.

²⁷ Pastoureau, Michel, «Le temps mis en couleurs: des couleurs liturgiques aux modes vestimentaires (XII-XIII siècles)», *Bibliothèque de l'École des Chartes*, vol. 157, n.º 1, 1999, p. 117.

²⁸ Miguel, António Dias (ed.), «Carta que Francisco de Morais enviou...», p. 128.

Frédéric Portal²⁹ como Michel Pastoureau³⁰: ambos consideram que a luz, o brilho foi, ao longo do tempo, aproximado da divindade e da cor branca. O branco é, de resto, também a cor das armas dos «nouveis», na *Cronica do ... Palmeirim de Inglaterra*, na cerimónia em que são armados cavaleiros e no torneio que se lhe segue. O autor assume claramente esta ligação quando escreve «Goarim sahio de armas brancas a maneira de nouel»³¹. De resto, a menção a esta cor de armas está, no texto, ligada a batalhas significantes: é armado de branco que Platir participa na batalha junta da torre de Dramusiando, o mesmo acontecendo a Daliarte do Vale Escuro e a Dom Rosirão de la Brunda ao participarem na batalha final. Também o Rei de Pártia assim sai vestido para a tomada de Constantinopla e, no seu caso, o texto é bastante claro quanto ao léxico alternativo ao adjectivo branco para designar a cor: «veo diferente dos outros com armas brancas linpas e luzentes sem nhũa composiçam»³².

A par da ligação entre a iniciação cavaleiresca e a cor branca, que se verifica também em outra obras³³, verifica-se uma outra ligação da cor a determinada situação, desta feita a cor negra.

O Cavaleiro Negro ou Cavaleiro das Armas Negras, ou seja Floramão, é designado daquele modo ao longo do texto por ser essa a cor com que regularmente se apresenta armado. É como «homem vestido de negro» que Palmeirim o encontra e é «armado darmas negras»³⁴ que batalham e, por elas e pela divisa que apresenta no escudo (a sepultura de Alteia, a sua donzela), lhe chamam também Cavaleiro da Morte. Negra é também a tenda que manda instalar em Constantinopla e, quando vencido, recebe a visita do Imperador Palmeirim com um roupão daquela cor. A escolha da cor deve-se ao «desgosto com que passava a vida»³⁵. Também como Cavaleiro Negro, ou das Armas Negras, se fala de Florendos a quem o amor por Miraguarda, e a indiferença desta, consome em tristeza. E Duardos, preso, apresenta-se «armado darmas negras semeadas de fogos e no meo deles huns corações ardendo, no escudo em campo negro a tristeza posta por tal arte, quella mesma insinaua seu nome»³⁶.

A cor negra é, portanto, para os cavaleiros, sinónimo de dor e sofrimento quando não de morte, atributos registados por outros estudiosos³⁷ em outras circunstâncias. Recorde-se,

²⁹ Portal, Frédéric, *Des Couleurs Symboliques. Dans l'Antiquité, le Moyen-Age et les temps modernes*, Paris, Treuttel et Würtz, Libraires, 1857. p. 35-42.

³⁰ Pastoureau, Michel, «Le temps mis en couleurs ...», p. 120-125.

³¹ [Moraes, Francisco de,], *Cronica ...*, respectivamente fls. 13r e 43r. Cita-se desenvolvendo abreviaturas; a nota tironiana T por e.

³² [Moraes, Francisco de,], *Cronica ...*, fl. 239v. As batalhas referidas situam-se nos capítulos XXXIII e CLXV.

³³ Em *Palmeirim de Oliva*, por exemplo, esta ligação é feita através da dádiva de um «manto blanco con flores de oro» ao protagonista aquando de tal cerimónia: *Palmeirim de Oliva* (edição de Giuseppe di Stefano), Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 40.

³⁴ [Moraes, Francisco de,], *Cronica ...*, fls. 20v e 21r, respectivamente.

³⁵ [Moraes, Francisco de,], *Cronica ...*, fls. 97v. Vejam-se ainda os fls. 21v, 23v e 31r.

³⁶ [Moraes, Francisco de,], *Cronica ...*, fls. 11r. Sobre Florendos veja-se, em particular, o fl. 103r-v.

³⁷ Portal, Frédéric, *Des Couleurs ...*, p.175 e Pastoureau, Michel, «Le temps mis en couleurs ...», p. 117.

por fim, que a Fome monta o cavalo negro do *Apocalipse*³⁸. Outras situações, no entanto, se interligam com este simbolismo da cor negra.

3. Um código social da cor

A cor negra está associada à dor, ao sofrimento e à morte, como se viu a propósito dos cavaleiros, mas não foi sempre assim como se lê nas palavras de Michel Pastoureau:

Vers 1300, par exemple, si le blanc est bien, et depuis longtemps, la couleur dans laquelle on baptise les petits enfants et, si le rouge est déjà la couleur féminine du mariage (...), le noir en revanche n'est pas encore la couleur du deuil; il partage ce rôle avec d'autres couleurs sombres: gris, brun, violet et surtout bleu foncé³⁹

Veja-se, no entanto, que outras associações os textos quinhentistas de Moraes e Vasconcelos estabelecem com a cor negra. No caso deste último autor, quando o velho Guirménides pede justiça a Sagramor é assim introduzido pelo narrador: «apresentouselhe hum dia hum velho de autorizada presença, cuberto de luto, em sinal do que trazia na alma»⁴⁰.

A ausência à menção da cor que aqui se verifica permite pensar que tal referência era já desnecessária. Em contrapartida, na *Cronica do ... Palmeirim de Inglaterra* encontram-se várias referências ao negro ainda que não se encontre mencionada a palavra luto:

vestidas todas de negro seus fermosos cabellos lançados atras, quebrados por muitas partes do pouco doo que suas donas ouueram delles, grande sinal da dor que sentiam: sobre seus ombros hũa tumba cuberta de seda negra que arrojaua pello chão. Tras ellas hũa dona encima dum palafrem, elle e ella cubertos dum pano daquela triste cor que as outras traziam Uinham em companhia quatro caualheiros anciãos vestidos da mesma sorte, ao parecer de quem os via tristes. (...) Primaliam se chegou aa tumba e leuando a borda do pano vio dentro duas velas acesas e no meo, sobre huns coxins de velludo auellutado negro, hũa estatua a maneira de homem tam natural como dom Duardos, que per vezes o pos em duuida se poderia ser aquelle. E vendo aquellas obsequias e maneira de tristeza que por elle se fazia, arrasaronse lhe os olhos dagoa, como quem nam tinha pequeno quinham naquella dor⁴¹.

Situação semelhante se verifica quando o Imperador Palmeirim morre:

O dia desta cerimonia e de seu enterramento toda Costantinopla sayo cuberta de doo, vestiduras negras e tristes. Assi o seguiram te o lugar da sepultura. Rasgaramse todas as bandeiras e insinias reaes, peças e cousas preciosas que auia na cidade, que trazidas aa principal praça junto do paço lhe poseram fogo e as desfizeram em cinza, cousa muito notauel feita ao modo antigo dos principes gentios. Primaliam em sinal de mayor tristeza mandou derribar as ameas de toda a cerca della te ygoalar com o muro: o mais se cobrio de panos negros⁴².

³⁸ 6, 5-6, *Bíblia de Jerusalém*, Nova edição revista e ampliada, São Paulo, Paulus, 2002, p. 2148.

³⁹ Pastoureau, Michel, «Le temps mis en couleurs ...», p. 132.

⁴⁰ [Vasconcelos, Jorge Ferreira de,] *Memorial...*, fl. 17v.

⁴¹ [Moraes, Francisco de,] *Cronica ...*, fls. 6v e 7r.

⁴² [Moraes, Francisco de,] *Cronica ...*, fl. 244r.

O mesmo acontece quando Floriano encontra Sortibrão o Forçoso, primo de Frisol, que três escudeiros levam numas «andas cubertas de um tapete negro»⁴³. Não parecem restar dúvidas de que o negro é a cor da morte, não apenas no âmbito cavaleiresco, pois as galés que chegam a Constantinopla, depois da destruição da cidade em batalha, também se apresentam revestidas por panos negros. Aliás, quando se sabe do desaparecimento de Duardos na floresta, até a cidade de Londres se veste de negro:

Os paços e casas principaes assi del rey como dos senhores estauam cubertas de panos negros: porque entam esta era a tapeçaria de que se todos guarneciam. A cidade de Londres viuia em tamanho descontentamento que tudo parecia ajudar seu rey a sentir aquella dor⁴⁴.

Aliado ao negro do luto, verifica-se haver cores «honestas» segundo determinados parâmetros sociais. Escreve Francisco de Moraes⁴⁵:

¶ Recindos e Arnedos rey despanha e França tiraram armas conforme a sua hidade mais honestas que louçãas de morado e pardo a coarteirões, nos escudos em campo pardo liões rompentes.

¶ El rei estrelante, Belcar seu tio tiraram armas de negro e ouro, fortes e onestas porque nam auia muito tempo que el rey frisol e Ditreo eram mortos: nos escudos em campo negro huns aruores douro.

O negro «honesto», atributo com que de resto o assinala também Pastoureau⁴⁶, é ainda a cor do vestuário de muitas donzelas e damas na *Cronica do ... Palmeirim de inglaterra*: assim aparece a donzela de Argonida que anuncia a Pridos, na praia, que Duardos não morrerá; a donzela que se queixa de Floriano na corte de Palmeirim de Oliva: «vestida ao modo ingres de hũa roupa de cetim auellutado negro e encima hũa capa curta de escarlata roxa, broslada de chaperia rica e louçãa»⁴⁷; as três donzelas que Palmeirim de Inglaterra acaba por casar com o Duque de Rossilhão e seus irmãos; a dama que pede socorro a Florendos para salvar o marido que lhe aprisionara outra dama, e outras ainda que não se detalham aqui.

Bem diversa destas situações é a chegada de Recindos e Arnedos por mar a Constantinopla quando vão assistir ao casamento de vários cavaleiros: «As naos principaes vinham cubertas de toldos ricos de panos de seda e ouro e as de menos qualidade doutros panos de cores broslados e cortados de muitos laços e galantarias»⁴⁸.

Tal como diverso foi o espectáculo a que parte da população de Lisboa assistiu no dia 15 de Agosto de 1550 e que deu origem às descrições literárias de espaços e trajos muito coloridos, dos quais acima se mencionou parte. Estas cores, quinhentistas, de que o azul parece ter passado a fazer parte, como acima também se revela, cotejam no entanto

⁴³ [Moraes, Francisco de,] *Cronica ...*, fl. 89v-90r.

⁴⁴ [Moraes, Francisco de,] *Cronica ...*, fl. 5v. Sobre as galés veja-se o fl. 251r.

⁴⁵ [Moraes, Francisco de,] *Cronica ...*, fl. 238v-239r.

⁴⁶ Pastoureau, Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 156.

⁴⁷ [Moraes, Francisco de,] *Cronica ...*, fl. 15r. Sobre a donzela de Argonida ver fl. 4r, sobre os dois casos referidos após a citação: fls. 81v e 87r.

⁴⁸ [Moraes, Francisco de,] *Cronica ...*, fl. 215v.

com um mundo a preto e branco, como o nomeia Michel Pastoureau, no qual a Reforma e a imprensa têm a sua influência⁴⁹.

Não será apenas no século XVI, e certamente nem em todo o lado, que esta dicotomia de mundividências se torna tão notória, mas estas duas sensibilidades vão coexistir, com mais clareza dir-ser-á, após a centúria que aqui se analisa e de que os livros de cavalarias são, a um tempo, síntoma e testemunho: por um lado surgem novas (?) cores, por outro restringe-se a utilização das que se conhecem. É que apesar de se conhecerem as inevitavelmente coloridas encomendas régias dos Livros de Armas e da Sala dos Brasões de Sintra também se conhecem leis sobre a utilização de materiais e cores respeitantes ao vestuário autorizado. Data de 3 de Junho de 1535 uma lei sobre veludos e sedas, com a qual D. João III proíbe, entre outras coisas, dourados e prateados no vestuário, abrindo, no entanto, uma excepção para as damas da rainha que poderão ter «duas roupas de seda preta»⁵⁰. De 31 de Janeiro de 1539 data outra lei, segundo a qual os estudantes universitários deixam, entre outras coisas, de poder usar «lauor branco nem de coor alguũa em camisas nem lenços»⁵¹ e data ainda de 25 de Junho de 1560 a «Ley sobre os vestidos de seda, & feitos delles. E das pessoas que os podem trazer»⁵².

Para terminar, parece que efectivamente, e à parte outros significados que as cores adquirem, antes como depois de quinhentos, a cor também funciona como um código. Individualmente, na heráldica, como nas funções sociais, as cores são, antes de mais, um sistema aceite ou recusado, autorizado ou proibido, mas também participam de um conjunto de regras de que se pode dispor e que se pode alterar.

⁴⁹ Pastoureau, Michel, *Une histoire symbolique ...*, p. 135 e 159-170, respectivamente.

⁵⁰ *Ordenaçam da defesa dos veludos e sedas*, Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), RES. 84A.

⁵¹ *Ordenaçam pera os estudâtes da uniuersidade de Coymbra sobre os criados. bestas. e trajos. e outras cousas*, BNP, RES. 84A.

⁵² Fundação da Casa de Bragança, Paço Ducal de Vila Viçosa, Biblioteca de D. Manuel II, Res. 114 Adq.

Apêndice⁵³

Cavaleiro, fólio	Armas	Escudo	
		Campo	Figura
Albaizar, 83v	verdes com esperas douro	verde	a Aue fenix com letras douro no bico em que leuaua o nome de targiana
Albaizar, 239v	verdes semeadas de esperança de sua vitoria	verde	hũa ymagem douro dos peitos acima, tirada ao natural de targiana, goarnecida de muita pedraria
Albanis de Frisa, 101r	verde e branco	branco	hũa espera douro que o tomaua todo
Albanis de Frisa, 126v	verdes	negro	hũa torre branca
Arnolfo, 184v	negro	[negro]	hũas chamas ardentes
Belagriz (como Maiortes), 18v	negro	[lindiol]	[hum cão pardo sem outra cousal]
Belisarte, 96v	pardo e branco	branco	hum sagitario com hum arco nas mãos Outro: o vulto de dionisia filha del rey Desperte a quem seruia, tirada polo natural
Beroldo, 25r	de roxo com esperas verdes	indio	hũa espera da mesma sorte
Beroldo, 43r	negro e lagrimas de prata	negro	hum corpo espedaçado
Beroldo, 135r	verde e branco com pintassirgos de prata	branco	hũas letras negras que deziam Normandia
Beroldo (e Onistaldo), 239r	cubertas douro manchadas de negro ... elmos da mesma sorte	negro	fogos do mesmo ouro
Blandidom, 22v	folhas daço negras e ama-relas sem outra mestura	negro	um cirne branco
Blandidom (e Frisol), 239r	amarelo e negro a maneira de cunhas	amarelo	grifos negros crauados com rosas douro
Brandamor, 171v	encarnado com grifos de prata	verde	hum ceruo branco
Brião de Borgonha, 196v	fortes e louçaãs	azul	a esperança coroada de flores
Camboldão de Murzela, 34r	brancas e fortes sem nhũa louçainha	sanguinho	tres cabeças de gigantes
Cavaleiro, 204r	-	branco	o mundo
Cavaleiro de Polisia, 163v	prata e ouro a coarteirões	negro	um ceruo branco

⁵³ O nome dos cavaleiros é actualizado. O texto relativo a armas e escudo é citado pelo exemplar mencionado. Quando os cavaleiros são descritos conjuntamente (veja-se Belagriz, nesta página) ou quando o texto remete para cor antes mencionada (veja-se Arnolfo, acima), a remissão é assinalada entre parênteses rectos.

Daliarte, 135r	branco e pardo com extremos verdes	verde	Apolo pintado a maneira antiga
Daliarte (e Rosirão de la Brunda), 239r	brancas sem louçainha nhã	verde	Apolo
Dirdem, 43r	negro e amarello e grifos pardos por ellas	sanguino	a torre de Babilonia muito bem tirada pollo natural
Dragonalte, 136d	verdes e ouro a coarteirões	verde	copido preso com seu arco e frechas em pedaços: e elle lançado de bruços
Dragonalte, 138r	-	amarelo	o deos copido a maneira de ydolo, com os pes sobre hum caualleiro enuolto em sangue
Dragonalte (e Albanis de Frisa), 239r	roxo com passarinhos de prata	verde	o amor com hum caualleiro debruçado antelle e cos pes encima
Dramiante (como Onistaldo), 43r	l negro, feitas de folhas daço a maneira descamas denuençam noual	lazull	hum ceo estrelado
Dramusiando, 199v	ouro e branco	prata	hã espera feita pedaços
Dramusiando, 239r	folhas daço muito fortes	-	daço com uns debruns do mesmo que o faziam mais rijo
Duardos, 11r	negras semeadas de fogos e no meo deles huns corações ardendo	negro	a tristeza posta por tal arte, que ella mesma insinaua seu nome
Duardos (e Vernao, Belagriz), 238v	branco e negro com troços douro que estremauam hã cor doutra, fortes e louçãas	negro	grifos negros com letras douro no bico que deziam os nomes de quem mas tinham na vontade
Estrelante, 43r	pardo sem nhã louçainha	branco	hã onça tam grande que o ocupava todo
Estrelante (e Belcar), 238v-239r	negro e ouro, fortes e onestas	negro	uns aruores douro
Ferabroca, 172v	azul e ouro	prata	hum liam dourado
Floramão, 24v	negras ... cheas duns rostos de molher que se viam por antre huns arvoredos	negro	outro vulto domem, ... triste, cercado de muitas mortes que mostrauam fogirlhe
Floramão, 25v	verde e branco com Pelicanos douro e pardo que leuauam huns corações no bico	verde	um Pelicano da sorte dos outros
Floramão, 219v	negras ... a sobreuista e deuisa ... negra ... a lança e ferro della guarnecida daquella triste cor	negro	a esperança morta

Floramão de Sardenha (e Floriano do Deserto), 239r	azul semeadas dabolhos douro	negro	a morte com hũa donzella pola mão
Flamiano (e Esmeraldo), 43r	morado e roxo e pintasir-gos de muitas cores	branco	hũas nuues cerradas
Florendos, 58r	negro e branco a coarteirões com flores de prata por ellas	azul	um vulto de molher tirado polo natural Na bordadura dhũa roupa que trazia vestida vinham hũas letras douro que deziam Miraguarda
Floriano do Deserto, 14r	verdes	branco	hum saluaje com dous liões por hũa trella
Floriano, 139r	roxo e encarnado semeadas dabolhos douro miudos, que quasi as cobria todas, o elmo da propia sorte	azul	huns aciprestes verdes com seus pomos dourados.
Floriano, 231v	ouro e prata esmaltado sobre o ferro a maneira de troços metidos huns por outros e em muitos lugares manchadas de sangue ... a lança ... no ferro hũa bandeirinha branca	prata	o amor preso polos cabellos a hũa coluna douro
Francião, 43r	de fogos	negro	hũas chamas ardendo
Frisol, 43r	roxo com visagras de preto	dourado	hum liam rompente
Germão de Orleães, 43r	folhas daço	prata	o vulto dhũa molher: dos peitos acima tirada pollo natural da fermosa Florenda
Germão de Orleães, 79v	ouro e verde a coarteirões, com mil enuções e galanterias	dourado	hum tigre que desfazia hum ceruo branco
gigantes, 152v	negras	negro	huns corpos mortos
Goarim, 43r	brancas a maneira de nouel	roxo	hum pauam
Graciano, 24r	azul e ouro	verde	hũa donzella co rosto cuberto
Graciano, 43r	verde e branco a coarteirões , cubertas as armas de folhajem das mesmas cores	-	um liam pardo
Graciano, 64v	negras	negro	hum unicornio branco manchado das mesmas cores de negro
Graciano (e Goarim), 239r	branco e verde, as cores estremadas com cordões douro	branco	mares de verde compostas de boninas de muitas cores

Luimão de Borgonha (e Claribalte de Hungria), 43r	brancas	verde	madronhos douro
Luimão de Borgonha (e Tremorão), 239r	amarelo	amarelo	a tristeza pintada de negro
Maiortes (e Belagriz), 18v	roxo e encarnado entremetido hum por outro	indio	um cão pardo sem outra cousa
Maiortes (e Almourol), 239r	negro ... sen nhũa louçainha	[negro]	goarnecidos de ferro
Onistaldo (e Dramiante), 43r	negro, feitas de folhas daço a maneira descamas denuençam noua	azul	huns mares de prata
Palmeirim de Inglaterra, 13r e 15v-16r	brancas	azul	hũa palma grande que o tomava quasi todo e estava abrasada em fogo ... Todo em roda cercado de letras de ouro e preto: postas por tal arte que nam se podiam ler.
Palmeirim de Inglaterra, 20r	pardo picado ... semeadas dabrolhos douro e negro miudos	azul	a roda da fortuna
Palmeirim de Inglaterra, 71r	negro e branco, a maneira de folhage denuençam noua	branco	a esperança morta tam natural quem tudo o parecia: assi na cor do rosto como no esquecer dos membros, com letras na bordadura do vestido que decrarauam seu nome
Palmeirim de Inglaterra, 100v	pardo com manchas amarellas por ellas: o elmo da mesma sorte	pardo	hum Dragam cuberto de conchas tambem amarelas e as vnhas enuoltas em sangue
Palmeirim de Inglaterra, 115v	branco e pardo partidas a coarteirões, com borboletas douro por ellas	pardo	hum tigre que antre as mãos espedaçaua hum homem
Palmeirim de Inglaterra (e Florendos), 239r	verde, crauadas de malmequeres douro e branco	branco	a fortuna lançada de bruços
Platir (e Pompides, Floramão e Blandidom), 43r	negro e cisnes brancos por ellas ... elmos dourados	amarello	a fragoa de vulcano con suas chamas acesas

Platir, 135r	roxo e encarnado com barras douro atravessadas e antremetidas hũas por outras de hũa maneira e enuencam noua	roxo	huns fogos acesos tam naturaes que pareciam mais verdadeiros que fantasticos
Polinardo, 24v	roxo e pardo com pombas de prata: tam sotilmente crauadas, que parecia todo hũa peça	ouro	hũa donzella co rosto virado de maneira que o nam podiam ver
Polinardo, 43r	amarello com muitas esperas espedaçadas por ellas	lamarelol	outro pedaço despera
Polinardo (e Francião), 239r	verde e roxo cortadas as cores em tiras metidas hũas por outras	verde	Mares de prata
Pompides, 22r	branco e encarnado com ondas de prata	pardo	hum touro branco
Pompides, 180r	verde e roxo com estremos douro	negro	hum touro branco
Pompides (e Platir), 239r	verde compostas de esperança	verde	touros brancos
Primaleão, 11r	verdes e leonado	azul	huns mares sem outra cousa
Primaleão (e Polendos), 238v	brancas sem nhũa louçaynha	branco	a roca partida como Primaliã soya trazer sendo mancebo e andando damores com Gridonia sua molher
Recindos (e Arnedos), 238v	morado e pardo a quarteirões	pardo	liões rompentes
Rei de Arménia, 239v	pardo com rosas douro miudas	pardo	a aue fenix
Rei de Bitínia (e Argelao), 239v	verde com barras brancas cortadas hũas sobre outras	verde	hum tigre douro de martello crauado em roda, a orla de pedraria de muito preço
Rei de Cáspia (e Rei da Bitínia), 232v	encarnado	negro	hum ceruo branco
Rei de Cáspia, 239v	amarelas manchadas de negro	negro	vna onça coas vnhas enuoltas em sangue
Rei de Etólia, 239v	roxo e morado, ... sem nhum estremo	roxo	hum touro negro
Rei de Gamba, 239v	ouro com estremos de prata	prata	hum liam dourado
Rei de Pártia, 239v	brancas linpas e luzentes sem nhũa composiçam	branco	hum lião espedaçado
Rei de Trapizonda, 232r	verdes, fortes e lustrosas	verde	hum gigante morto

Rei de Trapizonda, 239v	roxo com passarinhos de prata crauados nas armas coas asas abertas	azul	o deos mars pintado ao modo antigo co rosto feroz e temeroso
Robert Roselim, 193r	ouro e negro	argentaria	o deos Mars cercado de vitorias de outros deoses
Roramonte (e Belisarte), 239r	vermelho sem nhũa outra mestura	sanguino	a esperança morta
Rosirão de la Brunda (como Daliarte), 239r	[brancas sem louçainha nhũa]	vermelho	a semitara de Membrot
Rosuel (e Belisarte), 43r	verde e encarnado a maneira daxedrez crauadas com malmequeres de branco e amarello	azul	hũas lũas mingoadas
Rosuel (e Dramiante), 239r	branco semeadas de rosas douro, tomados os elmos com cordões do mesmo	ouro	cisne branco
Sigeral, 171v	negro e amarelo a maneira de cunhas	negro	o sol sem nhũa mistura
Sultão da Pérsia, 232v	ouro e negro, custosas e louçãas	ouro	a fortuna en hum carro a maneira de triunfo
Sultão da Pérsia, 239v	verde e branco metidas hũas cores por outras com extremos de pedraria e ouro feitos a maneira de P.	prata	a esperança contente vestida de verde a modo de donzella, na orla do escudo em roda o nome inteiro de polinarda
Tenebror, 43r	verde com papoulas douro	indio	o ylliom de Troya
Tenebror (e Germão de Orleães), 239r	das cores de suas damas	-	-
Tremorão, 32r	negras	negro	hum Liam pardo
Tremorão, 43r	encarnado e pellicanos de prata	indio	hum idolo com hum arco e frechas nas mãos
Trofolante, 176r	pardo com extremos de prata	verde	hũa ydra de muitas cabeças
Vasiliardo, 43r	verde com liões douro miudos	verde	hum aguia coas vnhas enuoltas em sangue
Vasiliardo (e Dirdem), 239r	pardo com florestas daruores	[pardo]	[com florestas daruores]

Sibila Cassandra, branca ou vermelha?

Percursos de uma sibila na *General Estória* de Afonso X

Mariana Leite
Instituto de Filosofia da Universidade do Porto/SMELPS
Bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia
Doutoranda da Universidade do Porto (Faculdade de Letras)

Quando, na tradição grega, nasce Cassandra, longe estava a profetiza de se ver nas situações em que é colocada pela *General Estória*. Personagem da guerra de Tróia, filha de Príamo e Écuba, a princesa caracteriza-se pelo dom da profecia, que ninguém escuta. A tradição homérica justifica a incapacidade que Cassandra tem de se fazer ouvir como uma punição. Em troca da vidência, Cassandra promete entregar-se a Apolo. Porém, retrai-se e, por recusar conceder a sua virgindade ao deus, é condenada a profetizar em vão, sendo por isso incapaz de evitar a destruição da sua cidade e família.

O tema da profetiza ignorada será bem recebido pela literatura grega subsequente. Por vezes, Cassandra muda de nome, e torna-se *Alexandra*, tal como acontece na peça homónima de Licófron, composta no século III a.C¹. Nesta obra, Cassandra profetiza não apenas a destruição da sua cidade mas também o nascimento de uma nova Tróia, Roma, o que se torna um dado relevante para a compreensão da valorização desta personagem tanto no período romano como principalmente na Idade Média, tão apreciadora dos feitos troianos. A partir das profecias apresentadas no texto de Licófron, Dionísio de Halicarnasso introduz o epíteto de «sibila» associado à princesa². Porém, no período romano, Ovídio,

¹ O texto de Licófron de Calcis encontra-se editado com uma tradução em espanhol. Ver Licófron de Calcis, *Alejandra* (Ed. Mascialino), L. Barcelona, Ediciones Alma Mater, 1956. A denominação de Cassandra como Alexandra advém da partilha do nome com o seu irmão, Páris Alexandre.

² «The Greek poet Lycophron [...] has Cassandra, a daughter of Priam, Troy's last ruler, prophesy the coming of a new Troy, Rome. [...] In the *Alexandra*, the Trojan princess recalls the «memory of ancient oracles» and proclaims that «Trojans must wander till they encountered a white sow with thirty piglets». Dionysius of Halicarnassus has Aeneas receive the same two-part prophesy from «a Sibylla, a local nymph, who was a prophetess dwelling in the red soil of Ida», and then once more from Zeus at Dodona, the oldest Greek oracular site. Dionysius had turned Lycophron's prophesying Cassandra into a Sybil.» Takács, S. A., *Vestal Virgins, Sibyls, and Matrons: Women in Roman Religion*, Austin, University of Texas Press, 2008, p. 62.

nas *Heróidas*, recordará Cassandra, mais como conselheira e irmã de Páris do que profetiza, numa passagem citada duas vezes na *General Estória*³.

À cultura medieval, Cassandra chega sobretudo pelos relatos da guerra de Tróia atribuídos a Dares e Dictis⁴, testemunhas fictícias dos eventos ocorridos. Estas narrativas, compostas no início da Idade Média, procuram ser relatos quase jornalísticos dos eventos celebrizados pelos poemas homéricos. Eliminando-se em grande medida o envolvimento dos deuses olímpicos, aparecem apenas os acontecimentos humanos da guerra. Nestes textos, Cassandra continua a vaticinar em vão o fim do reino e da linhagem; porém, não há agora justificações divinas para a descrença dos seus. Além disto, a princesa não está isolada nos alertas sobre a destruição de Tróia. Sem uma justificação mítica, a tragédia de Cassandra torna-se mais humana. A princesa será apenas mais uma infeliz profetiza de destinos que os homens recusam aceitar, sendo relegada para um plano cada vez mais secundário ao partilhar o carácter profético com Heleno, um conselheiro vidente da corte de Príamo.

Além do *De excidio Troia historia* de Dares, texto adoptado pela *General Estória*, a divulgação da matéria troiana conheceu grande sucesso durante os séculos XII e XIII através de outras narrativas. A partir de obras de cariz historiográfico ainda redigidas em latim mas também pelo surgimento de textos literários, como o fundamental *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure⁵, assistiu-se à recuperação da história de Tróia, da guerra e dos seus heróis cada vez mais pintados ao gosto medieval⁶. Porém, se estes novos textos são consideravelmente amplificados em relação aos de Dares e Dictis, não é por isso que Cassandra passa a receber um tratamento especial. No *Roman de Troie* são-lhe dedicadas

³ Nas *Heróidas*, Cassandra é a conselheira de Oenone, a quem anuncia que o amor que o seu irmão Páris sente por Helena apenas trará sofrimento ao seu reino: «Hoc tua (nam recolo) quondam germana canebat./ Sic mihi diffusis uaticinata comis:/ «Quid facis, Oenone? quid harenae semina mandas?/ Non profecturis litora bubus aras./ Graia iuuenca uenit, quae te patriamque domumque/ Perdat. Io! Prohibe. Graia iuuenca uenit./ Dum licet, obscenam ponto demergite puppim./ Heu! quantum Phrygii sanguinis illa uehit.» Ovídio, *Heroidas* (ed. de H. Bornecque), Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 31. Esta alusão a Cassandra surge, de forma mais resumida, na *General Estória*: «[...] me dixo ende tu hermana, la infante Casandra, echando el velo de la cabeça aculla, e ella descabennada e llorando con el pesar e con el duelo que auie del destruyimiento de Troya que veye venir». Afonso X, *Las Metamorfosis y las Heroidas de Ovídeo en la General Estória de Alfonso el Sábio* (ed. de B. Brancaforte), Madison, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1990, p. 322.

⁴ *De Bello Trojano*, de Dictis, e *De Excidio Troiae historia*, de Dares, são duas narrativas que surgem no dealbar da Idade Média, provavelmente ainda no século IV, cuja escrita é atribuída a duas personagens que viveram no período da guerra e a testemunharam. Dictis Cretense relata a perspectiva grega e Dares Frígio a perspectiva troiana, sendo por isso este último o autor preferido para a Idade Média, devedora de Roma e mais favorável aos troianos. Para as edições, veja-se Dares Phrygius, *De Excidio Troiae historia*; Dictys Cretensis, *De Bello Trojano* (ed. de S. Artopoeus), Londres, imp. A. J. Valpy, Vol. I., 1825.

⁵ Benoît de Sainte-Maure; *Le Roman de Troie* (ed. de L. Constans), Paris, Librairie de Firmin Didot, 1904. O romance em verso de Benoît de Sainte-Maure segue quase sempre a narrativa de Dares Frígio, traduzindo-a e amplificando-a.

⁶ A escrita de romances em verso surge principalmente com os *romans antiques*, cuja temática incide, tal como o nome indica, sobre a história da Antiguidade, especialmente de Tróia. A divulgação da matéria troiana provém sobretudo de Virgílio e Ovídio e dos já referidos textos de Dares Frígio e Dictis Cretense, ainda que circulassem versões latinas de Homero. A partir do século XII surgem textos historiográficos que, independentemente de serem histórias universais ou particulares, remetem sempre para a guerra de Tróia.

mais acções, uma descrição mais favorecedora mas pouco se acrescenta à imagem da profetiza ignorada.

Chegamos então ao nosso texto. Devedora das narrativas troianas que acabámos de referir – *De Excidio Troia historia* e *Roman de Troie*, sem esquecer os apontamentos sobre Tróia das *Heroidas* de Ovídio – a *General Estória* recupera de modo inovador a profetiza Cassandra.

Começemos por ver as passagens que traduzem as fontes utilizadas no texto de Afonso X e que transmitem uma imagem elementar de Cassandra, ou seja, uma caracterização, comum a todas as fontes, que pinta a princesa como personagem da guerra de Tróia.

De facto, quando, na 2ª parte da obra afonsina, se inicia a longa história de Tróia, Cassandra surge como a profetiza que alerta em vão para o fim da sua cidade. A passagem é uma tradução bastante amplificada do texto de Dares, que certamente não terá ficado alheia ao *Roman de Troie*. A principal diferença entre a *General Estória* e o texto francês passa pelas modificações feitas na composição do texto castelhano – a profecia, por ser partilhada com outros conselheiros do rei, não é explicitamente proferida por Cassandra. Todavia, são feitas considerações elogiosas sobre a princesa que ultrapassam os silêncios dos textos latino e francês consultados. Assim, Dares apenas narra as acções da profetiza troiana: «Cassandra, postquam audivit patris consilium, dicere coepit quae Trojanis futura essent, si Priamus perseveraret classem in Graeciam mittere.»⁷

Já Benoît de Sainte-Maure opta por introduzir a personagem apresentando a sua origem e as capacidades de vidência que a habilitam a prever os destinos de Tróia. As palavras da profecia são directamente pronunciadas por Cassandra, afastando-se nisto o texto francês de Dares e da *General Estória*.

Cassandra fu fille le rei,
Que mout sot de devin segrei:
Respons preneit e sorz getot.
Cele conut tres bien e sot,
Se de Grece a femme Paris,
Destruite iert Troie e li país.
Mostré lor a e dit tres bien:
«Nel vos penseiz,» fait el, «por rien;
«Quar, s'en Grece vait li navies,
«Poi pourrons puis preisier noz vies.
«Troie en revertira en cendre:
«Ne nos en porra rien defendre.
«A mal irons e en peril,
«E li polusor en lonc eissil.»
Mout lor defend e mout lor viee,
E mout s'en fait triste e iriee. Bien lor anonçot chose veire:
Cui chaut? qu'il ne la voustrent creire.⁸

⁷ Dares Phrygius, *De Excidio Troiae historia*, 1825, p. 305.

⁸ Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, 1904, p. 212-213, v. 4143-4160.

Ao apresentar a princesa, no seguimento do que já fora feito no *Roman de Troie*, o texto afonsino começa por inseri-la no conjunto das sibilas da antiguidade cujas profecias eram associadas à vinda de Cristo. A passagem é bastante semelhante ao texto do *Pantheon* de Godofredo de Viterbo que será recuperado na 3ª parte da *General Estória*⁹. Sendo Cassandra uma das profetizas de Cristo, ou seja, uma das dez mulheres pagãs cujo dom lhes permite anunciar a vinda do Messias, é significativa a adjectivação superlativa da princesa: a mais honrada e maior vidente do que todas as outras. Anuncia-se assim que a mais capaz das profetizas da antiguidade é a princesa de Tróia.

E alli vino otrosi aquella ora la infante Casandra, fiia del rey Priamo e de la reyna Ecuba, que fue vna de las diez seuillas, que fueron todas mugeres e profetizaron las cosas que auien de venir. E era esta entre ellas la mas onrrada, e que de mayores profetizauan e mas cosas dezie. E fablo alli e dixo otrosi que dexasen de tomar contienda los troyanos con los griegos; ca si se non dexasen ende, serien destroydos por ello.¹⁰

Ainda que tendo como referência principal Dares, a *General Estória* continuará a recorrer a obra de Benoît de Sainte-Maure, utilizando dados dos dois textos para elaborar o retrato físico e psicológico da personagem.

Comecemos por analisar a descrição de Cassandra em Dares e em Benoît de Sainte-Maure. O texto latino assinala que a princesa é “rufam” (ruiva), elemento ausente do *Roman de Troie*: «Cassandram mediocri statura, ore rotundo, rufam, oculis micantibus, futurorum praesciam.»¹¹

Porém, o autor francês descreve a pele da profetiza, considerando-a rosada e marcada por sinais - «Rose ot la chiere e lentillose». Em ambos os casos, a presença do elemento vermelho – no cabelo e na pele – mancham a figura de Cassandra. O adjectivo “rufus”, além de descrever a cor do cabelo, tem o pejorativo sentido de “rude” e “selvagem”. Além disso, a cor de cabelo vermelha tem uma conotação fortemente negativa transversal a várias culturas, a que a Idade Média não ficou indiferente: ruivas são normalmente as feiticeiras¹², os traidores como Judas, os frutos de relações incestuosas ou pecaminosas, aqueles que estão

⁹ Godofredo de Viterbo, *Pantheon in Germanicorum Scriptorum qui rerum a Germanis per multas aetates gestarum historias vel annales posteris reliuquerunt...* (cur. Burcardo Gotthelfffio Struvio, pref. J. P. Nidani.). Ratisbonae, Joannis Conradi Peezii, (ed. tertia) 1726. O *Pantheon* é uma das histórias universais a que os redactores afonsinos recorrem para a escrita da *General Estória*. A análise das relações entre texto latino e castelhano para a passagem em estudo encontra-se em Leite, M. *Antes da queda de Jerusalém. Os reis e os seus profetas na 3ª parte da General Estória de Afonso X*. Dissertação de mestrado em Literatura Medieval apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008.

¹⁰ Afonso X, *General estoria. Segunda Parte* (ed. de A. G. Solalinde, L. A. Kasten, V. R. B. Oelschläger), Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1957-1961, p. 115.

¹¹ Dares Phrygius, *De Excidio Troiae historia*, 1825, p. 309.

¹² Para a compreensão do papel da cor do cabelo de Cassandra é fundamental o artigo de Pastoreau, Michel «L'homme roux», in *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 197-209. De entre várias considerações sobre as conotações pejorativas sobre os ruivos, destacamos as que insinuam que os ruivos – e, especialmente, as ruivas –, estão relacionados com feitiçaria: «Les superstitions ne sont pas en reste qui, dès la fin du Moyen Âge, considèrent que croiser sur son chemin un homme roux est un mauvais présage et toutes les femmes ayant les cheveux de cette couleur sont plus ou moins sorcières.», *ib.*, p. 202.

de alguma forma marcados pelo pecado¹³. O cabelo ruivo é demonizado, simbolizando muitas vezes o pacto com o Diabo.

O autor francês parece modalizar a imagem negativa de Cassandra, elogiando a sua sabedoria e capacidade de vidência ao mesmo tempo que elimina a referência ao seu cabelo vermelho. No entanto, não deixa de aludir a uma pele “lentillose”, ou seja, manchada. As marcas na pele, associadas, tal como o cabelo ruivo, a uma situação de impureza¹⁴ – recordemos as considerações do Levítico sobre as manchas da pele – impedem que a imagem de Cassandra no *Roman de Troie* seja isenta de máculas:

Cassandra fu de tel grandor
Que ne pot estre de meillor.
Rose ot la chiere e lentillose.
Merveilles ert esciëntose:
Des arz e des segreiz devins
Saveit les somes e les fins;
De la chose que aveneit
Diseit tot quant qu’il en sereit.
Lez ieus ot clers e reluisanz.
Toz ert divers li suens semblanz,
E sis estres e sis pensez
Ert d’autres femmes deviseis.¹⁵

A *General Estória*, por seu lado, rompe com esta tradição pejorativa em torno da princesa troiana. Os seus cabelos, não mais ruivos mas sim “rubios”, ou seja, loiros, são imaginados longos, o que permite imprimir maior impacto visual à descrição da personagem na 3ª parte, quando solta os cabelos em sinal de desespero pelo fim de Tróia. Além disso, Cassandra parece ter agora o cabelo longo e dourado das virgens, não o cabelo vermelho das feiticeiras. A sua pele avermelhada e manchada, conforme o autor francês, é descrita como “branca”: já não encontramos nela nenhum sinal de mácula que a pigmentação rosada poderia transmitir.

A valorização de Cassandra é reforçada com a amplificação da descrição física positiva através de elementos ausentes das fontes: os «oculis micantibus» ou «ieus clers e reluisanz» são elogiosamente comparados com os de Vénus, deusa “pecaminosa” do amor, é certo, mas também senhora de incomparável beleza. Toda a sua formosura, já presente no *Roman de Troie*, é engrandecida com o detalhe com que é pintado o seu corpo: as mãos e os pés são descritos. Talvez na apresentação de uns pés perfeitos se procure anular as demonizações de que Cassandra parece ser objecto nos textos anteriores: a princesa,

¹³ Ser vermelho, ruivo ou corado será também estar ligado a actividades negativas – de entre as quais, a prostituição – ou indiciar uma personalidade sanguínea: «Quant aux surnoms, le «Rouge» ou le «Roux», ils sont fréquents et presque toujours dévalorisants: soit ils indiquent une chevelure rousse ou une face rougeaude; soit ils rappellent le port d’une marque vestimentaire infamante de cette même couleur (boureaux, bouchers, prostituées) ; soit, et cela est fréquent dans l’anthroponomie littéraire, ils soulignent le caractère sanglant, cruel, diabolique de celui qui en est doté». *Ib.*, p. 203 – 204.

¹⁴ *Ib.*, p. 206: «Être roux, c’est aussi avoir la peau semée de taches de rousseur, c’est être taché, donc impur, et participer d’une certaine animalité.»

¹⁵ Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, 1904, p. 306-307, v. 5529-5540.

sendo adivinha, não é feiticeira nem demónio, pelo que não tem um pé-de-cabra como as bruxas. Finalmente, tendo omitido considerações sobre o seu dom, que, no texto francês, poderia ser conotado com negromância («Respons preneit e sorz getot»), resumindo as suas qualidades à simplicidade de coração, contrastante com qualquer insinuação de bruxaria ou artes mágicas, e a sua generosidade:

E Casandra era blanca, e nin era muy grande nin muy pequenna, la boca bien fecha [Dares], los ojos muy fermosos commo los de Venus, los cabellos muy luengos e ruuios [Benoît de Sainte-Maurel], e apuestos mienbros, e los dedos luengos e los pies muy bien fechos; e sobre todo esto fermosa, e simple de corazón, e larga que daua de grado que quier que tenie.¹⁶

Podemos então passar à análise da nova imagem de Cassandra que a *General Estória* cria. Ao contrário da imagem elementar, talvez a que nos é mais familiar, esta nova imagem é elaborada e joga com outras personagens e situações distintas da guerra de Tróia¹⁷. Torna-se sinónimo de profetiza pagã, chamando a si as características e acções de todas as outras mulheres que, de acordo com os oráculos sibilinos, haviam previsto a vinda de Cristo e reflectido sobre as falhas dos homens perante Deus.

Ainda que a descrição física e moral de Cassandra surja apenas na 2ª parte, a par dos trechos traduzidos do *Roman de Troie*, já antes o público se tinha deparado com a profetiza.

A primeira aparição de Cassandra ocorre logo no início da 1ª parte da *General Estória*. Conta-se a história da torre de Babel e, a dado momento, surge a seguinte passagem:

Sevilla Cassandra, segund retraye d'ella Josefo en el seseno capítulo, dize ende assi: - Seyendo todos los omnes de un lenguaje finieron una torre muy alta pora subir por ella al cielo, mas los dioses enviaron vientos que trastornaron la torre e la destroyeron, e partieron a cadauno el lenguaje que era antes uno comunal de todos.¹⁸

O que poderá fazer aqui Cassandra?

Esta história, e mesmo a reflexão que Cassandra faz sobre ela, parecem desconexas. Cita-se Flávio Josefo, mas em lado algum este autor coloca nos lábios da princesa troiana estas palavras: a mulher que os profere é apenas uma sibila anónima. Após a consulta dos oráculos sibilinos, fonte para Flávio Josefo, constatamos que também nestes apócrifos do Antigo Testamento a profetiza não tem nenhum nome. Só a *General Estória* baptiza esta sibila: Cassandra. Todavia, a sibila anónima dos oráculos vinha sendo normalmente identificada com a sibila eritreia, que também era vista, desde Apolodoro de Atenas¹⁹ (século

¹⁶ Afonso X, *General Estoria. Segunda Parte*, 1957-1961, p. 134.

¹⁷ No final da guerra de Tróia, uma importante nota do redactor afonsino deixa espaço para a inserção de mais matéria sobre a vida de Cassandra: «[...] ca muertos eran ya Ector e los otros todos, e sus fias las vnas robadas e las otras muertas, saluo ende el obispo Eleno e la infante Casandra que eran perdonados de los griegos e se fincauan y en la tierra». *Ib.*, p. 168.

¹⁸ Afonso X, *General Estória. Primera Parte* (ed. de P. Sánchez-Prieto Borja), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2001, p. 76.

¹⁹ De acordo com as indicações da introdução à edição dos oráculos sibilinos por Suárez de la Torre, E., «Oráculos Sibilinos» in *Apócrifos del Antiguo Testamento* (ed. de A. Díez Macho e A. Piñero Sáenz), Madrid, Ediciones Cristandad, 2002, Tomo 3.

II a.C.), como profetiza da guerra de Tróia, o que facilmente permitiria compreender a associação de Cassandra à anónima eritreia. Todavia, esta profetiza oriental foi também correntemente considerada a sibila alexandrina ou alexandra, por ser conselheira de Alexandre Magno²⁰.

Reencontramos a bela princesa muito depois da primeira aparição, e já após termos contactado com toda a história de Tróia. No final da 3ª parte, num fragmento de matéria troiana encontrado no manuscrito CXXV 2/3 da Biblioteca Pública de Évora²¹, revela-se uma nova faceta de Cassandra. No momento da queda de Jerusalém sob domínio de Nabucodonosor, relata-se a profecia errónea da sibila troiana, que crê poder ser a mãe de Cristo. Nesta profecia, atentemos na argumentação de Cassandra, que, através do seu auto-retrato, procura validar a sua esperança:

Esta sibilla Cassandra fallamos que cuentan las ystorias que *propheto* como *Ihesu Cristo* auie de nascer de *muger virgen*. Et pues que ella esto entendio por el *sacro* de *nostro* sennor dios, dixo sobrello entressi: «Si dios carne humana ha de tomar en mugier de linage de *Reyes et uirgen et hermosa et* de buenas costumbres, fija so yo de *Rey et* de *Reyna et linda*. Ca el *Rey Priamo* de *Throya, que* viene de *Reyes et* de *Reynas*, et el *Rey et la Reyna Euchuba*, su *muger*, otrossi de *Reyes et* de *Reynas*, son mjo padre *et* mj madre. Pues *uirgen so et donzella et grande et hermosa et Rica*, ende pues que el *hijo* de dios carne humana ha de tomar et seer omre, cuedaria ya que en mj *deuerie uenir et nascer* de mj.» Et ella, cuedando en esto *et biuyendo* en esta esperanza, nunca *quiso casar*, njn *consintio* nunca que uaron aella llegasse por tal parte. Et sobresto fue siempre delas mejores costumbres que duenna del mudo lo podria seer.²²

Esta passagem encontra no *Pantheon* de Godofredo de Viterbo uma autoridade para a justificar. Ainda que Godofredo de Viterbo nunca tenha redigido semelhante situação, a verdade é que também ele apresenta uma profetiza – anónima e identificada com a sibila contemporânea de Alexandre Magno – como profetiza de Cristo, sendo muitos dos elementos presentes no excerto da *General Estória* fundamentados nessa referida passagem do *Pantheon*.

De onde virá então toda esta reconfiguração de Cassandra?

Recuperemos então um elemento já referido: o monólogo de Licófron, *Alexandra*. Nesta composição pela primeira vez se alterna entre o nome de Cassandra e Alexandra. Apesar de não ser tida como fonte directa para a *General Estória*, a verdade é que existia, pelo menos em 1263, um exemplar da obra grega copiado em contexto castelhano (o ms. Escorialense 18)²³. É possível que Afonso X tenha, ao contactar com o texto, preferido

²⁰ De acordo com as indicações sugeridas na introdução à edição dos oráculos sibilinos por Suárez de la Torre, E., «Oráculos Sibilinos» in *Apócrifos del Antiguo Testamento*, 2002.

²¹ A passagem corresponde aos fólhos 201 r, col. I a 201 v, col. I. A transcrição da história de Cassandra pode ser consultada em Leite, M., «Gil Vicente, leitor de Afonso X? Sobre o *Auto de la Sibila Casandra* e a *General Estória*», in *Seminário Medieval 2008-2009* (org. de J. C. Miranda, M. R. Ferreira e A. S. Laranjinha), Porto, Seminário Medieval de Literatura, Pensamento e Sociedade, 2009, disponível também em www.seminariomedieval.com [data de consulta: Setembro de 2008]. A edição utilizada, em versão mais extensa, pode ser consultada na minha tese de mestrado, *Antes da Queda de Jerusalém*, onde se encontra um estudo mais detalhado sobre o manuscrito de Évora.

²² Afonso X in *Antes da queda de Jerusalém* (ed. de M. Leite), p. 124.

²³ Conforme L. Mascialino assinala no prólogo à edição de Licófron de Calcis, *Alejandra*, *op. cit.*

identificar a anónima profetiza eritreia ou alexandrina com a profetiza Cassandra, princesa troiana, contemporânea de Eneias, fundador do Império Romano.

Na descrição física de Cassandra, que equipara os olhos da profetiza aos de Vénus, e a descrição moral – que a retrata como uma mulher de coração bom, generosa e muito sábia – contribui para uma valorização da personagem além do já presente nos textos utilizados como fonte.

No entanto, será importante assinalar a insistência na designação da profetiza como “infante Cassandra”, independentemente do episódio narrado ser troiano ou bíblico, o que parece sublinhar a importância do vínculo linhagístico da profetiza à mais alta estirpe de Tróia. A filha de Príamo, legítima princesa de altas linhagens, sabe que poderia ser mãe de Jesus, não fora o facto de ter nascido noutra mundo que não o dos judeus e, finalmente, não ser a providencial virgem Maria.

A superioridade linhagística de Cassandra torna-a por isso uma autoridade no que diz respeito à profecia, justificando-se assim a sua transversalidade a universos distintos. Por outro lado, na 3ª parte da *General Estória* recorda-se a origem divina do dom de Cassandra, afastando assim qualquer hipótese de considerar a princesa uma nigromante e dignificando-a ainda mais.

Através da apropriação do nome de Cassandra para representar outras sibilas, a *General Estória* reconstrói as situações em que a profetiza anónima aparece, tornando-a mais transversal aos mundos troiano e bíblico. Vaticinando de Cristo, chegando ao ponto de se tomar por possível mãe do messias, Cassandra deixa de ser uma personagem mais de uma guerra para ser símbolo da capacidade de profetizar.

Finalmente, além das consequências que as alterações à descrição de Cassandra tem para a *General Estória*, não podemos deixar de equacionar o impacto que esta reformulação da princesa teve para textos posteriores, nomeadamente no *Auto de la sibila Casandra* de Gil Vicente²⁴.

Este trabalho despe apenas um dos muitos véus que envolvem a misteriosa Cassandra na *General Estória*. Da princesa que fora antes demonizada chegamos a uma princesa de olhos belos, branca de pele e loira de cabelo, sobre quem poderá haver mais a dizer: aguardemos que volte a falar o texto.

²⁴ Ver Leite, M., «Gil Vicente, leitor de Afonso X? Sobre o *Auto de la Sibila Casandra* e a *General Estória*», *op. cit.*

A funcionalidade da cor no episódio da Jura de Santa Gadea na *Estória de Espanha*

Maria Joana Gomes

Bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia
Doutoranda da Universidade do Porto (Faculdade de Letras)

De entre os documentos literários medievais, o texto historiográfico é talvez aquele que menos referências cromáticas nos oferece. De facto, as crónicas peninsulares, quer sejam elas latinas, quer sejam redigidas em vernáculo soem ser parcas no que diz respeito à utilização da cor como parte de processo descritivo ou explicativo. Quando essas alusões existem, vêm normalmente associadas a breves descrições de vestuário ou relacionadas com explicações de símbolos heráldicos. No entanto, há um episódio na historiografia ibérica vernacular no qual o poder descritivo da cor é utilizado num contexto um pouco diferente. Refiro-me ao episódio lendário geralmente designado por «Jura de Santa Gadea». Este episódio versa essencialmente o juramento a que Afonso VI, o futuro conquistador de Toledo, se submete como forma de se ilibar de qualquer suspeita da implicação na morte do seu irmão Sancho II de Castela, de quem veio a herdar o reino. Esse juramento será recebido pelo Cid, vassalo do rei morto, que interroga duramente Afonso. Segundo algumas crónicas registam, ao sofrer esse interrogatório, o monarca expressa fisicamente as suas emoções ao mudar de cor enquanto profere a jura.

Para melhor compreender a funcionalidade dessa descrição é necessário ter em conta o testemunho em vernáculo que mais se aproxima do texto primitivo redigido pelo *scriptorium* alfonsino, a *Versão Amplificada* da *Estória de Espanha* e outro texto cronístico vernacular, produto “directo” do labor historiográfico levado a cabo por Afonso X, rei de Castela e Leão (1253-1284) e que propõe uma leitura diferente deste motivo, a *Versão Crítica*.¹ Para além disso, é também imprescindível visitar ainda os textos do *Tudense* e do *Toledano*, fontes incontestáveis da historiografia alfonsina, uma vez que é nestas crónicas latinas que, pela primeira vez é feita uma referência à Jura de Afonso VI.

O *Chronicon Mundi*, da autoria de Lucas de Tui e datado de 1236, começa por relatar a chegada de Leoneses, Galegos e Asturianos à cidade de Zamora, para onde Afonso regressara, vindo do exílio toledano a que fora votado pelo irmão. Como súbditos leais, todos aclamam Afonso como rei sem qualquer hesitação.² De acordo com o *Tudense* (e com os

¹ Embora existam muitos manuscritos que testemunham a *Versão Concisa* da *Estória de Espanha*, estes manuscritos não podem servir de testemunho para o episódio que estou a tratar. De facto, segundo Diego Catalán o único testemunho que representa a *Versão Vulgar* da *Estória de Espanha* a partir do reinado de Fernando I é o manuscrito F, conservado na Biblioteca Universitária de Salamanca e ao qual não foi possível aceder. O episódio da Jura de Santa Gadea situa-se precisamente neste bloco textual. Ver Catalán, Diego, *De Alfonso X al conde don Pedro*, Madrid, Gredos. 1962, p. 58 e 202-203.

² «[...] Legionenses autem, Galleci et Astures audientes regis Adefonsi aduentum, ei cum magna leticia Zemoram occurrerunt, sibi eum regem ac dominum acclamantes» Lucas Tudensis, *Opera Omnia I* (ed. de Emma Falque), Corpus Christianorum Continuatio Medievalis, 74, Turhnout, Brepols, cap. 68, p. 301.

textos posteriores), Afonso era rei de Leão e das Astúrias por direito, já que este teria sido o território recebido como herança de seu pai, Fernando Magno. Como tal, a aclamação de Afonso por parte dos habitantes de Leão e das Astúrias ocorre naturalmente, ou pelo menos sem constrangimentos, uma vez que parece tratar-se mais de uma reconfirmação do senhorio afonsino sobre as terras leonesas do que do estabelecimento de uma nova relação de domínio político entre senhor e “senhoreados”.³

Os problemas surgem quando é necessário o reconhecimento de Castelhanos e Navarros, súbditos do rei Sancho II. É este grupo que pede a Afonso que jure de forma a demonstrar a sua inocência, condição essencial para a aceitação da sua soberania sobre os territórios pertencentes ao irmão assassinado. Apesar do pedido partir de todos, apenas o Cid se resolve a receber o juramento de Afonso e desta atitude de recusa por parte do cavaleiro de Bivar em receber Afonso VI como senhor antes do juramento advirá o descontentamento do herdeiro do trono.⁴

A obra de Rodrigo Ximénez de Rada arcebispo de Toledo, redigida por volta de 1243 e intitulada *De Rebus Hispaniae*, preocupa-se apenas em registar as reacções do partido castelhano. Sem fazer referência a Galegos ou Leoneses, o Toledano descreve sucintamente o episódio da Jura: os castelhanos enunciam a contrapartida do juramento para elegerem Afonso de Leão como rei de Castela, mas (e aqui os dois textos latinos convergem) só o Cid se atreverá de facto a assumir o ónus de formular perante o rei tal exigência. Tal como no *Tudense*, essa atitude do Campeador também virá a provocar o desagrado do monarca.⁵

Consequentemente, e em ambos os textos, e muito embora o grupo castelhano recue na exigência de ver Afonso jurar como garantia da sua inocência, aceitando aparentemente a entronização sem a questionar, a sua exigência não deixa de se cumprir na pessoa do Cid. Nesse sentido, tanto no Toledano como no *Tudense*, Rodrigo Díaz de Bivar constitui-se não tanto como um litigante individual que exige um juramento para si próprio, mas como o porta-voz de um colectivo que representa: um partido que se vê privado do seu rei legítimo em circunstâncias não totalmente esclarecidas.

A associação entre o desamor régio e a insistência do Cid em receber o juramento do rei persistirá nos textos da historiografia em vulgar que manusearam o *Toledano* e o *Tudense*, como é o caso da *Versão Retoricamente Amplificada da Estoria de España*⁶, redigida por volta de 1289, já durante o reinado de Sancho IV. Tratando-se de uma obra que, embora tendo o texto alfonsino como fonte, não resulta directamente da mão do rei Sábio, a *Versão Amplificada* é, no entanto o testemunho que ideologicamente mais se aproxima da *Versão Primitiva da Estória de España*.⁷ Esta versão, hoje perdida no que a esta parte diz respeito,

³ A referência à Galiza, que segundo os textos era parte do reino do irmão mais novo de Afonso, Garcia, levanta outras questões cuja resposta não cabem no propósito deste artigo.

⁴ «Quapropter rex Adefonsus semper habuit eum exosum» (Lucas Tudensis, *op. cit.*, cap. 68 p. 302).

⁵ «unde et postea, licet strenuus, non fuit in eius [adelfonsus] oculis graciosus» Rodericus de Rada, *Historia Rebus Hispaniae* (ed. de Juan Fernández Valverde), Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis, 72, Turnhout, Brepols, cap. XX, p. 201.

⁶ A *Versão Amplificada da Estória de España* foi editada por Ramón Menéndez Pidal sob a designação de *Primera Crónica General*. É a partir do texto fixado por Menéndez Pidal que cito o texto da *Versão Amplificada*.

⁷ Ver Nota 1.

já incluiria muito provavelmente o episódio da Jura de Santa Gadea.⁸ Salvaguardando este aspecto importante, cumpre pois verificar as diferenças introduzidas (ou herdadas) pela *Versão Amplificada* relativamente aos textos a montante conhecidos (os latinos) e o texto da *Versão Crítica*, esse sim da autoria de Afonso X.

A amplificação e a reescrita deste episódio acarretaram importantes mudanças que possibilitam uma multiplicidade de leituras do mesmo (como sucede com tantos outros). Essas alterações de ordem estrutural passam por um investimento na dilatação do relato, investindo na pormenorização descritiva, bem como pela substituição da referência concisa à jura por uma encenação dialógica que, colocando frente a frente Afonso VI e o Cid, alcança um grande efeito teatral. Uma outra modificação proposta pelos textos em vulgar e com consequências não despidendas prende-se com o local definido para a ocorrência do ritual da Jura:

Et cavalgaron et fueronse pora Burgos sobre razon de fazer esta salva. Et des que fueron y, tomo Rui Diaz el libro de los evangelios et pusol sobre ell altar de Santa Gadea; et el rey don Affonso puso en el las manos⁹

Ao contrário dos textos latinos, que colocavam a celebração da Jura em território leonês, mais precisamente na cidade de Zamora, onde a desgraça de Sancho II possibilitou a fortuna de Afonso VI, a *Versão Amplificada* vai transferir a cerimónia para Burgos, no coração do domínio rei do morto. À cidade leonesa, palco de duros confrontos amplamente descritos no texto alfonsino, a *Versão Amplificada* vai preferir a cidade de Burgos, cidade onde a presença nobiliárquica castelhana se concentra.¹⁰ Assim, o rei será submetido à Jura não numa cidade que certamente lhe seria favorável, mas num território provavelmente mais hostil e também mais intimamente ligado àqueles que desejam recebê-la. Esta realocização da cerimónia relaciona-se com o aspecto ideológico de valorização do espaço castelhana por lhe conferir um lugar presencial em detrimento de lugares leoneses.

A escolha da igreja de Santa Gadea como espaço para albergar o ritual também não parece ser casual. Segundo o romance «En Santa Agueda de Burgos» a igreja de Santa Gadea é o local «do juran los hijosdalgo»¹¹. Se a realização da cerimónia na cidade de Burgos manifesta a inclinação pelo espaço nobiliárquico castelhana como moldura para a realização da Jura, a opção pela igreja de Santa Gadea vem acentuar a execução do juramento como

⁸ O episódio da «Jura de Santa Gadea» tal como o conhecemos pode ter já existido nos textos da *Versão Primitiva* da *Estória de España* e que teriam sido redigidos durante a década de 70 do século XIII. No entanto, e de acordo com a nota anterior não subsistindo testemunhos autónomos da *Versão Primitiva* da *Estória de España*, decidimos tomar a *Versão Amplificada* como aquela que mais fielmente reproduzirá o texto da *Versão Primitiva*.

⁹ *Primera Crónica General*, (ed. de Ramón Menéndez Pidal con un estudio actualizador por Diego Catalán), 3ª reimpressão, vols I e II, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1977, p. 519a-b, II.

¹⁰ Zamora é claramente um espaço hostil para os castelhanos: o seu rei morre às portas da cidade e o exército castelhana começa a desagregar-se. Mais tarde, o repto lançado pelos castelhanos contra os habitantes da cidade de Zamora como forma de apurar a existência ou não da traição em torno da morte de Sancho II não tem um final conclusivo. Essa negatividade terá certamente como epicentro a morte de Sancho II, mas acabará por alastrar imagicamente para os outros momentos do episódio.

¹¹ «En Santa Águeda de Burgos...» in *Romancero Antiguo* (ed. de Juan Alcina Frach), Barcelona, Editorial Juventud, 1971, vol. I, p. 152-154.

instrumento da afirmação do poder senhorial, no sentido em que o rei é sujeito a um processo de contornos quase judiciais por vontade do corpo nobiliárquico castelhano.

A própria figura de Santa Gadea ou Santa Ágata, cuja festa se celebra no dia 5 de Fevereiro, permite ir mais além e estabelecer uma leitura simbólica de todo o episódio. De acordo com Louise Vasvári, a figura de Santa Ágata não é mais do que uma cristianização da Gata Santa «whose feast day of 5th of February is still an occasion for carnivalesque rites or reversal».¹² Ora a cerimónia que presenciamos em Santa Gadea postula de certa forma uma inversão da *ordo mundi*, já que o vassalo, troca de lugar com o senhor e se apropria daquela que era considerada como uma competência régia por excelência: a justiça. Ao longo da enunciação do responso da jura de Santa Gadea, o Cid não só interroga Afonso, que aqui assume a posição de réu, como também sentencia a punição que o rei-réu sofrerá, punição essa que é simultaneamente prova e castigo:

[...]et començo el Çid a coniuarle en esta guisa: “Rei don Afonso venidesme vos jurar que non fuestes vos en conseio de la muerte del rey don Sancho mio sennor?”. Respondio el rrey don Affonso: “Vengo”. “Pues si vos mentira jurades, plega a Dios que vos mate un traydor que sea vuestro vasallo assi como lo era Vellido Adolfo del rey don Sancho mio senhor.”¹³

Ao referir o nome de Velido Dolfos, o executor material do assassinio de Sancho II, o texto da *Versão Amplificada* retoma um problema já equacionado anteriormente no contexto narrativo do episódio do Cerco de Zamora.¹⁴ Vellido, é o estereótipo do vassalo traidor, que mata o seu senhor abusando da sua familiaridade. Invocando essa figura, o texto estabelece uma comparação antitética entre o Cid e Velido: ao permanecer fiel ao seu senhor mesmo depois da sua morte, o Cid é, no universo da *Versão Amplificada*, o símbolo máximo da fidelidade.

