

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

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 «algũs rrazões collaradas 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 rrindo 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 «huũa gramde cruz vermelha per meo» e em cada canto as armas da família, «huũa 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 huũa 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'accidentel 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 trocar, 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 irreabilidade. 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 cancioneiros 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 frolido 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 mâteveessẽ. 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 nobre de muy bóó 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 [que] 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 bóó 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.

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