

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

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): «*siquier 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*», especifica, por exemplo, Arnault de Marueilh⁴). 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 aspereï*». 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 frolido/ 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 frolido* 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 fonética do *aubespín* 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 l. 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 Buralês (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 Buralês 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. Tavaní 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.

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