Mas a *Versão Amplificada*, para além de incluir detalhes que ajudam a enformar descritivamente o ritual do juramento, apresenta uma novidade em relação aos textos latinos no que diz respeito ao registo do estado emocional do rei durante o processo do juramento: «Dixo el rey Affonso “amen” et mudosele estonces toda la color»¹⁵

O facto de o texto não especificar a coloração que tingiu o rosto do rei permite-nos ponderar pelo menos duas hipóteses que no contexto em que a mudança ocorre serão as mais lógicas: terá o rei corado ou, pelo contrário, empalidecido? Sabemos que tanto a palidez como o enrubescimento podem ser manifestações físicas de emoções experienciadas interiormente. Assim sendo, que pensamentos ou emoções seriam a causa dessa mudança de cor do rosto de Afonso VI para os receptores deste texto? É possível tentar responder a essa pergunta convocando exemplos retirados de obras textuais que circulavam na época e que muito provavelmente enquadrariam a leitura da correspondência entre emoções e a sua expressão.

¹² Vasvári, Louise, «The Semiotics of Phallic Aggression & Anal Penetration as Male Agonistic Ritual in the *Libro de Buen Amor*» In Josiah Blackmore & Gregory S. Hutcheson (eds.), *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance.*, Durham & London, Duke University Press, 1999, p. 130-56, p. 146.

¹³ *Primera Crónica General*, p. 519b. ll. 4-7.

¹⁴ Martin, George, *Les Juges de Castille: mentalités et discours historique dans l'Espagne médiévale*, Paris, Séminaire d'Etudes Médiévales Hispaniques, 1992, p. 102.

¹⁵ *Primera Crónica General*, p. 519b.

O primeiro exemplo pode ser retirado do livro mais importante para a Idade Média, a Bíblia. No *Livro de Daniel*, no episódio do banquete de Baltasar e aquando do aparecimento da escrita misteriosa na parede do palácio, encontramos uma referência à mudança facial de Baltasar ao inteirar-se da explicação do profeta Daniel sobre os mesmos.¹⁶ Essa passagem é traduzida fielmente pela *General Estória*, outra obra emanada do *scriptorium* alfonsino, do seguinte modo:

Et cataron estonces todos los sabios que se alli ayuntaran aquella escriptura mas non la pudieron leer nin departir al rey lo que querie dezir. Onde fue el rey Balthasar conturviado por ende et la su cara mudada¹⁷

Portanto, ainda que nem o texto latino nem a versão proposta pela *General Estoria* especifiquem qual a tonalidade que cobre o rosto do rei babilónio, estabelece pelo menos uma relação entre essa mudança e a existência de pensamentos perturbadores.

É também da autoria do rei Sábio, uma cantiga de Escárnio que satiriza o comportamento dos coteifes na guerra contra os mouros, e que estabelece uma correspondência directa entre o medo e a perda de cor facial.¹⁸

Por outro lado, *As Metamorfoses* de Ovídio, que segundo Daniel Eisenberg foram utilizadas como fonte para a redacção da *General Estoria*¹⁹, também fornecem exemplos concretos que atestam a relação entre a experiência de pensamentos inquietantes e a transformação facial.²⁰

Com base nestes exemplos, que terão certamente contribuído para a construção de uma sensibilidade simbólica comum aos redactores e leitores de então, é possível supor, tendo em conta os horizontes de expectativas dos receptores do texto, bem como as próprias limitações de ordem biológica, que a mudança da cor do rosto do rei seria a manifestação física da sua intranquilidade. A ambiguidade introduzida pela *Versão Amplificada* da *Estória de Espanha* ao colocar esta questão, que indicia em vez de indicar, abre caminho para o estabelecimento de múltiplas causas para essa transformação. Uma hipótese seria a irritação de Afonso VI perante a insistência do Cid em dele receber a Jura como os textos latinos já aventavam.²¹ É uma leitura possível, muito embora a *Versão Amplificada* nos diga que o rei

¹⁶ «tunc regis facies commutata est et cogitationes eius conturbabant eum et conpages renum eius solvebantur et genua eius ad se invicem conlidebantur» Daniel 5-6.

¹⁷ Alfonso X, *General Estoria* (parte IV), Ms. UrbLat. 539, BVat, f. 68v a.

¹⁸ *Cantigas d' Escarnho e de Maldizer dos Cancioneiros medievais galego-portugueses* (ed. de Manuel Rodrigues Lapa) Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1998, p. 33.

¹⁹ Eisenberg, Daniel, «The General Estoria: Sources and Source Treatment» [on-line], s/d, [consultado a 2008/10/09, 23.10]. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12362746510153728765213/p0000001.htm_.

²⁰ O texto ovidiano é no entanto mais detalhado que o texto cronístico fazendo corresponder uma alteração da face a uma cor e a uma emoção específica: a ira ao rubor e o medo à palidez: «Erubuit Phaeton iramque pudore repressit et tulit ad Clymenin Epaphi conuicia matrem» (*Met*, Liber I, v. 755-756) e «Serius egressus vestigia vidit in alto/Pulvere certa ferae totoque expalluit ore Pyramus» (*Met*, Liber IV, v. 105-107) - cito a partir da seguinte edição: Ovide, *Les Métamorphoses* (texte établi et trad. par Georges Lafaye), Paris, Les Belles Lettres, 1980 (3 vol.).

²¹ A associação entre o exílio do Cid e a ira é já proposta no *Carmen Campidoctoris* e na *Historia Roderici* Ver Menéndez Pidal, Ramón, *La España del Cid*, Madrid, Espasa-Calpe, 1929, vol. I p. 268-269 e Martin, Georges, *Op. Cit.*, p. 62.

parece disposto a aceder ao pedido dos castelhanos: «Pero al cabo non le quiso nenguno tomar la yura, maguer que la el rey quisesse dar, sinon Roy Diaz solo»²²

Mas um dado de natureza formal autoriza-nos a admitir uma outra causa: a localização concreta da formulação que regista a mudança de cor no texto. A referência à modificação da face de Afonso ocorre não no exacto momento em que o Cid o interroga, como seria de esperar, caso fosse a irritação pela postura do Campeador a provocar essa transformação, mas sim quando Afonso responde a essa interpelação, sugerindo que o rei no momento de jurar a sua inocência parece proferir um juramento falso. Esta mentira enunciada enquanto o rei mantém a sua mão sobre os evangelhos, seria certamente motivo suficiente para perturbar o irmão Sancho II. E suficiente também para levantar dúvidas quanto à inocência régia no processo a que o monarca responde.

A *Versão Crítica* da Estória de España, escrita por Afonso X nos seus últimos anos de vida (1282-1284), parece tentar encaminhar o episódio para uma direcção interpretativa mais definida, através de importantes modificações.

Uma alteração significativa que esta versão propõe tem que ver com o estatuto político de Afonso. Se na *Versão Amplificada*, este é coroado depois da realização do julgamento, na *Versão Crítica* esse momento é antecipado para um momento anterior ao da cerimónia:

[...]pero non le quiso tomar ninguno la jura, si non el Çid Rui Diaz el Canpeador, que non le quiso besar la mano nin rresçebir le por señor fasta que el jurase que syn culpa era ende asi como adelante lo diremos. Pues que el rrey don Alfonso ovo rresçebidos los rregnos de Leon de Castiella e de Navarra, puso la corona dellos en su cabeça et fizo se llamar señor de tres regnos.²³

Portanto, a entronização de Afonso como rei de Castela e Navarra não está dependente da verificação da sua inocência. Por outro lado, o julgamento que aqui se realiza é já não de um pretendente ao trono ainda que de ascendência real, mas de um rei. Este facto só por si transforma a inversão de funções ocorrida em Santa Gadea uma ofensa tão mais grave.

Esta antecipação terá consequências em termos espaciais, já que a *Versão Crítica* vai recuperar a cidade de Zamora como palco para esse fim. É no burgo onde o destino dos dois irmãos foi jogado que a coroação de Afonso VI tem lugar. Nesse sentido, Zamora e Burgos constroem-se como espaços simbólicos de polaridades opostas e de formas de poder antagónicas: Zamora, é o lugar da afirmação do poder régio. Burgos é a sede do poder nobiliárquico onde o rei se submete à vontade do grupo dos senhores feudais.

O tema da fidelidade e da traição do vassalo tratado na *Versão Amplificada* persiste na *Versão Crítica*, mas o texto alfonsino parece ter outra atitude perante o poder assumido pelo Cid durante a cerimónia:

²² *Primera Crónica General*, vol. II, p. 519a, ll. 6-9.

²³ De la Campa, Mariano, *La "Crónica de veinte reyes" y las versiones crítica y concisa de la "Estoria de España": ediciones críticas y estudio*, Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Filología Española da Faculdade de Letras e Filosofia da Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1995, p. 429 (texto policopiado).

Agora oyredes grant atrevimiento del vasallo querer atrever se de ajuramentar su señor tan brava mente. “Rrey don Alfonso venides me vos jurar por la muerte del rrey don Sancho que la non consejastes nin mandastes matar?”²⁴

Ao contrário da *Versão Amplificada*, o texto da *Versão Crítica* parece estabelecer uma separação entre o conjunto dos castelhanos e o Cid: neste texto, o Campeador não se individualiza enquanto voz de um grupo que expressa os seus interesses, uma vez que esse grupo aceita obedientemente a autoridade régia. E se, por um lado, essa posição pode ser vista como uma valorização da personagem, uma vez que é a única que se mantém fiel ao rei morto, por outro, o texto parece não ver com bons olhos a atitude do Cid ao persistir na interrogação ao rei e consequentemente reiterar a ofensa à dignidade régia de Afonso VI.

Tendo presente não só a concepção ideológica do poder de Afonso X enunciada claramente nas suas obras jurídicas, mas também as condições trágicas em que a *Versão Crítica* foi redigida, podemos facilmente deduzir que a preocupação que conduz a última obra do rei Sábio se prende muito mais com a defesa da dignidade régia do que propriamente com a responsabilidade de Afonso VI na morte do irmão. Assim, a mudança de cor do rei volta a ser reorientada para a questão pessoal entre o Cid e o monarca, questão pessoal que acolhe em si um confronto mais lato: a disputa funcional entre quem deve ordenar e quem deve obedecer.

Para concluir, o episódio da Jura de Santa Gadea, nos dois testemunhos historiográficos da *Estoria de España* que revisitámos, segue um caminho diferente daquele proposto pelos textos latinos. Equaciona não apenas a questão da culpa de Afonso VI na morte de Sancho II mas também valores caros a uma sociedade feudo-vassálica, como a fidelidade e a traição. A ambiguidade trazida pela descrição da mudança de cor de Afonso VI expressa perfeitamente a multiplicidade de sentidos presente nos textos historiográficos medievais. A manutenção deste motivo, embora orientado por Afonso X na última das suas obras para uma interpretação mais identificável com a tensão sempre presente entre o poder régio e o poder do corpo nobiliárquico, persiste em textos posteriores como na *Crónica de Castela* e na primeira versão da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, permitindo ainda a coexistência das duas interpretações, muito embora de um modo desigual.²⁵ Será apenas na segunda versão da *Crónica Geral de España 1344* que o motivo da cor será eliminado, desaparecendo com ele qualquer interrogação sobre a culpa de Afonso VI.

²⁴ *Id.*, p. 429.

²⁵ A *Crónica de Castela* com uma tradição manuscrita riquíssima e profundamente complexa, carece até à data de uma edição crítica que permita o seu estudo e a comparação com os textos já editados e que com ela se relacionam, como é o caso da *Tradução Galega da Crónica de Castela* (editada por Ramón Lorenzo - 1975) e a *Crónica Geral de Espanha de 1344* (editada por Luís Filipe Lindley Cintra – 1951- 1990). A *Crónica Geral de Espanha de 1344* existe em duas versões: uma primeira versão que subsiste apenas em manuscritos castelhanos e que está conservada no manuscrito 2656 da Biblioteca Universitária de Salamanca; a segunda versão, refundida por volta do ano 1400, e com tradição manuscrita portuguesa foi a que Lindley Cintra publicou.

Tonalidades complementares no vocabulário da «Primeira Crónica Portuguesa»

Rita Braga Gomes

Doutoranda da Universidade do Porto (Faculdade de Letras)

A narrativa da «Estória de Afonso Henriques» tem sido, ao longo de décadas, alvo de diversas interpretações que adoptaram abordagens mais direccionadas para a análise do conteúdo textual propriamente dito, incluindo a estrutura, divisão por episódios e sequência, e tendo em conta as versões conhecidas, os testemunhos e as edições. Incontornáveis são os estudos de António José Saraiva¹, Diego Catalán², Lindley Cintra³ e mais recentemente de José Mattoso⁴, Pedro Picoito⁵ e Graça Videira Lopes⁶. É, no entanto, na obra de Filipe Moreira, *Afonso Henriques e a Primeira Crónica Portuguesa*⁷ (2008) que se encontra um estudo muitíssimo rigoroso e aprofundado das principais problemáticas que o texto coloca a qualquer estudioso da matéria, não só através de um manuseamento de fontes e estudos que não descarta qualquer pormenor, contradição ou coincidência, mas propondo também uma reconstrução crítica do texto, intitulando-o, a meu ver adequadamente, como *Primeira Crónica Portuguesa*.

O estudo que aqui apresento debruça-se precisamente sobre o texto desta edição, não com o intuito de oferecer mais uma interpretação da mensagem ideológica por ele veiculada, mas de reflectir acerca do facto de vocábulos que se evidenciam na narrativa poderem ser entendidos como cores primárias, que conjugando-se entre si, são matéria essencial para a obtenção da cor local bem conhecida: refiro-me à ideia de legitimação do poder em função do domínio sobre um território, alcançado por herança, defesa ou conquista. Apesar de esta noção atravessar todos os episódios da crónica, os vocábulos que melhor contribuem para a sua revelação concentram-se nos momentos da narrativa

¹ Saraiva, A. J., «Sobre o texto da tradição épica de Afonso Henriques», *Les Langues Neo-Latines*, 183-184, Janvier-Mars 1968.

² Catalán Menéndez Pidal, D., *De Alfonso X al Conde de Barcelos. Cuatro estudios sobre el nacimiento de la historiografía romance en Castilla y Portugal*, Madrid, Editorial Gredos, 1962.

³ *Crónica Geral de Espanha de 1344* (ed. de L. Cintra), Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1951, vol. I.

⁴ Mattoso, J., «As três faces de Afonso Henriques», in *Naquele Tempo (ensaio de História Medieval)*, *Obras Completas de José Mattoso*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, vol. I, p.469-483; Mattoso, J., «A nova face de Afonso Henriques», in *Naquele Tempo (ensaio de História Medieval)*, *Obras Completas de José Mattoso*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, Vol. I, p. 485-500; Mattoso, J., *Afonso Henriques*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2008.

⁵ Picoito, P., «Espaço e Poder na Épica Medieval Portuguesa», *Colóquio-Letras*, 142, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro-Dezembro 1996.

⁶ Lopes, G. V., «Modelo e contra modelo: o retrato de Afonso Henriques nos textos medievais», *Modelo. Actas do V Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Porto, Faculdade de Letras, 2005, p. 129-139.

⁷ Moreira, F., *Afonso Henriques e a Primeira Crónica Portuguesa*, Porto, Estratégias Criativas, 2008

que apresentam a evolução e amadurecimento do herói, culminando na sua aclamação como rei, portanto não abordarei a crónica na íntegra.

Proponho então uma análise efectuada a três tempos, não indo totalmente ao encontro das divisões até hoje definidas noutros estudos, mas estabelecendo uma primeira pausa no fim do discurso narrativo inicial de apresentação do Conde D. Henrique. Um segundo momento será o do discurso directo da personagem; e um terceiro e último momento correspondente ao episódio das desavenças entre Afonso Henriques e a mãe. Definidos os *contextos de ocorrência* do léxico a analisar, foram estabelecidas subdivisões, denominadas como *situações dramáticas*, uma vez que se constituem como pequenos núcleos semânticos significativos que se diferenciam entre si num mesmo episódio, por encerrarem diferentes acções. Revelou-se também pertinente ter em conta outros dois factores, por muito provavelmente determinarem o léxico utilizado: o tipo de *discurso enunciativo* e o *sujeito central*, como objecto ou agente, em torno do qual se organiza a acção nesse discurso. Por fim, observaram-se as *classes e subclasses morfológicas*, não necessariamente predominantes, embora o sejam, que pareciam melhor contribuir definitivamente para a construção de um sentido sólido como o da associação entre terra e poder.

Nesta proposta de análise morfossintáctica conducente a considerações de ordem semântica, constatou-se a organização de vocábulos em torno da personagem central de cada contexto narrativo, evidenciando-se uma classe morfológica mais do que outra, consoante o contexto de ocorrência. Por exemplo, com a presença de nomes referentes à personagem, locais e indivíduos próximos num caso, ou verbos definidores de linhas de acção, noutro e, ao longo dos três momentos, a presença de determinantes ou pronomes possessivos, com um sentido que apenas em conjugação com as outras classes contribui definitivamente para a consolidação da ideia de posse territorial para legitimação da soberania.

O momento inicial da «Primeira Crónica Portuguesa» define-se como um contexto de introdução à personagem do Conde D. Henrique, centrando-se exclusivamente na sua apresentação. A narração é o único discurso enunciativo que ali se verifica, tendo como sujeito central o próprio conde, cuja caracterização evolui em quatro situações dramáticas onde é predominantemente agente das acções e num caso, objecto. Como agente é atribuído ao Conde D. Henrique o mérito da posse de território a partir da sua própria actuação, excepto na primeira situação referente ao casamento com D. Teresa, embora esta contribua para legitimar o seu poder sobre Portugal e Galiza. Nos casos seguintes, a personagem assume a posse territorial pelo exercício da guerra de defesa e conquista, através da indicação do local da sua morte, Astorga, e pela expressão do domínio sobre a região de Léon.

O nome assume nesta narração a importância de designar o sujeito central sob duas formas reveladoras do seu estatuto de poder: com os vocábulos “conde” (com quatro ocorrências) e “senhor” (com duas ocorrências), sendo que a primeira explicita um título nobre (que terá dado origem à designação da terra por si possuída: condado), e a segunda, com um valor semântico de carga feudo-vassálica, a reger no texto a referência a territórios (outros nomes com a importância de designar o local dominado), nomeando, portanto, aquele que, segundo Mattoso, exerce poderes senhoriais com autoridade sobre territórios ou vassalos. Este valor será confirmado no segundo momento de análise precisamente com a utilização do termo “vassalos”. Por outro lado, a presença de pronomes e determinantes

possessivos em três situações dramáticas é indispensável na valorização da ideia de apropriação da terra, como acontece nas expressões: «Estorga que era *sua*» e «(Astorga) fosse *sua* com *sas* perteenças»⁸ Não restam dúvidas quanto aos argumentos que justificam o poder exercido pelo conde sobre os seus territórios, a confirmar-se no episódio seguinte pela sua transmissão ao filho.

O segundo momento observado tem como contexto narrativo a passagem do testemunho de poder do conde a Afonso Henriques através da situação dramática do discurso do moribundo. Este episódio tem a peculiaridade de se desenrolar em discurso directo, o que condiciona o facto de o conde, enquanto sujeito enunciador, ser agente da acção, enquanto que Afonso Henriques, apesar de igualmente central, é um sujeito objecto, na sua presença implícita de receptor do discurso. Este posicionamento é determinado na expressão de transmissão territorial em dois pronomes, posicionados como sujeito e objecto indirecto: «toda esta terra que *te eu* leixo»⁹

Na formação deste discurso cria-se uma dinâmica de articulação entre três classes morfológicas, determinante para o objectivo de orientar a futura governação do filho, mas acima de tudo na evidência de uma transmissão de poder legitimador, uma vez mais, da posse territorial. Os nomes subdividem-se em três grupos semânticos: o primeiro nomeia o sujeito objecto da acção, marcado sintacticamente pelo uso do vocativo em início de pedidos, com as expressões “Filho” e “meu filho”, em que o laço familiar define o direito por herança; um outro nomeia o objecto da posse, incluindo território e pessoas, onde surge o vocábulo “vassalos”, entre topónimos ou as simples designações de “terra” ou “villa”, referindo-se tanto às posses presentes como àquelas que Afonso Henriques poderá almejar se seguir a actuação indicada pelo pai. Os outros dois grupos semânticos definem o tipo de actuação a acatar pelo filho (“honrra” e “menagem”, entre outros) e a quem se deverá dirigir (“filhosd’algo” e “homeens”). É de referir que muitos destes substantivos são antecedidos por determinantes possessivos, reconhecendo-se a importância da sua convivência sintáctica para a formação de sentidos como acontece em “teus homeens”, “meus vassalos”, onde o regime de organização social revela a autoridade sobre o séquito articulada com a necessidade de apoio para defesa da terra.

A terceira classe morfológica tem uma importância crucial no discurso do conde: são os verbos que o regem, numa semântica de transmissão pessoal de valores, assumindo também a função de ir alternando as acções entre agente e objecto, o que mantém uma dinâmica de reciprocidade entre pai e filho nas formas: “lheixo”; “não percas”; “gaanhey”; “toma”; “sejas”; “da-lhes”, “faze-lhes”, (introduz um terceiro elemento humano necessário na governação); outros verbos demonstram o paralelismo de valor condicional ou consecutivo em expressões como “se (...) leixares”, “arredará”; outros ainda, uma ordem de actuação imediata para que o filho obtenha o reconhecimento de soberania, nas formas: “Chama”; “mandar-t’ey fazer”; “te torna”; ainda as formas verbais que revelam o resultado dessa actuação, no caso “nom (...) perderás”; “conquistarás” e a expressão da conquista que dá direito à posse na expressão “que eu poborey” (como referência a Santa Maria de Braga).

⁸ Moreira, F., *Afonso Henriques e a Primeira Crónica Portuguesa*, Porto, Estratégias Criativas, 2008, p.125.

⁹ *Id.*

O último excerto narrativo alvo desta análise tem como contexto a disputa entre Afonso Henriques e sua mãe pela posse do território de Portugal, subdividindo-se em variadas situações dramáticas onde convivem os dois tipos de discurso anteriormente observados: a narração e o discurso directo. Esta alternância confere a este momento uma maior dinâmica de trocas discursivas entre os sujeitos centrais: o rei português e D.Teresa, que, por sua vez, se articulam com outros sujeitos intervenientes, assumindo-se umas vezes como agentes, outras como objecto das principais acções.

Os nomes que correspondem às personagens surgem então, muitas vezes em discurso directo, com uma semântica que se refere ao laço familiar: por exemplo, em posição de vocativo quando D. Teresa lança a maldição ao filho. Curiosamente, o discurso directo de Afonso Henriques nunca se dirige à mãe, mas apenas ao conde D. Fernando e a Soeiro Mendes. A frequência das ocorrências evidencia-se neste episódio, através da repetição do nome do rei português 13 vezes e da palavra “madre” 9 vezes, sendo que o primeiro é predominantemente agente da acção, o que denota uma actuação mais dominadora, e o segundo, é principalmente objecto, na maior parte das vezes, começando a adivinhar-se não uma situação de passividade, mas de derrota nas contendas com o filho. O nome “senhor” aparece em vocativo no discurso de Soeiro Mendes dirigido a Afonso Henriques, como demonstração do reconhecimento do seu poder senhorial, o que embora o superiorize, ainda não o coloca ao nível da realeza. No entanto, encontra-se também com uma frequência significativa, o vocábulo “emperador”, reforçado pelo facto de ser na maior parte das vezes agente da acção, o que não retira protagonismo a Afonso Henriques, antes contribui para uma medição de forças que valoriza as competências do rei português. Será interessante ainda notar que apenas no final do episódio, este aparece com o título “El rey dom Affonso de Purtugal”, como nomeação do estatuto alcançado no culminar das sucessivas vitórias.

Não menos importantes são os nomes que designam os territórios objecto de posse, com referência a 14 topónimos diferentes, sendo que alguns são repetidos no discurso, e com 7 ocorrências do vocábulo “terra”. Na relação dos sujeitos com o território, os determinantes e pronomes possessivos voltam a predominar neste momento narrativo, através da sua presença em discurso directo, como reforço da argumentação de posse tanto da parte da mãe, como da do filho, utilizando ambos a mesma justificação da herança da terra deixada pelo pai. No discurso narrativo, o pronome continua a estabelecer a ligação entre um sujeito e a posse de terra, por exemplo em relação a Afonso Henriques na expressão “terra de Leon que ele tinha por *sua*” ou no caso da mãe no exemplo “ouvesse todo Portugal por *seu*”. O determinante contribui também na expressão da forma de legitimação pela guerra, presente na indicação do modo como Afonso Henriques ganhou Portugal “*per sas armas*”.

Dado o contexto da exposição deste breve estudo, optei por não apresentar uma listagem exaustiva de todos os exemplos, e sim por fazer uma referência à sua presença e frequência, com aqueles que considere mais significativos. Identificados os valores centrais nos diferentes tipos de discurso, e que correspondem afinal à principal temática presente na *Primeira Crónica Portuguesa*. Penso poder afirmar que um estudo morfossintáctico e semântico de qualquer texto medieval de matéria historiográfica poderá ser também revelador de aspectos ideológicos, proporcionados através de campos lexicais que organizam a significação e revelam a cor local do texto, a partir de diferentes tonalidades discursivas.

A cor no romanceiro antigo: poética e significado

Teresa Araújo
Universidade Nova de Lisboa (FCSH)

Como reconhece geralmente a crítica, grande parte dos romances da tradição antiga relata as acções e configura as personagens através de procedimentos que geram acentuados efeitos visuais¹. No entanto, estes poemas, ao desenvolverem os seus quadros, utilizam a cor com alguma parcimónia. Com efeito, de acordo com a poética tradicional, mostram preferência pelos elementos que se afiguram imprescindíveis à presentificação dos sucessos e não se detêm, na sua maioria, em longas descrições ou amplos momentos líricos propícios às sugestões cromáticas.

Apesar do uso moderado das tonalidades, as composições oferecem a gama do sistema de cores que fora estabelecido pela sociedade dos séculos XI-XIII e que vigorava ainda na época das primeiras edições dos poemas, as «six couleurs de base (blanc, rouge, noir, bleu, vert, jaune) et des combinatoires plus riches»². Sugerem-nas com a sobriedade própria do seu estilo, quase sempre através de alusões concisas ou de procedimentos intuitivos, e geram inegáveis efeitos plásticos (que impressionavam e prendiam a atenção do auditório); todavia, utilizam-nas com a finalidade de, sobretudo, produzirem significação.

Entre os procedimentos criativos de sugestão das tonalidades, o romanceiro antigo utiliza com frequência o recurso aos signos verbais das cores (muitas vezes associados a outros que reforçam o seu valor plástico e/ou semântico) e aos signos que, não designando qualquer matiz, relacionam, no seu campo de significados, conteúdos cromáticos e não cromáticos – e, nesse sentido, instauram maior complexidade significativa. Alguns romances desenvolvem ainda outro artifício que também funciona como um dispositivo semântico: o do relato de acções com efeitos de cor (nomeadamente, das que supõem o derramamento de sangue), sem a verbalização desses reflexos.

A significação produzida por este cromatismo participa na configuração física, psicológica e social das personagens, dos universos em que elas se movem e das próprias acções e promove, algumas vezes, indícios dos acontecimentos que vão ocorrer.

O processo da utilização do signo verbal da cor

O vermelho é explicitamente sugerido no verso «vi venir pendón bermejo con trezientos de cavallo» de um dos romances alusivos ao cerco de Zamora que relata as sumptuosas exéquias fúnebres de Fernán d'Arias, morto ao defender a honra da cidade

¹ Vide Di Stefano, Giuseppe, «Introducción», in *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993, p. 55-56, onde são citados outros estudos que realçam a teatralidade e a visualidade dos romances.

² Pastoureau, Michel, *Bleu. Histoire d'une Couleur*, [Paris], Seuil, 2000, p. 83.

contra as imprecações de Diego Ordóñez³. O efeito cromático e plástico da presença do signo é inegável, todavia a sua função principal não é a de intensificar a imagem, mas a de identificar o estandarte (a insígnia de Zamora que, noutra versão quinhentista⁴ do mesmo tema, aparece como “seña bermeja”) e, através dele, os cavaleiros que o transportam, assim como o contexto do sucesso que vai ser narrado com coordenadas espaciais e históricas no final do relato:

Inlo murió por las tavernas ni a tablas jugando,
mas murió sobre Çamora, vuestra honra resguardando.
Murió como caballero, con sus armas peleando.⁵

O verde é também suscitado por este procedimento no verso «– Dios te salve, cavallero, debaxo la verde haya» do romance do ciclo dos Infantes de Lara que narra o encontro de Mudarillo com quem matou os seus meio-irmãos, don Rodrigo de Lara⁶. Neste caso, como no anterior, a cor participa no enquadramento físico do sucesso, mas tem efeitos para além desse papel: colabora na configuração psicológica de Mudarillo e no reforço do contraste da personagem com o seu oponente. Exprime a amenidade interior da figura, bem como a sua falta de premeditação violenta, frente ao estado psicológico de don Rodrigo de Lara que surge «maldiciendo a Mudarillo, hijo de la renegada, / que si a las manos le uviesse que le sacaría el alma.»⁷

Através do mesmo recurso, surge o amarelo na forma poética do retrato de don Bernaldino⁸, cujas tonalidades Goldberg analisou do ponto de vista simbólico⁹, «de morado y amarillo es su vestir y calçar»¹⁰. Nela, a cor reflecte a imagem física da personagem, mas sobretudo antecipa, em forma sublinear (através da alusão ao simbolismo da cor), o malogrado desfecho da visita amorosa de Bernaldino, o seu acto de desespero, «[p]luso una espada a sus pechos por sus días acabar»¹¹.

O branco aparece algumas vezes mediante esta modalidade criativa em versos alusivos a figuras masculinas para as dotar de características de estatuto positivo, como nas

³ *Cancionero de romances* (ed. y estudio de Antonio Rodríguez-Moñino), Madrid, Castalia, 1967, p. 220 (Envers, Martín Nucio, 1550). Salvo indicação em contrário, compulso as versões através das reedições das suas fontes antigas e cito os seus versos actualizando a grafia de acordo com os critérios estabelecidos por Giuseppe Di Stefano, *Romancero*, p. 61-62.

⁴ Rodríguez Moñino, Antonio, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVII)* (ed. corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes), Madrid, Mérida, Castalia, Editorial Regional de Extremadura, 1997, p. 802-803, n.º. 1068. Leio por *Primavera y flor de romances* (ed. de Fernando José Wolf y Conrado Hofmann), Berlín, Asher, 1856, I, p. 154-155.

⁵ *Cancionero de romances*, 1967, p. 220.

⁶ *Cancionero de romances* (2ª. ed. facsímile con estudio de Ramón Menéndez Pidal), Madrid, CSIC, 1945, fol. 165r (Envers, Martín Nucio, s.a.).

⁷ *Ib.*

⁸ *Cancionero de romances*, 1945, fol. 258r.

⁹ Goldberg, Harriet, «A reappraisal of Colour Symbolism in the Courtly Prose Ficción of Late-Medieval Castile», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIX, 1992, p. 221-237.

¹⁰ *Cancionero de romances*, 1945, fol. 258r.

¹¹ *Ib.*

formas poéticas de uma versão da «Pérdida de don Beltrán»¹² que relata a busca do herói pelo seu pai, «cavallero de armas blancas si lo viste acá pasar, / [...] / – Blancas armas son las suyas y el cavallo es alazán,» e de uma composição¹³ do ciclo de Gaiferos que identifica Montesinos (cavaleiro que socorre o protagonista) como «caballero de armas blancas de lexos vieran asomar».

Mas esta mesma tonalidade (assim como outras) surge também expressa através da associação do signo verbal da cor em três modalidades: incorporado em asserções comparativas, associado a outros signos que, não tendo um significado cromático, incluem a sua noção e relacionado com verbos que transmitem a ideia de luminosidade. Nestes casos, nem sempre cria contextos semânticos semelhantes ao que é gerado através da simples utilização do vocábulo. Se, no verso «la barba tenía blanca, la calva le relucía»¹⁴, a presença da tonalidade produz uma configuração positiva do ancião mouro – uma personagem com idade avançada que, apesar disso, procura com tenacidade e bravura reforços junto do seu rei contra o cerco de Antequera posto por D. Fernando –, já noutras formas poéticas promove uma imagem de belas mulheres sedutoras que exibem os seus anseios eróticos: «[m]i cuerpo tengo tan blanco como un fino cristal», declara Melisendra na sua conquista amorosa do conde Ayuelos¹⁵; «delgadita en la cintura, blanca soy como el papel», responde sensualmente a “gentil dama” ao repúdio amoroso do pastor¹⁶; «– Blanca sois, señora mía, más que el rayo de sol», saúda o cavaleiro galante a senhora casada a quem requer os favores amorosos¹⁷.

O negro ressalta também através do último procedimento para elaborar a imagem de desventuradas personagens e, com frequência, anunciar, através de indícios, as acções de infortúnio que prontamente ocorrerão. No romance agora citado, o cavaleiro contrasta a beleza (alvura) da senhora com a inquietude amorosa que lhe declara, «más negras tengo mis carnes que un tiznado carbón»¹⁸. O verso que descreve a donzela de Toro, «vestida de paños negros, reluze como una estrella», exprime a elegância feminina (o negro das suas vestes adquire o brilho do corpo celeste através do verbo e da comparação do segundo hemistíquio), mas indicia simultaneamente o infortúnio que está prestes a abater-se sobre a personagem – ser requerida de amores pelo rei seu irmão (sem que este a reconheça) e ser vítima da ira real depois de Cid anunciar a sua identidade ao soberano¹⁹. As formas poéticas relativas à imagem de Isabel de Liar no momento em que a senhora se despede dos filhos para ser executada, «[t]oda cubierta de negro, lástima es de la mirare»²⁰, e à figura de Iseo (recriação de Isolda), quando a donzela se dirige para junto do amado e, unidos, encontram

¹² *Cancionero de romances*, 1967, p. 251.

¹³ Giuseppe Di Stefano, *Romancero*, p. 391-402.

¹⁴ *Cancionero de romances*, 1945, fol. 180v.

¹⁵ Giuseppe Di Stefano, *Romancero*, p. 154-157.

¹⁶ *Pliegos poéticos españoles de la British Library, Londres (impresos antes de 1601)* (ed. facsímil, estudio por Arthur Lee-Francis Askins), Madrid, Joyas Bibliográficas, 1991, III, pl. LII, 968.

¹⁷ *Cancionero de romances*, 1967, p. 317.

¹⁸ *Ib.*

¹⁹ Giuseppe Di Stefano, *Romancero*, p. 369-370.

²⁰ *Cancionero de romances*, 1967, p. 235.

a morte, «cubierta de un paño negro que de luto se llamava»²¹, elaboram configurações comoventes do ponto de vista plástico e psicológico, mas também insinuam a iminência de um acontecimento fatídico.

O recurso a signos com noções cromáticas implícitas

Através da utilização de “sangre” e “rosa” (flor) – signos que não verbalizam as cores, mas incluem noções cromáticas no seu campo semântico – são sugeridas impressões de vermelho para produzirem contextos significativos de violência, de intensidade erótica (sobretudo, “sangre”) ou de atmosfera agradável (especialmente, “rosa”).

No romance do ciclo de don Rodrigo sobre a sua perda de Espanha por motivo dos seus amores com Cava²², os versos que criam imagens cromáticas intensas, «iva tan tinto de sangre que una brasa parescía; / [...] / mira el campo tinto de sangre el cual arroyos corría,» promovem um quadro de conteúdo catastrófico. Representam a extrema perturbação interior do rei perante o tremendo morticínio dos seus cavaleiros, bem como a perda do reino, e produzem a visualização da calamidade da batalha e dos seus despojos.

Outros exemplos do recurso a “sangre” como procedimento de criação intuitiva da cor com significado de forte violência podem ser encontrados num conjunto de versos mais ou menos formulísticos presentes em vários romances. A forma «con la sangre que os sacara yo tiñiera a queste vado», do tema do ciclo de Fernán González sobre a tentativa gorada de ser estabelecida a paz entre o conde e o rei²³, suscita um efeito plástico impressionante (todo o vale ensanguentado) para manifestar a virulência real se o conde não aceitasse as tréguas que os monges procuravam promover entre ambos. O verso «la sangre que d’él salía las yerbas haze teñir» que faz parte do romance sobre a Batalha de Roncesvales²⁴ causa uma impressão visual semelhante à anterior, mas a sua função é a de descrever a gravidade dos ferimentos do rei mouro Malsín, bem como a violência do combate, e o próprio estado interior da personagem (a claudicação das suas convicções religiosas por se sentir traído por Maomé), uma vez que o verso precede imediatamente os seguintes: «las voces que iva dando al cielo quieren subir: / – Reniego de ti, Mahoma, y aún de cuanto hize en ti»²⁵.

A forma poética «de la sangre que les corre todo el campo está teñido», do romance de temática bretã em que Lanzarote e Orguloso travam um contundente combate entre si²⁶, sugere a mesma imagem cromática para representar a luta desmedida entre as personagens. E «de la sangre que d’ellos salía todo va buuelto en sangre», de um dos temas sobre Gaiferos²⁷ que alude ao confronto do herói com os mouros, cria um quadro semelhante com a

²¹ *Pliegos poéticos españoles de la British Library*, pl. LII, 966.

²² *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga* (ed. facsímil), Madrid, Joyas Bibliográficas, 1960, I, pl. XXXIV, 337.

²³ *Cancionero de romances*, 1967, p. 227.

²⁴ Giuseppe Di Stefano, *Romancero*, p. 377-379.

²⁵ *Ib.*

²⁶ Giuseppe Di Stefano, *Romancero*, p. 224-225.

²⁷ Giuseppe Di Stefano, *Romancero*, p. 391-402.

finalidade de exprimir a superioridade do cavaleiro que sozinho (embora com as armas e o cavalo de Roldán) luta contra hostes muçulmanas.

Noutros casos, a utilização de “sangre” gera imagens e conteúdos significativos de grande provação física das personagens, do seu sacrifício extremo, e da sua perseverança. Encontra-se no romance de Julianesa²⁸ que, reelaborando um episódio do tema de Moriana e Galvane²⁹, relata a procura da esposa cativa de mouros desenvolvida pelo marido: «pues traigo los pies descalços, las uñas corriendo sangre, / pues como las carnes crudas y bebo la roja sangre.»

Surge também noutros temas, em formas poéticas muito semelhantes do ponto de vista da expressão e do significado. Aparece, como é compreensível, no tema de Moriana e Galvane³⁰, «llorando viene y gimiendo, las uñas corriendo sangre», e em dois carolíngios, um sobre o regresso do filho do rei que volta do cativo dos mouros sob a figura de romeiro³¹, «llos pies llevaba descalços, las uñas corriendo sangre», e outro sobre a demanda do pai de Montesinos para que o filho vingasse o desterro de que tinham sido vítimas³², «trayendo los pies descalços, las uñas corriendo sangre». Figura igualmente no romance de Gaiferos³³ acima referido, no verso em que o herói alude à sua procura esforçada da esposa, «comiendo la carne cruda, beviendo la roja sangre» (neste caso, acompanhado pelo signo da cor).

Noutros casos, ainda, a utilização do mesmo signo gera impressões de vermelho promotoras de conteúdos significativos de sofrimento interior (de dor provocada pela ânsia amorosa ou pela experiência da perda irremediável). Reflecte esta intencionalidade cromático-significativa o verso de um dos romances que alude ao desejo sensual de Rosaflorida por Montesinos³⁴, «lllévesme aquesta carta, de sangre la tengo escrita», assim como o do tema sobre o sonho-presságio da esposa de Roldán que a faz antever a morte do marido³⁵, «tintas venian de dentro, de fuera escrita con sangre», e o do romance já mencionado sobre a perda moura da cidade de Antequera³⁶, «escritas ivan con sangre mas no por falta de tinta».

Cada uma destas três últimas fórmulas assume um significado específico de comunicação dolorosa. A primeira tem um conteúdo confessional, manifesta, na primeira pessoa, o desespero motivado pela perturbação erótica da personagem feminina que requer os amores de Montesinos. A segunda dá testemunho da violência da batalha onde Roldán morreu e, criando um jogo entre o interior e o exterior da carta (“de dentro, de fuera”),

²⁸ *Cancionero de romances*, 1945, fol. 227r.

²⁹ *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia* (ed. facsímile, estudio por María Cruz García de Entería), Madrid, Joyas Bibliográficas, 1975, pl. XIV, 111.

³⁰ *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, pl. XIV, 111.

³¹ *Cancionero de romances*, 1945, fol. 172r.

³² *Cancionero de romances*, 1967, p. 256

³³ Giuseppe Di Stefano, *Romancero*, p. 391-402.

³⁴ Dutton, Brian, *El Cancionero del siglo XV. C. 1360-1520*, Salamanca, Diputación Provincial, 1990, I, p. 164.

³⁵ *Cancionero de romances*, 1967, p. 182.

³⁶ *Cancionero de romances*, 1945, fol. 180v.

reflete a dolorosa expectativa de infortúnio da esposa. A última exprime a catástrofe e a deliberada intenção de a comunicar.

O recurso a “sangre” como processo de visualização da inquietude feminina provocada pelo desejo erótico, presente no anterior verso proferido por Rosaflorida, encontra-se igualmente no que é dito por Jimena, quando acusa Cid ao rei e lhe pede justiça³⁷; através dele e da utilização do verbo formado a partir do signo, «con sangre de mis palomas ensangrentó mi brial», a personagem deixa entrever o seu desiderato (o qual, aliás, o rei compreende promovendo o casamento de ambos – como viu Giuseppe Di Stefano³⁸ e Paloma Díaz-Mas³⁹, entre outros). Contudo, noutros casos, “sangre” representa a plenitude da primeira experiência amorosa de uma donzela – como no do romance⁴⁰ em que, pela voz da figura feminina, colabora na expressão de um momento idílico (na qual, o signo “rosas” não é utilizado em sentido cromático, mas numa acepção de doce sensualidade).

echóme en cama de rosas, en la cual nunca fui echada,
hízome no sé qué hizo que d’él vengo enamorada.
Traigo, madre, la camisa de sangre toda manchada.

O uso de “rosa” com finalidade cromático-significativa instaura um universo oposto ao criado pela maior parte das alusões a “sangre”. Frequentemente, colabora na visualização da excepcional beleza feminina. No poema, já mencionado, da sedutora “gentil dama”⁴¹, a senhora verbaliza a sua formosura referindo «la color tengo mezclada como rosa en el rosel». E num dos romances de Montesinos⁴², o narrador acentua a extraordinária beleza e a sensualidade de Guiomar – a donzela real que salva a perda do reino do pai através dos seus encantos junto do imperador don Carlos (accede casar em segredo com o seu devotado Montesinos e tornar-se cristã) –, retratando-a no momento em que a figura feminina sai dos banhos, incendiada pelas águas quentes, «colorada como la rosa, su rostro como cristal». Outras composições oferecem exemplos semelhantes, como se verá, articulados com a sugestão de outras tonalidades.

Mas nem só o vermelho é criado graças a este procedimento poético. Outras tonalidades surgem através dele para exprimirem significados vários. Alguns versos suscitam a impressão do verde através, por exemplo, do signo “prado”, como o do romance já mencionado sobre a morte de don Beltrán⁴³, no qual a presença do signo produz a identificação do espaço em que o pai do herói conhece o final sinistro do filho, «[e]n la entrada de un prado, saliendo de un arenal», e o do tema também já aludido do ciclo de Fernán González⁴⁴, «que se vayan a los prados que dicen de Carrión», indicador do local

³⁷ *Cancionero de romances*, 1967, p. 224.

³⁸ Giuseppe Di Stefano, *Romancero*, p. 346, nota 9.

³⁹ *Romancero* (ed., estudio y notas de Paloma Díaz-Mas), 2ª. ed., Barcelona, Crítica, 2006, p. 78 (1ª. ed. 2001).

⁴⁰ *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, II, pl. LXXVI, 248.

⁴¹ *Pliegos poéticos españoles de la British Library*, III, pl. LII, 968.

⁴² *Romancero antiguo. II. Romances amorosos y caballerescos* (ed., prólogo y notas de Juan Alcina Franch), Barcelona, Editorial Juventud, 1971, p. 125-139.

⁴³ *Cancionero de romances*, 1967, p. 251.

⁴⁴ *Cancionero de romances*, 1967, p. 227.

onde os litigantes vão encontrar-se. A mesma tonalidade é sugerida pela forma poética do tema da “gentil dona”⁴⁵, também já citado, «los pes tingo en la verdura esperando este placer»; no entanto, neste verso, a sua função ultrapassa a da configuração do contexto físico da senhora, desempenha sobretudo a da expressão dos anseios eróticos femininos através da sugestão da imagem dos pés nus em contacto com a frescura da vegetação. O branco e o amarelo aparecem com frequência mediante a utilização dos signos prata e ouro, como nos versos do aludido romance sobre don Rodrigo⁴⁶ que descrevem o local onde o rei e Cava dormem e se entregam aos seus amores, «dentro de una rica tienda, de oro bien guarnecida, / trescientas cuerdas de plata que la tienda sostenían,» ou do tema sobre a chegada de Diego Laínez e do filho Rodrigo, com os seus cavaleiros, ao palácio do rei⁴⁷ que reflectem o estatuto dos cavaleiros e a singularidade de Rodrigo (o seu carácter insubmisso frente ao rei), «todos visten oro y seda, Rodrigo va bien armado / todos espadas ceñidas, Rodrigo estoque dorado,» ou, ainda, do romance de Espinelo⁴⁸, «los bancos eran de oro, las tablas de plata fina», forma poética que colabora na visualização da condição social do moribundo, «¡el Soldán agora es muerto, yo por el Soldán regia».

O artifício do relato de acções com efeito cromático implícito

Várias formas poéticas constituem exemplos deste procedimento de sugestão intuitiva da cor para produzir significação. Entre elas, encontram-se as que geram implicitamente efeitos de escuridão física com significado ao nível da expressão da interioridade do herói, como a do romance sobre a mortificação e penitência do rei Rodrigo⁴⁹, «¡mlétese por las montañas, las más espesas que via», que reflecte a complexidade anímica da figura dilacerada pela culpa e pela desonra da perda do reino por amores ilícitos.

Abundam, no entanto, as que criam, mediante este recurso, impressões visuais de vermelho para exprimirem conteúdos de violência. Bastante ilustrativos são os versos de um tema do ciclo dos Infantes de Lara⁵⁰ que visualizam a acção de Gonzalo Gustioz ao cumprir a ordem dada pelo rei Almanzor de identificar oito cabeças decepadas:

E limpiándoles la sangre assaz se fuera a turbar;
dixo llorando agramente: –Conózcolas, por mi mal:
la una es de mi carillo, las otras me duelen más:
de los infantes de Lara son, mis hijos naturales.

Mas igualmente exemplares do artifício são as formas poéticas do romance que relata a morte injusta dada pelo duque de Berganza à sua mulher por suspeitar de adultério⁵¹, «[r]

⁴⁵ Giuseppe Di Stefano, *Romancero*, p. 144-146.

⁴⁶ *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, I, pl. XXXIV, 337.

⁴⁷ *Cancionero de romances*, 1945, fol. 155v.

⁴⁸ Giuseppe Di Stefano, *Romancero*, p. 219-220.

⁴⁹ *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, I, pl. XXXIV, 337.

⁵⁰ *Silva de Varios Romances* (ed. y estudio de Antonio Rodríguez Moñino), Zaragoza, Cátedra Zaragoza-Ayuntamiento, 1970, p. 311 (*Segunda parte de la Silva de Varios Romances*, Zaragoza, Steuan de Nagera, 1550).

⁵¹ Giuseppe Di Stefano, *Romancero*, p. 281-284.

ebolvió el duque su espada y a la duquesa hería: / diole sobre su cabeça y a sus pies muerta caía,» ou da última parte de «Rico Franco»⁵² que aludem à vingança violenta da donzela raptada, «[p]restédesme, Rico Franco, vuestro cuchillo lugués: / [...] / la doncella que era artera por los pechos se lo fue a meter,» e os de um poema sobre a ação de Gaiferos, de libertar a sua mãe do cativo de Galván⁵³, que descrevem atitudes do opressor e do herói, respectivamente,

[y] alçara la su mano, puñada le fuera a dar
que sus dientes menudicos en tierra los fuera a echar.

[...]

Alçó Gaiferos su espada, un golpe le fue a dar
que la cabeça de sus hombros en tierra la fuera a echar.

A cor sugerida por estes actos de violência física, o vermelho do sangue (referido no poema do ciclo dos Infantes de Lara e subentendido nos outros), exprime a brutalidade das ações, mas também manifesta o perfil das personagens envolvidas. Revela a crueldade perversa do rei Almanzor e o sofrimento desmedido de Gonzalo Gustioz, o traço colérico e imponderado do duque; a violência de Galván sobre uma mulher que ele desposara ilicitamente. Mas representa igualmente a heroicidade da donzela sequestrada e de Gaiferos, a vitória destas figuras sobre a tirania dos opressores (sobre a do raptor e sobre aquele que matara o pai do herói para submeter a mãe a um casamento forçado, como conta o romance sobre a infância do cavaleiro⁵⁴).

Efeitos plásticos e semânticos do policromatismo

Por vezes, as tonalidades não são sugeridas assim isoladamente; aparecem em requintadas combinações com a finalidade de amplificarem e intensificarem visualmente quadros com significado unívoco. Encontram-se desta forma no retrato do lendário cavaleiro Bernardo del Carpio ao dirigir-se à corte do rei⁵⁵, no qual é destacado o seu cavalo de pelo negro (“morcillo”, um preto com laivos avermelhados) e arreios vermelhos (“grana”), «[p] or las riberas de Arlanza Bernardo el Carpio cabalga / en un cavallo morcillo enjaçado de grana,» para vincar a figura altiva e insubmissa do vassalo sobrinho de Alfonso. Surgem, igualmente, nas descrições emocionadas de duas belas senhoras, feitas pelos respectivos amantes com o recurso ao branco, ao rosado (“color”), ao azul (“garços”) e ao negro (“alcohol”, pó para acentuar as pestanas),

en la su cara muy blanca lleva un poco de color
y en sus ojuelos garços lleva un poco de alcohol⁵⁶

e

⁵² *Cancionero de romances*, 1967, p. 253.

⁵³ *Pliegos poéticos de la Biblioteca Nacional*, ed. facsímile, II, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1957, pl. LIV, 70.

⁵⁴ *Pliegos poéticos de la Biblioteca Nacional*, II, pl. LIV, 69.

⁵⁵ Giuseppe Di Stefano, *Romancero*, p. 323-324.

⁵⁶ *Pliegos poéticos de la Biblioteca Nacional*, II, pl. XLIX, 28

[tlal tenía la su cara como rosa del rosal,
[...]
los ojos tenía garços, parecen de un gavillán;
[...]
los labrios de la su boca como un fino coral⁵⁷.

Aparecem também em versos de contextualização espacial e, simultaneamente, de caracterização psicológica de outras figuras femininas. Numas formas poéticas, acentuam a amenidade dos universos exterior e interior para contrastarem essa suavidade com o infortúnio que atingirá as personagens, como a do romance já mencionado sobre Julianesa⁵⁸, «cogiendo rosas y flores en un vergel de su padre», que sugere a imagem de uma jovem donzela num ambiente de harmonia. Noutros casos, exprimem contextos de forte sensualidade, como os versos do tema também já aludido sobre a senhora que tenta seduzir o pastor⁵⁹, nos quais a relação de vergel/pés descalços (semelhante à da “gentil dona”, já observada) é bastante sugestiva: «Estase la gentil dama paseando en su vergel, / los pies tenía descalços que era maravilla de ver.».

O policromatismo assume igualmente a função de marcar a temporalidade das acções, por exemplo, no verso do romance sobre a libertação de Fernán González das prisões do rei de Navarra por acção de Sancha enamorada⁶⁰, «[tloda la noche anduvieron hasta qu’el alva reía» – contraste que reflecte igualmente a passagem do infortúnio à ventura expressa na última parte do poema.

Algumas conclusões

Os procedimentos criativos de sugestão cromática do romancelheiro da tradição antiga incluem, ainda, outros artifícios, como o recurso intuitivo presente nos versos do tema sobre os favores amorosos concedidos a don Grifos pela amada de Albertos⁶¹, «- ¿Quéis lo que tenéis, señora? Mudada estáis de color: / o havéis bebido del vino o tenéis celado amor,» ou como o que se detecta nas formas poéticas do romance que evoca o desastre militar das hostes de Juan de Saavedra⁶²: «Río Verde, río Verde, más negro vas que la tinta: / entre ti y Sierra Bermeja murió gran caballería»⁶³.

Nos primeiros versos, a alteração cromática da tez feminina é aludida expressamente como indício de uma acção e como reflexo de um conflito interior. Nos últimos, referentes ao acontecimento bélico de fronteira, os topónimos localizam o sucesso, mas são igualmente utilizados pela sua sugestão cromática (como mostra a primeira forma poética) e combinados

⁵⁷ Giuseppe Di Stefano, *Romancelero*, p. 149-150.

⁵⁸ *Cancionero de romances*, 1945, fol. 227r.

⁵⁹ *Plegos poéticos españoles de la British Library*, III, pl. LII, 968

⁶⁰ *Cancionero de romances*, 1967, p. 229.

⁶¹ Giuseppe Di Stefano, *Romancelero*, p. 189-190.

⁶² López de Coca Castañer, José Enrique, «De nuevo sobre el romance *Río Verde, río Verde* y su historicidad», in *Andalucía Medieval. Actas del I Coloquio de Historia de Andalucía (1979)*, Córdoba, Caja de Ahorros, 1982, p. 11-19.

⁶³ *Cancionero de romances*, 1945, fol. 174v.

com o signo “negro”, de conteúdo cromático e emocional, para ser criada uma forte imagem plástica reveladora da violência da derrota.

Apesar da variedade destes processos de sugestão das tonalidades, sempre desenvolvidos no contexto de uma poética de sobriedade e de recursos intuitivos, verifica-se que a todos preside uma constante e premente intencionalidade semântica. Embora correspondam também a um propósito de captação da atenção do auditório, uma vez que produzem a estimulação dos sentidos e da imaginação dos receptores dos poemas, obedecem, sobretudo, a uma tenção de atribuição de complexidade interior às personagens, de criação de indícios de acções (posteriores ou anteriores) e de enriquecimento da sua visualização, assim como de localização no espaço e no tempo. Colaboram, igualmente, na concretização da função noticiosa de alguns dos poemas (recorde-se o tema sobre as exéquias de Fernán d’Arias e o romance sobre a derrota dos cavaleiros de Juan de Saavedra) que caracterizou uma parte dos romances ao longo dos primórdios do género.

Neste sentido, a cor presente nos romances de tradição antiga, embora não seja um dos elementos mais frequentes e abundantes, assume particular significado do ponto de vista da poética e da semântica (não deixando de constituir, também, uma estratégia de optimização da própria recepção dos cantos).

CORES LÍRICAS

A tendencia cromofóbica e a raridade cromofílica da discursividade trobadoresca galego-portuguesa¹

Carlos Paulo Martínez Pereiro
Universidade da Coruña

A Luciana Stegagno-Picchio, *in memoriam*.

*O none, unless this miracle have might,
That in black ink my love (may) still shine bright.*

Shakespeare, Soneto LXV

Nestas páxinas que se seguen, preténdese abordar o teor cromofóbico que, no conxunto das súas vertentes profana e relixiosa, presenta a textualidade da escola trobadoresca galego-portuguesa chegada até nós, en contraste con algúns significativos *exempla* de impronta cromofílica. En paralelo, tratarase de explicitar os diferentes pregues que explican a escasa presenza e/ou a notoria ausencia da cor que, en diferente grao, (des)–tinxe as cantigas profanas e as *Cantigas de Santa María*, de maneira certamente paradoxal, nestas últimas, cando confrontadas coa produtiva e exultante omnipresenza da cor nas complementares miniaturas marianas.

É así que, como punto de partida, tras procedermos a un levantamento exhaustivo das –relativamente escasas– ocorrencias da(s) cor(es) nos diferentes xéneros e modalidades discursivas do noso trobadorismo, emprenderemos por medio dalgúns *exempla* a análise de conxunto dos motivos literarios en que se inseren e dos procedementos retóricos en que cobran un complexo sentido funcional de teor laudatorio, denigratorio ou simbólico. Para este fin, centraremos a nosa análise na presenza relevante e/ou nuclear da cor –no motivo dos ‘ollos verdes’ relacionado co tema da identidade e/ou da identificación da amada– na cantiga de amor «*Amigos, non poss’eu negar*» (A 229 / B 419 / V 30) e na cantiga de amigo «*Por Deus, amigas, que será*» (B 742 / V 344) de Joan Garcia de Guilhade, no contundente inserimento da cor no procedemento retórico da *interpretatio nominis* na sátira «*Maria Negra vi eu, en outro dia*» (B 1382 / V 990) de Pero Garcia Burgales e, finalmente, na explícita

¹ Este relatorio é resultado do proxecto de investigación *O cancionero de Joan Garcia de Guilhade. Edición crítica* (2004-2007) [HUM2004-04307], subsidiado polo “Ministerio de Ciencia y Tecnología. Dirección General de Investigación. Subdirección General de Proyectos de Investigación”, e do subproxecto de investigación *As cantigas do segundo cancionero aristocrático galego-portugués. Edición e estudo* (2006-2009) [Código: PGIDIT06CSC20401PRI], subsidiado pola Xunta de Galicia. Dirección Xeral de Investigación e Desenvolvemento.

dimensión simbólica das cores na cantiga narrativa mariana «*Como Santa Maria levou a alma dun frade que pintou o seu nome de tres coores*» (E 384)².

Fique constancia, antes de máis nada, de que falamos de “cromofobia” e “cromofilia” cunha intención moi xeral e por comparación con outros ámbitos líricos contemporáneos, previos ou posteriores, sendo plenamente conscientes de que da parte dos nosos trobadores e xograis non houbo unha intención de “fobia” (e/ou dun masacre da cor) ou de “filia”, senón máis ben unha construción poética diversificada onde, nos principios que a rexen e por uns ou outros motivos condicionantes (entre os que desconsideramos en absoluto aqueles derivados do *genius loci*), a cor acabou ocupando, por vía de regra, un lugar pouco relevante e, con poucas excepcións, necesariamente secundario ou inevitabelmente secundarizado.

A respecto, portanto, do uso destes connotados termos-conceptos, “estou en condicións de asegurarlle que se trata dunha exaxeración”, como escribira Mark Twain dirixíndose ao xornal en que aparecera anticipadamente a súa necrolóxica. Con todo, espero que, na medida do posíbel, a verdade parcial ou a visión unilateral que supón o seu uso, non constituía unha nefanda simplificación caracterizadora ou unha incorrecta distorsión da realidade en foco, que, como convicto e confeso spinozista, debería ter evitado. De non ser así o que aquí estou a expor diante de vostedes deviría algo peor aínda do que un erro: deviría unha inadmisíbel falsidade. É por isto que, na exposición por abstracción que se segue, nos empeñaremos en utilizar de preferencia o modo descritivo mais obxectivo e, de maneira lateral, o crítico-avaliativo máis subxectivo: sen servírmonos, por tanto, da xeometría euclidiana, faremos unha parcial aproximación pragmática, non dogmática – isto é, pirroniana – e, por tanto, relativa.

No contexto dos contributos destas actas e, máis en concreto, dos traballos a respecto das “cores líricas” das meritorias colegas Ângela Correia – *Editar cantigas a cores* – e Graça Videira Lopes – *Branco, vermelho, verde: as cores na poesía galego-portuguesa* –, decidín restrinxir algúns dos aspectos a abordar, procurando obviar e secundarizar certos elementos e consideracións que – quizais nun exceso de prevención – puidesen supor repeticións de contidos ou perspectivas a respecto do que ambas, sen dúbida, teñen expresado mellor do que eu.

Por un lado, non hai dúbida algunha de que o principal proceso xerador e estruturador da poesía profana medieval galego-portuguesa asenta na relación entre os procedementos retóricos, en sentido amplo, da *repetitio* e da *variatio*³.

² Editamos os textos a partir das edicións facsimilares dos manuscritos, ponderando, tamén outras edicións previas de referencia para cada *cantiga*, para alén de partirmos das reproducidas na *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica* (Coord. de Mercedes Brea), Santiago de Compostela, C.I.L.L. ‘Ramón Piñeiro’, 1996 (2 vols.) e, para o cancionero relixioso alfonsí, na exemplar edición do de Walter Mettmann: *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María. Edición, introducción y notas de...*, Madrid, Castalia, 1986-1989 (3 vols.).

Por outro lado, na representación de todas as *cantigas* aquí reproducidas, de maneira total ou parcial, seguimos as convencións establecidas polas *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval / Guidelines for the edition of medieval galician-portuguese troubadour poetry* (AA.VV. / Ferreiro, M., Martínez Pereiro, C.P. e Tato Fonttaña, L. (eds.), A Coruña, Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña (Col. ‘Manuais’, 26), 2007).

³ Desde outros presupostos dunha certa poética da contemporaneidade, lémbrese a postura maximalista de Poe, para quen a repetición e a variación xerarían a poesía.

Por outro lado, Giuseppe Tavani xa ten sinalado de maneira indubitábel, como características basilares xerais do conxunto da produción poética profana, a “homoxeneidade formal” (en que os diversos elementos que a constitúen son tipoloxicamente neutros), a discriminación clasificatoria por criterios (ou dicterios) de contido e de estilo e mais o “isomorfismo xenérico” no plano estilístico-semántico⁴ –tamén condicionado con toda a probabilidade pola especificidade unitarista da tradición manuscrita e polos gustos dos recompiladores e selectores da recolla inicial que a xerou.

Esta dúplice opinión común e consensual, sendo obviamente certa, foi adquirindo co paso do tempo o carácter de “verdade cansada”, de tal maneira que, se o proceso dialéctico entre os dous pólos foi desvirtuado, priorizando o da repetición e secundarizando o da variación, se abordou o innegábel carácter paradigmático da nosa poesía de maneira absolutista: non ponderando suficientemente que este non impón, de maneira necesaria, a teimosa invariabilidade ou a constante estabilidade ao seu respecto, mais permite –cando non exige para a súa completude funcional e significativa, con independencia do seu grao – a variabilidade, a irregularidade, a alteración ou a alterabilidade. E é neste espazo de sombra da *variatio* onde adquiren pleno sentido e importancia os reducidos usos cromáticos do noso corpus.

Esta concepción e conceptualización, desequilibrada e desequilibrante, trasladouse tamén ao campo que aquí nos reúne e ao aspecto de que me ocupo neste relatorio – isto é, ao da presenza/ausencia da cor no noso trobadorismo, especialmente no que di respecto á súa vertente profana. É así que, aos poucos, se instalou de maneira insidiosa entre as nosas rotinas analíticas o principio que poderíamos denominar como o da “imposición do igual”, cunhas consecuencias uniformizadoras que, na nosa opinión, por teren mudado acriticamente para un sobreposto e mecanicista modo imperativo – en que os textos nacerían, por así dicilo, “replicados”, serían produtos de deseño e resultados dunha maquinación –, teñen nivelado e empobrecido en non poucas ocasións os resultados do noso labor descritivo-avaliativo aplicado a un tan singular como extraordinario e elaborado corpus lírico galego-portugués.

Desta maneira, servíndonos da ousadía –do “ousar saber” kantiano–, decidimos pór negro sobre branco o resultado dalgunhas reflexións sobre esta significativa – en perspectiva cualitativa⁵– e problemática cuestión, que, aliás, devén diante dos nosos ollos como especialmente relevante nunha poesía que (re)vive co matiz e a modulada aportación individual como dous dos modos e medios de relevo para a expansión expresivo-significativa. Máxime de, con seriedade avaliativa, asumirmos – como quen isto di asume – a complexidade e a sutileza artística de moitas das nosas cantigas no difuso campo da aplicación á creación poética do principio de obediencia escrupulosa ás regras e preceitos *ad hoc* dunha certa *ars* isidoriana.

