

OS PAINÉIS DITOS DE “NUNO GONÇALVES”.

A história dos painéis em epígrafe é um verdadeiro romance, ou mais exatamente, um folhetim cheio de peripécias e figurantes, acontecimentos trágicos ou grotescos, numa sucessão de episódios que mutuamente se contradizem. Quando falamos em “história” deles, não queremos referir-nos à história deles mesmos, que continuam tão sem História como um recém-nascido; mas à história das conglomerações que eles têm motivado, como obsessão central que se tornaram, neste século, da erudição e da crítica de arte, em Portugal. Descobertos em 1882, no convento de São Vicente de Fora, em Lisboa, onde estavam esquecidos num recanto, pode dizer-se que essa história fantástica começou em 1910, quando José de Figueiredo publicou um livro sobre eles. Desde então, raro tem sido o ano em que a “questão dos Painéis” não é calorosamente debatida, sem que se avance um passo. O grande mérito de investigações recentes, como as feitas criteriosamente por Adriano de Gusmão, foi terem demonstrado que os documentos e textos antigos, aduzidos em suporte das várias teses, apenas provavam que **nada** sabíamos, porquanto não deviam referir-se **àquêles** painéis. Gusmão provou, com a leitura desses textos e documentos, e de alguns outros, que os painéis magníficos, embora encontrados ao abandono e no esquecimento em São Vicente de Fora, não são identificáveis com o retábulo que se sabe ter existido na antiga capela-mor, que o terremoto de 1755 destruiu, da Sé de Lisboa, nem com o de outra qualquer capela da mesma Sé ou do convento onde foram encontrados. A personagem misteriosa que, como pintura significando alguma coisa e representando algumas pessoas, são os painéis, e, como autor, é Nuno Gonçalves, ficou assim mais misteriosa do que nunca. Mas mais vale a honesta demonstração da ignorância do que a teimosia em forçar uma “ciência” que os fatos e os documentos não parecem confirmar.

Mas, sejam ou não “de São Vicente” os painéis, tornou-se em Portugal um crime de lesa-pátria, a que os críticos e investigadores só muito cautelosamente se atrevem, duvidar de que êsses quadros tenham sido pintados em Portugal e por

um português, apesar de nunca ter havido, e no século XV muito menos, uma tradição portuguesa de pintura; e tornou-se ponto assente que, reunindo tão numerosa figuração, tão solenemente representada, os painéis, não podem deixar de simbolizar um grande acontecimento da História portuguesa. Crítica propriamente **estética**, quase nunca foi feita dêles, a não ser ao modo impressionista das aproximações hipotéticas, e para refôrço — confessado ou não — de uma qualquer tese identificatória. Tôdas as personagens históricas do Portugal do século XV, até às quintas categorias sociais, têm sido reconhecidas nos “retratos” daquela vasta galeria que os painéis são, e ali congregadas, conforme os gostos: para adorarem São Vicente (o Santo tutelar de Lisboa); para venerarem a memória do Infante Santo, aquêle D. Fernando da “Inclita Geração”, que morreu como refém em Marrocos; para homenagear a Infanta D. Catarina, filha do rei D. Duarte (o que implicaria que o duplicado “santo” fôsse a pobre infanta em “travesti”...); ou, mais recentemente, a memória de D. Jaime, o filho do Infante D. Pedro, o Regente, que morreu jovem e cardeal, na Itália, em cheiro de santidade.

A última e mais fascinante das hipóteses interpretativas é a que o historiador Vitorino Magalhães Godinho sucintamente expôs (1), propondo que os painéis simbolizassem a transmissão solene dos poderes, feita pela Infante Regente, D. Pedro, a seu sobrinho e genro, o moço rei D. Afonso V, quando êste atingiu a maioridade legal, os catorze anos, em 1446. Com esta hipótese brilhante, o ilustre investigador conseguiria explicar a gênese dos painéis (encomenda do Regente, ou da Câmara de Lisboa, para celebração de tão transcendente conciliação da família portuguesa), o significado dêles (a representação simbólica dêsse acontecimento), e o seu desaparecimento (uma vez que, logo depois, o infante caiu em desgraça e foi morto). Mas não só êstes três aspectos dessa hipótese êle pretende explicar, e também a razão de os dois painéis maiores, com as suas duas predelas cada, repetirem a figura central de um “santo”, e ordenarem-se simetricamente, representando um grupo a entrega do poder pelo infante, e o outro o seu recebimento pelo rei.

Isto nos coloca no único ponto em que os painéis foram discutidos esteticamente, e é muito importante relevá-lo, já

(1). — Revista de História, n.º 37. Janeiro-março de 1959, São Paulo.

que a hipótese Magalhães Godinho assenta, tácitamente, nessa distribuição das seis tábuas. Ora, após o restauro, quando os quadros foram apresentados ao público, e durante algum tempo, essa distribuição não ocorrera a ninguém. A idéia de que constituiriam um retábulo de igreja levava a ordená-los em dois trípticos, compostos, cada um, de um dos quadros maiores e de dois dos menores, escolhidos por forma a que as caras dos figurantes estivessem voltados para dentro (já que em dois dos quadros menores a maioria dos figurantes olha da esquerda para a direita, enquanto nos outros dois faz o contrário). A descoberta, sobretudo pelo grande pintor e escritor modernista Almada-Negreiros, da perspectiva dos ladrilhos do pavimento, levou à revisão de uma tal distribuição, e à aceitação da que é usada hoje. Temos assim, três tábuas “esquerdas” e três tábuas “direitas”. Segundo Magalhães Godinho, o grupo que chamamos “esquerdo” é o do Juramento do Rei, enquanto o “direito” será o da Justificação do Infante.

A argumentação de Magalhães Godinho desenvolve-se com lógica sutil, uma vez aceite a disposição poliáltica, em função da perspectiva do pavimento. Mas será esta inatacável? Cremos que sim. Se os quadros constituem (seja qual fôr a sua distribuição) uma unidade, parece que essa unidade seria geométricamente absurda (coisa que pintores do século XV ou XVI não cometeriam, apesar do simplismo da perspectiva, que já foi notado nestes painéis), caso êles não obedecessem, na disposição, àquela perspectiva que, uma vez descoberto, se tornou evidente. Tôda a crítica, desde sempre, não pôs nunca em dúvida a unidade dêles, que é a de 58 personagens (e não 56 como tem sido dito) apertando-se, em boa ordem de retrato solene, à volta da imagem duplicada de um santo, para celebrarem um magno acontecimento (religioso ou de significação religiosa, nas interpretações anteriores, civil na presente interpretação). Essa unidade é de resto clara também, no estilo dos retratos, com uma força plástica que, hoje, a crítica internacional considera como tendo realizado, nestes painéis, uma das obras mais importantes que a Europa do século XV nos legou. A necessidade de explicar uma simetria em relação a um centro que, em painel dêste conjunto, não existe, levou à idéia de que, no meio haveria um altar... ou coisa parecida, e é assim que o poliáltico tem sido exposto com um baldaquino mais ou menos quinhentista a meio. Claro que nada impede supormos que êsse meio fôsse ocupado por um sétimo quadro que desapareceu, ou foi o único que, tendo sido pou-

pado à supressão oficial do conjunto, teria sido aquêle que os azares do tempo não pouparam (se é que não existe, ignorado, em qualquer escano, como êstes seis viveram quatro séculos e meio). A hipótese Magalhães Godinho, aceitando a perspectiva definidora de um políptico horizontal, parece suprimir aquela necessidade, porque o eixo de simetria passa a ser apenas a **charneira cívica** que une a dualidade de um mesmo ato simbòlicamente representado. Mas nem por isso deixa de ser possível e aceitável um sétimo quadro, unificador dos dois conjuntos, em que Cristo ou a Virgem, rodeados de santos e de altas figuras já falecidas, coonestassem, no plano do Paraíso, aquela dualidade de uma cerimônia cívica apenas testemunhada na terra por um santo. Se, como sempre se tem querido e continua a querer-se ver, o políptico representa o povo português e a dinastia de Avis, num momento decisivo da sua História comum (ou num momento que era decisivo por essa História se tornar perfeitamente comum a dirigentes e dirigidos), não custa a crer, e propomô-lo como hipótese complementar, que um painel central representasse D. João I e a rainha D. Filipa de Lancaster, ajoelhados a um lado e outro de Cristo ou da Virgem. Dêste modo, a consagração de um acontecimento nacional era posta sob a égide dos fundadores da Dinastia (coisa que a Casa de Avis, propagandisticamente, sempre fêz) e das mais altas divindades celestes, visto que não parece que uma tal gente pudesse contentar-se iconográficamente com apenas um santo, e reduzido, para mais, ao papel do notário que regista um acontecimento... Além de que a perspectiva, com um quadro **frontal**, ficaria completa, ao que propomos.

