

O pictórico e o poético em “Painel de Nuno Gonçalves”, de Jorge de Lima¹

Virgínia da Silva Santos²

Resumo

O presente artigo tem como objetivo analisar o poema “Painel de Nuno Gonçalves”, de Jorge de Lima (1893-1953), cujo título já anuncia a fonte na qual o poeta teria se inspirado: os “Painéis de São Vicente de Fora”, atribuídos a Nuno Gonçalves e obra emblemática da arte portuguesa renascentista (1445). Sem o intuito de cotejar o trabalho plástico do mestre português com a escrita poética de Jorge de Lima, pretende-se examinar como, em seu processo imaginativo, o poeta transforma o espaço pictórico de Nuno Gonçalves em espaço mimético. Para alcançar tal efeito, Jorge de Lima produz imagens que contrariam as glórias da expansão portuguesa – centro articulador do políptico. Desse modo, uma vez que não se reduz a uma questão documental, o texto poético relaciona-se dialeticamente com o tempo e a história.

Palavras-chave: Jorge de Lima; poesia; História; Painéis de São Vicente de Fora

¹ O presente artigo foi lido pela profa. Dra. Gilda Vilela Brandão (Ufal), orientadora de nossa tese sobre Jorge de Lima. E-mail: gildabrandao@gmail.com

² Doutoranda em Estudos Literários, na linha de pesquisa Literatura e História, do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas (Ufal). E-mail: santosvirginiasilva@gmail.com.

Abstract

The present article aims to analyze the poem “Painel de Nuno Gonçalves”, by Jorge de Lima (1983 – 1953), whose title already announces the source on which the poet would have been inspired: the “Panels of Saint Vincent Outside the Walls”, attributed to Nuno Gonçalves and the emblematic work of Portuguese Renaissance art (1945). Without the intent of courting the plastic art of the Portuguese master with the poetic writing of Jorge de Lima, it is intended here to examine how, in his imaginative process, the poet transforms the pictorial space of Nuno Gonçalves into mimetic space. In order to achieve this effect, Jorge de Lima produces images that go against the glories of the Portuguese expansion – articulating center of the polyptych. Thus, since it is not reduced to a documentary question, the poetic text dialectically relates with time and history.

Keywords: Jorge de Lima; Poetry; History; Painéis de São Vicente de Fora

E pejo pintarei de rosa e negro
Jorge de Lima, “Painéis de Nuno Gonçalves”

Descobertos em 1882, no Paço Patriarcal de São Vicente de Fora, em Lisboa e exibidos pela primeira vez em 1910, os “Painéis de São Vicente de Fora”³ geram, ainda hoje, muitas discussões. A começar por sua autoria, dada como incerta, até mesmo pelo Museu Nacional da Arte Antiga de Lisboa, onde se acham expostos atualmente. Sobre essa

³José de Figueiredo foi responsável pela descoberta dos painéis no ano de 1882. Em 1930, após seu primeiro restauro, a autoria da obra foi atribuída a Nuno Gonçalves, graças a um monograma no botim da de uma criança ajoelhada no **Painel do Infante**. Após análise dendrocronológica, conduzida por Peter Klein, da Universidade de Hamburgo, constatou-se que a assinatura sigilográfica era semelhante a assinaturas do pintor, em outras de suas produções, bem como em documentos. Ainda assim, críticos de arte ainda duvidam ser Nuno Gonçalves o autor do políptico.

obra de enorme importância simbólica na cultura portuguesa, considerada um singular “retrato coletivo” da pintura europeia, assim se expressa a curadoria do referido museu:

Embora permaneça problemático o pleno entendimento da intenção e significado da obra, *crê-se* que o autor das tábuas é o pintor régio de D. Afonso V, Nuno Gonçalves, e que estariam originalmente integradas no retábulo de São Vicente da capela-mor da Sé de Lisboa (MUSEU NACIONAL DA ARTE ANTIGA, 2017; grifo nosso).

À dificuldade em identificar o autor dessa imensa composição, soma-se outra, de ordem histórica. Estima-se que os “Painéis de São Vicente de Fora” datam de 1470, mas as opiniões dos estudiosos acham-se por demais divididas para se chegar a uma conclusão. Das 60 personagens presentes nas tábulas, D. Henrique (1394-1460) é a única figura identificada, estando presente no painel do Infante, o que leva a crer que a obra foi feita no período que antecedeu os descobrimentos portugueses, durante o reinado de D. Afonso V (1432-1481).

