

Dagoberto Markl

O essencial sobre
NUNO GONÇALVES

hcm

© N IMPRENSA
NACIONAL

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO

E-01

100,00

Dagoberto Markl

O essencial sobre
NUNO GONÇALVES

inm

© **N** I M P R E N S A
N A C I O N A L
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

I — Introdução

«A história deve utilizar todas as provas que tem à mão, tirando de cada tipo de provas o contributo específico que podem dar e estabelecendo uma hierarquia entre elas, mas não com base nas predilecções próprias do historiador e sim no sistema de valores do período estudado» (Jacques Le Goff, «O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval», Edições 70, Lisboa 1985, p. 231). Um pouco acima, no mesmo capítulo (A Política será ainda a ossatura da História?), escreve Le Goff: «Mas a nova história política, tal como todos os outros ramos da história, tem de abandonar o velho preconceito de que só à *falta de melhor*, isto é, na ausência de textos, devíamos recorrer à documentação não escrita». Esta afirmação é particularmente curial quando nos propomos abordar um tema tão polémico — ancestralmente polémico, diríamos — como é o da vida e obra de Nuno Gonçalves.

A primeira questão que se nos coloca é verificar, através da cronologia dos documentos que se referem ao pintor, a situação deste no

espaço sociopolítico em que viveu e procurar, sobretudo, estabelecer um quadro das mentalidades da época em que vive e labora Nuno Gonçalves.

A segunda questão, dependente da primeira, levar-nos-á à análise breve da simbólica das obras que lhe são atribuídas. Importa, também, inquirir sobre aquilo que se convencionou designar por «fortuna crítica». Neste caso, limitar-nos-emos a um período balizável pelos anos de 1548 — primeira notícia crítica sobre Nuno Gonçalves, dada pelo teórico maneirista Francisco de Hollanda — e 1847, data das referências do conde Raczynski. Com poucas variantes, todos quantos neste espaço de três séculos escreveram sobre Nuno Gonçalves repetem, com maior ou menor exactidão, o que escreveu Hollanda.

Quanto às opiniões emitidas nos nossos tempos, designadamente depois da publicação, em 1910, por José de Figueiredo da monografia O PINTOR NUNO GONÇALVES, não se nos afigura essencial a sua alusão, porquanto, dado o cariz polémico de que se revestiram, correr-se-ia o risco de não tratar do tema Nuno Gonçalves em favor do muito menos importante tema *Polémica Nuno Gonçalves (ou dos Painéis)* que ocuparia, sem dúvida, dezenas de volumes *não essenciais*.

II — Afinidades e influências

Antes, todavia, de abordarmos as duas questões acima referidas, importa procurar definir qual a situação da arte de Nuno Gonçalves no contexto da pintura do seu tempo.

A tendência habitual é para, partindo do pressuposto — quanto a nós mais do que justificado — de considerar o POLÍPTICO DA VENERAÇÃO DE SÃO VICENTE (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga) como obra do pintor, se estabelecer uma imediata conotação com a pintura quatrocentista flamenga, tomando como referenciais os pintores Jan Van Eyck (? ca. 1390 — Bruges 1441) e Roger van der Weyden (Tournai ca. 1400 — Bruxelas 1464). Há, ainda, por vezes, a tendência para mencionar, em termos de influência, Hans Memling (Seligenstadt ca. 1435 — Bruges 1494) e Hugo van der Goes (Gand? ca. 1440 — Audergem 1482); todavia, aqui a questão releva ou da ignorância ou de uma tentativa extrema para exagerar o *flamenguismo* do nosso pintor.

É evidente que existe um substrato flamengo nas obras atribuídas a Nuno Gonçalves, recebido, contudo, por via indirecta; poder-se-á hoje afirmar que a passagem de Jan Van Eyck por Portugal em 1428-29 foi irrelevante para a formação de Gonçalves, tanto mais que este talvez ainda não tivesse nascido ou fosse demasiado jovem nessa época. De resto, a breve permanência do mestre fla-

mengo no nosso país não permitiria tal aprendizagem. Van Eyck veio até nós com a missão específica de retratar a infanta D. Isabel, filha de D. João I, por incumbência do duque Filipe, o Bom, da Borgonha, com quem a princesa se casaria em 1430. O pintor integrava a embaixada que tratou dos esponsais e que permaneceu cerca de um ano entre nós. Neste período, Van Eyck deslocou-se a Espanha por onde estadiou alguns meses. Está, por estas razões — se outras não existissem —, irremediavelmente posta de parte a influência eyckiana em Nuno Gonçalves.

Quanto a Roger van der Weyden, as possibilidades são igualmente remotas. O pintor nunca passou por Portugal e a semelhança entre alguns dos seus retratados e as figuras do Políptico de São Vicente revela, tão-somente, o substrato a que fizemos referência.

Qual será, pois, a via indirecta a que aludimos? Parece-nos ponto incontestável que existe uma grande diferença entre o realismo, por vezes expressionista, das pinturas dos citados mestres flamengos, timbre da Escola da Flandres do século XV, no arranque daquilo que podemos considerar o Renascimento Nórdico, e os rostos pintados por Nuno Gonçalves. É o historiador francês René Huyghe que define bem o sentido da diferença ao afirmar que, se a Flandres descobriu o realismo, Portugal revelou o individualismo, e conclui:

«Esta admirável conquista é obra de Nuno Gonçalves».

Este individualismo, porém, leva-nos a outras paragens, igualmente subsidiárias da Flandres, e que, não obstante serem mais afins da obra de Nuno Gonçalves, têm, como não podia deixar de ser, o seu tipicismo próprio, a sua originalidade. Contudo, é por elas que passa a arte do nosso pintor.

Se traçarmos num mapa a trajectória da pintura afim da de Nuno Gonçalves, depárase-nos uma via que passa, essencialmente, pela Europa Mediterrânica, com duas excepções importantes, mas que, quanto a nós, não contrariam o estabelecido. Obras de pintores menores, provavelmente, para quantos acreditarem nesta designação meramente convencional.

Os frescos de Pierre Spicre (act. 1470-1478) revelam, segundo Maria José de Mendonça, afinidades com Nuno Gonçalves, nos rostos que aquele pintou para a Igreja de Notre-Dame de Beaune e para a Catedral de Autun. Julgamos que a própria composição destas obras está muito próxima do mestre português, embora se trate de um pintor da Borgonha, contratado por mecenas, cujo gosto era idêntico aos de Roger van der Weyden. A sua actividade chegou, de acordo com Jacques Bacri, à Suíça, existindo obras suas em Lausanne. O seu estilo diverge, substancialmente, do dos

pintores coetâneos da Borgonha, pela maneira como distribui as figuras.

Um outro pintor de frescos, cuja obra está próxima da maneira de Nuno Gonçalves — embora de um espaço geográfico diverso — é o autor das pinturas murais da capela de Notre-Dame de Kernascléden, em plena Bretanha, obra que data de ca. 1464. De acordo com Fernanda Espinosa, a quem se deve o estudo comparativo com a obra de Nuno Gonçalves: «A igreja de Notre-Dame de Kernascléden é, no seu conjunto, uma pequena obra-prima do gótico francês. Não nos vamos deter nas suas características arquitectónicas por não interessarem o escopo deste trabalho. Vamos, sim, examinar as suas pinturas murais, as quais constituem um conjunto tão notável que houve quem ousasse chamar a Kernascléden a Capela Sixtina da Bretanha». Mais adiante, depois de um estudo comparativo com o Político de São Vicente, conclui Fernanda Espinosa: «Nos painéis de S. Vicente, como nos frescos de Kernascléden, encontramos pois uma série de elementos comuns de desigual importância significadora: um arcaísmo de composição, manifestando ainda a preocupação de «enchimento de espaços», por dificuldade de perspectivar; a utilização de cores e formas contrastantes; a ausência de qualquer elemento decorativo ou arquitectónico evocador do Renascimento; a fuga do realismo extremo dos pintores do Norte pelo emprego de um

desenho simultaneamente elegante e de expressão sintética». No final desta parte do seu estudo, escreve ainda: «Tem-se, até à data, tentado aproximar o mestre português dos seus contemporâneos mais notáveis, os grandes pintores das últimas décadas do século XV. Possivelmente, o caminho a seguir é outro. Só o estudo atento das várias escolas regionais e dos muitos mestres anónimos que as ilustraram poderá lançar alguma luz sobre o «caso» português».

É, efectivamente, este o caminho a percorrer. Os pintores, cujas obras mais se aproximam das de Nuno Gonçalves, são em primeiro lugar os mestres franceses da zona da Provença. Está neste caso o polémico autor do «Retrato de Um Jovem», datado de 1456, que pertence à colecção do príncipe do Liechtenstein e que se encontra em Viena de Áustria; e o «Homem do Copo de Vinho», do Louvre. Ambos foram atribuídos, em tempos, a Nuno Gonçalves por Saloman Reinach. Não sendo de aceitar tal atribuição, existem no entanto afinidades que nos permitem considerar a existência de um mesmo espírito. Para alguns historiadores (Grete Ring), estas duas pinturas são de mestres diferentes: o autor do «Jovem» seria um mestre do Sul da França, enquanto que o «Homem do Copo de Vinho», influenciado pela Flandres (o outro também o é...), seria de um pintor mais do Sul, o que leva aquela historiadora a retomar

a tese, quanto a nós pouco provável, de se tratar de uma obra de origem portuguesa do círculo de influência de Nuno Gonçalves. É ainda Grete Ring que considera um «Retrato de Mulher com Frutos» (Amesterdão, col. Proehl) obra portuguesa. Também não concordamos, supondo, porém, que este painel, como os dois anteriores, se situa numa sequência lógica de influências à qual pertence a arte de Nuno Gonçalves. Ainda nesta série, deparamos com a «Anunciação» de Aix-en-Provence, obra executada em 1445, atribuída a Jean Chapus (act. 1432-1472) e, mais recentemente, a Barthélémy Clerc (ou de Eyck) (+ 1476), com a colaboração de Nicolas Roux (ou Ruffi) (act. 1440-1449). Em especial próximos de Nuno Gonçalves, os profetas Jeremias e Isaías, abas da «Anunciação», que se encontram hoje, respectivamente, nos Musées Royaux des Beaux-Arts, de Bruxelas, e na colecção van Beuningen, em Vierhouten. Uma outra pintura, que já foi atribuída a Nuno Gonçalves, sendo embora obra de um mestre provençal, é a célebre «Pietà» de Villeneuve-les-Avignon (antes de 1457) do Louvre, atribuída por Charles Sterling a Enguerrand Quarton (ca. 1410 — ca. 1462). Aqui é o retrato do doador, um cónego(?), que é parente próximo dos retratos do Mestre português.

