

OS PAINÉIS DE NUNO GONÇALVES.

Caminhos de pesquisa e hipóteses de trabalho.

A chave para o irritante enigma dos Painéis, quase todos a têm procurado na figura central dos dois maiores. Esta figura é evidentemente a mesma em ambos e, de toda a evidência também, representa um santo ou, pelo menos, uma personagem santificada. Tendo-se enveredado por tal caminho, a unanimidade é completa quanto à essência do conjunto que Nuno Gonçalves pintou: obra devota, destinada a uma capela ou túmulo, isto é, de finalidade e significado religiosos. Adoração de São Vicente ou de outro nome do hagiológico, segundo uns, para outros expressão da corrente de opinião e sentimento que levava a santificar o Infante mártir D. Fernando ou, consoante a tese recente de Bêlard da Fonseca, o desventurado Cardeal D. Jaime: a identificação da personagem varia, o seu sentido é sempre o mesmo. Não se trata, com efeito, de evidências irresistíveis?

Ora, não parece que qualquer das hipóteses até aqui propostas consiga resolver a integralidade dos problemas que os Painéis suscitam, e a sua fecundidade como fios condutores da pesquisa parece esgotada. E se, em face de tal fracasso, resistirmos às evidências, por mais impressionantes, e seguirmos por caminho diametralmente oposto?

Apaguemos por momentos a figura central, postulando — mesmo com risco de grave absurdo — que ela pode não ter importância nenhuma.

Que nos apresentam então os quadros de Nuno Gonçalves? Um concurso de personagens com todos os visos de históricas — de terem realmente existido e de serem surpreendidas e fixadas pelo pintor ao vivo. Mas também grupos de gente, dir-se-ia que amostras dos estados ou ordens da sociedade, dos corpos que a constituem. O rei, a corte, os grandes e poderosos, os cavaleiros, os clérigos, os pescadores: a nação reuniu-se para ato solene de alcance nacional. Que ato pode ser êste,

no século XV? Um ato que empenha tôda a hierarquia jurídico-política, tôda a estratificação social, tôdas as regiões do país, todos os vassallos e súditos dos Reinos de Portugal e dos Algarves daquém e dalém-mar? Uma só resposta: coroação de rei ou seu acesso ao poder efetivo (atingida a maioria ou já depois), num como noutro caso com o juramento em Côrtes, recebendo correlativamente a homenagem. Porque o monarca é o Estado vivo, a encarnação política da nação, e nesse solene momento o contrato social confirma ou supre a hereditariedade monárquica.

Mas, se assim é, deveríamos estar ante um políptico com uma tábua e cena central — aquela onde figuraria o rei. Ora, há dois painéis com igual direito à proeminência: num e noutro uma personagem de incontestável categoria real (um só joelho em terra). É impossível, todavia, a simultaneidade de dois monarcas no mesmo Estado e no uso efetivo de suas régias prerrogativas. Estaremos em face de soberanos de Estados diferentes? Nesta hipótese, deveriam ser representados juntos ao mesmo painel, em ato que justificasse seu encontro — casamento, tratado... Não parece ser o caso. Em duas circunstâncias, porém, é possível o simultâneo aparecimento de duas personagens de categoria real no mesmo Estado: quando um rei abdica e o seu sucessor assume a função régia, quando um regente entrega o poder real ao rei por este ter atingido a maioria ou, passada ela já, resolver assumi-lo finalmente, dispensando os serviços de quem governava em seu lugar. Um caso mais complexo sucedeu em Portugal em 1477: em 10 de novembro o Príncipe D. João fazia-se aclamar rei, em obediência a uma carta paterna escrita de França, mas dias depois restituía a corôa a D. Afonso V que renunciara ao projeto de ir para Jerusalém. Não houve, contudo, reunião de Côrtes para o efeito, a data é manifestamente tardia para a pintura, e as personagens do ato coadunar-se-iam mal com as que nesta estão retratadas.

