

O CONDE ATHANASIUS RACZYNSKI E A HISTORIOGRAFIA DA ARTE EM PORTUGAL

PAULO SIMÕES RODRIGUES
Universidade de Évora

Dos muitos viajantes que nos visitaram entre a segunda metade do século XVIII e os primeiros anos do século XIX, conhecemos sobretudo aqueles que publicaram as suas impressões sobre Portugal, os autores de uma literatura de viagens que inventariou, descreveu e divulgou as principais características geográficas, humanas e culturais do nosso país, nomeadamente aquelas que, na sua perspectiva, melhor distinguiam Portugal das outras nações europeias. Foi com esta intenção que procuraram dar a conhecer, aos seus leitores, as particularidades que melhor identificavam a nossa paisagem, a nossa compleição física, os nossos costumes, o nosso passado e a nossa arte. A reflexão que aqui nos propomos fazer prende-se, precisamente, com os dois últimos enunciados, os discursos destes “viajantes-escritores” sobre o nosso passado e a nossa arte. Dentro dos limites do nosso trabalho, o destaque vai para um autor que não se limitou a dar a conhecer os exemplos mais representativos da nosso património artístico, mas tentou estabelecer uma metodologia que fundamentasse a nossa história da arte em bases mais sólidas: o conde polaco Athanasius Raczynski (1788-1874).

Como era habitual entre os estrangeiros que nos visitaram durante o século XIX, foram razões políticas que trouxeram Athanasius Raczynski até Portugal¹. Em concreto, foi para exercer a função de ministro do rei da Prússia na corte portuguesa que o conde desembarcou em Lisboa no dia 13 de Maio de 1842. Derivava essa sua condição de diplomata do facto da sua cidade natal, Poznan, localizada na actual Polónia, ter ficado sob o domínio da Prússia na sequência do Congresso de Viena de 1815, que estabeleceu as novas fronteiras da Europa pós-napoleónica. De resto, a instabilidade geo-política que marcou a Europa Central na primeira metade do século XIX pautou toda a sua biografia: de 1804 a 1806, estudou em Frankfurt (Oder), Berlim e Dresden; de 1807 a 1809, pertenceu ao exército patriótico polaco ao serviço de Napoleão, em que se alistou voluntariamente; de 1811 a 1815, foi camareiro e

¹ Sousa, M. L. M. de (1997), p. 574.



FIG. 1 – Auguste Roquemont,
Retrato do Conde Athanasius Raczynski, 1845,
Museu Nacional Soares dos Reis.
© José Pessoa, DDF/IMC.

² Nerlich, F. (2009), f. 1.

³ Polychronopoulou, O.; *Archéologues sur les Pays d' Homère, s.l.*, Noësis, 1999, p. 26.

⁴ São publicados trechos traduzidos para inglês e sínteses desta obra no *The Foreign Quarterly Review* (Londres, vol. XVIII, 1836-1837), no *The Monthly Review* (Londres, vol. III, Setembro-Dezembro, 1844) e no *The New York Review* (Nova Iorque, n.º XX, Abril, 1842).

⁵ Vasconcelos, J. (1875), pp. 23-27.

⁶ Em 1883, aquando da concretização da decisão do imperador da Alemanha unificada de construir o Reichstag no mesmo local do palácio Raczyński, a colecção foi entregue à guarda provisória do Museu Nacional de Berlim pelo filho do conde. Em 1903, a cidade de Poznan conseguiu que a colecção fosse transferida para o museu local. Ainda em Poznan, existe uma janela geminada renascentista, integrada numa parede do edifício da Câmara Municipal, que terá sido levada da Batalha por Raczyński. Vasconcelos, J. (1875), pp. 32 e 33; FRANÇA, J. A. (1993), pp. 77 e 78; Nerlich, F. (2009), ff. 2 e 3.

⁷ Depois de Lisboa, Raczyński ainda será embaixador da Prússia em Madrid, entre 1848 e 1852, reformando-se do serviço ao Estado em 1858. Nerlich, F. (2009), f. 4.



FIG. 2 – Tomás Fonseca e/ou João José dos Santos, *Calvário de Vasco Fernandes*, in Raczyński, Athanasius, *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*, 1847.

conselheiro diplomático do rei de Saxe, chegando a integrar a delegação saxónica em Copenhaga e Paris; regressou a Copenhaga em 1830, onde permaneceu até 1834, mas agora já na qualidade de representante do governo da Prússia².

Também a erudição e o gosto pelas antiguidades, pelas expedições educativas, pela história local e pela arte são traços de personalidade que Raczyński partilhava com a maioria dos viajantes estrangeiros que escreveram sobre Portugal³. Mas é sobretudo a paixão pela arte que melhor define o percurso pessoal de Raczyński: criado no seio de uma família aristocrática amante das artes, ele foi o autor de uma *História da Arte Moderna na Alemanha* (1836-1841), de divulgação transcontinental⁴, bem como o proprietário de uma colecção de arte com cerca de 190 obras. Da colecção do Conde Raczyński faziam parte pinturas de Bassano, Canaletto, Veronese, Botticelli, Domenichino, Bronzino, Cranach, Metsys, Suyders, Miguard, Velasquez, Zurbaran, um tríptico atribuído a Cristovão de Figueiredo, duas predelas de possível autoria de Gregório Lopes, o seu retrato pintado por Auguste Roquemont (FIG. 1), um desenho de Rubens e esculturas de Thorvaldsen. Parte significativa deste acervo foi adquirido durante as viagens que realizou, entre 1816 e 1839, à Alemanha, França, Suíça e Itália, assim como nos países onde exerceu funções diplomáticas (Portugal e Espanha)⁵. Para albergar e expor publicamente todas estas obras de arte, planeou construir um palácio-museu em Poznan (1826), seguindo o exemplo do seu irmão, que tinha doado uma vasta biblioteca à mesma cidade, berço da família Raczyński. No entanto, tendo-se estabelecido definitivamente em Berlim no ano de 1836, instalou a sua galeria naquela cidade, na sua casa particular, reformada para o efeito pelo arquitecto Karl Friedrich Schinkel, que abriu ao público. Acabou por edificar um palácio-galeria no centro de Berlim (1842-1848, com obras de ampliação em 1866), projectado por Johann Heinrich Strack, que compreendia uma residência de artistas (onde Peter von Cornelius chegou a habitar) e as instalações da Sociedade Artística de Berlim⁶. É no contexto destas suas actividades de historiador e colecionador de arte que se deve entender a incumbência que Raczyński recebeu da Sociedade Artística e Científica de Berlim aquando da sua nomeação para a corte portuguesa: estudar as artes em Portugal, missão que cumprirá enviando regularmente as suas sínteses por carta até 1 de Agosto de 1845, apesar de permanecer no nosso país até 1848⁷. Essa correspondência acabou por ser publicada em volume no ano de 1846, com edições simultâneas em francês e inglês.