En principio, tendo a convicción de a individualidade autorial – derivada da apurada análise interna da obra de cada poeta – se poder constituír nun criterio avaliativo máis a acrecentar aos da textualidade do corpus ou aos derivados da colectividade escolástica, somos tamén conscientes de que, para alén doutras circunstancias derivadas da constitución

⁴ Vid.: Tavani, G., *A Poesía Lírica Galego-Portuguesa*, Lisboa, Comunicações, 1990.

⁵ Por moito que, cun limitado criterio cuantitativo, esta significación poida provocar a miraxe de ser unha realidade de menor entidade.

e formalización da unitaria tradición manuscrita, o fuxidío *usus scribendi* e/ou as esvaídas particularidades (retóricas, estilísticas e lingüísticas) de autor, en non poucos casos, foron apagadas e substituídas polos obsidiantes usos de xénero ou/e de escola. Proceso que, aliás, estivo facilitado polo feito de a individualidade e o grao de orixinalidade seren escasos nunha lírica en que os autores seguen con obstinado rigor un modelo paradigmático a que o devir do tempo conferiu toda a *auctoritas* referencial.

Nos conturbados e discutíbeis parámetros que se derivan do até agora afirmado *grosso modo*, coido que, en non poucas ocasións e no ámbito de estudo da nosa poesía trobadoresca, é preciso arriscar e traballar como os arqueólogos, sen certezas. Necesidade pola cal así procederei a seguir no exame referencial dalgúns casos concretos: movéndome no gume da navalla e contando coa xenerosa comprensión e complicidade dos avisados e informados lectores a que me estou a dirixir. E son (in)consciente desta perigosa necesidade quizais porque comparto con aquel proverbio inglés – que o comisario de policía Porfirio Petróvich, “perseguidor” do torturado criminoso Rodión Románich Raskólnikov, citaba en *Crime e castigo* – o axioma de que “nin cen coellos fan un cabalo, nin cen conxecturas unha evidencia”, quizais, tamén, porque acredito paradoxalmente, co proverbial dito francés, en que “avec de si, on construit Paris”.

É así que, no perigoso e movedizo ámbito de actuación que deseñan os presupostos anteriores, cal un Houdini do cromático, perante o fenómeno da cor a que nos enfrontamos, procederei tamén a “sherlockar” por vía dos *exempla* e co apoio do sabido papel central que, cando necesario e conveniente, a interpretación literaria (con)textual debe ter nas nosas consideracións e/ou análises.

Pois ben, tras un exhaustivo levantamento da presenza da cor na nosa textualidade trobadoresca⁶ –que, salvo (mal) radiografada en guarismos, coido carece de sentido reproducir aquí, no corpo deste relatorio, (mal) reflexada nun inventario heteróclito, con certeza xa coñecido polos presentes e que, en consecuencia, relego ás notas de rodapé –, os presupostos e as hipóteses de que partiamos – e de que, con certeza, tamén partiría calquera frecuentador pertinaz da nosa poesía medieval – víronse plenamente confirmados.

De todas as maneiras, en incompleto resumo, poderíamos condensar os resultados deste minucioso labor nas catro afirmacións seguintes:

- 1) As ocorrencias da(s) core(s) son (relativamente) escasas e presentan unha desigual distribución nos diferentes xéneros e modalidades discursivas do noso trobadorismo.
- 2) A reducida presenza das cores devén mínima – adquirindo os parámetros de peculiar raridade ocasional – no xénero das cantigas de amor, como era de esperar nun modo amoroso – rexido por unha poética expresiva da interioridade conturbada, por un *pathos* da *coita de amor* masculina – en que calquera tipo de *descriptio* da *senhor* amada – que se dá por (con)sabida – está presuposto e/ou

⁶ Hai un estudo xa clásico do “Maitre de Conférences a la Faculté des Lettres d’Aix” J. André – intitulado *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine* (Paris, Klincksieck, 1949) –, que, a pesar da súa basilar orientación lexicográfica, ofrece un excelente panorama e un apurado estudo literario da cor na poesía – e na prosa e na oratoria – latina clásica – a partir dos estudos semántico e estilístico que tamén realiza –, establecendo unha metodoloxía e conceptualización plenamente viventes para o noso obxecto de estudo que paira sobre este noso levantamento.

apagado nunha inconcreta abstracción xeneralizadora que poderíamos sintetizar falando dunha bulimia da interioridade e unha anorexia da exterioridade, onde –é obvio– entraría de cheo o ámbito do plástico.

De feito, esta *descriptio* minorizada e acompañada das referencias cromáticas aparece non raramente nos textos anómalos, en certa medida heterodoxos, fronteirizos e/ou difusamente transxenéricos a respecto dos impositivos paradigmas canónicos.

- 3) A cromofobia vese mitigada – mais continuando no ámbito da relativa escaseza – no xénero das cantigas de amigo, como tamén era de prever, en tanto en canto o amor feminino aparece na nosa lírica profana enmarcado – sen abandonar completamente a centralidade do interiorizado – nunha maior apertura aos contornos materiais e concretos do real e do ambiental. Dun modo en certa medida peculiar, as ocorrencias de cor, ademais de apareceren asociadas á exterioridade do natural evocado-representado (péñese na redundancia dos *verde pinho*, *verde prado*...), líganse significativamente á *descriptio puellae* –ou, mellor, á fachendosa autodescrición– da *amiga* nos parámetros dun autocompracente *gap*.

- 4) Nas cantigas satíricas, paródicas e burlescas é onde as cores aparecen cunha maior intensidade e contundencia –máis tamén relativamente pobre –, acorde cos ámbitos do real contextual a que se abren sen reparos e á procura dos diversificados recursos humorístico-sarcásticos habitualmente dirixidos *ad personam*⁷.

Para alén das cores despois examinadas, aparecen máis trece (e aínda máis tres, en sentido lato) ocorrencias, noutras tantas cantigas, de *baio* (1), *berengenha* (1), *cão* (2), *escarlata* (1), *louro* (1), *mizcrado* (1), *color de moras maduras* (1), *môrece* (1), *murzelo* (1), *castanha* (1) e *veiro* (5).

- 5) No caso das *Cantigas de Santa Maria*, as súas diferentes modalidades textuais aparecen perante os nosos ollos tinxidas cun grao pouco maior de cromatismo, que, ademais, resulta de pouca relevancia e significación literaria.

Para alén das cores despois examinadas, aparecen máis dezoito ocorrencias, noutras tantas cantigas, de *amarelo* (1), *arente* (2), *cão* (2), *escarlata* (4), *jalne* (1), *louro* (2), *prata* (5) e *veiro* (1).

Atestemos, conforme xa mencionamos, que esta presenza secundarizada das ocorrencias textuais coloridas ten un aquel de paradoxal cando confrontada coa produtiva omnipresenza da cor nas complementares miniaturas marianas.

Procedamos, a seguir, a unha radiografía mínima, como mostra, só das ocorrencias das cores presentes nos catro textos visados no conxunto global do corpus (profano e relixioso):

⁷ A presenza das cores nos (mal) chamados xéneros menores é irrelevante, obedecendo en todo caso a súa aparición e significación ás mesmas consideracións e condicionantes expostos nos xéneros canónicos de que derivan ou con que se hibridan.

- *Vermelho/a* apresenta seis ocorrencias en seis cantigas profanas: na anómala ‘cantiga da guarvaia’ e en cinco sátiras. Nas *Cantigas de Santa María* cinco ocorrencias máis⁸.
- *Branco(s)/a(s)* – para alén das dúas ocorrencias de *Brancafrol* nunca cantiga de amor e noutra de amigo – presenta sete ocorrencias en sete cantigas profanas: en dúas cantigas de amor heterodoxas, en catro sátiras e nunha tensón ficticia. Nas *Cantigas de Santa María* seis ocorrencias máis⁹.
- *Branco/a* e *vermelho/a*, agrupados, presenta catro ocorrencias en catro cantigas: na peculiar «cantiga da guarvaia» e en tres sátiras. Nas *Cantigas de Santa María* tres ocorrencias máis¹⁰.

⁸ Na anómala cantiga de amor «No mundo non me sei parella» [A 38] de Martin Soarez (v. 4: «*mia senhor branca e vermelha*»); na sátira «Non ha, meu padre, a quen peça» [B 922 / V 510] de Pero Larouco (v. 6: «*u se estrema do vermelho*»); na sátira «Da esteira vermelha cantarei» [B 1338 / V 945] de Lopo Lias; na *gesta de maldizer* «Sedia-xi Don Belpelho en ùa sa maison» [B 1470 / V 1080] de Afonso Lopez de Baian (v. 43: «*cavalo branco, vermelho na peteira*»); na sátira «Disse un infante ante sa companha» [B 1607 / V 1140] de Fernando Esquio (v. 4: «*nen branca, nen vermelha, nen castanha*»); na sátira «Donzela, quen quer entenderia» [B 1651 / V 1175] de Pero de Armea (v. 11: «*pero poedes branc’e vermelho*»).

Nas CSM nas cantigas narrativas 73.2 e 104.44 («*sangue vermello*»), 115.147, 135.141, 273.18 («*vinno branc’e vermello*»).

⁹ Para alén da súa presenza no antropónimo *Brancafrol* –na cantiga de amor «Senhor fremosa e de mui loução» [B 522^a / V 115] de Don Dinis (v. 8: «*que eu poss’; e sei de Brancafrol*»); na cantiga de amigo «Per boa fe, meu amigo» [B 755 / V 358] de Joan Garcia de Guilhade (v. 10: «*cora Brancafrol e Flores*») –, aparece na anómala cantiga de amor «No mundo non me sei parella» [A 38] de Martin Soarez (v. 4: «*mia senhor branca e vermelha*»); na cantiga de amor, incompleta e tardía, «Moir’, e faço dereito» [B 1605 / V 1138] de Vidal, xudeu de Elvas (v. 5-6: «*Des que lh’eu vi o peito / branco...*»); na *gesta de maldizer* «Sedia-xi Don Belpelho en ùa sa maison» [B 1470 / V 1080] de Afonso Lopez de Baian (v. 43: «*cavalo branco, vermelho na peteira*»); na sátira «Non quer’eu donzela fea» [B 476] de Alfonso X (v. 16: «*que ha brancos os cabelos*»); na sátira «Disse un infante ante sa companha» [B 1607 / V 1140] de Fernando Esquio (v. 4: «*nen branca, nen vermelha, nen castanha*»); na sátira «Donzela, quen quer entenderia» [B 1651 / V 1175] (v. 11: «*pero poedes branc’e vermelho*»); na tensón ficticia «Vi eu donas en celado» [B 142] de Pero Velho de Taveiros (v. 15: «*brancas eran come flores*»).

Ademais de *brancura* (39.33: «*nena brancura / da omagen nen ar foi afumada*»), nas CSM, nas cantigas narrativas 15.106 e 26.31 («*máis branco que un arminno*»), 45.76 e 54.13 («*monge branco com’estes da Espinna*»), 152.22 («*a branca escúdela*») e coa forma castelanizada *blanco* en 165.58.

¹⁰ Na heterodoxa cantiga de amor «No mundo non me sei parella» [A 38] de Martin Soarez (v. 4: «*mia senhor branca e vermelha*»); na *gesta de maldizer* «Sedia-xi Don Belpelho en ùa sa maison» [B 1470 / V 1080] de Afonso Lopez de Baian (v. 43: «*cavalo branco, vermelho na peteira*»); na sátira «Disse un infante ante sa companha» [B 1607 / V 1140] de Fernando Esquio (v. 4: «*nen branca, nen vermelha, nen castanha*»); na sátira «Donzela, quen quer entenderia» [B 1651 / V 1175] de Pero de Armea (v. 11: «*pero poedes branc’e vermelho*»).

Nas CSM, nas cantigas narrativas 115.147, 135.141, 273.18 («*vinno branc’e vermello*»).

- *Verde(s)* apresenta vinte ocorrências em oito cantigas: nunha cantiga de amor, en catro cantigas de amigo (unha anómala), na cantiga intercalada dunha pastorela e en dúas sátiras. Nas *Cantigas de Santa María* dúas ocorrências máis¹¹.
- *Negro(s)/a*, ademais de *touquinegra* (nunha sátira) e de catro ocorrências de *Negra* con valor antroponímico (en tres sátiras), presenta máis once ocorrências en sete cantigas satíricas (unha considerada nun sentido lato). Nas *Cantigas de Santa María* trece ocorrências máis¹².
- *Ouro*, ademais das diversas mencións do *ouro* metal, presenta cinco ocorrências en dúas cantigas (unha de amigo e unha sátira). Nas *Cantigas de Santa María* catro ocorrências máis¹³. Por outro lado *dourado* presenta outras cinco ocorrências

¹¹ No refrán da cantiga de amor «Amigos, non poss'eu negar» [A 229 / B 419 / V 30] de Joan Garcia de Guilhade (v. 5, 11 e 17: «os olhos verdes que eu vi»); na cantiga de amigo «Ai flores, ai, flores do verde pinho» [B 568 / V 1711] de Don Dinis (v. 1 «[verde pinhol]» e 4 «[verde ramol]»); na cantiga de amigo «O anel do meu amigo» [B 920 / V 5071] de Pero Gonçalves de Portocarreiro (v. 2 e 7 «[verde pinhol]», 5 e 10 «[verde ramol]»); na cantiga de amigo «Enas verdes hervas» [B 1189 / V 794] de Pero Meogo (v. 1 «[verdes hervas]» e 4 «[verdes prados]»); na anómala cantiga de amigo «Por Deus, amigas, que sera» [B 742 / V 344] de Joan García de Guilhade (v. 12: «*siquer meus olhos verdes son*»); nunha cantiga intercalada da pastorela «Oí hoje ùa pastor cantar» [B 868-869-870 / V 454] de Airas Nunez (v. 6: «*So-lo ramo verde froldo*»); na *gesta de maldizer* «Sedia-xi Don Belpelho en ùa sa maison» [B 1470 / V 1080] de Afonso Lopez de Baian (v. 29: «*campo verde, u inquire o can*»); no refrán da sátira «Eu convidei un prelado a jantar, se ben me venha» [B 1452 / V 1062] de Joan de Gaia (v. 3, 6, 9, 12, 15 e 18: «*Vós avede-lhos alhos verdes, e matar-m'íades con eles*»).

Nas CSM, nas cantigas narrativas 42.17 («*un prado mui verd' assaz*») e 279.21 («*me fez máis verde mia cor / que dun cambrai*»).

¹² Para alén da *touquinegra* na sátira «As mias jornadas vedes quaes son» [B 968 / V 555] de Afonso Eanes de Coton (v. 10: «*ou touquinegra, ou monja ou freira*»), aparece nas sátiras «*Maria Negra vi eu, en outro dia*» [B 1382 / V 990] (v. 1 «[*Maria Negra vi eu, en outro dia*]», 7 «[*que trago negro como ùa caldeiral*]», 13 «[*é negro ben come ùu carvon*]», 20 «[*Dizede-lhis ca chus negro é ca pez*]» e 27 «[*nom'hei de Negr', e muito outro mall*]», «*Dona Maria Negra, ben talhada*» [B 1383^{bis} / V 992] e «*Maria Negra, desventurada*» [B 1384 / V 993] de Pero Garcia Burgales; na sátira «*Non quer'eu donzela fea*» [B 476] de Alfonso X (v. 4: «*e negra come carvon*»); no sirventés «*Non me posso pagar tanto*» [B 480 / V 63] de Alfonso X (v. 52: «*alacran negro nen veiro*»); no sirventés político «*Meu senhor arcebispo, and'eu escomungado*» [B 1592 / V 1124] de Diego Pezelho (v. 13: «*Per meus negros pecados, tive un castelo forte*»); na sátira «*Marinha Foça quis saber*» [B 1627 / V 1161] de Pero da Ponte (v. 14: «*tan negra, ora vos eu vi*»); na sátira «*Pois vos vós cavidar lil non sabedes*» [B 1656 / V 1190] de Pero da Ponte (v. 13 «[*Direi-vos eu a negra da verdade*]», 17 «[*oimais, tia, negra noite lhi dadel*]» e 23 «[*negra noite lhi dade e estirada*]»); na sátira «*O demo m'houvera ho'ja levar*» [B 1385 / V 994] de Roi Queimado (v. 10: «*un mui gran can negr'e outro veiro*»).

Nas CSM, ademais de *negral* na cantiga 8.48 («*converteu o negral monge*») e das dúas referencias toponímicas á *Montanna Negra* e á *Negra Montanna*, nas cantigas narrativas 3.47 («*ao demo máis ca pez / negro*»), 5.126 («*tornou... negra come pez*»), 47.33, 58.31, 68.44, 84.44 («*A dona tornou por esto máis negra que carvon*»), 85.45 («*Outros diabos negros mui máis que carvões*»), 115.113 («*o mui máis ca pez / negro nen que a tinta*»), 146.79 («*mui máis ca pez / tornou negra nen que carvon*»), 185.82 («*tres mouros... chus negros que Satanas*»), 199.30 («*tornou-l'l'o rosto negro muito máis que os carvões*»).

¹³ Na cantiga de amigo «Enas verdes hervas» [B 1189 / V 794] de Pero Meogo (v. 14 «[*d'ouro los lieil*]», 17 «[*d'ouro las liaral*]», 19 «[*D'ouro los lieil*]» e 22 «[*D'ouro las liaral*]»); na sátira «*Vi un coteife de mui gran granhon*» [B 479 / V 62] de Alfonso X (v. 13: «*e o cordon d'ouro fal por joeta*»).

Ademais da referencia antroponímica a *San Joan Boca d'Ouro*, nas CSM, nas cantigas narrativas 35.22 («*Ùa arca feita d'ouro*»), 46.32 («*panos d'ouro teçudos*»), 95.62 («*our'e prata*») e 369.49 («*a sortella d'ouro*»).

en tres cantigas profanas (unha de amor, un descordo e unha sátira) e catro nas *Cantigas de Santa María*¹⁴.

- *Azur* non presenta ningunha outra ocorrencia. Nas *Cantigas de Santa María* só a ocorrencia da cantiga visada (348.17).
- *Rosa*, para alén da flor así denominada que aparece nunha cantiga de amor tardía, só presenta máis unha ocorrencia – *rosa bastarda* – nunha cantiga satírica¹⁵. Para alén da cor *vermelha* – xa antes referida – a que a cor *rosa* remete, nas *Cantigas de Santa María*, só aparece a ocorrencia da cantiga visada, relacionada co apelativo mariano *Rosa das rosas* (da *cantiga de loor* 10.3) e a denominación *Rosa do mundo* (56.1 e 70.17).

Ben é certo que, a dicir verdade, esta realidade cuantitativa podería verse alterada –de maneira non moi relevante, mais significativa– de revisarmos *cum granu salis* a textualidade da *vulgata* trobadoresca. Permítanme exemplificalo en relación á cor *verde* por medio dun único problema ecdótico puntual: O derivado do condicionante interpretativo editorial a respecto do oculto pola *vulgata* textual asumida, que considera *verde* como adxectivo caracterizador dun hipotético e inidentificado insecto, na comparación do oitavo verso dunha das cantigas de Martin Soarez contra o xograr Lopo «Lopo jograr, es garganton» [B 1365/V 973] («*Come verde foucelegón*»), cando pode ser considerado como un substantivo («*Cóme verde, fouc'e legón!*»)¹⁶.

Ora ben despois destas consideracións basicamente cuantitativas, aínda que é unha evidencia consensual, van permitirmos que as contextualicemos acudindo á autoridade de Umberto Eco, cando afirma:

A propósito do sentido da cor (pedras preciosas, tecidos, flores, luz, etc.) a Idade Média manifesta, por outro lado, um gosto apuradíssimo pelos aspectos sensíveis da realidade. O gosto das proporções chega já como tema doutrinal e só gradualmente se transfere para o terreno da constatação prática e do preceito produtivo; o gosto pela cor e pela luz é, pelo contrário, um dado de reacção espontânea, tipicamente medieval [...]. A beleza da cor é uniformemente sentida como beleza simples, de imediata perceptibilidade, de natureza indivisa, não devida a uma ligação ou a uma relação, como acontecia com a beleza proporcional¹⁷.

¹⁴ Na cantiga de amor «A por que perço o dormir» [B 960 / V 547] de Joan Airas (v. 12: «*en sua sela dourada*»); no descordo «Quen hoj'houvesse» [B 1355 / V 963] de Lopo Lias (v. 12: «*faz leito dourado*»); na sátira «Suer Fernandiz, si veja plazer» [B 11613 / V 1146] de Rodrigo Eanes Redondo (v. 6 «*le no inverno, çapato dourado*»), 12 «*lque traga sempre çapato dourado*» e 18 «*sempre lhe vejo çapato dourado*»)). Nas CSM, nas cantigas narrativas 38.64 («*panos dourados*»), 88.72 («*un vaso dourado*»), 348.47 e 411.123 («*que Joaquin verria pela porta dourada*»)).

¹⁵ Como flor na cantiga de amor tardía «Faz-m'agora por si morrer» [B 1606 / V 1139] de Vidal, xudeu de Elvas (v. 31 e 32: «*que semelha rosa que ven, / quando sal d'antr'as relvas*»), e como cor só aparece na sátira «Eu convidei un prelado a jantar, se ben me venha» [B 1452 / V 1062] de Joan de Gaia (v. 12: «*Diz el én est': – E meus narizes color de rosa bastarda?*»)).

¹⁶ Para o desenvolvemento deste problema ecdótico e a nosa posición ao lado de José Luís Pensado, considerando “palavra de papel” a lectura do insecto *foucelegon*, fixada por Teófilo Braga e seguida, entre outros, por Manuel Rodrigues Lapa, remitimos ao capítulo intitulado «Dun insecto ausente e doutro sobre o papel» do noso estudo *Natura das animalhas. Bestiario medieval da lírica profana galego-portuguesa* (Vigo, Edicións A Nosa Terra, Col. 'Campus', 2, 1996, p. 107-112).

¹⁷ Cfr.: Eco, U., *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Lisboa, Presença (Col. “Dimensões”, 23), 1989, p. 57.

É así que, á escaseza e repetibilidade do vocabulario cromático – (in)esperadamente pouco variado e reducido en ocorrencias –, atestada no noso levantamento das cores trobadorescas, se acrecenta o feito de o léxico colorido funcionar, como norma, non co esperábel valor duplo de uso e simbólico, mais cun aquel de pleonasma saturante ou de tautoloxía repetida. Desta maneira podemos constatar unha correspondencia de usos – non na cantidade, mais si na cualidade – coincidente coa inmediaticidade e coa simplicidade que son as características centrais do gosto cromático medieval. Isto é, os nosos trobadores e xograis funcionan con determinacións de cor inequívocas, categóricas: a herba é verde, o sangue é vermello, o cabelo (da vellice) é *can...*¹⁸.

Trátase verdadeiramente da rotunda e *suavitas coloris*, inserida nese gosto pola cor que se revela tamén fora da arte, na vida e no uso cotián, nas roupas, nas decoracións, nas armas...

De se nos permitir a analogía coas materias colorantes, realmente as cores na nosa poesía trobadoresca funcionan de maneira maciza como “corantes” e ocasionalmente como funcionais “pigmentos”, en tanto en canto estes últimos precisan dun aglutinante para aseguraren a coesión entre as partículas do colorante e os materiais a colorir. Isto é, a maior parte das ocorrencias cromáticas na produción trobadoresca, contidamente diversiforme, son decorativas como corantes e a menor parte son esenciais como pigmentos.

Para alén de perífrases, clixés e fórmulas para expresar o cromático e desconsiderando os valores figurados, metafóricos e simbólicos que as cores poidan comportar (simplificados ou inexistentes), interéanos agora resaltar a asociación de temas e de cores que aborda, e que, *mutatis mutandis*, permanece vixente como procedemento no noso ámbito: por exemplo, no tema e no vocabulario cromático asociado á vellice ou asociado aos animais e, máis en concreto, aos équidos/persoas (in-existent) – inclusive como *cor de mentira*.

Da mesma maneira, o tema e o vocabulario asociado á identificación e, máis en concreto, aos nomes achamos que resulta peculiar, senón insolitamente caracterizador por característico.

Por vía dos *exempla*, centrarémonos só, por un lado cos dous textos amorosos “guilhadianos”, na presenza das cores inserida no núcleo temático da “identidade/identificación” e da varia construción retórica a el ligada.

- 1) A cantiga de amor «Amigos, non poss’eu negar» (A 229 / B 419 / V 30) do heterodoxo trobador Joan Garcia de Guilhade – único que utiliza o motivo nun sentido recto, non distorcido¹⁹ –, utiliza funcionalmente a referencia do primeiro verso do refrán aos ollos verdes como un indicio identificador – entre tantos outros de diferente teor (d)enunciados e/ou (des)velados no noso *corpus* – da

¹⁸ A miniatura medieval documenta con moita clareza este entusiasmo pola cor íntegra, este gosto caloroso pola aproximación de pinturas (tintas) vivaces.

¹⁹ Como acontece nos *olhos/alhos* verdes da sátira «Eu convidei un prelado a jantar, se ben me venha» (B 1452 / V 1062) de Joan de Gaia, cantiga interpretada con brillantismo por Luciana Stegagno Picchio (Vid.: «Os alhos verdes (Uma cantiga de escarnho de Johan de Gaya)», in *A Lição do Texto. Filologia e Literatura. I – Idade Média*, Lisboa, Edições 70, 1979, p. 95-110).

Van permitirme que dedique estas pobres páxinas e lembre con sincera admiración a esta extraordinaria amiga recentemente falecida, pois Luciana Stegagno Picchio foi unha desas mulleres en quen, como persoa e investigadora, todos nos podemos recoñecer e a quen todos debemos estar recoñecidos.

identidade da senhor: alguen se queixará por esta indiscreción fronte ao que Tavani rotulou como “reserva de dama”:

Amigos, non poss'eu negar
a gran coita que d'amor hei,
ca me vejo sandeu andar
e con sandece o direi:
*os olhos verdes que eu vi
me fazen ora andar assi.*

Pero quen-quer x'entenderá
aquestes olhos quaes son,
e dest'alguen se queixará;
mais eu, ja quer moira quer non,
*os olhos verdes que eu vi
lme fazen ora andar assil.*

Pero non dev'i a perder
home que ja o sén non ha
de con sandece ren dizer,
e con sandece dig'eu ja:
*os olhos verdes que eu vi
me fazen ora andar assi.*

- 2) Xa na cantiga de amigo «Por Deus, amigas, que sera» (B 742 / V 344), tamén de Joan Garcia de Guilhade, o motivo dos *olhos* e a cor *verde* a el asociada, para alén de continuaren co seu carácter indicial de identificación da muller namorada, insírese nunha rudimentar *descriptio puellae*, cunha certa tonalidade de *gap* neste peculiar texto trespasado por elementos de sirventés amoroso-moral e do sempiterno tópicos do *ubi sunt*:

Por Deus, amigas, que sera,
pois l'ja o mundo non é ren
nen quer amig'a senhor ben?
E este mundo que é ja,
pois i Amor non ha poder?
Que presta seu bon parecer
nen seu bon talh'a quen o ha?

Vedes por que o dig'assi:
porque non ha no mundo rei
que viss'ó talho que eu hei
que xe non morresse por min,
siquer meus olhos verdes son;
e meu amig'agora non
me viu e passou per aqui!

Mais dona que amig'houver
– des hoje-mais crea per Deus –
non s'esforce nos olhos seus,
ca des oimais non lh'é mester,
ca ja meus olhos viu alguen
e meu bon talh', e ora ven
e vai-se tanto que s'ir quer.

E pois que non ha de valer
bon talho nen bon parecer,
parescamos ja como quer.

Por outro lado, seguindo pola vía dos *exempla*, cunha sátira de Pero Garcia Burgales e unha cantiga narrativa mariana, atentemos á utilización da cor relacionada coa obvia importancia dos nomes –tanto no ambito restrito do noso corpus lírico²⁰, como no dilatado espazo propio do pensamento medieval²¹.

- 1) Na cantiga satírica «Maria Negra vi eu, en outro dia» (B 1382 /V 990) de Pero Garcia Burgales, o recurso retórico da *interpretatio nominis*, fai que, de maneira explícita, *Negra* conteña *in nucleo* a sátira toda, desenvolvida nun obsceno *departir* dialogado. A denigración desta María Negra ecoa, ademais, noutras dúas cantigas antes referidas, onde o seu nome xa no *incipit* prenuncia a denigración obscena e escatolóxica que emprenden:

Maria Negra vi eu, en outro dia,
ir rabialçada per ùa carreira;
e preguntei-a, como ia senlheira,
e por aqueste nome que havia.
E disse-m'ela nton: “Hei nom'assi
por aqueste sinal con que naci,
que trago negro come ùa caldeira.”

Dixi-lh'eu, u me dela partia:
“Esse sinal é suso na moleira?”
E diss-m'ela d'aquesta maneira
com'eu a vós direi, e foi sa via:
“[Aqueste sinal, se Deus mi perdon,
é negro ben come ùu carvon
e cabeludo a derredor da caldeira.”

²⁰ Repárese na notoria rendibilidade e na importante presenza da figura retórica da *interpretatio nominorum* na nosa escola trobadoresca (Vid.: Martínez Pereiro, C. P., *A indócil liberdade de nomear. Por volta da interpretatio nominis na literatura trovadoresca*, A Coruña, Espiral Maior (Col. “Ensaio”, 17), 1999).

²¹ Véxase, como un significativo exemplo, o carácter de eleito de Alfonso X, que no *Setenario* tamén se presenta como autor predestinado á escrita desta súa obra en prosa, pois o seu nome ten sete letras e iníciase por “alfa” e finaliza con “omega” (Vid.: *Alfonso el Sabio. Setenario. Edición e introducción de Kenneth H. Vanderford* [Buenos Aires, 1945]. *Estudio preliminar de Rafael Lapesa*, Barcelona, Crítica, 1984, p. 7).

A grandes vozes lhi dix'eu, u se ia:
"Que vos direi a Don Fernan de Meira
desse sinal, ou é de pena veira
de como é feito? a Joan d'Ambia?"
Tornou-s'ela e dizia-m'outra vez:
"Dizede-lhis ca chus negro é ca pez
e ten sedas de que faran peneira."

E dixi-lh'eu enton: "Dona Maria,
como vós sodes molher arteira,
assi soubestes dizer, com'arteira,
esse sinal que vos non parecia."
E disse-m'ela: "Per este sinal,
nom'hei de Negr', e muito outro mal
hei per i le mall preço de peideira."

- 2) Na excelente cantiga de Santa Maria narrativa do frade que pintou de tres cores o nome da virxe [E 384], a metonímica transferencia case fetichista da persoa co nome, desata a aparición necesaria dos tres tons cromáticos asociados á hiperdulía debida á nai de Deus en ámbito simbólico cristán e medieval. De feito, como ten manifestado Manlio Brusatin:

En los contratos para la ejecución de trabajos pictóricos aparece con frecuencia una diferenciación de los tintes en relación a los diversos grados de devoción que evocan las imágenes de la pintura, en este orden: la *latría* es el máximo de adoración que corresponde a la Santísima Trinidad; la *dulía* corresponde a los santos, a los ángeles, a los padres de la Iglesia; la *hiperdulía*, que es una forma de veneración mayor que la anterior, se debe a la Madre de Dios²².

Esta transposición nominal e categorial correspóndese nos atributos cromáticos –textuais ou pictóricos – co azul e co ouro, a que se acrecenta o *rosa* da loada *Rosa das rosas* ou *Rosa do mundo*, que, no seu valor explícito como *vermelho*, devén tamén atributo cromático automatizado.

Permítannos, pois, reproducir na íntegra esta excelente cantiga narrativa mariana:

COMO SANTA MARIA LEVOU A ALMA DUN FRADE
QUE PINTOU O SEU NOME DE TRES COORES

*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

²² Cfr: Brusatin, M., *Historia de los colores*, Barcelona, Paidós (Col. "Estética", 11), 1987, p. 53.

Por outra parte, aténtese a que, como tamén ten dito este historiador das cores, «tamén en la tradición pictórica sucesiva se asociarán a la Virgen, con una alternancia puntual, el azul en cuanto reina y el rojo en cuanto Madre de Dios, con cambio y unidad de efecto. [...] El color cristiano, contrariamente al pagano, es una figura de forma ya no humana, es casi un *concolore*, según la luminosa expresión de Dante (*Paradiso*, XII, II), que 'cambia con el cambio del cielo' (A. Savinio)» (Cfr.: *op. cit.*, p. 50-51).

Desto direi un miragre, segundo me foi contado,
que avêo a un monge bõo e ben ordiñado
e que as horas desta Virgen dizia de mui bon grado,
e maior sabor havia desto que d'outros sabores²³.
*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

Este mui bon clerigo era e mui de grado liia
nas Vidas dos Santos Padres e ar mui ben escrivia;
maísl u quer que el achava nome de Santa Maria
fazia-o mui fremoso escrito con tres colores.
*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

A primeira era ouro, coor rica e fremosa
a semellante da Virgen nobre e mui preciosa;
e a outra d'azur era, coor mui maravillosa
que ao ceo semella quand'é con sas lelsplandores.
*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

A terceira chaman rosa, porque é coor vermella;
onde cada ùa destas coores mui ben semella
aa Virgen que é rica, mui santa, e que parella
nunca houven fremosura, ar é mellor das mellores.
*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

Ond'aqueste nome santo o monge tragia sigo
da Virgen Santa Maria, de que era muit' amigo,
beijando-o ameude por vencer o ãemigo
diabo que sempre punna de nos meter en errores.
*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

Onde foi ùa vegada que jazia mui doente
d'ũa grand'enfermidade, de que era en possente;
e pero assi jazia, viinna-lle sempre a mente
de seer da Virgen Santa un dos seus mais loadores.
*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

O abade e os monges todos veer-o vëeron,
e poi-lo viron maltreito, un frade con el poseron
que lle tevesse companna; e pois ali estiveron
un pouco, foron-se logo. Mais a Sennor das sennores

²³ Ms.: «d'outras sabores».

*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

Apareceu ao frade que o guardav', en dormindo,
e viu que ao leito se chegava passo indo,
e dizia-lle: "Non temas, ca te farei ir sobindo
mig'ora a paraiso, u veeras os maiores.
*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

Ca por quanto tu pintavas meu nome de tres pinturas,
levalr-l'-ei suso ao ceo, u veras as aposturas,
e eno Livro da Vida escrit'ontr'as escrituras
seras ontr'os que non morren, nen han coitas nen doores."
*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

Enton levou del a alma sigo a Santa Reinna.
E o frade espertou logo e foi ao leit'aginna;
e pois que o achou morto, fez sōar a campainna
segund'estableçud'era polos seus santos doctores.
*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

Mantenente o abade chegou i cono convento,
que eran i de companna ben oiteenta ou cento;
e aquel monge lles disse: "Sennores, por cousimento
o que vi vos direi todo, se m'en fordes oidores."
*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

Enton contou o que vira, segundo vos hei ja dito;
e o abade tan toste o fez meter en escrito
pera destruír as obras do ãemigo maldito,
que nos quer levar a logo u sempr'hajamos pavores.
*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

E pois souberon o feito, loaron de voontade
a Virgen Santa Maria, a Sennor de piedade;
e se en algũa cousa ll'erraran per necidade,
punlaron de se gardaren que non fossen pecadores.
*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

En fin, para finalizar esta heteróclita e condensada exposición, diría que, avogando como avogo por non esquecer nunca as preguntas que seguen sen resolver, as preguntas referidas á avaliación e á recuperación desa historia sen fin – que é a cor como “artificio”

para colorir a imaxinación e a memoria²⁴ – precisan dunha diferente enunciación no caso do noso trobadorismo, entendendo este, ademais de como un periplo no tempo en que viaxen os séculos recuados en nós, como un espazo de representación dunha xeografía cultural e ideolóxica particular e característica – en que, ademais, aquel *inutilia truncat* que rexía o facer poético arcádico tamén adquiriría sentido para emitir novos xuízos de valor e, facilitando a mudanza de perspectiva, promover unha outra visión substancial.

Como Cioran, tamén nós nos sentimos “máis seguros xunto a un Pirro do que xunto un San Paulo”, polo cal esperamos que as anteriores consideración e observacións (moi parciais e sintetizadas) non resultasen, finalmente, desfigurantes a respecto da discursividade poética visada, senón que poidan axudar a ir deseñando máis algún camiño do mapa do tesouro que nos permita encontrar e reavaliar a inxente riqueza da escrita poética trobadoresca.

²⁴ «La couleur est toujours un art de la mémoire», como ben dixo Michel Pastoureau (Cfr. *Couleurs, images, symboles, Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or, s/d, p. 66).

Branco, vermelho, verde: as cores na poesia profana galego-portuguesa

Graça Videira Lopes
Universidade Nova de Lisboa (FCSH)

Muito embora a expressão “cores líricas” possa ser um excelente e imaginativo título para falar da cor na lírica galego-portuguesa, começo por dizer, no entanto, que, no que respeita à questão da cor nas cantigas dos trovadores e jograis medievais, teremos que postular, desde logo, uma nítida distinção entre o que poderemos designar como as cores líricas e as cores satíricas (usarei, aqui, como ao longo do texto, as duas expressões em sentido primário e usual, ou seja, distinguindo entre a lírica amorosa e a sátira). Irei, pois, justificar esta minha afirmação inicial e dar brevemente conta das conclusões a que cheguei na releitura do *corpus* trovadoresco hoje existente, à luz do tema mais geral da cor nos textos medievais¹.

Começo por um retrato em negativo: de um modo geral, e contrastando, de certa forma, com o colorido das iluminuras do cancionero da Ajuda, a cor, pelo menos em modo de referência explícita, não parece ter grande peso no universo das cantigas medievais galego-portuguesas. Justifico com números: no total das cerca de 1670 cantigas profanas, de todos os géneros, que nos chegaram, encontramos referências explícitas a cores (nas quais incluí já o oiro e mesmo a uma interessante “cor da mentira”) em 4 cantigas de amor, 8 cantigas de amigo e 23 cantigas de escárnio e maldizer (num total, portanto, de 35 composições). Comento, antes de mais, estes números, ainda de forma genérica.

Em primeiro lugar para dizer que um total de 35 cantigas em 1670, correspondendo a uma percentagem de apenas 0,02 %, torna evidente que o vocabulário explicitamente “colorido” é marginal na poesia dos trovadores. Ou seja, não parece haver, de modo geral, qualquer atenção particular às cores, nem mesmo na sua dimensão simbólica, na arte de trovar galego-portuguesa. Em segundo lugar para constatar que, no que diz respeito à distribuição por géneros, estes números, em valores relativos, e, pelo menos, no que diz respeito às cantigas de amor e às cantigas satíricas, parecem corresponder bem às características dos seus respectivos universos de sentido. Não surpreende, na verdade, que encontremos referências a cores apenas em 4 cantigas de amor. Muito pelo contrário, no universo abstracto e sentimental que as caracteriza, as 4 referências que encontrei são até de realçar – e sobre elas me debruçarei mais adiante. Não surpreende também que o número mais significativo de referências a cores (65% do total) se encontre nas cantigas de escárnio e maldizer: na verdade, e dadas as suas características, seria expectável que

¹ Todas as cantigas galego-portuguesas que irão ser referidas serão citadas na minha própria edição, no âmbito do Projecto PTDC/ELT/69985/2006: “*Littera: edição, actualização e preservação do património literário medieval português*”, em curso de realização.

este universo, a que já chamei “realismo do quotidiano”², fosse mais “colorido” que o dos géneros propriamente líricos. No início da minha pesquisa, supus mesmo que as referências seriam mais numerosas. Mas também nestas 23 cantigas há ocorrências interessantes, como veremos. O que, de facto, parece mais surpreendente é o reduzido número de cantigas de amigo onde encontramos referências a cores. Na verdade, creio que todos concordarão que a imagem mental que temos do universo das cantigas de amigo é a de um universo colorido. E se quiséssemos pensar numa cor predominante, creio também que a cor que imediatamente ocorreria a todos e a cada um seria o verde. Refiro-me, claro, à memória de leitura, e à construção mental que nela permanece. No entanto, a realidade vocabular dos textos está longe de corroborar esta imagem: num total de cerca de 500 cantigas de amigo, apenas 8 referem explicitamente uma cor (e nem sempre o verde, aliás). Esta disparidade entre a nossa imagem mental e o texto efectivo das cantigas de amigo não será difícil de explicar: ela provém, obviamente, do chamado “cenário natural” de um conjunto determinante de cantigas, nas quais as fontes, o mar, as árvores, os prados ou as aves desenham um universo que associamos imediatamente à cor, e muito particularmente ao verde. Trata-se de um processo de sinestesia, ou associação espontânea de sensações – arte em que os trovadores e jograis são mestres, como se sabe. Na verdade, se as cantigas de amigo parecem desenhar um universo colorido, teremos de postular que o fazem de um modo diferido e não imediato. Muito embora um pouco mais numerosas do que nas cantigas de amor, também aqui as referências explícitas a cores são, como se constata, muito escassas e dispersas.

Partindo, pois, deste enquadramento geral da raridade das referências explícitas, que cores encontramos, mesmo assim, na paleta dos trovadores e jograis e como se distribuem elas pelos três diferentes géneros maiores? Respondendo, em primeiro lugar, a esta última questão, devo dizer, explicitando um pouco melhor a minha afirmação inicial, que é visível, de facto, uma diferença significativa, a este nível, entre o lirismo amoroso e a sátira. Na verdade, parece haver um nítido contraste entre as cantigas de amor e de amigo, onde a paleta é muito restrita e as cantigas de escárnio e maldizer, onde as cores se multiplicam. Como “cores líricas” encontramos, assim, e apenas, o branco, o vermelho, o verde e talvez, a espaços, o dourado. Quanto às “cores satíricas”, a lista é bem mais vasta: para além das anteriores (que aqui se repetem), encontramos agora o negro (repetidamente), o *gris*, ou cinzento, o pardo, o castanho, o amarelo, o roxo, bem como algumas referências mais genéricas, tais como “maa cor”, “perder la color”, ou mesmo mais metafóricas, como a já citada “cor da mentira”.

Independentemente da utilização destas cores nas composições concretas, que comentarei em seguida, faço desde já notar que, curiosamente, ou talvez não, parece haver, de facto, na obra dos trovadores e jograis galego-portugueses uma coincidência muito aproximada com o universo de referências e valores medievais descrito por Michel Pastoreau no capítulo «Voir les couleurs au Moyen Age» do seu conhecido livro *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*³. Esta coincidência verifica-se, antes de mais, no uso exclusivo das cores “nobres” nos dois géneros líricos: o branco e o vermelho, sobretudo

² *A sátira nos cancioneros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Estampa, 1995, 2ª edição corrigida e aumentada, 1998.

³ Paris, Seuil, 2004, p. 113-133.

(cores que, conjugadas, constituíam o mais harmónico e frequente par), a que se acrescenta o verde (especialmente nas cantigas de amigo), e alguns breves apontamentos de dourado. Quanto às cores trovadorescas exclusivamente satíricas, elas correspondem, em maior ou menor grau, àquilo que a cultura medieval entendia como “más cores”: tons escuros ou pardos, a que se junta, por exemplo, o amarelo, cujo valor, como nos diz Pastoreau, era muito negativo nas sociedades medievais (o conjunto verde e amarelo correspondia ao vestuário dos bobos ou dos loucos, nomeadamente). Curiosa, neste conjunto, é também a inexistência de qualquer referência, quer positiva quer negativa, ao azul, em todo o nosso *corpus*: mas também aqui não é impossível que esta ausência coincida novamente com as conclusões do estudo de Michel Pastoreau, segundo as quais o azul só entra verdadeiramente em cena, como cor comum ou mesmo nobre, a partir de meados do século XIII (mas, a partir daí, com uma força que leva Pastoreau a falar de uma “revolução azul” em todos os níveis e classes sociais). Significativa ou ocasional, o certo é que esta ausência de referências explícitas ao azul no *corpus* da poesia profana que nos chegou não deixa de ser um facto a assinalar.

Facto esse que torna talvez ainda mais interessantes os “olhos verdes” cantados por João Garcia de Guilhade, em duas conhecidas composições, uma de amor (A 229, B 419, V 30) e outra, respondendo-lhe em eco, de amigo (B 742, V 344). Debruçar-me-ei agora com um pouco mais de atenção sobre a utilização concreta das cores nas 35 composições que explicitamente as referem. O caso dos “olhos verdes” cantados por Guilhade desde cedo foi referenciado por todos os estudiosos, e o próprio Guilhade é mesmo por vezes referido como o “trovador dos olhos verdes”. Na verdade, a originalidade e qualidade deste trovador vai muito para além destas duas composições. Mas também é um facto que estas duas composições, podem, por si sós, exemplificar bem a arte de Guilhade, no que ela tem de original e única. Não será necessário recordar aqui que procuraremos quase em vão, no *corpus* lírico galego-português, por um retrato físico mínimo da *senhor* ou mesmo da jovem *virgo* que são cantadas ou postas a cantar pelos trovadores e jograis. As figuras femininas que nos aparecem nas cantigas da lírica amorosa obedecem, antes de mais, às normas do respectivo género e ao seu vocabulário típico: a *senhor* é formosa, a amiga é *velida* ou *bem-talhada*. Nenhuma característica física concreta acompanha esta caracterização sumária, generalizante e comum. Como toda a arte medieval, nomeadamente a iluminura, também a arte lírica de trovar não é uma arte do retrato, e muito menos do retrato individualizado. Não é, portanto, apenas a estranheza da cor verde (quando talvez esperássemos azul, num imaginário mais renascentista) que torna singulares os olhos cantados por Guilhade. Num alargado conjunto de olhos e olhares referidos por numerosos outros poetas é, sem dúvida, o próprio traço de cor que transforma em retrato, e retrato individualizado, aquilo que era suposto ser retórica do género. Creio que será mesmo para sublinhar essa originalidade (ou novidade) do retrato que Guilhade insiste, numa referência dupla: em voz masculina (e refrão) «*Os olhos verdes que eu vi/ me fazem ora andar assi*» e em voz feminina (a dona dos ditos olhos, queixando-se de já ninguém apreciar a beleza): «*siquer meus olhos verdes som*».

De resto, e ainda no âmbito da figura feminina, a cor verde parece ainda vislumbrar-se num outro original e notável retrato esboçado por João Aires de Santiago (B 960, V 547), o retrato em movimento da dona que parte «*a mui gram prazer*» e se vai a Crescente «*em*

sua mua baia», e cuja figura nos aparece descrita em refrão: «*vestida d' um prés de Cambrai/ Deus! que bem lh' está manto e saia*». Ao verde, cor mais frequente desse tecido que era o «*prés de Cambrai*», vem juntar-se ainda, na 2ª estrofe, a referência à «*sua sela dourada*», realçando, como numa pequena iluminura, a nobreza deste retrato colorido de uma *senhor*, também ele caso único na produção trovadoresca que nos chegou.

Menos inesperadas, muito embora igualmente notáveis pela sua raridade na lírica profana galego-portuguesa e pelas composições em que surgem, são as referências ao vermelho e ao branco. Vinda seguramente da poética provençal, a “senhor branca e vermelha” cantada por Paio Soares de Taveirós (A 38) tem feito correr rios de tinta. Independentemente de considerarmos lírica ou satírica a célebre “cantiga da garvaia”, discussão que não vou reiniciar aqui, parece óbvio que o traço de cor que se acrescenta à figura feminina é, antes de mais, um recurso retórico que muito claramente retoma a memória da «*domna blanca e vermelha*» dos trovadores provençais («*blanca, vermelha plus que flors*», específica, por exemplo, Arnault de Maruelh⁴). Já antes citei Michel Pastoreau sobre o valor harmónico que a sociedade medieval atribuía a este conjunto bicolor. Também no espaço literário esse conjunto assinala tradicionalmente a beleza feminina, num ideal que implicava, como se compreende, uma pele branca contrastando com o rosado das faces e da boca. A confirmar este ideal de beleza, duas outras composições aliam o branco à figura feminina: uma delas é uma pequena tenção, mais lúdica do que satírica (B 142), entre o mesmo Paio Soares de Taveirós e o seu irmão Pero Velho, cujo motivo é o episódio galante da tentativa de entrar “a furto” num pomar onde repousavam duas donzelas gémeas: «*brancas eram come flores*», diz Pero Velho, incapaz de *departir* qual delas era a melhor. Mais original, até pela sensualidade da imagem, que é única no canto galego-português, é o “peito branco” da dona cantado por Vidal, o judeu de Elvas: «*Des que lh' eu vi o peito/ branco, dix' aas sas servas:/ – A mia coita nom há par...*» (B 1605, V 1138). Até pela forma como as duas composições deste trovador entram nos cancioneiros (com uma rubrica do compilador, muito provavelmente o Conde D. Pedro de Barcelos, a justificar a sua inclusão - «*E pero que é bem que o bem que home faz se nom perça, mandamo-lo screver*»), até por este facto, dizia, se compreende que Vidal é, de certa forma, marginal em relação à escola. Mas o seu valor como poeta, que o compilador dos cancioneiros não hesita, em boa hora, em reconhecer, é inegável. A sensualidade do seu canto de amor repete-se, aliás, na sua segunda composição (B 1606, V 1130), que, mesmo sem referir explicitamente nenhuma cor, nos transmite igualmente um retrato “colorido” implícito da “fremosinha d' Elvas”, que, segundo nos diz, «*semelha rosa que vem/ quando sal d' antr' as relvas*». Finalmente, ainda dentro da mesma paleta bicolor, outra imagem original, do também excelente Rui Pais de Ribela que, numa composição igualmente heterodoxa (até por incluir, em refrão, o nome da *senhor*), canta a beleza de uma D. Leonor, de quem diz: «*Com' antr' as pedras bom rubi / sodes, antre quantas eu vi*» (A 198, B 349). Obviamente que a comparação procura, a um primeiro nível, realçar ou valor ou preciosidade da sua dama em relação às outras. Mas a escolha da pedra preciosa não terá sido feita apenas por questões de rima, creio: o

⁴ «*Domna, genser que no sai dir*» (edição de Segismundo Spina), *A Lírica Trovadoresca*, 3ª ed., S. Paulo, EDUSP, 1991, p. 152-157.

vermelho do rubi corresponde perfeitamente à figura feminina “branca e vermelha” que temos vindo a centrar⁵.

Figura que teremos de transpor para o universo da cantiga de amigo, até porque, como já referi, em praticamente nenhuma das 500 composições do género a jovem donzela nos aparece com qualquer traço de cor. Digo “quase praticamente” porque a excepção será a mais célebre *alba* de D. Dinis, «*Levantou-s’a velida*» (B 569 V 172), com o extraordinário jogo sinestésico, ainda com o branco, que o rei-trovador desenvolve ao longo da conhecida composição, entre o nascer do dia, as camisas brancas e jovem (e branca?) donzela que as vai lavar. Sobre fundo verde, diríamos? Nada, na composição, explicitamente o refere, uma vez que a referência ao cenário é sumária e resume-se à expressão *eno alto* (é certo que seis vezes repetida, tantas como as estrofes). Parece-me impossível, no entanto, deixarmos de visualizar aqui esse fundo verde (branco sobre fundo verde, são os tons da cantiga), esse verde implícito do cenário natural, como é o caso.

Na verdade, esta cor parece alastrar das quatro únicas composições onde explicitamente é referida e contaminar todo o universo das cantigas de amigo. Antes de mais, noutra das mais célebres cantigas de D. Dinis (B 568, V 171), espécie de emblema das cantigas de amigo, aliás, «*Ai flores, ai flores do verde pino*»⁶; esse mesmo *verde pino*, igualmente em alternância paralelística com o *verde ramo*, surge-nos também numa cantiga de Pero Gonçalves de Portocarreiro: «*O anel do meu amigo/ perdi-o sô lo verde pino/ e choro eu bela. O anel do meu amado/ perdi-o sô lo verde ramo/ e choro eu bela*» (B 920, V 507 - acrescento, como nota, que as incertezas biográficas relativas a este último trovador tornam muito difícil relacionar a cantiga de D. Dinis com esta última – mas o assunto mereceria, creio, alguma atenção); uma terceira referência explícita ao verde encontramos-la numa das cantigas do célebre ciclo dos “cervos” de Pero Meogo, mais especificamente na cantiga onde a amiga lava os cabelos, esperando o seu amigo: «*Enas verdes ervas/ vi andar las cervas/ meu amigo. Enos verdes prados/ vi os cervos bravos/ meu amigo*» (B 1189 V 794). É esta uma cantiga que junta ainda uma nota dourada à paleta, no “ouro” com que a jovem donzela liga os cabelos, depois de os lavar; «*Des que los lavei/ d’ouro los liei.(...) D’ouro los liei/ e vos asperei*». Também aqui há um jogo sinestésico evidente com a cor dos cabelos da donzela, uma vez que a imagem que “naturalmente” deles nos surgirá é a de serem loiros. Esta associação muito frequente e espontânea na leitura é mais uma prova da arte de Pero Meogo e do notável jogo com a cor que desenvolve ao longo de toda a composição. Finalmente, o verde aparece ainda referido na conhecida pastorela onde Airas Nunes coloca uma donzela a cantar quatro diferentes cantares de amigo (que tudo indica serem alheios) no final de cada estrofe, o primeiro sendo: «*Sô lo ramo verd’ e frofido/ vodas fazem a meu amigo/ e choram olhos de amor*» (B 868, 869, 870 V454).

Em resumo, o *verde pino* e o *verde ramo*, de D. Dinis e de Pero Gonçalves de Portocarreiro, as *verdes ervas* e os *verdes ramos* de Pero Meogo, e o *ramo verd’ e frofido* de Airas Nunes (ou de um outro autor que desconhecemos) são as únicas referências explícitas à cor verde do cenário natural em todo o cancionero de amigo. Obviamente, como já referi, nem só as referências explícitas à cor tornam este cenário colorido: muitos outros apontamentos

⁵ Também na poesia provençal o rubi é associado, por vezes, à figura da dona.

⁶ Deixo aqui de lado a eventual origem da, ainda assim, estranha imagem das flores do verde pinheiro, onde já se tentou ver a transposição fonérica do *aubespin* provençal.

apelam imediatamente a uma sensação de cor por parte do leitor ou do ouvinte, sejam as diversas flores que surgem aqui e ali (das avelaneiras, por exemplo), sejam as milgranadas (romãs), seja, de forma mais genérica, todos os cenários onde a jovem donzela é colocada “longe da vila” e em ambiente natural. Mas não deixa de ser curiosa esta constatação de ser o traço de cor excepcional na cantiga de amigo e não de regra.

Branco e vermelho, sobre fundo verde, com ocasionais traços de dourado – eis, pois, a restrita paleta lírica da poesia profana galego-portuguesa. Resta-me falar brevemente da paleta satírica. Começarei pelas cores que se repetem, algumas em nítido contratexto com as suas ocorrências na I. É o caso, exactamente, do branco e vermelho da figura feminina, retomados agora, em registo satírico, como explícitas alusões a cosméticos, numa cantiga (B 1602, V 1134) onde Pero d’Armea ridiculariza a auto-proclamada beleza de uma donzela, cujos esforços para “parecer bem” seriam inúteis, como nos diz: «*e com tod’ esto, nom vos vej’ eu rem/ pero poedes branc’e vermelho*» (sugerindo, em seguida, que bastará, entre outros “enfeites”, pôr um pouco de *alvaiade* no seu traseiro e ele «*reveer-s’-á convosco no espelho*»)⁷. O interessante neste retrato em negativo da figura feminina é que ele acaba por nos confirmar o modelo lírico de que falámos, numa cómica “desconstrução” da sua paleta dominante. Não admira também assim que a cor mais frequentemente aludida neste domínio do contra-retrato feminino, em nítido contraste com o branco lírico, seja o negro. É este, por exemplo, o tom dominante da escatológica sátira de Afonso X à «*donzela fea/ que ant’a mia porta pea*» (B 476), cuja primeira característica seria ser «*negra come carvom*», ou, mais à frente, «*velha de maa coor*» (e onde também o branco surge, mas nos cabelos). Igualmente negra, mas agora mesmo no próprio nome ou alcunha, é a soldadeira Maria Negra, em cuja boca Pero Garcia Burgalês (B 1382, V 990) coloca uma extensa explicação para essa mesma alcunha (e que derivaria de um sinal íntimo, negro «*come a caldeira*» (1ª estrofe), «*bem come um carvom*» (na 2ª) ou «*chus (...) ca pez*» (na 3ª)). São três as cantigas que Pero Garcia Burgalês dedica a Maria Negra, cada uma mais obscena do que a anterior. O tom de cinzento aparece igualmente no nome de uma outra soldadeira, *Gris*, “chufada” por também Afonso X (B 483, V 66) e nas sobranceiras *veiras* de duas outras (que comparam os estragos físicos do tempo enquanto tomam banho, num original retrato de João Baveca - B 1458, V 1069). Quanto à outra cor lírica, o verde, é muito curioso que o mesmo “prés de Cambrai” que serve a João Airas de Santiago para a composição da bela e nobre dona em viagem, sirva a Fernão Soares de Quinhones para aludir ao estado em que ficariam as donas e donzelas, atacadas «*polas carreiras*» pelo rico-homem Lopo Anaia (B 1555): «*e se querem dizer ‘ai’/ atá lhis faz as olheiras/ bem come prés de Cambrai*».

De resto, as cores líricas repetem-se ainda no domínio mais geral do masculino. Assim, verde seria o inapto jogral Lopo, de quem Martim Soares nos dá uma imagem que cruzará a ideia de praga (na imagem do insaciável *foucelegom*, muito certamente uma espécie de gafanhoto⁸) com o seu vestuário de jogral: «*come verde foucelegom/ cuidas tu i guarecer/ por nojos*» (B 1365, V 973). Quanto ao vermelho, ele transforma-se na cor do obsceno, no

⁷ A esta cantiga responde Pero d’Ambroa numa outra, onde o uso dos cosméticos continua a ser de regra (B 1603, V 1135). A este propósito, e como nota, diga-se que o uso de colorantes artificiais é-nos atestado ainda na sátira que João Soares Coelho dirige a Martim Alvelo (trovador de quem não nos chegou nenhuma cantiga), careca e disfarçando mal o cinzento do pouco cabelo que lhe resta (V 1025): «*ca essa tinta/ mal pinta*».

⁸ Sigo aqui a interpretação de Rodrigues Lapa para o termo.

curioso “escárnio de amigo” (B 613, V 215) no qual Pero Larouco coloca uma donzela a encontrar soluções para o arranjo da “peça” de João Soares Coelho (que, num auto-escárnio, tinha lamentado não poder satisfazer a sua amiga Luzia Sanches). Diagnóstico que esta pseudo-cantiga de amigo “coloridamente” confirma: «*ca a peça nom se espeça/ u se estrema do vermelho*» (a solução sendo aplicar-lhe um “canelho”, ou calço de ferro). Mas a mais curiosa referência ao vermelho parece-me ser, não tanto pela cor mas pelo inusitado da referência clássica virgiliana, o verso de abertura da primeira cantiga (B 1338, V 945) do extenso ciclo que Lopo Lias dirige aos cavaleiros de Lemos (que, diz-nos a rubrica, «*andavam sempre mal guisados*»), e que começa «*Da esteira vermelha cantarei*». A promessa cumpre-a ele em 22 cantigas, muito embora a esteira vermelha apareça apenas nesta abertura “épica”, a que a cor vermelha dá, ironicamente, nobreza. De resto, também os traços dourados aparecem nas cores satíricas, a começar exactamente por uma outra sátira Lopo Lias, esta dirigida a um infanção «*mui rico e mui escasso*», que se fazia acompanhar sempre do seu leito dourado (B 1355, V 963). De facto, o dourado aparece no cancionero satírico sempre com esta função: a de significar o mau gosto ou o gosto pelas aparências. É o caso do cortesão de quem Fernão Rodrigues Redondo (B 1613, V 1146) nos diz que «*sempre em Verão lhe vejo trager/ e no Inverno sapato dourado*», ou do coteife com o seu «*cordom d’ ouropal por joeta*» (o seu fio de latão à laia de jóiazinha), contrastando com o pardo do seu pobre *porponto de pavil* e das suas *calças velhas de branqueta*, numa das notáveis sátiras de Afonso X aos seus soldados da “Reconquista” (B 479, V 62).

Na verdade, este *pavil* e esta *branqueta*, tecidos rústicos e de má qualidade, correspondem ainda perfeitamente ao que nos diz Pastoreau sobre a valorização medieval das cores profundas e dos tintos estáveis. E, nessa medida, as cores baças fazem igualmente parte da paleta satírica, aparecendo-nos, nomeadamente, como um dos traços do retrato do mestre de cavalaria satirizado por Pero Mendes da Fonseca, o “Paio de más artes” (muito provavelmente o próprio D. Paio Peres Correia), que vemos chegar a altas horas de uma noite chuvosa a Castela, descalço e embrulhado, como *busnardo* ou *milhafre*, «*no seu cerame pardo*», e, que, do dia para a noite, «*foi comendador d’Ocrês*» (B 1600, V 1132). Igualmente pardo, embora de forma um pouco mais metafórica, é o cavalo prometido por um rico-homem a Fernand’ Esquio, descrito numa composição (B 1607, V 1140)⁹ que nos proporciona a mais prolixa referência a cores de todo o cancionero galego-português. É o que se passa em toda a primeira estrofe, que cito, sublinhando as suas sete cores:

Disse um infante ante sa companha
que me daria besta na fronteira
e nom será já murzela nem veira
nem branca, nem vermelha, nem castanha;
pois amarela nem parda for
a pram será a Besta Ladrador
que lh’ adurám do reino de Bretanha.

Um cavalo certamente muito semelhante ao «*potro cor de mentira*» prometido por um D. Foão a Martim Anes Marinho (B 1621, V 1154).

⁹ A autoria desta composição não é certa. Tavani considera-a anónima, opinião que me parece ter algum fundamento, dada a ambiguidade da rubrica atributiva.

Cores da mentira, como estas (ou as dos cosméticos) e “más cores”, pardas, escuras ou baças são, pois, as cores predominantes do cancionero satírico. A única excepção a esta paleta parece encontrar-se, à primeira vista, na conhecida sátira de João de Gaia ao bispo e conselheiro régio D. Miguel Vivas (B 1452, V 1062), que merece uma referência especial, até por ser o único exemplo de uma cantiga exclusivamente construída no jogo com a cor, no caso, essencialmente os vários tons e gradações do roxo ou vermelho escuro. Ou melhor, da cor de vinho, já que é a acusação de bêbado que João de Gaia formula implicitamente ao longo de toda a composição. Mas essa acusação é-nos, muito originalmente, transmitida através da sucessiva alteração da cor dos “narizes” do bispo, que vemos passar de uma inicial *color de berengenha* para, e cito, *color de figos sofeinos*, *color d’escarlata roxa*, *color de rosa bastarda*, *color de morec’escuro* e, finalmente, *color de moras maduras*. À medida que decorre o jantar o bispo tornar-se-ia, pois, cada vez mais *cárdeo*, o seu tom habitual, aliás, a acreditar na rubrica que acompanha a composição. É do arcaísmo *cárdeo* que provém o nosso actual “encardido”, pelo que creio poder entender que o tom baço, na tonalidade vermelha escura ou quase preta (a má cor), passa também no retrato do bispo. Curiosamente, diz-nos a mesma rubrica que «*Esta cantiga foi seguida per ãa bailada que diz: “Vós havede’ los olhos verdes e matar-m’-edes com eles”*». O verde aparece, na verdade, no refrão, refrão que Luciana Stegagno Picchio ajudou a decifrar, dando-lhe a leitura correcta: «*Vós havede’ los alhos verdes, e matar-m’-íades com eles*» (a partir da constatação de que os alhos eram frequentemente utilizados como indutores da bebida). Dos “olhos verdes” da bailada original, tão comicamente transformados por João de Gaia, nada sabemos. Mas creio poder concluir que, esta passagem do verde lírico para o verde satírico, ou, se quisermos, dos “olhos verdes” cantados por João Garcia de Guilhade para os “alhos verdes” cantados por João de Gaia, exemplifica bem, em géneros e registos diferentes, a arte da cor na poesia galego-portuguesa.