Os painéis estão dispostos da seguinte maneira: “Frades”, “Pescadores”, “Infante”, “Arcebispo”, “Cavaleiros” e “Relíquia” (da esquerda para a direita). No que diz respeito à concepção espacial, em todos os painéis há um aglomerado de figuras preenchendo todo o espaço pictórico das tábulas; não há nenhum espaço vazio. Vejamos o quadro:



Painéis de São Vicente de Fora, 1480, Nuno Gonçalves, óleo e têmpera sobre madeira, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Concebidos em forma de políptico horizontal, os “Painéis de São Vicente” exibem 58 figuras dispostas em torno de dois componentes centrais, ambos com vestimentas vermelhas, com detalhes que os diferenciam muito pouco um do outro. Essas duas figuras, expostas separadamente no painel “Infante” e no painel “Arcebispo”, se espelham, como se uma fosse o reflexo da outra, formando um eixo estático. O quadro clássico dos grandes mestres.

As sessenta figuras apresentam os mesmos aspectos formais e ornamentais, a mesma monumentalidade e equilíbrio de expressão. Ressaltam-se, ainda, contrastes de luz e sombra: a iluminação põe em destaque as personagens situadas em primeiro plano (em especial as duas figuras centrais) e as demais em meia-obscuridade,

Retomando as dúvidas acerca desta realização artística, há também ressalvas no que diz respeito às motivações da obra. Estudiosos, como Fernando António Baptista Pereira (2010), propõem que Nuno Gonçalves⁴

⁴ Não se sabe o local onde teria nascido o pintor Nuno Gonçalves nem onde teria morrido. Estima-se que ele tenha nascido por volta de 1425 e que veio a falecer em 1491. Assim como sua vida, não há muito conhecimento acerca das obras das quais foi autor, sendo geralmente aceito que as obras “São Vicente Atado à Coluna” (1450-90), “São Vicente na Cruz em Aspa” (1450-90), “São Francisco” (1450-90), “São Paulo” (1450-90), “São Pedro” (140-90) e “São Teotônio” (1450-90) são de sua autoria.

talvez almejasse não a representação de personagens reais, mas sim representações sociais por meio de cada figura presente no retábulo:

Cumpre, em primeiro lugar, perguntar, de uma forma direta e inequívoca (embora tivéssemos aflorado o assunto no nosso texto de 1994 não o encaramos frontalmente, a não ser já na nossa tese de 2001), se estaremos em todas as situações, diante de *retratos* de personagens reais ou simplesmente diante de *caracterizações individualizadas de figuras à maneira de retrato*, como acontece em tantas composições coevas de DirkBouts ou de Botticelli (e dos seus companheiros na decoração fresquista das paredes da Capela Sistina)? Nessas *caracterizações individualizadas de figuras* o modo “icônico” e “não narrativo” de Nuno Gonçalves quis tão-somente citar os “estados” sociais do seu tempo e ilustrar certas *istorie* que, até hoje, não fomos capazes de identificar correctamente (PEREIRA, 2010, p. 176, 177).

Acerca das personagens, em vestes vermelhas, duplamente representadas, há uma interpretação de que se trata de São Vicente, e, por ser ele o santo que centraliza a obra, a intenção do painel seria um ato artístico de agradecimento pela sua intercessão nas batalhas portuguesas contra os mouros. É o que afirmam Goyri-O’Neill; Neves Marques & Camisão-Soares (2013):

Sendo este políptico fonte inesgotável de leituras e interpretações, um segmento considerável da recente historiografia concorda no facto da representação se centrar na Veneração a São Vicente no contexto das companhas da Dinastia de Avis contra os mouros, em Marrocos (GOYRY-O’NEILL; NEVES MARQUES; CAMISÃO-SOARES, 2013, p. 290).

A leitura feita por Fernando Pereira é semelhante à dos teóricos acima:

Desde 1984 insistimos na leitura destes seis painéis como um gigantesco ex-voto de agradecimento a São Vicente pelos milagres operados por sua intercessão em favor da Nação Portuguesa, com particular destaque para o auxílio invocado nas conquistas marroquinas do reinado Africano (1458, Alcácer Seguer; 1471, Anzila e Tânger) e para as ações de graças pelas vitórias alcançadas” (PEREIRA, 2010, p. 178).

O leitor deve se perguntar, então, o porquê desses painéis de Nuno Gonçalves despertar ainda tantas dúvidas, todas relevantes para o entendimento do poema homônimo de Jorge de Lima. O problema maior reside na leitura segundo a qual as personagens em destaque nos painéis centrais (“Infante” e “Arcebispo”) são uma representação de São Vicente, algo que não pode ser confirmado, pois não há, nelas, nenhum emblema religioso ou atributo pessoal identificador, a não ser uma auréola figurada com raios abertos. Contudo, essa representação é usada para beatos e não para santos canonizados (ALMEIDA, 2016a).