A edição francesa, a que nos serviu de fonte, recebeu o título de *Les Arts en Portugal-Lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin et accompagnées de documents*. No ano seguinte, em 1847, seguiu-se-lhe um outro volume que pretendia dar a conhecer os nomes mais relevantes da história e da arte portuguesas, referimo-nos ao *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*. O conde Raczyński planearia ainda redigir um terceiro volume que corresponderia a uma síntese do *Les Arts en Portugal*, mas sem as contradições e as imprecisões de um registo epistolar condicionado pela periodicidade do envio das cartas para Berlim e pelas circunstâncias do acesso e da recepção da informação. Uma terceira publicação facultaria a margem

temporal necessária para a revisão e a reavaliação das impressões e conclusões transmitidas na sua correspondência. Numa carta dirigida a Ferdinand Denis, enviada de Lisboa a 3 de Julho de 1846, Raczyński afirma que se no primeiro volume não havia feito mais do que penetrar no caos, o segundo já apresentava alguma ordem. Este segundo volume será o *Dictionnaire...*, uma compilação de nomes de artistas, architectos, arqueólogos, escritores e eruditos portugueses ou de alguma maneira relacionados com Portugal, com frequentes remissões para o *Les Arts en Portugal*⁸. A confirmá-lo uma outra carta dirigida ao mesmo correspondente, de datação anterior à supracitada (3 de Junho de 1844), em que Raczyński solicita a indicação de alguém que soubesse fazer gravuras em madeira e estivesse disponível para vir a Portugal⁹. Ora, a primeira edição francesa do *Dictionnaire...* integra três litografias que reproduzem a *Crucificação* (FIG. 2) e o *S. Pedro* (FIG. 3) de Vasco Fernandes ou Grão Vasco e o desenho de um castelo do denominado *Livro das Fortalezas* de Duarte d'Armas (1507) (FIG. 4)¹⁰. A litografias, contudo, não estariam previstas na planificação inicial da edição do *Dictionnaire...*, estariam destinadas a um terceiro volume: "Mes lecteurs pourront juger du mérite du *Calvaire* par un contour très fidèle qui accompagnera mon troisième volume"¹¹. Segundo o próprio Raczyński, a publicação do *Dictionnaire...* deveria ter sido acompanhada pela de um *Resumo* ou *Quadro Geral das Artes*, com base no conteúdo das cartas editadas no *Les Arts en Portugal*, também ilustrado com litografias: "À parte do desejo, que eu sinto, de corrigir no meu *Dicionário* e no meu *Resumo* os erros, que se acham nas minhas cartas, e que são sem dúvida muito numerosos, tenho ainda outros motivos para atrasar a publicação. O livro não está ainda completo, além disso é preciso, para poder fazer as referências aos documentos, que dizem respeito aos artistas, que as páginas correspondentes estejam definitivamente limitadas, também é preciso dar tempo até que as lâminas estejam preparadas"¹². A não publicação deste *Resumo* deveu-se, conforme declaração de Raczyński a Joaquim de Vasconcelos, quando o historiador português o visitou na sua galeria de arte no Outono de 1872, às ameaças, às calúnias e aos dissabores que os seus primeiros trabalhos lhe valeram em artigos de jornal e bilhetes anónimos, por parte de portugueses descontentes com as suas opiniões acerca das artes nacionais¹³.

As informações que as missivas de Raczyński remeteram para Berlim tiveram origem em algumas das personalidades mais relevantes da cultura portuguesa da época e numa série de peregrinações pelas principais cidades do país, realizadas pelo conde entre 1841 e 1844. Dos colaboradores mais vezes citados por Raczyński, destacamos os nomes do historiador e escritor Alexandre Herculano, do Visconde de Juromenha (D. António de Lemos Pereira de Lacerda), autor da monografia *Cintra Pinturesca ou Memória da Villa de Cintra, Collares e seus arredores* (1838), de Vasco Pinto de Balsemão (irmão do Visconde de Balsemão), conservador da Biblioteca de Lisboa, de Francisco de Assis Rodrigues, professor de escultura da Academia de Belas Artes, de Francisco de Sousa Loureiro, director da Academia de Belas Artes de Lisboa, de Ferdinand Denis, jornalista e director da Biblioteca de Saint Geneviève, e do pintor Auguste Roquemont. Tendo em conta que todos eles estavam de algum modo rela-

⁸ Lima, H. de C. F. (1932), p. 44.

⁹ Lima, H. de C. F. (1932), p. 30. Acabou por contratar um português, João José dos Santos, gravador da Academia, que o acompanhou nas viagens que efectuou à província, que o assistiu nas suas pesquisas e executou, a seu pedido, desenhos e muitas gravuras. Raczyński, A. (1847), pp. 258 e 259.

¹⁰ Raczyński, A. (1847), pp. VI, VII, 74, 75, 92 e 93.

¹¹ As reproduções foram desenhadas por Tomás Fonseca, filho do pintor António Manuel da Fonseca ou Mestre Fonseca, e pelo gravador João José dos Santos. Raczyński, A. (1847), pp. 95, 99 e 100; Raczyński, A. (1846), pp. 365 e 393.

¹² Raczyński, Le Comte A. (1846), pp. 15 e 16.

¹³ Vasconcelos, J. (1875), pp. 19 e 20.



FIG. 3 – Tomás Fonseca e/ou João José dos Santos, *São Pedro de Vasco Fernandes*, in Raczyński, Athanasius, *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*, 1847.

¹⁴ França, J.-A. (1990), p. 255.

¹⁵ Um dos escritos traduzidos era da autoria do próprio Auguste Roquemont (1804-1854), proferida no dia 27 de Dezembro de 1844, cuja temática abordava a história da arquitectura portuguesa. O texto está transcrito na 21ª carta, datada de 12 de Janeiro de 1845. Raczynski, Le C. A. (1846), pp. 410 e 411.

¹⁶ Na terceira carta (de 15 de Dezembro de 1843) foram fornecidas algumas informações históricas sobre a biografia e os textos de Francisco de Holanda. Raczynski, Le C. A. (1846), pp. 5-73 e 75-77.

¹⁷ González García, A. (1983), pp. XIV e XV.