As cores do *Cancioneiro Geral*

Maria Helena Marques Antunes
Doutoranda da Universidade de Lisboa (Faculdade de Letras)

O vasto universo que constitui o *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende, realça a originalidade e a diversidade dos temas tratados pelos poetas. O amor é tema preponderante, manifestando-se, no entanto, de várias maneiras. Pode assumir a forma de uma disputa em que os intervenientes rivalizam nos argumentos, tentando ultrapassar em argúcia os outros contendores, ou então a forma de uma lamentação amarga em que o amante despeitado roga pragas à amada que o preteriu.

Assim, o negro ao qual os poetas recorrem para enfatizar a tristeza e a frustração do amante que vê que as suas expectativas não são correspondidas surge em várias composições. Por outro lado, o potencial simbólico das cores, aqui do negro, é ainda enriquecido pelas metáforas às quais são associadas para salientar o carácter adverso do sentimento amoroso. Todavia, o negro, como aliás outras tonalidades que são referenciadas, não surge só ligado à temática amorosa. O tom escuro é também usado no processo de caracterização moral no intuito de denunciar a ausência de valores de algumas personagens, surgindo então por vezes associados a esmaltes e a dourados, que, não sendo propriamente cores, mas sim materiais brilhantes, simbolizam a frivolidade e ajudam a exprimir a crítica à sociedade no seu apego aos bens materiais e à ganância desmedida

Embora tenha uma presença relativamente discreta, o cromatismo do *Cancioneiro Geral* revela-se interessante pelas suas potencialidades interpretativas, na medida em que as cores, surgindo em contextos poéticos diferentes, possibilitam a expressão de ideias e sentimentos novos.

O cromatismo do *Cancioneiro Geral* constitui um precioso auxiliar na definição do sentimento amoroso. Recorrendo às cores, os poetas podem enfatizar a tristeza, ridicularizar a figura pela qual o amante foi preterido ou enriquecer o processo de caracterização alegórica.

Significativamente, João Rodrigues de Castelo Branco nos versos seguintes

Mira qu'anda tu color
desvelada e denegrida,
vaste de mal a pior,
tal que seria mejor
tener la vida perdida (395, v. 31-35)¹

associa a palidez do sujeito amoroso aos seus insucessos. As rimas “color / pior”, “denegrida / perdida” estabelecem uma relação metonímica em que a dor do amante é visualmente representada pelo tom do seu rosto. Neste sentido, há uma materialização dos referentes abstractos, como a tristeza, a doença, a depressão, associados ao aspecto anémico do

¹ A identificação dos textos do *Cancioneiro Geral* faz-se pelo número que lhes é atribuído na edição de Aida Dias (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990-2003).

amante. Este processo permite ao poeta acentuar a dor do sujeito, que funciona como uma representação da ansiedade e do pesar².

De entre as cores que veiculam um sentimento de tristeza ou que encerram em si um valor negativo, o amarelo marca presença reiterada no cancionário de Resende. Assim, a cor amarela da manta que recobre a carruagem ligeira conduzida por Luís da Silveira parece ser o elemento caracterizador mais importante da situação descrita pelo poeta João Rodrigues de Sá, pois está posto em realce pela sua posição em final de verso. Este adjectivo anuncia o tom negativo e inquietante da descrição que é feita do sujeito poético como sublinham os versos da trova de João Rodrigues de Sá:

Debaixo d'ũa genela
em que estava oo soelheiro,
vi ũa manta amarela
e nela
vi, senhor, ù carreteiro.
Vi-lhe o rosto e feição
de mui disforme maneira
e culildei qu'era visão.
Disseram-me: - É faetão,
o de Luis da Silveira (464, v. 19-20 e v. 1-8).

Michel Pastoureau relembra que, na Idade Média, o amarelo era já uma cor desvalorizada que representava, nos textos e na iconografia, a deslealdade, a traição, a folia e a desordem³. Resulta interessante observar que, para o poeta, o recurso ao amarelo contribui para reenviar de Luís da Silveira a imagem de uma personagem perturbadora e perturbada. A referência indirecta, através do substantivo “faetão” que designa uma carruagem ligeira, ao herói Faetonte, que foi precipitado no rio Eridano pelo Sol por ter quase destruído a terra ao conduzir de forma irresponsável o carro do astro solar, e que simboliza a arrogância, a inconsciência e o infortúnio, acentua o carácter misterioso e preocupante de Luís da Silveira.

É de observar que as expressões usadas para evocar o rosto e as feições do condutor da carruagem, ao não permitirem ao destinatário do poema uma visualização concreta da figura de Luís da Silveira, reforçam-lhe o seu lado preocupante. Tanto a expressão «mui disforme maneira» (464, v. 5), como a analogia estabelecida entre Luís da Silveira e uma “visão” remetem para o campo do sobrenatural, o que contribui para intensificar o seu aspecto inquietante.

² Catherine Fromilhague em *Les figures de style* caracteriza como «métonymies matérialisantes» a metonímia em que um referente abstracto é representado através do objecto que o emblematisa, (cf. Fromilhague, Catherine, *Les figures de style*, Paris, Nathan Université, 1995, p.65). Creio que, nos versos citados, poder-se-á também falar de metonímia materialisante, embora assuma contornos um pouco diferentes daqueles descritos por Catherine Fromilhague. O poeta João Rodrigues de Castelo Branco representa o desgosto amoroso através das suas manifestações concretas, isto é, através dos sintomas que denunciam a existência num determinado sujeito de uma paixão não correspondida que o consome. Com este processo, João Rodrigues de Castelo Branco não procura falar da dor do amante, mas sim salientar as consequências negativas inerentes a esse estado de tristeza.

³ Cf. Pastoureau, Michel, *Couleurs, images, symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'or, 1996, p. 50, 51.

Amarela é também a cor do vulto que aparece em sonhos a Laodamia. Numa carta que escreve a Protesilau, seu marido, ela conta-lhe a estranha visita que recebeu dele:

Mas porque se m'oferece
em sonhos tua figura,
porque amarela parece
e no falar Isle conhece
que é triste tua ventura (459, v. 31-35) -

Laodamia relaciona directamente, por meio de uma relação causal, a cor do vulto com o prenúncio da morte de Protesilau. De facto, a oração causal “porque amarela parece” estabelece um vínculo entre o vulto amarelo e o seu desaparecimento futuro. O amarelo, considerado, desde o século XII, como uma má cor⁴, sugere a irrupção do sobrenatural e da morte. O que assusta Laodamia não é o vulto, mas sim a cor com que se lhe apresenta, porque lhe anuncia o fim próximo do seu marido.

O amarelo surge também associado à descrição das vestes das senhoras objecto de uma paixão amorosa. Neste contexto, as cores referidas, objectos de uma avaliação subjectiva por parte do sujeito lírico, são as da roupa da mulher amada, simbolicamente indexadas aos sentimentos do amante. Na composição «a ãa senhora que se vistio d'amarelo» (804), revela-se interessante observar como o poeta Bernardim Ribeiro, socorrendo-se das potencialidades semânticas do amarelo, usa esta cor para mostrar, através do vestido amarelo de uma dama, a desventura do amante. São significativos os versos

Tequi me pud'enganar,
mas agora que podeis
trazêla cor do pesar.
Pera mim soo a trazeis (804, v. 1-4),

em que o sujeito amoroso estabelece uma relação determinativa entre a tonalidade do vestuário e o seu próprio pesar, sendo que o vestido representa a sua frustração. Aliás, o recurso às formas verbais “podeis trazêla” e “trazeis” de que a dama é sujeito permite estabelecer entre esta e a acção de trazer consigo a dor um vínculo que transforma a dama na personificação da própria dor do amante, confrontando-o, deste modo, com a impossibilidade de concretizar a sua paixão.

Dom Pedro de Almeida, que dirige uma composição a «ãa senhora, que trazia ã habito de veludo escuro por tençam» (637), interpreta a cor escura do vestido da dama como um sinal de recusa do seu sentimento. Michel Pastoureau salienta que «à partir de la fin du XIV^e siècle, c'est au contraire le bon noir, celui de la modestie et de la tempérance qui triomphe dans le costume princier, aristocratique et patricien»⁵. Ora o azul escuro é

⁴ A negatividade do amarelo que, tal como a cor negra, traduz a presença angustiante da morte e do sobrenatural é corroborada por Michel Pastoureau que faz observar que no fim da Idade Média e, em parte, na época Moderna «l'emploi du jaune – et, accessoirement, du rouge – comme mauvaise couleur, permet au noir, couleur du péché et de la mort, d'être moins dévalorisé qu'on ne pourrait le croire. Certes, toutes les couleurs sont ambivalentes et, comme pour le rouge et le jaune, il y a un bon et un mauvais noir. Mais ce mauvais noir, le noir terne et inquiétant des ténèbres, est en fait, jusqu'au XVII^e siècle, à peine plus sollicité que le jaune ou le rouge comme couleur péjorative», (cf. Michel Pastoureau, *op. cit.*, p. 52).

⁵ Cf. Michel Pastoureau, *op. cit.*, p. 52.

muito próximo, em termos de saturação, do preto. Assim, o hábito desta dama, que parece recusar-se ao amor, poderá simbolizar, à semelhança dos trajes aristocráticos de que fala Michel Pastoureau, a temperança e a austeridade, incompatíveis com a expressão do sentimento amoroso. A rima seguro / escuro nos versos «Senhora, dai-me um seguro» e «o vosso veludo escuro» sublinha, através do tom sombrio do traje, a severidade da dama amada, a quem o amante pede uma pequena manifestação de conforto. Os quatro versos finais expressam a dor do amante que não foi atendido. A forma verbal “seguro” do verso 19 permite ao sujeito poético declarar a sua tristeza relativamente a inflexibilidade da senhora. O poeta conseguiu progressivamente dramatizar o mal-estar do amante explorando as potencialidades semânticas do vocábulo “seguro” utilizado ora como substantivo, ora como verbo. No início do poema, o substantivo “seguro” representa a esperança do poeta que anseia por um sinal de afecto; no fim da composição poética, a forma verbal “seguro” traduz a desilusão de Dom Pedro perante a frieza da sua dama.

As cores dos trajes dos rivais, os maridos das damas amadas, servem propósitos semelhantes aos descritos anteriormente, permitindo estabelecer uma relação amante / rival. Por um lado, as cores representam neste contexto particular os sentimentos de ciúme e de amargura do amante; por outro, elas funcionam como um instrumento de marginalização de um rival, acentuando-lhe os seus ridículos.

Francisco da Silveira, querendo vingar-se do homem pelo qual foi preterido, deseja-lhe que «ande vestido d’azul» (87, v. 21). Aqui, o azul parece estar associado ao ciúme. Francisco da Silveira projecta na descrição da indumentária do seu rival o seu próprio sentimento de despeito e o seu desejo que sofra dos mesmos males. É para o amante uma forma de exorcizar a sua tristeza. Todavia, o verso «ande vestido d’azul» poderá, implicitamente, ser prejudicial à honra de dona Leonor. De facto, se o seu marido se consome em ciúmes, ou é porque a sua esposa lhe é infiel, ou porque ele imagina que o seja. De qualquer forma, este verso tem por objectivo, não só ridicularizar o rival, mas também levantar a dúvida sobre a virtude de dona Leonor.

É de referir que o simbolismo das cores é tributário do contexto em que aparece. Assim, o roxo, que é, em várias ocasiões, citado no *Cancioneiro* sem ser portador de uma carga semântica negativa, surge numa ocorrência em que o objectivo é nitidamente o de troçar de alguém. No intuito de denegrir a imagem do marido de dona Leonor, o poeta imagina o seu rival usando vestes que o marginalizem. Os versos

o cabelo sevilhano,
borzeguis marroquis roxos,
morda sempre o castelhano,
vej’oo eu antes d’um anno
dos pees coxos (87, v. 1-5) –,

são muito significativos, na medida em que a intenção satirizante é reforçada pelo recurso à deficiência, sempre motivo de chacota, e que, surgindo em posição de rima com “roxo”, permite transferir-lhe o seu significado irónico, o que vai acentuar o carácter desajustado da indumentária do rival, contribuindo para a construção de uma figura socialmente inadaptada.

No *Cancioneiro*, o processo de caracterização alegórica de entidades abstractas repousa, como em geral na literatura cortês, sobre as cores. Duarte de Brito descreve Firmeza como uma dama que

vestia
um brial negro chapado (102, v. 1-2).

Na medida em que o adjectivo “negro” surge frequentemente associado ao abstracto, o recurso a esta cor para evocar a tonalidade do vestido da dama resulta interessante, pois, deste modo, o poeta procura salientar a essência da personagem que representa a ponderação. Já Esperança aparece «de verde toda vestida» (102, v. 12) como manda o estabelecido pelas convenções poéticas. Todavia, embora Firmeza e Esperança actualizem um “jogo cromático-sentimental”, como lhe chama Isabel Morán⁶, em que o verde se opõe ao negro, as duas figuras não devem ser consideradas como personagens antagónicas: ambas residem no mesmo local e são “fermosas” (102, v. 26). A partilha de um mesmo espaço associada à uma semelhança física deixam antever que Firmeza e Esperança correspondem a duas manifestações do sentimento amoroso. Aliás, Firmeza diz a Duarte de Brito que

a mim chamam Firmeza,
que em vós sempre morei (n^o?, v. 9-10),

revelando que a firmeza é parte integrante do amor. A fusão das personagens de Firmeza e Esperança como ilustrativa do carácter complexo do amor é evidente nos versos

Essa dama é Esperança,
que aas vezes desespera,
esperando (102, v. 13-15).

Garcia de Resende que dedica um poema a uma senhora chamada Esperança (862) evoca o sentimento da esperança com objectivos diferentes. Já realçámos que os versos 13 a 15 do poema de Duarte de Brito salientam o carácter complexo e, por vezes, ambivalente do amor, uma vez que a representação alegórica da esperança, ela própria, “desespera / esperando”. Nos versos de Garcia de Resende, o par antitético esperança / desesperança, em torno do qual se constrói o poema, retoma a imagem tradicional do amante que sofre sucessivas desilusões por ver que as suas expectativas não se realizarão. Enquanto nos versos de Duarte de Brito a imagem de Esperança que desespera permite significar a adversidade do amor, em Garcia de Resende, a clássica oposição esperança / desesperança focaliza-se só no sentimento do amante.

No *Cancioneiro*, o negro é um dos veículos privilegiados para a expressão da tristeza ou para tecer considerações de natureza moral sobre o carácter das personagens às quais esta cor surge associada. Assim, numa composição em que o Coudel-mor, dirigindo-se a Álvaro Barreto, pede-lhe que responda a uma pergunta para ver se concorda com a sua «negra vontade» (37). Neste verso, o poeta, que sofre por causa da indiferença da sua dama, recorre ao adjectivo “negra” para caracterizar o seu estado de espírito. A associação do negro com a agonia amorosa surge representada nas trovas de Álvaro de Brito «fengindo navegando com tormenta» (63). Nesta composição, o adjectivo “negro” na expressão

⁶ Cf. Morán Cabanas, Maria Isabel, *Traje, gentileza e poesia. Moda e vestimenta no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, Estampa, 2001, p. 552.

«negro navegar» (63, v. 11) permite realçar a expressividade da metáfora náutica a que o poeta recorre para sublinhar o carácter adverso do amor, estabelecendo uma analogia entre os perigos que os nautas enfrentavam na travessia de mares desconhecidos e os que aguardavam os amantes⁷. Aliás, dada a carga semântica do negro ligada à tristeza, à morte e ao perigo, o recurso a esta cor para caracterizar a viagem coloca-a, desde já, sob o signo da fatalidade e da tormenta, como realçam as metáforas «rota de trestura» (63, v. 22), «cabo de desventura» (63, v. 25). A anteposição do adjectivo nos versos «neste negro navegar» (63, v. 11) e «com minha negra vontade» (37, v. 8), ao pôr em relevo o valor simbólico que esta cor representa em relação ao objecto caracterizado, permite hiperbolizar o sentimento de frustração e de mágoa do sujeito amoroso.

Como já referimos, o cromatismo do *Cancioneiro Geral* constitui um auxiliar no processo de caracterização moral das personagens evocadas. A torpeza e a desonestidade são frequentemente objecto de censura. O recurso à cor negra é interessante, na medida em que, num contexto diferente do da poesia de cariz amoroso, em que a cor remete para a tristeza, a morte, o poder evocativo desta tonalidade permite salientar aspectos relacionados com a personalidade, como a falta de valores, ou com a condição social e religiosa.

Numa composição destinada a Luís Fogaça em que se criticam os vícios dos lisboetas, Álvaro de Brito refere-se aos judeus como «negros Abravanees» (57, v. 11). A família Abravanel, constituída por letrados e ricos mercadores, tinha um estatuto muito importante na corte de D. Afonso V e na sociedade portuguesa de finais do século XV. No entanto, a associação do adjectivo “negros”, que encerra um juízo de valor negativo reenviando para o mal, com “Abravanees” cristaliza um sentimento de rejeição relativamente ao judaísmo. De facto, a expressão “negros Abravanees” revela que o antropónimo já não faz só referência a uma família respeitada pela sua erudição e riqueza, mas também a uma fé religiosa. A presença do adjectivo “negros” anula as qualidades que o antropónimo simbolizava e que permitia às pessoas que o usavam beneficiar de um alto grau de consideração na sociedade, sendo apenas representativo de uma religião. O recurso à antonomásia sugere, por um lado, a perda de individualidade da família Abravanel que agora é identificadora de uma classe, e, por outro, realça a sua origem judaica como único elemento caracterizador, o que contribui para a sua estigmatização enquanto comunidade. Neste sentido, são de realçar os versos

os que foram judeus sendo
cristãos lindos

e

negros Abravanees
dotrinados (57, v. 2-3 e v. 11-12),

porque estabelecem uma oposição entre os que abraçaram a fé cristã e os que se mantêm fiéis ao seu culto. O recurso ao pretérito perfeito “foram” e ao gerúndio “sendo”, que opõe a um estado passado caracterizado pela transgressão, pela pertença a uma crença considerada

⁷ Maria Isabel Morán Cabanas, num capítulo dedicado ao estudo do simbolismo das cores na indumentária do amante ou da amada, já tinha comentado a presença da metáfora náutica, relativamente a uma composição de Garcia de Resende em honra de uma dama chamada Esperança. Cf. Maria Isabel Morán Cabanas, *op. cit.*, p. 556.

ímpia, um estado presente dedicado à prática do bem, tal como a utilização do adjetivo “lindos” em relação a “cristãos”, reforçam a marginalização da religião judaica através da carga semântica ligada à ideia do mal que a cor negra implica.

Assim, a ausência de valores morais surge representada pela presença de uma cor escura. Álvaro de Brito associa mais uma vez o negro aos judeus, qualificando os seus serviços de «sua negra aprestança» (57, v. 32). O poeta censura os seus contemporâneos que procuram a ajuda deles:

Nisto caem os letrados
e os outros entendidos,
todos querem
dos judeus ser avisados,
servidos e percebidos” (57, v. 25-29).

Nestes versos, o carácter negativo do negro é reforçado pela temática do engano. As expressões «sotis enliços seus» (57, v. 16) e «tanto cega seu inliço» (57, v. 35) parecem subentender o recurso a práticas pouco ortodoxas.

O negro é recurso sistemático sempre que se pretende no *Cancioneiro* fazer referência a aspectos ligados ao abstracto, como o são os domínios dos sentimentos ou da personalidade. Álvaro de Brito acusa João de Ravoreda de ser de «negra condiçam» (72, v. 8) porque é «muito mao pagador» (72, v. 6). Aqui, o sarcasmo «soes mui negro de carão» (72, v. 7), baseado numa característica física, consubstancia uma crítica à falta de sentido de honra, já que João de Ravoreda não respeitou os seus compromissos, nem a sua palavra, ao não pagar o que devia.

A sátira é frequentemente usada como forma de denunciar o carácter torpe de certas personagens. Na composição «Outra sua ao zeymoto, que lhe pedio u consoante pera bem» (65), o poeta ridiculariza o destinatário do consoante, atribuindo-lhe características físicas que o transformam num ser estranho. A vaidade que motivou o pedido da composição é censurada e posta em realce através da rima “puxavante / galante”.

Nas trovas que dom Pedro mandou «a Joam Rodriguez, sabendo alg as cousas que tinha pera se vestir» (480) as “sedas bem coradas” representam a materialização da ufanía. O parecer associado à ostentação da riqueza é frequentemente condenado nos poemas do *Cancioneiro*. O verso «e pois jaa errais capelo» (480, v. 10) contém uma crítica endereçada a João Rodrigues, cuja vaidade excessiva não se coaduna com o seu estatuto. A expressão

lembre-vos que sois aa terra,
da terra haveis de tornar (480, v. 23- 24).

transmite a esta composição uma autoridade que advém do cariz religioso da admoestação. As cores funcionam ainda como instrumento de integração e de afirmação perante a sociedade, como sublinham os conselhos do Coudel-mor, Fernando da Silveira, ao seu sobrinho

De pelote se guarneça
pouco menos do artelho,
seja de branco e vermelho,
que sam cores de cabeça (31, v. 7-10).

O desrespeito dos códigos cromáticos pela demasiada importância atribuída à cor ilustra a vaidade da sociedade e a mesquinhez.

Neste sentido, a composição «de Nuno Pereira a Lançarote de Melo, confortando-o porque nam mandou a mula» (519) é significativa. Animando Lançarote de Melo, Nuno Pereira critica a vaidade das senhoras que

querem mil arreos,
antretalhos e bordados,
estribos, copos e freos,
esmaltados e dourados (519, v. 9-12).

Pelas suas características brilhantes, os esmaltes e os dourados, enquanto sinais exteriores de riqueza, representam a concretização do pecado da ostentação. De facto, ao simbolizarem uma forma de sucesso, logo de ascensão social, a sua introdução na descrição das exigências das damas, conjuntamente com a referência aos brocados e aos bordados, remetendo para um universo de preciosidade, denuncia o carácter fútil e presunçoso de quem se deixa iludir pela aparência e de quem recorre à materialidade dos objectos para construir a sua imagem. Os versos

Hei isto por vaidade,
que se faz em Portugal (519, v. 17-18)

traduzem o sentimento de frustração do poeta que realça a transversalidade da presença do apego aos bens terrenos na sociedade portuguesa.

A ganância desmedida é objecto de reiterada censura ao longo do *Cancioneiro Geral*. Várias são as composições em que a desonestidade é severamente criticada e denunciada. Assim, nas «Trovas do coudel moor a Joam Afonso d'Aveiro» (33), o poeta insurge-se contra as práticas em uso – «vai ca tempo tam contraio» (33, v. 1) –, que consistem em aproveitar-se da ingenuidade das pessoas, mostrando-lhes

preto por branco
e vender gato por lebre (33, v. 17-17).

O Coudel-mor descreve o clima de profunda corrupção de que é testemunha e que inverteu os valores, reorganizando uma estrutura social que beneficia os medíocres e prejudica os bons. Os versos

Mas o que de mim nam digo
sam cousas que daa o mundo,
pois daa mercês por castigo
e oos bons lança de fundo.
U ser boom jaz mais profundo,
menos cabe,
e faz andar quem mais sabe
às vezes mais vagabundo (33, v. 9-16) –,

evidenciam a intenção moralizante do poeta que, em tom de desabafo, comenta o estado de desconcerto que observa nas ilhas para onde foi viver. Os advérbios de lugar “caa” e “lá” nos versos

Estas cousas sam de caa,
lá nam sei nem nas devinho,
mas queria caa ou laa
ter-vos sempre por vezinho (33, v. 25-28),

ao estabelecer uma distinção entre dois espaços geográficos, permite salientar que, embora não sabendo os usos e costumes praticados no “lá” a que se refere o poeta, poderão a corrupção, a ganância vigorar nesse lugar também.

Álvaro de Brito comentando, em tom semelhante, o desregramento dos lisboenses, lamenta que a apetência pelo dinheiro justifique o recurso ao engano

– É-vos tam bom tintoreiro
que nam foi melhor Gabai,
por quem lhe dá mais denheiro
faz do preto, mui ligeiro,
ũu mui fino verdegai (75, v. 4-8).

Estes versos revelam a ausência de escrúpulos que se observava na sociedade portuguesa da época e que vai sendo realçada em algumas das composições reunidas no *Cancioneiro*, numa tentativa de despertar a consciência colectiva.

Por sua vez, João Rodrigues de Castelo Branco, numas trovas que mandou a Antão da Fonseca, denuncia, implicitamente, os intuítos mercantilistas que motivam os homens a participarem nas campanhas africanas. Se o poeta, ao dizer-se invejoso pelos feitos que Antão da Fonseca realizou em Alcácer

– Dos mouros que laa matastes
vos tenho muita enveja (394, v. 25-26) –,

e ao comparar a vida monótona que se vive cá, em Portugal, com a vida agitada que se vive lá, em Alcácer, mostra concordar com estas campanhas militares, estes versos subentendem a existência de um sentimento irónico relativamente a estas empresas. Assim, em referência explícita às riquezas que no Norte de África os soldados iam juntando

– Nam temos ricos jaezes
nem arreos esmaltados (394, v. 21-22) –

contrapõe-se-lhes a ausência de bens materiais do povo

– mas temos algũs dourados
outros negros como pezes (394, v. 23-24).

A colocação em posição de rima das expressões “ricos jaezes” e “negros como pezes”, bem como a presença do indefinido “algũs” que, sublinhando a ideia de que possuem poucos recursos, se opõe ao verso “nem arreos esmaltados” que sugere que os soldados, ao contrário do povo, têm esmaltes em abundância, reforça a alusão ao facto de uma das motivações para ir combater os mouros ser a busca da prosperidade. A crítica faz-se mais precisa ainda nos versos

E o do que me mais pesa
dessa vossa frontaria

que vossa carniçaria
nom farta nenhuma mesa (394, v. 33-36).

Neste sentido, o uso do substantivo “carniçaria”, ao denunciar a violência dos soldados, transmite uma visão muito negativa das campanhas africanas. O poeta parece também questionar a sua utilidade, na medida em que “nom farta nenhuma mesa”. Deste modo, a referência aos esmaltes e aos dourados constitui uma censura a estas inicitivas, que, a pretexto de propagar a fé cristã, servem objectivos menos nobres.

Em conclusão: muito embora o cromatismo do *Cancioneiro Geral* tenha uma presença relativamente discreta, revela-se interessante pelas suas potencialidades semânticas. No domínio dos sentimentos, as cores permitem, através da metonímia, a materialização do estado anímico do amante que passa a representar, por intermédio das tonalidades cromáticas que evidencia, como a cor do rosto, ou melhor dizendo a ausência de cor, ou a cor da indumentária, a tristeza e o pesar. Este processo que torna visíveis aos olhos do leitor e do ouvinte a angústia e a ansiedade enfatiza o sofrimento. No entanto, o recurso às cores é também utilizado com fins menos nobres, uma vez que são usadas para marginalizar um rival.

O cromatismo do *Cancioneiro* serve também objectivos de crítica social. Assim, o negro surge várias vezes em contextos em que se procura realçar a natureza torpe das personagens satirizadas.

O colorido das composições encerra um valor interpretativo que enriquece a expressividade da mensagem transmitida, fomentando novas perspectivas de leitura. O poder criativo dos poetas do *Cancioneiro* torna-se visível na forma como usam as cores e as combinam com as metáforas, enriquecendo as potencialidades semânticas das cores.

Cor e agudeza numa composição de Guevara

Sara Rodrigues de Sousa

Bolseira de Pós-Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia

Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa/ISLA

Como a generalidade da poesia cancioneril, a obra de Nicolás Guevara¹ transmitida pela primeira edição do *Cancionero General*, de Hernando del Castillo, evidencia particular apreço pela matéria sentimental de raiz cortês tratada com recurso à agudeza². Mesmo nas composições onde a crítica tem lido a adesão a uma explicação naturalista do processo amoroso (como aquelas onde representa a morte de Amor e a insatisfação do amante, na cama com a amiga, depois de uma noite mal dormida), são explorados os procedimentos retóricos a que a tradição teórica e literária reconhece um potencial de agudeza, como a

¹ É da autoria de Vicens Beltrán o estudo de referência sobre a figura histórica que corresponderá ao poeta cancioneril cuja actividade poética terá decorrido entre 1460 e 1466 e que é apenas referido como “Guevara”. Levado, pelas suas investigações, à destacada figura de Nicolás Guevara, que evoluiu no meio régio, onde assinava e era referido apenas como “Guevara”, Beltrán apurou que terá frequentado os mesmos lugares e meios políticos e vivido no mesmo período (com morte não posterior a 1508) que o poeta: «Procedía, por línea bastarda, del linaje de los condes de Oñate, como nieto de Íñigo Velez de Guevara, el primero que ostentó este título. En 1478, aún en los últimos coletazos de la guerra civil entre Isabel y Juana, se le llama criado de Gonzalo Chacón, que había sido ayo de los príncipes Alfonso e Isabel, luego Contador Mayor y Mayordomo de los Reyes Católicos, a cuya sombra iría escalando puestos en la administración de su Casa: en 1485 era contador del sueldo, en 1487 recibió la fortaleza de Irurita, en 1490 era ya contino, en 1492, comendador, seguramente de la orden de Santiago, luego, entre 1495 y 1498, teniente del canceller Pero González de Mendoza, en 1499, Teniente del Mayordomo Mayor y Mayordomo quizá desde 1502. En julio de 1503 recibió un encargo militar muy significativo, la ocupación de Cartagena y el puesto de su Alcaide y Justicia Mayor, que quizá conservaba en el momento de su muerte, en octubre de 1504. En el ámbito de su patrimonio privado, era señor de Ameyugo y Tuyo, y fue acumulando mercedes regias: recibió en 1488 diversas rentas de los Reyes, en 1495 se convertía en patrono del monasterio de San Juan de Bérriz y en 1498 en preboste de Oria. Sabemos también que su proximidad a los Reyes le convertía en un enemigo poderoso y un amigo útil» (Beltrán, V., «Guevara», in C. Parrilla, M. Pampín (ed.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, Noia, Toxosoutos, 2005, vol. 1, p. 43-81, 78-9).

² A obra de Guevara é, de resto, uma das mais usadas por Casas Rigall para ilustrar os recursos retóricos a que a tradição teórica e literária reconhecem um potencial de agudeza. Segundo o estudo de referência sobre a agudeza cancioneril, a longa tradição teórica sobre a agudeza foi parca em caracterizações e em definições, tendo sido Hermógenes e Trapezuntius os únicos tratadistas a propor uma definição de agudeza como um facto, como uma realidade estilística: “lo *acutum* es una cualidad del discurso en virtud de la cual éste trasciende su apariencia, alcanzando mayor profundidad intelectual” (Casas Rigall, J., *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, p. 13). No que respeita à sua concepção teórica, a Idade Média é herdeira do pensamento aristotélico recuperado por Santo Agostinho, segundo o qual a apreensão de uma subtilidade pelo destinatário desencadeia um processo intelectual de aprendizagem; a outra família de teorias, ciceroniana e valorizadora da articulação com o humorismo, só seria recuperada no final do século XV, impondo-se também na actualidade. Concebida num enquadramento teórico de raiz gnoseológica, a poesia cancioneril orienta predominantemente o aproveitamento da agudeza para a expressão oblíqua do inefável e do paradoxal, encontrando na beleza feminina e no amor os seus objectos privilegiados (*ib.*, p. 12-5).

alegoria, a antítese ou o equívoco³. Como a generalidade da poesia cancioneril, ainda, a obra deste autor revela um relativo desinteresse pela cor na descrição ou representação do real: além de só raramente ser referida, a cor transfere para os objectos que caracteriza o valor semântico e axiológico associado ao significado que lhe era reconhecido e que, de acordo com os estudos de que os textos cancioneris foram objecto, se encontrava estabilizado⁴.

Perspectivada neste quadro, é inusitada a centralidade que Guevara atribui à cor na composição, transmitida apenas pelo *Cancionero General*, com a rubrica “Otras suyas, porque su amiga le embió dos colores, la una verde y la otra leonada” (11CG217 / ID 6173). Constituída por oito coplas de nove versos octossilábicos, a composição representa um sujeito poético a quem a sua amiga enviou duas cores – o verde e o leonado. Nem o autor nem o rubricador se pronunciam sobre o modo ou o suporte em que se processou esse envio. A atenção do sujeito poético orienta-se antes para as implicações daquele gesto no relacionamento existente entre ambos, extrapolação que, logo nos primeiros versos, faz assentar em duas condições: a condição expressa da existência de uma relação especular entre as cores enviadas e os sentimentos nutridos pela amiga e a condição implícita de que o seu envio constitui uma forma de comunicação.

³ Das composições referidas (ID 0868, ID 6168), apenas a segunda é transmitida pelo *Cancionero General* (11CG210), encontrando-se a primeira no *Cancionero de Rennert* (LB1) e no manuscrito 4114 da Biblioteca Nacional de Madrid, cópia do século XVIII de obras de Pero Guillen y otros (MN19). Além de Whinnom (Whinnom, Keith, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham, 1981, p. 32-3), também Casas Rigall (*op. cit.*, p. 29) e Toro Pascua consideram válido o reconhecimento do seu carácter erótico: «durante el reinado de Enrique IV parecen producirse [...] una serie de cambios que afectan a la raíz conceptual del amor, y que desviarán hacia un ámbito de pensamiento naturalista los planteamientos fundamentales del tradicionalismo cortesano. Poemas como la esparsa de Guevara *A su amiga, estando con ella en la cama*, o incluso el poema de Jorge Manrique *Porque estando él durmiendo le besó su amiga* difícilmente pueden ser considerados dentro del ámbito amoroso más tradicional, puesto que rompen uno de los principios fundamentales de la teoría amorosa cortesana en la que, independientemente de que los fines del autor fuesen más o menos sensuales, lo cierto es que los aspectos más puramente físicos de la relación no eran poetizables, al menos de forma tan explícita; estos poemas, como ya han sugerido algunos investigadores, encuentran su sentido en relación con una explicación naturalista del proceso amoroso” (Toro Pascua, M. I., “Guevara y la teoría amorosa en el reinado de Enrique IV», in *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de Octubre de 1989)*, II, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV / Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, p. 1085-1093, 1086).

Todas as composições cancioneris são identificadas pelo número que lhes atribuiu Brian Dutton (ID), na obra de onde extraio toda a informação sobre os testemunhos existentes de cada composição. Cf. Dutton, B., *El Cancionero del Siglo XV (c.1360-1520)*, 7 vols., Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991. As citações de composições do *Cancionero Geral* baseiam-se na edição de Aida Fernanda Dias (*Cancionero Geral de Garcia de Resende, I-IV: Os Textos*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990-3) e as citações de composições conservadas no *Cancionero General*, mesmo quando se encontram noutros testemunhos, tomam como referência a edição de Joaquín González Cuenca (*Cancionero General*, 5 vols., Madrid, Castalia, 2004) – tanto as composições do *Cancionero Geral* como as do *Cancionero General* são identificadas também pelo número que os respectivos editores lhes atribuem, precedidos, respectivamente, das siglas 16RE e 11CG. As citações de composições transmitidas apenas por outros cancioneros são extraídas da edição digital da poesia de cancionero disponível em <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/> - consultado a 30 de Janeiro de 2009; assinalam-se os casos em que há lições divergentes do passo citado.

⁴ Sobre o significado da cor na poesia amorosa cancioneril, cf. Casas Rigall, que revela serem os poetas nascidos entre 1431 e 1460, período em que se inscreve Guevara, aqueles em cujas obras é mais sensível o uso dos símbolos da cor (*op. cit.*, p. 114n).

Si muestran vuestras colores
lo que tiene el corazón,
tan chica es vuestra pasión
quanto es grande la prisión
que me dan vuestros amores (v. 1-5).

Para que a condição expressa tenha um valor puramente expletivo aponta o facto de não se desenhar qualquer alternativa, mas antes de se seguir um quarteto duplamente explicativo, formado por dois conjuntos de versos que estabelecem o carácter contraditório do significado simbólico das duas cores enviadas com base na equivalência semântica entre cada uma dessas cores, uma virtude e um sentimento, a saber entre o verde e a esperança e entre o leonado e o cuidado:

porque do mora lo verde
no puede mucho leonado:
do esperança no se pierde
poco aprovecha el cuidado (v. 6-9).

Compensam a brevidade desta formulação as restantes coplas, que o sujeito consagra a uma apresentação encomiástica das referidas cores, com a inscrição no texto de dois discursos que lhes atribui, mas onde ao mesmo tempo, desafia a amiga a reconhecer-se:

Mas porque aquístas muestran
cada una su excelencia,
véase su diferencia,
porque a saber la sentencia
sus razones nos adiestran,
y cada qual represente
las razones de sus muestras,
por que a Su Gracia Excelente
paresca bien que son vuestras (v. 10-18).

Cada uma das cores, além de força desencadeadora do discurso, assume a função de sujeito enunciativo de cada uma das falas aí inscritas e que ocupam as coplas três a sete da composição e é objecto de um exercício de *definitio*, figura de conteúdo particularmente explorada pelos poetas cancioneris nascidos entre 1431 e 1460, período em que se inscreve Guevara, e de que Casas Rigall destaca como principais cultores Guevara, Pedro de Cartagena e Tapia⁵.

Com recurso a uma primeira pessoa do singular que se substitui, na enunciação, à do autor textual, o discurso do Verde começa pela actualização breve do *topos* do nome, que aproveita o facto de a designação da virtude de que é tradicionalmente apresentado como símbolo constituir também um patronímico usado no século XV em Espanha⁶. Depois,

⁵ Casas Rigall, J., *op. cit.*, p. 65-67.

⁶ O *Cancionero General* guarda pelo menos uma referência a uma mulher com esse nome pertencente ao núcleo da rainha (14CG22 / ID 6815). O *Cancioneiro Geral*, por seu turno, conserva uma cantiga de D. Francisco de Portugal, Conde do Vimioso, a «ũa moça de sua dama, que se chamava Esperança» (16RE288 / ID 5117) e um vilancete que Garcia de Resende fez a uma “gentil dama”, que viu em Maiorca, a quem chamavam Dona Esperança (16RE862 / ID 7661).

recorrendo ao argumento epidíctico da *comparatio*⁷, insere-se na classe das virtudes, de que se apresenta como “la cumbre” (v. 21) e, actualizando uma variante do *argumentum ex auctoritate*, inventaria os efeitos ou capacidades de Esperança, que associa à especificação do seu enquadramento e daqueles que dela beneficiam, expressos com recurso a metáforas comuns na poesia amatória, como a lumínica e a medicinal. A construção deste argumento, especialmente prezado pelas composições cancioneris de cariz encomiástico, observa ainda o carácter atributivo da *definitio* e a *brevitas* que a *Rhetorica ad Herennium* considera ser própria desse exercício. A perspectiva instrumental aqui subjacente torna-se mais evidente com a adopção de formulações em que substitui a construção sintáctica predominante (sintagmas formados por dois substantivos articulados pelo determinativo “de”, indicando o primeiro substantivo a função atribuída à cor), por sintagmas iniciados por preposições instrumentais como em “[p]or mí sola se defienden” (v. 24) ou “descansan” (v. 26), complementados pela identificação de beneficiários ou de oponentes⁸. Perto do fim, na segunda metade da segunda copla, o discurso recorre a uma lógica argumentativa pouco explorada nos louvores cancioneris, com a refutação de possíveis argumentos contra o valor essencialmente benéfico da virtude representada, valorizando os “males” que provoca, com recurso a um oxímoro apoiado numa sinestesia gustativa que Guevara explora noutras lugares da sua obra⁹:

Aunque algunas vezes yo
soy dura con plazos largos,
mas de los males que dó,
dulces son los más amargos,
aunque me cargan de cargos (v. 32-36).

Mas, de acordo com o que sucede na generalidade das composições encomiásticas cancioneris, que revelam quase total desinteresse pela componente física dos seus objectos, a personificação do verde não implica a promoção da cor que designa a matéria discursiva, na sua materialidade visual e sonora. O seu discurso limita-se a abordar o seu significado simbólico, operando um salto de conteúdo para a apresentação daquilo de que é considerado sinal, que é também o motivo pelo qual considera ser merecedor de louvor, parecer que apoia numa alegação de reconhecimento geral que, ao mesmo tempo, justifica a validade do louvor que, como a preterição usada sugere, acaba de ser feito:

Ya no quiero más hablar
de esto, que loor me cabe,

⁷ Na esteira de Laurent Pernot e em consonância com a terminologia adoptada no trabalho de investigação de que estas páginas são subsidiárias, distinguimos os *tópicos* epidícticos que, na doutrina clássica, possuíam um lugar pré-definido no discurso e que emulariam um percurso biográfico (como o do nascimento, educação, qualidades, feitos, morte, entre outros), daqueles que não o possuem, embora sejam, conceptualmente, também *tópicos*, como a comparação, o argumento de autoridade e o de totalidade, entre outros, designando os primeiros como *tópicos* e os outros como *argumentos*. Cf. Pernot, L., *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1993 (2 vols.), p. 131, 659-710.

⁸ «Yo só nombrada Esperança; / de toda tiniebla lumbre, / de las virtudes la cumbre, / remedio de servidumbre, / de los humanos holgança. / Por mí sola se defienden / de muerte dos mil penados, / descansan los aquexados / que con gran pena me atienden. // Como soy verde a los ojos, / soy al corazón graciosa: / si siente pena penosa, / yo doy medio a sus enojos» (v. 19-31).

⁹ Cf. Casas Rigall, J., *op. cit.*, p. 80.

porque, sin que más me alabe,
cierto todo el mundo sabe
quánto yo soy de loar (v. 37-41).

Finalmente, o Verde passa a palavra ao Leonado e refere a relação existente entre ambos identificando o resultado da acção da cor que se segue sobre o resultado da sua própria acção:

Leonada tenga lengua
que sigue mi compañía;
hable, pues plazer amengua
donde yo pongo alegría (v. 42-45).

Face a esta introdução, o discurso do Leonado, que efectua a mesma *translatio* entre o domínio da cor e o da abstracção sentimental, orienta o uso dos procedimentos epidícticos para a valorização do sentimento que afirma representar, a Tristeza. Reconhecendo o seu carácter disfórico, limita a *definitio* aos cinco primeiros versos e apoia-se em dois *argumenti ex autoritate*: um, potencial, onde identifica os que podem reconhecer o seu valor e a quem lança o repto de o deixarem para poderem avaliar a falta que lhes faz; o outro, real e efectivo, ainda que vago e generalizante, onde alega o apreço que lhe votam “hermosas y discretos” (v. 56)¹⁰. Remata com o tópico epidíctico dos feitos, que actualiza através de outra figura de harmonização de contrários, o paradoxo, apresentando como resultado do seu mal e cuidados secretos a perfeição e alegre vida daqueles que havia referido¹¹.

Tal como a do Verde, portanto, a apresentação do Leonado segue as características que a produção cancioneril permite identificar como próprias do louvor, que, tanto quando trata de objectos humanos como de não humanos, privilegia a atribuição de qualidades e o reconhecimento de efeitos de modo abstracto e generalizante, em detrimento de uma abordagem física e factual, e associa a esta opção *inventiva* o desinteresse pela disposição clássica e o apreço pelas figuras dotadas de agudeza, como as do *antitethon*, de que Guevara é, no entender de Casas Rigal, um dos mais tenazes cultores¹². E, tal como sucedia no discurso do Verde, o do Leonado faz incidir as figuras de agudeza sobre a expressão dos efeitos associados à cor que representam. A relação entre a cores propriamente ditas e a agudeza cancioneril limita-se assim ao símbolo e à personificação, que Baltasar Gracián, na sua *Agudeza y arte de ingenio*, viria a incluir na *permutatio* ou alegoria, mas que, segundo Casas Rigall, nenhum tratadista da agudeza considera nesse âmbito¹³. Exposto o significado de cada uma das cores e estabelecido que o conflito entre o verde e o leonado radica na polaridade do que cada uma dessas cores significa quando perspectivadas num quadro amoroso, o autor remata a composição com dois versos que contêm a primeira afirmação

¹⁰ «Pues de congoxa me arreo, / no niego que só Tristura, / tristura no sin Cordura, / que el corazón apressura / por el fin de su desseo, / mas los que penáis amando, / si de aquesto me culpáis, / dexadme y veamos cuándo / verés lo que desseáis. // Siempre fui mucho querida / de hermosas y discretos.» (v. 46-56).

¹¹ «Mi mal os haze perfectos / con mis cuidados secretos: / dan por fuerza alegre vida, / porque es de mi condición / aquexar con diligencia: / do se alarga conclusión / no puedo tener paciencia.» (v. 57-63).

¹² *Op. cit.*, p. 200-213. Permitimo-nos remeter para a nossa dissertação de doutoramento, sobre os louvores literários produzidos no final da Idade Média na Península Ibérica e em França.

¹³ *Op. cit.*, p. 82.

do efeito de anulação das aspirações de Esperança por Congoxa – «lo que espera Esperança / la Congoxa lo destruye» (v. 71-72) – e, assim, representam o culminar da gradação sensível nas várias formulações usadas para referir aquela relação e tendente a uma progressiva clarificação do enunciado¹⁴. Todavia, se conservam o carácter analítico dos anteriores, apresentam como sinal de agudeza uma figura etimológica comum na poesia cancioneril, mas aí revitalizada pela antítese que, através de um quiasmo, os seus elementos “espera” e “Esperança” estabelecem com o substantivo e o verbo do verso seguinte, “Congoxa” e “destruye”:

Donzella, vuestras colores
han hablado por tal son
que con muy justa razón
se pueden llamar que son
de las buenas, las mejores.
Y tened gran confianza,
pues Fortuna no vos huye,
que lo que espera Esperança
la Congoxa lo destruye (v. 64-72).

Do ponto de vista temático, este texto, que atribui ao verde e ao leonado um sentido e um valor semântico que estaria já estabilizado¹⁵, configura também uma reacção inesperada a um estímulo exterior. De facto, embora seja comum a representação de situações que fazem depender o acto de criação poética de outros textos ou de estímulos visuais, em nenhum outro lugar deste cancionero ou mesmo do *Cancionero Geral*, compilado cinco anos depois por Garcia de Resende, se encontra uma composição que eleja como matéria discursiva esses sinais ou signos como aqui sucede. Limitando os exemplos a casos de uso da cor como estímulo, veja-se como Bernardim Ribeiro, no *Cancionero Geral*, tomando o amarelo que a amiga envergava como espelho da sua própria dor, encontra nesse gesto uma forma de consolo (16RE804 / ID 7199) e como o próprio Guevara, numa composição transmitida pelo *Cancionero General* e pelo *Cancionero de Rennert*, em que a cor do luto desencadeia a pergunta que constitui o estímulo compositivo, se detém sobre o sofrimento que ocasionara tal opção (11CC209 / ID 0869). O significado da cor, interpretada em qualquer um dos casos como símbolo e forma de comunicação, mas que só sabemos ser usada intencionalmente no segundo exemplo aduzido, é objecto apenas de breves alusões¹⁶

¹⁴ «do mora lo verde / no puede mucho leonado» (v. 6-7), «do esperança no se pierde / poco aprovecha el cuidado» (v. 8-9), «[Leonadal plazer amengua / donde yo pongo alegría» (v. 44-5), «lo que espera Esperança / la Congoxa lo destruye» (v. 71-72).

¹⁵ Sobre o significado das cores, cf. Macpherson, que mostra como cada uma das cores usadas nas *invenciones* se encontrava associada a significados específicos. O verde corresponde ao «sinople, esmeralda, prados, árboles, esperanza» e o leonado, que pertence à gama do amarelo, ao «oro, sol, madreselva, tristeza, desesperanza, sufrimiento amoroso» (Macpherson, I., *The 'Invenciones y letras' of the 'Cancionero general'*, London, Department of Hispanic Studies – Queen Mary and Westfield College, 1998, p. 23).

¹⁶ «[Clor do pesar», «dor do desesperar» (16RE804 / ID 7199, vv. 3, 5); «con dolor luto mostrasse / gran plañida», «vestido / de tristura» (11CC209 / ID 0869, v. 17-18, 23-24).

e a reacção discursiva do sujeito lírico configura uma progressão face ao que entende que a situação de partida representa¹⁷.

Das várias manifestações poéticas cancioneris, é nas *invenções e letras de justadores* que o problema da análise de signos se afigura mais evidente e é também aí que o aproveitamento poético das cores é mais insistente e variado. Estes exercícios, que constituem um conhecido exemplo da associação entre espectacularidade e poesia nas cortes ibéricas na segunda metade do século XV¹⁸ e que se encontram abundantemente documentados nos dois cancioneros gerais, partiam da exibição pelo *justador* de elementos pertencentes a dois códigos semióticos distintos, o não verbal, que Hernando del Castillo designa como

¹⁷ Os outros usos da cor por Guevara obedecem, quase sempre, a estas características. Cf., para usos simbólicos da cor alheios a qualquer chave interpretativa, os seguintes passos: «Qualquiera que se fatigue / por Amor, no le es ganancia, / sino aquellos sin constancia, / que les sigue lo que sigue: / que de prietas o de blancas / igual siguen sus contiendas; / si el Amor buelve las ancas, / amador buelve las riendas» (11cc202 / ID 0867, v. 25-32); «Amor en el hijo rojo / tener amor infinito» (11cc204 / ID 2095, v. 73-74), sendo que González Cuenca, editor do *Cancionero General*, anota que o sinónimo “bermejo”, segundo Covarrubias, designa «el hombre que tiene el cabello y barba de color roxo muy subido», acrescentando que «son tenidos los bermejos por cautelosos y astutos» (González Cuenca, *op. cit.*, vol. II, p. 245n); «Yo, vestido con un duelo, / que morí por no morir!» (11cc206 / ID 6167, v. 17-18). A estes, acrescentam-se os casos em que a referência à cor é acompanhada por esclarecimentos mais ou menos directos sobre o seu sentido: assim, na referência a uns cabelos vermelhos, considerados indicadores de um «coração [...] traidor» (11cc880 / ID 6754, v. 40), a uma árvore a cuja «fruta seca y triste» é atribuído um sabor mais amargo pela sua associação a uma folhagem verde que levava a esperar algo «mas dulce» (ID 0817, v. 13, 16) e a um colorido sepulcro, onde a escolha de cada cor é motivada pelo seu significado simbólico (ID 0868, v. 765-848). Além dos usos simbólicos, encontram-se aqueles que concebem a cor como indicadora da ordem do mundo ou que, não a identificando, a apresentam como diferente do habitual em sinal de alteração da ordem geral do mundo: «Las aves andan bolando, / cantando canciones ledas, / las verdes hojas temblando, / las agues dulces sonando, / los pavos hazen las ruedas. / Yo, sin ventura Amador, / contemplando mi tristura, / dessago, por mi dolor, / la gentil rueda de amor / que hize por mi ventura» (11cc205 / ID 6166, v. 1-10); «Las gentes de otra manera, / los campos de otra color, / los manjares sin sabor, / de otros aires la ribera, / la religion estrangera, / de otra forma su figura, / la memoria lastimera, / la presumpción con tristura» (11cc222 / ID 0858, v. 65-72).

Deixamos por comentar o passo do Sepulcro de Amor (ID 0868) transmitido pelo *Cancionero de Rennert* que reza «mas de aquel claro verde / y buen dios que vida viste/ gloriosa / que me dio gesto gentil / y a cosotros vida triste / cobdiçiosa» (LB1-181, v. 215-221), na medida em que noutro testemunho (MN19-80), o mesmo passo apresenta outra lição que não inclui a menção à cor e que, rimaticamente, é mais correcta: «mas de aquel claro veril / y buen Dios que vida viste / gloriosa / que me dio gesto gentil / y a vosotros vida triste / cobiciosa» (v. 215-221).

¹⁸ Em virtude do declínio do treino militar, torneios, justas e *pasos de armas* haviam-se convertido, na grande maioria dos casos, num exercício lúdico, indicado para a exibição individual e para o entretenimento da corte, especialmente em celebrações de estado, como coroações, casamentos ou noivados. Encontrando-se os participantes equipados com protecções completas que se destinavam a evitar qualquer ferimento, que, de resto, não beneficiava a pontuação do adversário, a sua identificação dependia do recurso a cimeiras, peças de roupa usadas sobre as protecções ou os paramentos do cavalo, que, a par da função identificativa, adquiriam ainda uma função exibicionista, podendo a sua decoração ostentar riqueza e qualidade pelos materiais escolhidos, e comunicacional (Macpherson, I., *The 'Invençiones y letras'*, p. 7-8).

Sobre a relação entre as *invençiones*, enigmas e agudeza e sobre a distribuição das *invençiones* de autoria conhecida pelos cinco triénios em que Casas Rigall secciona a produção cancioneril, cf. Casas Rigall, J. *op. cit.*, p. 95-104.

divisa, e o verbal, a que dá o nome de *letra*, usando *invención* para a combinação de ambos¹⁹. Constituía a *divisa* um objecto ou uma representação inscritos nas cimeiras, nas peças de roupa usadas sobre as protecções ou nos paramentos do cavalo. Ao estímulo visual que a *divisa* constituía associava-se o da *letra*, uma peça que teria entre um e cinco versos predominantemente octossilábicos, que seria declamada ou inscrita em rótulos colocados em lugares estratégicos, como nos paramentos ou em papéis que, durante as festividades, circulavam pelos participantes, e que de algum modo comentava a *divisa*, fornecendo pistas para a correcta interpretação da *invención*²⁰. O fundamento da associação entre a *divisa* e a *letra* configurava um enigma cuja resolução seria levada a cabo pelo espectador, a quem se solicitava, portanto, uma assistência activa, reagindo aos estímulos interpretativos que

¹⁹ As representações de *divisas* incluídas na edição das *invenciones* e letras do *Cancionero General* de Macpherson procedem de outras fontes, não se encontrando, à semelhança do que se passa no cancionero português, aí representadas, mas apenas referidas. A opção editorial de Castillo de converter a imagem em texto terá dado origem à representação textual da situação que Alan Deyermond esquematiza como I > T T (ou seja, ícone que dá origem a texto e texto), em vez de IIT, que corresponderia aos dois elementos visuais que seriam próprios da situação original (a *divisa* e um “elemento de alarde visual”, como a cimeira ou uma peça de roupa, que Deyermond afirma quase desaparecer no *Cancionero General*), além do texto (Deyermond, Alan, «Las micropoética de las invenciones», in *Poesía de Cancionero del siglo XV*, València, Universitat de València, 2007, p. 267-288, 276).

²⁰ Cf. Macpherson, I. *The 'Invenciones y letras'*, p. 12.

deveria reconhecer em cada uma das duas partes constitutivas da *invención*²¹. Se ao autor era exigida a *agudeza* necessária para preparar uma invenção subtil e não imediatamente evidente, ao leitor era requerida a capacidade de identificar a solução, que correspondia à compreensão do modo como se relacionavam *divisa* e *letra* ou apenas à descoberta da palavra que ao mesmo tempo designasse o conceito implicado por ambas.

É inequívoca a existência de afinidades entre a situação comunicacional implicada nas *invencões* e a que Guevara representa na composição em análise. A função desencadeadora é atribuída a dois estímulos não articulados, mas que o espectador toma por articuláveis e que procura articular, e em ambos existe um agente de comunicação responsável pela

²¹ Macpherson, que classifica como herméticos os conceitos a extrair da articulação entre *divisa* e *letra*, afirma: «Spectators were required to exercise their imagination, by applying his *agudeza* in order to make the connection between the *divisa* (recognized by sight) and the *letra*, they might perceive, in a single moment of intuition, the relationship between the two. At that moment 'dase luego la razón', and the *invención*, the combination of *divisa* and *letra*, comes to life» (Macpherson, I., *The 'Invenciones y letras'*, p. 12).

Por exemplo, na associação proposta por Esteban de Guzmán do sésamo aos versos «En la vida la busqué, / y en la muerte la hallé» (11CG492 / ID 0943), o espectador tem de reconhecer o sésamo naquela representação e dar-se conta de que uma das três formas possíveis de designar a realidade representada (*sésamo*, *ajonjolí*, *alegria*) pode designar também o referente do pronome *la* presente nos versos. Segundo Macpherson, a *invención* completa-se quando o espectador, acostumado a que a solução passe por uma leitura abstracta da *divisa*, se apercebe de que o vocábulo *alegria*, na sua polissemia, contempla as acepções necessárias para designar simultaneamente os dois e distintos referentes da *invención* e da *letra* (Macpherson, I., «The Game of Courtly Love: *Letra*, *Divisa*, and *Invención* at the Court of the Catholic Monarchs», in E. Michael Gerli & Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamaran Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, Tempe, Arizona, Medieval & Renaissance Texts and Studies, 1998, p. 95-110, 107 e Macpherson, I., *The 'Invenciones y letras'*, p. 12-13). O carácter enigmático da *invención* perde-se em várias das que conserva o *Cancionero General* em virtude da opção editorial de descrever verbalmente a *divisa* que cada autor havia apresentado, já que, nos casos de sinonímia, Castillo opta por usar a palavra que corresponde à acepção correcta. Assim sucede na referida *invención* de Estebán de Guzmán, cuja *divisa* é descrita na rubrica «Don Estevan de Guzmán traía en bordadura unas matas de alegría, y dixo» (11CG492 / ID 0943). A preocupação explicativa de Castillo, que, contudo, não se estende a todas as composições, existindo algumas por resolver (Macpherson, *The 'Invenciones y letras'*, p. 19), torna-se particularmente evidente na *invención* de Juan de Lezcano que tinha uma *lua* como *divisa*, em cuja rubrica afirma «Saco Juan de Lezcano por cimera una luna, seyendo servidor de doña María de Luna, y dixo» (11CG480 / ID 0955), assim garantindo que o seu leitor, no caso de desconhecer a situação afectiva do autor, poderia compreender e apreciar a *agudeza* da composição. Neste contexto orientado para facilitar a apreensão das *invencões*, o facto de Castillo não fazer acompanhar de qualquer explicação ou sinónimo as que respeitam à representação verbal da lua, de um camaleão ou da cor negra apoia a convicção de Macpherson de que os seus leitores conheceriam o significado destes elementos; segundo o autor, esta opção, que não afecta o seu potencial enigmático, coincide com casos em que há «a one-to-one equivalence between signifier and signified»: «since the *agudeza* depends on the symbolic value of the stimulus, either the colour or the word would serve to generate the abstraction *tristeza* which underpins the *invención*» (Macpherson, I., *The 'Invenciones y letras'*, p. 18).

formulação do sinal e um intérprete a quem cabe descodificá-lo²². Guevara, contudo, faz corresponder ao estímulo interpretativo dois sinais pertencentes a um mesmo código e classe, equivalendo, portanto, a duas divisas, converte-o também em estímulo compositivo e atribui a formulação do sinal a uma mulher e a função de intérprete ao poeta, que, assim, ocupa o lugar de um espectador intérprete e também compositor. No que toca ao tratamento da cor, ainda, e apesar de Guevara lançar a possibilidade de uma aplicação especular dos resultados da interpretação das cores, convidando a interlocutora a reconhecer nestas cores (ou, talvez, nos seus discursos) o espelho do seu comportamento²³, é visível, na análise a que Ian Macpherson submeteu as *invenciones*, a diversidade na aplicação e no aproveitamento da cor, que nunca aparece de forma puramente abstracta e independente dos outros elementos²⁴. As operações mais comuns consistem em evocar, com a *letra*, a propriedade da cor presente na *divisa*, podendo as propriedades da cor transitar para suportes ou objectos variados, que aqueles investem de um valor axiológico ou afectivo que os cortesãos deviam conhecer: assim, Don Diego López de Haro, envergando uma capa verde como *divisa*, associa-lhe a letra «Traigo esperança porque / imposible es mal tan grave / que no me acabe o se acabe» (11CG483 / ID 0930) e, trazendo como divisa uma giesta, apresenta a *letra* «Es la rama el esperança, / mas su fin es de manera / que la flor

²² À excepção de 11CG484 / ID 4146, 11CG487 / ID 4147, 11CG500 / ID 4149, 11CG486 / ID 6363, 11CG493 / ID 6365 e 11CG526 / ID 6380, transmitidas apenas pelo *Cancionero General*, as *invenciones* referidas são transmitidas também pelo *Cancionero de Rennert*.

Noutros tipos de composições que envolvem mais de um poeta, como as perguntas-respostas ou textos colectivos baseados no sistema de ajudas, se excluirmos os prémios que, por vezes, se promete oferecer ao melhor trovador, o estímulo compositivo é constituído por uma primeira intervenção verbal que, no primeiro caso, solicita, pela sua natureza interrogativa, uma segunda, mas que não é fundamental para as *ajudas*. Do mesmo modo, não existe em nenhuma um estímulo interpretativo, mas apenas compositivo, que, no caso das ajudas, é com frequência repetitivo, não implicando a progressão discursiva que existe nas perguntas-respostas nem a análise meta-discursiva que, de forma consciente ou inconsciente, é exigida na compreensão das *invenciones* e que é tematizada pela composição de Guevara em apreço.

²³ Se se reconhecer na esperança e na tristeza que as cores representam traços do comportamento da interlocutora, a reacção do sujeito, marcada pela ausência de envolvimento afectivo, de uma reflexão especular que avalie os efeitos sobre si daquele comportamento que corresponde a um padrão de comportamento feminino, enquadra-se naquela que a reflexão contemporânea identificou como a ideologia amatória veiculada pela produção poética de Guevara: a condenação do Amor com base no facto de provocar um sofrimento impossível de aplacar. Mas, como procuraremos mostrar noutra parte, o texto sugere também a possibilidade de transpor para a interlocutora os discursos atribuídos às cores, o que, implicando a aplicação à mulher de formulações instrumentais e ambíguas, acarreta a sua desvalorização e configura um velado exercício de vitupério.

²⁴ Macpherson, I., *The 'Invenciones y letras'*, p.23-24.

la desespera» (11CG486 / ID 6363)²⁵. Noutra modalidade, a cor sofre o efeito de sentido que lhe impõem as características do objecto onde é aplicada, como sucede na *invención* com uma divisa constituída por um instrumento musical cujas cordas, sendo verdes, estão partidas, significando o desaparecimento da esperança²⁶. Finalmente, a cor pode ser tomada pela materialidade do significante com que se designa, como na *invención* cuja divisa é constituída por um A de ouro que o cavaleiro associa à letra «Diziendo qué es y de qué, / ésta, de quien cuyo só; / dize lo que hago yo» (11CG547 / ID 0986), e com que espera que o espectador reconheça na divisa um “A de oro” e no som com que se diz o que se vê o significante do que ele faz (“Adoro”)²⁷.

Aproveitamentos mais dotados de agudeza, particularmente explorados nas invenções, ocorrem também, mas a espaços, noutro tipo de textos e também no *Cancioneiro Geral*. Maria Isabel Morán Cabanas, que estudou o simbolismo das cores na indumentária do amante e da amada, refere a composição que Garcia de Resende escreve a uma mulher chamada Esperança que ia vestida de negro²⁸. Ao contrário do que sucede nas invenções, o texto representa a reacção ao carácter paradoxal reconhecido na reunião de elementos que o sujeito entende serem opostos. Muito mais rara é a exploração semântica das variações e cambiantes que a cor admite. Encontramo-lo ainda no *Cancioneiro Geral*, no *Cuidar & Suspirar*, na formulação «verde escuro» (16RE1 / ID 5240, v. 1820) com que João Gomes da Ilha caracteriza o terciopêlo tecido no tear do *cuidado*. A fusão do verde, símbolo do futuro e da esperança, e do negro, símbolo do passado e da lembrança, aqui implicada, representando a harmonização breve de contrários, configura um oxímoro com que se expressa o estado de *cuidar*, que afectaria a consciência do tempo, confundindo a lembrança passada com o desejo futuro²⁹ – um oxímoro particularmente expressivo, porque a impossibilidade conceptual se expressa através da representação de um fenómeno fisicamente possível e apreensível. Também Guevara explorou as possibilidades expressivas inerentes à aplicação física da cor.

²⁵ A respectiva *divisa*, no *Cancioneiro Geral*, é apresentada como «Del mismo, que traía en bordadura una re-//tama, que tiene la flor amarilla y la rama verde, y dixo» (11CG486 / ID 6363).