O pesquisador Jorge Filipe de Almeida, em uma série de três textos publicados no Jornal “Sol”, levanta uma série de questões sobre o que se tinha dado como fechado nas discussões sobre o políptico *vicentino* e propõe uma nova leitura para os painéis: as seis tábuas de Nuno Gonçalves representariam uma cerimônia fúnebre em homenagem ao Infante D. Fernando⁵, morto em 1443 na cidade de Fez

⁵Sobre a morte do Infante D. Fernando, o historiador J. P. Oliveira Martins (1882) diz o seguinte: “D’alli os mouros levaram-no [D. Fernando] a Fez. Ia como Isaac para o altar, ou como Jesus, para o calvario. Conduziam-no montado num sendeiro mui magro, desferrado, por freio umas tamiças, a sella esfarrapada, os arções despregados. Deram-lhe também uma cana, para guiar a azemola. Atras d’ elle iam, amarrados sobre as bestas de carga, os outros prisioneiros. A gente acudia ao caminho de Fez, chamada pelo pregão: venham ver o rei dos christãos! E os apupos, as pedradas, os escarros, caíam sobre os infelizes, caminhando, na sua paixão, á luz de um sol abraçador. Uns

durante uma batalha contra os marroquinos.

Almeida afirma que duas questões importantes foram ignoradas, o que comprometeu as análises feitas:

A primeira, de caráter geral, fora praticamente ignorada na bibliografia sobre o Políptico de S. Vicente de Fora: a auréola do santo foi figurada com raios abertos e aponta assim para a representação de um beato e não de um santo canonizado, o que levanta as maiores dificuldades à identificação de S. Vicente na pintura. A segunda, reporta-se à passagem do Evangelho de S. João, discernível pelo livro aberto ostentado pelo santo e que é a perícope lido no Domingo de Pentecostes. Ora, este domingo ocorrera a 9 de junho de 1443, dia em que o cadáver nu do infante D. Fernando estivera suspenso de uma corda atada aos seus pés, nas muralhas de Fez. Reconhecendo como é rebuscada a explicação dada pela tese vicentina para a corda pintada aos pés do santo, no Painel do Arcebispo, foi-se insinuado no espírito dos autores a crescente convicção da veracidade da tese fernandina (ALMEIDA, 2016a, s/p).

A tese proposta por Almeida também explica o porquê de uma das personagens estar duplamente representada e de uma maneira espelhada. Para o professor, Nuno Gonçalves e os contemporâneos de sua época viam uma relação entre São Vicente e D. Fernando, tendo em vista que ambos são considerados mártires, vítimas do exército mouro:

remordiam-se coléricos, aos apupos; o infante, submetido e conformado, lembrava-se de que outro tanto, e mais ainda, sofrera Jesus por elle. [...] Pendurado n'ú, pelos pés, nas ameias da cidade, foi a sorte que lhe deram. Antes, pregado na cruz, tivesse expirado como Christo. O pobre infante é o primeiro martyr da nossa epopêia; e se nos horamos do muito que fizemos, é agora o momento de deixar aqui uma lágrima de saudade e pena por esse infeliz precursor do nosso imperio!" (MARTINS, 1882, p. 182).

[...] a alusão vicentina é perceptível no políptico e ela deve-se ao paralelo entre o destino do infante D. Fernando e o do diácono Vicente, santo patrono de Lisboa e da empresa militar em Marrocos. Nuno Gonçalves e os seus contemporâneos viam os mártires irmanados, a um milénio de distância, pelo falecimento em cativo, seguido da privação de sepultura condigna, por sanha de cruéis carcereiros de fé inimiga. Aliás, o paralelo continuou a ser intuído no decurso das últimas décadas, com vários autores no campo vicentino a aludirem, de forma mais ou menos explícita, à figura do Infante Santo (ALMEIDA, 2016a, s/p).

Jorge Filipe Almeida também contesta a tese segundo a qual o quadro fora feito em 1470. Partindo da hipótese defendida por José de Souza Saraiva, o professor afirma que os Painéis foram realizados em 1445⁶, trinta anos após a morte de D Fernando, quando finalmente foi recuperado o corpo do infante:

[...] a leitura casual do apêndice de um livro sobre as Misericórdias permitiu levar bastante mais longe a ideia, defendida por José Saraiva, de que a pintura representava uma homenagem da Nação Portuguesa ao Infante Santo. No Compromisso da Misericórdia de Lisboa, um documento de 1498, na passagem que referia as obrigações fúnebres dos confrades, era descrita uma cena que se acordava de forma notável com a evidência pictórica. Agrupamento conjunto de leigos e de religiosos, objetos (tumba da confraria, cruz dos defuntos, ramais de contas) e atitudes (genuflexões e gestos de oração) concorriam para podermos apreender de novo o significado, afinal