Consideremos, por conseguinte, a outra possibilidade: a transmissão de poderes de um regente ao rei. Em janeiro de 1446, o Infante D. Pedro, perante Côrtes, entregava o governo do Reino ao sobrinho que atingia a maioria (14 anos). O pintor encarregado de celebrar esta cerimônia nacional por excelência seria naturalmente levado a pintar dois conjuntos conexos: num, o regente que deixa o poder apresenta a justificação da sua política e submete-se, por ela, ao veredicto da justiça; no outro, o rei que assume a plenitude das funções ré-

gias jura respeitar os usos e costumes do Reino, os privilégios e liberdades de vassallos, comunidades e súditos. Teremos dêste modo, a um lado, o Infante D. Pedro — o doador — perante a vara e o barão da justiça, ao deixar a Regência: os símbolos diriam respeito ao ato nacional e não ao santo; a outro lado, D. Afonso V perante os Evangelhos, quando jura acatar a tradição: ainda aqui o símbolo — o livro aberto — é o do ato — civil mas sagrado — e não o do santo.

A partir da natureza do ato — do caráter da reunião — e da sua data é que poderá talvez tentar-se a identificação dos restantes figurantes, pois não dispomos de iconografia capaz de servir de modelo (a tentativa, tão interessante, de Bêlard da Fonseca, aplicando êste critério iconográfico, não parece suscetível de conquistar a adesão). No “Painel do Juramento” encontrar-se-ão a futura Rainha, o Infante D. Henrique, à esquerda dêste o seu futuro filho adotivo — o Infante D. Fernando, irmão do rei (1). No “Painel da Justificação” é altamente provável que se encontre Álvaro Vaz de Almada, é possível que também membros da Côrte de Borgonha.

Mas vislumbrar-se-ão neste conjunto de duas cenas centrais tendo à esquerda duma e à direita da outra as tábuas complementares sinais da sua relação com o Infante D. Pedro? Segundo a identificação proposta por Bêlard da Fonseca e que tem foros de alta verossimilhança, a relíquia que se vê numa das tábuas é a parte do casco ainda com cercilho, de Santo Antônio, que o Infante D. Pedro trouxe de Pádua, da sua viagem de 1425-1428. Ora, se tal relíquia não se insere com perfeita lógica num conjunto de reparação à memória do Cardeal D. Jaime (filho do Regente), a menos de supor um **milagre**, a sua presença nada tem de surpreendente, antes pelo contrário se insere perfeitissimamente, como em nenhuma outra interpretação, num conjunto encomendado pelo próprio Regente para celebrar uma data decisiva da sua vida e da vida nacional. Doutra banda, repare-se em que o livro do “Painel do Juramento” está aberto no capítulo XIV do **Evangelho segundo São João**: passo que precisamente vem citado numa

(1). — Não deve deixar de atender-se às idades relativas que os personagens apresentam. Mas há que sublinhar dois pontos. Por um lado, como a composição durou provavelmente dois a três anos, o Infante D. Fernando pôde ter sido retratado aos 12-13 anos — criança ainda — e D. Afonso V aos 16-17. Por outro lado, uma vez que o Rei atingia legalmente a maioridade, o pintor tinha que o representar já com os traços de homem feito, pois não pode esquecer-se que a pintura é essencialmente simbólica, logo tem de dar a majestade real.

obra do Infante D. Pedro, **A Virtuosa Benfeitoria** (cap. VI do Livro III) (2).

Afinal, o que faz o santo no meio disto tudo? Postulamos que, antagonicamente a tôdas as aparências, se poderia tratar de personagem secundária para a interpretação do conjunto. Vejamos como. No século XV cada ato importante é colocado sob o patrocínio do santo do dia em que se realiza. Por exemplo, um rio, uma ilha recebeu o nome do santo e da data da sua descoberta. Muito naturalmente, pois, a proclamação da maioridade do rei e a transmissão de poderes pelo regente colocam-se sob o paládio do santo do dia em que se efetuam, tornado assim patrono da dupla cerimônia. O santo patrono não podia deixar de ocupar o lugar principal, de modo a que tudo convirja aparentemente para êle, numa confusão do sagrado e do profano a que a época não escapa, em que se compraz. Qual seja o santo: eis o que é, portanto, talvez de importância muito menor do que se supõe unânimemente. Como as Côrtes se reuniram em fins de janeiro, não é de excluir São Vicente, celebrado a 22 dêsse mês.