Mas, como desenvolve Magalhães Godinho a sua argumentação?

Na falência das hipóteses de interpretação religiosa, propõe o “caminho diametralmente oposto” da interpretação laica. Aponta que os quadros representam, por amostragem, a nação inteira, como sempre se entendeu que representavam. Ora, nesse caso, a nação só se reuniria, diz êle, para um acontecimento como “coroação de rei ou seu acesso ao poder efetivo (atingida a maioria ou já depois), num ou noutro caso com o juramento em Còrtes, recebendo correlativamente a homenagem”, porque, como sublinha, “o monarca é o Estado vivo, a encarnação política da nação”. Pondera, depois, que, se fôsse só isso, deveríamos ter um único grupo e não dois, em que haveria, como centro, uma só personagem de in-



Fig. 1. — Os painéis ditos de "Nuno Gonçalves".

contestável categoria real. E há **duas**. Com efeito, Vitorino Magalhães Godinho põe em relêvo o fato de que, em cada um dos dois painéis maiores, há uma personagem que detém o poder, por ter apenas um só joelho em terra. Como não há, juridicamente, uma tal simultaneidade de poderes, tudo indica, então, um momento de transmissão desses poderes. Ora, no século XV, comenta Magalhães Godinho, isso aconteceu duas vezes: quando D. João II, por determinação escrita de D. Afonso V, ausente em França, assumiu o poder (1477), ou quando (1446), o Regente D. Pedro fez a entrega do poder àquêle D. Afonso V, em nome do qual, pela vontade popular, regera o reino. Pondera, porém, que, para a primeira hipótese, “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”. Esta argumentação exigiria mais detidas explicações. Porque, com efeito, nessa data de 1476-1478, sabemos que foram convocadas Côrtes umas três vezes, senão devemos entendê-las como mudança de local de uma mesma convocação: em 1476 (Lisboa), em 1477 (Montemor-o-Novo), em 1477 outra vez (em Santarém), embora não se possa dizer que essas Côrtes foram expressamente convocadas “para o efeito”. E, se a data de 1477 é tida como tardia para a pintura, isso resulta, ao que supomos, de quase sempre se ter pôsto, para ela, como limite máximo a data de 1460, em que morreu o infante D. Henrique, a personagem que, desde sempre, graças àquêle chapéu celebrado, foi reconhecida num dos painéis. Mas a morte de uma personagem nunca foi óbice a representá-la em pintura; e, muito recentemente, surgiram sérias dúvidas quanto a essa identificação do infante D. Henrique, que assenta sobretudo na analogia com a iluminura que existe no exemplar parisiense da Crônica de Zurara (2). E, se neste caso, continuássemos a ater-nos a uma hipótese em que o Regente D. Pedro fôsse figura central, morto que foi em 1449, poderíamos supor que a pintura representaria a sua reabilitação, a que D. Afonso V procedeu em 1455, quando, cedendo a pressão de familiares, em especial sua espôsa D. Isabel, filha do infante, trasladou enfim os seus restos mortais para o Mosteiro da Batalha. E, se o filho mais velho do in-

(2). — Com efeito, essa iluminura pode não fazer parte integrante do códice, e não representar o Infante D. Henrique. A coincidência das duas imagens, porém, subsiste. Cf. Mário de Sampayo Ribeiro, *Da singularidade e das anomalias da iconografia do infante D. Henrique*, “Occidente”, n.º 284 a 188, de dezembro de 1961 a abril de 1962.

fante, o condestável D. Pedro, mais tarde efêmero rei de Aragão, regressa do exílio a Portugal em 1453, o prazo decorrido entre 1453 e 1455, cêrca de dois anos, numa atmosfera de reconciliação, seria suficiente para a realização de tão magna pintura. Simplesmente, e a nós mesmos respondemos, não parece que essa reconciliação e a reabilitação póstuma da memória do Regente fôsem suficientes para justificar uma tão ampla figuração de tôdas as classes sociais, embora o Terceiro Estado (de que o infante fôra paladino, e apesar da reação aristocrática que triunfa em 1449) não tenha deixado de fazer-se ouvir em Côrtes que, de 1449 a 1475, foram convocadas umas **atorze** vêzes. Mas retomemos a argumentação de Magalhães Godinho. Para a discussão de “as personagens se coadunarem mal com as que nesta estão retratadas”, se a pintura fôsse datada de cêrca de 1477, seria necessário que aceitássemos o princípio de não poder haver incongruências numa pintura “histórica” (o que é contrário a todo o conhecimento iconográfico que temos dessa espécie de pintura), além de postularmos a exata correspondência, nela, das figuras com as personagens importantes de uma côrte real. Por êsse caminho, nenhuma identificação jamais seria possível, ou, pelo contrário, tôdas o seriam. As circunstâncias que militam em favor da hipótese da transmissão de poderes em 1446 não são propriamente as aduzidas, mas, muito simplesmente, o fato de as tergiversações político-temperamentais do pobre D. Afonso V tirarem às suas abdições, e à paciente rigidez legalista com que o futuro D. João II as aturou, qualquer solenidade, com Côrtes ou sem elas.

Vejamos como Magalhães Godinho, posta a sua hipótese “civil” por exclusão da “religiosa”, a justifica por elementos existentes nos quadros. Num dos conjuntos, teremos o infante D. Pedro — o doador — “perante a vara e o barço da justiça, ao deixar a Regência”, razão pela qual aquêles misteriosos símbolos (vara e barço) não deveriam interpretar-se como inerentes ao santo, qual o têm sido com extremas dificuldades para a identificação do dito santo, mas como dizendo respeito ao ato nacional. Isto decorreria de o quadro pretender significar que, entregando a Regência, o infante “apresenta a justificação da sua política e se submete, por ela, ao veredicto da justiça”. No outro conjunto, o rei, assumindo as suas funções, presta juramento, sôbre os Evangelhos, que seriam, também assim, símbolo do ato, e não do santo. Dêste modo, Magalhães Godinho explica com muita elegância o significado

dos dois painéis centrais, sem deter-se em quem seja o santo, e identificando algumas personagens: no do Juramento, a futura rainha, o infante D. Henrique com o seu filho adotivo, o infante D. Fernando, irmão do rei; no da Justificação, Magalhães Godinho acha provável a presença de Álvaro Vaz de Almada, conde de Avranches, e fiel amigo do Regente, além de “membros da Côrte de Bôrgonha”. Voltaremos a êste ponto.

Seguidamente, Magalhães Godinho procura outros elementos que confirmem, por referência pessoal, a centralidade do infante D. Pedro. Aceita a proposta de Belard da Fonseca, o inventor do cardeal D. Jaime, segundo a qual a relíquia do painel chamado “da Relíquia” é o crânio de Santo Antônio trazido de Pádua pelo infante, da sua viagem européia de 1425-1428; e comenta que, se a relíquia é essa, ela figura muito mais naturalmente numa pintura encomendada pelo infante D. Pedro, do que, como queria Belard da Fonseca, numa pintura celebrando o cardeal seu filho, morto em 1459 (o que colocava, para êste investigador, a data da pintura em 1459-1460). Mas, mais sensacionalmente agora, Magalhães Godinho acentua que os Evangelhos do juramento estão abertos no capítulo XV do **Evangelho de São João**, que é expressamente citado por D. Pedro na sua **Virtuosa Beneficência** (Livro III, capítulo IV). E notemos nós, em refôrço, que Santo Antônio de Pádua era e é Santo Antônio da Lisboa onde nasceu.

Preocupa-se então, muito relativamente, Magalhães Godinho com quem seja o santo que, na sua interpretação, tem papel secundário; mas, como as Côrtes convocadas para o ato que os painéis celebrariam, se reuniram em janeiro, aceita que êle seja o São Vicente das primeiras interpretações, cuja festa é a 22 dêsse mês.