¹⁸ Sobre as aquarelas e os desenhos com imagens do nosso país feitos Raczynski, ver Zielinska, M. D. (1981), pp. 51-70.

cionados com a história e as artes de Portugal, com as suas bibliotecas e arquivos, outra das suas funções era rever os textos escritos pelo aristocrata polaco, de modo a evitar qualquer tipo de erro. De resto, os textos foram redigidos em francês porque, na sua maioria, os colaboradores portugueses não sabiam ler alemão. O pintor Roquemont representou a excepção, pois era filho natural do príncipe Frederico de Hesse-Dardmsdat e veio para Portugal, em busca de trabalho, depois de ter conhecido o Infante D. Miguel em Viena¹⁴. Coube a Roquemont a tradução para a língua francesa da maioria dos textos escritos por autores nacionais que o conde incluiu na sua correspondência com os académicos berlinenses¹⁵. Das traduções realizadas por Roquemont, destacam-se as dos textos de Francisco de Holanda.

Efectivamente, a segunda carta enviada por Raczynski para a Sociedade Artística e Científica de Berlim (a 19 de Dezembro de 1843) é preenchida pela tradução para francês de trechos dos manuscritos *Da Pintura Antiga* (1549) e *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa* (1571) – *De la Peinture Ancienne e Des Monuments qui Manquent a la Ville de Lisbonne* – de Francisco de Holanda (1517-1584), depositados no Convento de Jesus da capital¹⁶. Embora a qualidade das traduções de Roquemont e os critérios da edição dos dois manuscritos por Raczynski possam merecer reparos e críticas – houve quem considerasse a tradução realizada atropeladamente e a edição manchada por disparates, mutilações e correcções tendenciosas –, é de salientar que a partir da publicação de *Les Arts en Portugal*, os textos de Francisco de Holanda se tornaram numa fonte frequentemente citada nos estudos sobre Miguel Ângelo, Vittoria Colonna e os círculos artísticos romanos do século XVI¹⁷.

Sobre o percurso que Raczynski efectuou dentro do território nacional, parece-nos ter seleccionado localidades cuja importância histórica era demonstrada por relevantes monumentos arquitectónicos. Este critério levou-o a conhecer o Mosteiro dos Jerónimos, o Palácio de Sintra e o Convento de Mafra, na área de Lisboa e arredores; a fazer um esboço do arruinado Castelo de Óbidos; e um desenho do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, onde permaneceu dois dias, seguindo depois para a Batalha. Em Coimbra, cidade que o albergou durante cinco dias, pintou uma aquarela da Sé Velha e visitou o Mosteiro de Santa Clara. Ainda no centro do país, reproduziu as ruínas do Castelo de Leiria. Seguiram-se as ruínas do Castelo de Montemor; a Igreja de Nossa Senhora da Conceição na Golegã; o Convento de Cristo, onde copiou minuciosamente o pórtico manuelino, e a Igreja de São João Baptista, que também desenhou, em Tomar. Na cidade de Santarém, concentrou-se nas igrejas de São João do Alporão e de Nossa Senhora da Piedade. Finalmente, em 1844, a sua deslocação a Évora fica marcada pela visita à Igreja de São Brás e à porta do Rossio, edificada no reinado de D. João II¹⁸. Quer o itinerário quer a reprodução dos monumentos não constituíram, todavia, novidade no âmbito da literatura de viagens sobre Portugal. Desde o século XVIII que a falta de acomodações decentes e a inexistência de boas estradas tinham limitado a circulação dos cidadãos europeus, ingleses e franceses na sua maioria, ao centro do país. Lisboa e Sintra eram os pólos aglutinadores, os mais curiosos avançavam até Coimbra, Alcobaça e Batalha, mas raramente ultrapassavam a linha do Mondego, para

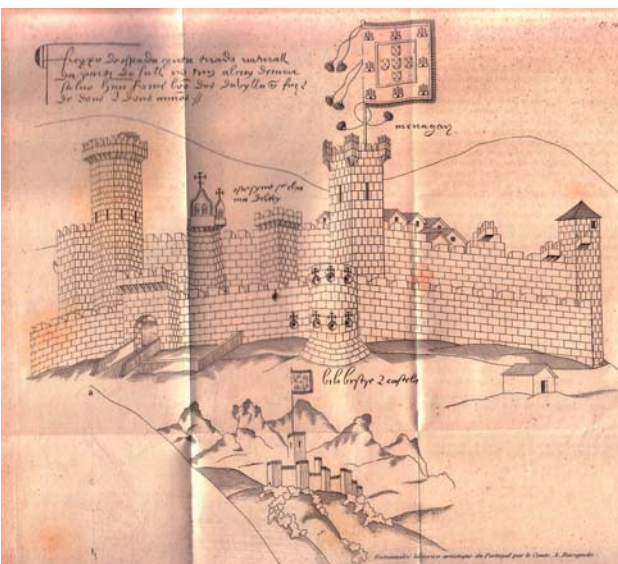


FIG. 4 – Tomás Fonseca e/ou João José dos Santos, *Livro das Fortalezas de Duarte d'Armas*, in Raczynski, Athanasius, *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*, 1847.

Norte, ou a do Tejo, para Sul – quando tal acontecia, Porto e Évora eram os destinos mais frequentes. Os trajectos acabavam por determinar os monumentos a ver, embora não fosse necessário ir mais longe para encontrar quatro dos edifícios mais representativos da história da arquitectura em Portugal, que eram também os mais procurados: o Mosteiro dos Jerónimos em Belém, o Mosteiro de Alcobaça, o Mosteiro da Batalha e o Convento de Mafra¹⁹. Quanto ao costume de os reproduzir graficamente, são numerosos os exemplos de obras sobre Portugal, a começar pelos guias de viagem, que apresentam ilustrações dos principais monumentos históricos. Basta lembrar o levantamento gráfico pormenorizado que o arquitecto irlandês James Murphy (1760-1814) fez do Mosteiro da Batalha, publicado no seu estudo *Plans, elevations, sections and views of the Church of Batalha* (1795)²⁰.