Outros elementos que recebem as propriedades da cor a que são associados são representações de figuras (Villafañe, 11CG500 / ID 4149), peças de joalharia (Adelantado de Múrcia, 11CG526 / ID 6380; Vizconde de Altamira, 11CG535 / ID 0967), velas (Francés Castelví, 11CG493 / ID 6365) roupa (Luís de Torres, 11CG509 / ID 0942; Diego López de Haro, 11CG484 / ID 4146; Arellano, 11CG487 / ID 4147), flores (Alonso Carillo, 11CG540 / ID 0982), documentos (Diego López de Haro, 11CG466/1 / ID 0927) ou representações de letras (Don Juan de Mendoça, 11CG549 / ID 0994). Na medida em que representam já uma forma de articulação e de síntese entre o que corresponde, afinal, a dois tipos de elementos, estas divisas afiguram-se como uma variante passível, talvez, de ser designada como *divisas compostas*.

²⁶ «Otra suya, a un laúd negro y las cuerdas verdes y quebradas // Traigo, como veis, tristura, / do prazer nunca se alcança, / después que quebro Ventura / las cuerdas del Esperança» (11CG499 / ID 0932).

²⁷ «Otro sacó una A de oro, porque su amiga había nombre Aldonça, y dixo: // Diziendo qué es y de qué, / ésta, de quien cuyo só, / dize lo que hago yo» (11CG547 / ID 0986).

²⁸ «Garcia de Resende, indo para Roma, veo a Malhorca com grandes tormentas e vio ùa gentil dama, que chamavam Dona Esperança e andava vestida de doo. E fez-lhe este vilancete e mandou-lho, entoado tambem per ele» (16RE862 / ID 7661).

Cf. Morán Cabanas, M. I., *Traje, Gentileza e Poesia: Moda e Vestimenta no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, Editorial Estampa, 2001.

²⁹ Cf. *Ib.*, p. 532; Frazão, J. A., *Entre trovar e turvar: a encenação da escrita e do amor no Cancioneiro Geral*, Lisboa, Inquérito, 1993, p. 67-68.

Enquanto amante desafortunado, indica que duas das cores aplicadas nos ornamentos do seu sepulcro sejam «vn azul escuro fino esculpidos / que publiquen la firmeza / cuya fe nos fue camino / de perdidos» (ID 0868, v. 808-812) e «morado / de color turbia, siniestra / lastymera» (*ib.*, v. 819-821). Se o azul escuro representa a fusão do azul e do negro e, simbolicamente, sintetiza uma lealdade conducente à perdição, valores não conflitivos na doutrina cortês, onde se encontram com frequência associados, dos três adjectivos empregues para caracterizar o roxo, apenas “turbia”, que, no *corpus* Dutton, ocorre associado à água, ao sujeito, ao seu espírito e à alegria³⁰, pode ser fisicamente associado à cor: a característica referida resultaria de uma hipálage que transfere para a cor a propriedade da matéria onde esta se aplica, modalizando, em consequência, o valor semântico da cor. Mas a articulação de “turvia” com adjectivos que claramente caracterizam a relação que o sujeito manteve em vida com o amor que o roxo simboliza permite depreender que a origem da hipálage de que “turvio” resulta é também o sujeito e não o material onde se aplica.

Face ao exposto, é lícito concluir que a composição de Guevara com a rubrica «Otras suyas, porque su amiga le embió dos colores, la una verde y la otra leonada» confirma exemplarmente o apreço pela matéria sentimental de raiz cortês tratada com recurso à agudeza e o desinteresse pela cor na descrição e na representação do real. Mas a centralidade atribuída à cor e a sua marginalização relativamente à maioria dos recursos de agudeza aí empregues impõe a identificação de outra característica passível de se estender à obra do autor: o interesse de Guevara pela cor enquanto matéria de agudeza limita-se ao seu uso enquanto símbolo, representação breve de realidades complexas e ainda mais abstractas do que uma cor por aplicar.

³⁰ «Bien assi se mostro en aquella ora / vn ver incredulo E fermoso / qual el dezir atal sera agora / non era el fondo turbio nin lodoso / mas era diamante muy illuminoso / & todo a luengo de vna esquina / & las paredes de esmeralda fina / & ay allende vn jardin gracioso» (ID 1384, v. 57-64); «En vn espantable cruel temeroso / valle oscuro muy fondo aborrido / acerca de vn lago firuiento espantoso / turbio muy triste mortal dolorido» (ID 0518, v. 1-4); «si ell agua hallo clara / turbia la beuia yo» (11CG425/1 / ID 0735, v. 17-18; 11CG425/2 / ID 1064, v. 61-62); «nunca dire / por muy turbia que la vea / destagua no beuere» (ID 3371, v. 48-50; ID 3371, v. 48-50); «el agua quella bevia / turvia la hallava yo» (ID 0734, v. 29-30); «si hago mudamiento / aquesto solo matreue / conplir vuestro mandamiento / que de turbio y manzillento / tornara como la ñieve / a cuyo fauor ynvoque / que haga de mi tal troque / que torne mucho ni poço / supliendo lo que no toco / porque nadie no me toque» (ID 3113 R 3112, v. 12-21); «no sacabe de perder / mi alma tan dolorida / que de turbia y denegrida / no esta para paresçer» (ID 3142, v. 107-110). «el seso turvio pensando / la vida triste sintiendo» (ID 0856, v. 1-2); «en cuyas presencias los claros esmaltes / se falla no turbia su clara Leticia» (ID 1918, v. 3-4).

IMAGENS E IMAGINÁRIO

O poder da ausência de cor em *O sétimo selo* de Ingmar Bergman

Ana Bela Morais

Doutoranda da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
CEIL - Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário (UNL-FCSH)

Através da análise de *O sétimo selo* (1957) de Ingmar Bergman pretendemos tentar compreender o modo como a ausência de cor contribui para acentuar a representação da atmosfera medieval: a época histórica na qual a acção do filme se desenrola.

Embora a narrativa fílmica decorra na Idade Média, o objectivo do realizador não foi transmitir uma imagem realista da vida na Suécia medieval. Recorrer a esta época histórica foi um meio que Ingmar Bergman utilizou para abordar questões metafísicas com um distanciamento que lhe permitisse a utilização de símbolos e até mesmo alegorias, que se arriscariam a parecer frias ou mesmo ridículas se fossem aplicadas a um referente diegético contemporâneo. Ao situar a acção do filme na Idade Média, Ingmar Bergman pôde convocar todo um cortejo de imagens, pois a representação desta época passou por diversas gerações, através do imaginário colectivo. O realizador sublinhou, em entrevistas, o interesse que sentia em transmitir problemas psicológicos e religiosos que caracterizaram a Idade Média:

Esses actores medievais representaram uma forma de teatro que ainda hoje prefiro em relação a todas as outras, a saber: o teatro robusto, directo, manifesto, substancial e sensual¹

– daí a inclusão no filme de um pequeno trecho de representação teatral medieval associada à cena de sedução entre o director da companhia de teatro Skat e Lisa, a mulher do ferreiro.

Deste modo, *O sétimo selo* constitui uma representação global de uma época que vai desde o medo do ano mil até à Grande Peste de meio do século XIV, que acabaria por dizimar um terço da população sueca durante a década que se seguiu ao seu aparecimento em 1349. A visão da Idade Média representada no filme é aquela de uma época anterior à da Reforma, mas o filme revela alguma influência por parte da ideologia luterana que marcou Ingmar Bergman desde a sua infância – o seu pai era um pastor luterano. No filme encontramos explicitamente uma visão maniqueísta da realidade transmitida pelo pastor Erik Bergman aos seus filhos, alicerçada numa forte oposição entre a inocência e a culpa, o bem e o mal, a salvação e a danação. A figura de Cristo, neste universo, é reduzida a um corpo supliciado na cruz, - como podemos observar num dos grandes planos do filme em que é mostrada uma imagem do rosto de Cristo em sofrimento -, por oposição à figura de Deus que é enaltecida. Cristo parece, ele mesmo, ser uma vítima do ascetismo luterano.

O sétimo selo conta a história de um cavaleiro medieval desiludido, Antonius Block, de regresso à Suécia vindo das Cruzadas e que encontra o seu país devorado pela peste. A fé vacilante de A. Block coloca-o, mais ou menos, entre o agnosticismo do seu escudeiro

¹ Cf. Bergman, Ingmar in Grandgeorge, Edmond, *Le septième sceau. Ingmar Bergman*, [Paris], Armand Colin, Imp. 2005, p. 81 (tradução minha do francês).

Jöns e a fé simples de um jogral ambulante e de sua mulher, chamados Jof e Mia, que o cavaleiro encontra no seu caminho. A. Block quer ele próprio ou crer como eles ou abandonar a fé como fez Jöns. Quando a figura da Morte o vem reclamar como mais uma vítima da peste, o cavaleiro ganha-lhe, através do jogo de xadrez, o direito a realizar um acto significativo antes de morrer, já que ele considera que a sua vida foi até ali sem sentido. A. Block escolhe salvar Jof, Mia e o pequeno filho de ambos, Mikhael, da peste. Se eles representam ou não a sagrada família, como supõem alguns críticos, o que é facto é que o gesto de A. Block o torna capaz de enfrentar a morte um pouco mais resignado.

A característica mais inovadora de *O sétimo selo* talvez seja o seu tom aparentemente impessoal e distante que se adivinha mediante o recurso a uma linguagem simbólica, baseada nas pinturas medievais que Ingmar Bergman viu, quando criança, pintadas nas pequenas igrejas rurais onde o seu pai ia rezar missas. O filme inspirou-se, concretamente, nas representações pictóricas de uma igreja situada na parte meridional de Smaland. Elas invocam a peste negra do século XIV representando um cavaleiro das Cruzadas a jogar xadrez com a morte. Ingmar Bergman refere:

Tive a ideia de fazer *O sétimo selo* ao contemplar os motivos figurados em pinturas de igrejas medievais. Lugares errantes, a peste, os flagelados, a morte que joga xadrez, os carrascos das bruxas, as Cruzadas... Este filme não pretende dar uma imagem realista da vida na Suécia durante a Idade Média. É um ensaio de poesia moderna, que traduz a vivência de um homem moderno, porém está realizado livremente com motivos medievais. No meu filme, o cavaleiro regressa das Cruzadas como nos nossos dias regressa da guerra um soldado. Na Idade Média, os seres humanos viviam aterrorizados pela peste. Actualmente, vivem aterrorizados pela bomba atómica. *O Sétimo selo* é uma alegoria cujo tema é muito sensível: o ser humano, a sua busca eterna de Deus, com a morte como única resposta.²

Reconhece-se que estamos perante um melodrama através do efeito que uma obra, neste caso cinematográfica, provoca no espectador: o afecto - no sentido em que tende para temas universais - e também segundo a forma narrativa que a obra adopta. Essa forma consiste numa narrativa reduzida ao encadeamento dos seus momentos fortes e dos seus auges emocionais, que permanece numa continuidade quase permanente com o *pathos* e que, deste modo, podemos quase considerar anti-realista. A ausência da cor em *O sétimo selo*, como nos propomos demonstrar, desempenha um papel fundamental no melodrama inerente ao próprio filme, acentuando todas as suas características. Outras características principais do melodrama são o excesso de representação dos sentimentos e a relação do objecto estético com o provocar de uma reacção física ligada a uma reacção estética e ética.

Quase todos os filmes de Ingmar Bergman são a preto e branco: *Sonata de Outono* (1978), *Da vida das Marionetas* (1980) (oscila), *Fanny e Alexandre* (1982), *Depois do ensaio* (1984) e *Saraband* (2003), constituem poucas excepções. A primeira vez que Ingmar Bergman e Sven Nykvist, o seu director de fotografia, utilizam experimentalmente a cor é em *Todas essas mulheres* (1964) mas é com *A paixão* (1969), seis filmes depois, que pesquisam directamente as diversidades cromáticas. Até esse filme o realizador pensava que «a cor retira

² Cf. *Id.* in Puigdomènech, Jordi, *Ingmar Bergman. El último existencialista*, Madrid, Ediciones J. C., 2004, p. 57-58 (tradução minha do espanhol).

qualquer coisa», que sempre tinha considerado o branco e o preto como «o que existe de mais belo», porque convida os espectadores «a ver as cores».³ Ingmar Bergman refere:

[...] eu gostaria muito que fosse possível trabalhar em preto e branco, porque acho que o preto e branco é a mais bela cor que existe para as nossas mentes, para as nossas mentes criativas. Estamos envolvidos num processo de criatividade quando estamos a olhar para uma película a preto e branco.⁴

Segundo o Dicionário de símbolos o branco,⁵ à semelhança da sua cor oposta, o negro, pode situar-se nas duas extremidades da gama cromática. Absoluto e não tendo outras variações senão aquelas que vão do brilhante ao mate, significa tanto a ausência como a soma de todas as outras cores. O seu valor simbólico situa-se tanto no início como no fim da vida diurna e do mundo visível, característica esta que lhe confere um valor ideal. Porém, o terminar da vida – o momento da morte – é também ele um momento de transição, de fronteira entre o visível e o invisível e, por isso, pode constituir um novo recomeço. Deste modo se pode explicar o rosto inconfundivelmente branco da personagem que encarna a Morte no filme, sempre vestida de negro. O branco é, deste modo, uma cor associada aos ritos de passagem, incarnando um valor de limite. Toda a simbologia da cor branca e dos costumes rituais a ela associados derivam da observação da natureza, a partir da qual todas as culturas humanas edificaram os seus sistemas religiosos e filosóficos. Em todo o pensamento simbólico a morte precede a vida, sendo que todo o nascimento é entendido como um renascimento.

Deste modo o branco é, na sua origem primitiva, a cor da morte e do luto. Ainda assim é em todo o Oriente e foi, durante muito tempo, na Europa, nomeadamente na corte dos reis de França. O pintor W. Kandinsky comenta sobre a cor branca:

O branco, que consideramos habitualmente como uma não-cor... é como o símbolo de um mundo onde todas as cores, enquanto propriedades de substâncias materiais, se desvanecem... O branco, sobre a nossa alma, age como o silêncio absoluto... Este silêncio não é a morte, ele regurgita de possibilidades vivas... É um nada pleno de alegria juvenil ou, melhor dizendo, um nada antes de todo o nascimento, antes de todo o começo [...].⁶

Este comentário do pintor reforça a ideia de morte como recomeço implícito na última imagem do filme: a dança macabra da morte com todas as personagens, exceptuando a família dos malabaristas – associada, como referi, metaforicamente à Sagrada Família. A Morte conduz todas as personagens sob uma manhã luminosa, uma das poucas cenas em que a luz branca do sol invade em pleno o plano do filme.

A morte em *O Sétimo selo* alia na sua representação o branco e o negro: o rosto da personagem é branco, sem expressão, e o manto que a cobre é negro. Não apenas neste filme mas em toda a obra do realizador constatamos a frequência com que ele inflige ao seu cinema a morte da imagem, por vezes através do fogo, da luz ou, mais frequentemente,

³ Cf. *Id.* in Ciment, Michel; Tobin, Yann (ed. lit.) «Dossier Ingmar Bergman», *Positif*, n° 497 / 498, Julho / Agosto de 2002, p. 32.

⁴ Cf. *Id.* in *Ciclo Ingmar Bergman*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa e Tetra Pak, Março / Maio de 1989, p. 28-29.

⁵ Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1969, p. 125-128.

⁶ Cf. Kandinsky, W., *apud id., ib.*, p. 125 (tradução nossa do francês).

através da cor. A cor branca é simultaneamente a ausência de cor e a cor da ausência. A presença ofuscante do branco que cega a obra de Ingmar Bergman está para a imagem como o silêncio está para a palavra na sua filmografia.

Quanto ao negro, embora se situe nas extremidades da gama cromática, à semelhança do branco, o seu valor simbólico é normalmente associado ao negativo. Contra-cor de todas as cores é associado às trevas primordiais, à indiferenciação original.⁷ Neste sentido o negro remete para o significado do branco neutro, do branco vazio, servindo de base a representações simbólicas semelhantes como, por exemplo, os cavalos da morte que tanto podem ser brancos como negros. Porém, embora o negro seja também associado ao luto, tal como o branco, o mesmo é representado de forma irremediável. O luto branco associa-se, de alguma forma, ao messiânico, indicando uma falta destinada a ser preenchida, um estado provisório. A expressão: «Le Roi est mort, vive le Roi!» corresponde plenamente aos ideais norteadores da corte francesa onde o luto era vivenciado de branco. O luto negro, podemos talvez afirmar, é um luto sem esperança. Como refere W. Kandinsky, o negro é

como um nada sem possibilidades, como um nada morto após a morte do sol, como um silêncio eterno, sem futuro, sem esperança mesmo de um futuro, ressoa interiormente o negro.⁸

Também esta representação do negro está presente em *O sétimo selo*, sobretudo nos diálogos entre o cavaleiro e a morte e também nos diálogos entre o cavaleiro e o escudeiro.

A Morte lembra permanentemente o cavaleiro que vai morrer – logo no início quando Antonius lhe pergunta há quanto está ali com ele, ela responde: «Desde há muito tempo que te tenho vindo a acompanhar». Essa lembrança permanente da condição mortal remete para os quadros da *vanitas*, extremamente codificados, do século XVII que parecem estar sempre a lembrar-nos: «contempla a tua condição: és mortal.»

Na cena do confessorário, na qual o cavaleiro se confessa à morte sem saber, a não ser no final, que se está a confessar a ela, o cavaleiro formula diversas perguntas. Em toda essa cena ele está rodeado de grades como se estivesse numa prisão; esta prisão é ele mesmo, rodeado de questões que são aporias. Mais tarde, quando assistem à queima da bruxa, Antonius pergunta a alguém que pensa, mais uma vez, tratar-se de um monge ou sacerdote, porque partiu as mãos da feiticeira, é a Morte que lhe responde com uma outra pergunta: «Tu nunca paras de fazer perguntas?» C.: «Não, nunca paro.» M.: «Mas não obténs respostas.»

Deste modo o realizador acentua o contraste entre a presença física da morte – a peste, representada simbolicamente pelo negro – e a salvação – a família de malabaristas, representada pela cor branca -, enfatizadas por um jogo expressionista de luzes e sombras. Na raiz do clima de angústia e terror originado pela peste negra no século XIV, proliferaram em diversos lugares da Europa procissões de milhares de flagelantes que percorriam os caminhos fazendo penitência com o objectivo de implorar o perdão pelos seus pecados. Certas aldeias foram completamente abandonadas e pode-se supor que os sobreviventes,

⁷ Cf. *Id, Ib*, p. 671-674.

⁸ Cf. Kandinsky, W., *apud id, Ib*, p. 671 (tradução nossa do francês).

para fugir à peste, se juntaram a hordas semelhantes à dos flagelados que vimos no filme. O pintor comenta com o escudeiro:

as pessoas olham para o mal como uma punição de Deus. Elas percorrem em multidão o país, flagelando-se uns aos outros para agradar a Deus. É uma visão atroz que só a muito custo conseguimos suportar.

Constituídos em associações penitenciais estes grupos, que existiam já no século XIII em Itália, multiplicam-se com a peste. Mas ao fazerem-se acompanhar da peste propagavam-na, simultaneamente, por toda a parte, a tal ponto que estas manifestações exacerbadas de fé foram interditas pelo Papa. De facto, este movimento, mistura de morbidez, fanatismo e histeria colectiva, foi condenado pelo papa Clemente VI, que apelou a bispos e governantes para que se dissolvessem estas procissões.

Certos planos de *O sétimo selo* constituem verdadeiros quadros animados, ao reproduzir o tema da procissão dos flagelantes e, sob o ponto de vista iconográfico, o tema da dança macabra final. Ao jogar com planos fixos, efeitos de enquadramento, de escala e de ângulos em que capta pontos de vista, Ingmar Bergman revela os fantasmas e visões de horror nas quais a peste impregnava o imaginário colectivo e que Jérôme Bosh pôde pintar ou ainda, em Itália, Andrea Orcagna, cerca do ano 1340, para a igreja Santa Croce em Florença.

Como contraponto a este desvio da fé, Ingmar Bergman apresenta a crença pura professada por uma simples família de malabaristas. Esta família será a única que conseguirá sobreviver à peste, erguendo-se como uma afirmação da continuidade da vida. Como refere Charles Moeller, ela representa a esperança e o triunfo da ternura:

a ternura que liga os seres é a coisa mais frágil, a mais ameaçada: Bergman mostrou cem vezes até que ponto o universo dos seres humanos é anónimo e impessoal, duro e assassino. A ternura é ao mesmo tempo a realidade mais robusta, a mais invencível. Basta ter existido para que algo mude e a vida fique justificada (...) essa ternura vencerá o medo e a obsessão do nada.⁹

A ambiguidade simbólica do negro e do branco que percorre todo filme associa-se ao próprio modo como Ingmar Bergman entende a luz solar. O realizador comenta:

Para mim, o Verão sueco está cheio de obscuros meios-tons de prazer sensual, sobretudo o mês de Junho, a época à roda do meio do Verão – Maio ou Junho. Mas, para mim, Julho e Agosto, particularmente Julho, quando o sol brilha dia após dia, são meses de tormento horrível. A luz do sol dá-me claustrofobia. Os meus pesadelos foram sempre inundados pela luz do sol. Odeio os países do sul, em que se está sempre exposto a essa incessante luz do sol. Faz-me medo, tem algo de pesadelo, é horrível. [...] Os meus personagens são comidos pelo sol.¹⁰

Deste modo se explicam as frequentes concentrações de luz imbuídas de conotações psicológicas que inundam os rostos das personagens de *O Sétimo selo* (e não só, o mesmo sucede em *O silêncio* de 1964 e em diversos outros filmes) e as recorrentes deslocações de actores de zonas de sombra para lugares iluminados e vice-versa. Ingmar Bergman atribui

⁹ Cf. Moeller, Charles in Puigdomènech, Jordi, *op. cit.*, p. 138 (tradução minha do espanhol).

¹⁰ Cf. Bergman, Ingmar in *Ciclo Ingmar Bergman*, *op. cit.*, p. 68-70.

este procedimento ao sentimento de espanto que experimentou quando criança, ao entrar no teatro do castelo de Drottningholm: «Eu lembro-me precisamente do meu encantamento: o claro obscuro, o silêncio, a cena».¹¹

As zonas de sombra que alternam com a luminosidade provêm, por vezes, de fontes únicas, a maioria das vezes laterais, como a luz proveniente de candeeiros a petróleo (*Till glädje (To Joy)*, 1950 ou *A paixão*, 1969), de janelas (*Lágrimas e suspiros*, 1972), de uma televisão ligada (*A máscara*, 1966) ou dos próprios contrastes provocados pela luz solar (*O sétimo selo*).

Mas se nesta oscilação entre o branco e o preto o ser humano que procura Deus sai frustrado nessa procura, onde deverá ele procurar a cura para a sua solidão? A sua única opção parece ser procurar entre os seus semelhantes alguma espécie de união amorosa redentora; ou então procurar a satisfação da sua alma no interior de si mesmo. Se ele falha em ambas as dimensões, provavelmente acaba por enlouquecer. Nos filmes que se seguem a este, o ser humano lança-se, de facto, nos mares tempestuosos destas duas dimensões: relações com os companheiros mortais e solipsismo narcisista. A loucura irá perseguir esses filmes disfarçada de muitas maneiras.

Depois de *A fonte da virgem* (1960), Ingmar Bergman fez uma trilogia sobre o Silêncio de Deus e que nos mostra como as pessoas que não são capazes de se reconciliar com os outros seres humanos não podem reconciliar-se elas mesmas com Deus. Os três filmes são *Em busca da verdade* (1961), *Luz de Inverno* (1963) e *O silêncio* (1964). Ingmar Bergman explica:

A maior parte das pessoas nestes três filmes estão mortas, completamente mortas. Não sabem como amar ou sentir quaisquer emoções que sejam. Estão perdidos porque não conseguem alcançar ninguém fora deles mesmos.¹²

Desta forma, o modo como são trabalhados os contrastes entre luz e sombra ajudam a realçar a relação do melodrama com a tragédia que é efectuada através do conceito de *pathos* e que, por sua vez, se traduz em todo o contexto histórico do filme: a procissão de auto-flagelados, a frieza da inquisição, os cavaleiros e o seu papel nas Cruzadas. Como os construtores das catedrais que no auge do período gótico despojaram as paredes para deixar entrar a luz, este filme surge semelhante a uma enorme rosácea trespassada de luminosidade e por onde desfilam todas as cores - que se adivinham no preto e branco tão caro ao realizador. *O sétimo selo* ergue-se, deste modo, como uma catedral, mostrando representações de eternidade – uma delas é essa forma de vazio sobre a qual nos falamos o escudeiro e o cavaleiro.

¹¹ Cf. *Id.* in Ciment, Michel; Tobin, Yann (ed. lit.), *op. cit.*, p. 32.

¹² Cf. *Id.* in *Ciclo Ingmar Bergman*, *op. cit.*, p. 94.

Branco: a cor emblemática do Outro Mundo

Ana Margarida Chora

CEIL - Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário (UNL-FCSH)

A cor branca pode ter aparecido em muitas épocas, mas na Idade Média ganhou importância na literatura, especialmente nos textos que tratam o feérico. Nos textos medievais franceses dos séculos XII e XIII, o branco surge como manifestação e sinal dos mundos mágicos, dominados pelas fadas, indiciando algum tipo de influência nos heróis, muitos deles igualmente associados ao branco.

Sendo o branco a cor da luz (no quadro da relação entre cores e luz), é natural que o feérico se tenha apropriado dele para lhe atribuir conotações mágicas. E, equivalendo também à ausência de cor (no que se refere à correspondência entre cores e pigmentos), torna-se mais fácil completar o branco com laivos de imaginação, derivando daí a sua conotação encantada, especialmente no que toca à cultura celta.

Já Isidoro de Sevilha, nas suas *Etimologias*¹, alude ao branco dos “galos” (ou gaélicos, povos celtas) e à designação que lhes atribui a Sibila de Virgílio («Galli a candore corporis nuncupati sunt»²), sendo que o seu nome vem de “gála”, que em grego significa “leite”. O branco continuará a evocar o mágico e o ilusório, até chegar ao sobrenatural e ao diabólico, na sequência da cristianização de elementos folclóricos da mais variada espécie. Muito mais tarde, no *Livro de Marco Polo*, os pagãos do Malabar referem-se aos demónios como seres brancos («e pintam ho diaboo bramco. dizendo que todollos diaboos som brancos»³).

Por uma questão de moda ou de significação, o próprio nome “Branca” foi usual na época medieval, tanto em personagens reais como folclóricas. Muitas foram as Brancas cujo nome foi sinónimo de beleza, nobreza e poder. No séc. XIII, Branca de Castela, neta da musa dos trovadores, Leonor de Aquitânia, foi uma princesa bela, poderosa, inteligente e rigorosa. Mas antes dela já Branca de Portugal (séc. XII-XIII), filha de D. Sancho I, tinha sido senhora feudal de Guadalajara. Branca foi também a filha de D. Afonso III (mais adiante, nos séc. XIII-XIV), sobrinha de Branca de Castela e abadessa do convento de Huelgas. Esta é a Dona Branca a quem Garrett dedicou o seu poema. Outra é a Branca de Neve, popularizada pelos Irmãos Grimm a partir de um tema do folclore alemão. E muitas outras surgem nos séculos XIV e XV.

E muitos são os nomes que, na Matéria da Bretanha, têm o branco na sua composição. Em *Floriant et Florete*, Gauvain casa com a amiga de Florete, Blanchandine

¹ Isidoro de Sevilla, San, *Etimologías* (ed. de Jose Oroz Reta e Manuel-A. Marcos Casquero), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994 (2 vols.).

² *Id., Ib.*, vol. I, 104, p.758

³ Marco Polo, *O Livro de Marco Paulo, o Livro de Nicolao Veneto, Carta de Jerónimo de Santo Estevam - conforme a edição de Valentim Fernandes, feita em Lisboa em 1502* (ed. de Francisco Maria Esteves Pereira), Lisboa, Biblioteca Nacional, 1922, 68-r, Livro III, cap.28.

(filha do rei Geremie), ao mesmo tempo que Floriant casa com Florete⁴. Blanchefleur é a amada de Perceval, no *Conte du Graal*. E outras são designadas pelos seus atributos físicos, por sinédoque, servindo o herói no seu percurso evolutivo, mediando um determinado momento de transição. É o caso da “Pucele as Blanches Mains”, a fada das mãos brancas, donzela amada por Guinglain em *Le Bel Inconnu*⁵, com quem se encontra antes de chegar a Blonde Esmerée. Ou ainda a fada Blancemal, mãe do próprio Guinglain. É também o caso da Isolda das Mãos Brancas («Car Ysolt as Blanches Mains volt / Pur belté e pur nun d’Isolt»⁶), com quem Tristão casa, num interregno da sua passagem pela outra Isolda. Ou ainda da rainha das tranças brancas («tresces blanches»⁷) que salva Gauvain do castelo das donzelas, do qual não conseguia sair.

Outras são simplesmente figuras do Outro Mundo, designadas pelo espaço branco feérico que habitam, como a Reine de la Blanche Montagne, em *Escanor*⁸, mulher de Escanor le Bel, o qual também é conhecido como Escanor de la Blanche Montagne, nome que herdou das terras da sua mulher, e que é o antigo amigo da fada Esclarmonde e duplo de Gauvain nesta obra. Por seu turno, na *Continuation-Perceval* (segunda continuação do *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, também conhecida como *Deuxième Continuation de Perceval* ou *Continuation de Wauchier*), quem guarda o “Gué Amoros” é o “Blans Chevaliers”, que desafia Perceval⁹.

Os espaços são pois, também, designados pela sua brancura. Em *Floriant et Florete*, a “Blanche Cité”, situada na “Ille as Puceles Belles”¹⁰ é a morada de Alemandine, a rainha que Floriant vai salvar de um monstro aprisionador. E em *Durmart Le Galois*, a “Blanche Cité” é a morada de Andelise, a rainha mãe de Durmart. Em *Le Chevalier as Deus Espees*, o pai do herói, Mériadeuc, era Bleheris, senhor do castelo do Vaus de Blanquemore e do Lac de Jumeles, onde está a sua mãe, senhora de um castelo de difícil acesso, guardado por cavaleiros. Ela está distante do mundo real, não sabendo notícias do seu filho. O nome do reino, “Blanquemore”, sugere o branco, cor do Outro Mundo feérico.

Nestes lugares feéricos, as damas que os habitam ostentam o luxo e a perfeição através dos seus trajes igualmente brancos.

Na *Continuation-Gauvain* (primeira continuação do *Conte du Graal*), quando chega ao “Chastel as Puceles”¹¹, Perceval é recebido por duas donzelas (uma jovem e uma anciã) vestidas de branco. Esse lugar do Outro Mundo é indiciado pela cor das vestes das donzelas que o habitam.

⁴ *Floriant et Florete* (ed. de Annie Combes e Richard Trachsler), Paris, Honoré Champion, 2003, v.5812-6443, p.350-386.

⁵ Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu* (ed. de G. Perrie Williams), Paris, Honoré Champion, 1929.

⁶ *Tristan et Iseut* (ed. de Daniel Lacroix e Philippe Walter), Paris, LGF, 1989, v.198-199, p.348.

⁷ Chrétien de Troyes, *Perceval ou Le Conte du Graal* (ed. de Jean Dufournet), Paris, Flammarion, 1997, v.8107, p.442.

⁸ Girart d’Amiens, *Escanor* (ed. de Richard Tachsler), Genève, Droz, 1994 (2 vols.).

⁹ *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes* (ed. de W. Roach), Philadelphia, American Philosophical Society, 1965-1971 (4 vols.), vol. IV, v.21956-22224, p.115-125.

¹⁰ *Floriant et Florete*, v.1344-1356, p.82.

¹¹ Gerbert de Montreuil, *La Continuation de Perceval* (ed. de Mary Williams e Marguerite Oswald), Paris, Honoré Champion, 1975 (3 vols.), vol. I, v.3006-3247, p.93-100.

Branco é igualmente o braço vestido de “samit blanc” que se ergue das águas para entregar a espada Excalibur ao rei Artur, na *Suite du Merlin*. Também a Dama do Lago se veste de branco:

La dame si fu atornee moult richement, car ele fu vestue d’un blanc samit, cote et mantel a une pene d’ermine, et sist sour un petit palefroï soef amblant qui estoit si biaus et si bien tailliés com l’en le poroit miex deviser¹²

Esta é a cor das fadas e do seu discípulo, Lancelot, o cavaleiro das armas brancas. Diz-se que ambos «estoient tout vestus de blanches robes et seioient sour blans chevaux»¹³.

Depois de educar Lancelot, a Dama do Lago dá-lhe atavios todos brancos e armas brancas:

hauberc blanc et legier et fort et hiaume sorargenté moult riche et de moult grant biauté et escu tout blanc comme noif a boucle d’argent moult bele, et por che qu’ele ne voloit qu’il n’i eust riens qui ne fust blanche.¹⁴

E a caminho da corte de Artur, para levar Lancelot a ser armado cavaleiro, a marca do Outro Mundo acompanha a comitiva:

en toute la compaignie a la Dame du Lac ne fu chose se blanche non. Li destrier furent blanc et les armes du chevalier, li palefroiz furent blanc et les couverturez toutez, et les damez furent vestuez de richéz samit tout blanc comme noiz. Li chaceeur et les harnoiz furent tuit blanc.¹⁵

No *Lai de Lanval* de Marie de France, a amiga de Lanval veste-se de branco, emblema da sua condição de fada, ao apresentar-se na corte de Artur, provocando admiração:

Ele ert vestue en itel guise
de chainse blanc e de chemise,
que tuit li costé li pareient,
ki de dous parz lacié esteient.
Le cors ot gent, basse la hanche,
le col plus blanc que neif sur branche;
les uiz ot vairs e blanc le vis¹⁶

E, para além disso, a sua pele branca denotava a sua excepcionalidade. O branco da pele é, simultaneamente, sinónimo de pureza e de magia (como aparece nas cores da Dama do Lago, ou Dama Branca, Lancelot e as armas brancas, Guenièvre, ou “fantasma branco”). Assim eram brancas as donzelas Enide («Cler et blanc le front et le vis. / Sor la

¹² *Lancelot: roman en prose du XIIIe siècle* (ed. de Alexandre Micha), Genève, Droz, 1978-1983 (9 vols.), XXIIa, 7-8, vol. VII, p.266.

¹³ *Lancelot*, XXIIa, 6-7, vol. VII, p.265-266.

¹⁴ *Lancelot*, XXIa, 23, vol. VII, p.258.

¹⁵ *Les Prophecies de Merlin* (ed. de Lucy Allen Paton), London, Oxford University Press, 1926 (2 vols.), vol. I, p.197.

¹⁶ «Lanval» in Marie de France, *Lais*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, v.565-571, p.162.

blanchor par grant merveille»¹⁷), Blanche fleur («Le front ot blanc et haut et plain»¹⁸) e a rainha Guenièvre («ses vis fu frés et encoulourés de blanc [...] Si ot les piés blans [...] et les mains blanches [...] avoit la char plus blanche que noif negie»¹⁹).

A Dama do Lago era branca e bela, demonstrando ser muito mais jovem do que, na verdade, era («l'en eust cuide qu'elle n'eust que quinze ans, tant avoit sa chair pollue et blanche»²⁰). Esta dama revela-se branca tanto pelas suas vestes como pela sua ligação ao Lago de Diana, onde habita, ficando, pois, ligada à pureza da deusa casta, Diana, e à Lua, também branca. Por um lado, a Dama Branca está ligada à água, à Lua e à Grande Deusa. Consequentemente, a outra face, lúbrica, da mesma deusa, é representada por outra figura feérica igualmente importante: Morgain, com a qual partilha um passado mitológico comum. Por outro, liga-se à tradição folclórica dos seres mágicos inferiores da hierarquia mitológica.

Vejam os primeiros aspectos. Morgain é igualmente aquática e lunar. As suas origens aquáticas remetem para o nome "Morgen", para *Morg-wen* (espuma do mar) ou *Murigena* ("nascida do mar", em gaélico), como para o espaço de Avalon, a ilha branca (também conhecida por "Albion"). Esse espaço, branco, é caracterizado pela presença de corvos, provenientes da mitologia celta do corvo branco, representado nos *Mabinogion* por Branwen, irmã de Bran, simultaneamente deusa da Lua, da água e do amor. Morgain está também relacionada com Liban, uma criatura aquática.

A fada aquática Liban, deusa da saúde e dos prazeres terrenos (irmã gêmea de Fand, deusa com as mesmas características), divindade menor da mitologia celta do ramo irlandês, reivindica a sua cor no que respeita ao seu meio espacial. O branco é a cor distintiva do seu apanágio mitológico. Liban partilha o nome com a mesma palavra francesa, "Liban", para designar o país homónimo (Libano), cuja raiz semita "Lubnan", que significa "branco", remete para as suas montanhas cobertas de neve durante o inverno, característica atípica da região onde se situa. Liban era filha do rei Eochaid dos Fir Bolg e noiva de Midhir dos Túatha De Danann, logo, era humana. Mas na sequência de uma inundação causada por um poço sagrado, foi levada para uma gruta aquática juntamente com o seu cão de companhia. Aí, a grande deusa Dana transformou-a em sereia (e ao seu cão em marmota) e ela pôde mover-se em liberdade, até ser levada a uma igreja (Teo-da-Beoc) para ser baptizada e receber o nome de "Morgen" ou "Muirgen" ("nascida do mar"). Liban sofre o fenómeno da divisão entre os mundos: primeiro fica presa ao mundo aquático, podendo apenas mover-se nele sob a sua forma metamorfoseada. Depois apenas regressa ao mundo humano graças à sua dupla natureza adquirida. Aí tem de se purificar em forma cristã, sofrendo um novo nascimento pelas águas, através do baptismo. O branco é, pois, a cor aquática que a liga à tradição folclórica feérica.

Vejam os segundos aspectos. No folclore da Europa Central (Alemanha, Holanda e França – regiões da Lorena e Normandia), as Damas Brancas são seres sobrenaturais,

¹⁷ Chrétien de Troyes, *Erec et Enide* (ed. de Jean-Marie Fritz), Paris, LGF, 1992, v.428-429, p.58.

¹⁸ *Perceval*, v.1815, p.128.

¹⁹ *Le Livre du Graal - Joseph d'Armathie, Merlin, Les Premiers Faits du Roi Arthur* (ed. de Daniel Poirion), Paris, Gallimard, 2001, v.127-128, p.935-936.

²⁰ *Les Prophecies de Merlin*, vol. I, p.483.

espíritos femininos, reminiscências da mitologia galo-romana, que habitam locais de passagem e solicitam que se dance com elas para obter permissão de passar. Isso equivale a uma “senha de passagem”, típica da diferença temporal entre os mundos, podendo-se ficar preso na passagem se não se cumprirem as regras cronológicas. Por isso, o branco tem a ver com os limites do tempo.

O branco é a cor de figuras folclóricas irremediavelmente presas entre os dois mundos. É o caso das mouras encantadas, figuras híbridas que conciliam uma parte humana e outra tereomórfica ctónica (quer dividindo o corpo ao meio com essa característica, quer o tempo, perfazendo uma parte do dia ou da semana sob uma das formas).

Na obra romântica *Tripeiros*, romance histórico que relata a crise de 1383-85, de António Coelho Lousada, do séc. XIX, fala-se de uma moura encantada que aparecia na noite de S. João numa fonte, mas que, afinal, era uma criatura de carne e osso. A moura Garifa é descrita da seguinte forma:

Ora como há de ser a moura? É uma figura branca, toda branca, muito branca, com os cabelos, nem fios de ouro, soltos pelas costas; e aparece a bailar na água de um para outro lado...²¹

Mais adiante é referida como um “phantasma branco” que se tinha atirado ao rio²².

Estas figuras femininas estão presas porque não conseguiram regressar ao seu mundo nos momentos solares do calendário em que os mundos estão equiparados.

A entrada no Outro Mundo relaciona-se também, e nesta sequência, com a perseguição a animais brancos. Dom Diego Lopez acha uma bela mulher, a Dama Pé-de-Cabra, em cima de uma fraga, na sequência da perseguição a um porco selvagem²³. Da mesma forma, no início do *Tristan en prose*, durante a ausência de Sador numa caçada ao porco selvagem, o irmão deste toma à força Chelynde, uma misteriosa dama aquática²⁴.

De facto, nenhum dos textos afirma que o porco é branco, mas podemos deduzi-lo pela reminiscência folclórica que coloca o porco branco ou o javali branco no caminho de mulheres sedutoras, fadas-mouras (como a Moura Encantada de Vinhais), que prendem a um encantamento do tempo, devido ao seu sacrifício nas festas de contacto com o Outro Mundo (designadamente o Samain, correspondente à festa dos mortos, noite em que não há senhas para entrar no Outro Mundo).

Sendo estas fadas criaturas presas entre um mundo e o outro, não tendo conseguido fazer a passagem a tempo, o animal das comemorações dessa festa aparece-lhes associado. É, aliás, um animal mágico ligado à fertilidade e ao culto de Diana das Ardenas, madrinha da fada Niniane, a dama branca do lago que tinha o nome da deusa. O porco branco, animal mítico dos celtas, encontra reflexo na lenda arturiana. O javali branco sagrado está ligado à morte, tal como Cernunnos, o deus veado galo-romano (do qual provém o folclore do veado branco), está ligado à vida. O porco ou javali relaciona-se com a ressurreição. O dente

²¹ Lousada, António Coelho, *Tripeiros: romance-chronica do seculo XIV*, Porto, Typographia de J. J. Gonçalves Basto, 1857, p.130.

²² *Id., Ib.*, p.134.

²³ *Portugaliae Monumenta Historica: a saeculo octavo post Christum usque da quintumdecimum: Livro de Linhagens do Conde D. Pedro - Nova Série* (ed. de José Mattoso), Lisboa, Academia das Ciências, 1980 (2 vols.), vol. II-1, p.138-141.

²⁴ *Le Roman de Tristan en Prose* (ed. de Renée L. Curtis), Cambridge, D. S. Brewer, 1985 (3 vols.), vol. I, 3, p.40.

branco, em forma de crescente (formando ambos um círculo) remete para Diana, a deusa branca e lunar que preside à vida e à morte e que encontra o seu paralelismo arturiano em Niniane (mais tarde Dama do Lago), a qual leva na mão um corno da abundância quando se apresenta na corte de Artur em perseguição ao veado branco.

Na *Suite du Merlin*, Niniane, a “Demoisele Cacheresse”²⁵, persegue o veado branco e aparece na corte de Artur a cavalo, com um chifre de marfim ao pescoço, com arco e flecha nas mãos, e cães brancos. Ela é raptada por um cavaleiro montado num cavalo branco, pelo que todos irão procurá-la até o veado ser morto.

No *Didot-Perceval*, o herói relaciona-se com a donzela da cabeça do veado branco, que quer fazer dele senhor do castelo²⁶. Este episódio é sequencial relativamente ao da *Continuation-Perceval*²⁷, que narra a recuperação da cabeça do veado, procurada pela donzela. Em *Tyolet*, o herói, parecido com Perceval, submete-se à aventura do veado branco na corte de Artur para obter a mão da filha do rei de Logres.

A caça ao veado tem, pois, nas suas origens pagãs, uma relação com a busca do amor. Na *Suite du Merlin* explica-se que Gauvain é chamado “Chevaliers as Damoiseles”²⁸, por lhes ter jurado protecção, depois de ter matado, sem querer, uma donzela na sequência da caça ao veado branco.

O veado branco, indicador da aproximação do Outro Mundo e mediador entre os dois mundos, surge em vários textos em que o herói o persegue, acabando por entrar no Outro Mundo. É o caso de «Gereint et Enid»²⁹, dos *Mabinogion*, tema retomado em *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes. Os cavaleiros da corte perseguem o veado todo branco, como ninguém antes vira, que Madawc anuncia à corte, para que aquele junto de quem o veado venha a cair ofereça a respectiva cabeça àquela que mais desejar. Como Gereint chegara atrasado para a caça (tal como a rainha Gwenhwyvar, defendendo-a de um insulto de Edern, filho de Nudd³⁰), foi dada a preferência a Gereint na escolha da amada relativamente à cabeça do veado branco caçado por Artur, e esta é dada a Enid. Mas em Chrétien o costume do veado branco consiste em dar o privilégio, àquela que o matar, de beijar a mais bela da corte.

Em «Guigemar», o herói epónimo dos *Lais* de Marie de France³¹, indiferente ao amor («De tant i out mespris nature / que unc de nule amur n’out cure»³²), é ferido na coxa na sequência da caça ao veado branco («Tute fu blanche cele beste; / perches de cerf

²⁵ *La Suite du Roman de Merlin* (ed. de Gilles Roussineau), Genève, Droz, 1996 (2 vols.), 315, vol. I, p.277.

²⁶ *Le Didot-Perceval, according to the manuscripts of Modena and Paris* (ed. de William Roach), Genève, Slatkine, 1977.

²⁷ *Op. cit.*, v.10162-20689, p.56-72 e v.24732-25432, p.218-244.

²⁸ *Op. cit.*, 280, vol. I, p.237.

²⁹ «Gereint et Enid» in *Les Mabinogion - du Livre Rouge de Hergest avec les variantes du Livre Blanc de Rhydderch* (trad. De Joseph Loth), Genève, Slatkine, 1975 (2 vols.), vol. II, p.121-186.

³⁰ Edern é, em *Yder*, o cavaleiro epónimo que defende Guenièvre, salvando-a de um ataque de um urso. O tema insere-se na tradição escandinava de *Beowulf*, tendo repercussões em textos como *La Vengeance Raguidel* ou a *Folie Tristan de Berne*.

³¹ «Guigemar» in Marie de France, *Lais*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p.26-71.

³² *Loc. cit.*, v.57-58, p.28.

out en la teste»³³), sendo que este animal mágico (também ele atingido pela flecha, mas devolvendo-a) o condena, sob a forma de praga, a permanecer ferido até ser curado pelo amor de uma mulher («ki suferra pur tue amur /// e tu referas tant pur li»³⁴). E é graças ao veado branco que Guigemar encontra, no Outro Mundo, uma mulher que o cura do seu duplo mal.

No conto sobre o príncipe Pwyll³⁵, também dos *Mabinogion*, é igualmente a caça a um magnífico veado branco de pêlo reluzente que leva Pwyll a fazer um acordo com Arawn, um rei do Outro Mundo, ficando com o seu semblante e a sua mulher.

Na *Continuation-Perceval*, o veado branco apresenta apenas um chifre, característica aliás já presente desde a segunda redacção de «Peredur» dos *Mabinogion* (provavelmente devido a uma analogia francesa com o unicórnio, também ele branco, que as redacções galesas posteriores incluem, tendo o veado branco celta originalmente dois chifres). Mas em «Peredur»³⁶, não se diz que o veado morto pelo herói seja branco, mas sim um monstro que ataca os outros animais da floresta e cuja aventura conduz ao Castelo dos Prodigios e a cujos costumes (de feitiçaria) o herói tem de pôr termo.

Nestas aproximações ao Outro Mundo são também comuns os cães brancos, bem como os palafreiros brancos, em que geralmente vêm montadas donzelas de rara formosura. Os cavalos brancos, segundo a tradição celta, conduzem os heróis ao Outro Mundo. Em *Blandin de Cornouaille*, Brianda manda trocar o cavalo de Blandin por um cavalo branco³⁷. No *Chevalier de la Charrete*, a donzela que salva Lancelot vem montada numa mula branca.

Porém, a tradição pagã do branco feérico dá lugar à cristianização. Na *Demanda*, o cervo passa a ser símbolo de Cristo³⁸, segundo a visão dos cavaleiros do Graal e da donzela, afastando-se do amor a que conduzia a caça ao cervo noutros textos. Na *Demanda*, os três cavaleiros, Galaaz, Boorz e Persival, e a donzela, irmã deste, chegam a uma floresta e avistam um cervo com quatro leões, que seguem até vislumbrarem as maravilhas de Cristo:

virom passar per ante si üü cervo branco que aguardavom quatro leões [...] o cervo se tornou homem e sentou-se sobre o altar em ùa cadeira mui fremosa e mui rica³⁹.

O branco passa a significar a pureza física em vez da beleza, transformando-se, assim, a estética em valor moral. São os cavaleiros brancos - Lancelot, Galahad (o cavaleiro puro), Helain le Blanc (filho de Boorz), e o próprio Boorz (cavaleiro branco, mas com mácula, devido à concepção do seu filho) – que passam a figurar no plano central dos acontecimentos. A pureza da donzela branca, Elaine, mãe de Galaad, substitui a brancura das fadas.

O paganismo celta prevalece através da inclusão da serpente branca na tradição do Graal. Num sonho das *Prophecies de Merlin*, Lancelot ligar-se-á à “serpente coroada de Logres” (Guenièvre), mas deitar-se-á com a “serpente branca” (donzela, filha do rei Pelles)

³³ *Loc. cit.*, v.91-92, p.30.

³⁴ *Loc. cit.*, v.115 e 118, p.32.

³⁵ «Pwyll, prince de Dyvet» in *Mabinogion*, vol. I, p.81-118.

³⁶ «Peredur ab Ewrawc» in *Mabinogion*, vol. II, p.47-120.

³⁷ *Blandin de Cornouaille* (ed. de C. H. M. van der Horst), The Hague-Paris, Mouton, 1974, v.1761-1766, p.131.

³⁸ *A Demanda do Santo Graal* (ed. de Irene Freire Nunes), Lisboa, I.N.C.M., 1995, 436, p.323-324.

³⁹ *Ib.*, 435, p.323-324.

de quem terá um “leão” (Galaad) que será rei do reino que outrora fora de Evalac⁴⁰. Ambas as serpentes são reminiscências da Grande Deusa, representando a soberania e a fertilidade derivada da pureza. Mas o branco afasta-se da tradição feérica para se inserir numa lógica cristã.

O branco continua a ter a sua magia. Das deusas lunares é legado às fadas. E destas, por sua vez, às santas. Ou então passa a assumir conotações diabólicas, por derivar da incontrolável fantasia celta. Porém, uma coisa prevalece: o branco imaculado é puro, mas também por isso fácil de manchar. Por essa razão é que todas as personagens a ele associadas sofrem mutações. Não tardará, pois, que as fadas se transformem em bruxas e fiquem ligadas ao preto. A diferença não é nenhuma senão esta: nem uma nem outra contêm cor. Cabe-nos a nós colorir com a imaginação.

⁴⁰ *Les Prophecies de Merlin*, vol. I, p.178-179.

A rubro e sépia: notas sobre o *scriptorium* de Aveiro

Cristina Sobral

Universidade de Lisboa (Faculdade de Letras)

A formação de um pequeno *scriptorium* no Mosteiro de Jesus de Aveiro documenta-se na *Crónica da Fundação do Mosteiro de Jesus*, composta entre 1513 e 1525¹, de que possuímos uma cópia guardada hoje no Museu de Aveiro e editada em 1939 por Rocha Madahil. No relato da instituição da vida regular no pequeno recolhimento de D. Brites Leitoa e suas duas filhas, Catarina e Maria de Ataíde, a autora conta-nos que, em 1463, D. Mécia Pereira, uma das fundadoras, «Mandou ensynar a escrever lyvros anbas as filhas da dita madre» (p. 32) e que, em 1465, depois do encerramento das freiras, estas duas («Catheryna datayde e sua Irmã maria datayde») foram encarregadas de «escrever e ãsinar» (p. 40), enquanto o Padre bacharel Fr. Pero Diaz de Évora «ãsiynou a Illuminar» (p. 40). Em 1466, o ofício de copista estava plenamente instituído e integrado na vida no mosteiro, ordenando a Madre «Cada somana. cada hũa dese cõta do que fezera. aĩda que fossẽ oficiays. escryvaães tecedeyras. E outras quaesquer...» (p. 43). A necessidade de formação de um *scriptorium* fazia-se sentir na falta de livros litúrgicos que proovessem à vida religiosa do recém-criado mosteiro («E porque nã tiinhã lyvros. cãtavã per hũu Caderno aos domingos...», p. 40), tornando necessário aprender também a escrita da música: «Depois que souberõ apontar. ã papeis escreviã missas» (p. 41). À data da sua morte (Agosto de 1466), Catarina de Ataíde «Aprãdera a escrever lyvros e canto cõ sua Irmã Maria datayde . e ãbas escreviam ã aquele tẽpo lyvros pera o Coro. E ella escrevia e tiinha entõ Comecado ho myssal sanctoral de Canto que nõ pode acabar. Tiinha Ja por materias scripto hũu myssal rreado pera a stante. E hũu salteyro meaão tanbẽ destãte» (p. 46). Apesar disto, em 1467 «aỹda nõ tiinhã abastãca

¹ Sobre a *Crónica* e respectiva autoria e datação ver Santos, D. M. Gomes dos, *O Mosteiro de Jesus de Aveiro*, Lisboa, Companhia de Diamantes de Angola, 1963 vol. I/1; o estudo de Madahil, A. G. da Rocha in *Crónica da fundação do Mosteiro de Jesus de Aveiro e Memorial da infanta Santa Joana*, (edição e estudo de Rocha Madahil), Aveiro, Oficinas Gráficas de Coimbra, 1939; Silva, M.J.V.B. Marques da, *Aveiro Medieval*, Aveiro, Câmara Municipal, 1991; Silva, M.J.V.B. Marques da, «Crónica da Fundação do Mosteiro de Jesus de Aveiro», in G. Tavani, G. Lanciani (Coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993; Silva, M.J.V.B. Marques da, «Vida da Infanta Santa Joana», in G. Tavani, G. Lanciani (Coord.), *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993; Verdelho, T., «A memória das palavras e dos gestos no *Memorial* da Infanta Santa Joana e na *Crónica* da fundação do mosteiro de Jesus», *Revista Universidade de Aveiro/ Letras*, nº 6-7-8, 1989-90-91, p. 221-240; Verdelho, T., «Breve nota sobre a autoria do *Memorial* da Infanta Santa Joana e da *Crónica* da Fundação do Mosteiro de Jesus», *Revista Universidade de Aveiro/ Letras*, nº 6-7-8, 1989-90-91, p. 241-264; Sobral, C., «O lugar de onde se fala na hagiografia aveirense», *Lugar*. Actas do VI Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Coimbra, Setembro de 2005), no prelo.

de lyvros» (p. 49), o que justificará, nos anos seguintes, a dedicação de outras duas freiras, Isabel Luís e Margarida Pinheira, ao mester da escrita².

Apesar de especialmente dedicada a códices litúrgicos, a actividade do *scriptorium* produziu, pelo menos, tanto quanto sabemos, outros três códices, cujo conteúdo é o seguinte:

1. BN de Lisboa Cod Il. 219 (BITAGAP Manid 1899): papel, 105 fólhos escritos a uma coluna (foliação moderna) em 1510, por mandado das madres Maria de Ataíde e Margarida Pinheira³:
 - a) Vida de Santo Agostinho (fls.1-16);
 - b) Tradução portuguesa dos 57 apócrifos de S.Agostinho *Sermones ad fratres in eremo commorantes* (Migne 40, cols. 1255-1358);
 - c) Narrativa hagiográfica sobre S.Mónica (fls. 102v-04r);
 - d) Sermão do Papa Calisto sobre a conversão de S.Agostinho (fls. 104r-04v);
 - e) Epístola de Sigilberto a Macedónio em louvor de S.Agostinho (fls. 104v-05r).
2. Museu de Aveiro MS. 3 [34/CD] (BITAGAP Manid 1092): pergaminho, 163 fólhos escritos a duas colunas por Margarida Pinheira entre 1510 e 1529⁴:
 - a) Tradução portuguesa da Regra de S.Agostinho e sua exposição (fls.1-84);
 - b) Fórmula de profissão (fl.85);
 - c) Constituições das Freiras de S.Domingos (fls.86-111);
 - d) Modo de fazer profissão (fl.112);
 - e) Vida de S. Agostinho (fls.113-153);
 - f) Regra de S. Agostinho em latim (fls.154-161).

² Outros livros, de espiritualidade e de devoção haveria já no mosteiro, uma vez que, logo em 1458, quando Brites Leitoa se recolheu com as suas filhas a Aveiro, «Certas horas as faziia leer» e rezar «ho salteyro e vyda de nossa Senhora» (p.14) e em 1461 as religiosas da pequena comunidade reunida nas casas que haveriam de se tornar mosteiro «jütamête comiã ouvindo a lycã e doctrina que sempre se lia de vita christi. e outros livros semelhâtes» (p. 23). Em 1464, no seu leito de morte, D. Mécia «Mandava sêpre onde Jazyra teer lyvros per que cõtinuadamête lhe leessem» (p. 35), livros que certamente se juntaram, no mosteiro, à «livraria muỹ syngular» que D. Leonor de Meneses para lá levou em 1471 (p. 99) e aos que a Princesa S. Joana «Trabalhou l...] por aver e mãdar cõprar», entre os quais «sermonayros de sỹgular doctryna assy de latym que a dita Senhora bem sabia e entendia. Como de lỹguagẽ. Mas os demais eram de Latỹ. porque delle gostava mais» (p.140-41) e que legou à comunidade aveirense: «Fyca vos muita e boa lyvrarya cõ que poderees tomar cõssolacõ e prazer spiritual» (p. 160).

³ Sobre este códice ver Sobral, C., «Santo Agostinho em Aveiro: estudo de fontes», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, nº8, 2007, p. 171-196: http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_08/articles/9%20Cristina%20Sobral%20Article.pdf. [data de acesso: Setembro de 2008] O códice é obra de duas mãos; é provável que as duas monjas, designadas no cólofon como mandatárias, tenham sido também as copistas.

⁴ Sobre este códice ver Madahil, A. G. Rocha, «Constituições que no século XV regeram o Mosteiro de Jesus, de Aveiro, da Ordem de S. Domingos», *Arquivo do Distrito de Aveiro*, 16, 1951, p. 282-91; C. Sobral, «Santo Agostinho em Aveiro: estudo de fontes».

3. Museu de Aveiro MS. 1 [33/CD] (BITAGAP Manid 1093): pergaminho, 161 fls. escritos a duas colunas (por Margarida Pinheira?) depois 1525⁵:
- a) *Crónica da fundação do Mosteiro de Jesus* (fls.1-44);
 - b) *Memorial da Infanta Santa Joana* (fls. 48-110v);
 - c) Registo das datas de Profissão das Freiras (fls. 115-140);
 - d) Registo dos Óbitos das Freiras (fls.143-149);
 - e) Título das servidoras (fl.151).

O conjunto dos três códices revela um empenho da actividade do *scriptorium* na produção de livros relacionados com a vida comunitária, a sua vocação espiritual de matriz agostiniana eremítica (códice da BN), o seu funcionamento regular (Ms.3 de Aveiro) e a sua memória histórica e simbólica (Ms.1 de Aveiro), constituindo um espólio que permite descrever e estudar o enquadramento histórico-espiritual do Mosteiro de Jesus. Revela ainda um programa, aparentemente promovido pela Madre Maria de Ataíde, filha da fundadora Brites Leitoa, de afirmação identitária e de desenvolvimento intelectual, revelada pela abertura a influências espirituais externas, como é o caso do eremitismo agostiniano importado directa ou indirectamente de Itália⁶, pela aquisição de competências de composição estruturada e coerente de novos textos e talvez de tradução do latim⁷. Faltam estudos que contribuam para um conhecimento mais profundo deste perfil intelectual, que identifiquem as fontes literárias das narrativas do Ms.1 de Aveiro, que as estudem do ponto de vista retórico e narratológico e que analisem o trabalho de tradução dos textos latinos.

Produzidos todos estes códices em época já de actividade da tipografia, o *scriptorium* de Aveiro mantinha com os textos copiados uma relação característica do livro manuscrito, marcada pela singularidade. Ao contrário do que sucede com os códices litúrgicos, estes três não possuem decoração abundante, denunciando desde logo uma distinção funcional. Mereceriam um estudo de conjunto que analisasse as suas características materiais, identificando, por um lado, práticas codicológicas e paleográficas do *scriptorium* e, por outro, contextualizando o livro como produto cultural⁸ e dando a conhecer a relação da comunidade feminina ali estabelecida com o livro, os seus modos e contextos de leitura.

Proponho-me analisar alguns aspectos da escrita dos fls. 48-110v do Ms.1 de Aveiro, onde o *Memorial da Infanta S. Joana* se segue à *Crónica da Fundação do Mosteiro de Jesus*. Sendo estes dois textos, ao contrário dos transmitidos pelos outros códices, originalmente compostos em português, quem primeiro os escreveu e quem os copiou no códice

⁵ Actualmente o códice apresenta mais 25 folhas de papel que foram apenas tardiamente. Entre os vários textos existem fólios deixados em branco que foram, nalguns casos, ocupados com anotações posteriores. Dos fólios reservados ao registo das profissões e dos óbitos, nem todos têm escrita da época da confecção do códice, visto que estas notícias foram sendo actualizadas pelos séculos seguintes (ver a descrição codicológica de Madahil, *Crónica*, p. XVII-XXII). Sobre a hipotética identidade da copista ver C. Sobral, «O lugar de onde se fala».

⁶ O estudo das fontes dos códices que contêm vidas de S. Agostinho revela a utilização de modelos textuais italianos (Cf. C. Sobral, «Santo Agostinho em Aveiro»).

⁷ Não temos provas de que os textos traduzidos o tenham sido no mosteiro mas também nenhum indício seguro de que o não tenham sido, pelo que a possibilidade da tradução na comunidade deve ser mantida como hipótese de trabalho.

⁸ Nascimento, A. A., «Práticas codicológicas e sentido de enquadramento do livro manuscrito como produto cultural», *V Centenário do Livro Impresso em Portugal (1487-1987). Colóquio sobre o Livro Antigo (Lisboa, 23-25 Maio, 1988)*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1992, p. 233-242.

sobrevivente viu-se perante a necessidade de pensar pela primeira vez a ordenação e o modelo de apresentação textual.

A narrativa da vida da princesa é introduzida e encerrada por dois paratextos, que assumem a função de prólogo e de “posfácio”, sem que, no entanto, esta função seja verbalmente explicitada em epígrafes ou títulos. Do mesmo modo, a estruturação da narrativa em unidades textuais de função equivalente a capítulos não é explicitada pela presença dos elementos de orientação ou referência que, a partir do séc. XIII, habitualmente estruturam o códice de funcionalidade didáctica: não existe numeração nem intitulação de capítulos, nem títulos correntes nem epígrafes.

Apenas o início do texto apresenta uma didascália introdutória, rubricada⁹ e separada por espaço de duas linhas do texto do prólogo, introduzido por uma letrina de grandes dimensões preenchida a azul e pontilhada a vermelho, desenhada depois da cópia, como mostra o recorte que sofreu para evitar sobrepor-se ao texto. As unidades narrativas que correspondem a capítulos são marcadas apenas por uma capital rubricada (duas linhas de texto avançado, excepto a do fl. 48d, que avançou três linhas para marcar o início da narrativa), sem espaçamento demarcador. Quanto ao “posfácio”, distingue-se dos capítulos pelo espaçamento e pela substituição da capital rubricada por um caldeirão de grandes dimensões (três linhas de texto avançado), também rubricado. Assim, é às cores, ao azul e ao vermelho, que se entrega a função de explicitar a estrutura textual. Note-se que, se os paratextos revelam verbalmente sinais da sua independência, pela presença de doxologias de encerramento, já o início dos capítulos não conta com mais nenhuma forma de distinção para além da inicial rubricada.

Uma intenção estética acompanha, embora de forma irregular, a rubricação das capitais, que se desenham às vezes com traços muito simples (por exemplo, fls. 54a, 70a, 85c) e outras vezes com preenchimentos a cheio ou esboços de filigrana (por exemplo fls. 56b, 59a, 60d, 64b, 107c). Ao longo dos fólhos, o vermelho foi também usado para desenhar os caldeirões, dando às páginas copiadas a sépia, com algumas maiúsculas tocadas de dourado, um aspecto regular e sóbrio. O desenho dos caldeirões alterna também entre formas muito simples (por exemplo, fls. 105v, 108c) e outras mais trabalhadas (fls. 49b, 57d, 81b, 83b), sobretudo quando a proximidade da margem o sugere. O processo de rubricação era, como se sabe, posterior à cópia e neste manuscrito podemos comprovar isso mesmo. O desenho do descendente da capital do fl. 49c foi interrompido para não se sobrepor à escrita, coisa que o *N* do fl. 63c não conseguiu, sobrepondo-se ao descendente de um *y* da linha acima e a um ponto que antecedia a primeira palavra da linha que começa. O mesmo sucedeu, por exemplo, com o *G* do fl. 77a, que se sobrepõe ligeiramente a um *a* da linha anterior, com o *S* do fl. 59a e com o primeiro caldeirão do fl. 61a. Os restantes caldeirões permitem confirmar a posterioridade da rubricação, visto que são desenhados muitas vezes sobre pontos (v., por exemplo, fls. 49v, 50r, 91r).