Passa então o historiador a examinar se, historicamente, se justifica para os painéis “a data recuada de 1446-1448”. E afirma que, após 1449, ou seja o triunfo da “reação aristocrática”, o “artista que não separa as personagens e as multidões é dificilmente concebível”, uma vez que a analogia tem sido notada entre Fernão Lopes, cronista da revolução burguesa triunfante, e Nuno Gonçalves, pintor da Côrte resultante dela.

Esta analogia dos painéis com as crônicas de Fernão Lopes é antiga, e relaciona-se com a reiterada convicção da crítica quanto ao populismo daquele cronista. Na seqüência do nacionalismo literário dos anos 10 e 20, que se deleitava com o

vigoroso pitoresco de Fernão Lopes, a parte progressista da minha geração, que se dedicou especialmente a estudos históricos, tôda ela procurou reeditar, em novas bases metodológicas, essa convicção, e não foi Magalhães Godinho dos que menos trabalhou para isso. Tem sido muito grande, e justificada pelas circunstâncias de resistência às ideologias oficiais que há trinta anos dominam Portugal, a vontade de acentuar o caráter **popular** de todos os grandes escritores da literatura portuguesa. Fernão Lopes, Gil Vicente, Camões, Ferrão Mendes Pinto, o Padre Vieira, etc., todos êles, de um modo ou de outro, têm passado por essa metamorfose que é, principalmente, político-sentimental, da qual, em contrapartida, têm sido vítimas aquêles escritores que, mesmo distantemente, possam ser acusados de “cortesãos”. Dizer-se que “Nuno Gonçalves é o Fernão Lopes da pintura” não tem, criticamente, sentido algum, porque assenta num pressuposto que nenhuma identificação feliz chega para comprovar, por falta de documentos: o pressuposto de que êsses quadros foram pintados por certo Nuno Gonçalves, de que êsse Nuno Gonçalves era português ou aporuguesado, e de que os quadros teriam, assim, sido pintados em Portugal por um homem integrado numa atmosfera portentosa de consciência nacional. Mas isto é esquecer que a grande pintura foi sempre uma atividade **profissional**, e que ilustríssimos quadros, celebrando acontecimentos de nacional transcendência, foram pintados por artistas inteiramente alheios, como comunhão sócio-espiritual, ao “significado” que lhes era tematicamente encomendado.

Não há medida comum entre a prosa de Fernão Lopes e a pintura de um hipotético Nuno Gonçalves, a não ser a que resulta de uma ampla figuração histórica que é reportada à sociedade portuguesa da primeira metade do século XV, tida e havida como progressista. A prosa de Fernão Lopes é pitoresca, animada, apaixonada pelos acontecimentos, a que não pretende atribuir qualquer significado transcendente que ultrapasse a glorificação da **legitimidade nacional** da dinastia que o emprega. O seu realismo estilístico é parente próximo do que, desde meados do século XIV, vinha dominando na literatura européia, em dicotomia com um exacerbamento não intelectualista da espiritualidade; e dêsse realismo são típico exemplo os **Canterbury Tales** daquele Chaucer que morreu “concupido” de John de Gaunt, o duque de Lancaster, e pai de Filipa de Lancaster, a britânica mãe do Regente D. Pedro, numa exemplar ascensão aristocrática da grande burguesia

urbana e mercantil. Mas, se êsse realismo estilístico de Fernão Lopes acaso corresponde a lúcida consciência da importância das forças sociais na realização de uma política, é um realismo que, por burguês em fase de aristocratização, não esquece, e até sublinha, como a população, ao desempenhar o vivo papel que desempenha nas crônicas, é apenas instrumento para a concretização de objetivos que a excedem. Êstes objetivos são a tomada do poder (através de uma dinastia proclamada), por uma classe que substitui os seus interesses de mercantilismo urbano e marítimo, à tradicional orgânica senhorial, derrocada na crise da sucessão do rei D. Fernando. Trata-se de justificar uma mutação dos termos do contrato social. Onde êste se regia, extra-nacionalmente, por relações de suzerania entre a nobreza agrária e territorial e o monarca hereditariamente legítimo (e por isso a velha nobreza seguira a filha do rei D. Fernando, apesar de casada com o rei de Castela), a burguesia pretendia transformar os seus interesses em privilégios **nacionais**, nem que, para tanto, tivesse, como teve, de aceitar a criação de uma nova nobreza, proprietária a uma escala nunca dantes concebida, mas coincidente com ou afim da Casa Real. A preocupação de identificar os interesses “nacionais” da burguesia com a legitimação jurídica da dinastia, eis o que é patente em Fernão Lopes, como nos escritos dos príncipes de Avís. O realismo literário e historicista de Fernão Lopes tem a sua contrapartida no idealismo pragmático daqueles príncipes. As condições, portanto, em que Fernão Lopes **não é um** escritor áulico, mas um escritor cidadão, estão longe de ser as que habitualmente se lhe circunscrevem. Êle, como cronista oficial, **é tão áulico** como Zurara, por exemplo. A sua obrigação, que cumpre gostosamente, é a de legitimar historicamente a dinastia. E, se parece e é filho da “revolução nacional”, é por que à dinastia interessava sumamente, para manutenção do seu imenso poder monopolista (que bem depressa oporá surdamente ou abertamente os filhos de D. João I uns aos outros), apresenta-se como herdeira de uma agitação saudavelmente patriótica que a burguesia suscitara para a realização dos seus fins, e transformara numa **ordem** dinástica. Legitimada a dinastia pela continuidade do poder (e a reação de D. Afonso V não é quebra de continuidade, mas os monopólios reagindo contra a pulverização de pequenos interesses comerciais e artesanais representados pelos concelhos), o aulicismo de legitimação não só deixa de ser necessário, como passa a ser inconveniente. Não

se trata já de legitimar o que implicitamente se reconhecia poder ser pôsto em causa: trata-se de celebrar apologeticamente as ações de classes dirigentes, cuja legitimidade não está sujeita a controvérsia. Sob êste aspecto, e paradoxalmente, as lutas da regência entre o infante D. Pedro e os seus inimigos não haviam senão confirmado a estabilidade jurídico-social da dinastia. A História não se repetia, numa última arrancada democrática, quando o infante e os concelhos se aliaram, postulando até a convocação de Côrtes anuais. As Côrtes não eram, de modo algum, um parlamento moderno; e nem só o Terceiro Estado as constituia, como parece crer-se ao sublinhar o caráter burguês das desta época. De um ponto de vista burguês, quem, apoiando-se na pulverização urbana dos interesses, estava fora da evolução da sociedade (tal como os interesses do pequeno mercantilismo e do pequeno artesanato), era o infante D. Pedro. Porque a grande aristocracia — e a tão notória displicência do infante D. Henrique em defender o irmão é bem significativa, monopolista gigantesco que êste empresário das descobertas era, muito cioso — ao rebelar-se com D. Afonso V, apenas criava as condições de um **trust** monopolista que o rei D. João II inverteria em favor da Corôa, e que o rei D. Manuel I, oriundo dessa grande aristocracia principesca, estaria em condições de desenvolver harmonicamente, até à conclusão lógica que foi a “apagada e vil tristeza” de D. João III, e na qual, com exceção de alguns altos espíritos, mergulhou zelosamente a nação inteira. O realismo de Fernão Lopes, portanto, espelha apenas a primeira fase escritural de uma **distorção** da realidade, comandada pela classe dirigente. Se êsse realismo se manifesta na vivacidade dos traços, na movimentação dos conjuntos, no dramatismo das cenas, no colorido agitado de uma narração, eis o que — independentemente de aproximações entre obras de arte de espécie diferente serem metástase da crítica romântica, ultrapassada nas suas sínteses paralelísticas ou antitéticas — está inteiramente ausente da severa e solene composição de Nuno Gonçalves. O tempo de uma narrativa brilha, nos painéis, **pela ausência**. E confunde-se a veracidade **plástica** (não se sabe a que ponto estilisticamente inventada, pois que não temos fotografias daqueles sujeitos que gostavam todos de ver-se, na Itália, no Aragão ou na Flandres, de traços tão vincados e glabros...) do retratismo do século XV, com uma atitude literária que, pelo realismo, segue um caminho complementar mas contrário. Porque o retrato estático e imóvel, não represen-

tando a personagem em ação como a época barroca se apostou em fazer, é o contrário daquele realismo literário que procura a ação acima de tudo, e pretende ser uma crônica do comportamento humano. O retrato do século XV com o que supomos ser, sem provas concretas, uma obsessão do **parecido**, é muito outra coisa que um retrato psicológico, ou sequer caracterológico. E' sim, numa excepcional categoria artística, a contrapartida daquele realismo literário: a representação fiel (ainda que estilizada, porque a **semelhança física** entre a Europa aristocrática que se faz retratar ou faz pintar caras de santos, no século XV, é impressionante) do Homem como imagem e semelhança de Deus, com as verrugas e os narizes de batata, que Deus lhe deu. De modo que Nuno Gonçalves só poderia ser o Fernão Lopes da pintura, pelas razões estéticas exatamente contrárias daquelas que um renitente orgulho patriótico ou cívico lhe atribui.