⁶ A análise dendocronológica, anteriormente mencionada, foi decisiva para a datação da obra (1445). Klein analisou os painéis de carvalho do Báltico, madeira em que foi pintado o políptico.

simples e intemporal, dos Painéis: o funeral cristão desejado para o infante mártir, cujo corpo permanecia naquele ano de 1445 como macabro despojo de guerra nas muralhas de Fez (ALMEIDA, 2016a, s/p).

Temos, então, duas leituras **de os** “Painéis de São Vicente”: a) obra de agradecimento a São Vicente pela vitória; e conquista de terras marroquinas; b) obra em homenagem ao Infante mártir, dom Fernando. Celebração da conquista ou luto pela perda? As diferentes leituras possíveis do políptico só demonstram a riqueza que a obra encerra, suscitando dissensões que contribuem para sua perpetuação no imaginário português. Feitas essas preliminares, passemos ao poema.

PAINEL DE NUNO GONÇALVES

El-Rei Venturoso... Venturas

meu rei?

Galiza, Navarra, Granada,

Castela, teus Ganges, teus ouros,

ginetes e vales, pintarei;

e mais:

O burgo aos frangalhos,

a plebe com os feudos, sofrendo com os negros e mouros:

vergalhos.

E mais:

gente embarcada no bojo
das caravelas, em fanfarronadas às Ilhas das
Maravilhas,

aCananor,

aoPegu,

àsMolucas,

ao império acaju,

deMontezuma e Atualpa;

D. Mendo trazendo:

corais de Veneza,

falcões de Timor,

marlotas de Flandres,

damascos de Luca,

tapetes da Pérsia,

leopardos das Índias,

almíscar de Ormuz,

anis das Malaias,

cavalos da Arábia,

colares da Núbia,

marfim da Guiné;

enquanto nos vossos Paços:

cravos a soluçar,

flautas gemendo amores, torneios,

pavanas, minuets.

Um lis de França a cantar

uma estrofe em falsete;

dizendo os menestréis cantos

em que donzéis vão a amores

e batem espadachins

sob balcões de flores;

os arrufos esmorzando

em cascatas de beijos;

tudo o que é amor suave e sentimento

e pejo pintarei de rosa e negro:

no paço o fidalgo amando as moiras

no sul a moirama enchendo o harém

com as damas da Corte

e mais de cem fragainhas de cabeças loiras

e a torva chafurda

na fusca lascívia

da síria,

danúbia,
da curda,

e mais:

senzalas penisculares:
mouros vencidos, negros comprados, chicoteados,

e

gente daquelas eras: nobres espúrios,
bobos, bastardos e bardos;
crenças daquela gente: cruzes,
crescentes, mitras, capuchos e bruxos.

Ramiro II de Leão vai raptar

Ortiga Alboazar.

Partam 100 peões a quatro patas

aAlboazarAbukadan!

Quatro patas papa-estirões

aAbukadan!

As carnes moiras são quentes para beijar!

Partam cem peões a quatro patas

papa-estirões a Abukadan.

Tomem a algará de AlboazarAbukadan!
E cem ginetes com 100 peões correm danados
a AlboazarAbukadan!

Embaixo desse esplendor
de galas de Cananor:
sujeira, mofo, miséria,
toda corte vã da Ibéria;
ao lado dos Paços reais,
várias fossas cloacais,
onde as damas repimpadas
com soedades dos guerreiros
se recordam brejeiradas;
e os esposos não voltando
enquanto isso

D. João – espadachim cortesão,
repinicando a guitarra,
e as damas nobres, sem parra
de temores e embaraços
fazendo novos guerreiros
para defesa dos Paços;

e o borrhão negro da peste,
o “suor maligno do Oeste”

matando fidalgo e moiro.

Agoiro! Alcácer-Quibir! Tomar!

Desgraça na terra e no mar

a corte sem descendência,

ginetes sem cavaleiros,

cavaleiros sem pendências,

e

os nobres com galhos,

a plebe com os feudos,

os mouros com as damas

povoando os serralhos:

e o burgo?

aos frangalhos,

palitos nos dentes, cebolas e alhos,

tamancos nos pés,

tamancos à vela boiando no mar,

boiando,

levando

o painel,
com ele forrado um leito macio,
de onde três raças, três magos
suspirando,
gemendo,
e chorando,
olham um gigante deitado,
dormindo sonhando,
sob uma cruz de estrelas,
encantado.