Avançando um pouco mais para Oriente, sem abandonar a linha da costa, continuamos a encontrar outros mestres com os quais Nuno

Gonçalves tem afinidades. Em Nápoles, Colantonio (act. 1440 e 1470), autor do Políptico de San Severino, obra desaparecida, e de um «São Jerónimo» (ca. 1436), que se encontra na Gallerie Nazionali di Capodimonte, daquela cidade. O rosto do santo, com a sua longa barba, está próximo do «velho», em 1.º plano, do Painel dito dos Pescadores. Aquele painel de Colantonio já foi atribuído ao Mestre da Anunciação de Aix (Jean Chapus ou Barthélemy Clerc), o que reforça a nossa tese.

Colantonio vai ser o mestre do siciliano Antonello da Messina (ca. 1430-1479), cujos retratos revelam, pelo seu tratamento, isento do expressionismo «caricatural» dos flamengos, afinidades evidentes com os de Nuno Gonçalves, embora se sinta um natural pendor italianizante.

Retomando a viagem, em sentido inverso, chegamos à Catalunha, e aqui, uma vez mais, reencontramos semelhanças com a obra atribuída a Nuno Gonçalves. As pinturas de Jaime Huguet (act. 1448-1492), em especial os retábulos de São Jorge e de São Vicente de Sarriá (Barcelona, Museo de Arte de Cataluña); de Luis Dalmau (act. 1428-1460), a «Virgem dos Conselheiros», do mesmo museu; e do cordovês Bartolomé Bermejo (ca. 1440 — ca. 1497), o «São Damião» (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga), revelam-se pertencentes à corrente que vimos analisando. Uma excepção é Dalmau que no painel citado denota

a influência de Jan Van Eyck, depois de se ter deslocado a Bruges em 1431. Todavia, os retratos dos Conselheiros lembram menos os do flamengo que os de Nuno Gonçalves. Mas as cenas do «Martírio de São Vicente», de Jaime Huguet, têm — não fossem os excessivos dourados, tipicamente catalães — uma inegável proximidade, até na composição, com as pinturas de Nuno Gonçalves, ou a ele atribuídas. A cor é menos vibrante no nosso pintor, sem dúvida mais sóbrio na sua paleta.

Traçámos o itinerário possível dos pintores cujas obras podemos considerar dentro de uma sequência lógica de afinidades com Nuno Gonçalves. Muito ficou por dizer, mas, como é evidente, não se coaduna com a intenção desta pequena monografia a elaboração de um tratado sobre as afinidades da pintura quatrocentista da bacia mediterrânica. É, porém, interessante notar como Nuno Gonçalves, não sendo um mediterrânico, se enquadra tão bem na arte desta área geográfica.

Uma constante para a qual, já por várias vezes, chamámos a atenção: em todas as obras e mestres citados há um claro substrato flamengo, tratado de acordo com os regionalismos locais.

Mas quem influenciou Nuno Gonçalves? Quanto a nós, o gosto do seu tempo.

Importaria saber-se onde e com quem foi feita a sua aprendizagem. Nenhum grande artista, nenhuma obra de arte nasce por gera-

ção espontânea, *ex-nihilo*. Como era a pintura portuguesa pré-gonçalvina? Os raros exemplares que nos restam são pouco esclarecedores. No tempo de D. João I, sabe-se que existiu um mestre Jácome, italiano, que já identificámos com o pintor Diogo Gomes da Roza, citado num manuscrito existente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, descoberto por Artur da Motta Alves e divulgado em 1936, cuja autenticidade não pode hoje ser posta em causa. O trecho que se lhe refere diz o seguinte: «Ellrey Dom J.º o Prim.º de boa memoria esta retratado no altar mor de S. Ant.º a mão dirt.ª do euangelho em joelhos vestido c hũa oppa de brocado, e aos pees delle esta em joelhos também vestido de preto o Inf.º D. fr.º que morreo ã Fez, e da outra banda da Epistola a R.ª Ingreza molher do d. rey, estes retratos e o delrrey don du.º seu f.º fez hũ grã pĩtor da quelle tpo e se chemaua d.º gomez da roza».

Terá sido este pintor, referido por Francisco de Hollanda, na segunda parte do tratado «Da Fabrica que faleçe ha Çidade de Lysboa» «De quãto Serve a Sciencia do Deseño...), escrito em 1571, que pintou o «Retrato de D. João I» (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga) e do condestável Nuno Álvares Pereira, que se conhece através duma cópia quinzentista, hoje numa colecção particular? Mas estas pinturas filiam-se no gótico internacional franco-flamengo e nada têm a ver com a obra atribuída a Nuno Gonçalves. Há ainda

um mestre António Florentim, outro italiano, cuja actividade decorreu nos reinados de D. João I, D. Duarte e D. Afonso V, como se comprova por documentos de 1434 e 1439. Atribui-se-lhe a pintura mural a têmpera, «Senhora da Rosa» (ou «Sacra Conversazione»), da Igreja de São Francisco do Porto, na qual se vêem os doadores já identificados, sem base documental, com D. João I e D. Filipa de Lencastre. Mas também neste caso nada aproxima o estilo desta obra da de Nuno Gonçalves. Há um João Gonçalves (o apelido é perigosamente sugestivo) que executou os frescos alusivos à «Vida de São Bento», no Claustro das Laranjeiras, na Badia de Florença, por encomenda do abade português D. Gomes Ferreira, entre 1436 e 1439. A maneira de João Gonçalves é, porém, muito italiana e não se nos afigura que tenha sido com ele que se iniciou o nosso pintor.

Dada, por conseguinte, a ausência de uma pista segura, resta-nos reafirmar o que acima escrevemos: Foi o gosto do seu tempo, um fenómeno de mentalidades, que influenciou Nuno Gonçalves.

III — *O tempo*

Se considerarmos o POLÍPTICO DA VENERAÇÃO DE SÃO VICENTE como obra de Nuno Gonçalves — certamente chefe de uma oficina

— teremos de admitir que o pintor reflecte nesta obra a mentalidade duma *nova geração*, resultante da revolução burguesa de 1383-85. A mentalidade de uma nova geração ou antes um vago reflexo dos ideais «revolucionários» dessa geração? A novidade da obra surge-nos mais em termos de gosto do que em concordância com uma realidade sociopolítica que, com o decorrer dos anos, ia perdendo o fôlego inicial e caminhava, não obstante o momento fugaz da regência do infante D. Pedro (1440-46), para retomar — após outro momento fugaz, o reinado de D. João II (1481-95) — o avanço dos grandes senhores, quase feudais, que conduzirão à lenta, mas inexorável, decadência, às *belas virtudes ancestrais* que pauparão a curta vida de D. Sebastião.

O motivo que levou à execução do Políptico, de acordo com a nossa interpretação, nada tem a ver com a política de D. Pedro; é antes a política de D. Henrique, à qual estão subjacentes, afinal, os remorsos de uma sociedade que tenta, com êxito, resgatar os restos mortais de D. Fernando, vítima de um erro político.

Este é o tempo de Nuno Gonçalves que, brevemente, passamos a analisar. O primeiro documento conhecido referente ao pintor data de 20 de Julho de 1450; nele, D. Afonso V determina que «A quantos esta carta virem fazemos saber que nos querendo fazer graça e mercee a Nuno Gilz, teemos por bem e filhamollo ora novamente por nosso pintor». Aten-

dendo a que Nuno Gonçalves, em 12 de Abril de 1471, substitui João Eanes nas obras da cidade (Lisboa), isto é, vinte e um anos depois, ele teria, em 1450, cerca de 25 anos (Adriano de Gusmão dá-lhe «pelo máximo trinta anos») e, em 1471, 46 anos. Se admitirmos que o pintor já tinha morrido em 1492, conforme o «Estormento doutorga das casas terreas q̄ vendeo R.º anes cartajeiro» onde se refere o «quintall da cidade que foi de nuno gilz pintor» (26 de Junho de 1492), os seus dias teriam terminado antes dos 67 anos. Deste modo, partindo dos possíveis 25 anos que o pintor, já conhecido pelo rei, teria quando foi filhado pintor régio, ele nascera em 1425.

Importa considerar que, em 1491, ano da morte do príncipe-herdeiro D. Afonso, Nuno Gonçalves já não devia ser vivo, porquanto, de acordo com o já citado Manuscrito do Rio de Janeiro, foi um pintor de nome Mota que terá repintado o rosto de São Vicente, nos «Painéis», dando-lhe as feições do jovem príncipe.

Podemos, por consequência, balizar provisoriamente a vida do pintor entre ca. 1425 e ca. 1491. Sessenta e seis anos ricos de acontecimentos; sessenta e seis anos que abrangem quatro reinados (D. João I, D. Duarte, D. Afonso V e D. João II) e uma regência invulgar, a de D. Pedro; sessenta e seis anos que vivem o luto pela morte de reis e príncipes e a festa dos casamentos régios; sessenta e seis anos de

MORTE e FESTA; sessenta e seis anos de navegações atlânticas e de descobertas; o nosso maior pintor do século XV nasce, afinal, poucos anos antes — cerca de três — da vinda a Portugal de um dos maiores mestres de sempre, Jan Van Eyck.

Em 6 de Abril de 1452 os serviços prestados ao rei continuam a agradar, e este aumenta-lhe o ordenado anual, que era de 12\$000 reais brancos, em 1450, em mais 3\$432 reais e concede-lhe anualmente, na carta régia passada em Évora, «hūma peça de pano de Bristoll pera sseu vestir». Em 1463 (18 de Março), Nuno Gonçalves adquire três pardieiros, ou seja, três casas velhas, que pertenciam à cidade de Lisboa e se situavam na zona do Mosteiro de São Francisco, na chamada Villa Nova. Dois dias depois, a 20 de Março, adquire a Beatriz Eanes um quintal no mesmo local, onde Nuno Gonçalves já possuía casas.