Aquela solenidade e aquela severidade de “Nuno Gonçalves”, em que pese a Magalhães Godinho, são possíveis igualmente **antes** ou **depois** de 1449. De resto, a mistificação ideológica foi sempre uma das missões da arte de encomenda; e, mesmo admitindo que, individualmente, um artista já não pudesse ser **cidadão** na sua obra, nada impedia a sociedade dirigente de lhe encomendar painéis em que se demonstrasse o contrário. E uma composição daquela magnitude não pode ser julgada, na sua **ideologia**, pelos padrões individualistas de uma liberdade artística que, na primeira metade do século XV, e **em pintura**, não tem qualquer sentido. Tão magna obra era encomendada, e rigidamente encomendada; e sabemos que é preciso esperar-se mais de um século, pelo Greco, para que um artista, discutindo o que lhe pagam, do mesmo passo proclame a autonomia da sua criação. E fazer estas considerações é precisamente, como recomenda Magalhães Godinho, não esquecer, ao considerar a criação artística, “o ambiente social-político em que evolve”. E notemos que não há “multidões” nos painéis, mas supostos representantes de classes **com** representação social...

Magalhães Godinho encerra a apresentação da sua hipótese pela suposição de que “Nuno Gonçalves trabalha a partir de 1446, durante 1447, ainda provavelmente em 1448, talvez mesmo em começos de 1449”. E o desastre de Alfarrobeira, com a perseguição subsequente, explicaria que os quadros sumam sem deixar rasto: “ninguém mais os verá por longos séculos”. São assim atribuídos três anos a Nuno Gonçalves para pintar

uma vasta composição que, segundo parece apesar do restau-
ro que, em certos pontos, sabemos que foi excessivo (e feito
por métodos que hoje seriam condenados), concluiu. E' tal-
vez muita lentidão, para época tão agitada e insegura, por-
que **não é exato** que, durante êsse período, "a nobreza ainda
não está suficientemente forte para afastar D. Pedro, cuja filha
é rainha desde 6 de maio de 1447", como diz Magalhães Go-
dinho. A desculpável paixão de provar uma tese da mais alta
importância fê-lo esquecer coisas que poucos saberão melhor
do que o historiador dessa época, que êle tem sido. Com efei-
to, a transmissão de poderes, para o que, calculadamente, o
Regente convocou "Côrtes Gerais e solenes" (segundo Rui de
Pina), fêz-se em janeiro de 1446. E, no ato de posse, D. Afon-
so V, pela bôca do Dr. Mangaancha, apaniguado do Regente,
pede a êste que continui, dada a sua pouca idade, a orientar
o govêrno... As bodas efetivas do adolescente rei celebram-
se, de fato, a 6 de maio do ano seguinte, mas os desposórios
dêle com a filha do infante haviam sido celebrados, não o es-
queçamos, em 1441... E há mais: a realização dessas bodas,
longe de corresponder àquilo que o Regente sempre havia so-
nhado, não lhe trouxe a segurança. Sabe-se que o jovem rei
as exige, instigado pelos inimigos do infante, do mesmo passo
que exige a restituição do poder de fato, que pedira, ano e
meio antes, que D. Pedro continuasse a exercer. Êste, ofen-
dido, entrega-o e retira-se; e logo não só se desenha um am-
biente de guerra civil, com provocações contra o ex-Regente,
como a própria rainha, sua filha, é usada como instrumento
para ferí-lo. De modo que o longo período de três anos que
Magalhães Godinho atribui a Nuno Gonçalves para executar
a encomenda do Regente, na boa paz necessária a retratar
tanta criatura, por encomenda dêle, parte-se em dois: o que
vai de janeiro de 1446 a maio de 1447 (um ano e quatro me-
ses), e o que vai de maio de 1447 aos princípios de 1449 (um
ano e oito meses, já que, morrendo o infante, em Alfarrobei-
ra, a 20 de maio de 1449, quando os preparativos bélicos e as
marchas e contramarchas políticas se intensificavam havia
meses, não é lícito supor que êsses começos de 1449, limite má-
ximo de Magalhães Godinho, possam ter ido além de janei-
ro). Dadas as vicissitudes políticas do segundo dêstes períodos,
em que o Regente o não era já por fôrça de lei, e cedera uma
tutela que dependia de um acôrdo exterior à lei, e que se que-
brara, não é crível que ainda êle pensasse em celebrar a sole-
nidade das Côrtes de Lisboa, de janeiro de 1446; e menos ain-

da o é que a Câmara de Lisboa, a quem a pintura se destinaria, insistisse com o pintor pelo cumprimento do contrato; e é quase impensável que a oficina do pintor continuasse a gastar tempo e dinheiro numa obra cujo destino (e conseqüente pagamento) seria tão incerto como o do próprio Regente, cujos inimigos pontificavam na capital. Resta, portanto, a hipótese do primeiro período em que os três anos atribuídos se cindiram: um ano e quatro meses. Será tempo suficiente para a execução dos seis painéis (e quiçá **sete**)? A pintura do tempo era menos individual que oficial. Mesmo quando um pintor era eminente, êle era sempre uma **empres**a, regida pela orgânica corporativa em que se integravam tôdas as artes e ofícios. E, portanto, há que contar com vários aprendizes que **enchiam** as tábuas segundo o risco do Mestre, para que êste lhes desse, como composição de côres e como retratos, o toque final. Por outro lado, o caráter oficial — que não era o da pesquisa dileitante que os renascentistas instituirão na segunda metade do século, nem o da invenção formal e individualista que só o modernismo introduziu nos fins do século XIX, no enalço de alguma pintura romântica — permitia, pelo uso de fórmulas e receitas de desenho e colorido, uma rapidez de execução, que não pode ser avaliada pelo tempo que um retratista de hoje levaria a fazer aquilo tudo. Se admitirmos que, nos painéis, umas 26 cabeças são **retratos**, enquanto as 32 cabeças da última ordem de figuras são apenas **figurantes genéricos** (e é provável que só sejam retratos as 10 figuras principais dos dois painéis centrais), poderíamos considerar que, a 2 semanas por retrato e a 1 semana por figurante, a oficina apresentaria a obra em 21 meses que, adicionados do tempo de concepção (e de apresentação do esquisso ao doador, antes de ampliá-lo às tábuas), seriam uns **dois anos** (3). Mas é possível que uma urgência do Regente, em comemorar a conciliação havida na transmis-

(3). — O exame técnico dos painéis revela que as figuras que podemos considerar retratos são criadas por **velaturas**, enquanto as cabeças do fundo são pintadas a pinceladas largas e livres. Não é dos mínimos paradoxos da crítica dêstes painéis que se prefiram, como pintura, as figuras do fundo, e que sejam as do primeiro plano, menos estimadas, as que fixaram a atenção dos identificadores. E não se repara em que essa diferença de tratamento é que precisamente, no alto dos painéis, **compensa, como perspectiva, a perspectiva indicada pelos ladrilhos do primeiro plano**, já que, numa composição em que todo o espaço seria ocupado por uma massa de gente, não haveria outros modos plásticos de perspectivar... A ausência de profundidade, considerada uma deficiência do pintor, não passa de uma exigência da composição, pois que, nesta, não era o espaço plástico o que importava, mas a ocupação dêle por numerosas figuras, sem paisagem.