(LIMA, 1958, p. 256-258; grifo nosso).

Publicado no livro *Poemas* (1927), o “Painel de Nuno Gonçalves” já aponta, em seu título, para a tela, “Painéis de São Vicente de Fora”. Ratificam-se, assim, as palavras de Kayser, quando estuda, no humanismo renascentista, a função do título nas obras literárias:

Só a partir do Humanismo se enraizou o hábito de dar nomes às produções poéticas, exercendo o título diversas funções. *Por um lado deve preparar a nossa disposição mental para o que vai acontecer.* O que no teatro as “três pancadas” e o apagar das luzes produzem [...] a transformação mágica do espectador que lhe faculta a entrada no domínio da poesia, realiza-se na lírica pelo título da obra. (KAYSER, 1948, p. 269; grifo nosso).

Logo nos dois primeiros versos, o eu lírico dirige-se a “El-Rei Venturoso”, codinome de D. Manuel (1469-1521), que não era o monarca de Portugal quando o painel vicentino foi realizado. D. Manuel foi responsável pelo processo de expansão marítima e do império português, tendo, durante o seu reinado, conquistado vários territórios em diferentes continentes do globo. Suas conquistas lhe proporcionaram o título de “Rei de Portugal e dos Algarves e senhor da conquista, navegação, e comércio da Índia, Etiópia, Arábia e Pérsia”. Não há, presumivelmente, nenhuma relação entre D. Manuel e o retábulo de São Vicente. Apenas D. Manuel, o Venturoso, deu continuidade à expansão portuguesa, iniciada por D. Henrique, O Navegador⁷, única figura real identificada no retábulo vicentino. À maneira de um cronista medieval, ocupado em relatar feitos históricos, o eu poético desfia a história lusitana, desde a conquista de novas terras até derrotas grandiosas como a batalha de Alcácer-Quibir, passando por questões de ordem cultural (a repercussão desses feitos na corte lisboeta). Ao tratamos da concepção espacial do quadro, observamos que os seis painéis eram totalmente preenchidos por figuras representativas da sociedade da época, sem nenhum espaço vazio. Quando olhamos o políptico, há sempre algo a observar, não há descanso para os olhos. Da mesma maneira funciona o poema de Jorge de Lima. Em versos de redondilha maior ou redondilho pentassilábico, combinados com versos de maior extensão (hendecassílabos), o eu lírico nos bombardeia com uma sequência de imagens, cuja velocidade é enfatizada pelo gerúndio, sem nos dar tempo para uma visão contemplativa, pois, assim que apresenta um fato, encadeia uma série de / “e mais” / .

⁷ Sobre D. Henrique e sua importância para as grandes navegações portuguesas: “O infante [D. Henrique] morreu em 1460, e com a sua morte parou o movimento das navegações. A empreza, primeiro esboçada, parecia colossal de mais para as forças da nação: não podia ellas vencer de todo, nem o Mar, nem Marrocos; e o que se tinha conseguido perante os resultados praticos, desanimava, e fazia sentir cansaço” (MARTINS, 1882, p. 169).

El-Rei Venturoso... Venturas

meu rei?

Galiza, Navarra, Granada,

Castela, teus Ganges, teus ouros,

ginetes e vales, *pintarei*:

e mais

O burgo aos frangalhos

A plebe com os feudos, sofrendo com os negros e mouros

Vergalhos.

E mais

[...] (grifo nosso).

O painel montado pelo eu lírico oscila entre momentos de glória e declínio de Portugal. Na abertura do poema, ao saudar o el-rei Venturoso, o poeta não o faz de maneira alvissareira, firme e resoluta, como ocorre, por exemplo, em um poema épico. Ao contrário: as reticências dão o tom duvidoso, reforçado pela interrogação: “[...] Venturas / meu rei?”. Anote-se que o segundo verso é composto por apenas duas sílabas átonas, figurando, assim, as desventuras do reinado de “O Venturoso”. Nos versos seguintes, o eu lírico menciona as conquistas em solo estrangeiro (Navarra, Granada, Castela), a exploração dos mares, para, logo em seguida, “pintar” o lado avesso das vitórias (“o burgo aos frangalhos”), de onde se intui o sofrimento causado pela sanha das descobertas.⁸

⁸Lembremos que Portugal viveu, até os inícios do século XVI, a época de ouro das descobertas: Bartolomeu Dias atinge a ponta meridional da África (1487), Vasco da Gama chega à Índia (1498), Pedro Álvares Cabra acha o Brasil (1500) e, mais adiante, Fernão de Magalhães circunavega a terra (1519-1522).