Não há letras de espera. Desse modo, devemos entender que ou a rubricação foi feita enquanto se ia consultando paralelamente o modelo ou que a letra era deduzida

⁹ «Seguesse em breue ho Memorial . da mujto excellente princessa . E mujto virtuosa Senhora . ha Senhora Jffante dona Johanna nossa Senhora . filha do muy Catholyco e cristianissimo Rey . dom affonso junjto . E da Senhora Rainha dona Jsabell sua molher». Cito o texto separando palavras, substituindo o sinal tironiano por e e desenvolvendo abreviaturas.

da leitura do texto. A hipótese da dedução pela leitura faz sentido quando confrontada com o facto de não ter sido deixado espaço para os caldeirões¹⁰, razão pela qual são desenhados sobre a pontuação. Quando ocorrem em início de linha, os caldeirões ficam colocados completamente na margem ou no intercolúnio (v. por exemplo, fls. 55v, 99v, 102v), confirmando que não foi planeada a sua localização. Também aqui se colocam duas hipóteses: ou o modelo não tinha caldeirões e foi preciso pensar a sua utilização pela primeira vez ou a copista tomou deliberadamente a decisão de rever o uso de caldeirões que poderá ter encontrado no modelo. Nos dois casos está implicada a leitura final do texto e a sua consequente (re)interpretação. De facto, as pausas fortes do discurso são, em geral, marcadas por ponto seguido de maiúscula, ficando o ponto seguido de minúscula reservado às pausas fracas. Os caldeirões foram inscritos sempre sobre ponto seguido de maiúscula mas não em todas as ocorrências de ponto seguido de maiúscula, o que denota claramente uma análise interpretativa do texto, a fim de delimitar unidades textuais consideradas mais independentes do que outras, criando uma nova hierarquia semântica.

Assim, a rubricação parece não ser uma fase do trabalho de produção do manuscrito simplesmente mecânica e sim uma fase activa de leitura e interpretação do texto e de formação de um sentido que, plasmado na singularidade do manuscrito, determinará a sua recepção.

Mais ainda se pode dizer. A rubro foram cancelados alguns erros da cópia. Na sua análise, encontramos casos que, por serem simples repetições de palavras, podem ter sido detectados apenas no momento da rubricação, explicando-se assim que só então tenham sido anulados¹¹:

57a – e *quie*/tacã ~~dos~~ dos spūs em soo d’s

62d – e o *que* ~~que~~/lhe parecia detudo

68c – seu pad’ lhe daua Cada ãno ã/~~no~~

70c – e suas fracas forcas ~~emuy~~/e muy delgada e delycada cõpley/ssã abrangiã
ella

ella ajudaua

75b – por *mercemêto* demuitos stõs mediante / ~~mediãte~~ m^{tas} orações.

90b – os hynos da / ~~dad~~oracã da Cruz

91d – aũ/sse de Creer ouuĩdoø ho que nom / fazẽ

Sem serem repetições, outros erros podem igualmente ser admitidos como não detectatos durante a cópia:

53b – por lencoes tiinhas amũ

64a – e / *se* demonstrauã as sob’ditas. / a grãde door e nojo

67a – ouuia / suas myssas ã todas sua vida

Alguns vemos, todavia, que implicam a percepção do lapso no próprio momento em que foi cometido, visto que, por vezes sem chegar a terminar a palavra errada, a copista escreveu imediatamente a seguir a lição correcta:

48b – ~~hr~~ hon/rrou

¹⁰ O mesmo não acontece no Ms. da BN nem no Ms. 3 de Aveiro, onde os caldeirões se seguem desafogadamente aos pontos, mostrando que o espaço que lhes estava destinado foi previsto durante a cópia.

¹¹ Na transcrição dos cancelamentos conservarei, quando possível, as abreviaturas, desenvolvendo e assinalando a itálico apenas aquelas cuja reprodução é impossível.

- 54d – cõ grãde amargura e doar door de dent^o
 55d – ho maes doce e sa/boroso mai-mel
 66a – muy proue e desapoav/voadada de gente¹²
 69d – sê nũca / dessy as pø tyrar por deuaco
 88c – selhe fazer toda êcha/aboca ã chagas
 99d – E acabado muy cãssa/da efoff do follego
 102d – cõ suas mã/tilhas e veeos ante host^o os / Rost^os

Alguns destes erros (69d, 88c, 99d) resultam de pequenas omissões operadas durante o processo de ditado interior, que produziriam lacunas se não tivessem sido percebidas antes sequer de as palavras terem acabado de ser escritas. Nem sempre a copista foi tão rápida nesta percepção, chegando a terminar as palavras:

- 55a – agrande e m^{to} louuada de fama / de v'tudes
 66c – obra sua vi/sta ã vista ã ouuida
 90b – jũto cõ as/nouycas ha estante. E ally/esperou ho graao das nouycas
 98b – todas mercees de que ãõ/conhecia ãõ seer dyna.
 104c-d – quãdo Canssa / das deseos officios e trabalhos./hijã tomar todo ã sua Casa to / do seu desporto e sollaz
 105b – postas ã ordẽ de procy/ssam cubertas jũto cõ aesca/da cubertas cõse⁹ veeos

Noutros casos, a copista antecipa-se à lição do modelo, deixando prevalecer na memória, não o segmento de texto lido no *exemplar* mas outro enunciado também aceitável no contexto. A percepção, logo depois, do conflito entre este enunciado e a lição subsequente conduz ao seu imediato abandono e substituição pela sequência textual correcta:

- 51b – homẽ deidade velho perjdade
 54b – Eesse princepe que era tã moco./que avẽdo de ser e permindoo avẽdedoo d's/por seu servico
 59c – e toda sua gẽte Corte que jũtos/ vinhã
 62b – andaua aReue/zes hũũ e out^o cabo hora de hũũ / cabo ora do outro.
 64c – E toda acidade era ã/demouida agrãde tristeza e doo
 66a – Em aquelle tẽpo era esa/esta vylla muy proue
 70c – ãõ deffa ã cousa algũa grãde/ãõ pequena desvyar
 93c – E outras madres Jrmãs/que mais eustumã tijnhã/Carrego de a Curar e serujr

Não há dúvida, sobretudo no terceiro destes conjuntos de cancelamentos, de que a rubricação foi acompanhada de revisão do texto, que pode implicar restituição, a rubro (aqui a negrito), de letras em falta:

- 49b – alleuãtarom/adita Jffante minyna por/sua Princesa Jurada. todos/Ihe beyjando amaão Eavẽ/doapor sua Senhora e herdeyra/do Reg^o

Também as correcções indevidas revelam a leitura interpretativa, mesmo quando, por engano, a copista transforma uma boa lição numa errónea:

- 59 a – ãõ os quaaes aproue/ao muy alto Senhor d's cõ seu gran/de poder destruyr os malua/dos yffiees da sancta ffe.

¹² No final da linha, a copista escreveu *despoa* e sobrepos ao *a* um *v*. Insatisfeita com o resultado da emenda, repetiu o *v* na linha seguinte.

O cancelamento resulta aqui de uma má releitura da rubricadora de *ao... Senhor* por *o... Senhor*.

Pergunto-me mesmo se neste processo não estaria envolvida certa margem de subjectividade e de apropriação do texto pela copista-rubricadora¹³. Vejamos o passo:

¶ Dy atres annos cõ/cebeo asobredita *Senhora Rainha dona/Isabel* . Eparyo huñ filho ao qual mandou outrossy pôõr nome Joham . ¶ E passados ñõ / muitos dias . ffaleceo a dita Raynha. Na era do *Senhor de/Myl* . iiiijc . l . vj . a do9 dias do/Mes de dezẽbro . (fl. 49b)

O ano da morte da rainha está errado (na verdade 1455), lapso que tanto pode ser atribuído à autora como à copista. O dia e mês estão correctos. Se acreditarmos que o dia e mês do nascimento do príncipe, apesar de não registados, não seriam desconhecidos nem da autora nem da copista, suas contemporâneas, o cancelamento que aqui vemos não será o resultado de uma diversa percepção da subjectividade do tempo? Não terá a autora considerado os sete meses que vão de Maio a Dezembro “nõ muitos dias”, discordando a copista, que os considera “muitos dias”? Se admitirmos tal possibilidade, poderemos ver no último conjunto de cancelamentos, sobretudo os dos fls.51b, 54b, 59c, 62b e 64c, cujas lições podem ser adiaforas das que as substituem, não a rejeição de interferências mentais da copista e a reposição da lição correcta do modelo mas, pelo contrário, a substituição do modelo por uma lição alternativa, considerada melhor pela copista. Precisaríamos de conhecer o modelo ou outros testemunhos, anteriores ou colaterais, para fundamentar conclusões. A hipótese, porém, como base de reflexão, pode ser interessante, quando relacionada com o facto de estarmos perante a biografia hagiográfica de uma das figuras tutelares da comunidade, à qual se deve a projecção que o mosteiro alcançou e cujo corpo santo guarda. A autora não deixou de registar a identificação entre o mosteiro e a alma da Infanta, consagrados no seu testamento como herdeiros legítimos do seu património material e espiritual:

Faço herdeyra mjnha alma de tudo o que me pertẽece e pode pertẽecer . ã esta maneyra que deixo tudo ao moesteyro de jhesu (fl. 92b)¹⁴

sẽpre desejey em aquela Casa ser a mjnha Coua e morada pera sẽpre . por que as mjnhas madres e jrmaãs tenhã Razõ vẽdo a se lẽbrarẽ sẽpre de mÿ pois ho ey de seer dellas e desta Casa onde *quer* que a mjnha alma¹⁵ steuer e mais Como lhe bẽ for (fl. 97b)

A comunidade monástica que regista a sua memória tem, assim, autoridade para administrá-la e fixar a sua leitura, considerando o texto original da anónima autora como

¹³ A didascália introdutória, rubricada, mostra a mesma letra da cópia, pelo que terá sido a mesma pessoa a copiar e a rubricar.

¹⁴ Sobre a instituição das almas herdeiras, ver Rosa, M. L. *As “almas herdeiras”. Fundação de capelas fúnebres e afirmação da alma como sujeito de direito (Portugal, 1400-1521)*, dissertação de doutoramento em História Cultural e das Mentalidades Medievais apresentada à FCSH-UNL e EHESS-Paris, 2005.

¹⁵ *allma* foi acrescentado na margem com letra da copista.

passível de modulações pela comunidade – representada na copista-rubricadora - que, tal como a autora, também conheceu intimamente a Infanta¹⁶.

A atenção dedicada ao sentido do texto, necessária à introdução dos caldeirões, não foi, todavia, regular e homogénea, uma vez que deixou no texto erros não detectados, entre os quais repetições semelhantes às que foram canceladas. Por exemplo¹⁷:

53d – guarnecias e sygnauas das/das tuas armas

54a – Edetodos hos p'cepes e jffantes Cristaãos *que* Casados ão eram adeseiauã

54c – out^os e p'ncepes

60 b – lhe disse beguinamête

60b – tam saberdomête

60d – a sobredita dona Iyanor... aynda *que* m^{to} Contra sua vôtade da Condessa ua madre

63b – e lancada cõ cõ aface ã/terra

75b – ffoy ghegada

91c – cõ to /das cõ todas suas forcas

93a – seu deseio e vtyma vôtade

106b – Srã dadalupe por el

108a – *ser apartadada*

O facto evidencia uma atenção desigual ao longo dos fólhos, assim como as diferenças na complexidade do desenho dos caldeirões parecem denotar uma demora desigual em cada fólio. O mesmo sucede com a utilização do vermelho: no fl. 51a realça uma chamada na última linha replicada na margem de pé, onde foi inscrita uma palavra omitida na cópia, e no fl.57b um sinal de chamada na linha e sua réplica na margem de goteira, onde foi inscrita uma palavra em falta no texto. Porém, no fl.60a, há também uma adição na sobrelinha com sinais de chamada e réplica a sépia que não foram posteriormente rubricados.

Irregularidade encontramos também no facto de, nos fólhos finais, durante a cópia, a decisão de confiar o cancelamento dos erros à rubricação ter sido abandonada, podendo ser observados cancelamentos da mesma tinta e força da cópia:

92b – donacões-

99c – suaua m^{to}. e tijnha e tijnha e ho ffolego

110c – *aque* Cousa alg/algũa

Porque terá a copista tomado a decisão de abandonar erros no texto, confiando na sua capacidade de posteriormente os detectar, quando podia simplesmente, como fez no final, emendá-los com a tinta da cópia? Talvez possamos supor uma intenção estética: evitando uma página sobrecarregada de traços escuros, os cancelamentos a rubro diluem-se visualmente numa mancha de texto pontuada de vermelho pela presença regular das capitais e, sobretudo, dos caldeirões. Mas talvez também não seja alheio a este procedimento o projecto de um códice de uso frequente e de leitura activa e não de um códice monumental, razão por que se terá dispensado a decoração mais elaborada e profusa. Pensado para

¹⁶ Apresentei em trabalho anterior («O lugar de onde se fala») a proposta de atribuição da autoria a Isabel Luís e da cópia a Margarida Pinheira, ambas figuras de destaque no mosteiro, copistas documentadas e íntimas da Infanta.

¹⁷ Alguns destes erros foram assinalados e corrigidos por mãos posteriores. Assinalo, sublinhando-os, os erros que não foram detectados pela rubricadora.

servir como memória histórica e simbólica da comunidade aveirense, previa-se talvez a leitura comunitária mas também a individual, contexto eventual de correcção de falhas da cópia.

De facto, a quantidade de marcas e de anotações de leituras posteriores denota leitor(a)s sucessivo(a)s com letras que vão do séc. XVI ao séc. XX e se encarregam de retocar tinta degradada (últimas seis linhas do fl.105v) e de reescrever sobre raspado (mão posterior a negro):

48b – **imita/ria** *aquella*

48b – e outros/ scõs **e. stãs e** mais nã**que**pode/ria av' do **m^{to}que**teue esta

70d – meezi**nh**as

Mãos posteriores também notam e emendam erros de cópia (v.n.17) e restituem pequenas lacunas:

69d – b'tiz leytoa / lhos **cortou** cõ mta Reuerêca

103b – Na *qual* vjlla / nã avija Casa nã Rua ã se nã / **que** /ouuisse vozes¹⁸

103c – Seg^o a diligẽ / cia *que* no dito pumar *per* esta / **S^{ra}.** / se mãdaua *fazer*.¹⁹

São ainda responsáveis pela introdução de variantes, pedindo ao editor atenção aturada no momento da fixação do texto. A edição de Madahil, que não inclui aparato crítico nem qualquer outra forma de indicar as suas intervenções, apresenta exemplos dessa necessidade. Apesar de normalmente aceitar os cancelamentos da cópia e da rubricação, no caso dos dias passados sobre o nascimento do príncipe à data da morte da rainha, o editor rejeitou um cancelamento claramente atribuível à copista-rubricadora, decidindo por si que o tempo decorrido representava poucos dias. Por outro lado, aceita indistintamente adições ao texto entrelinhadas ou feitas nas margens, quer sejam da mão da copista quer sejam de mãos posteriores, dando origem, num dos casos, ao estranho enunciado:

porque ho exẽplo de sua vida e virtudes . a quantos a viiã e ouviã era semelhãte aa pedra de cevar dyamãte . aduzẽdo e atraendo per diverssos modos a servirẽ e louvarẽ deus (p. 153)

A pedra de cevar era um magnetito que os marinheiros levavam nos barcos para alimentar a agulha da bússola quando esta perdia a potência magnética e por isso se compreende que sirva de metáfora ao poder de atracção da Infanta. Também o diamante, pelo seu intenso e cativante brilho, pode servir no mesmo contexto metafórico. O que não pode ser aceite é a expressão *pedra de cevar dyamãte*, que parece atribuir ao diamante qualidades magnéticas e que resulta, afinal, da integração no texto de uma variante (*de ceuar*, fl. 92a) entrelinhada e de mão posterior, que deve ser afastada da fixação do texto.

Em conclusão, uma cuidadosa descrição dos acidentes da cópia e uma avaliação judiciosa das intervenções dos seus correctores, a rubro e a sépia, permitirão, numa futura edição crítica, uma *emmendatio* melhor do que a da presente edição²⁰, contribuindo para

¹⁸ Um sinal de chamada (cunha) entre *ẽ* e *se* remete para a margem de goteira, onde a mão posterior inscreveu a palavra em falta, em local desalinhado.

¹⁹ O final desta coluna sofreu degradação da tinta que afecta, sobretudo nas últimas cinco linhas, a legibilidade. Mão posterior, aparentemente a mesma que fez uma anotação de leitura (*seca opomar*) na margem de goteira, retocou as letras e fez a adição no intercolúquio.

²⁰ É difícil compreender, por exemplo, porque conserva Madahil certos erros de cópia (*beguinamẽte*, *saberdomẽte*, *Srã dadalupe*) quando, embora sem o declarar na introdução, emenda normalmente o texto.

a compreensão do ambiente cultural de uma comunidade feminina em cujo centro está ainda o livro manuscrito, que determina o desaparecimento do seu antecedente e se abre à recepção comunitária, à múltipla utilização e a sucessivas operações de revisão que lhe vão moldando o sentido, para o qual as cores deram o seu contributo.

Da cor e da luz: do Homem e de Deus.

Uma abordagem à teorização sobre a cor de Robert Grosseteste

Elisa Gomes da Torre
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
Gabinete de Filosofia Medieval (Universidade do Porto - Instituto de Filosofia)

Color est lux incorporate perspicuo. Assim se inicia o *De colore* de Robert Grosseteste (1168-1253)¹. Este breve, muito breve, tratado do Lincolniense suporta-se nas leituras da Metafísica, Óptica e Física de Aristóteles e do seu comentador, Averróis. Herdeiro da revolução científica que a tradução das obras árabes, através de trabalhos como os efectuados na escola de Toledo, desencadeou no conhecimento científico e natural na Europa medievá, Grosseteste, director da universidade de Oxford e depois bispo de Lincoln, concilia na sua concepção sobre a luz e a cor, os conhecimentos platónicos, os de Aristóteles e os dos cientistas árabes. Nestes últimos, havia sido notável o trabalho, segundo o método experimental, de Ibn al-Haytham (séc. XI) que, no seu *Tratado de óptica*², testara as teorias de Al-Kindi (séc. IX) sobre a realidade material da luz e a sua propagação em raios e de Ibn Sahl (séc. X) sobre a refacção, em conciliação com os conhecimentos geométricos de Euclides (sobre propagação rectilínea, ângulos de incidência e de reflexão, etc), verificando-as como sujeitas às leis do movimento.

No mundo cristão, empenhado em conciliar a revelação cristã com o conhecimento científico e antigo, o estudo da cor e da luz será representado por duas correntes: a de Robert Grosseteste e a de Tomás de Aquino. Este idealiza a metafísica aristotélica, fazendo da luz a qualidade que representa a perfeição de Deus; Robert Grosseteste, pela fusão procurada nos vários filões de conhecimento de que dispõe, faz da luz a primeira forma corporal criada por Deus, com capacidade de se auto gerar instantaneamente em todas as direcções segundo uma esfera. Quando atingido o ponto máximo de finura, deixa de se espalhar, retracta-se, formando a luz visível – *lúmen* - e os corpos, que afinal são luz.

Independentemente das correntes em defesa dos princípios expostos, a teorização sobre a cor e sobre a luz, na Idade Média, inscreve-se na metafísica e permite a procura de respostas a questões como “o que é o mundo apreendido?”, “ como o percebemos?”, “como conhecemos o mundo sensível?” ou o aprofundar da inquietude humana que se vê, também pelo conhecimento do que é a luz, perante a sua essencial falha ótica.

A Robert Grosseteste (e àquele que é dito seu discípulo, apesar de provavelmente nunca se terem cruzado, Roger Bacon) deve o mundo da ciência europeu a defesa do

¹ Cf. McEvoy, James, «Robert Grosseteste. Sua contribuição à filosofia» in Theo Kobusch (org.) e Paulo Astor Soethe (trad.), *Filósofos da Idade Média*, São Leopoldo – RS, Editora Unisinos, 2003, p. 152-169; Lértora Mendonza, Celina, «Roberto Grosseteste – Metafísica da Luz y estética», *Idade Média. Tempo do mundo, Tempo dos Homens. Tempo de Deus*, Porto Alegre, EST Edições, 2006, p.83-92.

² Al-Haytham, também conhecido no mundo latino por Alhazen, influenciou enormemente o pensamento científico na área da óptica nos finais da Idade Média, graças à tradução do seu tratado *Kitâb al-Manâzir* para latim (*De aspectibus*) nos finais do sec. XIII em Espanha.

método científico e do método experimental e o desenvolvimento no mundo da matemática, e à questão levantada neste colóquio, a cor, alguns dos trabalhos mais marcantes para o estudo da questão em obras como: *De colore*; *De iride*. *De fraccionibus radiorum*; *De luce*; *De Inchoacione Formarum*.

Tratando do arco-íris, afirma (siglo tradução de Luis de Boni)³:

A cor é luz misturada com um corpo transparente, este divide-se segundo a pureza e a impureza; e a luz se divide de quatro modos: segundo a claridade e a obscuridade; a abundância e a escassez. Segundo a combinação destas seis diferenças acontecem a geração e a diversidade de todas as cores.

Aplicando estas combinatórias extremadas - maior claridade, abundância e pureza; maior obscuridade, escassez e impureza – conclui em *De colore*:

Lux igitur clara multa in perspicuo puro albedo est. Lux pauca in perspicuo impuro nigredo est.(...) Nec etiam quod colores proximi albedini, in quibus potest fieri recessus ab albedine et permutatio septem sunt, nec plures nec pauciores. Similiter septem erunt proximi nigredini, quibus a nigredine versus albedinem ascenditur, donec fiat concursus aliorum septem colores, quibus ad albedine descenditur. (§ 78)⁴.

Do *albedo* ao *nigredo*, se constituem as sete cores primárias, do azul ao amarelo, sendo que na tradição da Antiguidade o branco é, afinal, o amarelo mais claro e o negro o azul mais escuro. Poderíamos enveredar pela análise da constituição dos corpos, da propagação dos raios, opor as teorias corpusculares às ondulatórias, etc, mas para o estudo da teorização da cor e seus reflexos na arte, na literatura, a base fundamental é a teoria da luz. E aqui o universo do pensamento é filosófico, metafísico e teológico. Por isso, o título que escolhi para esta reflexão. O estudo da cor e da luz são campo para a descoberta da relação do homem com Deus, do homem com o mundo criado, da criação em si. A particularidade do pensamento de Robert Grosseteste é a sua ênfase na ciência mas reportando-se sempre para o metafísico e o simbólico, o que torna o seu pensamento sobre a questão como uma síntese harmónica das várias correntes.

Je pense que la lumière (lux) est la première forme corporelle, que certains appellent corporité. En effet, la lumière en soi (per se) se diffuse elle-même (se ipsam) en toutes directions, de telle façon qu'un point de lumière engendre instantanément une sphère de lumière aussi grande que possible, à moins qu'une chose obscure y fasse obstacle.

É este o início do *De luce*, na tradução de Didier Ottaviani⁵. Na cadeia de causas – e no impacto do *Liber causis* – a luz encontra-se na causa primeira e tem uma função similar à dos nomes divinos e transcendentais da escolástica: Um, Bem, Ser, Belo...A Luz não alcança a extensão de purificação e abstracção dos outros conceitos pois está ligada ao mundo sensível,

³ Tradução de Luís de Boni em «O Arco-Íris ou o Arco-Íris e o espelho», *Filosofia Medieval. Textos*. Porto Alegre, Edicrups, 2005, p. 170-17, p.170. Inclui ainda, entre as páginas 163 a 170, a tradução de «As linhas, os ângulos e as figuras – ou – A refração e a reflexão da luz» pelo mesmo tradutor.

⁴ Lincoln, Bischofs von, *Die Philosophischen Werke des Robert Grosseteste*, Münster, W., Aschendorff, 1912, p. 78 – 79, p.78.

⁵ Tradução de *De Luce seu inchoatione formarum – De la lumière ou de l'inchoation des formes*, CERPHI, disponível no site do centro de investigação (Cf. <http://www.cerphi.net> [data de consulta: Setembro de 2008]).

partindo de uma fenomenologia observada somente no mundo físico. É, afinal, mediação entre o corpóreo e o incorpóreo, entre a física e a metafísica. Traz em si, ainda, pela explicação física da propagação da luz, a noção de degradação ontológica. Assim como a luz se propaga em esferas num processo de enfraquecimento – levando à constatação de que o corpo mais denso não é ausência de luz, mas luz débil – também na escala ontológica, toda a criação tem a luz em si só que participa dele diferentemente consoante a sua posição.

Já o pseudo-Dinis afirmara:

Comme notre soleil, en effet, sans réflexion ni dessein mais en vertu de son être même, éclaire tout ce qui est en mesure, selon la proportion qui convient à chacun, de participer à cette lumière, - il en est certainement de même du Bien (car il dépasse le soleil comme dépasse une image imprécise l'archétype transcendant considéré dans sa propre substance) et c'est à tous les êtres que, proportionnellement à leurs force, il distribue les rayons de son entière bonté⁶.

Esta afirmação pode colocar em causa a Vontade de Deus na criação e sublinha a noção de participação tal como concebe o pensamento de filiação platónico. Estas questões levantam problemas teológicos sérios. Retomando a tradição do *fiat lux*, teorias como as do Aeropagita colocam a possibilidade de uma emanação divina, assim como a emanação de luz. Todos os seres participam da luz; por analogia todos os seres participam do divino. Tomás de Aquino, defensor da separação insuperável entre o Criador e a Criação, vai declarar que nos pensadores cristãos anteriores a confusão se cria pelo uso metafórico da linguagem e vai socorrer-se de Aristóteles, entretanto divulgado, para afirmar que a luz é uma qualidade do corpo, diferindo pois da substância e não podendo existir por si. Afirmará pois:

La lumière agit d'une manière quasi instrumentale par la vertu des corps célestes, pour produire les formes substantielles; et également pour rendre les couleurs visibles en acte, en tant qu'elle est la qualité du premiers corps sensible.⁷

Descarta assim a possibilidade do criado remontar directamente ao Criador. Este contacto só pode ocorrer por decisão do próprio Deus, no milagre ou no *raptus*.

Não é esta a leitura imediata que se faz através de Robert Grosseteste. Este concilia uma possível emanação com a afirmação da inacessibilidade de Deus. Constata a inefabilidade e inconoscibilidade de Deus mas defende que o homem possa aceder ao seu conhecimento por mediação da palavra, revelada e das *auctoritates*, e da reflexão filosófica e meditação. Pela luz exprime-se o inexprimível, apresenta-se Deus como presença inefável. Ainda assim, a luz da verdade suprema (como defendia o bispo de Hipona) não pode ser alcançada pelos olhos do espírito, assim como os olhos não suportam a luz do sol.

Ou seja, a cadeia de causalidade no mundo é uma degradação progressiva da luz: a luz primordial – *lux* – multiplica-se, entra na extensão, deixando de ser *lux* para se tornar luz sensível, *lumen*.

je dis que la lumière, par sa multiplication infinie en toutes directions et de façon égale, étend également la matière de toutes côtés, en une forme sphérique. Par une conséquence nécessaire

⁶ Saint Denis l'Aeropagite, *Traité des noms divins* (trad. de Maurice de Gandillac), Paris, Aubier, 1941.

⁷ *Somme Théologique*, Pars I, Question 67, Article 1 (trad. des dominicaines), Bibliothèque des Cerf, 1984 (usada a versão disponibilizada em <http://docteurangelique.free.fr> [data de consulta: Setembro de 2008]).

de cette extension, les parties extrêmes de la matière sont plus étendues et plus raréfiés que les parties internes, proches du centre.

[...] C' est ainsi que le corps premier situé à l'extrémité de la sphère, que l'on appelle Firmament, est parfait, n'étant composé de rien d'autre que la matière première et de la forme première.

[...] puisque la lumière (lux) est la perfection du corps premier, et qu'elle se multiplie elle-même naturellement à partir de celui-ci, il est nécessaire que cette lumière (lux) soit diffusée vers le centre de l'univers. Et, comme elle est une forme totalement inséparable de la matière, elle étend avec elle, dans sa diffusion à partir du premier corps, la spiritualité de la matière du corps premier. Et ainsi la première lumière sensible (lumen) procède du corps premier, et celle-ci est un corps spirituel ou un esprit corporel.⁸

Poderíamos afirmar que, em Grosseteste, a luz é sobretudo mediação: é criada, *prima forma corporalis*, estando pois em relação intrínseca com o mundo corporal. Como o pensador inglês estabelece o princípio da inseparabilidade da matéria e da forma - com respeito pelo conhecimento aristotélico, assumindo o carácter simples da luz, ou seja, sem dimensão - há condição lógica para justificar como a forma funciona como princípio explicativo da matéria. A forma age somente como forma pelas propriedades expostas: autodifusão e automultiplicação. Estas considerações preocupam o pensamento de Grosseteste que as debate insistentemente no início do seu tratado. É preocupação sua maior explicar como uma forma simples pode induzir na matéria uma dimensão em todas as direcções, sabendo que matéria e forma não se podem separar («car la forme elle-même ne peut abandoner la matière, et la matière elle-même ne peut rejeter la forme»). A explicação apoia-se pois nas propriedades acima referidas: automultiplicação e autodifusão instantâneas.

A preocupação da Igreja com estes princípios, que leva à sua rejeição por parte de Tomás de Aquino, por exemplo, assenta na virtualidade de geração espontânea do mundo fora da vontade de Deus. Robert Grosseteste contorna esta situação, como já assinalámos, afirmando que «lux est la première forme crée dans la matière première». Ou seja, trata-se sempre do nível do criado. Deste modo, inscreve-se no critério da hierarquia das formas e dos corpos, segundo os princípios de *dignitas, excellentia, nobilitas* da sua essência, encontrando-se *Lux* no topo da escala ontológica. Situa-se, de algum modo, na transição, daí mediação, entre as Inteligências separadas e o Cosmos corporal.

Sendo a matéria um concentrado de luz, todo o corpo encerra uma luz não liberta, mas possível. Basta um ponto de luz para que se difunda uma esfera luminosa. A treva é também ela, afinal, uma potencialidade de luz. Se a cor é uma manifestação – sujeita a leis físicas e matemáticas que Robert Grosseteste analisa – da luz, todo o corpo é afinal em potência cor, já que, como se afirma, toda a matéria é luz.

Pelo estudo da óptica, da perspectiva, ângulos, velocidade, movimento que Robert Grosseteste sintetiza na formulação de um prisma, as cores vão surgindo nos corpos, na paleta que partindo das sete cores do arco-íris se mesclam ganhando nuances.

⁸*De Luce seu inchoatione formarum – De la lumière ou de l'inchoation des formes*, CERPHI, disponível no site do centro de investigação (Cf. <http://www.cerphi.net> [data de consulta: Setembro de 2008]).

A questão que se pode colocar é de qual a percepção que o homem medieval tem da cor. Através da teoria, do pensamento, a apreensão é sobretudo de maior ou menor luminosidade, sendo que as cores claras e resplandecentes figuram como as mais valoradas não só pelo olhar físico, mas também pelo olhar cognitivo e pela carga simbólica que este vai conferindo à cor. No estudo da cor, só após o Renascimento, e com os estudos de Da Vinci, por exemplo, haverá uma autonomia da cor, ainda que a expressão artística desse tempo se sujeite ainda muito ao império da luminosidade.

Esta é de facto a qualidade maior dos corpos. Daí a revolução do gótico – e a defesa da *lux* de Suger, por exemplo – daí a estetização suprema de Dante na *Divina Comédia*.

Debateu-se no colóquio a ausência de cor no texto medieval português. Há que concluir que quando surge a referência explícita a uma cor – ainda que haja referências implícitas a todo o instante a corpos (onde inclui os objectos e seres) que despertam a referencialidade da cor é porque ela importa no mundo da significação, do símbolo. Aliás como toda a referência a particularização descritiva no texto medievo. Falando de cor, provavelmente as conclusões seriam diversas na referência a claro/escuro. Creio que esta constatação se baseará, provavelmente, numa tradição do texto enquanto espaço de palavra revelada, que manterá os seus traços mesmo no texto profano. A cor é do mundo sensível, do aparente e inclusivamente do mutável. A cor de um objecto vai mudando pela incidência da luz e da perspectiva do olhar (e chegará o tempo na teorização das cores em que Valery afirmará que «ce qui est rouge pourrait être bleu» e o modernismo preconizará que a cor é uma questão de percepção cada vez menos física e cada vez mais do intelecto), ou seja, manifesta ao homem sobretudo o mutável, o não permanente, o não verdadeiro...Tendo o texto pela tradição a carga de revelação, espaço de verdade, tão vincado é de supor como lógico, como premissa de criação não fixar ou não dar valor ao que, nos homens, seres criados, os distrai da Verdade suprema.

Atrevo-me a ponderar que a maior existência de cor em certos textos franceses, por exemplo, se justifica, inclusivamente, pela divulgação de correntes consideradas heréticas e que se envolveram tão activamente na produção poética do tempo. Como vimos, supor que o mundo sensível é do nível do divino altera o modo de significação dos signos.

Independentemente desta consideração, creio que a ausência de cor no texto e a presença tão colorida em certos ilustrações que os acompanham (e acredito que a presença mais ou menos colorida depende essencialmente do contexto de produção dos mesmos se monacal, se régio ou aristocrático, se rico se menos rico, etc) se justificará, provavelmente, pelo estatuto do texto escrito na Idade Média, da palavra fixada e permanente. Que o texto profano lentamente vai alterando, mas lentamente. Mais ainda quando se fala na prosa. E nem é preciso recordar o processo de atenuação do carácter maravilhoso e profano dos textos em verso quando prosificados.

Acredito, pois que a cor, por ser na Idade Média um evento da luz, é uma questão sentida, encarada, como prova da falha ontológica que é a do homem, e da criação.

O túmulo da rainha Santa Isabel

Isabel Rosa Dias
Universidade do Algarve

Num dos seus diálogos sobre pintura, redigidos em 1548, Francisco de Holanda registou que nenhuma outra arte como esta exerce tão importante efeito regenerador sobre os homens, uma vez que os conduz às melhores emoções e lhes mostra de maneira suave as durezas da condição humana:

ao melancolizado provoca alegria; o contente e o alterado llead ao conhecimento da miséria humana; ao desautinado move-o à compunção; o mundano à penitência, o lindevoto e poucol contemplativo à contemplação e medo e vergonha. Ela nos mostra a morte e o que somos, mais suavemente que doutra maneira; ela os tormentos e perigos dos Infernos; ela, quanto é possível, nos representa a glória e paz dos bem-aventurados, e aquela incompreensível imagem do Senhor Deus¹.

Mas a virtude da pintura estaria também, segundo o referido pintor, no facto de pôr diante dos olhos as imagens dos grandes acontecimentos, os feitos dos grandes homens e a formosura das mulheres; de dar vida aos mortos e de lhes perpetuar a memória muito para além da sua temporal existência². Se acharmos nós que todas estas virtualidades são extensíveis a outros domínios das artes plásticas, nomeadamente à escultura, então encontramos aí uma boa síntese sobre a natureza e a vocação de tais artes.

Ora, um dos elementos que permitem quer à pintura quer à escultura representar melhor, isto é, presentificar o ausente, como se de novo este se mostrasse diante dos olhos, é naturalmente a cor. É ainda Francisco de Holanda que lembra que só a sua boa aplicação, e aponta o exemplo específico das representações de santos, estimula a devoção:

Porque muitas vezes as imagens mal pintadas distraem e fazem perder a devoção, ao menos aos que têm pouca; e pelo contrário, as que são pintadas divinamente até aos pouco devotos e pouco prontos provocam e trazem a contemplação e lágrimas e lhes põem grande reverência e temor com seu aspecto grave.³

Da qualidade estética das imagens desprende-se assim uma qualidade moral, edificante. Se todavia esta correlação não for assegurada, tal significa que a concepção mimética que enforma a arte se encontra perturbada, no sentido em que a imagem não dá a ver o que pretende imitar, ou seja, a beleza e perfeição das coisas divinas. Em termos mais abrangentes, trata-se aqui da frustração da capacidade de imaginação, de *phantasia*

¹ Francisco de Holanda, *Diálogos em Roma* (introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves), Lisboa, Livros Horizonte, 1984, p. 34.

² *Ib.*

³ *Ib.*, p. 60.

(para voltar à matriz epistemológica grega), através da qual se constroem imagens mentais a partir de estímulos sensitivos, ou seja, se semantizam percepções⁴.

O princípio teórico de que só a boa pintura suscita a perfeita imaginação e consequentemente a fruição do divino não encontrou certamente a melhor interpretação junto de quem, no séc. XVII, pintou a estátua jacente da rainha S. Isabel, ou de quem a repintou no final do século seguinte⁵. Bem diferente, contudo, será o juízo que podemos fazer, por exemplo, do autor da iluminura quincentista de grande qualidade que representa a rainha como freira clarissa e se encontra no começo da cópia que em 1592 se fez do *Livro que fala da boa vida que fez a Rainha de Portugal, Dona Isabel, e dos seus bons feitos e milagres em sa vida e depois da morte*⁶.

É no entanto da representação tumular que agora pretendo ocupar-me, fixando a atenção nas múltiplas formas que nela se dão a ler (Imagem 17).

*

A belíssima arca paralelepípedica que Mestre Pêro executou cerca do ano 1330 a pedido da rainha foi primeiramente deposta no centro da recém acabada igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, num espaço aberto, oferecido à contemplação e circulação públicas. Já ao tempo impressionariam a monumentalidade do túmulo em pedra ançã e a sua localização, afastada do discreto abrigo de uma parede, escolhas feitas pela própria D. Isabel, como se lê na sua biografia hagiográfica:

E, acabada a eigreja do moesteiro e abobada, fez poer o moimento que ela já tiinha feito pera sa sepultura em meo da eigreja. E per razom do moimento que era mui grande e per razom das gradizelas, postas por derredor, que tiinhm gram parte da eigreja, ficava embargada muito⁷

Durante meia dúzia de anos, até último ano de vida, o de 1336, a rainha terá podido contemplar a sua última morada de pedra, encenar mentalmente a sua morte e integrar na vida os actos que melhor a preparariam para enfrentar o medo escatológico. A visão contemplativa do túmulo terá ajudado a aprisionar e a pacificar esse medo que a Idade Média foi progressivamente dramatizando, enquadrando-o na ideologia da Redenção. O medo humano da morte não era afinal muito diferente da agonia que também Cristo sentira no

⁴ Para um aprofundamento do conceito grego de *phantasia* veja-se por exemplo Vogt-Spira, Gregor «Sense, Imagination and Literature. Some Epistemological Considerations», in Stephen G. Nichols, Andras Kablitz and Alison Calhoun (eds.), *Rethinking The Medieval Senses. Heritage, Fascinations, Frames*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008.

⁵ No auto escrito aquando da primeira abertura do túmulo em 1612 encontra-se uma minuciosa descrição do túmulo que faz supor que por esta altura já todas as figuras nele esculpidas estariam pintadas (cf. Vasconcelos, A. de, *Evolução do Culto de Dona Isabel de Aragão (a Rainha Santa)* (edição facsimilada da edição de 1891-1894, com prefácio e introdução de Manuel Augusto Rodrigues), vol. 2, Arquivo da Universidade de Coimbra, 1993, p. 113-114). Frei Manuel da Esperança, na segunda parte da *História Seráfica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na Província de Portugal*, datada de 1666, refere-se à pintura do túmulo: «Toda esta obra esteve descolorida, somente com a alvura natural da mesma pedra, e nesta nossa idade lhe forão dadas as cores: a o hábito, de pardo; a o veo, de preto; e tudo o mais, conforme são as figuras» (p. 310-311). O túmulo viria a ser repintado em 1782 (cf. A. de Vasconcelos, *op. cit.*, vol. 1, p. 66).

⁶ Encontra-se em Coimbra, no Museu Nacional Machado de Castro, nº de inventário 2221.

⁷ *Livro que fala da boa vida que fez a Rainha de Portugal, Dona Isabel, e dos seus bons feitos e milagres em sa vida e depois da morte* (ed. de José Joaquim Nunes), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1921, p. 57.

Getsémani antes de ser entregue aos romanos por Judas («Tomando consigo a Pedro, Tiago e João, começou a sentir pavor e a angustiar-se. E disse-lhes: “A minha alma está numa tristeza de morte; ficai aqui e vigiai”»⁸). Segundo a tradição neo-testamentária, só a ressurreição pôde reconduzir o medo, reflexão que o facial da cabeceira do túmulo proporcionava através da representação do Calvário. Por transfiguração mimética, o túmulo à espera da rainha punha mais perto de si e perante si a forma e o sentido do calvário individual. Inscrevia também, no dorso do baldaquino erguido sobre a cabeça esculpida da rainha, a singular figuração da alma que inicia a sua viagem para fora do tempo cronológico.

É significativo que seja no facial da cabeceira que encontramos o maior número de imagens cristológicas: ao centro, Cristo entronizado, o Calvário (Cristo na cruz, acompanhado pela mãe e por S. João) e a Virgem com o Menino, ladeados à esquerda pelo anjo, símbolo de S. Mateus, e à direita pela águia, símbolo de S. João. As três cenas centrais correspondem aos três momentos fundamentais da história da Salvação humana personificada em Cristo, seriados numa ordem inversa à cronológica, mas proporcional à sua importância teológica: a ressurreição, a paixão e o nascimento. Nesta sequência Mestre Pêro encenou o drama escatológico profetizado pelos textos vetero-testamentários; resumiu o sentido da história humana, cujo limite é a eternidade, representada pelo Cristo entronizado. A delimitar este tríptico, encontramos, como atrás referi, de um lado, a figura simbólica do anjo e, do outro, a da águia, retiradas da visão apocalíptica da majestade de Deus, construída pelo evangelista S. João⁹. A associação destas figuras respectivamente a S. Mateus e a S. João projecta sobre elas a memória das palavras transmitidas pelos evangelistas, cujo teor se encontra afinal resumido nas figurações do tríptico central. Talvez não seja despidendo recordar que Mestre Pêro, ao ter começado e terminado a composição do facial da cabeceira com a representação dos dois evangelistas que delimitam as fronteiras textuais e ideológicas do Novo Testamento, como que transportou para a sua obra a totalidade de sentido que este encerra.

Do lado oposto a este facial, encontramos uma sequência de cinco imagens: o leão, que representa o evangelista S. Marcos, S. Clara, S. Catarina, S. Isabel de Hungria e o touro, que simboliza S. Lucas. A simetria formal em relação ao facial da cabeceira encontra-se assim assegurada por um conjunto de três representações centrais enquadradas pelos dois animais do tetramorfo. Esta inscrição dos símbolos dos evangelistas nos nichos exteriores junto aos cantos do túmulo não poderá, aliás, deixar de trazer à memória o conteúdo de intenção provavelmente apotropaica da chamada oração dos quatro cantos, que ainda hoje circula em diferentes versões na tradição oral de algumas regiões da Espanha («Cuatro esquinitas tiene mi cama; cuatro angelitos la acompañan:/San Juan y San Lucas,/San Marcos y San Mateo», Cáceres), entre os emigrantes portugueses do Canadá («Quatro cantos tem a casa,/quatro anjos que a guardam:/S. Marcos, S. Lucas e S. Mateus, S. João com todos os seus...»), aparecendo igualmente registada em recolhas de orações populares de além-Pirinéus («Saint

⁸ *Evangelho de S. Marcos*, 14, 33-34.

⁹ *Apocalipse de S. João*, 4, 7-8.

Luc, Saint Marc et Saint Mathieu,/ Evangelistes du bon Dieu,/ gardez le quatre coins de mon lit/pendant toute cette nuit», Poitou)¹⁰.

Também em relação ao facial de cabeceira está garantida a continuidade ideológica: o que se mostra são três figuras femininas, de origem nobre (duas delas filhas de reis, tal como a própria rainha D. Isabel) que chegaram à santidade através da imitação de Cristo, muito particularmente pela via do *contemptus mundi*. Com efeito, S. Clara, S. Catarina e S. Isabel de Hungria, como sabemos, são figuras-síntese dos valores da abnegação e da humildade, nas quais, por semelhança de estatuto e de orientação espiritual, D. Isabel procurou inspiração para a sua vida, tão inequivocamente marcada pela espiritualidade mendicante. Convidadas para a última morada da rainha, aí se perfilaram, na sua expressão mais condensada, para depois da morte lhe protegerem a alma.

No que diz respeito aos faciais laterais, ambos apresentam treze figuras inseridas em edículas trilobuladas, a fazer lembrar as arcarias dos retábulos, como registou Aarão de Lacerda na sua *História da Arte em Portugal*¹¹. O facial da esquerda mostra o Apostolado e Cristo, que está no centro; o da direita, um frade franciscano (S. Francisco¹²), um bispo (S. Luís de Tolosa¹³), S. Clara e dez freiras clarissas em posição orante, com livros abertos nas mãos. Unem-se aqui no espaço tumular, que transforma a morte em memória, dois tempos: o do passado primordial do cristianismo, representado pelas figuras dos apóstolos e o do presente que lhe deu continuidade, a igreja orante, representada por um conjunto de clarissas. No fundo é como se todos os cristãos abrangidos pelo eixo temporal delimitado por estes dois pólos fossem convocados para a oração fúnebre pela rainha, formando uma ampla comunidade intercessora. Mas o alinhamento dos apóstolos não pode deixar de fazer lembrar a disposição da última ceia, cenário de agonia e esperança onde Cristo elaborou a metáfora transfiguradora da sua morte e ressurreição futuras; cenário que é igualmente atravessado pela ideia de que a morte ainda que sendo uma experiência individual se apoia na celebração colectiva. Neste contexto interpretativo, a representação do Apostolado significaria portanto também a celebração da morte de Cristo.

¹⁰ Cf. Pedrosa, José Manuel, *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1995, p. 187-220, esp. p. 190, 194 e 195. Agradeço ao meu colega J. J. Dias Marques a sugestão de consulta deste volume.

A ideia de que os santos podem proteger os homens do mal ou delimitar o raio de acção do maligno, através da circunscrição do espaço físico, encontra-se igualmente presente, por exemplo, num episódio da *Vida Primeira* de S. Francisco, escrita por Tomás de Celano. Nele conta-se como o santo foi chamado a libertar certa mulher da possessão do demónio. Para tal, mandou «chamar os três irmãos que com ele se encontravam e, pedindo-lhes que se distribuíssem pelos cantos da sala, disse: “Irmãos, oremos ao Senhor por esta mulher, para que a liberte do jugo do demónio. Que tudo seja para Sua maior honra e glória”. E acrescentou: “Vamos ficar de pé, separados, cada qual em seu canto, para que tão maligno espírito nos não fuja das mãos, ou nos engane, escondendo-se”» (*Fontes Franciscanas I - S. Francisco de Assis*, Escritos - Biografias - Documentos, 3ª ed., Braga, Editorial Franciscana, 2005, p. 285).

¹¹ Cf. vol. I, Porto, Portucalense Editora, 1942, p. 445.

¹² Cf. Macedo, Francisco Pato de, «O túmulo gótico de Santa Isabel», in *Imagen de la Reina Santa. Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal*, Catálogo de la Exposición, II, Zaragoza, 1999, p.106; *idem*, «A capela funerária da Rainha D. Isabel de Aragão», in *Santa Clara-a-Velha de Coimbra. Singular Mosteiro Mendicante*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006, p. 652.

¹³ Cf. *Ib.*

No facial da direita, o coro fúnebre das clarissas, acompanhado pelos seus tutores espirituais, reconduz, pela prece e comunhão eucarística, o temor humano da morte, o mesmo é dizer o temor da condenação, àquele momento fundador em que Cristo perante os apóstolos prometeu a eternidade. O duplo sentido de comemoração do *corpus Christi* e da *intercessio pro reatibus* presente no facial do Apostolado é transportado para o que se lhe opõe. Contudo, aqui é sobretudo a imagem da *ecclesia* intercessora que se impõe a um primeiro olhar, denunciando a crença de que a oração dos virtuosos e humildes penetrava de imediato os céus, como se proclama no *Eclesiástico*: «A oração do pobre eleva-se da sua boca até aos ouvidos de Deus, e prontamente lhe será feita justiça» (21,5). Na verdade, para os defuntos, mesmo para os que deixavam para trás uma vida exemplar, nada estava em absoluto garantido no além-túmulo. A todos, menos aos mártires e aos santos, parecia estar reservado um tempo de purgatório, de dimensão variável, estabelecido de acordo como a qualidade do percurso terrestre de cada um e com os sufrágios que a solidariedade comunitária no *post mortem* lhe dedicasse.

Em concordância com a leitura que deste facial da direita tem sido feita, também me parece que o conjunto de figuras que se alinham nele poderá representar um momento específico da ritualidade fúnebre em benefício da rainha: o ofício solene do seu enterro¹⁴. O alinhamento em série contínua dos participantes na liturgia fúnebre também se observa, aliás, nas iluminuras sobre temática funerária. Recordo a título de exemplo as que representam o enterro de Anne, rainha de França e duquesa da Bretanha, pintadas num códice francês do séc. XVI, hoje conservado no Museu Meermanno-Westreenianum da Holanda¹⁵. De facto, também aqui encontramos as figuras multiplicadas na sua semelhança, perfiladas de modo a preencher o espaço disponível para o desenho e para a cor e a construir a ideia de que a morte é o último grande acto comunitário.

Voltando ao túmulo da rainha D. Isabel, não há dúvida pois de que são as conceptualizações sobre o além, clarificadas a partir de finais do séc. XII, que encontramos reflectidas no facial da direita. Encontramo-las de resto também infiltradas, quer nos dois testamentos da monarca (em cujas linhas iniciais sintomaticamente a testadora declara «temendo dia de mha morte»), quer muito claramente no episódio da sua biografia que relata o desesperado pedido feito pela sua falecida filha, Dona Constança, a um eremita para que lhe fossem rezadas as missas necessárias à libertação da sua alma atormentada pelas penas do purgatório¹⁶.

Por fim, algumas reflexões sobre estátua jacente que se encontra sobre a tampa do túmulo. Trata-se de uma escultura em tamanho natural e relevo inteiro, que representa a rainha como freira clarissa. Sobressaem os elementos da iconografia franciscana, a que o séc. XVII deu cor e dramatismo, como sejam o hábito, o cordão de vários nós que o cinge, o véu soqueixado, o bordão de peregrina, a esmoleira, com uma concha de Santiago esculpida (sob

¹⁴ Cf. Francisco Pato de Macedo, «A capela funerária da Rainha D. Isabel de Aragão», in *op. cit.*, p. 650.

¹⁵ The Hague, MM : ms. 10C12. *Commemoration de la mort d'Anne, reine de France, duchesse de Bretagne*, 1514-1520 (www.kb.nl/manuscripts) lacedido em Abril de 2008l.

¹⁶ *Livro que fala da boa vida que fez a Rainha de Portugal, Dona Isabel...*, ed. cit., p. 27-28.

a mão esquerda) e um livro (sob a mão direita)¹⁷. Foi com a veste franciscana que a rainha, nos últimos anos de vida, quis mostrar ao mundo o seu luto de viúva, determinação que a própria deixou expressa num documento latino datado de 2 de Janeiro de 1325 e noutra escrito em vernáculo, datado de 8 de Janeiro do mesmo ano. Não quis, porém, mostrar mais do que isso, como categoricamente, por mais de uma vez, sublinhou nos referidos documentos. Veja-se a leitura que oferece o último deles: «E se por ventura o dito Senhor Rey D. Diniz primeiro morresse, o que Deos nom quizesse, & acontecesse que nos vivéssemos depois, queríamos, & entendíamos de filhar, & receber, & vestir este avito segundo como dito he: solamente per razom de tresteza, & de doo, & domildade, & nom per Religiom, nem per professom, nem por obedeença dalguma ordem estremadamente»¹⁸. Penso que é à luz destas palavras que a estátua jacente da rainha deve primeiramente ser lida, antes de sobre ela recaírem outras interpretações. Assim, numa primeira instância, ela surge como o reflexo plástico de uma laicidade (e não de uma santidade¹⁹) orientada pelos princípios morais do franciscanismo. Não esqueçamos que houve outras leigas que encomendaram jacentes com características semelhantes, tendo com eles querido deixar uma memória não naturalmente de santidade mas do esforço humano que realizaram com vista a esse

¹⁷ Tomé Nunes, que relatou com pormenor tudo o que ocorreu por altura da primeira abertura do túmulo da rainha, a 26 de Março de 1612, descreveu com grande precisão a referida estátua. Transcrevo as suas palavras: «Esta uestida no habito das freiras de santa Clara e com ueo preto, e sobre elle na cabeça huma coroa dourada, e esta cingida com cordão da mesma ordem, e nelle da banda esquerda pendurada huma bolsa e sobre ella laurada huma concha de Santiago dourada, e as mãos postas huma sobre a outra sobre o corpo, e de baxo da direita hum liuro, E da Esquerda hum bordão da mesma feição, de outro bordão E bolsa que se achou dentro da sepultura sobre o ataude E a Cabeceira da dita Rainha estão dous Anjos hum de cada parte com seus toribulos prateados nas mãos encensando o corpo da dita rainha, E a cabiceira da jimagem da dita Sta Rainha hum capitel de pedra dourado e bem laurado que parece fora posto dipois de sua morte, porque mostra não ser a mesma pedra, E da parte de fora, Esta huma figura de hum Anjo com os bracos abertos, E huma toalha Sobre elles e na toalha huma figurinha pequena que de nota a alma da dita santa. – A qual jimagem do uulto da dita santa, esta Encarnada e pintada a oleo e representa en si grande Magestade E ueneração, e a longo desta imagẽ estão outo Escudos com as armas de portugal, Aragão, E do Emperador, E no friso desta pedra de cima que todo esta dourado esta hum Letreiro de letras pretas [...]» (A. de Vasconcelos, *op. cit.*, vol. 2, p. 114-115). No que diz respeito às descrições contemporâneas do túmulo, veja-se, por exemplo, Lacerda, Aarão de, *História da Arte em Portugal*, I, Porto, Portucalense Editora, 1942, p. 442-445; Almeida, Carlos Alberto Ferreira de e Barroca, Mário Jorge, *História da Arte em Portugal. O Gótico*, Lisboa, Editorial Presença, 2002, p. 226-227; Pereira, Emídio Maximiano, *A Arte Tumular Medieval Portuguesa (séc. XII-XV)*, dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 1986 (elementos dispersos, tratados de acordo com a categoria formal a que pertencem); Macedo, Francisco Pato de, «O descanso eterno. A tumularia», in Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, I, Rio de Mouro, Temas e Debates, 1995, p. 441-443; *id.*, «O túmulo gótico de Santa Isabel», in *Imagem...*, II, p. 93-114; *id.*, «A capela funerária da Rainha D. Isabel de Aragão», in *Santa Clara-a-Velha de Coimbra...*, p. 641-662; Ramôa, Joana, «Isabel de Aragão, rainha e santa de Portugal: o seu jacente medieval como imagem excelsa de santidade», 2008 (artigo ainda inédito, gentilmente cedido pela autora).

¹⁸ A. de Vasconcelos, *op. cit.*, vol. 2, p. 10.

¹⁹ Por vezes confundem-se num mesmo plano de leitura a interpretação da iconografia do túmulo feita a partir do lugar em que se colocou o seu sujeito de enunciação, D. Isabel, e a interpretação moldada pela mitografia da santidade da rainha. Creio que estes dois níveis se devem distinguir com clareza.

fim²⁰. Os marcadores de laicidade no túmulo de D. Isabel são de resto abundantes e bem visíveis: a coroa, os múltiplos brasões de armas de Portugal, de Aragão e da Sicília²¹ e os cães, sendo que dois se encontram à altura dos joelhos da rainha, deitados longitudinalmente com a cabeça virada para o rosto dela e outros dois disputam um osso aos seus pés. Só as inevitáveis analogias que suscitou a representação tumular da rainha com figuras-modelo do cristianismo (S. Clara e S. Isabel de Hungria, nomeadamente), em combinação com as leituras que o mito da sua santidade sobre ela projectou, transformariam tal representação num objecto devocional. Não terá neste caso a cor, que o túmulo muito provavelmente não teve até ao início do séc. XVII, inflamado a devoção, mas, pelo contrário, parece ter sido a devoção que naquela época espalhou cor sobre o túmulo.

Ainda que o jacente, através do qual a rainha exprimiu o desejo de transcender os obstáculos à salvação, seja, pois, habitualmente visto como um exemplo da “iconografia da humildade” (para usar a expressão de Manuel Núñez Rodríguez²²), creio que ele impõe outras linhas de leitura que perturbam claramente a estabilidade desta interpretação. Com efeito, na sua extraordinária grandeza cruzam-se dois eixos de sentido antagónicos, expressos pelos respectivos signos: o da realeza e o da espiritualidade mendicante. É a sua síntese impossível que o jacente procura com ousadia realizar, dando expressão a uma heteronomia conflituante, uma vez que as leis do tempo e as do espírito não são conciliáveis, como Cristo e S. Francisco mostraram sem nuances. A rainha não pôde deixar de ter sentido a contradição que estas vias antagónicas injectaram na sua vida. Projectando-as na arte, numa interessante afirmação de individualidade, ofereceu a sua irresolução a Deus, assim como lhe ofereceu a alma, sublinhando, contudo, o esforço feito ao longo da vida para incorporar um poder maior que o da monarquia. Outros se encarregariam de dar eco a esse esforço, depois da sua morte, e a devoção popular viria até a consagrá-lo. O túmulo transformou-se assim em relicário e, provavelmente por altura da canonização de D. Isabel (1625), a pedra branca em que Mestre Pêro o esculpira foi colorida, para dar nova vida à rainha. O seu jovem e idealizado rosto (que o olhar de quem se acerca do túmulo procura) foi dramaticamente pintado de vermelho, gesto que acabou por inscrever na estátua jacente mais um paradoxo (alheio desta vez à vontade da rainha): o da arte que, por falência estética, contraria o seu sentido de sublimação.

A rainha não terá visto as cores do seu jacente tumular, esforço de reinscrição da vida que sobrevive à passagem do tempo no modelo morto, mas assistiu a um acontecimento singular, cuja força simbólica lhe provocou o antecipado encontro com a eternidade. Assim, cerca de um ano depois de o seu túmulo estar concluído, as águas do Mondego invadiram o Mosteiro de Santa-Clara-a-Velha e submergiram-no:

E em aquel tempo que o moimento na egreja seia sobreveo ùu deluvio d’augua em Coimbra, dezoito dias de Fevereiro, era 1369 anos, que entrou a augua do rio Mondego, que vem por redor da cidade de Coimbra, per aquela egreja, e em tanto que nom era naquele tempo

²⁰ É o caso por exemplo de D. Beatriz, nora da rainha D. Isabel. Cf. Gomes, Carla Varela, *Memórias de Pedra. Escultura Tumular Medieval da Sé de Lisboa*, Lisboa, Ministério da Cultura/ Instituto Português do Património Arquitectónico, 2001, p. 74-75.

²¹ Cf. Azevedo, Francisco de Simas Alves de, «Alguns monumentos heráldicos de Santa Isabel de Aragão, rainha de Portugal», *Hidalguia*, nº 76, Madrid, 1966, p. 397-410.

²² Citado por Carla Varela Gomes, *op. cit.*, p. 75.

em memoria dos omães que aquela augua a tal logar vesse chegar, nem que aquel rio tam creçudo fosse e foi tanta a augua do rio leml na eigreja, que foi aquel moimento cuberto d'augua.²³

A arca tumular mergulhou na água diluviana, reactualizando o percurso primordial do homem destinado por Deus à salvação.

²³ *Livro que fala da boa vida que fez a Rainha de Portugal, Dona Isabel...*, ed. cit., p. 57.

Du noir, du blanc et de la couleur. Généalogies et dramaturgies du vivant

Julia Peslier

Université de Paris 8 Vincennes Saint Denis

Écrire une cosmogonie fabuleuse et paradigmatique en sept dispositifs fondés sur les couleurs dans la littérature, le cinéma et les arts, tel est le projet dont on présentera succinctement ici trois scénographies : *Noir sur noir*, *Blanc pur* et *Noir, blanc et rouge*. Un arrêt sur images, intitulé *Écrans noirs*, sera intercalé entre les deux premières. Au rebours d'un système, il s'agit de poser les premiers jalons d'une réflexion sur la pertinence d'une lecture et d'une sémiologie de la couleur à travers une collection d'œuvres qui font sens dans la modernité et le contemporain, en ce qu'elles nous font penser, expérimenter et ressentir des émotions dans des noirceurs, des blancheurs, des zones colorées, des jeux d'opacité, d'éclairage et de miroitement, des zébrures, des hachures et des damiers, dans des monochromies, des gammes ou des roues chromatiques. Cette cosmogonie met en lumière une efficacité de la couleur, dont le noir et le blanc informent deux polarités extrêmes, le rouge et la moire, deux sources de scintillement et deux aboutissements possibles par la polychromie. Elle est art de mémoire¹, c'est-à-dire écriture et pensée par couleurs des cycles du vivant, des expériences limites, de la folie (les troubles de la perception et de l'intellection), enfin des seuils d'entrée dans la mort par infinité de petites morts et de vies minuscules.

Une certaine éducation du regard, doublée d'une esthétique du noir, du blanc et de la couleur, serait ainsi à l'œuvre dans des œuvres modernes et contemporaines. La première dit les opérations de la vue, aveuglement, éblouissement, trouble, achromatopsie, faculté à ciller, acuité, qu'elle transforme en une pensée des extrêmes. La seconde est expérimentation sur les matériaux, les supports et les techniques propres à chaque art. Au cœur de l'œuvre et de la création, ces esthétiques sont à reconfigurer pour chaque œuvre et pour chaque art en ce qu'elles explorent leur puissance autoréflexive afin de penser les mécanismes et les genèses du vivant. Comment faire ressentir et créer des émotions avec une simple pellicule vierge, un film en noir et blanc, en *technicolor* ou *metrocolor* pour le cinéma, avec le négatif pour la photographie, toile blanche et page pour le peintre et l'écrivain qui s'emprennent d'encre de chine, de charbon noir ou de sanguine² ? Pourquoi décrire et transmettre les expériences des seuils du vivant à travers une telle économie de moyens ? Pourquoi peindre

¹ On citera à l'appui Manlio Brusatin: «Les couleurs répondent aux lois du rappel; elles sont les principes ordonnateurs de la mémoire, qui s'attache par nécessité à des supports triangulaires, comme les concepts, le semblable et son contraire engendrant des synthèses interprétatives.» (Brusatin, M., *Histoire des couleurs* (traduit par C. Lauriol), Paris, Flammarion, «Champs Flammarion», 1986, p. 22).

² Cf. l'œuvre graphique et littéraire de Victor Hugo, par exemple le dessin *Justitia* (Plume, pinceau, encres brune et noire et lavis, crayon de graphite, fusain, rehauts de gouache rouge, réserves, zones frottées sur papier beige. 1857. Paris, Maison de Victor Hugo, Inv. 966.) et l'usage des matériaux pour décrire la cellule dans *Le Dernier jour d'un condamné*.

un *Carré blanc sur fond blanc* (Malevitch) ? Quelle expérience cinématographique est-ce, que de filmer un écran totalement noir (2001. *A space Odyssey, Branca de Neve*) ? Pourquoi écrire la neige, la nuit et le crime avec des matériaux métaphoriques du linceul et du charbon, du sang (*L'Homme qui rit, Un roi sans divertissement, Palais de glace*) ?

Voilà quelques-unes des questions qu'on abordera dans un double geste de pensée, généalogique à travers les textes littéraires et les arts cinématographiques et plastiques, et dramaturgique, postulant un théâtre des couleurs et une efficace dramatique de leur mise en présence dans les œuvres.