são de poderes, se referisse à data das bodas de sua filha, na hipótese de a exigência das bodas, por parte de D. Afonso V, ter precedido, para ocultá-la, a exigência do poder. Neste caso, a oficina aceleraria o trabalho, para realizá-lo em menos tempo. Todavia, não parece que, entre janeiro de 1446, data da transmissão do poder em Còrtes, a maio de 1447, quando D. Isabel sobe efetivamente ao trono, a segurança do Regente fôsse absoluta, como vimos, e sabe-se que os maneios e intrigas, que culminam na exigência de D. Afonso V em haver para si todo o exercício do poder, e a espôsa também, o não colheram de surpresa, nem podiam colher, dada a força e a persistência, bem conhecidas, dos seus inimigos. Se isto não obsta a que, **oficialmente**, continuasse a desejar a comemoração solene e pictórica que Magalhães Godinho dá como motivo dos quadros, sem dúvida que o entusiasmo verdadeiro estaria então muito hesitante. Claramente que as bodas do rei com sua filha não eram já sequer a criação de uma sólida situação de fato (que êle vinha forçando desde muito, já que êsse casamento era disposição testamentária do rei D. Duarte, falecido quando os noivos presuntivos tinham ambos seis anos de idade...), no jôgo político, e muito menos um sólido triunfo em cuja eficácia plena êle confiasse. E viu-se que, na sua curta vida, D. Isabel nunca teve, no marido, mais influência do que o velho Bragança e seus filhos, capazes de a jogarem contra o pai. Tudo isto nos leva a considerar como altamente improváveis as datas que Magalhães Godinho propõe para a fatura dos painéis.

Mas, se aceitarmos a hipótese principal, que é a de êles representarem a transmissão de poderes do Regente ao Rei, que datas então nos parecem mais prováveis? Na vida do Infante D. Pedro à testa do govêrno, e admitindo-se aquela hipótese, os anos **mais seguros** são os que precedem as Còrtes de janeiro de 1446. Após a revolução que o leva à regência, e com a fuga da rainha viúva para Castela (dezembro de 1440), as Còrtes de Tòrres Vedras, em 1441, e as de Évora, no ano seguinte, são a consagração da política que êle representa. Se, em outubro de 1442, morre o seu mais fiel aliado de entre os irmãos, o infante D. João, condestável do reino, e em 1443 o filho dêste, D. Diogo, que herdara o cargo, D. Pedro sente-se então suficientemente forte para recusar ao Conde de Ourém, filho mais velho do seu meio-irmão o Conde de Barcelos, o cargo vago, o que lhe acarreta a perda de um aliado poderoso que, na revolução, o acompanhara contra seu próprio pai; e,

para, num gesto de conciliação, agraciar o meio-irmão (e indiretamente aquêlê filho mais velho dêle) com o ducado de Bragança, colocando-o no mesmo pé **de todos** os irmãos vivos: êle próprio, o infante D. Henrique, e a duquesa de Borgonha. Outras circunstâncias, relativas essas à rainha-mãe, foragida e exilada, mostram que, nessa época, o poder do infante era muito firme. D. Leonor, desanimada com o curso dos acontecimentos portuguezes, e sentindo que Castela não se moveria para restituir a Regência, propunha a D. Pedro, em fins de 1444, renunciar às suas pretensões, submeter-se, e voltar como apenas mãe do rei. Se a proposta era honesta, não o sabemos, porque ela morreu em fevereiro de 1445, antes de as negociações se concluírem. Essa morte de quem agora procurava humildemente um acôrdo, e fôra o **outro regente**, mais nos confirma em que o Regente se sente suficientemente forte e seguro para, em janeiro do ano seguinte, montar a farsa de entregar ao sobrinho um poder que êste lhe pedirá que conserve. Parece, portanto, mais razoável fixar **entre meados de 1441 e os fins de 1445** o período mais feliz e triunfante da regência. E há, nesta conjuntura, um outro acontecimento que Magalhães Godinho poderia ter aduzido em favor da sua tese, e da importância transcendente da administração de D. Pedro, como êste desejaria que, legalisticamente, a posteridade a visse: 1446 não é só o ano da maioridade do rei; é, também, o da publicação das **Ordenações Afonsinas** que codificavam aquela lei a que o Regente simbolicamente se submetia. Não terá sido por acaso que tão importante empreendimento jurídico é “lançado”, como hoje diríamos, no mesmo ano em que o Regente deixava de direito o poder, para melhor o exercer de fato. O ano de 1446 seria, assim, sumamente importante na glorificação de uma “reconciliação” de que o Infante era o principal agente. E não parece plausível que, mesmo sendo **oficialmente**, para o Regente, a realização de um sonho tão longamente preparado a subida ao trono de sua filha, os painéis possam referir-se a uma data mais próxima das bodas reais, ou que as ultrapasse. Com efeito, se a juvenil figura feminina é D. Isabel, filha do Regente, não faz sentido que êste aceitasse ou encomendasse ainda, nessa outra data, uma pintura em que ela não aparecesse ostensivamente como a rainha que, a 6 de maio de 1447, passa a ser efetivamente. Os painéis devem, portanto, ter sido concebidos na época feliz da regência, com vista aos grandes acontecimentos que as Côrtes, em janeiro de 1446, são chamadas a testemunhar solenemente. Que essas Côrtes tenham sido reu-

nidas em Lisboa, quando não era de regra que o fôsem (4), é bem significativo do conjunto de precauções políticas — simbólicas ou reais — de que o Regente rodeou a transmissão de poderes. E o fato de o seu destino de chefe político estar tão intimamente ligado à população da capital, se por um lado explica a localização lisboeta das Côrtes, explica também que o santo dos painéis seja, **com efeito**, São Vicente. Se, a tôdas estas circunstâncias, acrescentarmos que, em 1447, Lisboa celebrava três séculos de cristandade (não transferida a Marrocos, do que o Regente não era entusiasta) selada pelo milagre daquele santo, é de supor que a reconciliação simbolicamente representada, a propósito das Côrtes de 1446, fôsse obséquio do Infante à cidade a quem devia tanto, e até em reparação daquela sua célebre resposta, quando recusara que a Câmara o homenageasse com estátuas. E, assim, nas pinturas, seria São Vicente um dos santos a testemunhar dos transcendentos acontecimentos de 1446; e uma vez que êsse mesmo santo, para a Côrte Real, não teria a categoria especial que lhe era devida na sala das sessões da Câmara de Lisboa.

Mas ocorre perguntar: por que razão identificou Magalhães Godinho o menino que está ao lado do infante D. Henrique como o infante D. Fernando, irmão de D. Afonso V e seu pupilo (e sucessor na administração das emprêsas ultramarino-cristicas), e por que razão **não** identificou a eminente figura feminina que se alteia atrás da jovem identificada como a futura rainha? Quanto a nós, o fato de o infante D. Fernando (o futuro pai de Leonor, espôsa de D. João II; de D. Diogo, que lhe sucede no ducado de Viseu e é assassinado por D. João II; de Isabel, que casa com o 3.^o duque de Bragança, decapitado por ordem daquele rei; e de D. Manuel I que a êste sucede no trono) estar ao lado do infante D. Henrique não resulta de que o tio solteirão não prescindia de retratar-se com o pupilo, mas de uma circunstância que mais reiteraria a conexão da política do Regente com os painéis. Porque devemos lembrar-nos de que, no início da crise que levou D. Pedro ao poder, êste infante propusera que o sobrinho D. Fernando fôsse, para calarem-se as intrigas acêrca das suas ambições diretas, jurado como herdeiro do trono, que o príncipezinho era, pelo costume sucessório e pela invocação dêsse costume feita nas disposições testamentá-

(4). — Das 25 vêzes que terá havido Côrtes entre 1400 e 1450, só 9 delas se reuniram em Lisboa. No meo século seguinte, em 24 convocações prováveis, 12 são em Lisboa. Entre 1498 e 1698, é exceção que o não sejam.

rias do rei D. Duarte. Mas aquela senhora, que faz **pendant** com o infante D. Henrique, quem será?