Assim, ao longo de todo o poema distribuem-se duas isotopias contrastantes, que vão dar coerência e um sentido ideológico ao texto: uma isotopia da alegria, do regozijo, e uma isotopia do funesto, do sofrimento. As estrofes abaixo revelam o lado festivo da pilhagem das expedições transoceânicas:

gente embarcada no bojo
das caravelas, em fanfarronadas às Ilhas das
Maravilhas,
a Cananor
ao Pegu,
às Molucas
ao império acaju
deMontezuma e Ataulpa;

D. Mendo trazendo:

corais de Veneza,
falcões de Timor,
marlotas de Flandres,
damascos de Luca,
tapetes da Pérsia,
leopardos das Índias,
almíscar de Ormuz,
anis de Malaias,

cavalos da Arábia,
colares da Núbia,
marfim da Guiné

Do ponto de vista da sonoridade, as últimas estrofes celebrando a expansão portuguesa são construídas em versos isométricos de cinco sílabas poéticas, a redondilha menor – metro comum das canções de amor e de amigo medievais – diferentemente dos versos longos que tratam da partida das caravelas rumo ao Novo Mundo. O clima de bonança persiste no conjunto estrófico seguinte, em que o eu lírico descreve o ambiente reinante na corte portuguesa e o clima idílico propício às paixões amorosas, sugeridas, musicalmente, pela aliteração em “s”:

Enquanto nos vossos Paços

Cravos a soluçar,
Flautas gemendo amores, torneio,
Pavanas, minuets.
Um lis de França a cantar
Uma estrofe em falsete;
dizendo os menestréis cantos
em que donzéis vão a amores
e batem espadachins
sob balcões de flores;
os arrufos esmorzando
em cascatas de beijos;

As paixões não ficam, porém, apenas nos limites dos paços lisboetas, mas se expandem para outras terras, pois, da mesma forma que o fidalgo português se enreda com as mulheres mouras (“no paço o fidalgo amando as moiras”), os mouros também se enamoram de mulheres portuguesas (“no sul a moirama enchendo o harém/com as damas da Corte”). A confluência das duas culturas apresenta-se fonicamente também nas fibras dos versos, pois em “no paço o fidalgo amando as moiras/ no sul a moirama enchendo o harém”, tanto a extensão das sílabas quanto a tonicidade dos versos são as mesmas (2-7-10), apontando, paralelamente, para a mistura de ambos os povos – o árabe e o europeu – e, sobretudo, para a História:

As alianças das casas nobres empobrecidas com os opulentos eram tão freqüentes como as dos aristocratas de hoje com os novos ricos. E, por vezes, a causa dos casamentos era a legítima atracção que as judias exerciam sobre os castelhanos. Noutro lugar insistia na importância deste último factor. A diferença de raças é um claro incentivo para a paixão amorosa. O mesmo se verificava em relação ás mouriscas, e prova-o a freqüência com que, em romances, relatos e comédias daquele tempo, a “mulher fatal”, chamemo-lhe assim, era uma moura ou uma judia. Greco vivia em Toledo quando Lope de Vega escreveu o seu drama *A judia de Toledo*, onde a fascinadora Raquel enfeitiça o monarca cristão [...]. (MARANON, 1960, p. 98-99).

É a partir dos versos em que o eu lírico traz imagens da escravidão e da peste que se acentua a isotopia da dor:

e mais:

senzalas penisculares:

mouros vencidos, negros comprados, chicoteados,

[...]

e o borrão negro da peste,
o “suor maligno do Oeste”
matando fidalgo e moiro.

Logo a seguir, o eu lírico reporta-se à lenda do rei Ramiro⁹ (“Ramiro II de Leão vai raptar/ Ortiga Alboazar.”). O ambiente de guerra é sentido especialmente no ritmo dos versos que falam dos peões (“Partiram 100 peões a quatro patas”, “Quatro patas papa-estirões”, “Partam cem peões a *quatro patas*”), cujo ritmo alternado (T-a-T-a) sugere o ritmo de um galope,