É interessante verificar quem testemunha estes contratos e quem morava naquela área. Assim, no primeiro documento, estiveram presentes — os acontecimentos tiveram lugar na Câmara de Lisboa — os vereadores Lopo Vaz de Alvalade, Lopo Dias do Pau e João Roiz (ou Rodrigues) Vilella; Álvaro Gonçalves, da Porta do Mar, procurador da cidade, Lopo Vaz, ourives, Afonso Eanes, alfaiate, Álvaro Gomes, tanceiro e Martim Fernandes, tosador (tosquiador), estes quatro últimos procuradores dos mesteres; e o escrivão da Câmara,

Jorge Vaz. Por aqui se vê que o pintor do rei, certamente figura destacada, era na época um simples mestrel, um artífice como o ourives Lopo Vaz, ele, também, um artista, ambos equiparáveis ao tanoeiro Álvaro Gomes e ao tosquiador Martim Fernandes. No final do documento, vê-se que também testemunharam a compra Álvaro Valente (?), porteiro da Câmara, João da Granja e Luís Eanes, funcionários da mesma, entre outros não identificados.

No segundo documento, estiveram os mesmos mais a interessada na venda do quintal, Beatriz Eanes, talvez viúva («molher que foy») de António Eanes, cidadão de Lisboa, não especificado, e casada agora com um homem talvez um pouco mais promovido socialmente, mas não muito, o escudeiro Fernão Moniz Ferreira. Segundo Raphael Bluteau, os escudeiros «...Erão, os que servião aos Ricos homens, que se prezavão de ter grande número delles em suas casas. Chama-vãose *Escudeiros*, ou porque levavão o *Escudo* aos Ricos homens, quando com elles hião à guerra, ou porque trazião seus *Escudos* em brãço, até fazerem alguma cousa notavel, que nelles mesmos pintassem; ou porque o erão do Reino ...entendendo que para passarem de *Escudeiros* a cavalleiros não bastavão as illustres acçoens dos seus mayores». Daqui se conclui que o escudeiro estava numa escala supe-

rior aos artífices e que poderia alimentar a esperança de ser, um dia, armado cavaleiro.

Vejamos agora quem eram os vizinhos de Nuno Gonçalves: um tal Gonçalo Anes Janeiro, cuja profissão não é especificada, os frades de São Francisco, um abade de nome Martim, João Antão (?) «criado do marquês» — o nome do nobre não é indicado —, Álvaro Peres, cantor do rei (mais um artista...) e Constança André.

Para que queria Nuno Gonçalves os três pardieiros, essas casas semi-arruinadas? O primeiro documento é esclarecedor: «E querendo (Nuno Gonçalves) em algũa dellas ou em todas fazer casas sobradas que entam paguara aa dita cidade por cada hũa que assi fezer duas coroas (se fossem terreas paagaria uma coroa por cada). Com condiçam que lhe seja descontado da feitura deste contrauto en diante toda a desp.^a que se mostrar pellos mestres da pedraria e carpentaria da dita çidade... E o dito nuno gomçalues recebeo em sii os ditos tres pardeeiros pera em elles fazer as ditas casas».

Estes contratos com a Câmara têm a virtude de nos mostrar o pintor no seu dia a dia, dão-nos a entender que ele era homem de posses e que queria acrescentar bens imóveis àqueles que já possuía na Villa Nova. É evidente que estas casas seriam não só para alojamento próprio e dos seus familiares, mas também para os oficiais que com ele, certa-

mente, trabalhavam; lá estaria instalada, igualmente, a sua oficina de pintura.

Anos volvidos, em 5 de Agosto de 1470, é passada a Nuno Gonçalves a seguinte *carta de quitação*: «It. E Pagou mais dos ditos dinheiros a nuno gllz caualleiro de nossa casa, e nosso pymtor, dezaoitto mill y trimta rrs. em comprimento dos vymte tres mill rrs. que de nos auia dauer do feitio. & custos do retabollo que fez pera nossa capella de simtra (ANTT, Leitura Nova: Estremadura, 1.º 8.º fls. 40 v. e 41).

Mais adiante, ao tratar da obra do pintor, voltaremos a esta questão. Por agora, importa destacar o evidente aumento de prestígio do pintor régio, ao ser referido como *cavaleiro da casa de D. Afonso V*. Segundo se nos afigura, não sendo Nuno Gonçalves um cavaleiro de linhagem, esta designação significa que o pintor estaria isento de algumas obrigações a que estavam sujeitos os que não tinham cavalo: tratar-se-ia de um título honorífico, uma honraria concedida por D. Afonso V, em função dos bons trabalhos que lhe tinham sido feitos pelo Mestre pintor. É, de alguma forma, uma ascensão na escala social. Podemos considerar que este benefício concedido a Nuno Gonçalves é idêntico ao que foi outorgado, em 17 de Julho de 1454, ao pintor João Eanes (terá sido este o mestre de Nuno Gonçalves?), embora não seja designado por cavaleiro. No documento em que D. Afonso V con-

cede o cargo de pintor régio a Eanes, lêem-se a dado passo as isenções a que tinha direito e que deviam ser as mesmas de Nuno Gonçalves, embora este o venha substituir em 1471: «E queremos e mandamos que daqui en diante elle seja escusado de pagar em nehũs nossos pedidos peitas fintas nem talhas seruiços enprestidos nem em outros algũs encarregos que por nos ou por os conçelhos sso meu (?) forem lançados per qualquer guisa que seia nem seja titor nem curador de nehũs orfãos nem haja nehũn encarrego nosso nem dos conçelhos contra ssaa vontade nem seia beesteiro do conto nem posto em vintena de mar e sse o for que seja logo della tirado nem tenha cauallo nem armas nem beesta de garrucha posto que tenha a conthia per que o aja de teer Outrossi nom poussem com elle em ssaas casas de moradia nem adegas e cauallariças nem lhe tomem pam vinho rroupa palha lenha galinhas gaados bestas de ssella nem dalbarda nem outra algũa cousa de sseu contra ssua vontade nem sirua nem vaa serujr per mar nem per terra a nenhũas partes que sejam saluo com o nosso corpo ou com Jffante meu sobre todos preçado e amado jrmãao e nom com outra algũa pessoa... etc.» (ANTT, Chancelaria de D. Afonso V, Liv. 10, fl. 75).

Em 12 de Abril de 1471, menos de um ano após Nuno Gonçalves ser citado como cavaleiro, recebe novo encargo mas, por estranho

que pareça, não é referido daquela maneira. Ele vai substituir João Eanes por motivos desconhecidos, mas que se nos afiguram — pela severidade dos termos — ser uma declarada contestação, por parte de D. Afonso V, do valor de João Eanes: «Item. Queremos e mandamos iso mesmo que Joane Anes Pintor (não se refere ao cargo de *pintor régio*) nom aja mais daquy em diante mantimento allguum (esta frase prova que o mestre não tinha morrido), salvo Nuno Gonçalves averá o que lhe he ordenado, e pimte por ele as obras da Cidade».

Estamos em Abril de 1471. D. Afonso V prepara-se para o ataque a Arzila e Tânger, decisão que implicará a execução do *Painel dito do Arcebispo*, pintado, segundo julgamos, em acção de graças pela vitória alcançada. Por outro lado, a frase «Nuno Gonçalves averá o que lhe he ordenado» conduz-nos a duas hipóteses: 1.^a o pintor já executara a parte essencial do Retábulo de São Vicente da Sé de Lisboa; 2.^a, o pintor acompanharia o rei na campanha de 1471 para desenhar os acontecimentos depois tecidos nas Tapeçarias de Pastrana.

Assim, Nuno Gonçalves, pintor régio e cavaleiro da casa de D. Afonso V, irá assistir e relatar, plasticamente, a conquista das duas cidades e o resgate dos restos mortais de D. Fernando. Recordamos, a propósito, que na nomeação de João Eanes, acima citada, o rei

determina que este pintor «nam vaa serujr per mar nem per terra a nehúuas partes que sejam saluo com o nosso corpo... etc.».

Os restantes documentos, datados de 1492, referem-se a terrenos e pardieiros situados junto do quintal «que foi de nuno gllz pintor» na Villa Nova. Não são as terras nem as velhas casas «compradas» pelo pintor, embora o quintal já então pertencesse, por morte deste, a Lopo Mendes, cavaleiro da casa do rei, já então D. João II.

Este reduzido acervo documental permite-nos uma leitura do homem Nuno Gonçalves, vivendo o seu tempo, e do pintor Nuno Gonçalves, vivendo a sua profissão artística como mero artífice e como cavaleiro da casa real, numa progressão social invulgar num país mais votado para a descoberta de novas terras e para o mercantilismo inspirado pela burguesia pré-capitalista e já praticado por uma *nova nobreza*, hesitante entre o arrenque feudal da terra e a ganância de um lucro relativamente fácil. São estas duas classes que Nuno Gonçalves retrata, sem esquecer um clero que colhia nos dois campos. No entanto, dois reis (Afonso V e João II), seguindo políticas opostas, reconhecem-lhe o valor e, através da obra do pintor, dão-nos a conhecer as suas veras effigies.

Como conhecemos a existência e, sobretudo, a obra de Nuno Gonçalves? A resposta é-nos dada por um artista-teórico, um huma-

nista menor, que vive o sonho da Antiguidade Clássica em Roma, na sua «fonte»: Francisco de Hollanda.

IV — O conhecimento

Como chegou até nós este nome da pintura Quatrocentista? Como chegou até nós o conhecimento da sua obra que conduziu a polémicas violentas, a um suicídio, a interpretações fantasistas que, de tempos a tempos, se reeditam à sombra dos mais insuspeitados desígnios?

Em 1548, Francisco de Hollanda, no Livro I, cap. XI, do seu tratado «Da Pintura Antigua» escreve, ao analisar «A deferença da Antiguidade»: «Ha ahi grande deferença entre *antiguo*, que é muitos annos antes que nosso Senhor-Jesu-Cristo encarnasse, na monarchia de Grecia e tambem na dos romãos e entre o antiguo a que eu chamo *velho*, que são as cousas que se fazião no tempo velho dos reys de Castella, e de Portugal, jazendo a boa pintura inda na cova. Porque aquelle primeiro antiguo é o eicellente e elegante, e este velho é o pessimo e sem arte. E o que hoje se pinta, onde se sabe pintar, que é sómente em Itália, podemos lhe chamar tambem antiguo, sendo feito hoje em este dia. E neste capitulo quero fazer menção de um pintor portuguez que sinto que merece memoria, pois em tempo

mui barbaro quiz emitir n'alguma maneira o cuidado e a descrição dos antigos e italianos pintores. E este foi Nuno Gonçalves pintor del rey dom Afonso, que pintou na Sé de Lixboa o altar de S. Vicente e creio que tambem é da sua mão um Senhor atado á columna, que dous homens stão açoutando em uma capella no moesteiro da Trindade».