Admitindo que, numa pintura **tão** histórica, não há personagens defuntas, quem poderá ser, naquela data, uma alta figura feminina, cuja importância seja igual à do infante D. Henrique? Quem são as grandes damas da família real? A rainha-viúva, D. Leonor de Aragão, é ali inconcebível, porque o espírito de reconciliação não iria a tal ponto; e ela, morta ou submissa, não é sequer personagem já. A espôsa do Regente, que tem sido a preferida nas identificações? Mas a filha de Jaime de Urgel é personagem apagadíssima, apenas mãe da infeliz progénie de seu marido, e não representou, na vida do tempo, qualquer papel. Pensemos em que todos os irmãos de D. Pedro estarão ausentes das pinturas, menos D. Henrique, pela simples razão de que os outros, além do rei D. Duarte, haviam já morrido — D. João (1442) e D. Fernando (1443) —, e de não ser aceitável que, naquela reconciliação, figure o meio-irmão D. Afonso, o duque de Bragança, velho de setenta anos nessa data, como nenhuma das figuras principais. Da “**Íncrita Geração**”, só restam, além do Regente, em 1445, o infante D. Henrique e D. Isabel, a duquesa soberana de Borgonha. E, assim, o juramento de D. Afonso V é testemunhado pela que será sua mulher, pelo seu irmão e herdeiro reconhecido, e pelos dois tios que, como parentes mais próximos, são os garantes não só do juramento, mas das nobres intenções do outro tio que se justifica no outro painel, e também da sucessão legítima, representada pela futura rainha e pelo herdeiro presuntivo, enquanto ela não tivesse filhos.

Quem, nesse outro painel, acompanha o Regente? Magalhães Godinho nomeia apenas o conde de Avranches, Alvaro Vaz de Almada, que com êle morreu em Alfarrobeira. E’ plausível a identificação, para a qual podemos aduzir uma justificação **lisboeta**: a de ser êle capitão-mor e o alcaide do castelo da cidade, ou o que chamaríamos hoje o comandante militar da capital. E os outros três, quem serão êles? Sem dúvida que outras grandes personagens do grupo do Regente, durante a sua administração.

Em resumo: aderiríamos à tese de Magalhães Godinho, segundo a qual os painéis representam a transmissão de poderes do Regente D. Pedro ao Rei D. Afonso V, em 1446; com novos argumentos, reforçamos essa tese; por fôrça desses mesmos argumentos, achamos altamente improvável o período 1446-1449 para composição dos painéis, e propomos que seja de

princípios de 1445 a meados de 1446; supomos um painel central, como eixo da composição, em que os defuntos figurariam com Cristo ou a Virgem, e seriam principalmente os fundadores da dinastia, D. João I e D. Filipa de Lancaster, que, convém recordar, morreram ambos em Lisboa ou nas proximidades da capital a que deviam a corôa; e acreditamos que a grande dama de toucado branco seja D. Isabel de Borgonha (5).

(5). — Em tôdas as identificações se tem considerado que a dama é, pela sua indumentária, uma viúva. E daí que as identificações, pressupondo uma data posterior a 1449, na sua maioria imaginem que ela é a duquesa de Coimbra, viúva do Regente D. Pedro, figura que ninguém, nem o marido, se lembraria de pôr no centro de uma pintura magna. Por outro lado, D. Isabel, a duquesa de Borgonha, que casou em 1430 com o duque Filipe-o-Bom, só enviuvou em 1467 (e não em 1460, como descuidadamente se supôs), para morrer em 1471 (foi quem sobreviveu a todos os irmãos). Mas será de fato uma viúva aquela figura, ou uma personalidade que se vestia severamente, e que não fôsse já criança em 1445? D. Isabel, nesta data, tinha perto de cinquenta anos, pois nascera em 1397. E as vestes concordam com a personalidade da princesa que, em 1453, foi de tôda a cristandade européia quem mais vibrou com a queda de Constantinopla, propondo-se pessoalmente encabeçar uma cruzada que já não atraía ninguém, a não ser, ao que parece, seu sobrinho o rei Afonso V.

E' de notar, quanto a Filipe-o-Bom e Isabel, o seguinte. O grande historiador Philippe de Commynes (1447-1511), que era flamengo de nascimento e se viu pessoalmente envolvido nas lutas e intrigas do Temerário, que minuciosamente descreve nas suas Memórias, não faz qualquer referência direta a Isabel de Portugal.

As "memórias" de Commynes têm declaradamente início em 1464, quando Commynes entrou ao serviço de Carlos, então apenas conde de Charolais e lugar-tenente de seu pai. E é precisamente no Capítulo Primeiro do Livro Primeiro que êle faz a única referência — indireta e não nominal — à duquesa Isabel, e colocando-a na bôca do duque Filipe. Êste, falando aos embaixadores de França (trata-se do incidente diplomático que irá ser pretexto para as guerras entre Luís XI e o Temerário), declara: "...que, se o dito conde (seu filho) era desconfiado, não saía a êle (duque) que nunca o fôra, mas a sua mãe que avoit esté a mais desconfiada dama que êle jamais conhecera (...)"'. O sublinhado é nosso. Não deve concluir-se que Isabel já morrera em 1464; mas, se apenas nos fiassemos de Commynes, seríamos levados a tal, pois que a duquesa morreu em 1471, sem que o memorialista se referia a qualquer ato da sua vida ou à morte dela. E' certo que êle, referindo inúmeras vezes Maria de Borgonha, a filha e herdeira do Temerário (nascida em 1457), não menciona a mãe dela, Isabel de Bourbon, prima direita e 2a. espôsa de Carlos (mencionando o pai de Isabel, o duque de Bourbon), nem fala da morte desta, que se terá verificado em 1465. Mas, tratando de acontecimentos de 1471, fala já da duquesa Margarida de York, irmã do rei Eduardo IV de Inglaterra, que (não o diz êle) era, desde 1468, a 3a. espôsa do Temerário que a deixou viúva em 1477. Para Commynes, e tal como a maior parte destas mulheres, a duquesa Isabel não é personagem de importância, embora êle só tenha trocado a côrte ducal pela do rei Luís XI em 1472.

Mas, em 1464, o duque Filipe permitia-se, em audiência solene, uma referência muito pouco amável à espôsa ausente (não é mencionada a presença dela na audiência), mesmo que admitamos êle estar fazendo humor acêrca de aspecto da personalidade dela, suficientemente conhecido da Côrte borgonhesa para provocar um discreto riso geral que

Mas... se os painéis foram pintados para o Regente ou por via dêle, por volta de 1445-1446, e se só em 1447 se inicia a queda do infante, como explicar a desapareição dêles, que a conclusão em 1449, proposta por Magalhães Godinho, explicaria muito melhor? E, em qualquer caso, como explicar a ausência de referências a uma obra artisticamente tão importante e de tão alto significado cívico e nacional? Já que esta importância da obra é, nesta interpretação, imensa.

A desapareição de uma obra-prima de arte, por circunstâncias políticas ou outras, não exige, para efetivar-se, que não chegue a ser exposta ou concluída. A obra é retirada, escondida, e some-se nos desvãos de um convento, do mesmo passo que se some da memória dos homens. De quantas obras importantíssimas e altamente significativas se não sabia, antes de serem descobertas? Para efeitos de supressão pública, é triste reconhecer que, humanamente, basta suprimí-las. E tanto faz, para o caso presente, que a obra tivesse sido concluída em 1446 ou três anos depois. E' estranha, no entanto, a total falta de referências a uma obra que, embora suprimida, as crônicas ou qualquer documento não deixariam de referir (6).

E, aqui, entra em cena a espôsa do duque Filipe-o-Bom, aquela D. Isabel, tão atenta à política européia e às vicissitudes da sua família portuguesa, e tão especial amiga do Regente, cujos filhos acolheu e protegeu. Obséquo à cidade de Lisboa e celebração da transmissão de poderes, solenemente preparada e feita nas Côrtes de 1446, os painéis teriam sido encomendados por ela, que se ligava assim, e arrastava o irmão D. Henrique, ao dever de testemunhar a acessão do sobrinho ao trono, em têrmos de quem era o seu irmão querido. E, encomendados e pintados na Flandres, teriam chegado a Portugal em fins de 1447, quando, onde quer que fôssem parar, o seu destino acabaria sendo, a curto prazo, um desvão qualquer. E lá ficaram

desarmasse os embaixadores da França. Provavelmente, Filipe aludia às suas notórias infidelidades conjugais, para com as quais Isabel não avoít esté (em 1464, o duque tem sessenta e oito anos já, e a espôsa menos três que êle) particularmente complacente.