Talvez porque a arquitectura era dos temas mais constantes nos livros de viagens, em *Les Arts en Portugal* não encontramos, no que respeita à história dos edifícios aí referenciados, qualquer novidade em relação às teorias vigentes. Por outro lado, a chegada de Raczynski coincidiu com o apogeu de um amplo movimento de defesa e divulgação dos monumentos portugueses. De facto, no século XIX, os primeiros anos da década de 40 foram marcados pelo aparecimento de periódicos que incluíam pequenos textos ou até trabalhos de carácter mais erudito acerca dos edifícios considerados como os mais significativos da história da arquitectura portuguesa²¹. Nos mesmos jornais e nas mesmas revistas, outro dos meios encontrados para difundir o conhecimento do nosso património construído, entre um público que se desejava mais alargado, foi a sua reprodução gráfica, normalmente através da gravura. É o caso da revista *O Panorama* (1837-1847)²², na qual podemos encontrar, logo no primeiro número, um artigo em que Alexandre Herculano (1810-1877), o director da publicação, faz o elogio do estilo gótico e dos seus dois melhores exemplares em Portugal, o Mosteiro da Batalha e o Convento do Carmo (em Lisboa)²³.

As cartas de Raczynski acompanham Herculano na valorização da arquitectura gótica e, em particular, do Mosteiro da Batalha. Para ambos os autores, em Portugal, até ao reinado de D. João I, a arquitectura pouco acompanhou o progresso e o desenvolvimento internacionais, não apresentando exemplares dignos de relevo²⁴. O facto de existirem elementos arquitectónicos com evidente qualidade artística e construções de grandes dimensões datados de antes do século XIV não era relevante²⁵ porque, segundo Raczynski, até à Batalha, ainda não estamos perante um estilo arquitectónico, isto é, uma forma de construir própria de determinado tempo ou de determinado lugar²⁶. De datação posterior ao século XIV, a arquitectura portuguesa apresenta um carácter pouco monumental – eram construções mais ou menos vastas, mais ou menos regulares –, concentrando-se a sua relevância estética nos elementos arquitectónicos. Também não lhe agradava o hibridismo estilístico de alguns dos monumentos portugueses, como o da igreja do Mosteiro de Alcobaça, cuja fachada barroca contrastava com o interior puramente gótico.

Numa primeira leitura, parece-nos claro que Raczynski foi bastante influenciado pelas teses de Herculano sobre o estilo gótico. Desde a década de 30 que o historiador por-

¹⁹ Sobre a temática da literatura de viagens ver também Chaves, C. B. (1977).

²⁰ Ver Neto, M. J. Q. L. B. (1997).

²¹ Dos periódicos publicados desde 1835 a 1845, podemos destacar os seguintes títulos: *O Archivo Popular* (1837-1843), *Universo Pittoresco* (1839-1844), *Museu Portuense, Jornal de História, Artes, Sciencias Industriais e Bellas Letras* (1838-1839), *Museu Pittoresco* (1840-1842), *Jornal das Belas-Artes* (1843-1844) e *A Ilustração* (1845-1846).

²² A publicação de *O Panorama* é retomada em 1852 e novamente interrompida no ano de 1858. A terceira e derradeira fase da revista decorre de 1866 a 1868.

²³ Ver Alexandre Herculano; “A Arquitectura Gótica”, in *O Panorama*, nº 1, 6 de Maio de 1837. *O Panorama* publicará ainda uma descrição do Mosteiro da Batalha em 1840, nos números 141, 142 e 143.

²⁴ De resto, Raczynski considerava que, salvo algumas excepções, a arquitectura em Portugal não apresentava um carácter monumental. Raczynski, Le C. A. (1846), p. 330.

²⁵ Le C. A. (1846); *op. cit.*, pp. 407 e 408.

²⁶ Germann, G. (1978), p. 21.

²⁷ Ver HERCULANO, Alexandre; “Duas Épocas e Dous Monumentos ou A Granja Real de Mafra”, in *Opúsculos. Controvérsias e Estudos Históricos*, volume VI, tomo III, Lisboa, José Bastos & C^a., s.d. (1^a edição de 1843), pp. 1-20.

²⁸ Raczyński, Le C. A. (1846), pp. 330, 336 e 337.

²⁹ Raczyński achava estranho ainda existirem polémicas sobre a identidade do arquitecto que desenhou o projecto e iniciou a construção do Mosteiro da Batalha. Pois, parece-lhe perfeitamente aceitável o nome indicado por James Murphy, o de Stephan Stephenson, arquitecto inglês que teria vindo no séquito de D. Filipa de Lencastre, mulher de D. João I e neta de Eduardo III de Inglaterra. Raczyński, Le C. A. (1846), pp. 331 e 334.

³⁰ Ainda antes de chegar a Portugal, o diplomata tinha já comparado os dois edifícios através das gravuras publicadas no livro sobre o Mosteiro da Batalha de James Murphy. Impressão que foi depois confirmada com a visita ao monumento. Outra das fontes bibliográficas sobre a Batalha a que Raczyński recorreu foi a *Memória histórica sobre as obras do real mosteiro de Santa Maria da Victória, vulgarmente chamado da Batalha* do Cardeal Saraiva, Frei Francisco de São Luís, publicada em 1827. Considera exagerada a importância que lhe foi concedida enquanto exemplar do estilo gótico. Também informou os seus correspondentes sobre a decadência material de algumas parcelas do Mosteiro da Batalha, salvaguardando, contudo, que estava a ser restaurado – sabemos que desde 1840, sob a direcção do engenheiro Luís Mousinho de Albuquerque. Raczyński, Le C. A. (1846), pp. 336 e 456-460.

³¹ Em 1851, no conto *A Abóbada*, narrativa que decorre durante a construção do Mosteiro da Batalha, Alexandre Herculano identifica Afonso Domingues como o principal responsável pela concepção e desenho de toda a obra, principalmente pela famosa abóbada que fecha a Sala do Capítulo. Mestre Huguet, arquitecto inglês que alguns autores consideravam ser o verdadeiro construtor da Batalha, daí a comparação com o gótico inglês, é relegado para segundo plano e apresentado de modo pouco favorável. Herculano, A., (1988), pp. 163-211.

tuguês vinha estabelecendo uma relação identitária entre a arte e o momento histórico da sua criação, na qual a arquitectura, porque era fruto do seu próprio tempo, materializava os condicionalismos políticos, económicos e sócio-culturais de cada época. Assim, se o progresso das nações levava ao desenvolvimento das arquitecturas nacionais, também a decadência produzia, por oposição, monumentos decadentes. Para comprovar as suas afirmações, Herculano exemplificava com dois edifícios fundamentais da história da arquitectura portuguesa, o Mosteiro da Batalha e o Convento de Mafra. O primeiro, em estilo gótico, tinha sido levantado por uma época dourada da nossa história, o reinado de D. João I (1385-1433), monarca que venceu os espanhóis em Aljubarrota (1385) e consolidou a independência nacional. O gótico flamejante da Batalha coroava não só a independência de Portugal, mas também as liberdades cívicas que os primeiros monarcas portugueses tinham supostamente concedido aos seus súbditos, promovendo a descentralização do poder²⁷. O segundo, edificado por ordem de D. João V, evidenciava, no seu classicismo abstracto e sem nacionalidade, no desenho geométrico e monótono, o obscurantismo decadente do absolutismo monárquico. Representava o despotismo do século precedente que a geração de Herculano tinha combatido e vencido. Deste modo, no contexto da cultura romântica, a catedral e o mosteiro da Idade Média foram apropriados como símbolos de um passado exemplar, berço de liberdades individuais e nacionais cuja recuperação justificava a instauração do jovem regime liberal.