Mais adiante, na «Tavoa dos Famosos Pintores Modernos a que elles chamam aguias», Hollanda retoma a questão, ao incluir entre aqueles, sem mencionar o nome: «O pintor portuguez ponho entre os famosos, que pintou o altar de S. Vicente de Lisboa».

Em 1571 Hollanda, na segunda parte do tratado, já acima citado, «Da Fabrica que faleçe ha Çidade de Lysboa», intitulada «De quãto Serue A Sçiençia do Desegno & Êtendimêto da Arte da Pintura na Republica Christam Asi na Paz Como na guerra», omite estranhamente o nome de Nuno Gonçalves no início do Capitulo VII (Como o Êperador Carlos Quïto êtendeo & hõrrou tanto o Êtêdim.^{to} DO DESEGNO: Como o Jfante Dõ Lujs quãdo lhe falei ã Barcelona): «A minha Têcão não he Abater os Êtêdimêtos Dos Jnclytos & Eycelêttissimos Reys & Principes de Portugal: por ã me prezo de m.^{to} bõ Portugues: mas Antes de os Êgrãdeçer: como sêpre fiz asi ã Roma Como ã Portugal. por ã se outra cousa Dixesse mintiria. Por Quãto os Rejs vossos Antepassados (o livro destinava-se a D. Sebas-

tião) Todos Estimarão mujto a Pintura & o Desegno & se Seruirão Delle. Como foj o Primeiro Rej Dõ A.º Árriquez ã seus Edefiçios. & El Rej Dõ J.º de boa memoria ã mujto Estimou a Mestre Jacome Pintor Jtaliano Ejcelête p êtão. & Dõ João o Segundo a martinos: & El Rej Dõ Manoel & El Rej Dõ João Vosso Avo: ã mujto Estimauã meu Pay (sẽ ser Pitor) Antonio Dolãda. & de mi digo ã mujto mais do ã Eu merecia».

A que se deve esta omissão, uma vez que refere pintores coetâneos de Nuno Gonçalves, como Jácome (também citado, como vimos, na TAVOA) e Martinos? Por que elogia as obras de D. Afonso Henriques, quando vinte e três anos antes considerava o que se fazia no tempo dos nossos primeiros monarcas «pessimo e sem arte»? Esquecimento, talvez, mas quem sabe se uma razão de conveniência? Os defensores das normas estabelecidas pelo Concílio de Trento já teriam mandado retirar a parte «condenável» do Retábulo de São Vicente, os PAINÊIS?

Foi, no entanto, a partir daquela primeira notícia que surgiu o nome de Nuno Gonçalves. Todavia, como o «Da Pintvra Antigma» só foi conhecido no século XVIII — divulgado no seguinte, devidamente analisado, por Joaquim de Vasconcelos — acontece que o primeiro que se refere a Nuno Gonçalves foi o espanhol Cean Bermudez, tendo como base o trecho de Hollanda. Assim, em 1800, no «Diccionario

Historico de los mas ilustres profesores de las Bellas-Artes en España» (vol. 2), escreve Bermudez: «Gonzalez (Nuno), Pintor del rey de Portugal D. Alonso. Pintó el altar de S. Vicente de la catedral de Lisboa, y un Señor á la columna, que está en una capilla del convento de la Trinidad de la misma ciudad. Sin haber estado en Italia, procuró imitar con correccion los buenos profesores de ella (Franc. de Hol.)». Como se verifica, é um resumo do escrito de Hollanda que, de resto, Bermudez refere.

Todos os restantes historiadores do século XIX seguem a notícia de Hollanda-via Bermudez, com excepção de Raczynski, que conhecia o original português. No entanto, alguns vão acrescentando dados, ao sabor da própria imaginação. Assim, em 1815, José da Cunha Taborda, nas «Regras da Arte da Pintura», escreveu na rubrica Nuno Gonçalves: «...Pintou, segundo elle diz (Bermudez), para a capella de S. Vicente da antiga Sé desta Cidade, hoje basílica de Santa Maria, um quadro de que só temos esta simples notícia; e outro para uma capella (sem explicar qual fosse) no Convento da Trindade, de que tambem nos he desconhecido o seu assumpto...». Bermudez não só não fala na *Capela de S. Vicente*, como explica o assunto do painel da Trindade. De resto, o espanhol fala no *Altar de S. Vicente* e não num quadro isolado.

Este mesmo erro vem citado, em 1817, no «Jornal de Bellas Artes ou Mnemósine Lusitana — Redacção Patriótica» (num. III), num artigo anónimo, que se julga ser de P. A. Cravoé, intitulado «Artes, e Offícios».

Em 1823, Cyrillo Volkmar Machado, nas «Collecções de Memorias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos e gravadores portuguezes... etc.», segue o texto de Hollanda, sem mencionar Bermudez.

Em 1846, Raczynski em «Les Arts en Portugal», segue o trecho de Hollanda, de cujo tratado apresenta uma tradução completa feita por Roquemont em 1843, e acrescenta uma comunicação, algo infeliz, do visconde de Juromenha, que considera Nuno Gonçalves pintor de D. Afonso IV, o que está plenamente refutado pelos documentos que hoje conhecemos.

O historiador polaco, no «Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal», publicado em 1847, em complemento ao livro, volta a citar Hollanda e Bermudez e refuta a tese de Juromenha; todavia, infelizmente, publica outra comunicação deste último, que confunde um escultor Nuno Gonçalves, documentado, que viveu nos reinados de D. Duarte e D. Afonso V, com o mestre pintor. Porém Raczynski coloca esta honesta dúvida: «Este escultor ou cantor, é o mesmo que o pintor, ou são duas personagens diferentes, é o que eu não saberei decidir».

○ Não nos interessa, como já acima escrevemos, penetrar na selva polémica do século XX, que pouco produziu de útil.

V — A arte

Se considerarmos, como nos parece provado, que Nuno Gonçalves foi o autor do POLÍPTICO DA VENERAÇÃO DE SÃO VICENTE, onde se encontram os italianismos do mestre referidos por Hollanda?

No capítulo AFINIDADES E INFLUÊNCIAS, tivemos oportunidade de estabelecer as afinidades estéticas de Nuno Gonçalves, e os únicos italianos a que fizemos referência foram Colantonio e o seu discípulo, Antonello da Messina, mas estes não são os «italianos» de Francisco de Hollanda. Vejamos quem serão, de acordo com a famosa TAVOA: Miguel Ângelo, Leonardo da Vinci, Rafael, Ticiano, Perino del Vaga, Polidoro da Caravaggio, Sebastiano del Piombo, Giulio Romano, Parmigianino, um Bolonha, discípulo de Rafael (talvez Tommaso Vincidore ou Giovanni Francesco Penni), Andrea Mantegna, Giotto, Pordenone, Giovanni da Udine e Mestre Jacome. Com excepção de Leonardo da Vinci, de Rafael, de Andrea Mantegna, de Giotto e de Jacome, todos mestres da Renascença, os restantes são Maneiristas. Assim sendo, o italianismo de Nuno Gonçalves, visí-

vel no Retábulo de São Vicente da Sé, não é o dos «Painéis», que dele faziam parte — se exceptuarmos o perfil total de duas figuras, a do rei (Painel dito do Infante) e a de um sacerdote (Painel dito do Arcebispo) —, como sabemos pelo significado e pelo manuscrito do Rio de Janeiro, mas de outras peças que completavam o retábulo. Provavelmente, «São Vicente Atado à Coluna», e o «Martírio na Cruz em Aspa». Sobre este tema escreveu Adriano de Gusmão na monografia que dedicou ao pintor, «Nuno Gonçalves» (Colecção Saber — Publicações Europa-América, Lisboa 1957).

Gusmão inicia a sua análise da interpretação da arte de Nuno Gonçalves feita por Hollanda de uma forma que, quanto a nós, envolveria o próprio «Políptico», ao citar o seguinte texto do teórico quincentista:

«Porque se Celebra a Pintura Antigua
e Que Cousa É»

«A *pintura antigua* merece o seu louvor por os primores que tinha, e quero dizer um d'elles por onde todos os outros se podem conhecer e alcançar, por que os antigos pintores como gravissimos mestres n'esta sciencia n'uma cousa se fundarão, sobre a quall nunca se pode errar, e esta foi que tomarão e escolherão de todas as cousas os lemites do melhor; e vendo como a mais nobre creatura

das que Deus na terra fez era a imagem humana, e querendo fazer d'esta divina e senhora de todas as outras creaturas animantes e visiveis, sobre ella pos, creio, todo o peso e profundidade de seus engenhos e saber».

Se nos lembrarmos dos retratos romanos do século I da era cristã, imediatamente sentimos o individualismo de Nuno Gonçalves e entenderíamos a admiração de Hollanda.

Mas Adriano de Gusmão estabelece uma ligação entre os *antigos* hollandianos, os renascentes italianos e Nuno Gonçalves: «Um dos primores dos artistas da Renascença italiana, especialmente os do século XV — como Masaccio, Piero della Francesca, Signorelli, Castagno, Pollaiuolo e Ghirlandaio, ou Donatello e Verrochio —, foi o cultivo plástico do corpo humano, num sentido de verdade e, ao mesmo tempo, de grandeza ideal, paralelo ao praticado pela antiguidade clássica. No século XVI, particularmente com Rafael na pintura e com Miguel Ângelo na escultura, a inspiração foi ainda mais próxima dessa mesma antiguidade, tomada então como modelo directo e ideal... Hollanda, quando tirou pois do olvido o nome de Nuno Gonçalves, foi por o nosso pintor quatrocentista de «alguma maneira» ter seguido esses modelos antigos, ter dado na sua arte a grandeza, a *monumentalidade* quase escultórica, da figura humana, numa expressão solene e numa escala imponente, que o acercava quer da arte clássica quer do

Renascimento italiano, que ele próprio tanto apreciava e exaltava».