⁹ A lenda do rei Ramiro é a seguinte: “No século X, o rei Ramiro II de Leão apaixonou-se por uma bela moura, irmã de Alboazer Alboçadam, rei mouro que possuía as terras que iam de Gaia até Santarém. Influenciado pela sua paixão, e para pedir a moura em casamento, Ramiro decidiu estabelecer a paz com Alboazer, que o recebeu em seu palácio em Gaia. Apesar de já ser casado, Ramiro pensou que seria fácil obter a anulação do casamento que o unia a D. Aldora. Alboazer recusou terminantemente. Nunca daria a irmã em casamento a um cristão e, de todas as formas, esta já estava prometida ao rei de Marrocos. O rei Ramiro, vexado, pareceu aceitar, mas pediu ao astrólogo Amã que estudasse a melhor altura para raptar a princesa. Na data propícia, levou-a consigo. Dando por falta da irmã, Alboazer ainda chegou a tempo de encontrar os cristãos a embarcar no cais de Gaia. Gerou-se uma luta favorável ao rei cristão, que levou a princesa moura para Leão e a baptizou, dando-lhe o nome de Artiga. Alboazer, para se vingar, raptou a legítima esposa do rei Ramiro, D. Aldora, juntamente com todo o seu séquito. Quando o rei Ramiro soube do rapto ficou louco de raiva. Então, juntamente com seu filho D. Ordonho e alguns vassallos, zarpuu de barco para Gaia. Aí chegando, Ramiro disfarçou-se de pedinte e dirigiu-se a uma fonte onde encontrou uma das aias de D. Aldora. Pediu-lhe um pouco de água, aproveitando para dissimuladamente deitar no recipiente meio camafeu, do qual a rainha possuía outra metade. Reconhecendo a jóia, D. Aldora mandou buscar o rei disfarçado de pedinte e, por vingança da sua infidelidade, entregou-o a Alboazer. Sentindo-se perdido, o rei Ramiro pediu a Alboazer uma morte pública, esperando ganhar tempo para poder avisar o seu filho através do seu corno de caça. Ao ouvir o sinal combinado, D. Ordonho correu com seus homens ao castelo e juntos mataram Alboazer e seu povo, para além de destruírem a cidade. Levando D. Aldora e as suas aias para o seu barco, o rei Ramiro atou uma mó de pedra ao pescoço da rainha e atirou-a ao mar num local que ficou a ser conhecido por Foz de Âncora. O rei Ramiro voltou a Leão onde se casou com a princesa Artiga, de quem teve uma vasta e nobre descendência” (MARTINS, 2016, p. 67-69).

Contudo, a ostentação (“Embaixo desse esplendor/ de galas de Cananor:”) não consegue esconder as mazelas em que se encontra a corte lusitana. Aqueles mesmos paços, em que soluçavam os cravos, agora são um lugar fétido;

sujeira, mofo, miséria,
toda corte vã da Ibéria;
ao lado dos Paços reais,
várias fossas cloacais

e os amores inocentes dão lugar a amores infiéis:

onde as damas repimpadas
com as soedades dos guerreiros
se recordam brejeiradas;
e os esposos não voltando

Na ânsia de narrar a história de Portugal, o poeta menciona D. João de Portugal (“Enquanto isso/ D. João- espadachim cortesão, / repinicando a guitarra”), certamente D. João III, filho de D. Manuel, o qual, apesar do codinome *O Piedoso*, “não só armava emboscadas à vida dos prelados de quem não se dava por bem servido [como também] cobrava depois o recibo do preço e galardão do sangue tão aleivosamente derramado” (FERNANDES LISBOA apud MARTINS JÚNIOR, 1972, p. 197)¹⁰; relembra o desaparecimento de “O Desejado” (assim era

¹⁰MARTINS JÚNIOR afirma que D. João III ordenou as expedições de 1526 e 1531, dirigidas por Cristovão Jacques e Martins Afonso de Sousa, as quais, segundo o autor,

cognominado D. Sebastião), estopim para a derrocada do reino (“a corte sem descendência”):

Agoiro! Alcácer-Quibir! Tomar

Desgraça na terra e no mar

a corte sem descendência,

ginetes sem cavaleiros

cavaleiros sem pendências,

e

os nobres com galhos

a plebe com os feudos,

os mouros com as damas

povoando os serralhos:

Já nos últimos versos do poema, o eu lírico continua apontando a situação desoladora do burgo, que, tal qual no início do poema encontrasse da mesma maneira, isto é, depauperada, aos farrapos. Contudo, ampliasse, agora, o campo simbólico da imagem: o valioso painel é levado às naus, rumo às novas terras, por aquele burgo aos frangalhos:

e o burgo?

deram impulso à colonização: “O primeiro dos referidos expedicionários fundou feitorias ou arraiais na parte do continente fronteira á ilha de Itamaracá e no porto de Pernambuco, e o segundo, por sua vez, além de visitar e reforçar as povoações nascentes de Pernambuco e Porto Seguro, lançou as bases de um pequeno estabelecimento na baía do Rio de Janeiro [...]” (1972, p. 197-198).

aos frangalhos

palito nos dentes, cebolas e alhos

tamancos nos pés

tamancos à vela no mar

boiando,

levando

o painel

com ele forrado um leito macio,

de onde três raças, três magos

suspirando.

gemendo,

e chorando,

Olham um gigante deitado,

dormindo, sonhando,

sob uma cruz de estrelas,

encantado.