Poder-se-á todavia admitir para os Painéis a data recuada de 1446-1448? À falta de análise precisa da indumentária e do armamento **em Portugal em Quatrocentos** — que é indispensável empreender (3) — bom seria que os historiadores da

(2). — Quanto ao livro do "Painel da Relíquia", o Prof. Lambert verificou que nele não figura nenhuma língua oriental determinada, mas os especialistas que consultou admitiram a possibilidade de imitação, em alguns casos pelo menos, de caracteres hebraicos. Mais recentemente, Bêlard da Fonseca teve o mérito de escolher novo caminho e de propor pela primeira vez uma leitura. Esta não é, porém, convincente, e aquêle arrisca-se a ser um beco sem saída. E' que a tal escrita gótica bastarda não parece ter sido usada na Borgonha quatrocentista. Michel Mollat, professor de História Medieval na Universidade de Lille, que dirige precisamente o estudo dos textos borgonheses do século XV, declarou-me que nunca a vira e teve a amabilidade de me mostrar os microfímes da documentação da côrte dos Duques: escrita muito regular, de leitura facilíma. O mistério do livro "do Judeu" (?) permanece, portanto.

(3). — A indumentária e a armaria, que alguns investigadores pretendem exigir em critério decisivo da datação precisa, não permitem mais do que definir uma época de um quarto ou de um terço de século. Assim, quanto aos Painéis em discussão, diremos que, segundo suas características, datam do segundo terço do século XV; mas não vislumbramos possibilidades de decidir baseando-nos só nelas, se a feitura é de 1446-1449 ou de cêrca de 1460. Apontemos o exemplo da obra pictórica de Roger van der Weyden, que se estende de cêrca de 1430 a 1464, caso não conhecêssemos as personagens pintadas e não dispuséssemos de outros elementos de datação, seria talvez impossível dispor os seus quadros cronologicamente, atendendo só ao vestuário. E' por razões desta ordem que tal critério parece ter sido abandonado para o estabelecimento de uma cronologia "fina" dos primitivos flamengos. O fato de uma determinada forma de espada, por exemplo, só se encontra — *dado o estado atual das pesquisas* — em túmulos da década 1460-1470 não prova que não estava em uso dez ou quinze anos antes, e pode vir a encontrar-se em outros túmulos anteriores.

Arte se preocupassem um pouco com a análise estética. Não com alinhar juízos de valor e adjetivos de matiz subjetivo, nem com amontoar comparações não menos subjetivas, elemento a elemento, do artista em estudo com os artistas de tôdas as épocas e países (A tem a pincelada de C, as côres quentes — ou frias — de M, a maneira de compor de F, as drapa-gens de J, o traço, no retrato, de P, etc. ;C, por seu turno, tem a pincelada de A,...). Mas sim com a integração da obra e do autor nas correntes culturais (e não apenas da mesma arte) da sua época e do seu país, considerando a ferramenta mental e as formas de sensibilidade de então.

Algumas características ressaltam quando nos extasiamos ante os Painéis. Encontramos neles, interpenetrando-se, a um lado o vigor e a precisão do retrato, com o sentido profundo do papel da personagem, e a outro lado o não menor vigor e presença de grupos humanos, com o sentido profundo das fôrças coletivas. O ato, ou atos conexos da vida nacional são sentidos das entranhas pelo pintor, que não adula, não mostra qualquer complacência: é um cidadão exprimindo a consciência cívica; com fôrça, dominando as massas, com rudeza nuns rostos, com branda afeição noutros. O conjunto impõe-se-nos, mas não esmaga: é à medida do homem — do homem livre que livremente fala em Côrtes. Uma convicção incontestável que santifica, torna religiosa a unidade nacional livremente consentida.