Gusmão conclui: «Esse italianismo, apenas fundado na escala e na nobreza com que a figura humana está representada na obra atribuível, com tão fortes razões, a Nuno Gonçalves, transparece mais por concorrência de esforços e sentimento do que, é de crer, por influência directa de centros ou mestres renascentistas. Era, na verdade, corrente na época a concepção do Homem como «creatura predileta e privilegiata» de Deus, no dizer de Papini. Esse espírito vemo-lo testemunhado em tantas das obras plásticas de Quatrocentos. Consequentemente, esse sentimento da suprema dignidade do Homem, como ser de origem divina, transluz até nos mais humildes figurantes da enigmática *Veneração* do Museu das Janelas Verdes, e não apenas nos príncipes e nobres que nela estão, como supomos, retratados. E junto a esse sentimento, que caracteriza a pintura do nosso mestre do século XV, distinguimos, é claro, a sua profunda penetração fisionómica, de que os artistas flamengos ofereciam os mais fascinantes modelos».

O mesmo historiador, perante a tábua e meia dos «Martírios de São Vicente», reforça a ideia, que sempre defendemos, do renascimento de Nuno Gonçalves, que muitos querem ainda gótico: «Se as duas pinturas de *S. Vicente Mártir* — soberbos e monumentais

nus, sem par, naquela época, na Península — pertencem, como tudo nos leva a supor, ao retábulo da Sé, não haveria Hollanda de louvar o respectivo artista e de o considerar como um dos *antigos*, irmão dos melhores entre os pintores italianos seus contemporâneos?».

Estão, quanto julgamos, explicados os *italianismos* de Nuno Gonçalves. Passemos agora à análise e interpretação da obra que lhe podemos atribuir, procurando, quanto possível, seguir um critério cronológico.

A primeira pintura conhecida, que é possível atribuir a Nuno Gonçalves, encontra-se no Museu da Sé de Évora, proveniente da igreja do Convento de Santa Helena do Monte Calvário.

O painel é constituído por dois registos, um superior, mais estreito, com a apresentação da «Adoração dos Magos», e um inferior, onde figuram dois santos franciscanos (São Francisco e Santo António), separados por um *drap d'honneur*, simulando um tecido de brocado; ao fundo, abrem-se duas janelas através das quais se vê uma paisagem campestre. Trata-se da obra de dois pintores de características vincadamente distintas. No caso vertente, interessa-nos o conjunto dos franciscanos, que julgamos poder atribuir a Nuno Gonçalves, dadas as semelhanças que encontrámos quando, em 1972-73, revelámos este painel (cf. Dagoberto Markl, o Painel da Igreja

do Calvário de Évora e a Pintura Portuguesa do Século XV, in «Diário de Notícias», Suplemento Artes e Letras, 7-12, 14-12-1972 e 4-1-1973; republicado in A Cidade de Évora, Boletim da Comissão Municipal de Turismo, n.º 56, Ano XXX, Janeiro-Dezembro 1973, pp. 5-11). Com efeito, para além dos rostos-retratos dos dois santos, em especial no São Francisco, parente próximo de alguns retratos do «Políptico da Veneração de São Vicente», depará-mos com a já conhecida deficiência de perspectivar, típica de Nuno Gonçalves, e com a sua inépcia no desenho das mãos. Por outro lado, a técnica é igual à deste mestre, tal como foi definida por José de Figueiredo em relação ao «Políptico»: «Os seus painéis são cuidadosamente aparelhados no anverso, sendo as tábuas desse lado planificadas o mais completamente possível. E ahí, sobre essa superfície, como se faz hoje, o pintor, depois de dar um pequeno preparo de tinta gorda acastanhada, em que não entra nem o cré nem a colla, desenha à pena a composição».

As pregas dos hábitos dos dois santos lembram, na sua forma escultórica, não isenta de rigidez, as dos trajos de diversas personagens atribuídas a Nuno Gonçalves; um novo paralelismo se pode encontrar entre a dalmática da figura central do «Políptico» — com boas razões temo-la por São Vicente — e o *drap d'honneur* que separa os dois taumaturgos da ordem franciscana.

Um outro pormenor, que nos leva a aproximar o quadro eborense da arte de Nuno Gonçalves, é a forma de indicar as sombras. Neste aspecto, queremos chamar a atenção para a evidente semelhança entre a sombra, perfeitamente concebida, da lança do personagem, em primeiro plano, à esquerda, no painel «dito do Arcebispo», e a do *drap d'honneur*, que se intercala entre os dois santos e que devia servir de fundo a uma imagem esculpida.

De uma maneira geral, o colorido da parte inferior do painel do Museu da Sé de Évora tende para uma prevalência de um cromatismo mate, já notado pelo pintor Abel Moura, evidentemente afim dos painéis com os mártiros de São Vicente, expostos no Museu de Arte Antiga.

Todavia, o clímax da «leitura» do painel de Évora atinge-se ao depararmos com o fundo paisagístico, que se vislumbra através das janelas, por detrás dos santos. Desde logo se patenteia a grande diferença existente entre esta forma de representar a Natureza e aquela que é característica dos pintores flamengos do século XV. Estes, carecendo de uma noção de profundidade, deleitavam-se na execução dos mais ínfimos pormenores, como se verifica ao observarmos à lupa as cidades imaginadas por Jan Van Eyck.

A paisagem do mestre do painel de Évora é diferente no seu esquematismo e lembra,

mutatis mutandis, os processos dos pintores italianos, como por exemplo Piero della Francesca. A profundidade é marcada por várias zonas, perfeitamente definidas, até à linha do horizonte. Denuncia-se, no nosso pintor, um acentuado italianismo, que recorda as referências que, como já vimos, Francisco de Hollanda faz a Nuno Gonçalves.

Importa salientar que este painel mostra inegáveis afinidades com o POLÍPTICO DA VENERAÇÃO DE SÃO VICENTE e com as restantes pinturas conhecidas deste importante núcleo. Talvez mais arcaizante na sua composição, parece-nos, contudo, possível enquadrá-lo em meados do século XV. Sem querermos, prematuramente, relacionar os factos, é curioso recordar que, no dia 6 de Abril de 1452, na cidade de Évora, D. Afonso V mandou acrescentar 3432 reais brancos ao ordenado do pintor. Pode, portanto, admitir-se a presença, nesse ano, de Nuno Gonçalves em Évora, a trabalhar em encomendas régias. Uma vez que as obras do Convento do Calvário só tiveram início em 1569, é possível que o painel tivesse ido para aquela casa religiosa, vindo de outro templo, tanto mais que, quando foi descoberto, estava totalmente coberto com uma pintura de finais do século XVI, «Santa Catarina entre os Doutores», obra típica do Maneirismo português regionalista.

O painel dos Santos Franciscanos é, por consequência, quanto a nós, a primeira obra

conhecida atribuível a Nuno Gonçalves, embora seja possível atribuir-lhe, com todas as reservas, uma «Pietà», influenciada, em termos de composição, por Robert Campin (ca. 1380-1444) e por Roger van der Weyden, que se encontra no Museu de Arte Antiga. Só depois de uma análise laboratorial, será possível pronunciarmo-nos, com segurança, sobre esta pintura.

Depois de um hiato relativamente longo, durante o qual Nuno Gonçalves executou outras obras que desapareceram — talvez seja o caso da «Flagelação de Cristo» do Mosteiro da Trindade —, surge a encomenda do Retábulo de São Vicente da Sé de Lisboa. Esta obra de que nos restam, pelo menos, o «Políptico da Veneração de São Vicente», o «Martírio de São Vicente Atado à Coluna» e o «Martírio de São Vicente na Cruz em Aspa» (fragmento), era, sem dúvida, uma grande composição em que figurariam outros painéis. De resto, André de Resende, no poema «Vicentius Levita & Martyr», publicado em Lisboa em 1545, escreve em dada altura: «Ali está a imagem do Santo, com seu nome declarado, / e a sua vida explicada em belas figuras»; em 1642, D. Rodrigo da Cunha, na sua «Historia Ecclesiastica da Igreja de Lisboa», descreve, também, o retábulo: «O lugar, que hoje tem o sagrado deposito, he na mesma capela mór, da parte da epístola, pouco abaixo dos degraos do altar, na arca, & tableiro, que faz a mesma

capella entre os primeiros, & segundos de-
graos, em correspondência dos tumulos dos
gloriosos reys dom Afonso o IV. & D. Brites,
sua mulher. Aqui neste espaço se levanta
o altar do santo, de que logo nace o retabolo
com a sua imagem de vulto no meyo, com
palma de martyr, na mão direita, & a nao em
que nos foi trasido, na esquerda. Seguê se
pellos maes paineis do retabolo de pintura
singular, varios milagres do santo, com os
passos principaes de sua vida, & martyrio).

Um dos painéis, que certamente existiu,
mostrava a «Trasladação de São Vicente»,
como nos documenta Fr. António da Piedade
na sua descrição do retábulo feita no «Meio-
-Dia Augustiniano» (tomo II, 1763): «Nos pai-
neis se descobrem varias imagens do Martyr
S. Vicente, e em hum delles dos maiores se
divisão acompanhando o cofre das Reliquias
dous venerandos Monges, nos seus habitos
Augustinianos Eremitas».

Não nos alongaremos nesta descrição do
Retábulo de São Vicente pintado por Nuno
Gonçalves, atendendo às limitações de espaço
e ao facto de ela ter sido, exaustivamente,
estudada por Adriano de Gusmão.

Importa salientar que o retábulo levou,
sem dúvida, muito tempo a executar, havendo,
provavelmente, alterações aos planos iniciais,
como no-lo atesta o estudo a infra-vermelhos
do painel «dito dos Cavaleiros», que deixa
ver, sob as figuras definitivas, outras, em

posições idênticas, mas trajando de maneira diversa e, quanto nos parece, mais antigas. Donde julgarmos que a obra não foi iniciada por Nuno Gonçalves, que só terá tomado conta da execução cerca de meados dos anos 60 da centúria. De resto, D. João I, prestes a morrer, em 1433, foi à Sé e ordenou a conclusão das obras da capela-mor, incluindo já o retábulo de São Vicente. Por motivos que desconhecemos, estas obras arrastaram-se até serem entregues a Nuno Gonçalves.