A imagem prosaica de gente com “palito nos dentes,” em meio a mercadorias (cebolas e alhos) e a do gigante (menção explícita ao hino nacional) deitado sob uma cruz de estrelas (a constelação do cruzeiro do sul) remete à partida das naus e às dimensões geográficas das novas terras descobertas. Ocorre-nos uma ilação: seria também a

representação de um Brasil adormecido, paisagem que pode ser vista na Baía de Guanabara quando se olha a enorme formação rochosa que vai da Barra da Tijuca até a Urca.



Em “Painel de Nuno Gonçalves”, o eu lírico revisita a História, a partir de sua imaginação lírica.

O painel limiano também pode, evidentemente, ser lido pelo viés memorialístico, no sentido de uma memória histórica coletiva, na acepção de Halbwachs: :

Talvez seja possível admitir que um número enorme de lembranças reapareça porque os outros nos fazem recordá-los; também se há de convir que, mesmo não estando esses outros materialmente presentes, *se pode falar em memória coletiva quando evocamos um fato que tivesse um lugar na vida de nosso grupo e que víamos, que vemos ainda agora no momento em que nos recordamos, do ponto de vista desse grupo. Temos o direito de pedir que este segundo aspecto seja admitido, pois este tipo de atitude mental só existe em alguém que faça ou tenha feito parte de um grupo e porque, pelo menos à distância, essa pessoa ainda recebe sua influência* (HALBWACHS, 2006, p. 42; grifonosso).

Em quase de uma centena de versos, Jorge de Lima mostra, neste poema, um interesse estético e crítico pela História. Colando pedaços de eventos, vendo a História como um imenso mosaico recortado, o poeta toma os painéis de Nuno Gonçalves para esboçar o lado controverso das conquistas lusitanas. Aqui, a História se faz memória, irrepetível, sem recuo.

Referências

ALMEIDA, Jorge Filipe de. A Ínclita Geração retratada nos Painéis em 1445. **Jornal Sol**, Lisboa, s/p, 15 de novembro de 2016. Disponível em: <https://sol.sapo.pt/artigo/534259/a-inclita-geracao-retratada-nos-paineis-em-1445> Acesso em 16 de março de 2017.

ALMEIDA, Jorge Filipe de. O funeral que o infante santo não teve. **Jornal Sol**, Lisboa, s/p, 25 de outubro de 2016. Disponível em: <https://sol.sapo.pt/artigo/531771/o-funeral-que-o-infante-santo-nao-teve> Acesso em 16 de março de 2017.

ALMEIDA, Jorge Filipe de. Porque se espera para reabrir a questão? **Jornal Sol**, Lisboa, s/p, 15 de novembro de 2016. Disponível em: <https://sol.sapo.pt/artigo/534258/por-que-se-espera-para-reabrir-a-questao-> Acesso em: 16 de março de 2017.

GOYRI-O'NEILL, João; CAMISAO-SOARES, Artur & NEVES MARQUES, Cláudia. A Relíquia nos Painéis de São Vicente de Fora. In: **Acta medica portuguesa**, v 26, n 3, p. 289-293, maio/junho, 2013.
HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

KAYSER, WOLFGANG. Noções fundamentais da técnica. In: _____. *Fundamentos da interpretação e da análise literária*. Coimbra: Armênio Amado, 1948 (sem nome do tradutor).

LIMA, Jorge de. **Obra completa**: volume I. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

MARTINS, Eunice. **Lendas de Portugal de norte a sul**. Paris: Books on Demand, 2016.

MARTINS JÚNIOR, José Isidoro. Primeira fase do colonato. In: MENEZES, Djacir. (org.). O Brasil no pensamento brasileiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura (MEC), 1972.

MARTINS, J. P. Oliveira. **História de Portugal**: Tomo I. 3 ed. Porto: Moinho de Vento: 1882.

MARANON, Gregorio. GRECO. Tradução de Manuel Rosas da Silva. Lisboa: Editorial Aster, 1960.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, **Painéis de São Vicente**. Disponível em: <http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/pintura-portuguesa/paineis-de-sao-vicente> Acesso em 16 de março de 2017.

PEREIRA, Fernando António Baptista. “Istoria e Retrato no Retábulo de S. Vicente de Nuno Gonçalves”. In :**Arte Teoria, Revista do Mestrado em Teorias da Arte da FBAUL**, n 12/13, p. 161-183, 2010.