Noir sur Noir

Tout part d'Hésiode et du noir Chaos, placé au commencement de toute chose³. C'est la construction d'un univers borderline, où vision, toucher, ouïe, audition et goût sont portés à leur plus grande acuité, afin de permettre la survie du sujet. Les fictions de noir, peintes, écrites, filmées et œuvrées en noir, sont souvent le lieu expérimental par excellence, celui où les fondements de la vie sont sur le point d'être ébranlés. Expériences des limites, des grades progressifs dans le règne de la mort, pays de l'ombre, de la peur et de l'abandon de toutes choses humaines, matière des ténèbres, espace de l'entre-deux et des limbes bordé par autant de Styx, ce sont toujours des drôles d'enfers « dov'il sol se tace (où le soleil se tait) »⁴, là où la « diritta via era smarrita, (la voie droite était perdue) »⁵. La ténèbre est espace d'inquiétude là où la table d'orientation étoilée est voilée. Commence un guet acharné pour une survie improbable. L'ouïe prend la relève de l'œil. Toute littérature où un personnage évolue en pays noir raconte en général une formidable désorientation sensorielle. Elle est la fiction de l'aveuglement qui croît, quand toute chose s'évanouit et se fond dans le noir, et qui se mue en une écoute et en une veille inquiète⁶. Hugo en a donné la grammaire et les *topoi* dans le livre I de *L'Homme qui rit*, intitulé « La Nuit moins noire que l'homme ». D'autres sirènes, tels les pleurs d'un nourrisson enfoui sous la neige, viendront appeler les héros. C'est dans ces pages qu'il définit ce sentiment d'oppression par le noir primitif en des termes analogues à Dante: « Le soleil, caché toute la journée par les brumes, venait de se coucher. On commençait à sentir l'angoisse profonde et noire qu'on pourrait nommer l'anxiété du soleil absent. »⁷

Gravité (*gravizza* chez Dante), *accablement* (par lequel Jacqueline Risset traduit d'ailleurs le terme de Dante⁸), *aggravation*, *solitude*, *désertion*, *évanouissement*, *précipice*, tel

³ Hésiode, *Théogonie. La Naissance des Dieux* (traduit par A. Bonnafé), Paris, Rivages, «Rivages poche», 1993, v. 114-117: «Contez-moi, ô Muses qui avez demeures sur l'Olympe/ depuis le commencement, et dites ce qui, parmi eux, naquit en premier lieu./ En vérité, aux tous premiers temps, naquit Chaos, l'Abîme-Béant, et ensuite/ Gaïa la Terre aux larges flancs – universel séjour à jamais stable.» Pour une approche esthétique et d'historique, voir respectivement Lemaire, G.-G., *Le Noir*, éditions Hazan, 2006 et Pastoureau, M., *Noir, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008.

⁴ Dante, *Inferno* (éd. bilingue, traduit par J. Risset), Paris, Flammarion, «GF-Flammarion», 1985, p. 26-27.

⁵ Dante, *Ib.*, p. 24-25.

⁶ Szendy, P., *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris, Minuit, «Paradoxe», 2007.

⁷ Hugo, V., *L'Homme qui rit*, T.I, Paris, Flammarion, « GF Gallimard », 1982, p. 86.

⁸ Dante, *Ib.*, p. 26.

est le lexique de ce noir primitif, épreuve où l'enfant qui rit se tient à mi chemin entre l'homme et l'animal. Le noir total est une cruelle métaphore d'une plongée dans l'ignorance. Abandonné au bord du gouffre et de l'océan en tempête par les *comprachicos*, l'enfant en découvre la terrible saveur:

Il était seul [...].

Ajoutons, chose étrange à énoncer, que ces hommes, les seuls qu'il connût, lui étaient inconnus.

Il n'eût pu dire qui étaient ces hommes. [...]

Il ignorait où il était.

Il ne savait rien, sinon que ceux qui étaient venus avec lui au bord de cette mer s'en étaient allés sans lui.

Il se sentit mis hors de la vie.

Il sentait l'homme manquer sous lui. Il avait dix ans.⁹

Écrans noirs - Arrêt sur images

Théâtre d'ombres, l'écran noir est tourné vers le passé. C'est un objet scandaleux: il est, en ce sens, réversif et subversif à la fois. On se souvient des réactions indignées liées aux écrans noirs au cinéma et notamment lors de l'adaptation *Branca de Neve* de João Cesar Monteiro du conte dramatique *Blanche Neige* de Robert Walser. Autre attribut spectaculaire de ces films noirs, le miroir noir, « bel oxymoron »¹⁰, objet paradoxal par excellence, a été mis en lumière par Arnaud Maillet :

En effet, le lecteur ne peut que se demander de prime abord comment un tel miroir peut refléter quelque chose s'il est noir? Qu'est-il seulement possible de voir dans un miroir noir?

Ainsi, nous sommes entourés de miroirs noirs. Mais nous ne le savions pas car nous ne les avons jamais vus. Dès le départ, le miroir noir est marqué par le signe de l'aveuglement. Mais n'anticipons pas. Nous nous contenterons, dans un premier temps, de tirer le miroir noir de son obscurité. Apprendre à voir; apprendre à le voir.¹¹

Qu'il s'agisse du miroir de Claude le Lorrain, des miroirs du diable et miroirs convexes¹², ou des transpositions contemporaines – toute surface noire qui réfléchit une image devient par définition miroir noir, tel le hublot de l'avion de nuit, le miroir noir se présente comme un microcosme inséré dans un macrocosme (le cadre), un espace de réflexion dans la pellicule, sorte d'écran de projection miniature et en négatif dans l'écran qui dit la dangerosité du lieu.

Chez Murnau, Méphistophélès tentera le vieux Faust avec un semblable miroir. Désespéré par la vacuité du savoir, ce dernier verse du poison dans une coupelle et s'apprête à le boire. Or sur la surface noire et polie du liquide, sur un geste machiavélique de Méphisto (apprenti cinéaste), vient se projeter par surimpression un beau visage de jeune homme, puis le crâne des Vanités. Narcisse, peint par Le Caravage, se contemple également dans

⁹ Hugo V., *Ib.*, p. 97.

¹⁰ Maillet, A., *Le Miroir noir. Enquête sur le côté obscur du reflet*, Paris, Kargo & L'Éclat, 2005, p. 11.

¹¹ Maillet, A., *Ib.*, p. 12.

¹² Melchior-Bonnet, S., *Histoire du miroir*, Paris, éditions Imago, «Pluriel», 1994.

un si redoutable miroir, où l'envers devient visiblement réversible et jette un trouble dans le regard du spectateur:

Le miroir noir inquiète: ténébreux, primitif, énigmatique, trouble, objet d'appropriation par la luxure, la magie, l'alchimie, la sorcellerie, la nécromancie, la subversion, la mort... Le miroir noir a réellement de quoi tourmenter! Cette inquiétude naît pour l'essentiel à l'instant où le scrutateur essaie de discerner dans ce miroir sa propre image.¹³

Par le monolithe noir qu'il place au cœur de *2001. A space Odyssey* comme bibelot étrange des choses divines, Stanley Kubrick reconfigure ce mystère de l'œuvre au noir. Inauguré par un écran noir de 2 min 48, qui signifie le Chaos matriciel et princeps, la pellicule noire du film devient ce noir néant où seules des cordes se tordent et vibrent, chambre d'échos de l'étrangeté même, hors temps et hors vie humaine, par la grâce inquiétante de la musique de Ligeti.

«Blanc pur»

Or, à en croire Hésiode, c'est de la ténèbre que s'enfante la lumière¹⁴, selon une généalogie qui fait découler le jour de la nuit, c'est-à-dire la blancheur immaculée du noir opaque, l'éblouissement de l'aveuglement. Ce que Jean Giono nomme « blanc pur », commentant le scénario de l'adaptation par François Leterrier d'*Un roi sans divertissement*, est un principe de légèreté et un mouvement d'apesanteur face à la charge hivernale – la nuit y est plus noire que partout ailleurs, et les villageois coupés du reste du monde. Là, le blanc est contemplation de l'absence terrible, épreuve visuelle du vide comme espace vierge que rien ne vient rompre, combler, teinter de formes et de couleurs¹⁵. Le blanc est pouvoir d'effacement, présences des vides et des néants de toute sorte, abolition de l'espace temps, matérialisation par excellence du silence. Espace de méditation et de repli, de contemplation et de solitude, le blanc est une figure possible d'expansion et d'accroissement de l'être – qu'il soit glacé (neige et banquise), asséchant (sable, poussière ou sel), aérien et tendre (flocon et plume).

À l'analyse, le blanc [...] apparaît comme le symbole d'un monde où toutes les couleurs en tant que propriétés matérielles et substances auraient disparu. Ce monde est tellement au-dessus de nous qu'aucun son ne nous parvient. Il en vient un grand silence qui nous apparaît, représenté matériellement, comme un mur froid à l'infini, infranchissable, indestructible. C'est pourquoi le blanc agit également sur notre âme (psyché) comme un grand silence, absolu pour nous.¹⁶

¹³ Maillet, A., *Ib.*, p. 61.

¹⁴ Hésiode, *op. cit.*, v. 123-125: «De l'Abîme-Béant, ce furent Érèbe l'Obscur et Nyx la Nuit noire qui naquirent/ et de la nuit, à leur tour, Clair-Éclat et Journée, Éther et Hémère, qu'elle enfanta, devenue grosse de son union de bonne entente avec l'Érèbe Obscur.»

¹⁵ François Leterrier commente d'ailleurs en des termes analogues le premier plan sur lequel le film s'ouvre : «Plan qui annonce la couleur ou plutôt l'absence de couleur.» (Leterrier, F., «Commentaire audio», in *Un roi sans divertissement*, DVD, CinéGénération Éditions, 2004).

¹⁶ Kandinsky, W., *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (traduit par N. Debran), Paris, Gallimard, «Folio essais», 2006, p. 155-156.

Que peut être un art de mémoire du blanc? La mémoire, face à l'étendue, s'abolit dangereusement. Elle se trouble même au point d'amener le crime de sang, le désir du rouge vermillon¹⁷. Il y a une profonde ambivalence du Grand blanc. D'une part, la mémoire s'y blanchit et fait l'épreuve des pouvoirs parégorique du blanc, sa consolation des affres. L'écrivain italien Mario Rigoni Stern le ressent dans *La Chasse au coq de bruyère*, où le narrateur apprend à apaiser, à endormir peu à peu sa mémoire pétrie des désastres et des terreurs de la guerre en arpentant sa campagne natale, entre le noir des arbres et la blancheur hivernale. Le blanc pur a ainsi faculté à dissoudre et à rendre évanescence la charge des émotions extrêmes : guerre, camp de concentration, tranchées. Il est aussi misère des rois sans divertissement, territoire terrible où la blancheur est violence, page vierge où apposer le sceau royal du sang, celui du crime. Ainsi, de l'autre, il y a également sa profonde aptitude à être un espace mensonger, qui masque l'ennemi intime. Sous le manteau blanc de la neige, des pièges sont bel et bien posés, comme le rappelle Jean-Louis Etienne dans sa préface au *Dictionnaire du Blanc*:

Écrire sur le blanc est une gageure qui me donne l'inconfortable impression d'appréhender le néant. J'ai du mal à penser blanc. Pour moi, le blanc est matière.

Ce fut d'abord la neige qui a bercé tous mes rêves d'enfant. La neige, c'est l'hiver, l'âtre, l'intériorité qui allait à l'âme du garçon que j'étais, intrépide et timide.

Puis je me suis aventuré sur les pôles. Au Nord comme au Sud, c'est le vide. Il n'y a pas de bruit autre que celui du vent, pas d'odeur, pas de couleur autre que le ciel et le blanc. Dans cette immense solitude, l'homme n'a pas d'autre issue que d'apprendre à s'approprier soi-même et à lire l'espace qui l'entoure.

Pour avoir arpenté pendant des mois cet univers d'une extrême pauvreté sensorielle, ma lecture du blanc polaire s'est affinée. Je n'ai pas comme les Inuits trente mots pour décrire les transitions saisonnières des cristaux de neige et de glace, mais au fil de l'expérience, j'ai appris à deviner les pièges sous le linceul. Le blanc s'est matérialisé, devenu multiple. Il est toujours le décor de mes désirs, de mes rêves de grand¹⁸.

Le blanc est une question d'écriture et de désir puissante et complexe. Qu'est-ce que créer en blanc, le peindre, l'écrire ou le filmer ? Comment le lire ? Qu'y déchiffrer, qui puisse ressortir à la présence muette de la psyché? Ce sont là des questions qui hantent les *fictions noires des faits d'hiver*, dramatiques faits divers conçus en noir, blanc et rouge sang: corps de la fillette enfoui et enfermé sous le *Palais de glace* du norvégien Tarjei Vesaas, éblouissement et ennui à rendre fou les villageois d'*Un roi sans divertissement* de Giono, mémoire inquiète du narrateur dans *La Chasse au coq de bruyères* de Mario Rigoni Stern, macabre découverte d'un cadavre maternel et d'un nouveau-né sous le linceul de la neige par l'enfant dans *L'Homme qui rit*. Espace de projection, l'écran blanc est lieu de l'apparition,

¹⁷ Cf. cette réplique du procureur au début d'*Un roi sans divertissement* (film): «Actuellement, nous avons tous ici dans la montagne trois mois... de blancheur pure dans les yeux. C'est pourquoi même moi, j'habille le petit garçon de rouge.».

¹⁸ Etienne, J.-L., «Préface», in Mollard-Desfour, A., *Le Blanc. Dictionnaire de la couleur. Mots et expressions d'aujourd'hui XIXe-XXe*, Paris, CNRS Éditions, 2008, non paginé.

de l'éclosion et des premiers pas vers le futur ou vers les hallucinations, la folie¹⁹. On se tourne alors vers ce qui est à venir, à naître, de la même manière que la reine émue du conte, cousant à la fenêtre et s'y piquant, projette tout à la fois le souhait et le visage de l'enfant Blanche Neige.

Noir, Blanc et Rouge

Esquissant une brève histoire occidentale de la couleur en trois phases, Michel Pastoureau rappelle que c'est « le Moyen Âge féodal (XIe-XIIIe siècle) qui voit disparaître la très vieille organisation ternaire des couleurs, remontant à la protohistoire et construite autour de trois pôles seulement: le blanc, le rouge et le noir »²⁰. Figure généalogique de ce dispositif, Blanche-Neige a valeur paradigmatique de ce trio universel, sémantiquement d'autant plus fort que coloré et rouge ont pu être des adjectifs équivalents²¹. L'incipit du conte montre comment le blanc appelle le rouge, l'enfante et le suscite, de la même manière que le blanc était engendré du noir. Voici ce que Grimm déclare :

Un jour, c'était au beau milieu de l'hiver, et les flocons de neige tombaient du ciel comme du duvet, une reine était assise auprès d'une fenêtre encadrée d'ébène noir, et cousait. Et tandis qu'elle cousait ainsi et regardait neiger, elle se piqua le doigt avec son aiguille et trois gouttes de sang tombèrent dans la neige. Et le rouge était si joli à voir sur la neige blanche qu'elle se dit: Oh, puissé-je avoir une enfant aussi blanche que la neige, aussi rouge que le sang et aussi noire que le bois de ce cadre!» Peu après, elle eut une petite fille qui était aussi blanche que la neige, aussi rouge que le sang et aussi noire de cheveux que l'ébène, et que pour cette raison on appela Blancheneige. Et quand l'enfant fut née, la reine mourut.²²

Le programme de Blanche-Neige consiste ainsi à dire le cycle de la vie et de la mort par le rythme ternaire du noir, du blanc et du rouge, matériaux d'écriture que les continuateurs de Grimm réinvestiront dans leurs œuvres. Dans *Branca de Neve*²³, João Cesar Monteiro, adaptant la réécriture par Robert Walser, plonge son spectateur dans l'écran noir, posant sa veste devant l'objectif de sa caméra. Pourtant, les acteurs jouent en costume et se déplacent dans le cadre du jardin botanique de Lisbonne. Leurs tensions, leurs peurs, leurs émotions sont audibles, presque palpables, plus angoissées et angoissantes encore d'être perçues dans l'acuité d'une salle obscure, d'un écran totalement indéchiffrable, où l'on guette les premiers aveux du crime exigé par la reine mère. L'expérience cinématographique

¹⁹ Sur le blanc comme espace de projection de nos fictions intimes, voir l'œuvre d'Hiroshi Sugimoto, *Ohio-theater*, Ohio, 1980, (photographie en N&B) qui théâtralise sur les planches un écran blanc, intensément lumineux, et qui crée la surprise: le film a disparu, sous l'action du temps de pose.

²⁰ Pastoureau, M., *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*, Paris, Christine Bonneton Éditeur, 2007, p. 7.

²¹ Pastoureau, M., « Rouge », in *Ib.*, p. 141-143.

²² Grimm, *Contes* (choisis, traduits et préfacés par M. Robert), Paris, Gallimard, « Folio », 1976, p. 144.

²³ Monteiro J. C., *Branca de Neve*, DVD, Gemini Films, 2000. À l'écran, les premiers plans sont trois photographies noir et blanc filmées qui racontent à elles seules la mort de Walser, chu dans la neige et cadré de plus en plus près dans son costume noir, avant de laisser place au conte de Blanche-Neige, lui-même comme engendré par la mort de l'auteur.

devient chambre d'écho, où il y a une exacerbation par l'ouïe de ce que le texte dramatique donne à sentir, à penser.

Jetée sur les étendues blanches, la couleur rouge devient l'encre propre à l'écriture de la vie, et ce jusqu'au cœur même des crimes, dont la puissance et la grâce viennent même à toucher les simples témoins. Elle fascine et hypnotise, elle est ce qui est à comprendre. Il en va ainsi avec Ravanel dans *Un roi sans divertissement*:

Il se mit à dire des choses bizarres; et par exemple, que « le sang, le sang sur la neige, très propre, rouge et blanc, c'était très beau ». (Je pense à Perceval hypnotisé, endormi; opium? Quoi? Tabac? Aspirine du siècle de l'aviateur-bourgeois hypnotisé par le sang des oies sauvages sur la neige.)²⁴

Les derniers plans d'*Un roi sans divertissement* procèdent d'une telle écriture: écriture par le sang de l'oie achetée et décapitée par le capitaine Langlois sur la page vierge de la neige, ultime tache de sang qui vient envahir l'écran final, rouge, lorsque ce dernier se suicide, de peur de devenir à son tour semblable à l'assassin qu'il avait jusqu'ici traqué.

Et c'est ainsi que nous autres, lecteur, spectateur ou promeneur des salles d'un musée, sommes voués, à l'instar de Perceval contemplant les gouttes de sang versées sur la neige par l'oie blessée, à n'«[lêtr] plus que regard» et mémoire, tout ensemble, dans l'oubli de soi et la redécouverte éblouie de la vie jaillissante:

Quand Perceval vit la neige qui était foulée,
là où s'était couchée l'oie,
et le sang qui apparaissait autour,
il s'appuya sur sa lance
pour regarder cette semblance.
Car le sang et la neige ensemble
sont à la ressemblance de la couleur fraîche
qui est au visage de son amie.
Tout à cette pensée, il s'en oublie lui-même.
Pareille était sur son visage
cette touche de vermeil, disposée sur le blanc,
à ce qu'étaient ces trois gouttes de sang,
apparues sur la neige blanche.
Il n'était plus que regard.²⁵

À comparer avec les images du film de François Leterrier, *Un roi sans divertissement*, d'après le roman du même nom de Jean Giono, DVD, CinéGénération Éditions, 2004.

²⁴ Giono, J., *Un roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, «Folio», 1948, p. 25.

²⁵ Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal* (traduit par C. Méla), Paris, LGF, «Lettres gothiques», 1990, v. 4129-4141.

A Cor da Dor – esboço de uma paleta literária

Margarida Reffóios
Universidade de Évora
CEL – Centro de Estudos em Letras (Universidade de Évora)

De toutes les qualités la couleur est celle dont il est le plus difficile de parler.

Aristóteles

Nos textos literários medievais que temos vindo a analisar do ponto de vista médico¹, a cor é utilizada para definir e especificar situações clínicas (provocadas ou naturais). Obedecendo a um código linguístico simbólico muito complexo, a explicação de determinado acontecimento através da cor permite reconhecer doenças.

Recorrendo ao saber médico da época², tentaremos analisar como é que a cor define ou não uma patologia clínica. Num segundo momento, estudaremos alguns exemplos literários para ver de que forma o autor medieval coloca ao nosso alcance um saber médico precioso.

1. Definição de cor

Através da cor podemos demonstrar, de certa forma, como é que a dor – muitas vezes associada a um cenário puramente maravilhoso – se encontra ancorada na realidade. De todo o *corpus* que me foi dado a observar, o maior número de ocorrências contempla o coração e o sangue que dele emana. Motor da máquina humana, este órgão é central no percurso do herói. Assim, falar de cor é falar, acima de tudo, do coração e do sangue que o alimenta.

Da cor podemos dizer que é universal e que representa sempre o suporte do pensamento simbólico.³ Por outro lado, sendo uma qualidade difícil de analisar, a estética da cor é um dos aspectos importantes do belo medieval. E não é por acaso que, no mundo da sétima arte, quando são abordadas temáticas medievais, o sangue é alvo de elevados enfoques. Segundo D. Buschinger, essa Idade Média adquiriu, *bom grés mal grés* a negativa

¹ Reffóios, Margarida, *Imagens do Código Alimentar nos Romances Antigos, nos Romances de Chrétien de Troyes e nos Romances de Gautier d'Arras*, Évora, 2003. (Tese de doutoramento - no prelo).

² Oliveira, Luís Nuno Ferraz de; Dória, José Luís, *História da Medicina*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2001, p. 129-145.

³ Gheerbrant, Alain; Chevalier, Jean, «Couleur», *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p.294.

adjectivação de sujo e perigoso.⁴ Injustiçada, a cor serve, no meu entender, para sublinhar a crueldade e a brutalidade sanguinária a que muitos autores medievais se cingiram.

2. A cor como código da dor

Atrevo-me a relembrar um número da revista *Senefiance* inteiramente dedicado à violência no mundo medieval para citar alguns dados publicados por Sodigné-Costes. Diz esta autora que o corpo do herói massacrado (*meurtri*) é um corpo humano descrito, por detrás do véu da invenção literária, em função dos conhecimentos anatómicos e médicos da época. Assim, tratar a cor da ferida, num texto medieval, implica um olhar historico-literário, médico e antropológico.⁵

De facto, as feridas provocadas por golpes de espada são sangrentas, as perdas de sangue enfraquecendo os combatentes e levando mesmo, muitas vezes, à interrupção do combate.

O sangue surge no romance medieval como símbolo de vida, símbolo de vigor mas também como identificador de adultério. É o primeiro vestígio que é dado a observar, denunciando a ferida pois, de forma recorrente, mancha a camisa, escorrendo por baixo da armadura. É também a perda de sangue que faz com que se torne urgente chamar o médico. Ainda segundo Sodigné-Costes:

Le traitement des plaies intègre, surtout dans les romans de Chrétien de Troyes, un tel réalisme qui semble un reflet de la vie pratique qu'il est intéressant de comparer ces soins qui nous paraissent à la fois simples et stéréotypés à la littérature médicale contemporaine.⁶

No *Perlesvau*, curiosamente, é o sangue derramado pelo cavaleiro negro - derrotado pelo rei Artur - que regenera e trata o rei:

La demoiselle prent le sanc du chief au chevalier, qui encore decorroit toz chaut ; après le lie seur la plaie, puis fet le roi revestir son hauberc. « Sire, fet ele, vos ne fussiez jamés gariz se par le sanc de cest chevalier ne fust.⁷

3. A doença e os humores

Uma outra forma de marcar o coração na sua fisiologia passa pela sua relação com os humores. Christine de Pizan, por exemplo, nas *Cent Ballades d'amant et de dame*, inclui no discurso do amante que fala do seu coração a constatação de que «sanc, vie et humour lui defaillent»⁸. Também Villon nota no *Débat du cuer et du corps* que o coração já não possui

⁴ Buschinger, Danielle, «La violence dans le Roman de Tristan», *La violence dans le monde médiéval, Senefiance* n° 36, 1994, p. 87.

⁵ Sodigné-Costes, Geniève, «Les blessures et leur traitement dans les romans en vers (XIIe – XIIIe siècles)», *La violence dans le monde médiéval, Senefiance* n° 36, 1994, p.501.

⁶ *Id.*, p.511.

⁷ *Le haut Livre du Graal, Perlesvaus* (ed by W. A. Nitze and T. A. Jenkins), The University of Chicago Press, Chicago; vol. I; Text, Variants and Glossary, 1932; vol. II: Commentary and Notes, 1937, p. 41.

⁸ Pizan, Christine de, *Cent Ballades d'amant et de dame* (éd. par J. Cerquiglini), Paris, UGE, 1982, ball.1, v. 10-11.

nem «substance ne liqueur»⁹. Aqui o coração está no centro dos humores. Conforme nos foi dado a observar, a medicina medieval baseia-se na teoria dos quatro humores cuja dosagem marca simultaneamente a saúde e a estabilidade do indivíduo.¹⁰

Tendo em conta os valores médicos da época, procurámos entender porque é que os autores elogiam e privilegiam o coração ao longo da Idade Média. Na verdade, verificámos que a Medicina árabe – que marcou profundamente a forma de pensar ocidental – procura justificar como o coração é fundamental para o organismo humano. Segundo Alcher de Clairvaux, existem três formas de força:

1. *naturalis*, associada ao fígado;
2. *spiritualis*, associada ao coração;
3. *animalis*, associada ao cérebro.

Não há dúvida de que nos romances medievais, o *espiritual* assume um papel primordial, logo faz sentido que o coração esteja no centro das descrições médicas e outras que vão sendo expostas.¹¹

As doenças cardiovasculares, que representam uma das causas principais de morte no mundo ocidental actual, não têm lugar no mundo medieval. Nesse domínio, a esperança de vida é tão reduzida que o sistema circulatório nunca chega a apresentar escleroses. Já para não referir que muito antes de ser atingido por qualquer sintoma do sistema, a fome, a peste, a febre tifóide e outros agentes exteriores, se encarregam de matar.

As doenças do coração eram, por outro lado, muito dificilmente detectadas. Na verdade, o coração é pouco conhecido embora os médicos confirmem que esse órgão é “princípio de vida”, atribuindo-lhe a designação de órgão principal. Será preciso esperar pelos estudos de Michel Servet (1553)¹² e André Vesálio (1564)¹³ para chegar à conclusão de que existe uma circulação pulmonar, para verificar que o coração direito comunica com o esquerdo e para distinguir as veias das artérias.

Os sábios estão conscientes, na Idade Média, de que o coração tem uma função fundamental pois consideram-no como o órgão principal, fonte de vida que reenvia para o corpo todo o calor e que simultaneamente está associado à alma. Mas também estão conscientes de que este órgão *esperital* é difícil de tratar. A medicina sábia da época recomenda que haja moderação e que sejam evitadas emoções fortes assim como paixões e vícios que cansem o coração. Assim, interessa-nos concluir que na medicina medieval há vestígios de um certo modernismo pois estamos perante uma medicina preventiva, sendo-lhe reconhecido o mérito de tal posicionamento.

⁹ Villon, François, *Oeuvres* (éd. par A. Longnon), Paris, Champion, 1958, p.92

¹⁰ Drizenko, Antoine, «Quand le sang se met à suivre le sens de la circulation», *Médecin et Médecine. Manuel d'introduction à l'étude de l'Histoire de la Médecine*, Paris, Champion, 2001, p.57-91.

¹¹ Ribémont, Bernard de, «Le cuer del ventre li as traís. Coeur arraché, coeur mangé, coeur envolé: un regard médico-théologique sur quelques thèmes littéraires», *Senefiance* 30, 1991, p. 347-361.

¹² Sousa, A. Tavares de, *Curso de História da Medicina*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p. 135, 166, 300, 323.

¹³ Antoine Drizenko, *op.cit.*, p.77-81.

4. Paleta literária: alguns exemplos.

Vejamos, então, alguns exemplos dessa paleta literária. Notámos que o resultado dos combates ganha, por vezes, dimensão épica. No *Gui de Warewic*¹⁴ os combatentes apresentavam o leitor com um espectáculo dantesco:

Decolpent poinz e braz et pez;
Par la place gisent detrenchez. (v. 2197-98).

Para, depois, descreverem como o sangue (humores) escorre:

Et li sang tuit chaut et boillant
Par mainz leus fors des cors lor bolent,
Qui par desoz les haubers colent (v.6202-6204)

E ainda:

Navrez estes enz el flanc
Parmi les mailles vus rait le sanc (v. 1356-1357)

A lança, penetrando o olho do cavaleiro, causa o golpe fatal. No *Chevalier de la Charette*:¹⁵

S'ancontre un chevalier venant
Et joste a lui, sel fiert si fort
Par mi l'uel que il l'abat mort. (v. 2384-86)

Como efeito desse golpe, verifica o autor que o sangue escorre por baixo da armadura:

Le sanc jus de ses plaies tert
A sa chemise tot entor (v. 3323-3324)

Ou:

Et vos estes formant plaiez:
Je voi les plaies et le sanc (v. 3350-3351)

Refira-se, ainda, a título de exemplo o *Conte du Graal*¹⁶:

Li fiert par mi l'uel el cervel,
que d'autre part del haterel
le sanc et le cervel espant. (v.1113-15)

¹⁴ *Gui de Warewic* (éd. par Alfred Ewert), Paris, Champion, 2000.

¹⁵ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charette* (publié par Mario Roques), Paris, Champion, 1983.

¹⁶ Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal* (publié par William Roach), Genève, Droz, 1959.

No *Bel Inconnu*¹⁷, o combate entre Gui Warewic e Esclandart, o sarraceno é mais realista e o resultado mais sangrento porque o infiel foge com um bocado da lança atravessado no corpo:

Gui le refiert par grant air,
escu ne halberc nel put garir;
Ainz le fiert par grant esforz
De sa lance par mi le cors
Esclandart s'en va fuiant,
Envers l'ost formant brochant;
Par mi le cors ad un trunçun,
Des mains se tient a l'arçun,
E par detrés e par devant,
Le sanc del cors li vait raiant. (v.3137.40; 3158-64)

E em *Érec et Énide*¹⁸ também as descrições não são menos realistas:

ceinz fiert le primerain en l'uel
Si par mi outre le cervel
Que d'autre part le haterel
Li sans et la cervele en saut ;
Et cil chiet morz, li cuers li faut. (v. 4418-4422)

5. Conclusões

Em suma, podemos dizer que a paleta de cores que julgávamos poder encontrar deu lugar a uma série de ocorrências à volta do vermelho. Cor da vida, o envolvimento semântico deste vocábulo “vermeil” faz sempre referência à luz e à beleza. É a cor, por excelência, da Idade Média. (não preciso recordar a beleza que emana do episódio da lança que sangra ou no estado adormecido de Lancelot que vê três gotas de sangue deslizarem pela neve, lembrando o rosto de Guenièvre.)

Para concluir, gostaria de desviar a atenção para um estudo não menos interessante sobre o coração e sua marcante coloração. Verificámos que de uma doença física identificável aos olhos do médico e que o escritor pretende tornar visível ao leitor, passamos, muitas vezes, no romance para uma doença que, hoje identificaríamos como sendo uma doença do foro psicológico: a doença do amor. Em tudo comparável à patologia de doenças comuns no mundo da medicina, o herói apresenta-se como tendo o coração afectado, perfurado por dolorosas setas que desencadeiam uma patologia cujas manifestações clínicas levam a fazer intervir um médico. No *Amadas et Ydoine*,¹⁹ que trata demoradamente o “mal d’amour”,

¹⁷ Renauld de Beaujeu, *Le Bel Inconnu* (publié par Michèle Perret), Paris, Champion, 2003.

¹⁸ Chrétien de Troyes, *Érec et Énide* (publié par Mario Roques), Paris, Champion, 1981.

¹⁹ *Amadas et Ydoine* (éd. par John Reinhard), Paris, Champion, 1998.

a dimensão fisiológica é valorizada pela expressão “vaines du cuer”. Concluimos, deste modo, que também os poetas não nunca perdem de vista o carácter orgânico do coração:

Un souspir jeta a larron
Tres par mi les vaines du cuer:
«Ha! las!» fait il, com je me moer
Por vous ma bele, douce amie! (v. 260-263)²⁰

²⁰ *Amadas et Ydoine* (éd. J.R.Reinhard), Paris, CFMA, 1974.

De Tarkovski a Bresson e Peter Jackson: a cor do mito no cinema

Maria do Rosário Lupi Bello
Universidade Aberta

As páginas que se seguem são parte de um trabalho a desenvolver acerca da interessantíssima temática escolhida para este colóquio, e que tem, no cinema, implicações particularmente ricas e significativas. São, por isso, apenas algumas reflexões que aqui se expõem, e que não têm a pretensão de esgotar sequer uma parte do problema.

Foram escolhidos três cineastas bem diferentes, pelas seguintes razões: os dois primeiros, Andrei Tarkovski e Robert Bresson, foram, para além de realizadores, teorizadores da arte do cinema. Artistas de imenso e inegável talento, vindos de meios bem diferentes – a Rússia e a França do século XX –, nem sempre as suas realizações conheceram imediato sucesso, mas globalmente tanto um como outro foram reconhecidos pela originalidade e genialidade das suas obras. Peter Jackson vem de uma zona bem diferente do universo cinematográfico: a do cinema dito “comercial”, o que implica, desde logo, que a sua obra evidencie características muito diferentes, a vários níveis, e também no plano do tratamento da cor. Parece ser, assim, um bom exemplo para confrontar com os dois casos anteriores, porque estando fora do cinema de arte é sem qualquer dúvida um cineasta sério e de qualidade, que pretendeu dar vida ao complexo e fantástico mundo medieval criado por um grande escritor, nem sempre reconhecido como tal, particularmente pela Academia: J. R. R. Tolkien. A tudo isto soma-se o facto de cada um destes três realizadores ter arriscado representar uma época como a Idade Média, vista embora de prismas bem diferentes, como teremos oportunidade de constatar, mas com o traço comum de a ligarem sempre a uma – ainda que variável – concepção mítica. Assim, embora o “salto” que inevitavelmente temos de dar, ao passar de textos medievais para uma forma expressiva e artística do século XX, como é o cinema, seja incomensurável, permanece aqui um ponto de ligação com o tema do colóquio, na medida em que se podem confrontar alguns aspectos de toda uma época com o modo como a sua representação chegou aos nossos dias.

Ao contrário do que por vezes se pensa, quando se fala no cinema primitivo, a preto e branco, a cor esteve presente no cinema desde o seu início. Cada fotograma era colorido à mão, sobre o preto e branco do positivo. Depois introduziram-se as tintagens, que, impregnando uma determinada cena por inteiro, lhe conferiam uma significação narrativa – por exemplo: o azul para a noite, um amarelo alaranjado para o dia, o vermelho para uma cena onde se representasse o fogo (uma lareira, o trabalho de um ferreiro, etc). Entre os anos 20 e 30 introduz-se o processo industrial de cor no cinema, com o Technicolor (que se baseava na impressão de 3 películas, produzindo-se 3 positivos separados). A Technicolor Motion Pictures teve, de facto, durante muito tempo, o monopólio dos filmes de 15 mm, até a Kodak conseguir impôr-se como verdadeira e vitoriosa concorrente, nos anos 50.

É a partir do momento em que se torna possível captar fotograficamente as cores que passa a existir o problema da função do colorido no filme. O grande medo inicial era

que a cor conquistasse um espaço que não era o seu, ou seja, que distraísse o espectador do essencial: dos actores e da própria acção, ou pelo menos do enredo, da lógica da intriga. A tendência inicial foi a de usar o colorido sobretudo para musicais, para filmes de fantasia, para desenhos animados e para reforçar o ambiente em alguns dramas de costumes, como por ex. o famoso *E Tudo o vento levou*, de Victor Fleming (1939).

À medida que se foi tornando evidente que, usada dentro de certas convenções, a cor não apresentava perigo de maior, foram surgindo as grandes perguntas sobre o seu real papel, perguntas essas que, no caso do cinema, não podem desligar-se da sua relação com as imagens e os sons. Natalie Kalmus, consultora da Technicolor em mais de 300 filmes, procurou, num artigo de 1935, regulamentar a cor no cinema hollywoodiano, determinando quais e para quê as cores deviam ser usadas: as quentes para certas situações, as cores frias para outras, e incentivando o uso de cores menos intensas para os planos de fundo. Mas é nos anos 60 que, com o uso da TV a cores, a cor se torna dominante no cinema, ao mesmo tempo que os cineastas europeus começam a fazer experiências estéticas nesse domínio. É o caso de Antonioni, em 1964, com *O Deserto Vermelho*, e de Fellini, em 1965, com *Julieta dos Espíritos*.

Um dos mais famosos realizadores de sempre, que foi também teorizador da arte cinematográfica, Sergei Eisenstein, dedica um capítulo da sua conhecida obra *The Film Sense* ao problema da «Cor e Idol significado»¹. A questão que levanta é a mesma que aqui nos interessa, ou seja, a hipótese de que existam relações absolutas entre determinadas cores e determinadas emoções, logo, determinadas significações – uma possível abordagem, que não deixa de evocar a teoria platónica do Cratilismo, isto é, a possibilidade de que a entre as palavras e as coisas (ou seja, entre o acto de nomear e o acto de conhecer) exista uma relação natural, e não apenas convencional. A Estética e a Psicologia têm estado na base da maioria das discussões que abordam a questão do uso da cor na imagem em geral e na imagem cinematográfica em particular – o que tem que ver com a natureza e o processo de recepção da imagem audiovisual –, diferentemente dos estudos sobre a cor nos textos medievais, que incide sobretudo na sua significação simbólica.

Depois de dar uma série de exemplos, através dos quais procura analisar a simbologia associada ao amarelo – que está, normalmente, carregado de uma conotação negativa, visível na própria linguagem: Shakespeare fala de “green and yellow melancholy”, os americanos usam o termo “yellow” como sinónimo de “cobarde” e é comum a expressão “sorriso amarelo” – Eisenstein faz dois pontos de ordem:

1. A cor não pode ser separada, abstractizada do objecto concreto que a transmite;
2. É impossível negar a existência de relações entre as emoções, os sons e as cores. Mesmo admitindo que essas relações não sejam idênticas para todos os seres humanos, elas verificam-se pelo menos para determinados grupos de pessoas.

Depois de um longo estudo, carregado de exemplificações, Eisenstein conclui: «In art it is not the absolute relationships that are decisive, but those arbitrary relationships within a system of images dictated by the particular work of art»². Por isso, se no seu filme

¹ Eisenstein, Sergei, *The Film Sense*, London/New York/San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1974 (1ª ed. 1942), p. 111-153.

² *Id., lb.*, p. 150.

Alexandre Nevsky o preto é reaccionário (o que, para Eisenstein era profundamente negativo) e o branco é alegria, já a obra literária e simbólica sobre o perigoso monstro marinho que é *Moby Dick*, de Melville, inclui um capítulo sobre «The whiteness of the Whale», facto que testemunha que há sempre uma correspondência relativa, e arbitrária, entre a cor usada e a significação global da obra de arte. Ou seja: mesmo considerando que não haja correspondências absolutas entre cores e emoções, tal não elimina a conclusão de deverá existir sempre algum tipo de correspondência relativa. O que se torna fundamental é, pois, a compreensão do seu enquadramento na estrutura e economia geral da obra.

Vejamos então de que modo é que os três realizadores acima mencionados tentam provocar essas correspondências e com que finalidade.

1. Andrei Tarkovski

Andrei Tarkovski, realizador russo que viveu de 1932 a 1986, considerado um dos mais geniais realizadores de todos os tempos (Bergman achava que era o mais genial de todos), tem uma concepção muito particular daquilo que o cinema é: chama-lhe a arte de “esculpir o tempo”, e diz que a imagem cinematográfica é “o tempo em forma de facto”. A matéria essencial do cinema é, pois, para ele, o tempo, não a imagem por si só. Ou melhor, é o modo como a imagem dá a ver o tempo, a transformação do real. Por isso afirma que o tempo é o fundamento do cinema, «comme l’est le son pour la musique, la couleur pour la peinture, le caractère pour le drame»³.

Deste modo, a cor torna-se um problema a ser enfrentado, no cinema de Tarkovski, apenas na medida em que a base física da imagem cinematográfica é a fotografia e que esta capta o colorido da realidade. Mas é justamente aqui que se coloca o problema da cor para o cineasta russo, artista preocupado com a autenticidade da sua missão no mundo: colocar, diante da humanidade, a questão do significado da existência, através da provocação à catarse, a qual deve funcionar como uma espécie de choque poético, um ponto de viragem, que favoreça um passo em direcção ao conhecimento da verdade. Neste sentido, a pergunta a fazer-se é sobre a possibilidade de que a imagem cinematográfica provoque essa tomada de consciência. A verdade da arte nada tem que ver, para Tarkovski, com a procura de um suposto “realismo” ou naturalismo, mas sim com a busca de uma essência, que a aparência do objecto artístico possa (deva) sugerir.

Ora Tarkovski acha que a percepção da cor é um fenómeno ao qual o homem não presta, geralmente, grande atenção e que, por isso, se evidenciado na captação da imagem cinematográfica, ganha um peso excessivo, tornando-se um obstáculo “pictórico” a ultrapassar:

La perception de la couleur est un phénomène physiologique et psychologique, auquel, règle générale, l’homme ne prête pas une attention particulière. La valeur picturale d’un plan (qui n’est souvent que la conséquence mécanique de la qualité d’une pellicule) charge l’image d’une convention supplémentaire, que celui qui tient à l’authenticité doit encore surmonter. Il s’agit de neutraliser la couleur pour qu’elle n’exerce pas d’influence sur le spectateur.⁴

³ Tarkovski, Andrei, *Le Temps Scellé*, Paris, Éditions de l’Étoile-Cahiers du Cinéma, 1989, p. 113.

⁴ *Id.*, *Ib.*, p. 129.

A cor tornou-se, no cinema, na opinião de Tarkovski, uma exigência de natureza mais comercial do que estética (não esqueçamos que o realizador se refere aos anos 80 do século XX), porque funciona como um fenómeno de atracção, “importado” da pintura, e que, usado no cinema ilude, tornando mais árduo o trabalho em direcção à verdade do objecto reproduzido no ecrã. E, por isso, afirma:

Aussi étrange que cela puisse paraître, et quoique le monde soit tout en couleurs, la reproduction en noir et blanc est plus proche de la vérité psychologique, naturaliste et poétique d’un art fondé avant tout sur les propriétés de la vue. En fait, le film de couleurs actuel est le résultat d’une lutte avec la technologie du cinéma de couleurs et la couleur en général.⁵

O cinema de Tarkovski evidencia esta luta. Pode dizer-se que, na sua obra, o preto e branco predomina, apesar de a partir de certa altura ter começado a introduzir a cor em alguns filmes. Mas fê-lo com muita precaução, alternando frequentemente as sequências a cores com sequências a preto e branco.

Uma das suas maiores – senão a maior – das suas obras é precisamente acerca da vida de um pintor. Não se trata de um pintor qualquer, mas antes de um pintor medieval de ícones, Andrei Rublev, o que é profundamente significativo, a vários níveis. O filme, com esse nome, foi realizado em 1966, tendo ganho o prémio da crítica em Cannes em 1969 e só tendo sido disponibilizado ao público em 1971. É uma espécie de alegoria da luta pessoal de Tarkovski como artista no seu País natal, onde, como se sabe, foi perseguido, a ponto de se ter exilado em Itália.

Andrei Rublev conta a história pessoal e vocacional de um monge pintor – o autor do célebre ícone sobre a *Trindade*, que viveu entre a segunda metade do século XIV e a primeira do século XV – e mostra muitas das peripécias e atribulações por que terá tido de passar – luta interior, tentação, incompreensão por parte dos seus superiores, determinação em ser fiel à sua missão de artista na sociedade, e de cristão ortodoxo, até chegar a concluir essa grande obra de arte de cuja realização fora incumbido. O filme começou por ter como título *A Paixão de Andrei Rublev*, numa clara alusão à identificação entre os seus sofrimentos e a paixão de Cristo.

Ao longo de um extenso filme de 185 minutos, Tarkovski procura não tanto reconstituir a possível imagem de uma Rússia antiga, medieval, que chegue até nós como passado distante, morto, de “museu”, mas sim “recriar o universo do século XV para os olhos do século XX”.⁶ É a verdade interior, mítica – enquanto significado universal e intemporal – que o realizador procura reproduzir.

Et pour atteindre à cette vérité de l’observation directe, on pourrait dire à sa vérité physiologique, il nous a même fallu nous éloigner parfois de vérité archéologique ou ethnographique. La convention fut néanmoins inévitable, mais en tout cas à l’opposé de celle de la peinture animée. [...] Il nous a fallu introduire, dans presque chacun de nos plans, quelque chose qui éliminait les sensations d’archaïsme, d’exotisme ou de restauration.⁷

⁵ *Id., lb.*, p. 130.

⁶ *Id., lb.*, p.72-73.

⁷ *Id., lb.*, p. 73.

Não se pense, porém, que Tarkovski defende aqui o subjectivismo de uma visão estritamente pessoal: «Il s'agit avant tout de montrer un événement, et non notre attitude à son égard»⁸. Trata-se da busca da captação de uma verdade objectiva, bem longe do predomínio da interpretação ou da mera ilustração de uma época.

Para verificar estes aspectos, é de notar como o contraste entre o branco e o negro parece, de facto, dispensar o uso de outras cores, preparando a concentração do espectador para o essencial, de tal modo que possa acolher a explosão do colorido final, que surge então como uma espécie de êxtase espiritual ancorado na materialidade e na beleza fulgurante da imagem icónica.

2. Robert Bresson

Robert Bresson, realizador francês que viveu entre 1907 e 1999 (morreu com 98 anos, quase tantos quantos os 100 que Manoel de Oliveira já completou), é também reconhecido como autor de uma visão sem paralelo no cinema europeu e até mundial. Revelou o seu fascínio pela Idade Média em mais do que uma obra – quem não se lembra da sua *Joana d'Arc?* – e deixou, tal como Tarkovski, um conjunto de valiosíssimas reflexões sobre a arte cinematográfica em *Notes sur le Cinématographe*, onde acumula breves apontamentos que são uma espécie de regras de ouro para quem deseje ser cineasta.

O décimo primeiro dos treze filmes que realizou em 40 anos é apenas o terceiro dos que fez a cores. Chama-se *Lancelot du Lac*, foi realizado em 1974 (embora Bresson tivesse alimentado a ideia ao longo de muitos anos), tendo sido considerado um dos filmes mais plásticos e visuais que fez, no qual pretende recuperar a lenda arturiana enquanto condensação mítica e significativa da luta mais intrinsecamente humana: a que o homem trava entre o bem e o mal, entre Deus e o diabo, enquanto ser que aspira a um ideal maior do que ele próprio. A Idade Média é, aqui, o símbolo de um modo de viver verdadeiro, ou seja, verdadeiramente humano (Bresson dizia ser «um maniaco da verdade, até ao mais pequeno pormenor»). O filme tem início perto do fim da lenda, com o grupo de cavaleiros abalado pela sua incapacidade em levar avante a grandiosa tarefa que se propunham cumprir. Bresson pretende provocar no espectador a ideia de que, ao contrário do que se ouve em alguns dos diálogos e orações dos cavaleiros (mesmo do próprio Lancelot), foram eles que abandonaram Deus e não o oposto, pois deslocaram a tarefa do seu objectivo último para uma questão de afirmação e glória pessoais. O enfoque de Bresson é no aspecto dramático da responsabilidade pessoal como critério decisivo: não basta ser cavaleiro da Távola Redonda, é preciso uma decisão da própria liberdade, e a essa decisão nem o próprio Lancelot, o cavaleiro mais fiel ao rei, pode escapar.

O cinema de Bresson é habitualmente descrito como um cinema da simplicidade e da depuração. O realizador afirmava, de facto: «não se cria acrescentando, mas eliminando».⁹ Definia o cinema como relações entre imagens e sons. Sobre os sons dizia, aliás, algo

⁸ *Id.*, *ib.*, p. 74.

⁹ Bresson, Robert, *Notas sobre o Cinematógrafo*, Porto, Porto Editora, 2000 (1ª ed. 1975), p.84.

semelhante ao que Tarkovski afirmava acerca das cores: «o que julgas ouvir não é o que ouves»¹⁰. Por isso, insistia na importância de reorganizar os sons a partir do silêncio.

Se, por um lado, tal como o realizador russo, alertava contra «o falso poder da fotografia»¹¹, por outro sublinhava a importância do valor criativo do cineasta comparando o seu gesto ao do pintor: «olha como o pintor. O pintor cria ao olhar».¹² Desejava conseguir, através das suas obras, «provocar o inesperado. Esperá-lo. Tirar as coisas do hábito»¹³.

A cor tem, pois, no seu cinema esta precisa função: “tirar as coisas do hábito, descloroformizar”, acordar quem vê para um significado e uma beleza que a habituação escondeu.

A cor dá força às tuas imagens. É um meio de tornar o real mais verdadeiro. Mas por pouco que esse real não o seja de facto (real), ela acusa a sua inverosimilhança (a sua inexistência).¹⁴

Para atingir essa verdade é preciso reorganizar os sons, o movimento, as cores. O ser humano desaprendeu de conhecer, perdeu simplicidade, tem dificuldade em ver o real tal como ele é:

O real que chega ao espírito já não é o real. O nosso olho demasiado pensativo, demasiado inteligente. Duas espécies de real: 1º, o real bruto registado tal e qual pela câmara; 2º o que nós chamamos real e que vemos deformado pela nossa memória e por cálculos falsos. Problema: fazer ver o que vês, por intermédio de uma máquina que não o vê como tu vês.¹⁵

E por isso Robert Bresson aconselha: «Constrói o teu filme sobre o branco, o silêncio e a imobilidade».¹⁶ Na imagem de *Lancelot du Lac*, predomina o fundo branco ou, quando muito acinzentado (porque se trata do cinzento prateado das armaduras dos cavaleiros), onde se vê por vezes o verde da natureza, e nas quais despontam cores fortes, cores límpidas, que “acordam” o espectador para a evidência de um não naturalismo. São as cores que simbolicamente identificam os cavaleiros da Távola Redonda, que são o seu bilhete de identidade, tal como as respectivas insígnias que, durante a famosa cena do torneio, onde se vêem apenas os dorsos e patas dos cavalos, alternadamente surgem em grande plano. A invisibilidade dos rostos ganha, na economia da obra de Bresson, uma conotação claramente religiosa e existencial: esquecidos do objectivo último da sua tarefa, os homens tornam-se máquinas de combate, armaduras só débil e confusamente reconhecíveis.

3. Peter Jackson

Passando ao terceiro exemplo, de contornos mais simples: um filme recente e, tal como referido acima, “comercial”: a trilogia do *Senhor dos Anéis*, realizado por Peter Jackson entre 2001 e 2003 e baseada na obra literária homónima de J. R. R. Tolkien, escrita nos

¹⁰ *Id., lb.*, p.48.

¹¹ *Id., lb.*, p. 103

¹² *Id., lb.*, p. 113

¹³ *Id., lb.*, p. 117

¹⁴ *Id., lb.*, p. 95.

¹⁵ *Id., lb.*, p. 69-70.

¹⁶ *Id., lb.*, p. 118.

anos 50 (1954 e 1955. *The Hobbit* é de 1937). Não se trata, no entanto, de um filme menor. Os leitores mais devotos de Tolkien foram, na sua maioria, bastante benévolos para com a adaptação de Jackson ao ecrã, e a explicação talvez esteja no facto de que o tanto o próprio Peter Jackson, como toda a equipa que com ele trabalhou, conhecia e admirava ardentemente a obra do escritor britânico de origem sul-africana.

Se nem Tarkovski nem Bresson procuraram a reconstituição histórica da Idade Média, Jackson muito menos o fez – não por um qualquer credo de natureza estética, mas porque a matéria literária que decidiu adaptar ao cinema está, como todos sabemos, no registo do fantástico. Porém, este exemplo afigurou-se válido essencialmente por duas razões: por um lado, porque o realizador não deixou de procurar – e fê-lo justamente, em grande medida, através da cor – reproduzir ambientes e cenários que de algum modo se pudessem identificar com a era medieval descrita por Tolkien; ou seja, há sem dúvida um espírito de época que se pretende transmitir, ainda que sob a forma de uma muito imaginosa e fantástica história de aventuras. Por outro lado, porque Jackson não procurou de modo nenhum contrariar a ideia-base que presidiu à criação literária: a da construção de um mito, palavra que tinha para Tolkien um significado preciso – o modo narrativo e simbólico de transmitir verdades que, de outra forma, seriam incompreensíveis. Tolkien gostava de sublinhar a sua crença na verdade inerente da mitologia. Um dos seus maiores amigos, C. S. Lewis, comentou, depois de ler parte de *The Lord of the Rings*, que «os dois factores que mais claramente sobressaem são a sensação de realidade como pano de fundo e o valor mítico»¹⁷.

Essencialmente por estas duas razões, a obra de Jackson pode ser colocada em contraste com as duas anteriores. Se é verdade que o mundo académico tem sido relativamente tímido a reconhecer o valor de um escritor como J. R. R. Tolkien, o universo cinematográfico não demorou a dar a render a Peter Jackson os milhões do seu sucesso. Mas é justo lembrar aqui, a título de exemplo, que o escritor e poeta Charles A. Coulombe concluiu um conhecido ensaio sobre a trilogia literária *O Senhor dos Anéis* com a seguinte avaliação: «É a grande epopeia católica da época: digna de permanecer ao lado das lendas do Santo Graal, *Le Morte d'Arthur* e Contos da Cantuária [...]. *O Senhor dos Anéis* garante-nos, através da sua existência e da sua mensagem, que a escuridão não pode triunfar para sempre»¹⁸.

Ora a eficiente adaptação de Jackson parece curiosamente regressar às normas dos anos de ouro de Hollywood, através de um uso narrativo das cores muito codificado, de fácil adesão e simples interpretação: o branco é cor do ideal e dos heróis que se põem a caminho, por vezes entrecortado de verdes e azuis suaves, não agressivos, os quais podem descair para a frieza dos azuis acinzentados perante a aproximação do mal, ganhando densidade e escuridão quando se penetra nos domínios das trevas onde a maldade se esconde ou se organiza, ou adquirindo tonalidades mais dinâmicas e vivas perante a capacidade efectiva desse mal que se põe em acção, até ao ponto de atingir o tom alaranjado ou mesmo avermelhado da desordem que consiste na capacidade de imensa atracção desse mal misterioso.

¹⁷ Pearce, Joseph, *Tolkien – o homem e o mito. Uma vida literária*, Mem-martins, Publicações Europa-América, 2002, p. 68.

¹⁸ Coulombe, Charles A., «*The Lord of the Rings: a Catholic View*», apud Pearce, Joseph, *Ib.*, p.162.

Jackson torna, assim, claro, por contraste, aquilo que, embora de modos ligeiramente diferentes, tanto Tarkovski como Bresson postulam: um uso codificado da cor que não procure o impacto de uma certa estranheza ou “desfamiliarização” acaba por remeter o espectador para um grau de compreensão tendencialmente mais superficial e lúdico, perdendo-se, deste modo, o nível mais profundo de significado. A verdade do mito de Tolkien não é explicitamente negada por Jackson, mas acaba por ser implicitamente neutralizada, resultando o filme numa fabulosa e fantástica história de aventuras, que dificilmente provocará no espectador algum tipo de revelação sobre o mundo e a própria vida. Tal como outros elementos deste filme, também a cor ficou, neste caso, remetida para uma função subserviente em relação ao valor global da história, em vez de actuar como verdadeira força desencadeadora de significações ocultas ou misteriosas, mas nem por isso menos presentes e actuantes na realidade representada.

O dourado, o azul e o vermelho: as cores do sincretismo religioso nas *Cantigas de Santa Maria de Afonso X*

Natália Maria Lopes Nunes
CEIL – Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário (UNL-FCSH)

Desde o princípio da humanidade que as cores ocupam um lugar de destaque. Lembremos a arte rupestre e a importância das cores nas representações que o homem fez nas cavernas, pintando animais, figuras humanas, actos de sexualidade ou símbolos fálicos, objectos e armas. Essa arte reflecte o facto de os homens primitivos terem descoberto as cores através da experiência, utilizando pigmentos naturais extraídos de algumas plantas, da terra e do sangue dos animais caçados, sendo o amarelo e o vermelho obtidos de óxidos naturais, essencialmente, do ocre (terra argilosa de cor amarelada, avermelhada ou castanha). A arte rupestre foi o início da comunicação através da pintura, valorizando-se, deste modo, a linguagem visual.

Porém, a relevância das cores esteve presente em todas as épocas e com um significado muito especial em algumas civilizações, nomeadamente no Egipto, Índia, China, Grécia e Roma. Os achados arqueológicos são provas reais desse significado atribuído às cores e, a título de exemplo, recordem-se as pinturas egípcias gravadas nos túmulos do Vale dos Reis e no Vale das Rainhas.

Para alguns povos, as cores exerceram uma função cósmica e cosmogónica: «chez les Amérindiens (Mayas, Aztèques, Incas...), le rouge est associé à l'Est, pays du soleil; le bleu ou le blanc au Nord (pays du froid); le noir à l'Ouest (pays de l'ombre); le jaune ou le blanc au Sud [...]»¹

A Idade Média (época em que se insere a cantiga de Santa Maria aqui apresentada) não foi alheia à importância do uso das cores. As iluminuras dos manuscritos e os vitrais das catedrais góticas são um excelente exemplo da utilização das cores, conferindo-lhes, em alguns casos, um significado espiritual. Na sequência dessa espiritualidade, embora o imaginário das cores possa expandir-se a outros campos, adquirindo um simbolismo mais esotérico, seleccionámos uma cantiga de Santa Maria de Afonso X, a cantiga 384, «A que por gran fremosura», onde o trovador descreve a Virgem através de três cores. Saliente-se que as metáforas das cores reflectem bem os conhecimentos esotéricos, gnósticos, herméticos e alquímicos de Afonso X:

A primeyra era ouro, coor rica e fremosa
semellante da Virgen noble e mui preçiosa;
e a outra d'azur era, coor mui maravillosa
que ao çeo semella quand' é con sas lelsplandores.

A que por gran fremosura é chamada Fror das frores...

¹ «Le Symbolisme des Couleurs», in <http://www.dynalum.com/dico/symbolisme-couleurs.htm> [consultado em 8/9/2008].

A terçeyra chamam rosa, porque é coor vermella;
onde cada a destas coores mui ben semella
aa Virgen que é rica, mui santa, e que parella
nunca ouv' en fremosura, ar é mellor das meliores.

A que por gran fremosura é chamada Fror das frores...

Apareceu ao frade que o guardav', en dormindo,
e viu que ao leyto se chegava passo yndo,
e dizia-lle: «Non temas, ca te farey ir sobindo
mig' ora a parayso, u veerás os mayores.

A que por gran fremosura é chamada Fror das frores...

Ca por quanto tu pintavas meu nome de tres pinturas,
levalrl-t-ey suso ao çeo, u verás as aposturas,
e eno Livro da Vida escrit' ontr' as escrituras
serás ontr' os que non morren, nen an coitas nen doores.²

As cores referidas constituem a tríade das cores primárias (vermelho, azul, amarelo). O ouro remete para o amarelo, para o dourado (recordemos que, num dos poemas do Antigo Egipto, Hathor, a deusa do amor, era apelidada de “Dourada”). Essa cor é ainda símbolo do sol, da luminosidade, da abelha (uma das representações da Grande Deusa), do mel, do ouro e, na Alquimia, a cor da Grande Obra; o azul corresponde ao azul sacralizado e, em diversas religiões e mitologias, é uma cor sagrada:

À Amon-Râ, dieu du soleil levant dans l'ancien Égypte; en Grèce à Jupiter, père des dieux et des hommes, et à Junon, incarnation de la féminité féconde et épanouie; en Inde, à Vishnou le justicier ... En Chine, il symbolise le Tao, la Voie sacrée, le principe insondable des êtres.³

Por outro lado, nas antigas religiões, o azul está ainda conotado com diversos valores, dos quais salientamos a verdade, a fidelidade, a lealdade, a castidade e a justiça, valores que a própria Virgem Maria acabou por assimilar e que se reflectem em diversas cantigas. Assim, é uma cor ligada a Maria, ao Céu ou, segundo Michel Pastoureau, a cor do manto da Virgem, uma cor de carácter religioso e marial aplicada também nos vitrais das catedrais medievais; o vermelho é a cor da Gnose, na Alquimia, o símbolo do enxofre, da Obra ao Rubro ou *rubedo*, articulando-se com o sangue, o amor, a paixão e a sublimação. É a cor iniciática dos grandes mistérios (por exemplo, no culto de Cíbele, com a *taurobolia* - sacrifício do touro, cujo sangue era aspergido pelos adeptos ou crentes). Na cantiga, o vermelho da rosa pode também remeter para o sangue de Adónis, transformando as rosas brancas em vermelhas e conotado também com o sangue de Cristo. Aliás, a rosa vermelha é considerada a “flor das flores”: «segundo a doutrina cristã da transubstanciação, a cor púrpura do sangue é a forma suprema de espiritualidade» (*Donum Dei*, século XVIII).⁴

² Alfonso el sabio, *Cantigas de Santa Maria*, <http://brassy.club.fr/PartMed/Cantigas/CSMtext/c384.html> [consultado em 17/3/2007].

³ «Symbolisme des Couleurs», *op. cit.*, in <http://www.dynalum.com/dico/symbolisme-couleurs.htm>

⁴ Cf. Roob, Alexander *Alquimia e Misticismo* (trad. Teresa Curvelo - Portugal), col. «O Museu Hermético», Köln – London - Los Angeles – Madrid – Paris - Tokio, Taschen, 2006, p. 363.

A nível alquímico, e de acordo com as analogias entre Adónis e Cristo e as figuras femininas que lhe estão subjacentes (Afrodite e Maria), a rosa é a imagem da Shekhinah:

Em alquimia, a rosa branca e a rosa vermelha são símbolos conhecidos da tintura lunar e da tintura solar, donde jorra o «precioso sangue cor-de-rosa» de Cristo-Lapis. A imagem da rosa engloba ainda a Shehina, o reflexo da sabedoria divina sobre a terra [...].⁵

Segundo António de Macedo, Shekhinah será a presença real e sagrada de Deus, o fogo divino símbolo da “consciência espiritual do remorso”:

A palavra hebraica *shekhinah* significa literalmente «estada», «permanência», «morada», «presença», e o carácter sacratíssimo e impronunciável do nome de Deus, YHWH, levava os hebreus a substituir, no Talmude, nos Midrashim e em outros escritos pós-bíblicos, o nome de Deus pelo da Sua Presença, ou da sua Shekhinah, ou seja, a numinosa imanência de Deus no mundo. Aquele fogo sobrenatural foi o primeiro que Deus ateou para queimar a carne dos animais que os judeus tinham oferecido em expiação dos seus pecados [...].⁶

As três cores simbolizam ainda o êxtase, a Luz Absoluta, na linguagem de Jung, a união do *animus* com a *anima*, do *yang* com o *yin*, do Céu com a Terra, formando a Unidade Primordial. Esta leitura psicanalítica pode ser aplicada à cantiga: no momento da morte, Santa Maria aparece ao clérigo que a pintara com três cores, levando-o para o Paraíso onde não existe morte nem dor. Por outro lado, a ligação dos contrários permitirá a continuidade. Cada homem terá centelhas femininas e cada mulher centelhas masculinas, a alternância.

No Cristianismo, as características apresentadas baseadas nas três cores associam-se ainda à Trindade onde a mulher, erroneamente, não tem lugar, como afirmou Ulmannus ao tentar explicar a importância do feminino na Coroação da Virgem e da sua ascensão ao Céu (temática muito comum nas cantigas de Afonso X):

Por detrás dos paramentos convencionais de uma «Coroação da Virgem», oculta-se um dos mais complexos e fascinantes sistemas da história da alquimia. O «Livro da santíssima trindade» (1415-1419) tenta refutar a tese errónea de que apenas Deus Pai e o Filho são na sua essência um só, já que Maria nasceu também do Espírito Santo: «jesus maria mãe de deus ele próprio é ela a sua mãe na sua humanidade». Ulmannus explorou, com inúmeras variações, as relações da trindade formada pelo pai/pela mãe e pelo filho. O filho representa o espírito (Mercúrio), o pai a alma (Sal) e a virgem mãe o corpo (Lua). Ela é a matriz divina, o grande mistério de que emana todo o ser. «Se ela se dissolve é para conferir natureza masculina [...], e quando coagula, é para revestir um corpo feminino».