Segundo Jaime Cortesão: «O Políptico de S. Vicente do Museu Nacional de Arte Antiga data, conforme a indumentária dos personagens ali representados, de 1467 e dos anos seguintes [...] nos começos de 1467 [...] o Arcebispo D. Jorge da Costa organizava a recolha de fundos para as obras da capela do mesmo Santo, a cujo culto ambicionava dar a maior solenidade [...] uma carta de quitação passada a Afonso Eanes, chantre da Sé de Lisboa, a 19 de Junho de 1469, informa-nos de que D. Afonso V tinha dado 5 650 reais ao *cabido da dita Sé de esmola para o retábulo que ora se faz na dita Sé do martel S. Vicente*». Este depoimento é fundamental para a data do Retábulo de São Vicente, se exceptuarmos a afirmação da «recolha de fundos para a capela» feita por Cortesão. O retábulo era para a capela-mor (não para a de São Vicente), e é D. Rodrigo da Cunha que nos noticia, na obra acima citada: «Quê fosse

o autor da obra, na perfeição em que hoje esta, não pudemos descobrir, foy pelo menos seu restaurador, quando não autor (autor no sentido de ideólogo...), ou o cardeal D. Jorge da Costa, ou seu irmão D. Martinho da Costa, no tempo que foram Arcebispos, como se vê do escudo de suas armas, que tẽ pendurado do braço esquerdo, a gloriosa virgem, & martyr S. Catherina, na coluna que fica do evangelho em que remata o retabolo...».

Consideramos que a última parte da obra, nela incluída por motivos de ordem político-religiosa, consiste nos dois painéis centrais do «Políptico da Veneração de São Vicente». O primeiro terá sido o do «Arcebispo», onde nos parece estar representado o agradecimento de D. Afonso V a São Vicente, patrono das conquistas africanas, pelo êxito da campanha de 1471 contra Arzila e Tãnger, com o consequente resgate do corpo do infante D. Fernando. O santo recebe o bastão de comando, que o rei ostenta nas Tapeçarias de Pastrana. O gesto de São Vicente simboliza a aceitação. A corda será alusiva ao cativo do Infante Santo, e figura como uma relíquia. O painel terá sido executado ca. 1472, data da chegada ao Restelo dos ossos de D. Fernando.

O painel «dito do Infante» é de feitura posterior, como se constata pelo corte de cabelo, cobrindo as orelhas, do doador, em 1.º plano, à direita, que deve ser D. João II. Trata-se de uma investidura, e o novo rei

promete seguir a política de seu pai, que figura no outro painel junto de si. São Vicente mostra um missal aberto num passo do Evangelho de São João, que se lê na missa do Espírito Santo. Neste pormenor do painel, já largamente estudado, verificamos que o santo oculta praticamente as quatro primeiras linhas do texto, que se começa a ler bem a partir da quinta. Julgamos que este facto é intencional, porquanto o que fica legível é, vertido para português, o seguinte: «Já não falarei muito convosco / porque se aproxima o príncipe / / deste mundo e nada tem em mim. / Mas para que o mundo saiba / que eu amo o Pai e que / / faço como ele mandou» (S. João, XIV, 28-31).

O «príncipe deste mundo» é, segundo a exegese bíblica, o Demónio, mas, neste contexto, implica a luta contra o Islão, os Infiéis, enfim... o Demónio. O trecho do Evangelista é, a um tempo, o conselho recebido — a palavra-testamento de D. Afonso V — e a promessa feita pelo sucessor, D. João II. Podemos, por conseguinte, datar este painel de ca. 1481, data da morte do «Africano». Estranhar-se-á que nove ou dez anos separem os dois painéis, todavia, parece-nos evidente que, se as duas pinturas fossem feitas ao mesmo tempo, os desenhos das dalmáticas do santo (de São Vicente) seriam iguais, o que não acontece: a sobreposição das figuras é possível, os padrões, porém, são diferentes, atestando a sua não contemporaneidade. Nuno

Gonçalves serviu-se do mesmo desenho, invertendo-o, mas desenhou um padrão diverso. Imposição de D. João II? Inadvertência do pintor? Duas hipóteses possíveis. Mas, D. João II vai provocar uma nova alteração nestes dois painéis, em 1491, quando morre o príncipe herdeiro D. Afonso. Todavia, agora já não é Nuno Gonçalves o responsável, sê-lo-á o pintor Mota, como no-lo documenta o manuscrito do Rio de Janeiro, produzido já em finais do século XVI, ou princípios de XVII, quando esta *associação de leigos* (os «Painéis») se tinha tornado desagradável às normas estabelecidas na última sessão do Concílio de Trento (1563), facto que levou a retirar os dois painéis, que funcionavam como grandes predelas. Escreve o anónimo memorialista: «o Príncipe Dom A.^o seu f.^o, q caio do cauallo, esta retratado na capela mor da sé, soia estar na d. capella entrando por ella á mã esquerda do altar en cima do alto hũa sepultura dourada onde dizião estar o corpo de S. V.^{te} & em baixo ao pe della estauão dous paineis ã q estaua pintado S. V.^{te} em feçura de moço de 17 anos ã cada retabolo e painel, q estauã juntos hũ do outro, e a feçura de S. V.^{te} estaua virada hũa p.^a outra de m.^a q mostraua a si cada parte do rosto em feçura deste S. V.^{te} esta retratado o Príncipe Dom A.^o — hũ rosto m.^{to} fermoso de moço, e elle, e outras m.^{tas} feçuras de homẽs q nos ditos paineis estauão q erã S.^{res} e fidalgos da qle tpo q se mandarão retra-

tar cõ o príncipe Dom A.º & tinhã nas cabeças hũas caramilholas mt.º altas de veludo, hũs de vermeiho, outras de verde & de cores q parece q erã os barretes da qle tempo, ha mt.º q nã vi Isto, disseramme ha poucos dias q nã estauã ja ahi estes paineis, dirã os conegos onde estã, tambẽ me diserã q estaua este príncipe retratado ã sambêto, ã fegura de Sã Sebastiã no pé de hũ retabolo nũca o vi, os da sé retratou o moto q foi o q pintou el Rei dõ J.º pai deste príncipe».

Independentemente de algumas imprecisões, tais como os senhores e os fidalgos se terem feito retratar na ocasião, este documento é importante porquanto é o ÚNICO que descreve, com algum pormenor, uma das obras de Nuno Gonçalves. As radiografias do rosto do Santo mostram que na pintura primitiva estava a mesma face que figura no «Martírio de São Vicente Atado à Coluna» da autoria, até hoje incontestada, de Nuno Gonçalves. Perguntar-se-á: quem era o Mota que tinha retratado D. João II? Poder-se-á responder: quem era o Martinos, pintor do mesmo rei, de acordo com Hollanda? É possível que fossem uma única pessoa e que o nome tenha sido deturpado pelo memorialista ou por Hollanda.

No desconhecimento da «Flagelação de Cristo», do Mosteiro da Trindade, e do «Retábulo da Capela do Palácio de Sintra» — um provável «Pentecostes», tema que as pombas

que decoram as paredes da capela parecem sugerir — e considerando officinaes os quatro santos (elementos do retábulo da Sé?) Agostinho (ou Teotónio, ou Bernardo), Francisco (ou António), Paulo e Pedro, expostos no Museu de Arte Antiga, resta-nos uma outra obra, que terá sido debuxada por Nuno Gonçalves, em 1471, e que se associa, obviamente, ao «Políptico»: as TAPEÇARIAS DE PASTRANA.

O facto comemorado é, como já vimos, o mesmo do painel do «Arcebispo»; os retratos dos intervenientes permitem-nos, em especial no caso de D. Afonso V e do príncipe D. João, um cotejo claro com os «Painéis». Estamos perante a obra de um grande pintor-retratista, cuja arte obriga os mestres tapeçeiros de Tournai a não deturparem o verismo dos rostos. Embora reticentemente, Maria José de Mendonça afirmou num estudo que dedicou àquelas tapeçarias: «Um outro argumento para a atribuição dos cartões das tapeçarias de Pastrana a Nuno Gonçalves é a exactidão dos trajes, das armas, das armaduras, das máquinas de guerra e dos barcos, exactidão que no que se refere aos trajes e às armas, este mestre tinha já demonstrado num retábulo de São Vicente».

Não nos oferece grandes dúvidas esta atribuição, tanto mais que, em 1471, Nuno Gonçalves substituiu João Eanes nas obras da cidade e que, como vimos, trabalhando já no

Retábulo de São Vicente e tendo concluído o de Sintra, D. Afonso V determinou que o pintor «averá o que lhe é ordenado», ou seja, muito provavelmente, acompanhá-lo na campanha africana.

VI — O símbolo

Uma das facetas mais originais na obra de Nuno Gonçalves, designadamente do que resta do retábulo de São Vicente da Sé de Lisboa, é a sua simbólica. Se repararmos nas tábuas com os «Martírios de São Vicente», verificamos que estes estão somente implícitos nas duas representações. Assim, os carrascos não rasgam o corpo do santo com os gadanhos, no «Martírio na Cruz em Aspa», nem São Vicente é flagelado no «Martírio da Coluna». Nota-se, pois, uma grande contensão e serenidade nas duas representações, ao invés do que vemos nos painéis do «Retábulo de São Vicente de Sarriá», pintados entre 1456 e 1460 por Jaime Huguet e seus colaboradores oficinais, onde os martírios estão bem explícitos. Não se trata aqui de uma questão de diferença de mentalidades entre portugueses e espanhóis, porquanto no «Retábulo de São Vicente de Óbidos», obra de um Mestre Desconhecido da 1.^a metade do século XVI, o «Martírio na Cruz em Aspa» mostra-se em toda a sua crueldade.

No entanto, é sabido que Nuno Gonçalves pintou para o Mosteiro da Trindade uma «Fla-

gelação de Cristo», que Hollanda descreve com grande clareza «...um Senhor atado à colónna, que dous homens stão açoutando», é certo que o tratadista *crê* que é obra de Nuno Gonçalves... não tem a certeza. Porém, no outro painel que lhe atribuímos, os «Santos Franciscanos» do Museu da Sé de Évora, tudo se passa normalmente, tendo os santos os seus atributos próprios. Tanto neste caso, como nos quatro santos do Museu de Arte Antiga, trata-se de representações isoladas e não de cenas, o que obrigava o pintor a executar os atributos que pertenciam a cada santo.