Ora, se nos voltarmos para a literatura quatrocentista, não é o Zurara, áulico da côrte, panegirista adulator, cujos retratos permanecem desfocados porque se limitam quase a alinhar predicados morais, não é o cronista em cuja obra não palpita o povo, as vastas massas humanas, que de forma alguma nos ocorre. Mas Fernão Lopes, “Ora esguardai como se fôsseis presente...”: não se diria o melhor comentário aos Painéis? E’ um dos traços definidores das crônicas dêste retratista rude, sem complacências, que nos dá cada ser humano na nítida focagem da sua realidade — boa ou má — e ao mesmo tempo desenrola ante nossos olhos o cinemascópio deslumbrante das multidões em marcha. E’ o cronista filho da revolução nacional, popular de 1383-1385, e que trabalhou ainda sob a Regência de base urbana, burguesa. Nuno Gonçalves é o Fernão Lopes da pintura (como já notaram alguns críticos, entre outros José Saraiva).

Após 1449 o artista-cidadão, o artista que não separa as personagens e as multidões é difficilmente concebível: será necessário esperar pelo reinado de D. João II para que a nobreza perca de novo o leme do Estado, como o perdera antes dessa

primeira data. Convém não esquecer, ao considerar a criação artística, o ambiente social-político em que evolue.

Recapitulemos e completeemos. Em comêço de 1446 D. Afonso V atinge a maioria, o Regente D. Pedro transmite-lhe o poder real, duplo ato que as Côrtes registam e confirmam. Mas a nobreza ainda não está suficientemente forte para afastar D. Pedro, cuja filha é rainha desde 6 de maio de 1447. O Infante da **Virtuosa Benfeitoria** continua a governar e encomenda a consagração pictural dêste momento único de unidade nacional — ou a Câmara de Lisboa, a cujos paços podem ter-se destinado os Painéis, por êle? Nuno Gonçalves (4) trabalha a partir de 1446, durante 1447 e ainda provavelmente em 1448, talvez mesmo em começos de 1449. Mas o Regente é afastado; sobrevém a tragédia de Alfarrobeira; a memória de D. Pedro, a sua família, os seus familiares e apaniguados tornam-se malditos: os Painéis não serão por isso nunca colocados, ficam a monte, ninguém mais os verá por longos séculos... (5).

VITORINO MAGALHÃES GODINHO

do "Centre National de la Recherche Scientifique" de Paris.

-
- (4). — Tem-se considerado ser o mesmo Nuno Gonçalves o "pintor das obras da cidade" que aparece no *Livro Vermelho de D. Afonso V*. A identidade é possível. Mas não se tem procurado examinar o que era exatamente tal "pintor"; se lermos as alíneas seguintes, verifica-se que é êle quem "pinta" os chafarises, ruas etc., quer dizer, é o arquiteto da Câmara.

Como é sabido, Nuno Gonçalves foi nomeado em 1450 pintor del Rei D. Afonso V. Isso nada prova quanto à data dos painéis. Antes do meio do século teria sido pintor do Regente e talvez também da Câmara de Lisboa, a cujos paços o políptico se destinaria.

- (5). — E' indispensável explicar não só a gênese e o significado dos Painéis de Nuno Gonçalves, mas ainda o seu desaparecimento: o que até hoje ninguém fêz. A hipótese cuja exploração propomos satisfaz êstes três requisitos, e custa a crer que se encontre outra que responda ao terceiro tão satisfatòriamente. Esse desaparecimento afigura-se-nos resultado incontrovertível dos trabalhos de Adriano de Gusmão, que provou que os painéis até nós chegados não constituíam nunca o retábulo da capela-mor da Sé de Lisboa, e muito menos provieram de qualquer outra capela da Sé ou de São Vicente de Fora.