Se compararmos os textos do escritor português com a correspondência de Raczyński, verificaremos que o conde polaco prestou pouca atenção ao possível significado ideológico da arquitectura. Daí o seu agrado pelo palácio-convento de Mafra, que definiu como um grande monumento regular e harmonioso de proporções e cores²⁸. Este seu distanciamento em relação a algumas das teses de Herculano manifestou-se, por exemplo, quando considerou que o autor do projecto do Mosteiro da Batalha teria sido, muito provavelmente, um arquitecto inglês²⁹. As analogias formais que o diplomata tinha verificado existirem entre o gótico da Batalha e o da Catedral de York, depois de comparar os dois edifícios, levaram-no a concluir que ambos os monumentos tinham a mesma origem, independentemente do seu arquitecto ter sido inglês ou português³⁰. Opinião que contrariava as convicções dos mais nacionalistas, como Herculano, que entendiam ser mais lógico atribuir a autoria do mais emblemático dos monumentos nacionais a um arquitecto português: Afonso Domingues³¹. Acrescente-se ainda que apesar de Raczyński considerar muito acertada a afirmação proferida por Alexandre Herculano sobre a arquitectura da época do reinado de D. Manuel no artigo “A Escola Politécnica e o Monumento”, publicado na *Revista Universal Lisbonense* no ano de 1843 (Vol. 2, n.º 38) – “C’est la résistance du style gothique contre le style de François I”, acrescentando de Bramante e Rafael –, quando alude concretamente ao *estilo de D. Manuel*, como o designa, é a definição de estilo manuelino introduzida por Francisco Adolfo Varnhagen no léxico artístico português com o artigo *Notícia Histórica e Descritiva do Mosteiro de Belém* (FIG. 5), publicado em *O Panorama* entre Fevereiro e Abril 1842, que está subjacente³². Certamente que Raczyński conhe-

ceria a teoria de Varnhagen, pois enviou uma comunicação deste autor acerca da arquitectura portuguesa entre os séculos XII e XVI para Berlim. Alude ainda ao estilo de D. Manuel quando categoriza a fachada da igreja e a janela da sala do capítulo do Convento de Cristo em Tomar como os seus mais belos exemplares. Considerando-o muito original, muito português e muito próprio do reinado daquele monarca, viaja até Sevilha para verificar se a sua origem seria o estilo plateresco espanhol³³. Raczynski concluí que os dois estilos eram distintos, mas a possibilidade de contaminação estética que levantou mostra que esta foi uma hipótese tida em consideração ainda antes do historiador Joaquim de Vasconcelos a ter colocado na sua conferência *Da Architectura Manuelina*, publicada em 1885.

Embora fosse um cosmopolita, por via das suas viagens pela Europa e da sua carreira diplomática, Raczynski, possivelmente mercê da sua condição de aristocrata polaco católico, não era um liberal. Conservador política e artisticamente³⁴, a perspectiva historicista da sua teoria da arte não se cruzou com a necessidade de legitimar uma nova ordem política, sendo herdeira directa de doutrinadores como Winckelmann, Chateaubriand, Schlegel ou Hegel, dos primeiros a capacitarem-se da relatividade dos ideais estéticos. Mas é de Winckelmann que Raczynski se aproxima mais, sobretudo quando considera que existe uma correlação entre as características do ambiente natural, os costumes, a forma de governo e o progresso artístico³⁵. A par desta identificação da arte com o seu contexto histórico-geográfico, a beleza continua a estar na harmonia dos diferentes elementos que compõem uma obra. O que não é uma contradição, antes pelo contrário, verificando-se a harmonização das condições naturais, culturais e materiais que circunscrevem a produção artística, os objectos daí procedentes des-

³² Raczynski, Le C. A. (1846), pp. 331 e 483.

³³ Raczynski, Le C. A. (1846), pp. 455, 483, 488 e 519.

³⁴ Assim como avaliava com cepticismo os movimentos constitucionalistas, as utopias e os ideais de liberdade e igualdade que despontaram no século XIX, também preferia, contemporaneamente, o pendor historicista do movimento dos nazarenos à modernidade do naturalismo francês, ou, historicamente, a serenidade de Rafael ao ímpeto colorista de Ticiano e Rubens. Nerlich, F. (2009), f. 5.

³⁵ Quando, em 1764, na obra *História da Arte na Antiguidade*, o arqueólogo e historiador germânico Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) teorizou sobre a supremacia artística da Grécia Antiga, explicou-a pela conjugação dos seguintes factores: o clima ameno, a perfeição da natureza, o costumes e as instituições político-educativas da democracia ateniense. A impossibilidade destas condições voltarem a ocorrer, segundo o arqueólogo, torna o grau de beleza e perfeição alcançado pelos gregos inatingível a homens de outros tempos e lugares. Resta-lhes tomar a arte clássica como um modelo ideal, gerador de valores plásticos adequados às mais variadas circunstâncias. Deste modo, Winckelmann estabeleceu os fundamentos teóricos do ideal clássico e, simultaneamente, diferenciou, a partir da referência antiga, as épocas históricas. Assunto, Rosario, (1973), pp. 38, 39 e 86-95.