- (6). — Admitindo que os painéis sejam de Nuno Gonçalves, nenhuma das referências documentais a êste pintor se coaduna com êles. O registro de 1470, relativo a um retábulo da capela do Palácio Real de Sintra, que não é nem sucintamente descrito nêle, não permite identificação. E' certo que o fato de a invocação dessa capela ser o Espírito Santo, já serviu para duas hipóteses contrárias: a de os painéis estarem imbuídos do "Espírito Santo" que seria a divindade tutelar da nação portuguesa (e não se vê onde o dito Espírito possa estar nos painéis, já que o duplo santo não pode representar uma entidade divina que, em matéria de figuração plástica, nunca foi além de pássaro), ou a dos painéis não serem os daquele Palácio Real, o que parece mais plausível.

completamente perdidos e ignorados, e completamente não referidos, necessariamente, nos documentos e nas crônicas portuguesas. Quem nos garante que, na documentação do Ducado de Borgonha, não haverá um breve registo assim, e que ninguém, muito patrioticamente, está interessado em encontrar: “A Roger van der Weyden, pelos painéis mandados fazer do Príncipe de Portugal...” — e adiante uma quantia condigna? Em 1456, ao que parece, pintava êle o filho segundo do infante D. Pedro, aquêle D. João que, casado com Carlota de Lusignan, foi quase rei de Chipre. O príncipe, se é êle, parece-se singularmente com uma das figuras mais jovens dos painéis, e terá sido retratado por ocasião de receber de seus tios, os duques, o Tosão de Ouro (7). Mas não é a parecença que importa. Êsse ar de família, já o acentuamos, sopra em tôda a pintura européia do século XV. Todavia, podemos também admitir que Isabel de Borgonha tenha encomendado os quadros em Portugal — e da mesma forma levariam sumiço. Porque a Borgonha não tarda a ficar completamente absorta na sua querela com Luís XI de França. E Filipe-o-Belo morre em 1467. Isabel, a sua viúva, segue-o em 1471. Carlos-o-Temerário perece em batalha em 1477. A sua filha e herdeira, Maria de Borgonha, casa nesse mesmo ano com o arquiduque de Áustria, Maximiliano... Já ninguém em Portugal ou na Borgonha está interessado no Regente D. Pedro, a ponto de entronizá-lo publicamente através de uma obra de arte. E há que têmos em conta um importante fato de ordem **estética**: naquele tempo, ainda as obras de arte não se encomendavam apenas para **se-rem-no**, mas para exercerem uma determinada função que presidira à encomenda... Obsoleta a função, a obra de arte era substituída por outra, mais conforme a outras necessidades figurativas. O rei D. João II de Portugal, quando sobe ao trono em 1481, interessa-se pela memória do Regente que era, ao mesmo tempo, seu avô e seu tio-avô (8); mas não consta que tenha cuidado de painéis que, possivelmente, ao fim de trinta anos, já ninguém recordava que existiam.

(7). — Quadro no Museu Real de Arte Antiga, de Bruxelas, e que, tradicionalmente, representava Carlos-o-Temerário, primo direito de João de Chipre. Como todos se parecem! Por serem parentes? Ou por serem contemporâneos?...

(8). — Mandou traduzir do latim, por Vasco Fernandes de Lucena, os discursos que o deão de Vergy, enviado pela duquesa Isabel de Borgonha, veio fazer a D. Afonso V, condenando a morte do Regente. Aliás, Lucena havia estado ligado à Casa de Borgonha. Aquele deão, Jean Jouffroy, foi cardeal depois.



Fig. 2. — "O Cavaleiro da Flecha", de Van der Weyden (Museu Real de Arte Antiga, de Bruxelas). Identificado anteriormente como o "Grand-Bâtard de Bourgogne", representará João, duque de Coimbra e "rei" de Chipre, filho do Regente D. Pedro e que recebeu o Tosão de Ouro em 1456.

E Nuno Gonçalves? Quanto a êle, nada obsta que tenha sido um grande pintor, e, a partir de 1450, o “pintor del-rei” D. Afonso V, embora possa supor-se, pelos registos que se lhe referem, e como Magalhães Godinho não deixa de apontar, que o tal Nuno Gonçalves fôsse antes um arquiteto que um pintor. Mas, como Francisco de Holanda fala num grande pintor dêsse nome, autor do retábulo de São Vicente da Sé de Lisboa, o mais que, nesse capítulo, nos pode acontecer é o que já nos aconteceu com Gil Vicente: ser êle duas pessoas, o dramaturgo e o mestre da balança... O que não prova que qualquer dos dois Nunos Gonçalves tenha pintado êstes painéis...

E' certo que a crítica de arte acentuou três ordens de fatos. Primeiro, uma possível identidade de técnica entre êstes painéis e as tábuas fragmentárias que Adriano de Gusmão identifica como restos do Retábulo vicentino da Sé de Lisboa. Segundo, a divergência de preparo das tábuas, nestes painéis e nos quadros de mestres flamengos. Terceiro, certa incipiência de composição, em relação ao que se fazia já, “lá fora”, naquele tempo, o que militaria em favor de um mestre nacional, viajado e informado, mas dependente de um meio sem a tradição e a experiência que lá fora havia...

Tôdas as considerações de crítica de arte, em relação a êstes painéis, devem, porém, ser classificadas em dois grupos de pessoas: os portugueses, obsessivamente interessados em que os painéis provenham de Portugal e a Portugal se refiram; e os estrangeiros que, ou são eminentes historiadores repetindo o que a bibliografia portugêsa lhes fornece (e não há historiador de arte, que, após uma larga insistência propagandística, não ceda ao gôsto de proclamar obra-prima uma pintura de um país perdido...), ou são lusófilos (interessados, consciente ou inconscientemente, em **flatter** o país cuja cultura lhes justifica a existência). Nesta ordem de idéias, tanto nacionais como estrangeiros não recuam em acentuar uma incipiência específica (9) que mais valorizaria o “gênio” do pintor, esquecidos de quantas “incipiências” poderiam ser encontradas nos maiores pintores dos grandes centros produtores. Quanto à divergência de preparo das tábuas, seria necessário, antes de mais, provar estatisticamente que o tênue preparo

(9). — Atrás rebatida com considerações sôbre a perspectiva.

das tábuas dos painéis nunca fôra empregado “lá fora”... ou, se o foi, onde e por quem. E quanto à identidade de técnica entre êstes painéis e as tábuas fragmentárias com que Adriano de Gusmão inteligentemente separa a questão da autoria e a questão da identificação iconográfica, seria necessário que possuíssemos de tôda a pintura européia do século XV uma análise sistemática que não possuímos senão ao nível das generalizações apressadas com que a crítica de arte ainda não se libertou da “literatura”. E, se as pretensas análises “científicas” ainda não provaram a autenticidade, por exemplo, de quadros atribuídos a pintores tão importantes como Leonardo, Miguel Angelo ou Vermeer, como é que, à escala a que têm sido feitas, provarão seja o que fôr para um Nuno Gonçalves?

Estilisticamente, apesar da tão decantada originalidade nacional, italianos, flamengos e catalães já tem servido de termos de comparação para os painéis. E não se vê, nem se quer ver, que os pressupostos de crítica externa, onde os documentos faltam, se projetam sempre na crítica interna (?) de uma obra de arte. Sob êste aspecto, o caso dos painéis ditos de Nuno Gonçalves não é diverso do dos poemas de Camões, enquanto não se preferir uma crítica interna rigorosamente conduzida, à crítica externa começando por pressupor determinados fatos “biográficos”, acêrca dos quais nada se sabe. Ou se sabe o que provaria o contrário do que as vaidades patrióticas desejam.

Mas, se já estamos cometendo o crime de retirar a dos painéis à arte portugêsa (que não à arte com referência a Portugal), para que levar o massacre mais longe, deixando no desemprêgo a lusitana e patriótica crítica de arte? Porque, quem sabe, talvez se descubra que aquêle conjunto de painéis se refere... à história de Borgonha; e que, no quadro que hoje tão maravilhosamente nos parece representar um D. Afonso V jurando, na presença de seus tios Henrique e Isabel, e de sua mulher e prima, e de seu irmão, afinal se representa um qualquer juramento de Carlos-o-Temerário (1433-1477), assistido por seus pais, os duques Filipe e Isabel, por sua primeira mulher, Catarina de França, a filha de Carlos VII (ou a segunda, sua prima Isabel de Bourbon), e por Antoine (1421-1504), o “Grand Bâtard de Bourgogne”, seu meio-irmão, que o pai tem a seu lado... Afinal, Carlos é da idade de Afonso V; e a diferença de proporção física entre a figura ajoelhada (Afonso V) e o menino (o duque D. Fernando), invocada por Magalhães

Godinho para explicar que o rei pareça muito mais velho do que era, também se aplicará para a diferença iconográfica entre a legitimidade e a bastardia... E, nessa altura, tôda a crítica internacional — enquanto a portugêsa se gloriará de possuir tão importante conjunto — se deleitará com o vincado caráter flamengo das pinturas!...