Poder-se-á admitir que no «Retábulo de São Vicente» a ideia da não representação, pura e simples, dos martírios se deva mais a quem encomendou ou idealizou a obra — talvez D. Jorge da Costa, como antes vimos — e não a uma originalidade do pintor, pouco consentânea com as limitações impostas aos artistas no século XV em Portugal.

Se observarmos o «Políptico da Veneração de São Vicente», de novo deparamos com uma série de símbolos de difícil interpretação. Vejamos, pois, o que se passa em cada painel: «Painel dito dos Frades» — o frade com longas barbas transporta aos ombros um objecto de madeira, que parece ser um caixão (com os restos mortais de São Vicente?); «Painel dito dos Pescadores» — o grupo central está envolvido por uma rede que, no entanto, pode

ser um aditamento, posterior à execução do painel: «Painel dito do Infante» — São Vicente mostra um missal aberto na parte do Evangelho de São João, que se lê na missa do Espírito Santo; «Painel dito do Arcebispo» — Encontramos o bastão de mando, um livro fechado, ambos em poder de São Vicente, uma corda em 1.º plano e um nó com duas pontas pendentes no ombro do cavaleiro, em 1.º plano, à esquerda (D. Afonso V?); «Painel dito dos Cavaleiros» — o 1.º cavaleiro tem uma cruz dourada e uma fivela que não pertence ao cinturão nem à espada; o segundo cavaleiro ostenta um colar com uma pérola; o terceiro cavaleiro ergue a espada, segurando-a pela ponta; o quarto cavaleiro tem na cabeça um capacete e ostenta longos cabelos e barba bífida, moda pouco vulgar na época. Neste painel temos que contar, também, com o simbolismo das cores que, quanto a nós, definem os personagens, tal como os atributos já enumerados. Em futuro trabalho, mais aprofundado, tentaremos uma leitura de todos estes símbolos, bem como as identificações de cada cavaleiro, tal como já fizemos numa série de artigos em relação ao primeiro cavaleiro, em que demonstrámos, com sólida argumentação, representar-se nele o *Infante D. Henrique*; «Painel dito das (ou da) Relíquias» — Em 1.º plano, a relíquia (resto mortal de São Vicente? de Santo António? ou de D. Fernando?); em 2.º plano, um personagem, que *não é um*

judeu, mostra um livro cujos caracteres estão, apesar da interessante tentativa de Belard da Fonseca, ainda por decifrar; no peito deste personagem vê-se o que parece ser uma estrela de seis pontas — jamais a Estrela de David, que sempre teve outra forma —, mas que parece alterada em relação ao desenho primitivo, que mostraria uma cruz em aspa; ao lado, um mendigo... ou um companheiro de cativo de D. Fernando; atrás, à esquerda, novamente um caixão (o que transportou as relíquias de São Vicente? ou o que transportou os restos mortais de D. Fernando?).

Limitámo-nos a apontar hipóteses de trabalho que julgamos, um dia, como acima escrevemos, poder vir a desenvolver.

VII — *A continuidade*

Tal como é difícil definir os antecedentes de Nuno Gonçalves, também o é definir a sua continuidade. A questão tem subjacentes múltiplas interrogações, idênticas às que colocámos no capítulo anterior, mas de teor diverso.

Para esta dificuldade, contribuíram vários motivos: 1.º Os terremotos que assolaram o País, com particular incidência na área de Lisboa (em 1531, em 1598 e em 1755); 2.º Os incêndios que, em geral, se seguiam, como consequência dos sismos; 3.º O domínio espa-

nhol, de 1580 a 1640; 4.º A ocupação das tropas napoleónicas — os oficiais franceses traziam na sua bagagem o recém-publicado livro de Cean Bermudez para saberem onde se encontravam as obras que mais lhes poderiam interessar (há conhecimento de que, depois da visita de um deles, Forbin, ciceronado pelo pintor Domingos António de Sequeira, ao Mosteiro da Batalha, desapareceu um magnífico tríptico de Roger van der Weyden, oferecido pela duquesa de Borgonha, D. Isabel, àquela casa religiosa); 5.º A brutalidade da soldadesca francesa, que tudo destruía e queimava, na procura de objectos valiosos: jóias existentes nos túmulos que, ainda hoje, mostram as marcas da violação, e a ocupação «libertadora» dos ingleses de Beresford; 6.º O «zelo» da Inquisição, que destruiu obras que considerava heréticas, ou mandou repintar — como vimos no painel de Évora — painéis antigos, quantas vezes ao abrigo das determinações do Concílio de Trento; 7.º A mudança de gosto, que conduziu a actos idênticos aos anteriores; 8.º A rapina de «turistas»; 9.º O «amor pela arte portuguesa» de D. Fernando II (marido de D. Maria II), e do seu amigo conde Raczynski que fez tanto pela nossa arte, mas que enviou para os seus palácios, quer na Alemanha quer na Polónia, obras portuguesas, ainda hoje existentes no Museu de Poznan (nem escapou uma janela do chamado «estilo manuelino»); 10.º As barbaridades da guerra

civil entre liberais e absolutistas, com a consequente espoliação das ordens religiosas, sistematicamente organizada; e a criação de uma junta de «peritos» que não só deixou apodrecer pinturas importantes, como mandou queimar várias ao abrigo dum mais que duvidoso critério de gosto. A este trágico decálogo, podemos acrescentar a decadência das casas nobres, que levou à venda (quantas vezes para o estrangeiro...) de obras de valor incalculável, e a ganância dos «coleccionadores» que, ainda hoje, guardam dos olhares «indiscretos» do historiador peças valiosas, certamente contributos importantes para um melhor conhecimento da nossa história da arte.

Achámos necessário este intróito para tentar explicar a escassez de obras que nos permitam analisar a continuidade da obra de Nuno Gonçalves.

Aparentemente, o mestre não deixou discípulos, o que é tão pouco provável como o seu aparecimento por geração espontânea.

Do seu tempo conhece-se o «Tríptico do Infante Santo» (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga), obra de mérito relativo, executada talvez entre 1443, morte do infante, e 1451, ano da chegada das primeiras relíquias. Sabe-se que, pela mesma época, ou em 1472, foi executado um retábulo alusivo ao martírio de D. Fernando, que chegou a decorar um altar da Igreja de Nossa Senhora da Oliveira, em Guimarães.

De 1469-70 deve datar o «Retrato da Infanta D. Joana» (Museu de Aveiro), irmã de D. João, futuro D. João II. O seu autor bem poderá ter sido o próprio Nuno Gonçalves, já então, como sabemos, pintor régio, embora os nossos historiadores raramente se inclinem para esta atribuição, dada a técnica diferente da deste mestre. Obra de um discípulo categorizado? Ou de João Eanes, ainda então pintor régio? Segundo Fernanda Espinosa: «O retrato, acaso cópia de um original perdido, apresenta características muito curiosas. Para além do goticismo, a frontalidade absoluta do rosto e do busto contribuem para a impressão de hieratismo e rigidez que dela emana», e acrescenta: «Hipoteticamente, e partindo destes pressupostos, diríamos que o retrato de Aveiro foi executado a pedido de um príncipe estrangeiro pretendente à mão da princesa, o qual para este efeito enviou à corte portuguesa um dos seus pintores».

Não cremos que o painel seja uma mera cópia e, muito menos, obra estrangeira. É certo que Fernanda Espinosa alicerça esta suposição: «Da existência de pinturas da Infanta mandadas executar por príncipes estrangeiros nos dá conta, como é sabido, o célebre «Memorial da Infanta Santa Joana». Aí se regista que reis e príncipes de reinos e terras longínquas «mãdavã pytores muy perfeytos que a vissẽ e tirassẽ per ho natural pera poderẽ assy pyntada gozar de tanta fre-

mosura». No entanto, se fosse esse o destino do retrato, por que ficou entre nós? Por outro lado, a pintura tem características vincadamente portuguesas e próximas do estilo de Nuno Gonçalves. O rosto mostra o «individualismo» sentido por Huyghe nos «Painéis», e as mãos longas e esguias, quase sem ossatura, lembram as de algumas figuras daqueles. Ora, se Nuno Gonçalves pintou vários personagens da família real, poderia, naturalmente, ser o artista indicado para retratar a jovem infanta. Trata-se, porém, de uma mera hipótese.

Já podendo ser integrado na continuidade da arte de Nuno Gonçalves, deparamos com o impropriamente chamado «Ecce Homo» (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga), de que se conhecem várias cópias — mesmo o do Museu não parece ser original. Não é um «Ecce Homo», é, antes, um «Cristo das dores» (*Schmerzenmann*, em alemão, e *Varón de dolores*, em espanhol) que apresenta um frontalismo completo como o do «Retrato da Infanta D. Joana». Não sem alguma razão, Myron Malkiel-Jirmounsky comparou-o a um «ícone» bizantino. Mas, igualmente importante, é a contensão herdada de Nuno Gonçalves, que aqui atinge o clímax no rosto semiencoberto, deixando os olhos ocultos, do Cristo.

A continuidade começa a atenuar-se, ou mesmo a desaparecer, no «Cristo em Emaús»

(Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga). Mantém-se, todavia, a inépcia de perspectivar, típica do nosso Mestre quatrocentista.

Talvez mais próximos da estética de Nuno Gonçalves estejam os painéis, pertencentes a duas colecções particulares, que representam: a «Virgem com o Menino e Anjos», composição que lembra esquemas inspirados em Robert Campin, em especial no docel que sobrepuja a Virgem e o Menino; e o díptico «Santa Úrsula e São Lourenço», estilisticamente próximo do painel acima citado (cf. Reynaldo dos Santos, «Os Primitivos Portugueses», Lisboa 1940). Longe da influência directa da Flandres, estas pinturas revelam um misto da arte espanhola plasmada pela originalidade portuguesa. Quanto a nós, elas provêm de um mestre (ou de uma oficina) regional, que estabelece a ligação entre o «Cristo em Emaús» e a pintura de Coimbra, de mestre Ylarius, a que adiante nos referiremos.

É, contudo, o «Baptismo de Cristo com Doador» da Igreja de São Francisco, do Porto, em que são evidentes os italianismos, que define a transição de Nuno Gonçalves para as novas propostas flamengas.

Mudam-se os tempos, mudam-se os gostos. Em finais do século XV e princípios do XVI, tanto quanto nos permitem os nossos actuais conhecimentos, os mecenas viram-se abertamente para a Flandres. A demonstrá-lo, a

vinda até nós dos flamengos Vítor Visete, Jan Casys, Roelof Van Velpen e de um discutível Jan Drabben (único com obra atribuível). Paradigmático do novo gosto é o grande «Retábulo da Vida da Virgem» (Évora, Museu Regional), obra de factura flamenga, da autoria de um pintor ecléctico, no qual se entrecruzam as influências de Hugo van der Goes (predominante) e de Gerard David (Oudewater c. 1460 — Bruges 1523).

Em Coimbra, um desconhecido mestre Ylarius pinta o «Triptico de Santa Clara» (Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro), em 1486, que revela influências aragonesas, flamengas e alemãs, por via de Schongauer. A predela recorda-nos, muito remotamente, a arte de Nuno Gonçalves.

Mas Nuno Gonçalves pertence já ao passado; sem perder a *modernidade* das suas concepções... um novo imaginário se instala. Ao maravilhoso de Quatrocentos, ainda com laivos de uma era de cavaleiros, segue-se o maravilhoso mercantilista, que já se anunciava, mas que agora é assumido por inteiro nas decorações convulsivas do «manuelino», que na pintura se reflecte na fantasia das jóias e nas formas influenciadas pelos mestres do empório comercial de Antuérpia.

Concluimos tal como começámos, isto é, procurando as razões que tornam possível estudar Nuno Gonçalves e a sua arte, não obstante a carência de documentos. Seria desejável que este capítulo final fosse o apontar de uma metodologia que servisse a quantos procuram, com objectividade, abordar a obra de Nuno Gonçalves ou a que, se se preferir, lhe é atribuída.

Importa, em primeiro lugar, e dada a já referida escassez documental, procurar fazer a releitura do material existente. Foi por esta razão que Adriano de Gusmão iniciou o seu paradigmático estudo, de 1957, com a seguinte frase de José Honório Rodrigues, a qual envolve todo um conceito de método: «Aquele que é capaz de, sob a base das fontes já conhecidas, interpretar originalmente, traz à história contribuição tão importante quanto a do pesquisador de novos documentos». Havemos, porém, que ter cuidado com a expressão *excessiva originalidade* que conduz, inevitavelmente, à criação de mitos, à análise subjectiva, à afirmação sem bases históricas; caímos na tentação de «ver» aquilo que desejamos «ver», ou na outra tentação, também redutora, a de nos tornarmos «criadores», fazendo tábua rasa de quantos nos antecederam, por mero desejo de oposição, o que, desde logo, revela uma atitude anti-histórica.

Em 1949, Lucien Febvre escreveu algo que importa a quem se debruça sobre um tema como o que procurámos tratar neste livro: «A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode e deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Faz-se com tudo o que a habilidade do historiador permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais; [...] com exames de pedras, feitos pelos geólogos [...]. Com tudo o que, pertencendo ao Homem [...], demonstre os gostos e as maneiras de ser do Homem».

É, precisamente, a parte final desta transcrição de Lucien Febvre que tem sido, em geral, esquecida pelos historiadores da arte portuguesa e, em especial, no caso de Nuno Gonçalves.

Com algumas, raras excepções, a tendência revelada ao longo da historiografia dos «Painéis» é a da contradição, a da polémica gratuita. Perde-se, assim, o sentido histórico. Não se analisa a época de Nuno Gonçalves nos seus múltiplos aspectos: situação socio-política, situação cultural (o gosto), o imaginário de uma nova sociedade nascida depois da revolução de 1383-85, a decadência dessa mesma sociedade, o seu maravilhoso e o seu quotidiano. Tão-pouco se estuda o pintor, a sua vida, a sua evolução. Raramente se procura situá-lo na arte do seu tempo, em

termos do *gosto português do século XV*, assaz diverso do da centúria seguinte.

Procura-se o facto político mais do agrado do historiador (tese de Vitorino Magalhães Godinho, seguido por Jorge de Sena), ou seja, a regência do infante D. Pedro, ou o martírio de D. Fernando (José Saraiva). Em ambas as ocasiões, ignorou-se, por exemplo, a história do traje, a evolução da armaria.

Arranca-se de ideias pré-concebidas — o *homem do chapeirão* é o infante D. Henrique — e temem-se os fantasmas dos retratos póstumos.

Esquecem-se as válidas contribuições de José de Figueiredo, de Adriano de Gusmão, de Jaime Cortesão, de Charles Sterling, de Fernanda Espinosa, em favor das poéticas construções de Almada Negreiros.

Mas eis que, mais recentemente, surge a «corrente esotérica». O maravilhoso dos homens do século XV é substituído pelo do nosso tempo, amalgamando num todo — o culto do Espírito Santo, o mito do 5.º Império — os «Painéis», a Janela de Tomar e Fernando Pessoa.

Procuram-se letras e leituras (Belard da Fonseca), com boas intenções, mas submetendo a obra do pintor quatrocentista aos mitos dos nossos dias.

Procurámos demonstrar, sem intuitos polémicos, o que se devia fazer e o que não se tem feito... o que se tem feito e não se devia

fazer. Esperamos que este brevíssimo estudo tenha contribuído para oferecer novas hipóteses de trabalho que venham a produzir o seu fruto numa futura, e desejável, história das mentalidades do tempo de Nuno Gonçalves.

BIBLIOGRAFIA

Indicam-se os títulos essenciais para um estudo mais desenvolvido de Nuno Gonçalves e da sua obra, em particular do Políptico da Veneração de São Vicente.

BELARD DA FONSECA, António: O Mistério dos Painéis, 5 vols., Lisboa, 1957-1967 (deste autor são de especial interesse o 3.º volume «As Personagens e a Armaria» [1959], no capítulo referente à Armaria; e 4.º volume dedicado aos «Pintores» [1963]).

CORTESÃO, Jaime: A História nos Painéis de S. Vicente, in História dos Descobrimentos Portugueses, vol. I, Ed. Círculo de Leitores, Lisboa 1979.

ESPINOSA, Fernanda: Escritos Históricos, Porto Editora, Porto 1972.

FIGUEIREDO, José de: O Pintor Nuno Gonçalves, Lisboa 1910.

GUSMÃO, Adriano de: Nuno Gonçalves, Col Saber, Publicações Europa-América, Lisboa 1957; Nuno Gonçalves, Artis, Lisboa 1958 e Os Primitivos e a Renascença, in João Barreira, Arte Portuguesa, Pintura, Edições Excelsior, Lisboa s/d.

HUYGHE, René: Nuno Gonçalves dans la peinture européenne du XV^e, in XVI Congrès International d'Histoire de l'Art (Rapports et Communications), vol. I, Lisbonne — Porto 1949.

MENDONÇA, Maria José de: Affinités du Polyptique de Nuno Gonçalves avec des Tapisseries et Fresques du Duché de Bourgogne (Extrait du XVI

Congrès International d'Histoire de l'Art, vol. II, Lisbonne — Porto, 1949), Lisboa 1954.*

SANTOS, Reynaldo dos: Nuno Gonçalves, Phaidon Press, London 1955 e Oito Séculos de Arte Portuguesa — História e Espírito, vol. I, ENP, Lisboa s/d.

SARAIVA, José: Os Painéis do Infante Santo, Leiria, 1925.

STERLING, Charles: Les Panneaux de Saint Vincent et leurs «Enigmes», in L'Oeil (Revue de l'Art), n.º 158, Mars 1968 (encontra-se traduzido em português em «João Couto in Memoriam», Lisboa 1971).

VIEIRA SANTOS, Armando: Os Painéis de São Vicente de Fora, Neogravura, Lisboa 1959.

ÍNDICE

I. Introdução	3
II. Afinidades e Influências	5
III. O Tempo	14
IV. O Conhecimento	24
V. A Arte	29
VI. O Símbolo	45
VII. A Continuidade	48
VIII. Conclusão	55
Bibliografia	59

Composto e impresso
para

Imprensa Nacional - Casa da Moeda
por Gráfica Maiadouro, Maia
em Maio de 1987

com uma tiragem de dez mil exemplares.
Concepção gráfica do Gabinete Editorial da IN-CM.

COD. 213 028 000
ED. 12 610 348

DEP. LEGAL N.º 15 430/87

COLEÇÃO ESSENCIAL

1. IRENE LISBOA
Paula Morão
2. ANTERO DE QUENTAL
Ana Maria A. Martins
3. A FORMAÇÃO
DA NACIONALIDADE
José Mattoso (2.ª edição)
4. A CONDIÇÃO FEMININA
Maria Antónia Palla
5. CULTURA MEDIEVAL
PORTUGUESA
(Séculos XI e XIV)
José Mattoso
6. OS ELEMENTOS
FUNDAMENTAIS
DA CULTURA
PORTUGUESA
Jorge Dias
7. JOSEFA D'ÓBIDOS
Vitor Serrão
8. MARIO DE SA-CARNEIRO
Clara Rocha
9. FERNANDO PESSOA
Maria José de Lancastre
10. GIL VICENTE
Stephen Reckert
11. O CORSO
E A PIRATARIA
Ana Maria Pereira Ferreira
12. OS «BEBÉS-PROVETA»
Clara Pinto Correia
13. CAROLINA MICHAELIS
DE VASCONCELOS
Maria Assunção Pinto
Correia
14. O CANCRO
José Conde
15. A CONSTITUIÇÃO
PORTUGUESA
Jorge Miranda
16. O CORAÇÃO
Fernando de Pádua
17. CESARIO VERDE
Joel Serrão
18. ALCEU E SAFO
Albano Martins
19. O ROMANCEIRO
TRADICIONAL
J. David Pinto-Correia
20. O TRATADO
DE WINDSOR
Luís Adão da Fonseca
21. OS DOZE
DE INGLATERRA
Artur de Magalhães Basto
22. VITORINO NEMÉSIO
David Mourão-Ferreira
23. O LITORAL PORTUGUÊS
Ilídio de Araújo
24. OS PROVERBIOS
MEDIEVAIS
PORTUGUESES
José Mattoso
25. A ARQUITECTURA
BARROCA
EM PORTUGAL
Paulo Varela Gomes
26. EUGÉNIO DE ANDRADE
Luís Miguel Nava
27. NUNO GONÇALVES
Dagoberto L. Markl