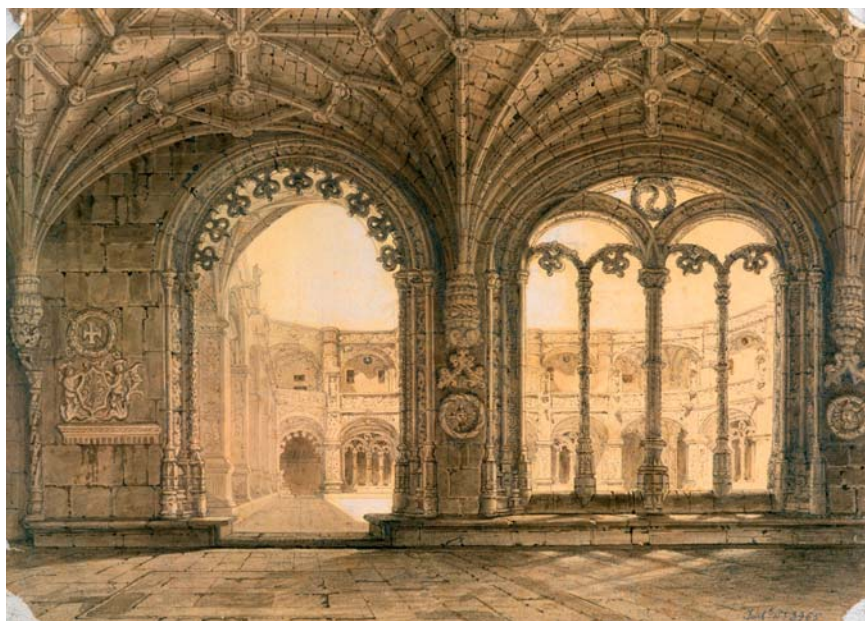


FIG. 5 – José da Costa Sequeira, *Claustro dos Jerónimos*, séc. XIX, Museu Nacional da Arte Antiga.
© José Pessoa, DDF/IMC.

36 Raczyński, Le C. A. (1846), pp. 129-137 e 171-178.

37 Raczyński, Le C. A. (1846), pp. 117, 119 e 121.

38 Num apêndice à 10ª carta é publicado um ensaio da autoria do Visconde de Juromenha intitulado *Notas sobre alguns artistas portugueses, pintores, arquitectos, esculptores, etc.*, precedido de uma curta história da pintura em Portugal, desde a sua origem até ao reinado de D. João III. Os dois ensaios foram traduzidos para francês para Roquemont. Raczyński, Le C. A. (1846), pp. 191-257, 365-373 e 374.

39 Por exemplo, José da Cunha Taborda refere-se a um Vasco apelidado de Grão Vasco sobre quem se especulava ter sido aluno de Pietro Perugino e que também poderia ser um iluminador activo no ano de 1455. Ora, Perugino viveu entre 1450 e 1523, logo o Vasco iluminador, activo em 1455, nunca poderia ter sido seu aluno. TABORDA, J. da C. (1815), pp. 146 e 147.

40 Raczyński, Le C. A., (1846), pp. 153-158 e 187.

41 Raczyński, Le C. A., (1846), p. 373.

tacar-se-ão pela homogeneidade das suas formas, ou seja, pela pureza do seu estilo artístico. Estes princípios teóricos proporcionaram-lhe um método de abordagem das obras de arte que consistia num cruzamento da análise formal com a investigação documental, a crítica das fontes e a aplicação da dúvida metódica a todas as tradições historiográficas. Foi com base neste método de avaliação artística que Raczyński conseguiu estabelecer, pela primeira vez, um núcleo pictórico coerente atribuível a um dos mitos da história da pintura portuguesa, Grão Vasco.

De acordo com a 7ª e a 8ª cartas (17 e 26 de Fevereiro de 1844), terá sido o Visconde de Juromenha (1807-1887) a facultar o conhecimento da existência de Grão Vasco a Raczyński³⁶. O Visconde de Juromenha fê-lo através dos autores que o referiram nos seus escritos entre os séculos XVI e XIX, nomeadamente Frei Manuel do Cenáculo, Francisco Dias Gomes, Frei Bernardo de Brito, Francisco Xavier Lobo, Lavanha, Figueiroa, Fernandez e Salazar de Castro, João da Cunha Taborda³⁷. A partir daí, a definição da figura do pintor Grão Vasco passa a dominar as cartas de Raczyński, ocupando ainda a 10ª (1 Junho de 1844), a 12ª (7 de Junho de 1844), a 16ª (28 de Julho de 1844) e a 17ª (29 de Julho de 1844)³⁸. Porquê esta atracção de Raczyński por Grão Vasco? Porque a dar crédito à tradição literária e à convicção predominante no senso comum, toda a pintura do início do século XVI produzida em Portugal seria da autoria de Grão Vasco ou de uma sua pressuposta Escola, o que era cronologicamente impossível em virtude da distância temporal que separava a realização de muitas das obras em causa³⁹, para além de formalmente pouco provável, mercê das diferenças estilísticas que distinguem muitos dos quadros entre si. Raczyński chega a apresentar esquematicamente, organizada num quadro analítico realizado pelo Visconde de Balsemão, a lista dos quadros imputados a Grão Vasco que se encontravam dispersos por todo o país (FIG. 6). Eram, ao todo, mais de 200 obras, embora sem contar com as classificadas como pertencentes à sua Escola desde o século XVI⁴⁰.

É de salvaguardar, no entanto, que embora Raczyński dê entender que o mito da omnipresença de Grão Vasco na pintura portuguesa do século XVI se mantinha como um dos cânones da cultura artística nacional, este seria já encarado com cepticismo pelos principais arqueólogos e eruditos activos em Portugal na década de 1840, na medida em que foram alguns deles a fornecer-lhe as referências documentais que lhe permitiram iniciar o processo de apuramento da obra do pintor de Viseu. Esse processo desenvolveu-se por três frentes de abordagem: selecção de um conjunto de pinturas estilisticamente coerentes entre si atribuíveis a Grão Vasco; identificação dos quadros que definitivamente não poderiam ter sido pintados por Grão Vasco ou ser integrados numa sua presumível Escola (de cuja existência Raczyński não encontrou qualquer prova⁴¹); levantamento da documentação histórica fiável que atestasse a existência do pintor e balizasse a cronologia da sua vida.

Baseando-se em textos dos séculos XVII e XVIII publicados por Frei Agostinho de Santa Maria no tomo V do *Santuário Mariano* em 1716 e no manuscrito *Diálogos Morais, Históricos e Políticos* (1630) do visense Ribeiro Pereira, Raczyński começou por identificar Grão Vasco como Vasco Fernandes Casal, pintor activo durante os rei-

SUJETS DES TABLEAUX.	LIEUX OÙ ILS SE TROUVENT.	DOCUMENTS EN LEUR FAVEUR.
6. Divers tableaux.	Lisbonne; cathédrale (Je n'ai pu découvrir dans la cathédrale aucun autre tableau qui soit en air gothique.)	Écritique antérieure.
7. Faits relatifs à l'enfant Jean-Fernand dans sa captivité.	Autrefois à Batalha, dans l'église du couvent de ce nom (Maintenant ce tableau doit se trouver à l'Académie ou au dépôt général.)	Idem.
8. Saint Jean-Baptiste.	Lisbonne, chez le marquis de Penha (On ignore ce que ce tableau est devenu.)	Idem.
9. Saint François.	Idem.	Idem.
10. Vierge de Notre-Dame (en 3 tableaux.)	Lisbonne, chez M. le marquis de Valence (Le titre du comte Lavradio que ce sont les mêmes qui sont devenus la propriété du duc de Palmella.)	Idem. Villa da Silva.
11. Adoration des mages.	Lisbonne, couvent de la Trinité.	Idem.
12. La Circoncision.	Idem.	Idem.
13. Le Cénacle.	Idem.	Idem.
14. La Transfiguration.	Idem.	Idem.
15. La Trinité.	Idem.	Idem.
16. Épousailles de la Vierge.	(Ces tableaux doivent se trouver à l'Académie ou au dépôt général.)	Idem.
17. L'Annonciation.	Lisbonne, Egl. de Paraisio, Lisbonne, Eglise de Fátima (Ces tableaux se trouvent à l'Académie, ce sont les Alvarham Prim.)	Villa da Silva.
18. La Flute.	Idem.	Idem.
19. La Nativité.	Idem.	Idem.
20. La Circoncision.	Idem.	Idem.
21. L'Adoration.	Idem.	Idem.
22. La Fuite.	Idem.	Idem.
23. Jésus parmi les docteurs.	Idem.	Idem.
24. Notre-Dame de la Conception, avec un groupe d'anges à droite jouant d'une espèce de clarinette et chantant.	Extra. Couvent de St-François (Voyez ci-dessus les notices fournies par M. O'Neill.)	Idem.
25. Jugement de Salomon, dans lequel on a fait le portrait du roi dans Marie.	Idem, dans l'un des docteurs (C'est peut-être celui qui, dans la liste ci-dessus, est marqué du n° 129.)	Idem.

FIG. 6 – Visconde de Balsemão, *Lista dos quadros atribuídos a Grão Vasco, que se encontram espalhados por todo o Portugal*, in Raczyński, Athanasius, *Les Arts en Portugal*, 1846, p. 154.

nados de D. Manuel I e D. João III, autor do grande retábulo da capela-mor e do *São Pedro* (c. 1529) (FIG. 7) da catedral de Viseu – actualmente expostos no Museu Grão Vasco. A elevada qualidade pictórica dos panejamentos deste *S. Pedro* permitem-lhe considerar que o seu autor não podia ser o mesmo das obras que se encontravam depositadas na Academia de Belas Artes de Lisboa⁴². A sua alusão à Academia devia-se ao facto desta instituição acolher nas suas instalações, no convento de S. Francisco, o mais importante núcleo histórico de pintura portuguesa. Este núcleo era constituído pelos retábulos e quadros retirados dos conventos, mosteiros e templos extintos em 1834, após a vitória do liberalismo. A lista de registo destes quadros con-

⁴² Raczyński, Le C. A., (1846), pp. 122, 175 e 176.

FIG. 7 – Vasco Fernandes (Grão Vasco), colab. Gaspar Vaz, *S. Pedro*, c. 1529, Museu de Grão Vasco.
© José Pessoa, DDF/IMC.



⁴³ A convicção de Raczyński de que este grupo de tábuas não resultou da mão de Vasco Fernandes não resulta apenas da análise formal dos quadros em causa. O conde polaco afirma ter conseguido decifrar uma inscrição na boca do vaso representado ao centro da tábua dedicada ao tema da Anunciação. Lê nessa inscrição o nome Abraham Prim, interpretado por ele como o autor do retábulo, possivelmente um dos muitos pintores flamengos que, segundo os registos históricos, terão vindo trabalhar para Portugal durante os reinados de D. Manuel I e D. João III. Raczyński, *Le C. A.*, (1846), pp. 122 e 123.

tabilizava, segundo Raczyński, 41 obras atribuídas a Grão Vasco e 53 à sua Escola. Deste modo, voltando-se para as obras depositadas na Academia, determinou a impossibilidade do autor do *São Pedro* de Viseu ter também pintado as quatro tábuas do Retábulo do Convento de S. Bento alusivas à vida de Cristo (c. 1524) – actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga e atribuídas a Gregório Lopes e Jorge Afonso – e os oito quadros dedicados à vida da Virgem do retábulo do Convento do Paraíso⁴³ – foram-no provavelmente por Gregório Lopes, por volta de 1527. Seguidamente, dos quadros registados no catálogo da Academia como sendo da autoria de Grão Vasco ou entendidos informalmente como tal e que ele achava terem sido pintados por outros autores, menciona uma obra oriunda do Convento do Espinheiro, nos arredores de Évora, com a data de 1529 inscrita – deveria ser a *Aparição de Cristo à Virgem* que actualmente está no Museu Nacional de Arte Antiga e é tido como sendo de Frei Carlos ou da denominada Escola do Espinheiro; quatro grandes pinturas pertencentes à charola do Convento de Cristo em Tomar, actualmente dados como sendo trabalhos de Jorge Afonso – Raczyński crê reconhecer neles a influência de Albrecht Dürer; o retábulo quinhentista da Igreja de Jesus de Setúbal, atribuído à oficina de Jorge Afonso; e quatro quadros da sacristia da igreja do Convento da Madre de Deus (Lisboa), pertencentes ao retábulo de Santa Auta, de acordo com a enunciação que Raczyński faz da cena representada num deles, o qual ainda lhe facultou uma proposta de datação.



FIG. 8 – Vasco Fernandes (Grão Vasco), colab. Gaspar Vaz, *Calvário*, 1530-1535, Museu de Grão Vasco.
© Arnaldo Soares, DDF/IMC.

Raczynski refere que um destes últimos quadros representava a entrada das relíquias de Santa Auta no Convento da Madre de Deus, acontecimento sucedido em 1518. Logo, o retábulo teve de ser pintado em data posterior a esse ano. Curiosamente, o mesmo método condu-lo a uma conclusão pouco rigorosa. Noutra quadro do retábulo de Santa Auta, Raczynski viu o que lhe pareceu ser a representação de um casamento real, talvez de D. Manuel I e de D. Leonor, a sua última mulher, ou do futuro D. João III e de D. Catarina de Austria, o que apontava para que a sua produção não pudesse ser posterior a 1525. No entanto, a cena aludida não é o registo de qualquer casamento real, mas uma figuração do encontro de Santa Úrsula com o Príncipe Conan⁴⁴.

Entre Fevereiro e Maio de 1844, chega ao seu conhecimento uma notícia que se revelará fundamental. Em Viseu, um erudito e historiador local, o padre José de Oliveira Berardo (1805-1862), havia achado o registo do baptismo de Vasco Fernandes nos arquivos da Sé daquela cidade, o qual demonstrava que ele nascera em 1552. Embora Raczynski expresse inicialmente algum cepticismo em relação a esta notícia – a ser verdadeira significava que Vasco Fernandes só poderia ter começado a pintar por volta de 1570 –, acaba por aceitá-la e por incluir dois artigos de José de Oliveira Berardo e a transcrição do documento do baptismo nas suas cartas⁴⁵.

Assim, na 16ª carta, revogando tudo o que dissera sobre o assunto que entrasse em contradição com o que ia escrever a seguir, Raczynski sintetizou as suas conclusões finais acerca de Vasco Fernandes, apelidado de Grão Vasco: nascido em Viseu no ano de 1552, era filho do pintor Francisco Fernandes e exerceu o seu ofício artístico nos últimos anos do reinado de D. Sebastião e na primeira metade da dinastia filipina. Tomando a composição do *Calvário* (FIG. 8) que se encontrava na Sé de Viseu (na capela de Jesus) como referência de comparação, entende ser razoável atribuir mais 17 quadros da mesma catedral (localizados na sacristia) à autoria de Vasco Fernandes: *Pentecostes*, *S. Pedro*, *Baptismo de Cristo*, *Martírio de S. Sebastião* e 13 tábuas de tamanho médio figurando meias figuras de diferentes santos. Aproveitou para reafirmar a distinta qualidade do *S. Pedro*, afirmando que nenhum dos outros quadros era mais grandioso que este. A postura da figura, os paramentos, a composição, o desenho, a pincelada, o colorido, a arquitectura, os acessórios, a paisagem e as pequenas figuras no último plano, tudo era belo e irrepreensível. Nenhuma das restantes obras estava isenta de defeitos, incluindo o referencial *Calvário*, de grande mérito, mas mal conservado. Parecia-lhe, inclusivamente, mais antigo que 1570, ano indicativo do início da actividade pictórica de Grão Vasco, tendo em conta a data de nascimento, 1552: “mais enfin les documents sont une plus forte autorité que mēs impressions”. Concluiu declarando “Pour moi la question est décidée”⁴⁶.

Conquanto afirme a autoridade do documento sobre as suas impressões, e por impressões deve entender-se uma apreciação formal do objecto artístico, o contributo mais inovador de Athanasius Raczynski para a história da arte portuguesa foi distanciá-la do seu pesado teor nacionalista, aplicando-lhe uma análise formalista que não se ficou pela categorização estilística das obras de arte, em que simplesmente se fazia corresponder um certo padrão figurativo a uma determinada época,

⁴⁴ Raczynski menciona ainda, como não podendo ser atribuídos à autoria de Vasco Fernandes, uns quadros da colecção do Duque de Palmela e da Igreja de São João de Tomar. Raczynski, Le C. A., (1846), pp. 125-128.

⁴⁵ Raczynski, Le C. A., (1846), pp. 297, 298, 300-308 e 374.

⁴⁶ Raczynski, Le C. A., (1846), pp. 365-370.

funcionando também como instrumento crítico de avaliação qualitativa da sua relevância e especificidade estéticas, que lhe permitiu identificar de um modo mais concreto datações, atribuições e conjunturas artísticas. •

Bibliografia

- ASSUNTO, R. (1973), *La Antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, s.l., Visor.
- CHAVES, C. BRANCO (1977), *Os livros de viagens em Portugal no século XVIII e a sua projecção europeia*, Lisboa, Instituto da Cultura Portuguesa – Biblioteca Breve.
- DESWARTE-ROSA, S. (2008), Luz e Sombra. Athanasius Raczyński au Portugal, 1842-1848, in *V Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP*, 2008, pp. 426-505.
- FRANÇA, J.-A. (1990), *A Arte em Portugal no Século XIX*, Primeiro Volume, Venda Nova, Bertrand Editora (3ª ed.),
- FRANÇA, J.-A. (1993), Raczyński revisitado, in *Quinhentos Folhetins*, s.l., Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- GERMANN, G. (1978), *Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas*, Cambridge, The MIT Press.
- GONZÁLEZ GARCIA, A. (1983), Introdução, in HOLANDA, Francisco de, *Da Pintura Antiga*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- HERCULANO, A. (1998), A Abóbada, in *Lendas e Narrativas*, Lisboa, Ulisseia.
- HERCULANO, A. (1837), A Arquitectura Gótica, in *O Panorama*, nº 1, 6 de Maio.
- LIMA, H. de C. FERREIRA, *Cartas dirigidas pelo Conde Raczyński a Ferdinand Denis*. Separata da *Revista História*, Lisboa, 1932.
- NERLICH, F. (2009) – Raczyński, Athanase (cont), in *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre Mondiale*, dir. SÉNÉCHAL, P., BARBILLON, C.: Paris.
- NETO, M. J. QUINTAS LOPES BAPTISTA (1997), *James Murphy e o restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XIX*, Lisboa, Editorial Estampa.
- POLYCHRONOPOULOU, O. (1999), *Archéologues sur les Pays d'Homère*, s.l., Noësis.
- RACZYNSKI, A. (1847) – *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*. Paris: Jules Renouard et C^o, Librairies-Éditeurs.
- RACZYNSKI, Le C. A. (1846), *Les Arts en Portugal*, Paris, Jules Renouard et C^o Libraires-Éditeurs.
- SOUSA, M. L. MACHADO de, Viajantes Românticos em Portugal, in *Dicionário do Romantismo Literário*, coord. de Helena CARVALHÃO BUESCU, Lisboa, Caminho.
- TABORDA, J. da CUNHA (1815) – *Regras da Arte da Pintura, com breves reflexões críticas sobre os caracteres distintivos de suas Escolas, Vidas e Quadros dos seus mais célebres Professores escritos na Língua Italiana por Michael Angelo Prunenti*, Lisboa, Imprensa Régia.
- VASCONCELOS, J. de (1875), *Conde de Raczyński (Athanasius). Esboço biográfico por Joaquim de Vasconcelos*, Lisboa, Imprensa Portuguesa.
- ZIELINSKA, M. D. (1981), Atanázio Raczyński- 1788-1874. Um historiador de arte portuguesa, in *Belas Artes*, 3ª série, nº 3, pp. 51-70.