Se, porém, tudo isto parecer excessivo ou *trop beau pour être vrai*, reeditemos a... Tese Fernandina, mas ainda e sempre em conexão com a duqueza Isabel de Borgonha.

E' conhecido o contrato celebrado em 18 de novembro de 1471, por Fr. João Alvares, o cronista do Infante Santo, com a Câmara de Lisboa, em nome da duqueza, para a instituição de uma capela, na Igreja de Santo Antônio de Lisboa, em memória do irmão falecido em Marrocos. Fr. João Alvares, em 1467, estava em Bruxelas, na casa da duqueza viúva. Depois, em Roma, com o apôio dela, ao mesmo tempo que obtém a confirmação papal, datada de 1470, das constituições que redigira para o mosteiro de Paço de Sousa (de que era, desde 1461, abade-comendatário), consegue duas Bulas referentes ao desejo de Isabel, uma das quais consente no contrato, e outra atribui indulgências aos que assistam, na capela instituída, às missas de aniversário da morte do infante "santo" (que ocorrera em 5 de fevereiro de 1443).

Quando o contrato é assinado, o papa Paulo II, que dera a Fr. João as três bulas que êle trouxe de Roma, já falecera a 12 de agosto. E — o que é da maior importância — a duqueza Isabel mal terá tido conhecimento da assinatura do contrato em que se empenhava, pois que faleceu em Dijon, a 17 de dezembro, vinte e nove dias depois da assinatura dêle. Será que na desordem bélica que foram os seis anos seguintes do reinado do duque seu filho, se cumpriram as disposições testamentárias ou os contratos assinados em nome dela, tão à hora da sua morte?

Nesta ordem de idéias, os quadros seriam muito mais tardios, e pintados entre fins de 1467 e fins de 1469, quando Fr. João Alvares e Isabel mutuamente se entusiasmavam com as recordações de D. Fernando, e decidiram celebrar a sua memória em Santo Antônio de Lisboa. Trazidos por Fr. João ou remetidos diretamente pela duqueza (viúva desde 15 de junho de 1467, e como tal então representada na figura que com ela identificamos), os quadros não chegaram a ser colocados, por-

que as rendas para pagarem os sufrágios (e a capela ...) não chegaram nunca... E, em pinturas destinadas a Santo Antão de Lisboa, a relíquia dêste Santo (trazida pelo Regente) desempenha sem dúvida um papel lógico.

De resto, é possível que, nas intenções de Dona Isabel, se somassem uma glorificação saudosa do amado irmão D. Pedro, que ficara em suspenso, com a veneração pelas virtudes heróicas do outro irmão, D. Fernando. Quem sabe, se com a connivência de Fr. João Álvares, os quadros de desfôço cívico de D. Pedro, prejudicados pelos acontecimentos e retidos na Flandres, não foram adaptados aos novos fins; ou se, pintados de princípios de 1445 a princípios de 1446, não compendiam já o triunfo terrestre de um irmão e o celeste de outro?...

Mas o fato de terem falhado os planos de Dona Isabel, quaisquer que êles tivessem sido, chegará para explicar o abandono dos painéis, quando o devoto propagandista do Infante Santo, Fr. João Álvares, parece que ainda era vivo em 1484, já no reinado de D. João II, admirador de seu avô D. Pedro e de seu tio-avô D. Fernando? E quando, em 1473, as ossadas dêste infante, resgatadas em Marrocos por D. Afonso V, haviam sido solenemente levadas para o seu túmulo no Mosteiro da Batalha? Cremos que sim. A mistura de D. Pedro com D. Fernando (que seria o "santo" presidindo à reconciliação da família, em têrmos de triunfo do Regente) não seria agradável a D. Afonso V. O dinheiro para a capela não viera, morta a duqueza. E, nos finais do século XV, a renovação dos gostos artísticos não favoreceria o prestígio de uma pintura feita segundo os padrões flamengos da côrte de Borgonha, quarenta anos atrás, quando, para mais, o assunto não se coadunava com a realidade histórica que havia sido a queda do Regente. E, para Fr. João Álvares, homem devoto e severo, as pinturas, sem a capela a que se destinavam, teriam algum sentido? Por certo que não: e, ciente das vicissitudes de tôdas as coisas humanas, tê-las-ia deixado em depósito no arcebispado de Lisboa, onde, até quase aos nossos dias, ficaram aguardando a oportunidade de se tornarem um dos mais apaixonantes enigmas da arte e da iconografia em Portugal. Decididamente, nem D. Pedro, nem Dona Isabel, nem o Infante Santo, eram pessoas de sorte: e talvez esteja nas mesmas condições a maior parte das pessoas que, para decifração do enigma, se aproximam dêles... Mas parece que nada impede, afinal, que a Tese Fernandina e a Tese do Regente se fundam uma com

a outra, e com painéis mandados fazer por Isabel de Portugal, duquesa de Borgonha.

Mas perguntar-se-á: o “Santo” dos painéis quem é então? São Vicente, como parece ter ficado demonstrado? Ou o Infante D. Fernando, como também estamos propondo?

Entre a data da festa do padroeiro de Lisboa (22 de janeiro) e o aniversário da morte do Infante (5 de fevereiro), a diferença é muito pouca... E o que, para D. Pedro ou D. Isabel, mais distinguiria o irmão não seria tanto êle poder ser um símbolo oficial do espírito de sacrifício pela expansão ultramarina, como ser, acima de tudo, um mártir como São Vicente. Que D. Fernando foi transformado nesse símbolo, prova-o o fato de a bela hagiografia de Fr. João Álvares ter sido primeiramente impressa em 1527, no ano seguinte à **Crônica do Condestabre**, outra mitificação oficial de um herói e santo, quando, nesses primeiros anos do reinado de D. João III, que correspondem à máxima expansão imperial, as virtudes dos conquistadores não estavam em cheiro de santidade. Antes, porém, D. Fernando era sobretudo um mártir... E, assim, no “Painel da Justificação”, o Regente D. Pedro, rodeado da sua gente, ajoelha perante o santo da cidade que o seguiu; enquanto, no “Painel do Juramento”, D. Afonso V, rodeado de toda a família viva que, com exclusão do Regente, podia terrestremente confirmar e ao mesmo tempo reger a sua boa fé, ajoelha perante uma figura aureolada de santidade, que era também seu tio (como D. Henrique e D. Isabel), e com autoridade celeste para testemunhar aquêlê transcendente ato de compromisso familiar e político.

Tem-se falado, como objeção à Tese Fernandina, na iconografia do Infante Santo, barbado e encadeado... Mas, para Isabel de Portugal, a imagem do príncipe seu irmão não era essa, da morte em Marrocos, mas a do jovem virtuoso e casto que, aos 27 anos, se despedira dela em Bruges, onde, ao que parece, foi quem a levou a seu marido o duque Filipe, naqueles tempos em que a felicidade da família de Avís apenas fôra empanada pela morte, em 1415, da rainha Dona Filipa de Lancaster, a quem, como também divindade tutelar da Casa, se juntou, em 1433, seu espôso D. João I, no 48.º aniversário da batalha de Aljubarrota, que selara os destinos triunfantes da dinastia.

De qualquer modo, estamos perante uma tese triangular: o Regente, o Infante Santo, a duquesa de Borgonha. Esco-

lham-se, dois a dois, os lados que dêste triângulo se preferam... O centro dêle sempre estará na Flandres, sem que, por isso, os painéis deixem de ser da melhor pintura do século XV, nem deixem de ser tesouros artísticos, iconográfica-mente portugueses, que Portugal possui. Talvez isto seja mais aceitável que vermos “temerariamente”, nesses quadros, o filho de Isabel de Portugal...

JORGE DE SENA

Da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ara-
raquara (Estado de São Paulo)