Ulmannus descreve Maria como o «espelho da Santíssima Trindade».⁷

Partindo dos pressupostos explorados, certamente eles existiram, mesmo que inconscientemente, na mente de Afonso X. Além disso, é de extrema relevância a associação de Maria com a lua, motivo que, iconograficamente, foi bem explorado através do crescente lunar. Aqui, teremos de remeter para as deusas Diana (ligada à virgindade) e para a deusa Ísis (ligada à maternidade e cuja trindade é formada por Ísis/Osiris/Hórus, sendo este último

⁵ *Id.*, p. 556.

⁶ Macedo, António, *Instruções Iniciáticas*, 2ª ed., col. «Biblioteca Iniciática», Lisboa, Hugin, 2000, p. 85.

⁷ *Id.*, p. 388.

também um arquétipo de Cristo). E, mais uma vez, salientamos que a flor de Ísis é a rosa, a flor que Lucius teve de comer para voltar à forma humana, regenerar-se, tornando-se um adepto da religião de Ísis/Osiris. Assim, as cores da descrição da Virgem fazem parte de um processo regenerativo, de um processo alquímico:

Le rouge héraldique est la couleur du combat et de la lutte, c'est celle du sang mais du sang véhicule de la régénération, c'est la couleur de l'action et de la volonté créatrice, le symbole de la Force. Si c'est la couleur du combat extérieur, c'est aussi celle du combat intérieur. Cet azur, couleur céleste par excellence, est la couleur de l'accession à la véritable maîtrise, celle qui ne peut être réalisée qu'après que l'ego ait été non pas dissout mais dominé. Il est couleur de l'au-delà du monde de la matière, couleur de l'épanouissement spirituel et seuil de la dernière phase du grand oeuvre. Il évoque l'accession à l'unité. Il est symbole de la Justice dans l'échelle des vertus.⁸

Em outras religiões, de entre elas a hebraica e a muçulmana, o vermelho simboliza a divindade em si mesma e o respectivo culto, articulando-se com o fogo e com a amor divino. Além disso, Santa Maria, também é apelidada de “rosa”, aspecto que vem reforçar a assimilação de cultos pagãos pelo Cristianismo. A rosa é a rainha das flores, já o afirmara Safo, no século VI a.C., num dos seus poemas. Na Antiguidade esta flor estava consagrada a Afrodite (Adónis). As *Rosalia* eram celebrações em honra da deusa Afrodite (Vénus) e da deusa Flora, consistindo na oferta de rosas aos mortos no mês de Maio. Hécate, Rainha dos Infernos, aparece, por vezes, coroada de rosas. A rosa é a flor da regeneração e da iniciação que representa algumas deusas pagãs, nomeadamente Afrodite/Vénus e Ísis (no museu do Louvre, uma das esculturas de Ísis apresenta-a coroada de rosas). N’*O Burro de Ouro* de Apuleio, Lucius, para retomar a forma humana, terá de comer as rosas oferecidas pela deusa Ísis. A partir do momento em que as come, volta a adquirir a sua verdadeira forma, tornando-se um dos iniciados na religião da deusa.

A simbologia da rosa atinge três grandes domínios: o alquímico (é a flor preferida da Alquimia); o geométrico (devido ao número de pétalas - 5/8/12/15 -, remetendo para o Pitagorismo e para a matemática oculta - quadratura do círculo); e o iniciático (para ascender à Iluminação, à Sabedoria).

A rosa era também a flor mística do sufismo. O poeta persa Mucharrif al-Din (século XII-XIII) exerceu uma grande influência no Oriente e no Ocidente com a recolha de cantos morais edificantes, cujo imaginário se articulava com as *Mil e Uma Noites* e com os ensinamentos sufis. A obra chamava-se *Jardim de Rosas*, onde se evocam o Amor e a Sabedoria. «Irei colher rosas do jardim, mas o perfume da roseira me embriagou» remete para o transcendente, para a contemplação, aspectos do misticismo sufi.⁹

Inicialmente, a Igreja recusou usar a rosa como símbolo, visto ser uma flor conotada com muitos elementos pagãos. No entanto, acabou por integrá-los. No século XII, foi S. Bernardo que fez da rosa o símbolo da Virgem e, no século XIII, em 1216, o papa Inocêncio III oficializara o rito do rosário. Ainda neste século, em França, surge o *Romance da Rosa* de Guillaume de Lorris onde a mulher é simbolizada por uma rosa.

⁸ Bermann, Roland, *Réalités et Mystères des Vierges Noires*, col. «Les Lieux de la Tradition», Paris, Dervy, 2000, p. 116.

⁹ Cf. Saadi, Mucharrif al-Din, *El Jardín de las Rosas*, col. «Luces Eternas», Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1952.

A rosa deu origem ao culto cristão de Nossa Senhora do Rosário, associado à devoção do rosário, cujo grande propagador foi S. Domingos. O nome deriva do latim *rosarium* e de rosal, “bouquet” ou jardim de rosas, sendo utilizado já no paganismo como objecto auxiliador da memória nas orações aos deuses. O rosário é, no entanto, um objecto usado por outros crentes, nomeadamente pelos budistas, brâmanes, árabes, etc. No Cristianismo, ele tem cento e cinquenta contas agrupadas em quinze dezenas de Ave-Marias, separadas por Pai Nossos. As contas do rosário estão relacionadas com os mistérios correspondentes à vida de Cristo e de Maria: mistérios gozosos, mistérios dolorosos e mistérios gloriosos. Sobre estes mistérios P. Jacinto dos Reis afirma que, «assim, no jardim da meditação, colhem-se rosas brancas - o Terço dos mistérios gozosos; rosas vermelhas - o Terço dos mistérios dolorosos; e as rosas douradas - o Terço dos mistérios gloriosos».¹⁰

Curiosamente, a partir desta citação, parece estarmos em presença de uma operação alquímica. Esta visava a obtenção da denominada Pedra Filosofal. Aliás, existe mesmo uma forte relação entre o mistério crístico e o mistério alquímico, pois «os alquimistas cristãos sempre consideraram Cristo como uma “antropomorfização” da Pedra Filosofal».¹¹

Os três terços ligados ao branco, vermelho e dourado remetem para os processos alquímicos - o branco, albedo (*separatio/conjunctio*) onde se opera a espiritualização da matéria (A Anunciação do Anjo a Nossa Senhora, A Visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel, O Nascimento de Jesus em Belém, A Apresentação do Menino Jesus no Templo, Jesus no Templo entre os Doutores); o vermelho, “rubedo” (*coagula*) onde é possível a consagração que dará origem à Pedra Filosofal (A Oração de Jesus no Horto, A Flagelação de Nosso Senhor Jesus Cristo, A Coroação de Espinhos, Jesus com a Cruz às Costas, A Crucifixão, A Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo); finalmente, o dourado, o ouro final do processo alquímico que conduz à exaltação e à criação da Pedra Filosofal propriamente dita e que, no Cristianismo, simboliza a ressurreição e a imortalidade (A Ressurreição de Nosso Senhor Jesus Cristo, A Ascensão de Jesus Cristo ao Céu, A Descida do Espírito Santo sobre Maria Santíssima e sobre os Apóstolos, A Assunção de Nossa Senhora ao Céu, A Coroação de Maria Santíssima no Céu).

A importância da rosa e do rosário conferiu a Maria o título de Rosa Mística. Em Itália existe um santuário dedicado a Nossa Senhora das Rosas e em Portugal, em Braga, existem celebrações em honra de Nossa Senhora das Rosas. Por outro lado, a carga mística da rosa também está presente na mão de Beatriz n’*A Divina Comédia* de Dante. Ela simboliza o amor paradisíaco e esse misticismo é igualmente transferido para Maria Rosa Mística (outro aspecto importante do valor místico da rosa é a sua ligação com os rosacrucianos, cujo símbolo, a rosa no centro da cruz, significa o coração de Cristo):

O misticismo é identificado com a Virgem, como Rosa Mística. E Dante elegeu na Divina Comédia esta flor como, no cosmos estando entre o Purgatório e o Céu, entre ambos fazendo

¹⁰ Reis, P. Jacinto dos, *Invocações de Nossa Senhora em Portugal de Aquém e Além-Mar e seu Padroado* Imprimatur, Olisipone, 1967, p. 521.

¹¹ Anes, José Manuel, *Re-Criações Herméticas - Ensaios diversos sob o Signo de Hermes*, 2ª ed., col., «Biblioteca Hermética», Lisboa, Hugin, 1996, p. 49.

a passagem, unindo cósmica, teológica e escatologicamente dois planos do ser, em caminho e força intermediária.¹²

Santa Maria, sendo “a rosa das rosas”, por toda a sua beleza e boas qualidades foi a preferida do trovador para temática das suas cantigas. Curiosamente, não podemos deixar de fazer alusão a um poema da Etiópia, de meados do século I, «Cântico da flor», onde um poeta anónimo já estabelecia também essa relação entre Maria e a rosa, motivo que confirma a presença dessa simbologia e desse imaginário desde longa data.¹³

Em conclusão, a tríade formada pelas três cores primárias - vermelho, azul amarelo - revela o poder criativo da linguagem, de cariz metafórico, constituindo um elemento fulcral no imaginário medieval. Neste sentido, e partindo de toda uma ancestralidade ligada às cores, o imaginário presente na referida cantiga insere-se num conjunto de valores e de características presentes na sociedade medieval, conferindo-lhe um carácter simbólico. Assim, partilhamos as afirmações de Michel Pastoureau ao explicitar o seguinte:

[...] la couleur se définit d'abord comme un fait de société. C'est la société qui “fait” la couleur, qui lui donne ses définitions et son sens, qui construit ses codes et ses valeurs, qui organise ses pratiques et détermine ses enjeux.¹⁴

Em síntese, a cantiga 384 descreve Santa Maria de uma forma metafórica, cujo imaginário apresenta uma multiplicidade de valores, revelando o sincretismo religioso presente na representação da Virgem durante a Idade Média e reflectindo a cultura da época. Citando Roland Bermann, «le choix d'une ou plusieurs couleurs dans une palette restreinte [...] et strictement codifiés dans leur usage avait très certainement, à l'époque féodale, un lien direct avec le mode de pensée et de compréhension du monde qui régnait alors».¹⁵

¹² Costa, Dalila L. Pereira da, *Dos Mundos Contíguos*, Lisboa, Lello Editores, 1999, p. 88-89.

¹³ «Cântico da Flor» (Etiópia, meados do século I) (trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo), in Manuela Correia (org.), *Rosa do Mundo – 2001 Poemas para o Futuro*, 3ª ed. (Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura), Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 508-509.

¹⁴ Pastoureau, Michel, «Vers une Histoire des Couleurs - Possibilités et Limites» in:

<http://64.233.183.104/search?q=cache:NkdCmcxsmH0J:www.academie-des-beauxarts.fr/actualites/travaux/%2520Comm.%25202005/04-Pastoureau.pdf+rouge+bleu+jaune+moyen+age&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=131&gl=fr> [consultado em 8/9/2008].

¹⁵ Bermann, Roland, *op. cit.*, p. 115.

Nada-Começo: Ao Redor de *Quadrado Negro sobre Fundo Branco* de Malevitch e de um conjunto de pinturas de Michael Biberstein

Pedro Farinha Gomes

Aluno de Filosofia (1º ciclo - 3º ano) - Universidade Nova de Lisboa (FCSH)

O presente texto baseia-se na filosofia de Charles Sanders Peirce, e tem como objectivo ensaiar alguns possíveis processos interpretativos, de semiose, a partir da pintura de Malevitch *Quadrado Negro sobre Fundo Branco* (QN), tentando assim encontrar várias possibilidades para a averiguação da sua significação.

Este trabalho deve ser subsumido à expressão “nada-começo”, e aos conceitos dela decorrentes: “nada”, “vazio”, “ausência” e “começo”, este último entendido como a progressiva (mas mínima) geração de significação através de pequenos acréscimos feitos sobre uma determinada matéria significante, levando à criação de um momento e de uma dada realidade situada entre a abstracção e o significado, sendo que aqueles, ao serem sugeridos, nunca poderão sê-lo de forma a que deixe de existir um reenvio na direcção contrária, na direcção de partida, isto é, na direcção de uma indeterminação (primordial) que se pretende manter sempre a fulgir¹. São estes os conceitos que no limite estarão aqui subjacentes ou explicitados, e também aqueles pequenos espaços intersticiais. De Peirce interessam-nos as categorias de primeidade e segundeidade para uma possível conceptualização do QN, do negro ou da superfície negra² dessa pintura, e do termo “nada”, e os conceitos da primeira das três tricotomias do seu conceito de signo, qualisigno, sinsigno e legisigno para uma conceptualização do termo “começo” (de significação). cremos que em relação ao QN o paralelismo será atingido apenas ao nível da primeira categoria, a primeidade. Para que se possam identificar em pleno e em termos picturais todos estes conceitos faremos uma pequena abordagem de uma determinada fase da obra pictórica de Michael Biberstein.

Os processos de semiose que propomos são: o QN como um nada pictórico (“o grau zero da pintura”), como um encerramento na categoria de primeidade, e como um “nada”, uma vacuidade no sentido metafísico - ontológico e religioso.

¹ Para uma ilustração inicial destas questões citamos Tse, Lao, *Tao Te King* (tradução, prefácio e notas de António Melo), 4ª edição, Lisboa, Estampa, 1989: «[...] Pelo não-ser, atinjamos o seu segredo; / Pelo ser, abordemos o seu acesso. / Não-ser e Ser saindo de um fundo único / só se diferenciam pelos seus nomes. Este fundo único chama-se Obscuridade. / Obscurecer esta obscuridade, eis a porta de toda a maravilha», p.13. E citamos também Font, Juan García, «Pregação e Evolução do Budismo», in AA.VV, *História Universal Vol.7 – A Origem das Grandes Religiões*, Lisboa, Público - Editorial Salvat, 2005: «[...] Inspirados nos mestres chineses chan, os pintores japoneses realizaram admiráveis obras de pintura dentro do estilo ‘sumi-e’ e, até hoje, o gosto pela sugestiva arte caligráfica – em que tanto as pinceladas como os “vazios” têm uma intervenção – constitui um rico legado dos monges que “sabiam introduzir o vazio para encher bem o conteúdo das coisas”», p.262.

² Usamos intencionalmente o vago termo “superfície” para, já neste momento, evitar concretizar os seus possíveis desdobramentos, nomeadamente a tinta preta (no sentido de cor preta), ou o material da tinta preta, tal qual são apresentados na nota 12.

Introdutoriamente apresentamos os conceitos de Peirce³ com que iremos trabalhar. Para Peirce, lógica e semiótica são sinónimos, e constituem uma doutrina acerca de signos. Peirce apresenta várias definições de signo ao longo da sua obra. Vamos cingir-nos a apenas uma. Um signo completo é um processo inferencial realizado no âmbito de uma averiguação que se quer de natureza científica, empírica e experimental⁴, num entendimento pragmaticista da verdade. É desta forma que os elementos da realidade (exterior ou interior à própria mente) existem para um dado sujeito. Surge assim a noção de signo como objecto de conhecimento, e também como modo de conhecer, como um modo de acesso e atribuição de sentido ao real. Este processo é um processo de semiose, triádico, entre um “representamen”, um interpretante e um objecto:

(2.228) Um signo, ou ‘representâmen’, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objecto. Representa esse objecto, não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei fundamento do ‘representâmen’ [...]⁵

Um signo é um primeiro (“representamen”, que genericamente se pode definir como uma apreensão por parte de um sujeito; pode ser algo material, ou pode ser um acontecimento mental), que está em relação com um segundo (um interpretante, que vai ligar o “representamen” a um dado objecto, e que é ele próprio um signo, um segundo signo), de tal forma que consegue determinar um terceiro, um objecto, que será uma espécie de imagem entre o “representamen” e o interpretante. O “representamen” remete assim para um referente, para um objecto, e terá qualidades intrínsecas que farão com que uma dada mente, um dado intérprete, o possa relacionar com esse objecto. Isto ocorrerá num determinado contexto de interpretação, que Peirce caracteriza através das noções de “ground” e fundamento. O interpretante será sempre algo de mental, e será também algo de virtualmente infinito: o conhecimento de um dado código, uma experiência passada, etc. Assim, todo o pensamento, enquanto processo inferencial, se processa em cadeias triádicas de signos.

Concretizemos então algumas considerações iniciais sobre o QN. O que representa o QN, ou o que pode, o que é susceptível de ser representado pelo negro? Entendendo o

³ Optaremos pela apresentação dos textos de Peirce em português sempre que deles tenhamos traduções. Faremos também a mesma opção para todas as citações apresentadas ao longo desta comunicação.

⁴ Peirce, Charles Sanders, *Semiótica* (tradução de José Teixeira Coelho Neto), 3ª edição, São Paulo, Editora Perspectiva, 2000: «(2.227) Em seu sentido geral, a lógica é, como acredito ter mostrado, apenas um outro nome para *semiótica* [...], a quase-necessária, ou formal, doutrina dos signos. Descrevendo a doutrina como “quase-necessária”, ou formal, quero dizer que observamos os caracteres de tais signos e, a partir dessa observação, por um processo a que não objectarei denominar Abstração, somos levados a afirmações, eminentemente falíveis e por isso, num certo sentido, de modo algum necessárias, a respeito do que devem ser os caracteres de todos os signos utilizados por uma inteligência “científica”, isto é, por uma inteligência capaz de aprender através da experiência. Quanto a esse processo de abstração, ele é, em si mesmo, uma espécie de observação [...]», p.45. As cotas apresentadas, tais como (2.227) referem, respectivamente, o volume e parágrafo dos *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, a que posteriormente faremos referência.

⁵ *Id.*, *ib.*, p.46.

branco presente no quadro como simples “moldura”, surge o rigor estático de um quadrado e o vazio da cor preta. Assim, se dizer “representar” for idêntico a “estar no lugar de”, podemos reformular perguntando: o negro do *QN* é signo de quê?

Precisando melhor, constituindo o *QN* um “representamen”, qual será o seu objecto? Em Malevitch o *QN* não é signo do visível, nem a apresentação de uma cor, nem a apresentação dos constituintes matéricos da pintura na sua mera literalidade. É a redução da pintura, do acto de pintar, ao seu registo mínimo. (Quase) recusa da forma (a escolha do quadrado, que é a mais austera das formas), recusa da figuração, recusa da cor. É assim o resultado da redução progressiva da pintura ao âmago da sua essência, aos seus elementos estruturais, desligados de qualquer referência com a realidade exterior dos objectos. Como diz o próprio Malevitch, «I have transformed myself in the zero of form [...]»⁶. No entanto, esta radicalização pictural será para Malevitch um começo, o início da linguagem suprematista, cujas características não abordaremos. Na nossa interpretação, ensaiaremos o entendimento do *QN* como um momento de chegada e paragem, na qual ocorrerão flutuações da sua significação através de vários processos de semiose. Recorrendo a Peirce, pertencerá à categoria da primeidade, e aí ficará encerrado, já que esta é uma pura possibilidade de se ser e não o ser já consubstanciado num existente. Peirce considera três categorias (primeidade, segundidade e terceidade) como sendo as três categorias fundamentais cuja articulação são todos os fenómenos (ou “phanerons”) que se apresentam à mente, quer correspondam a algo de real ou não. Podemos aferir todos os modos de ser a estas três categorias⁷, tudo o que existe ou pode existir subsume-se a estas três categorias. As duas primeiras, a que naturalmente correspondem diferentes modos de ser, são: «(1.23) [...] They are the being of positive qualitative possibility [...]» [o ser de uma possibilidade qualitativa positiva] e, ainda no mesmo ponto, «[...] the being of actual fact [...]» [o “hic et nunc”, o aqui e agora, o ser do facto actual-actualizado, efectivamente concretizado]⁸. Aprofundando a primeira categoria, a da primeidade, que é a que mais nos interessa:

(1.25) [...] A primeidade é o modo de ser que consiste no facto de um sujeito ser tal como ele positivamente é, sem consideração de outra coisa qualquer. Isto não pode senão ser uma possibilidade. De facto, enquanto as coisas não agirem umas sobre as outras, não significa nada dizermos que elas têm ser, a menos que isso signifique que elas são tal como são elas próprias que elas podem entrar em relação com outras coisas. O modo de ser do vermelho *redness*, antes que qualquer coisa no universo fosse vermelha, era contudo uma possibilidade qualitativa positiva [...] Atribuímos naturalmente a primeidade a objectos exteriores, isto é, supomos que têm em si próprios capacidades que podem já ser ou não actualizadas, que podem um dia ser ou não actualizadas, se bem que nós não possamos saber nada destas possibilidades se não forem actualizadas.⁹

⁶ Malevitch, Kasimir, «From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting» in Charles Harrison e Paul Wood (org.), *Art in Theory 1900 – 1990*, Blackwell, UK-Usa, 1997, p.166.

⁷ Que representam uma revisão das categorias aristotélicas e kantianas, e uma demarcação da fenomenologia de Husserl ao substituir, seguindo a sua moral terminológica, o termo fenómeno pelo termo “phaneron”.

⁸ Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers – I. Principles of Philosophy*, 4ª edição, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1978, p.142.

⁹ Charles Sanders Peirce, citado em Rodrigues, Adriano Duarte, *Introdução à Semiótica*, 2ª edição (1ª edição, Editorial Presença, 1991), Lisboa, Cosmos, 2000, p.104.

A primeidade e a segundeidade¹⁰ podem ser vistas como a potência e acto aristotélicos e inscrevem-se numa movimentação de actualização, de “vir a ser”, ou de “possibilidade de vir a ser”. Ensaíamos assim o *QN* como uma essência, uma primeidade eternamente encerrada em si própria.¹¹ Veremos que o negro presente nas pinturas de Biberstein é uma primeidade que dá origem. Encontraremos o movimento ontológico perfeito de “vir a ser” no negro de Michael Biberstein e nas pequenas manchas de negro que começam a pulular, a surgir, a nascer e a evoluir noutras zonas das suas pinturas.

Mais uma vez repetimos, na nossa proposta, as circulações de sentido far-se-ão conceptualmente dentro do negro, enquadrado pelo conceito de primeidade. Se este “nada” relativo ao “grau zero da forma” pode ser literalmente identificado tanto no *QN* como nas faixas negras de Biberstein com um “nada” meramente pictural, no nosso modo de o entender não poderemos subsumir o “nada” do *QN* a esta mera dimensão. O negro, seguindo esta via interpretativa, será um nada metafísico e ontológico, da ordem da possibilidade pura, uma possibilidade de existência não actualizada, se bem que não necessariamente insubstancializada. O *QN* e o seu negro constituirão uma imobilização e um espaço de imobilização, mas simultaneamente um espaço de circulação mental, uma pintura geradora de movimentações de sentidos, de significações de si própria, movimentações a ela internas, e estaticidade completa em termos de geração de qualquer novo fazer e criar plástico. Este suposto “nada” pictórico no seu aparente despojamento contém assim imensidões que são gerações de sentidos que se fazem numa “movimentação estática” dentro do negro, dentro da pintura, pretendendo com isso fazer com que as possibilidades de sentido que damos ao negro não se estabilizem mas, pelo contrário, que obriguem a que a ele sempre voltem. Estes movimentos não invalidam no entanto a estaticidade final do quadro, já que se passam no seu interior. Serão os movimentos resultantes da sua interpretação, aquele “nada” a gerar por si o processo de submersão do sujeito-intérprete. O negro no e do *QN* é um “nada absoluto” ou com tendências absolutizantes, no sentido de ser um “nada” que não pode ser redutível a uma só natureza, a uma só essência. Daí o seu encerramento, e às suas possíveis significações, na categoria da primeidade. Sentimos que se lhe poderão atribuir significações compatíveis com esta nossa vivência a partir da filosofia oriental, do taoísmo e do budismo zen. No entanto “nada”, seguindo esta orientação, não terá que ser

¹⁰ Explicitando melhor a segundeidade, e continuando a citar Peirce a partir da obra de Adriano Duarte Rodrigues: «(1.24) Se lhes perguntar em que consiste a actualidade de um acontecimento, dir-me-ão que consiste no facto de ele se produzir em tal lugar, num determinado momento. As especificações de lugar e de momento compreendem todas as suas relações com os outros existentes. A actualidade do acontecimento parece residir nas suas relações com o universo dos existentes [...] A actualidade tem qualquer coisa de bruta. Não tem razão em si própria [...]», p.104. Como dissemos, Peirce considera três categorias, primeidade, segundeidade e terceidade. O facto de as categorias serem três resulta da importância que atribui, em termos lógicos e matemáticos, ao pensamento triádico. Esta noção de tríade está presente em toda a semiótica de Peirce, mas a ela faremos apenas esta breve referência. Devido a falta de espaço escusamo-nos a apresentar a última categoria; de facto ela só nos faria falta para a possibilidade de aplicação do conceito de legisigno a partes das pinturas de Biberstein, algo que não consideraremos senão como hipótese.

¹¹ Para um melhor esclarecimento situemo-nos, ao nível da categoria da primeidade, no universo artístico. Pensemos na primeidade em termos de qualidades puras: o vermelho em si (pensemos em Mark Rothko), o som em si (pensemos em John Cage), a luz em si (pensemos em Dan Flavin). Poderíamos também pensar na cor dos venezianos renascentistas, em que muitas vezes ela surge primeiro como cor na superfície e na composição, sendo que só depois será referenciada a um dado objecto.

necessariamente interpretado do ponto de vista metafísico como “menos ser” ou como “não ser”, no sentido ocidental (tal como veremos em Peirce), poderá não ser interpretado a partir de uma concepção do “nada” como não tendo atributos¹²:

[...] a negação do ente enquanto substrato permanente de determinações não significa necessariamente a pura e simples negação de tudo, a inexistência em si do nada. Na verdade, ela apenas estatui a condição da acessão ao verdadeiro ser, que não se confunde com o plano predicativo da essência na sua pura formalidade como universal, nem tão pouco se encontra no âmbito posicional do juízo enquanto afirmação mas, mais além da mente discursiva e racional, num regime de consciência diverso das construções que impomos à realidade [...]¹³

Assim, poderemos apresentar o “nada” enquanto anulação e apagamento do sujeito, e o seu perfeito imbricar, a sua perfeita união com a totalidade da realidade, através do atingir de um absoluto grau zero de cognição, de pensamento, de consciência de si:

No que diz respeito ao tiro com arco, isto significa que atirador e alvo deixam de ser duas entidades opostas, para se unirem numa única realidade. O arqueiro já não tem consciência de si como alguém a quem cabe a tarefa de acertar no alvo à sua frente. Mas este estado de não consciência só é alcançado quando o arqueiro se desprende e liberta inteiramente do seu Ego, quando forma uma unidade com a perfeição da perícia técnica.¹⁴

¹² Encontramos uma outra forma de entender o “nada” no âmbito das artes plásticas. Será o “nada” como a apresentação (apenas) do material em si. Não haverá recusa de emoção se se quiser apenas apresentar ou conhecer a matéria, pictural ou em si própria, como um fim em si mesmo. Não propriamente uma glorificação da matéria, fazendo-a o tema, mas, através desse acto, de a compreender, avaliar, sentir, contemplar. Em Ad Reinhardt teríamos algo semelhante. O próprio modo de compor a pintura, em que esta é constituída por cerca de trinta camadas de tinta, que parecem alterar a própria tela, transformando-a “em seda”. E a interacção com a luz que resulta desse tratamento. Mas se esta apresentação do material já implicar uma certa forma de renúncia então teremos algo de diferente, de uma renúncia que tem em si a essência do estabelecimento de limites ao sentir e ao pensar. É isso leva-nos ao “nada” como na perspectiva de certas obras minimalistas, em que o sentido, a significação da obra se reduz à pura e mínima literalidade dos materiais (neste caso do QN, se assim fosse, seria a tela ou madeira e a tinta preta), e à sua presença (no espaço) perante o espectador. A obra reduz-se ao (s) material (is) de que é feita. E serve para os fazer aparecer e dar a ver ao espectador. Neste sentido, este “nada” assume um timbre necessariamente existencial, saindo da esfera meramente conceptual, e passando a estar contido em obras que terão que ser avaliadas não apenas numa perspectiva formal (ou em que esse “nada” terá que ser avaliado não apenas numa perspectiva meramente formal), mas também de uma forma semântica, cujo conteúdo é uma ausência, a ausência (e ausência no sentido de renúncia) de toda a expressão, de toda a emoção. Em oposição, encontramos nalgumas esculturas de enorme dimensão de Anish Kapoor (Cloud Gate (Chicago), Melancholia (2004), Marsyas, Turbine Hall, Tate Modern, 2002), a remissão para o espaço (talvez deserto, vazio) que as envolve, sendo que parece ser a marcação desse espaço o seu objectivo, e de novo, a partir de uma ausência, temos um “nada” imbuído de uma profunda e positiva espiritualidade, como na filosofia oriental.

¹³ Blanc, Mafalda, «Sentido Metafísico da Doutrina Budista da Vacuidade» in *O Buda e o Budismo – No Ocidente e na Cultura Portuguesa*, Paulo Borges e Duarte Braga (org.), Lisboa, Ésquilo, 2007, p.22. Para complementar, e citando da mesma fonte as palavras de L. Silburn : «[...] L. Silburn, a propósito da dialéctica negativa de Nāgārjuna [...] «[...] o absoluto não é o vazio, apenas é vazio de dualidade, de pluralidade como de unidade, numa palavra, de todo o conceito [...]», a negação não tem um valor intrínseco, apenas perfaz um instrumento eficaz para libertar a mente das dicotomias e limites conceptuais e possibilitar à consciência o acesso à experiência mística» – remissão da autora para: Silburn, L., *Aux Sources du Bouddhisme*, Fayard, Paris, 1997, p.176.

¹⁴ Daisetz T. Suzuki, da sua introdução a *Zen e a Arte do Tiro com Arco*, p.7-8. Herrigel, Eugen, *Zen e a Arte do Tiro com Arco* (introdução de Daisetz T. Suzuki, tradução de Patrícia Lara), Lisboa, Biblioteca Editores Independentes, 2007.

E também o “nada” como o “não agir”, a “não acção”, como a diluição dos actos num nada que (afinal) não acarreta(rá) a sua real inexistência: «Por isso o santo adopta / a tática do não agir, / e pratica o ensino sem palavra. / Todas as coisas do mundo surgem / sem que ele seja o autor [...] Pratica o não agir, / tudo permanecerá em ordem.»¹⁵

Apresentamos uma nota do tradutor da edição do *Tao Te King* de Lao Tse que estamos a usar, António Melo, relativa a esta mesma citação, fazendo uma inflexão de novo em direcção a Peirce: «Referindo-se a várias cópias antigas do livro e aos textos antigos que exprimem as mesmas ideias que Lao Tze, Tchou K'ien-tche estabeleceu que «não-expressão», segundo as cópias actuais de Ho Chang-kong e de Wang Pi, deve ter sido originalmente «não tornar-se começo» [...]»¹⁶. “Não tornar-se começo”, não sair da primeidade pela impossibilidade de estabilização numa única unidade de sentido. Ao contrário do que vimos em relação ao oriente, o “nada” em Peirce atribui uma insubstancialidade ao ente, mas mantém sempre uma possibilidade de começo, de ser:

(6.214) Metaphysics has to account for the whole universe of being. It has, therefore, to do something like supposing a state of things in which that universe did not exist, and consider how it could have arisen [...] We have therefore to suppose a state of things before time was organized [...]»¹⁷

(6.215) The initial condition, before the universe existed, was not a state of pure abstract being. On the contrary it was a state of just nothing at all, not even a state of emptiness, for even emptiness is something. If we are to proceed in a logical and scientific manner, we must, in order to account for the whole universe, suppose an initial condition in which the whole universe was non-existent, and therefore a state of absolute nothing.¹⁸

(6.217) We start, then, with nothing, pure zero. But this is not the nothing of negation. For *not* means *other than*, and other is merely a synonym of the ordinal numeral *second*. As such it implies a first; while the present pure zero is prior to every first. The nothing of negation is the nothing of death, which comes *second* to, or after, everything. But this pure zero is the nothing of not having been born. There is no individual thing, no compulsion, outward nor inward, no law. It is the germinal nothing, in which the whole universe is involved or foreshadowed. As such, it is absolutely undefined and unlimited possibility – boundless possibility. There is no compulsion and no law. It is boundless freedom. So of *potential* being there was in that initial state no lack.¹⁹

Pensamos que poderemos fazer uma síntese global recorrendo uma vez mais a Lao Tse. Síntese em relação às (hipotéticas) movimentações ontológicas entre a primeidade e a segundeidade (de uma mera potencialidade de ser à sua efectiva consubstanciação) e à sua impossibilidade, já que cada significação será sempre, como vimos, completamente fugaz e ilusória, não mais do que um movimento duplo, um fluxo e refluxo dentro do “nada” da primeidade, impondo-se-nos assim o negro da pintura como uma superfície uniforme, lisa

¹⁵ Lao Tze, *op. cit.* p.14-15.

¹⁶ *Id., ib.*, nota 1, p.14.

¹⁷ C.S. Peirce, *Collected Papers – VI. Scientific Metaphysics*, p.147.

¹⁸ *Id., ib.*

¹⁹ *Id.*, p.148.

e compacta, aqui e ali pontuada por diversas elevações (significações) da sua “pele”, que a ela retornam sem nunca terem de facto deixado de lhe pertencer:

I. O Tao que se procura alcançar não é o próprio Tao; / o nome que se lhe quer dar não é o seu nome adequado. / Sem nome, representa a origem do universo; / com um nome, torna-se a Mãe de todos os seres. / Pelo não-ser, atinjamos o seu segredo; / pelo ser, abordemos o seu acesso. / Não-ser e Ser saindo de um fundo único / só se diferenciam pelos seus nomes. / Este fundo único chama-se Obscuridade / Obscurecer esta obscuridade, eis a porta de toda a maravilha.²⁰

V. [...] O universo é semelhante a um fole de forja. / Vazio, está sempre cheio. / Quanto mais se dá ao fole, mais ele sopra. / Quanto mais se fala dele, menos se compreende, / Melhor seria inserir-se nele.²¹

Assim, temos que o negro do *QN*, nesta indeterminação fixada, e o(s) “nada(s)” daí decorrente(s) podem ser deste modo relacionados com estas correntes filosóficas e religiosas. Foi de facto de um modo filosófico que se nos afigurou esta aportação, mas sabe-se que Malevitch sempre associou o *QN* ao religioso²². E podemos encontrar, sem querer com isso estabelecer analogias espúrias, alguns elementos de afinidade com o islamismo. É interessante verificar que as únicas três monocromias de Malevitch, o preto, o vermelho e o branco, aproximam-no das três cores sufistas da beatitude. O sufismo é uma corrente mística islâmica desenvolvida a partir do século VIII, inspirada ou influenciada pelo monaquismo cristão, em alguns aspectos do hinduísmo e do budismo, sobretudo no que diz respeito às práticas ascéticas e que tinha como principal objectivo o conhecimento de Deus. No Sufismo, a beatitude passa pelas mesmas três cores, que correspondem à ascese do místico, sendo a última o preto, a cor absoluta e cor suprema do êxtase, representando um processo gradativo final em que a divindade lhe aparece.²³

Voltando à cor negra, à questão do encerramento no negro e à circulação interna de sentidos, o *QN* também se aproxima de dois objectos sagrados do Islão: da Kaaba, da sua

²⁰ Lao Tse, *op.cit.*, p.13. A passagem apresentada na nota 1 surge aqui completamente contextualizada.

²¹ *Id.*, p.17.

²² Na sua primeira apresentação pública o *QN* foi considerado e colocado, no seu lugar de exposição, como se fosse uma pintura de altar, no local reservado aos ícones russos, e foi por ele eleito para acompanhar o seu funeral. Apesar dos condicionamentos políticos que o obrigaram a pintar apenas figurativamente durante grande parte da sua vida, o seu caixão foi por ele pintado do modo como tinha pintado os seus quadros abstractos.

²³ Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain, s.v. «NOIR», in *Dictionnaire de Symboles*, 16^{ème} éd., Paris, Édition Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, 1968: «[...] car le noir brillant et chaud, issu du rouge, représente, lui même la somme des couleurs. Il devient la lumière divine par excellence dans la pensée des mystiques musulmans. Mevlana Djalâlud-Dîn Rûmi, le fondateur de l'ordre des Mawlawi ou Derviches Tourneurs, compare les étapes de progression intérieure du Soufi vers la béatitude à une échelle chromatique. Celle-ci part du blanc, qui représente le Livre de la Loi coranique, valeur de départ, passive, parce qu'elle précède l'engagement du Derviche sur la voie du perfectionnement. Elle aboutit au Noir par le rouge: ce Noir selon la pensée de Mevlana, est la couleur absolue, l'aboutissement de toutes les autres couleurs, gravies comme autant de marches, pour atteindre au stade suprême de l'extase, où la Divinité apparaît au mystique et l'éblouit. Là aussi le Noir Brillant est donc très exactement identique au Blanc brillant. Sans doute peut-on interpréter de la même manière la Pierre de La Mecque, elle aussi d'un noir brillant. On le retrouve en Afrique avec cette profonde patine aux reflets rougeâtres, qui recouvre les statuettes du Gabon gardiennes des sanctuaires où sont conservés les crânes d'ancêtres.» p. 672.

também austera forma cúbica e da cor negra do pano que a cobre, bem como do negro da pedra que encerra dentro de si.

Em Meca, no século V, Qusayy reuniu na Kaaba todas as divindades dos árabes, e no século VII Maomé reconheceu Meca como cidade sagrada e deu início à veneração da Kaaba, dando-lhe a volta sete vezes. Em relação à sua arquitectura, à sua forma cúbica, da qual retira o seu nome, encontramos uma remissão ao sagrado. Citando Joseph Chelhod:

Pour expliquer la forme singulière de cet édifice, certains auteurs l'ont considéré «comme l'extension du cube de pierre qui représentait la divinité»²⁴ [...] On trouverait peut-être une meilleure explication quand on se rappelle que ce cube était le *bayt*, la demeure de la divinité, et quand on le compare aux anciennes habitations des Mekkois sédentaires. «Le premier qui construisit une demeure carrée, ajoute-t-il, fut Hmayd ibn Zobayr. Les Qoraysh dirent alors: Hodayd a donné une forme carrée à sa maison, c'est ou la [grande] vie ou la mort »²⁵. [...] Les anciens Mekkois auraient donc réservé les bâtiments à base carrée ou rectangulaire à leurs divinités, plutôt au plus sublime de leurs dieux, puisqu'on ne leur connaît point d'autres Ka'ba.²⁶

A Kaaba é assim a morada da divindade²⁷. Os peregrinos circulam à sua volta (a chamada circum-ambulação), sem nela poderem entrar, já que, e citando de novo Joseph Chelhod a Kaaba «c'est-à-dire une demeure qui est à la fois un habitat pour le dieu et une barrière de protection pour le fidèle tenté de s'approcher au delà du permis et du possible»²⁸.

Para além desta circunscrição do espaço sagrado, do espaço interno em si próprio, encontramos mais uma vez uma relação cromática com Malevitch. Citando Robert Mantran:

O peregrino (...) chegando ao limite do território sagrado de Meca, no interior do qual é proibido derramar sangue [o vermelho monocromático], veste um traje especial formado por duas partes de tecido branco (...) O branco da restante monocromia. Quando entra no recinto sagrado, dá sete voltas à Caaba, tal como os antigos árabes pagãos, beija a Pedra Negra sagrada em memória de Abraão (...)²⁹

²⁴ Joseph Chelhod cita aqui a obra de Gaudefroy-Demombynes, M., *Le Pèlerinage à la Mekke, Annales du Musée Guimet, Bibliothèque d'études*, t.33, Paris, P. Geuthner, 1923, p.26 – em Chelhod, Joseph, *Les Structures du Sacré chez les Arabes*, Paris, Editions Maisonneuve et Larose, 1986, p.223.

²⁵ Novamente Joseph Chelhod (p. 196) cita dois outros autores medievais islâmicos, al 'Azraqi, 'Akhbâr Makka, (socorrendo-se da ed. de Ferdinand Wustenfeld - al 'Azraqi foi um académico islâmico (cerca de 834 D.C.); o título da obra referida, 'Akhbâr Makka, significa Crónicas de Meca, a gloriosa (ver <http://www.muslimheritage.com> [data de consulta: 4 de Outubro 2008]; e Nuwayri, Nihâyat, t.I, p.313 – «The Egyptian historian and civil servant al-Nuwayrî (1272–1332) compiled one of the best-known encyclopaedias of the Mamlûk period, the Nihâyat al-arab fî funûn al-adab ("The Aim of the Intelligent in the Art of Letters"), a work of almost 9,000 pages. It comprised: (1) geography, astronomy, meteorology, chronology, geology» (ver: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/422943/al-Nuwayri>) [data de consulta: Outubro de 2008].

²⁶ Joseph Chelhod, *op.cit.*, p.223.

²⁷ *Id.*, *ib.*, p.138.

²⁸ *Id.*, *ib.*, p.229.

²⁹ Mantran, Robert, «Maomé e o Islão», in Massimo. L. Salvadori (org.), *História Universal vol.5*, Novara, Aleph Servéis Editoriais / Planeta DeAgostini 2005, p.237.

Sintetizando do que vimos até agora o que vai interessar para a finalização deste trabalho, vimos como o negro do QN pode ser ensaiado não como um negro de carácter meramente pictural. Pelo contrário, o negro de Michael Biberstein será um 'nada' pictórico, e uma pura possibilidade de ser, que se começará efectivamente a consubstanciar em qualissignos, sinsignos e legisignos. Apresentamos a primeira tricotomia de signos de Peirce:

(2.243) Os signos são divisíveis conforme três tricotomias; a primeira, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral [...]

(2.244) Conforme a primeira divisão, um Signo pode ser denominado *Qualissigno*, *Sinsigno* ou *Legissigno*. Um *Qualissigno* é uma qualidade que é um Signo. Não pode realmente actuar como signo até que se corporifique; mas esta corporificação nada tem a ver com o seu carácter como signo.

(2.245) Um *Sinsigno* (onde a sílaba *sin* é considerada em seu significado de "uma única vez", como em *singular*, *simples*, no Latim *semel*, etc.) é uma coisa ou evento existente e real que é um signo. E só o pode ser através de suas qualidades, de tal modo que envolve um qualissigno ou, melhor, vários qualissignos. Mas estes qualissignos são de um tipo particular e só constituem um signo quando realmente se corporificam.

(2.246) Um *Legissigno* é uma lei que é um Signo. Normalmente, esta lei é estabelecida pelos homens. Todo signo convencional é um legissigno (porém, a recíproca não é verdadeira). Não é um objecto singular, porém um tipo geral que, tem-se concordado, será significante. Todo legissigno significa através de um caso de sua aplicação, que pode ser denominada Réplica [...] ³⁰

Não vamos considerar nenhuma outra das tricotomias, nem as diferentes noções de objecto e de interpretante (e todos os vastos processos inferenciais a eles inerentes), que surgem em conformidade com a importância do pensamento triádico em Peirce. Realçamos que as pinturas de Michael Biberstein são imagens de imagens (usamos o termo "imagem" no sentido de representação) são pinturas de pinturas (ou pinturas "acerca de" pinturas), representações de representações, nomeadamente da tradição da pintura de paisagem oriental³¹. Apesar da existência de elementos abstractos ("abstracto" no sentido etimológico de "separado de") estas pinturas são tendencialmente (mais uma vez no sentido de processo, de trânsito – movimento) figurativas, e assim a distinção entre o signo e o objecto não se fará entre imagem (representação) e realidade, mas, como dissémos,

³⁰ Peirce, *Semiótica*, p.51-52.

³¹ A ideia de pintura tendo como referente a pintura ou outras pinturas tem o aval dos autores do texto (Miguel Wandshneider e Nuno Faria) presente no catálogo *Paisagens no Singular* (exposição itinerante realizada em 1999 – Caldas da Rainha, Viseu, Évora - Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea), com o título *Michael Biberstein*: «[...] O título de uma instalação que realizou naquele ano em Bochum e que retomaria em 1989 numa importante exposição individual em Dusseldorf – *A apoteose do espírito humano através da visão da paisagem* – é esclarecedor do significado que a paisagem assume no seu trabalho. Desligada do problema da representação visual de uma realidade física, a paisagem é concebida como metáfora da experiência emocional do indivíduo («a apoteose do espírito humano») quando confrontado com a natureza grandiosa e arrebatadora. É essa experiência indizível de recolhimento, serenidade e plenitude, que ele pretende restituir e proporcionar ao espectador.», p.59 – esta ideia de espiritualidade irá ser completada a partir de palavras do próprio pintor, e veremos como elas estão em perfeita sintonia com tudo o que temos vindo a apresentar e a desenvolver.

entre imagem e imagem, entre uma pintura e géneros de pintura. Uma pintura não é um único signo, é mais do que um conjunto, é um sistema de signos, cuja estrutura comporta complexidades enormes. Consideraremos a divisão das pinturas de Michael Biberstein em quatro elementos, e considerará-los-emos como homogêneos dentro de si próprios: 1. a faixa negra, colocada verticalmente (noutras pinturas, que não nas aqui apresentadas, a faixa negra aparece também na horizontal)³²; 2. os enevoados menos nítidos, que parecem nuvens, mas poderiam também ser névoa ou até continuar sem referente visível, sendo meras qualidades pictóricas³³; 3. os enevoados que já parecem elementos paisagísticos típicos (montanhas, etc.)³⁴; 4. a concretização dessas manchas em montanhas específicas³⁵, sobretudo as que parecem orientais³⁶. De notar que estes quatro elementos nunca aparecem em simultâneo numa mesma obra. Daqui ensaiaremos a seguinte possibilidade: a) as faixas negras de Biberstein pertencem à categoria da primeidade. Não são signos; b) As manchas indeléveis são qualisignos³⁷; c) As manchas mais concretas são sinsignos³⁸; d) As manchas óbvias (em termos de referente para que apontam) são legisignos³⁹ (e são-no porque representam – isto é “remetem para” – um conjunto de “traços” que se tornam uma convenção (gráfica, plástica) para representar (paisagens) montanhas).

Portanto, temos neste nada pertencente à primeidade um nada pictórico. Assim, poderemos chamar a este “ente” pertencente a esta faixa negra, à primeidade, uma qualidade em potência, que se actualiza, sendo ou constituindo ainda uma ausência total de objecto, e como tal ausência total de referência a um dado mundo. Essa faixa é uma qualidade potencial, em potência, ainda não actualizada, e que remete para os enevoados de negro que estão por surgir. É uma “pura possibilidade de ser”.

A qualidade em potência actualiza-se como uma cor, que é o negro. A qualidade é então uma cor, o negro. É desse negro que surgirá aos poucos o referente, dele apagado. Aqueles enevoados são qualisignos, uma qualidade, a do negro, que remete para algo. São algo que existe mas que (ainda) não é. Concretamente, em Biberstein, cremos que é exactamente para estabelecer um limite entre a abstracção e um determinado visível que ele opta por colocar essas faixas monocromáticas. É exactamente para colocar uma espécie de escala de tempo, uma escala de progressão, para imprimir um efeito de sucessão, movimento, nos quadros. O espectador saberá que os objectos que vê tiveram um começo, uma origem. Assim, temos com a colocação daquela faixa o colocar de uma “timeline”, o tempo e a sucessão do movimento do aparecer, que passa por um período intermédio

³² Ver as Imagens 18 a 21, em anexo.

³³ Referimo-nos à Imagem 18 – *Cloud 89*, Cortesia Galerie Tanit, Munique.

³⁴ Imagem 19 - *Double Landscape*, Cortesia Colecção Fundação Serralves, Porto e Imagem 3 - *Sem Título*, Cortesia Colecção Fundação Serralves, Porto – Depósito Carlos Sousa.

³⁵ Imagem 21 - *Wall Attractor*, Cortesia Colecção Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.

³⁶ Imagem 22 - *Sem Título*, Cortesia Colecção Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento.

³⁷ Novamente a Imagem 18.

³⁸ Imagem 19 e Imagem 20.

³⁹ Imagem 21 e Imagem 22.

de abstracção, antes de se materializar em paisagem, em signos concretos, com referente óbvio, inequívoco⁴⁰.

O negro é cor. E não é a matéria de que é feita a tinta. E, a partir do momento em que esses qualisignos têm em si qualidades (de desenho, de volume) que remetem mais precisamente, mais especificamente, para uma paisagem, ou para elementos de uma paisagem, então chama-los-emos sinsignos.

Existirão legisignos? Sim, talvez, se se considerar que existirá algum cânone específico, no sentido de estilo, na pintura de paisagem chinesa (parece ser apenas neste caso e não no caso da paisagem ocidental em que será possível esta detecção). Como uma espécie de conjunto estruturado de “traços grafemáticos”, que sintetizassem o estilo.

Para concluir, e como forma de estabelecer uma ligação explícita entre a espiritualidade (oriental) oriunda da presença de um “nada” e “vazio” sempre referida neste trabalho, a sua ligação ao nosso entendimento não directamente artístico, plástico, do negro do QN, e a vontade de querermos no entanto incluir a pintura (no sentido de disciplina) neste quadro de análise, apresentamos mais uma parcela do texto presente no catálogo da já referida exposição *Paisagens no Singular*:

A «visão da paisagem» a que o título faz alusão é, deste modo, uma visão interior, uma forma de conhecimento metafísico, exterior ao pensamento lógico e racional, que garante a abertura do indivíduo ao mundo. As paisagens de Michael Biberstein são, para usar expressões suas, estados ideais ou paisagens mentais. O que está em causa é a tentativa de reabilitar um sentido metafísico da existência, que as vanguardas comprometeram ao longo de quase um século de contestação radical da arte. Para o artista seria essa a função principal da arte nos dias de hoje, indo ao encontro de uma necessidade universal do ser humano, a que a religião há muito deixou de dar resposta e que a ciência desconsiderou com o advento do positivismo [...]

⁴⁰ Novamente, esta ideia parece ser corroborada (ou pelo menos a florada ou sugerida) num dos textos que perfazem o catálogo da exposição deste artista na Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (CAMJAP), em 1995, a que foi dado o nome *Michael Biberstein - A Difícil Travessia dos Alpes*: «[...] O seu trabalho leva-nos a pensar numa natureza geradora, i.e., numa natura naturans, princípio de constituição de formas, como se se tratasse, ao mesmo tempo, da apresentação de algo e do princípio que o origina, o que aliás nos leva, espontaneamente, a aproximá-lo do romantismo alemão.», p.9 (este texto introdutório *M.B.: O Seu Trabalho* não está atribuído a ninguém em concreto, estando a sua autoria apenas referida com a abreviatura CAMJAP – Centro de Arte Moderna, José Azeredo Perdigão - a sua autoria deverá ser de um dos organizadores, ou da parceria de alguns dos organizadores. O projecto de exposição foi de Jorge Molder, Rui Sanches, Delfim Sardo e do próprio Michael Biberstein. O comissário foi Delfim Sardo). No entanto, encontramos noutra fonte uma referência àquele que será o verdadeiro objectivo de Biberstein, e agora, em continuação, a referência explícita às faixas negras: «[...] O uso do negro monocromático também se enquadra nestas questões da natureza da imagem artística e da percepção estética. «Quando o negro monocromático se encontra colocado ao lado de uma paisagem pintada», afirmou o artista, «torna-se uma questão de perspectiva, de perspectiva perceptiva. Por outro lado, há uma profundidade falsa e ilusória, a da paisagem pintada; por outro, há a superfície negra, que não pretende criar qualquer ilusão, mas que parece ser mais profunda do que a anterior. O negro profundo tem algo de infinito, e interessa-me colocar estas duas ordens diferentes de profundidade, uma ao lado da outra»» (entrevista publicada no catálogo da exposição individual no Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1989) – texto presente na mesma fonte referida na nota 30.

O uso do monóculo negro, como o artista sublinhou, evoca a memória das rupturas artísticas no século XX (de Malévich ao minimalismo) e sinaliza o campo das possibilidades criativas com que actualmente os artistas podem contar.⁴¹

⁴¹ Miguel Wandshneider, Nuno Faria *Michael Biberstein*, pgs.59-60.

Dádiva

Maria José Palla
(Universidade Nova de Lisboa – FCSH)

O historiador Michel Pastoureau esteve em Lisboa para um seminário internacional sobre a cor em 10 Setembro 2009, onde fez a abertura do colóquio, e, humilde como sempre, disse-nos que deixava para os jovens o estudo da cor porque agora são necessárias análises complexas para conhecer os pigmentos, e que a olho nu é muito difícil verificar exactamente quais as qualidades de cada pigmento, de entre outros. Anteriormente realizara-se um outro colóquio sobre a cor em Lisboa na Universidade Aberta. O primeiro foi mais propriamente sobre as dificuldades de estudar os manuscritos e o segundo sobre a literatura. Estes dois colóquios ignoraram-se mas complementam-se. Michel Pastoureau confessou que no início dos seus estudos sobre a cor esta constituía um problema secundário na História. No entanto, este historiador foi avançando com este tema, no início com muitas dificuldades e hoje é um dos mais importantes historiadores da cor no Ocidente, tanto na literatura como nas artes plásticas. A cor tem vindo a ser valorizada a pouco e pouco.

Uma nova forma de reflectir o mundo abriu-se com este investigador e começámos a analisar as artes plásticas, a literatura, de uma outra maneira. Mesmo o mundo visto a preto e branco pelo cinema tornou-se colorido. Começou-se a saber que o mundo medieval era fortemente colorido, que as igrejas eram integralmente policromadas, as salas cobertas de tapetes de cores vivas, os vitrais executados para terem uma cor diferente nas diversas horas do dia e nos diversos meses do ano. Nas artes plásticas rapidamente começámos a saber distinguir as figuras bíblicas ou simbólicas e as personagens benéficas ou traidoras. Se a cor for trabalhada em xadrez, às riscas horizontais ou verticais, o sentido diverge completamente.

Existem, neste momento, investigadores a estudar o valor, a origem e a natureza química dos pigmentos na pintura ou nas iluminuras, abrindo perspectivas múltiplas, convergentes ou divergentes, para o entendimento da cor. É interessante verificar que certos artistas utilizam determinadas pigmentações, tornando-se possível segui-los geograficamente. Ler uma imagem religiosa através dos vestidos das personagens, da sua posição ou contexto no quadro altera constantemente o valor e o sentido da cor numa dada sequência, ao mesmo tempo que ajuda a criar um determinado código semântico ou simbólico que perdura.

A iluminura, por exemplo, é geralmente estudada fora do seu contexto manuscrito que envolve a cor numa plasticidade (densidade, espessura, tonalidade, etc.) que a reprodução fotográfica (não obstante as suas inegáveis vantagens) reduz a uma certa uniformidade ou linearidade enganadoras (o verde é, por exemplo, uma das cores que mais se alteram neste processo, sendo que o ouro dificilmente se pode fotografar na sua dupla natureza de matéria e de cor). Na Idade Média as pessoas eram iluminadas por uma espécie de tocha ou vela que fazia tremer a luz e a tornar os objectos instáveis. O claro-escuro tem desde a Idade Média uma dimensão que não podemos menosprezar.

Mas os textos também estão próximos das cores e nelas se espelham e transformam. Precisamos de estudos laboratoriais para afinar o nosso olhar e as nossas ferramentas conceituais sobre a cor. Não se podem usar os termos cor primária e cor secundária, ou cor quente e cor fria na Idade Média, pura e simplesmente, porque o espectro só aparece com Newton.

No Ocidente medieval, verificam-se padrões cromáticos com determinados sentidos que lhe estão irremediavelmente associados: a beleza da mulher é a pele cor rosa e a boca vermelha; é a cor da Virgem. Sabemos que em Portugal o luto era escuro e que a noiva podia vestir-se de escarlate.

Apesar dos diversos estudos que se têm feito sobre a cor, sabemos que é cada vez mais difícil estudá-la pois temos de ter os documentos connosco, a fotografia é cada vez menos fiel, e existe ainda o problema do brilhante e do mate.

Este contributo é uma pequena dádiva a Michel Pastoureau pelo que lhe devo e devem os medievalistas pela sua investigação que abriu a todos o mundo e sem o qual o nosso olhar pelas cores medievais seria indubitavelmente mais monocromático.

IMAGENS

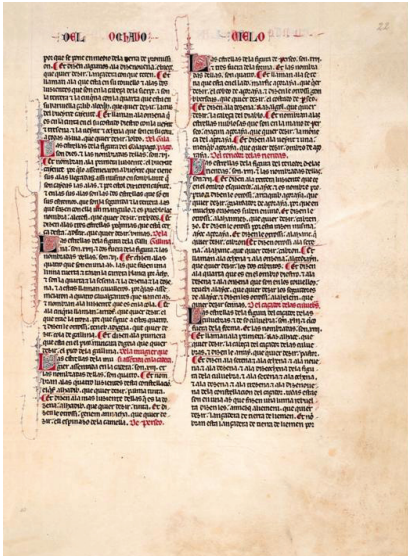


Imagem 1 - Libros del saber de Astrología,
f. 22r. (ms. 156, Biblioteca de la Universidad
Complutense de Madrid "Biblioteca Histórica
Marqués de Valdecilla").

Imagem 2 - Libros del saber de astrología,
f. 7r (ms. 156, Biblioteca de la Universidad
Complutense de Madrid "Biblioteca Histórica
Marqués de Valdecilla").

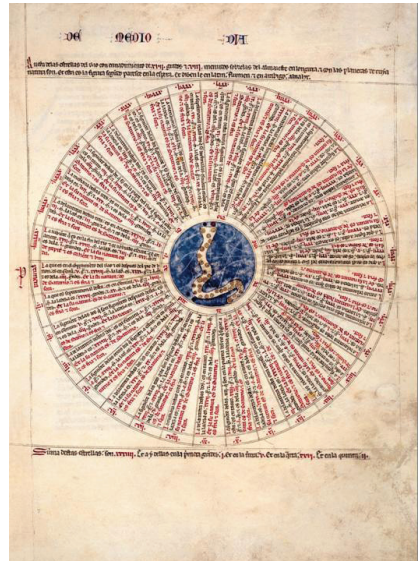


Imagem 3 - Libros del saber de astrología,
f. 27r. (ms. 156, Biblioteca de la Universidad
Complutense de Madrid "Biblioteca Histórica
Marqués de Valdecilla").

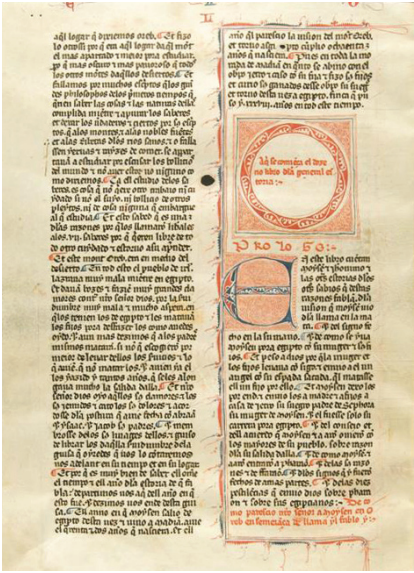


Imagem 4 - General estoria. Primera parte, f. 145v. (ms. 816, Biblioteca Nacional, Madrid).

Imagem 5 - Libros del saber de astrología, f. 35r. (ms. 156, Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid "Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla").



Imagem 6 - Lapidario, f. 8r. (ms. h.115, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial). © PATROMONIO NACIONAL.





Imagem 7 - Cantigas. Códice Rico, f. 5r.
 (ms. T.I.1, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial). © PATROMONIO NACIONAL.

Imagem 8 - General estoria. Primera parte, f. 142r. (ms. 816, Biblioteca Nacional, Madrid).



Imagem 9 - Libros del saber de astrología, f. 69v. (ms. 156, Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid "Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla").



Imagem 10 - Libro de las cruces, f. 3v-4r. (ms. 9294, Biblioteca Nacional, Madrid).

Imagem 11 - Libros del saber de astrologia, f. 45r. (ms. 156, Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid "Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla").



Imagem 12 - Grou: documento cedido pela BPMP (ms. 43: Livro das Aves), anteriormente de Santa Cruz de Coimbra.

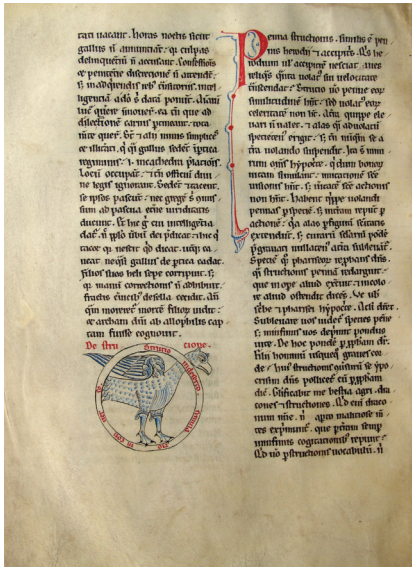


Imagem 14 - Avestruz - Documento cedido pelo ANTT – código de referência PT/TT/MSML/B/5. Cota: Ordem de Cister, Mosteiro de Lorvão, códice 5 – Casa Forte, 90.

Imagem 13 - Avestruz: documento cedido pela BPMP (ms. 43: Livro das Aves), anteriormente de Santa Cruz de Coimbra).



Imagem 15 - Noitibó: documento cedido pela Biblioteca Universitária de Brasília (sector de «Obras raras»).





Imagem 16 - Falcão: Documento cedido pelo ANTT – código de referência PT/TT/MSML/B/5. Cota: Ordem de Cister, Mosteiro de Lorvão, códice 5 – Casa Forte, 90.

Imagem 17 - Túmulo da rainha Santa Isabel. Mosteiro de Santa Clara-a-Nova (fotografia de Milton Pacheco, Confraria da Rainha Santa Isabel).

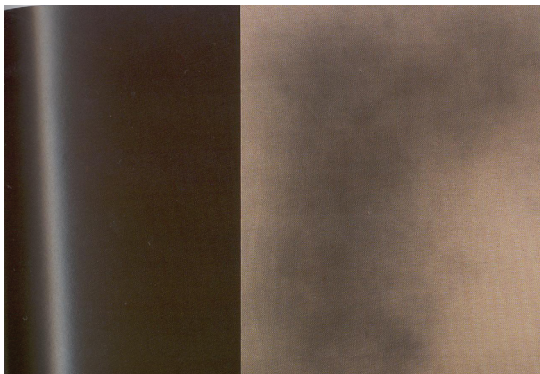


Imagem 18 - *Cloud 89*, 1989 - Acrílico sobre linho e tecido preto (210 x 308 cm) - Cortesia Galerie Tanit, Munique (Qualisignos).



Imagem 19 - *Double Landscape*, 1988 -
Acrílico sobre linho e tecido preto (200 x 266
cm) Cortesia Coleção Fundação Serralves,
Porto (Sinsignos).

Imagem 20 - *Sem Título*, 1990. Acrílico sobre linho
e tecido preto (230 x 247 cm) Cortesia Coleção
Fundação Serralves, Porto – Depósito Carlos Sousa
(Sinsignos).

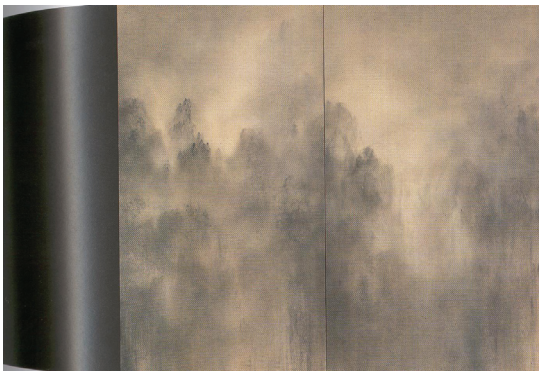


Imagem 21 - *Wall Attractor*, 1991. Acrílico
sobre linho e tecido preto (292 x 480 cm)
Cortesia Coleção Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía, Madrid (Legisignos).



Imagem 22 - *Sem Título*, 1991.

Aguada de tinta-do-japão sobre papel (61 x 46 cm)
Cortesia Coleção Fundação Luso-Americana para o
Desenvolvimento (Legisignos).

Composto e paginado
na UNIVERSIDADE ABERTA

Impresso e acabado
na Publidisa Publicaciones Digitales S.A:

1.ª edição – 1.ª impressão – 200 exemplares

Lisboa, Novembro de 2010

Depósito legal n.º 320783/10

O VII Colóquio da Secção Portuguesa
da Associação Hispânica de
Literatura Medieval e as respectivas
Actas contaram com o apoio de:

