

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

RHUAN FERNANDES GOMES

AS IMAGENS DO ARTISTA PELA CANETA DO CRÍTICO: O “GRÃO VASCO” NA
HISTORIOGRAFIA DA ARTE DE LUÍS REIS SANTOS (1930 – 1967)

JUIZ DE FORA

2015

Rhuan Fernandes Gomes

AS IMAGENS DO ARTISTA PELA CANETA DO CRÍTICO: O “GRÃO VASCO” NA
HISTORIOGRAFIA DA ARTE DE LUÍS REIS SANTOS (1930 – 1967)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, linha de pesquisa “Narrativas, imagens e Sociabilidades”, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maraliz de Castro Vieira Christo

JUIZ DE FORA

2015

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Gomes, Rhuan Fernandes.

As Imagens do Artista pela Caneta do Crítico : O "Grão Vasco" na Historiografia da Arte de Luís Reis Santos (1930-1967) / Rhuan Fernandes Gomes. -- 2015.

192 p.

Orientadora: Maraliz de Castro Vieira Christo

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2015.

1. História da Historiografia da Arte. 2. História Intelectual. 3. História da Arte. 4. Grão Vasco. 5. Salazarismo. I. Christo, Maraliz de Castro Vieira, orient. II. Título.

À Daniela, minha Dindinha, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

“Os cientistas dizem que os humanos são feitos de átomos, mas a mim um passarinho contou que somos feitos de histórias”, diria Galeano para apresentar a última obra que publicou em vida. Somos, como ensinou o filósofo, “Os Filhos dos Dias” (2012), constituídos também por caminhos que se cruzam. Assim, se as palavras têm o poder de contar infinitas histórias para seus leitores, as páginas desta dissertação falam sobre as pessoas que cruzaram meu caminho, não somente ao longo do Mestrado, e que foram fundamentais para a escrita deste trabalho.

Em primeiro lugar, estes agradecimentos se dedicam aos meus Professores, a todos aqueles que me ensinaram a amar a História, a todos aqueles que me ensinaram a amar a Arte.

À Professora Maraliz Christo, minha orientadora, companheira e grande mestra, de mente e olhos agudos, sensíveis, agradeço pelas várias disciplinas que tive o prazer de cursar ao longo da Graduação e Mestrado e pelo amparo, confiança e liberdade.

Agradeço ao Professor Cássio Fernandes, meu primeiro orientador, capaz de causar um fascínio arrebatador em suas aulas, que me destinaram, desde 2008, quando iniciei o curso de História, a meus objetos de pesquisa. Serei também sempre grato pelo zelo que sempre dedicou a mim e a seus orientandos e pelas conversas ao som de violão em sua casa.

À Professora Beatriz Helena Domingues, Bia, pela amizade, pelas sempre valiosas (des) orientações e por me ensinar que as paixões e a imaginação podem ser poderosos instrumentos para a pesquisa em História.

Ao Doutor Luís Casimiro, meu Professor na Universidade do Porto, que talvez nunca leia estes agradecimentos, mas cujos ensinamentos foram fundamentais para a concepção e nascimento deste trabalho. Meu muito obrigado por me mostrar também que este caminho poderia ser percorrido.

Ao Professor Alexandre Mansur Barata, amigo e um dos grandes professores que tive em toda minha vida e que representa, para mim, um modelo de esmero, amor e profissionalismo, dentro e fora da sala de aula.

Mestres que, além do aprendizado formal, estiveram comigo durante todo o exercício de pesquisa, de alguma maneira.

Agradeço ainda aos membros das bancas de qualificação e defesa: ao Professor Nuno Rosmaninho, por toda a paciência e atenção que me tem sido dedicada desde que começamos a nos comunicar. Todo o conhecimento que o senhor compartilha comigo demonstra sua grande generosidade e vontade em construir o conhecimento. A minha gratidão também à Professora Naiara Damas, cujo entusiasmo e boa energia são contagiantes. Fico feliz por ter acompanhado parte de sua exemplar trajetória acadêmica até aqui e por tê-la hoje em minha banca, contribuindo para esta dissertação. A ambos, meu muito obrigado por terem aceitado participar dos processos de qualificação e de defesa, desde o primeiro momento, e minha gratidão pela disponibilidade em todos os momentos em que precisei.

Espero que seja somente o começo de um longo diálogo, o que me deixaria bastante feliz.

Não poderia deixar de agradecer, é claro, a meus amados pais. À minha mãe, Neuza, e ao meu pai, Antonio, que com trabalho duro me ensinaram tanto, algumas vezes mais com atitudes do que com palavras e, certamente, com amor e carinho. Vencedores heróicos das batalhas cotidianas e que sempre souberam valorizar a educação dos filhos conseguindo, com sabedoria e sacrifícios, educar a mim e a meus irmãos, mesmo em tempos difíceis, sempre nos oferecendo o amparo necessário.

À minha irmã Munique e à minha irmã Daniela (*in memoriam*): “Quinquinha” e “Dindinha”, ambas educadoras, uma Historiadora, uma Cientista Social e mais que isso, minhas primeiras “professoras”, que me ensinaram a amar os livros e que ergueram em nossa casa as primeiras bibliotecas com as quais convivi. São inesquecíveis as inúmeras visitas ao campus da UFJF, quando eu era ainda criança, e que me fizeram desejar pertencer àquele lugar algum dia, mesmo que eu não soubesse o que significava isto. Ao meu irmão Phillipe, “Pipi”, amigo de imensa generosidade, agradeço pelo companheirismo, pelas brigas, por fazer de seus amigos meus amigos e pelo apoio financeiro nas horas de maior necessidade. Ao amigo Juninho, quase um irmão adotivo, mais que amigo, que me acompanha desde sempre.

Às minhas amadas sobrinhas Clara, Carol, Gabi e Isabela, agradeço por serem presenças tão doces em minha vida, por sempre me fornecerem memórias gostosas e que representam

para mim também um compromisso com o porvir dessa comunidade em que vivemos. São, enfim, minhas pequenas musas inspiradoras.

Agradeço, assim, à toda a minha primeira família, que pavimentou a caminhada até aqui, tornando-a possível. Neste percurso, alguns companheiros, amigos, foram fundamentais.

Minha gratidão aos amigos do grupo GATTU, com quem tanto aprendi sobre a arte e sobre a vida durante quatro anos de minha trajetória. Aos amigos do meu primeiro intercâmbio no Porto: Marcelo, Cleuber, Roberta, Paula e Bruna, meu muito obrigado por participarem de tudo aquilo, por estarem presentes em uma época feliz de minha vida, momento em que também nasceu a ideia que deu origem a este trabalho. Minha gratidão também ao PERMEAR e, principalmente, ao amigo Luiz Fernando, pela confiança depositada em mim ao me convidar para compor a equipe, pelo idealismo da causa à qual nós nos dedicamos e pelo aprendizado que tenho com cada membro da equipe.

Seria impossível deixar de agradecer também à minha amiga, Camila, parceira desde os tempos do C.A. de História, companhia de muitas cervejas, de debates infundáveis e dos inesquecíveis “mochilões” de nossa temporada europeia. Conviver com você é sempre um presente, e sei da importância e da força de nossa amizade quando ficamos semanas distantes um do outro e percebo que nada mudou.

À Renata, outra amizade originada no C.A. de História e que me enche de orgulho com suas vitórias, agradeço pela presença sempre forte e cada vez mais constante nos últimos tempos. Obrigado pelas nossas discordâncias nem sempre tão cordiais, mas que se transformam em um companheirismo cada vez mais intenso.

Ao Luiz, que desde o momento em que nos conhecemos, numa tarde no antigo ICH, mostrou-se um colega sempre disposto a dividir seu conhecimento e que, fazendo-se presente em momentos fundamentais tornou-se, aos poucos, um grande amigo para todas as horas. Obrigado pelas longas conversas, pelas revisões e por ter acompanhado de perto, desde o princípio, a trajetória que resultou neste texto.

À Natália, amiga, namorada e sempre companheira, seja nos estudos, seja nas andanças pelo mundo. Trilhamos juntos muitos caminhos e você foi essencial, você sabe, nesta outra longa caminhada que termina aqui, com esta dissertação. Este trabalho não seria o mesmo sem que nós nos apoiássemos em nossas ideias malucas, sem nossa cumplicidade, sem seus conselhos, sem você para me acalmar nos momentos difíceis, sem o seu amor. Obrigado pelas

experiências incríveis destes últimos anos, que coincidiram, não por acaso, com os anos em que cursei o caminho que levou à conclusão deste texto. À Gaia, amor em forma de cachorrinha, amiga cuja amorosa e fiel companhia me foi fundamental, me dando sempre carinho e alegria.

Agradeço ainda àqueles que tornaram minhas pesquisas em Portugal mais produtivas: a Fundação Calouste Gulbenkian, especificamente à sua Biblioteca de Arte e nominalmente ao sempre atencioso Carlos Morais; ao Professor Luís Urbano Afonso, que me recebeu e orientou por dois meses na Faculdade de Lisboa; aos amigos Hugo Xavier e Joana Baião, que contribuíram generosamente, tanto quanto possível, com materiais para a construção deste trabalho; e ainda à Biblioteca Nacional de Portugal, ao Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga, ao Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ao Arquivo do Banco Espírito Santo e ao Arquivo da Universidade de Coimbra, sempre muito solícitos.

Por fim, não poderia deixar de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em História da UFJF e à FAPEMIG, cujo auxílio financeiro concedido por 24 meses durante o Mestrado foi de inestimável valor para que eu pudesse me dedicar única e exclusivamente a esta pesquisa.

*“E na Feira da Ladra nos vingamos
dum pouco desse tempo que morreu.
Em cada botão velho que compramos
há sempre uma corja de amos
que em Abril, Abril venceu.
Agora não compramos velharias,
tudo passado é lastro do futuro.
Nascemos para o sol todos os dias,
na nossa Feira da Ladra
já não há ladrões no escuro”*

(Carlos do Carmo, “Nova Feira da Ladra”)

RESUMO

AS IMAGENS DO ARTISTA PELA CANETA DO CRÍTICO: O “GRÃO VASCO” NA HISTORIOGRAFIA DA ARTE DE LUÍS REIS SANTOS (1930 – 1967)

Este trabalho se debruça sobre a recepção das pinturas do Grão Vasco na historiografia da arte de Luís Reis Santos (1898-1967). Crítico, *connoisseur* e colecionador, escreveria duas obras sobre Vasco Fernandes, publicadas em 1946 e 1962, que sucessivamente citadas até nossos dias, praticamente pacificam o tema.

Estes textos são aqui abordados a partir da compreensão de que uma operação historiográfica pode ser entendida por meio da combinação do lugar social do historiador, das práticas científicas de seu meio e de sua escrita, repletos de experiências e expectativas.

O objetivo principal é compreender como, e também por que, para que, para quem, Luís Reis Santos, em seu contexto bastante específico – político, social ou intelectual – construiu seu próprio entendimento da pintura do Grão Vasco, desconstruindo um mito e criando um novo.

PALAVRAS-CHAVE: História da Historiografia da Arte; História Intelectual; História da Arte; Luís Reis Santos; Grão Vasco; Salazarismo.

ABSTRACT

Master's thesis Abstract submitted to the Postgraduate Program in History - Narratives, Images and Sociabilities, Institute of Human Sciences, Federal University of Juiz de Fora – UFJF, as part of the requirements for obtaining the title of Master in History.

This dissertation focuses on the reception of the Grão Vasco's paintings in the Luís Reis Santos's (1898-1967) historiography of art. Critic, connoisseur and collector, Reis Santos wrote two works about this painter, published in 1946 and 1962, successively cited until our days, that virtually pacify the subject.

These texts are addressed here based on the comprehension that a historiographical operation can be understood through a combination of the social historian place, with their scientific practices and his writing, full of experiences and expectations.

The main objective is to realize how, and also why, for what, to whom, Luís Reis Santos, in his very specific context - political, social or intellectual - built his own understanding of the Grão Vasco's paintings, deconstructing a myth and raising a new one.

KEYWORDS: Historiography of Art History; Intellectual History; Luís Reis Santos; Grão Vasco; Salazar's dictatorship.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Calvário, c. 1535-40, óleo sobre madeira. 242,3 x 239,3 x 81 cm. Museu de Grão Vasco. Viseu, Portugal.

Figura 2: Pentecostes, c. c. 1534-1535, óleo sobre madeira, 158,3 x 161,7 cm. Museu de Grão Vasco, Viseu, Portugal

Figura 3: São Pedro, c. 1530-1535, óleo sobre madeira, 213 x 231,3 cm. Museu de Grão Vasco. Viseu, Portugal. Destinada originalmente à capela de São Pedro da Sé de Viseu.

Figura 4: Batismo de Cristo, c. 1535-40, óleo sobre madeira. Museu de Grão Vasco. Viseu, Portugal.

Figura 5: S. Sebastião. c. 1535-40, óleo sobre madeira, 220,5 x 237 cm. Museu de Grão Vasco. Viseu, Portugal.

Figura 6: Compilação das predelas dos cinco retábulos – Calvário, São Pedro, Batismo de Cristo, Martírio de São Sebastião e Pentecostes.

Figura 7: Lamentação com Santos Franciscanos [Tríptico *Cook*]. c. 1510-1530. São Francisco, 121 x 51,5 cm; Lamentação da Virgem, 131 x 67; e Santo António, 121 x L.51,5 cm. Óleo sobre madeira. Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa, Portugal.

Figura 8: Pentecostes. C. 1535. 158,3 x 161,7 cm. Óleo sobre madeira. Mosteiro de Santa Cruz, Coimbra, Portugal.

Figura 9: Retábulo da Capela Mor da Sé de Viseu. 1501 – 1506. Óleo sobre madeira. Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal - Da esquerda para a direita e de baixo para cima: Anunciação, Visitação, Natividade, Circuncisão, Adoração dos Magos, Apresentação do menino Jesus no Templo, Fuga para o Egitto, Última Ceia, Oração de Cristo no Horto, Prisão de Cristo, Descimento da Cruz, Ressurreição, Ascensão de Cristo, Pentecostes.

Figura 10: Cristo em Casa de Marta. c. 1535, óleo sobre madeira, 198,1 x 204,8 cm. Museu de Grão Vasco, Viseu, Portugal.

Figura 11: Ceia ou Instituição da Sagrada Eucaristia – Tríptico. c. 1535, óleo sobre madeira, 151 cm x 201,5 cm. Museu de Grão Vasco, Viseu, Portugal.

Figura 12: Quatro tábuas do Retábulo da Capela-mor da Sé de Lamego. c. 1501-1506. Óleo sobre madeira. Lamego, Portugal - Da esquerda para a direita: Criação dos Animais, 177 x 93 cm; Anunciação, 174,5 x 95,5; Visitação, 177 x 93; Apresentação do Menino no Templo, 178 x 96,5 e Circuncisão, 177 x 96,5.

Figura 13 – Postal dos anos 30. Salazar representado como Dom Afonso Henriques, considerado o fundador de Portugal como reino. Pode ler-se “Salvador da Pátria” e “Ditosa Pátria que tais filhos tem”, bem como a famosa frase do líder do Regime: “Tudo pela Nação. Nada contra a Nação”.

Figura 14 – Capa do Notícias Ilustrado de 24 de Dezembro de 1932: “A Expressão de Salazar está nos painéis de Nuno Gonçalves – Do financeiro de 1450 ao financeiro de 1932 – Veja sensacional descoberta neste número”, dizia a chamada

Figura 15 – Ilustrações da Galeria Borghese e da Galeria de Berlim. O método de observação de Giovanni Morelli ilustrado por ele mesmo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I – UM PASSADO QUE SE FAZ PRESENTE: AS IMAGENS DO GRÃO VASCO POR MEIO DA OBRA DE LUÍS REIS SANTOS (1753-1900)	18
I.I. Da sobrevivência das obras do Grão Vasco à construção de uma mitografia nacional (1753-1840);.....	22
I.II. De Athanasius Raczyński a José de Oliveira Berardo: O estrangeiro e a comunidade artístico-intelectual portuguesa (1840-1865);.....	36
I.III. A identidade do Grão Vasco: Descobertas documentais e inovações metodológicas (1865 – 1900);.....	59
CAPÍTULO II - UMA PRÁXIS, UM LUGAR SOCIAL: HISTÓRIA, ARTE E PATRIMÓNIO NO ESTADO NOVO	79
II.I. Lugar Social: Patrimônio, História, Arte e Nacionalismo Da Função de um Historiador da Arte durante o Salazarismo	79
II.II. Práxis: Luís Reis Santos e a Historiografia da Arte em Portugal	98
CAPÍTULO III - A CANETA DO CRÍTICO: O GRÃO VASCO DE REIS SANTOS	127
III.I. Descrição de Dois Textos.....	129
III.II. A Práxis de Luís Reis Santos: Incidências sobre sua recepção da Arte Portuguesa.....	141
III.III. “O genial Grão Vasco”, “personificação da alma popular, glória da Arte e da Nação”: A recepção de Luís Reis Santos	149
CONSIDERAÇÕES FINAIS	169
FONTES.....	174
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	179
FONTES ICONOGRÁFICAS REFERIDAS AO LONGO DO TEXTO	185

INTRODUÇÃO

O que produzimos quando escrevemos História? Como a história da arte é escrita? O que a arte provoca em seu público e na crítica? O que significa compreendê-la no tempo? O que significa compreender os historiadores da arte no tempo? E suas obras? Como devemos escrever a história da escrita da história da arte?

São estas algumas das perguntas que tem sido e que devem ser feitas quando a Historiografia da Arte olha para si mesma como objeto de estudo, servindo-se dos aparatos da História Intelectual e, mais especificamente, da História da Historiografia.

Estes questionamentos são imprescindíveis para a construção das bases sobre as quais essa dissertação se desenvolve. Aliás, estes problemas ajudaram a constituir a temática aqui abordada: a recepção da pintura de Vasco Fernandes (Viseu (?) ~1475 – ~1542)¹ por Luís Reis Santos (Turcifal, 1898 – Lisboa, 1967), historiador e crítico de artes nos tempos do salazarismo, em Portugal.

O problema específico de como as obras de Vasco Fernandes são estudadas por Reis Santos foi construído durante meu percurso acadêmico, de maneira quase contingencial: ainda na graduação, sob a orientação do Professor Cássio Fernandes, iniciei uma série de leituras sobre o Renascimento em Portugal, chegando à temática da relação do Grão Vasco com um de seus comitentes, Dom Miguel da Silva². Após alguns meses tive a oportunidade de atravessar o Atlântico para cumprir um intercâmbio de seis meses na Universidade do Porto, onde escolhi

¹ Não se sabe com exatidão a data de nascimento de Vasco Fernandes, mas é quase um consenso da historiografia portuguesa que o pintor teria nascido por volta de 1475, já que no início do século XVI já era casado e exercia atividade de pintor. A data em que faleceu, acredita-se, foi o ano de 1542, já que em 1543 é a primeira vez que pode ser encontrada a referência a *Joana roiz, mulher que foi do dito V.co frz* no *Livro de Pagamentos de foros ao Cabido*.

² Personagem fundamental para a italianização da arte de Vasco Fernandes por sua inserção no seio do Renascimento florentino e romano, Dom Miguel foi bispo de Viseu de 1526 a 1547 e distinto humanista em sua passagem pela península itálica. Baldassare Castiglione lhe dedicou seu *“Il Cortegiano”*. O Bispo Dom Miguel aparentemente tinha um grande projeto de transformação para seu episcopado, aproveitando-se para isso, do talento do pintor aqui em questão. Esta possibilidade não teve a devida atenção da historiografia da arte portuguesa por bastante tempo. É possível referenciar alguns esforços mais recentes como, por exemplo: SANCHES, Fausto. **Sob o mecenato de Dom Miguel da Silva, Vasco Fernandes transformou a catedral de Viseu na “Secunda Roma”**. Porto, 2001. É fundamental ainda referenciar a obra máxima sobre a vida de Dom Miguel da Silva. DESWARTE-ROSA, Sylvie. **Il “Perfetto Cortegiano” D. Miguel da Silva**. Roma, Bulzoni Editore, 1989. Um estudo modelar que pode contribuir para a compreensão da participação do Bispo na italianização da arte portuguesa.

cursar algumas disciplinas da graduação e do mestrado que abordariam a arte portuguesa nos séculos XV e XVI.

Foi finalmente por meio das aulas do Professor Luís Casimiro que cheguei ao tema desta dissertação. Não apenas por ter sido apresentado aos textos de Reis Santos e de Reynaldo dos Santos, clássicos sobre o assunto dificilmente acessíveis no Brasil, mas também por imaginar no período que em meu escasso tempo em Portugal eu pouco poderia fazer estudando a arte lusitana dos séculos XV e XVI.

Enfim, já guiado por alguns dos problemas expostos acima, a primeira obra de Reis Santos sobre o Grão Vasco, de 1946, me parecia capital para a História da escrita da História da Arte portuguesa, pelo modo como Vasco Fernandes era ali abordado. O velho livro era também, a meu ver, a porta de entrada para a necessária união entre a História da Arte e a História da Historiografia, da maneira como ela vem sendo compreendida nas últimas décadas.

Aos poucos, a partir das aulas do Professor Luís Casimiro e por meio também da grande dissertação de Dalila Aguiar Rodrigues³, a monografia de Reis Santos sobre o antigo pintor de Viseu se apresentava como um passado-presente. Parecia-me que o caso guardava relações e coincidências com o de Antônio Francisco Lisboa, o “Aleijadinho”⁴, e que Reis Santos, ao lado de sua comunidade de interpretação, fazia as vezes de certa parte da crítica brasileira, sobretudo a modernista, elevando o pintor de Viseu a um mito.

Enfim, o Grão Vasco do historiador e crítico de artes dos tempos do Estado Novo me parecia vivo e, portanto, por meio das pinturas de Vasco ou junto a elas, a escrita do antigo historiador e crítico de artes fazia-se presente. No entanto, paralelamente, a trajetória de Reis Santos havia sido obscurecida ao longo do tempo por uma vontade de esquecer alguma parte da história do salazarismo, um passado presente em Portugal mesmo hoje, mais de quarenta anos após o fim do Regime, com a Revolução dos Cravos. Dado este olvido, será preciso buscar rapidamente nesta introdução a trajetória daquele historiador, que nos auxiliará a construir algumas das propostas desta dissertação.

³ Cf. RODRIGUES, Dalila. **Modos de expressão na pintura portuguesa: o processo criativo de Vasco Fernandes (1500 – 1542)**. Vol. 1. Coimbra, 2000.

⁴ Cf. BRETAS, Rodrigo José Ferreira. **Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho**. IN: Antônio Francisco Lisboa, O Aleijadinho -- Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, SPHAN/MEC, 1951, nº15.

Reis Santos nasceu na pequena aldeia de Turcifal, próxima a Lisboa. Após um longo percurso, já maduro, se tornaria professor de História da Arte da Universidade de Coimbra, a mais tradicional instituição de ensino superior de Portugal e, decerto, extremamente poderosa politicamente, sobretudo a partir do momento em que Oliveira Salazar assumiu o conselho de ministros, em 1932. Reis Santos consolidava-se, assim, como aliado do Estado Novo português. Mas sua obra e sua trajetória, obviamente, não se resumem a isso.

Connoisseur, colecionador, historiador e crítico de artes, Luís Reis Santos teve uma reconhecida carreira acadêmica, sendo comum encontrar seu nome citado em grande parte da produção acadêmica sobre a história da arte lusitana e flamenga dos séculos XV e XVI. Entretanto, durante a juventude, Reis Santos havia se dedicado às artes de uma outra maneira: sob o pseudônimo Luís do Turcifal aventurou-se como um bailarino de vanguarda ao lado de Cotinelli Telmo e Almada Negreiros, ajudando também a fundar uma das primeiras companhias de cinema em Portugal, a Lusitânia Filmes.

No início da década de 1930, conduziu a edição do *Anuário de Turismo de Portugal*, como é possível notar em uma publicação de caráter técnico por ele dirigida, em 1932⁵. No mesmo período, seu interesse pelo patrimônio artístico português ecoava a luta encampada por Alexandre Herculano e Ramalho Ortigão ao longo do século XIX e inícios do século XX. Sua defesa apaixonada foi transformada em alguns textos que o jovem amador submeteu a jornais e revistas.

Neles, Reis Santos vociferava em apaixonados e combativos escritos contra os responsáveis por aquilo que entendia como o arruinamento do patrimônio da Nação portuguesa. Alguns destes textos, publicados posteriormente nos “Estudos de Pintura Antiga”, em 1943, deixam claro o entusiasmo de Reis Santos pelo estudo das artes. Sentimento que deve ter sido fundamental para que o então estudioso amador decidisse, já com mais de trinta anos, buscar se formar no recém-criado Instituto Mainini, do Louvre, e, posteriormente, no curso de conservadores do Museu das Janelas Verdes, em Lisboa.

Sua passagem pelo curso do museu lisboeta seria decisiva para sua carreira naquele momento em que os grandes nomes da historiografia da arte portuguesa discutiam exaltadamente a arte primitiva do país e, sobretudo, os Painéis de São Vicente. De lá saiu conservador adjunto dos museus portugueses, sendo, posteriormente, nomeado diretor do

⁵ REIS-SANTOS, Luís (dir.). **Turismo**, 1932. Lisboa: Empresa do Anuário Comercial, 1932.

Museu Machado de Castro, em Coimbra, em 1951. Exerceria, paralelamente, a partir de 1953, a função de Professor de História da Arte da Universidade de Coimbra, cargo ao qual chegou contando com o aval do Regime.

Contudo, sua carreira não decolava somente pelo acúmulo de funções importantes. Duas obras fundamentais de sua autoria, os já referidos “*Estudos...*”, de 1943, e *Vasco Fernandes e os Pintores de Viseu no século XVI*, de 1946, ajudaram, certamente, a dar as devidas credenciais a um professor universitário sem formação acadêmica. Posteriormente, em 1962, publicou pela Artis o estudo de divulgação *Vasco Fernandes*. Esta obra, junto ao texto de 1946, constitui o conjunto principal de fontes a serem analisadas neste trabalho, em busca da compreensão da recepção da pintura quinhentista do Grão Vasco na operação historiográfica da arte de Reis Santos, em Portugal, no século XX.

Sua trajetória, aqui ensaiada, fornece fundamentos para a compreensão de suas obras sobre o Grão Vasco. Estudos compreendidos nesta dissertação por meio da noção de operação historiográfica, nos moldes estabelecidos por Michel de Certeau⁶: como a combinação do lugar social do historiador, das práticas científicas de seu tempo e, claro, especificamente de sua escrita da história da arte, onde a recepção do pintor do século XVI assume sua forma final.

É assim que os textos de Reis Santos sobre o Grão Vasco são abordados neste texto como fontes principais para a compreensão da recepção escrita desse historiador sobre o pintor do século XVI. Outras de suas obras, que serão apresentadas ao longo dos capítulos vindouros, contribuem para a constituição de um conjunto secundário de fontes em prol da compreensão, de maneira direta ou indireta, de sua escrita, que é aqui estudada sob a luz da pesquisa sobre seu lugar social e sobre as práticas da historiografia da arte de sua época.

Em busca desse entendimento, esta dissertação foi distribuída em três capítulos.

A primeira parte se dedica a narrar a fortuna crítica que precede Reis Santos, mas que se faz presente de diversas maneiras, em sua época e em sua obra. O objetivo foi buscar as formulações narrativas sobre Vasco Fernandes ao longo dos tempos, perseguindo os diversos fantasmas do pintor, desde o momento de sua morte, no século XVI, até o século XX. O foco recaiu, contudo, no período em que há a mais intensa movimentação discursiva sobre o pintor

⁶ CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

em Portugal: desde a segunda metade do século XVIII até o final do XIX, quando se deu a consolidação daquele pintor como um mito.

Neste período, que marca também o nascimento da historiografia da arte em Portugal, a descoberta da identidade do Grão Vasco se tornou um problema para a Nação portuguesa. Também por este motivo, as produções discursivas sobre Fernandes e sobre a arte portuguesa dos séculos XV e XVI, no geral, se constituíram como embates – nem sempre pacíficos – de ideias que contribuíram para a descoberta de fontes e para a formulação de boa parte do substrato de críticas existentes sobre o assunto.

Instituído este passado-presente, o segundo capítulo foi dedicado, sobretudo, a compreender a práxis historiográfica e crítica de Reis Santos e seu espaço social, amalgamando suas experiências e suas expectativas. O que significa que esta segunda parte foi destinada a entender qual era a condição de um historiador da arte em tempos de Ditadura do Salazarismo, qual a sua função neste lugar social, esboçando ainda a relação de Luís Reis Santos e de seus contemporâneos portugueses com o passado.

Assim, este capítulo abordou o modo como o Salazarismo se apropriou das filosofias da história do século XIX para constituir seu discurso, sua ideologia, por meio de usos e abusos da tradição lusitana, nacionalizada. Se voltou ainda para uma tentativa de reconstituir a práxis, em si, aproximando o caso português da historiografia europeia.

O terceiro capítulo se ergueu sobre as bases construídas nas duas primeiras partes, dedicando-se a enfrentar diretamente a questão da recepção, que ganha forma nos escritos de Reis Santos, de 1946 e 1962, sobre o mítico Grão Vasco. Nesta seção, em um primeiro momento, empreendi uma aproximação entre os dois textos, então comparados. Em seguida, dissertei especificamente sobre o processo de pesquisa de Reis Santos, abordando a metodologia e a teoria que constituem o arcabouço de sua historiografia e de sua crítica para, finalmente, em um terceiro momento, me dedicar ao Vasco Fernandes constituído por Luís Reis Santos.

Moveu esta dissertação a ideia de que Reis Santos contribuiu para a desmitificação de um Grão Vasco “portentoso que a tradição converteu em lendária figura nacional, em génio criador de todos os painéis existentes no País e pintados sobre tábua, nos séculos XV e XVI, à maneira gótica e renascentista” para, posteriormente, criar sua própria versão mitificada do pintor, que resistiria, em Portugal, por algum tempo: Um homem plebeu, que:

[...] falou “ao pobo” na sua linguagem pictórica, sincera e rude, traduzindo sugestivamente aspectos característicos de espírito e sentimento”, fazendo assim com que povo português criasse “a lendária figura do Grão-Vasco, personificação da alma popular, glória da Arte e da Nação (REIS SANTOS, 1946: 13).

O objetivo principal desta dissertação é, portanto, analisar o modo como Luís Reis Santos decodificou e codificou a figura do Grão Vasco, perseguindo a tradição mitográfica sobre este pintor, que se mistura com a trajetória e com a escrita do historiador da arte, prefigurando, de certa forma, o modo como Reis Santos via as pinturas daquele homem. E se este trabalho poderá auxiliar contingencialmente futuras investigações sobre o próprio Grão Vasco ele pretende ser, em primeiro lugar, uma busca pela História da escrita da História da Arte, especificamente voltada para o caso da recepção do Grão Vasco nos textos de Luís Reis Santos.

Contudo, este texto foi fomentado também pela possibilidade de abarcar, por meio do específico, algumas questões universais. Desviando-se da tentação de fazer do estudo do particular mero exercício de exemplificação do geral, esta dissertação evoca, contudo, a vontade de perceber problemas comuns que perpassam, persistentemente, a Historiografia, a Historiografia da Arte e a Estética, como o leitor poderá perceber.

CAPÍTULO I – UM PASSADO QUE SE FAZ PRESENTE: AS IMAGENS DO GRÃO VASCO POR MEIO DA OBRA DE LUÍS REIS SANTOS (1753-1900)

“Tendo este pintado uvas com tal perfeição que aves voaram até a cena, na sua direção, Parrásio pintou uma cortina com um realismo tão grande que Zêuxis, todo orgulhoso com o veredito dos pássaros, reclamou que se abrisse, finalmente, a cortina para exhibir a pintura. Percebendo seu erro, concedeu a palma ao outro com franca modéstia, uma vez que “ele enganara as aves, mas Parrásio a ele próprio, um artista.”

(Plínio, o Velho, “História Natural”)

“O mito é constituído pela eliminação da qualidade histórica das coisas: nele, as coisas perdem a lembrança de sua produção.”

(Roland Barthes, “Mitologias”)

O problema da recepção do Grão Vasco e de sua obra na escrita da história de Luís Reis Santos e a compreensão do modo como este historiador da arte portuguesa construiu seus textos sobre este tema, certamente estão ligadas tanto à época de Reis Santos quanto a todas as camadas temporais perceptíveis nas texturas de sua narrativa.

Por isso, sua operação historiográfica deve ser entendida a partir de uma análise sincrônica, contextual, por meio da compreensão de seu lugar social e das práticas científicas de seu tempo, desde que se perceba que as ideias concebidas por sua pena estavam também embebidas, é claro, em tempos pretéritos. Remetem, na tentativa de reconstrução do passado do Grão Vasco, a outros passados que se faziam presentes, a experiências, tradições e heranças amalgamadas com expectativas diversas que contribuíram para a formulação de uma miríade de imagens textuais do pintor e de sua obra ao longo dos tempos.

O acúmulo destas dobras discursivas, isto é, de “representações” do pintor do passado é sensível nos textos que Reis Santos dedica ao Grão Vasco. Os desdobramentos formulados a partir da morte do pintor até os tempos do historiador da arte podem ser percebidos pela rápida mediação que aqui proponho, por meio de um mosaico formado por passagens de textos de memorialistas, críticos, arqueólogos, filólogos e historiadores da arte sobre o pintor, visto como

o “Grão Vasco portentoso que a tradição converteu em lendária figura nacional, em génio criador de todos os painéis existentes” (REIS-SANTOS, 1946: Prefácio):

“Pintor Viziense Príncipe dos Pintores Portugueses” (ARAGÃO, 1900), mestre da escola de pintura que é “das mais vincadas afirmações do génio nacional” (REIS-SANTOS, 1946: Prefácio) por representar à rudeza nacional sendo ao mesmo tempo cosmopolita. Suas ecléticas composições refletiriam, em sua fase mais madura:

Espanhóis e Neerlandeses, Italianos e Alemães: o realismo flamengo de um Gallego (Anunciação) e o idealismo plástico dum Albrecht Dürer (São Jerônimo): a forma escultural e a poesia de um Luca Signorelli (São Sebastião) e o paroxismo germânico dum mestre do Reno ou da Bavaria, do Hanover ou da Saxónia. (REIS-SANTOS, 1962: 16)

Considerado um grande pintor⁷, “para uns um mytho, para outros uma escola, e ainda para alguns um problema” (ARAGÃO, 1900:3), diziam que sua obra era “uma gloriosa emulação dos pinceis de Apelles, e Thimantes, que na Grecia forão venerados como Deoses da pintura” (SANTA-MARIA, 1716: 376).

“Raro e eminente” foi para alguns o “Grande Vasco Fernandes”, cujas pinturas “enganam a vista como ás aves o cacho de Apelles, ou a elle a toalha de Zeuxis” (PEREIRA, 1630, *apud* ARAGÃO, 1900: 13), diziam. Suas pinturas despertam “respeytos, e venerações, ainda naquelas pessoas, que por sua insufficiencia, ou frieza, com menos attenção contemplão a sua beleza” (SANTA-MARIA, 1716: 376). Contavam que “hia tirar óleo do que corria da sepultura do Bispo Santo para aperfeiçoar as tintas das pinturas de mais porte”⁸.

O Grão Vasco teria se chamado Vasco Fernandes. Acredita-se que seu nascimento teria se dado em Viseu, por volta de 1475, tendo sua morte ocorrido na cidade Beirã em data próxima a 1542. O pintor foi considerado por toda uma tradição historiográfica um “Artista-Gênio” e se tornou, com o passar dos séculos, um enigma para a História da Arte portuguesa. Um enigma ao qual se entregaram tantas pessoas ao longo dos tempos. Reis Santos, dentre tantos outros, evocou um pintor que teria existido em épocas longínquas e com isso toda a tradição que se construiu e se reconstruiu ao longo dos séculos sobre ele.

⁷ Este trabalho não almeja constituir juízo sobre a qualidade das obras atribuídas a Vasco Fernandes. Suas obras entram em destaque somente por meio da questão da recepção historiográfica e crítica de Luís Reis Santos.

⁸ Biblioteca Municipal de Braga, excerto publicado por José de Bragança, “O Problema Nacional dos Painéis”, *Diário Popular*, 28 de dezembro de 1961. (RODRIGUES, 2000: 36)

Tal passado é aqui narrado a partir das obras de Luís Reis Santos e, portanto, dentro de nosso recorte temporal inicialmente proposto, alargado pela própria experiência do historiador da arte do século XX. Isto é feito principalmente por meio de uma tentativa de reconstituição da historiografia sobre Vasco Fernandes, escrita por Reis Santos, em sua *Historiografia da Pintura Viseense do Século XVI* (REIS-SANTOS, 1946: 15-16): tópico de *Vasco Fernandes e os Pintores de Viseu no século XVI*, de apenas duas páginas que pretendeu englobar uma tradição muito mais longa.

Neste capítulo pretendi empreender, portanto, uma leitura vagarosa⁹ destas páginas, enriquecidas com excertos de outras obras de Reis Santos, desdobradas em uma tentativa de analisar séculos de fortuna crítica pela compreensão de que forma os pretéritos se fazem presentes nos textos deste historiador da arte.

O objetivo é mapear esta tradição escrita, com o intuito de propor uma complexificação da compreensão do modo como o historiador português viu as obras de Vasco Fernandes. Como as decodificou para, depois, codificá-las em seus textos? Esta pergunta só será respondida se estiver bem clara a tradição historiográfica, conhecida por Luís Reis Santos, presente direta ou indiretamente em seu texto.

Uma fortuna crítica que, certamente, ajudou a conformar o modo como este historiador via o Grão Vasco e suas obras pictóricas. Ao analisar as pinturas de Vasco Fernandes, este passado-presente se misturava às tintas do pintor modificando a fruição estética de Reis Santos e seu entendimento geral daquelas obras.

Deste modo, Luís Reis Santos não viu as pinturas do Grão Vasco em sua forma pura, considerando que, como notou Edgar Wind, cada ato de ver pertence a um momento específico, de sorte que não pode ser completamente isolado do contexto da experiência em que ocorre

⁹ Sem buscar uma filiação específica compreendo que é preciso citar a obra de Carlo Ginzburg, que considera o exercício de “ler vagarosamente” a síntese de alguns de seus projetos. A noção, claro, é mais antiga e remete tanto à tradição filológica de Nietzsche, sobre a qual o filósofo fala em “Aurora” (1881) quanto à erudição de Delio Cantimori, de quem Ginzburg foi aluno quando jovem. A fala de Ginzburg sobre a disciplina cursada com Cantimori pode ser mais elucidativa do que as obras do autor de “O Queijo e os Vermes”: “Aquilo me marcou profundamente. Aquela maneira de ler o texto levantando uma multiplicidade de problemas foi algo que me pareceu realmente magnífico. Um ano depois, decidi estudar história. O fato de poder trabalhar com Cantimori, que vinha freqüentemente a Pisa, foi muito importante para mim. aquela maneira de ler o texto levantando uma multiplicidade de problemas foi algo que me pareceu realmente magnífico. Um ano depois, decidi estudar história. O fato de poder trabalhar com Cantimori, que vinha freqüentemente a Pisa, foi muito importante para mim”. Para a citação completa ver: GINZBURG, Carlo. **Conversa com Ginzburg**. Estudos históricos; Rio de Janeiro, vol 3, n 6, 1990. Entrevista concedida a Helena Araújo Leite de Vasconcelos e traduzida e editada por Dora Rocha Flaksman. pp. 254-263.

(WIND, 1997: 77), incluindo a tradição à qual está ligado. Assim, Reis Santos viu as obras do Grão Vasco por meio de outras camadas, discursivas, associadas às camadas pictóricas das obras de seu objeto de pesquisa.

Partindo desta reflexão, é possível analisar o contexto de Reis Santos, que incorpora este recorte temporal mais largo, considerado aqui como experiência fundamental para a escrita do historiador da arte português. Assim, foi tecida uma leitura da recepção das pinturas de Vasco Fernandes com o objetivo de compreender as relações deste texto com um de seus contextos, aquele formado por um passado que se faz presente na obra de Luís Reis Santos: o passado das múltiplas recepções das representações pictóricas atribuídas ao Grão Vasco.

Em suas valiosas duas páginas, desdobradas nesta seção, Reis Santos afirmou que “Na cronologia dos estudos históricos e críticos acerca de Vasco Fernandes e dos pintores de Viseu do século XVI, há três datas que marcam as suas principais balizas...” (REIS-SANTOS, 1946: 15): 1857, 1900 e 1924, anos, respectivamente, da publicação do artigo *O pintor Vasco Fernandes, de Viseu*, por José D’Oliveira Berardo, em “O Liberal”, *Grão Vasco ou Vasco Fernandes Pintor viziense príncipe dos pintores portugueses*, livro de Maximiano D’Aragão e *Vasco Fernandes Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*, obra de Vergílio Correia.

Lendo esta breve *Historiografia da pintura viseense do século XVI*, guia principal deste capítulo primeiro, é possível ter já uma ideia do longo percurso discursivo da temática Grão Vasco. Apesar da afirmação de seu autor de que “a história da pintura quinhentista de Viseu, anterior ao século XX, se resume a sucintas referências e à discussão de problemas apenas relacionados com a existência, a vida e a obra do Grão-Vasco” (REIS-SANTOS, 1946: 15), é necessário notar que a obra de Reis Santos está relacionada a uma experiência temporal mais longa, mantendo débitos em relação àqueles tempos em que se empreendeu uma busca pelo resgate da história pátria e a constituição de uma “verdadeira” identidade nacional lusitana. Duas missões que posteriormente seriam consideradas essenciais pelo Regime Salazarista – já nos tempos do autor aqui em estudo:

A especificidade artística portuguesa surgiu como uma ambição, um lugar-comum à procura de conteúdo. Ganhou espaço na década de 1840, tornou-se uma preocupação maior no final do século XIX e um desígnio obsidiante durante o Estado Novo. (ROSMANINHO, 2014: 33)

Por esse motivo, parece ser imperativo recorrer às narrativas históricas escritas dentro do recorte temporal escolhido para ser desdobrado a partir de Reis Santos neste primeiro capítulo. Esta busca, por vezes, se confundiu com outras trajetórias discursivas, como a da

Escola Portuguesa de Pintura, pois foi sobre a incógnita do Grão Vasco que se ergueu esta noção de que os artistas lusitanos teriam uma maneira específica de pintar (ROSMANINHO, 2014: 75). Emaranhou-se também com o próprio percurso geral da historiografia das artes em Portugal, abordado aqui, por vezes, para complementar o entendimento da escrita da história sobre o Grão Vasco no passado.

Para isso se torna imprescindível a compreensão, de uma maneira geral, do contexto destas narrativas que funcionam como fontes para a historiografia da arte do período, mas também oferecem indícios para o entendimento do ambiente sociocultural, que forma o segundo plano deste capítulo. Estas obras, escritas no século em que, para a maioria dos especialistas, nasce a historiografia da arte em Portugal, contribuem para a constituição de um aceso, por meio dos textos de Reis Santos, às experiências acumuladas que estiveram disponíveis a este historiador, contribuindo direta ou indiretamente para sua recepção das pinturas do Grão Vasco.

I.I. Da sobrevivência das obras do Grão Vasco à construção de uma mitografia nacional (1753-1840)

No início do século XIX muito pouco se sabia sobre a história da arte antiga portuguesa. Em relação às pinturas dos séculos XV e XVI, diversos fatores contribuíram para que isto ocorresse: a ausência quase completa de assinaturas nas obras; a retirada das mesmas de seu local de origem e o subsequente desmembramento de conjuntos, muitas vezes transformados em quadros autônomos; a perda de parte substancial de algumas obras ao longo do tempo, fosse por fatores naturais ou para serem reutilizadas, vendidas, emprestadas ou eliminadas; a ausência de cronistas e memorialistas, que mantivessem vivas as memórias sobre os artistas; e, ainda, a situação da documentação, repleta de lacunas e por vezes dispersa em arquivos pouco organizados.

Algumas obras de arte, no entanto, haviam sobrevivido à voragem do tempo e despertavam a curiosidade dos frequentadores dos templos religiosos portugueses. Tais obras, mesmo que malcuidadas, como muitas vezes estavam, envelhecidas pela ação do tempo,

enegrecidas pela fumaça das velas, com uma camada de verniz amarelado, que não permitia a visualização de suas cores originais, mantiveram presentes e constantes as questões sobre o passado da arte portuguesa. Dúvidas provocadas por um tempo enigmático, sempre presente no dia-a-dia de algumas das paróquias lusitanas.

A revalorização do antiquariato e do colecionismo, em uma nova relação do homem com a arte e com o tempo em Portugal, possibilitaria, de acordo com Dalila Rodrigues, a consolidação de um novo estatuto para as obras de arte que criaria para elas, conseqüentemente, novos usos, novos públicos e um novo valor.

Nas últimas décadas do séc. XVIII, e nas primeiras do seguinte, a par da formação de importantes colecções onde pontua a pintura quinhentista, estruturam-se as bases, ou as condições decisivas, para a emergência da historiografia, num processo em que a atitude reflexiva, o juízo de valor e o método vão ganhando progressiva expressão (RODRIGUES, 2000: 73).

O interesse no passado das artes esteve por muito tempo também intrinsecamente relacionado ao fazer artístico em si, embora a instrução artística se processasse “numa adição de escolas e iniciativas sem sombra de programação” (FRANÇA, 1990A: 83) que, no entanto, testemunhavam a valorização do passado artístico. Este novo olhar para os tempos pregressos e esta nova relação com a arte se encontra bem expressa e sintetizada, em 1791, na famosa frase de Dom Alexandre de Sousa Holstein, proferida logo após sua experiência como embaixador em Berlim: “Quem pode hoje em dia intentar ser pintor sem ler e meditar as obras de Winckelmann, de Mengs e de tantos outros santos padres desta teologia?”¹⁰ (HOLSTEIN *apud* FRANÇA, 1990^a:89).

Este passado, que necessariamente deveria ser compreendido pelo artista, como pregava o crítico, este pretérito que é mestre da vida e das artes, foi uma ideia bem recebida também em Portugal e mesmo que de maneira mais restrita, ajudou a impulsionar os primeiros passos do campo que viria a ser a História da Arte.

Neste contexto, havia certo lamento por não ter existido entre os antigos lusitanos homens dedicados ao registro do passado das artes, tais como um Giorgio Vasari ou um Karel Van Mander. Repetia-se, porém, certa tradição que atribuía ao Grão Vasco a quase totalidade das obras neste momento em Portugal, desde que antigas e pintadas sobre madeira.

¹⁰ Sobre a importância da obra de Winckelmann em Berlim naquele momento, ver: SÜSSEKIND, Pedro. **A Grécia de Winckelmann**. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 117, Junho. 2008, p. 67-77

Alguns portugueses, debruçados sobre a figura daquele pintor quinhentista, construíram um substrato de fontes e críticas, inaugurando estudos mais metódicos sobre o assunto, e que ajudaram, contingencialmente, a consolidar os alicerces da historiografia da arte em Portugal. Disciplina que, portanto tem sua história naquele país intrinsecamente ligada à tentativa de identificar o verdadeiro Grão Vasco.

Assim, os personagens dedicados à escrita deste campo que hoje denominamos História da Arte, conscientes ou não disso, ajudaram a consolidar aos poucos a especificidade desta área de investigações. Inicialmente, tais investigadores pautaram-se pelo interesse em reestabelecer, em primeiro lugar, as biografias dos artistas e as obras a eles atribuídas.

Neste momento, a área se mantinha fortemente dependente de uma ideia difusa de crítica de arte e de História, ligando-se também a tentativas que podem ser chamadas de arqueológicas. As fronteiras entre estas áreas seriam, por algum tempo, bastante tênues, algo agravado ainda mais neste período por ser o ofício exercido, majoritariamente, por diletantes que, ausentes da universidade, tinham a História da Arte como a outra vocação.

Neste contexto, a busca pelo passado das artes lusitanas foi também impulsionada por certos sentimentos nacionalistas, que aos poucos se consolidaram na Europa e em Portugal, ao longo do século XIX. De acordo com Nuno Rosmaninho, o diletantismo caminhou, lado a lado, com o discurso do nacionalismo artístico, que “começou por se fazer com amadores que produziam textos curtos, intrinsecamente hipotéticos, discursivamente afirmativos” (ROSMANINHO, 2014: 134). Artistas, sobretudo, iriam empreender esta busca pela história da arte. Como afirmou José-Augusto França, num período que se define sobre o fim dum século e o começo de outro, importa, porém, registrar o esforço de artistas portugueses à procura do seu passado perdido (FRANÇA, 1990A: 92).

A obra de 1787, do escultor **Joaquim Machado de Castro** (1731–1822), o *Discurso Sobre as Utilidades do Desenho*, reeditada em 1818, apesar de não se dedicar exatamente à reconstituição das artes em Portugal, empreende uma busca por estes tempos sem, no entanto, ter a pretensão de escrever uma história da arte. Com sentimento patriótico, o artista acreditava, segundo Nuno Rosmaninho, que “ilustrar a nação significava elevá-la no plano estético, e não cultivar um programa diferenciador.

O seu nacionalismo artístico corresponde a uma lealdade plena ao rei e à pátria. A arte devia ser avançada, digna de apreço, e não propriamente diferente” (ROSMANINHO, 2014:

52). Seguia as ‘máximas comuns’ do seu tempo – e entre os dois sistemas que dizia haver, ‘o grego e o bárbaro’, optava pelo primeiro, embora no fim da vida observasse no gótico algum valor, mas sem nenhuma “consequência neogótica”. O neoclassicismo, sob a égide da crítica e da historiografia europeias de então, constituía-se então como o paradigma determinante para a compreensão do passado e do presente nas artes daqueles tempos. “As obras dos antigos Gregos”, como afirmou José-Augusto França, “ofereciam o cânone simbólico” (FRANÇA, 1990A: 86).

José da Cunha Taborda (1766–1836), com os escritos devotados ao Príncipe Regente e à sua casa real, assim como Machado de Castro, escrevia, com “amor nacional” (TABORDA, 1815: 11), um suplemento para a primeira tradução portuguesa das “Regras da Arte da Pintura”, de Michelangelo Prunetti: *Memória dos mais famosos pintores portugueses e dos quadros seus* (1815). Seria somente mais uma importante obra traduzida, dentre tantos textos estrangeiros que começariam a circular em Portugal, entre os últimos anos do século XVIII e as primeiras décadas do XIX¹¹, se Taborda não houvesse publicado sua “*Memória...*” como anexo.

Para Dalila Rodrigues, sua obra e a de seu contemporâneo, Cyrillo Volkmar Machado, teriam marcado uma viragem na historiografia da arte portuguesa, por ser aquele “o momento a partir do qual, ao simples registo enumerativo de nomes e de obras, de elencos de pintores e de pinturas, acresce o juízo de valor, a atitude reflexiva, o método”. Um processo que, segundo a historiadora da arte, graças a Cyrillo e Taborda, foi “além da preocupação inventariante, das informações dispersas e confusas, o que implicou a compulsão de novos e abundantes dados através de uma pesquisa de fôlego”, fazendo com que a historiografia avançasse com importantes reflexões críticas (RODRIGUES, 2000: 75).

Ambas as obras, contudo, nos dão uma noção da situação da história da arte quanto ao Grão Vasco naquele momento: “uma vasta ignorância sobre a vida e obra e a ausência de um juízo nacional. O verbete é apenas informativo. Se o pintor beneficia de maior atenção, isso fica a dever-se apenas à sua qualidade artística superior” (ROSMANINHO, 2014: 75).

O próprio autor da “*Memória...*” atestaria essa ignorância em relação à história de Vasco:

¹¹ Seriam traduzidas para o português a “*De Arte Graphica*” (1668), de Dufresnoy, por exemplo, seria publicada em 1801 e circularia também, em francês, uma fundamental tradução da “*História da Arte Antiga*” (1764), de Winckelmann, traduzida somente em 1784. Tais traduções também nos ajudam a diagnosticar o clima de mudança na relação da arte com o tempo.

[...] particularidades de sua vida ignoramos pela falta dos nossos Antigos em conservar-nos as importantes noticias daqueles heróes, que em seu tempo florecerão; e só unicamente sabemos viver ainda pelos annos de 1480, segundo o Instrumento de aquisição que elle fez de certos moinhos, chamados hoje em dia os moinhos do Pintor. (TABORDA, 1815: 148).

Com o “desejo de ser útil a Patria, a que devem aspirar todos os bons vassallos” (TABORDA, 1815: 22), e vendo vagarem seus alumnos ansiosos para encontrarem “fontes, em que bebendo sólidos princípios pudessem tirar proveito no estudo della” (TABORDA, 1815: 11), Taborda seguiria o modelo do “Epitome critico das vidas dos mais famosos Professores” de Prunetti, que repetia o modelo das *vite* de Vasari. Assim, Taborda escrevia para o regente Dom João sobre a obra de Prunetti:

Excellentissimo Senhor, [...] vendo ali acreditados tantos Pintores das nações estranhas, de que elle faz menção nas diferentes escolas de Sena, Florentina, Flammenga, Venesiana, Lombarda, Romana, Franceza, e Bolonha deixasse de acender em meu animo o amor da nação vivo desgosto por jazerem sepultados nas densas trevas do esquecimento tantos, e tão insignes Portuguezes que accreditarão a Arte, que se accreditarão a si em todos os tempos, e com que podíamos ostentar também como ellas a nossa gloria.(TABORDA, 1815: 8).

Para ostentar a glória de sua pátria, Taborda fala sobre a grandiosidade do Grão Vasco, asseverando que existiam no país poucas igrejas, mosteiros e edifícios que não fossem ornamentados com suas pinturas, citando-as em grande número. Repetindo a tradição escrita, até então existente, afirma que o grande Vasco teria sido discípulo de Perugino e que vivera em 1480, segundo documentação de compra de certos moinhos de nome “moinhos do pintor”.

Para Taborda, o pintor referido pela tradição como Grão Vasco seria definitivamente um certo Vasco, que recebera a patente de iluminador do Rei Dom Afonso V, em 1455. De acordo com esta tradição, baseada na documentação comprobatória da nomeação deste Vasco para o cargo de iluminador real, o mítico pintor consagrado pela tradição teria nascido por volta de 1435. Essencial em suas notas sobre a arte lusitana é a compreensão do reinado de Dom Manuel como o período áureo das artes em Portugal (TABORDA, 1815, p. 164), ideia que teria ampla recepção no pensamento histórico-artístico, desde então até o século XX.

Os textos de Taborda compartilhavam diversos aspectos com os do também pintor **Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823)**, autor das “*Colecções de Memórias...*”¹². Ambos se inspiravam, por exemplo, na obra de Manuel do Cenáculo Villas Boas, que no fim do século

¹² É interessante notar na obra de Cyrillo, lançada após a Revolução Liberal, que a dedicação ao Monarca, clara em Taborda, é feita de maneira muito mais sutil, como vênua à alegadas habilidades artísticas da família real.

XVIII abriu um importante precedente para a constituição destas memórias históricas aqui analisadas. Ambos se preocupam com o esquecimento do passado da arte em Portugal, já que “nenhum escritor tem falado atégora da Escola Portuguesa” (MACHADO, 1823: 5).

As “*Colecções...*”, reproduzidas postumamente, em 1823, eram uma revisão aumentada do Catálogo que Cyrillo publicara em 1794. Na obra, a dedicação ao Monarca, clara em Taborda, é feita de maneira muito mais sutil, como respeitosa saudação às alegadas habilidades artísticas da família real. Seu texto seria escrito, de acordo com o próprio Cyrillo, por amor professado à arte e à pátria. Pelo país, o autor afirmava que deveria coligir as vidas de artistas portugueses e atuantes em Portugal (MACHADO, 1823: 8).

As obras de Cyrillo e Taborda, segundo Rodrigues, têm outros pontos em comum além daqueles destacados até aqui. Ambos teriam contribuído para o avanço da historiografia da arte por meio de suas descobertas arquivísticas, desvelando um conjunto precioso de identificações de artistas e informações sobre os mesmos. Para isso recorreram:

[...] à pesquisa documental como suporte metodológico, referindo, com surpreendente minúcia, as diversas fontes impressas e manuscritas utilizadas. À notável actividade investigativa de Taborda, que recorre a diversa documentação do Arquivo Real, como sejam livros de óbitos e de chancelaria, e elabora a primeira “fortuna crítica” da pintura portuguesa, acrescenta ainda Cyrillo a divulgação dos dados recolhidos no tratado de Félix da Costa e nos documentos da Irmandade de S. Lucas, ainda inéditos, a par de algumas reflexões que viriam a ter um peso considerável na historiografia seguinte. (RODRIGUES, 2000: 87).

Atitudes investigativas que levaram Rodrigues (2000), bem como Paulo Varela Gomes (1988), à compreensão de que seriam Taborda e Cyrillo os pais fundadores da historiografia da arte em Portugal. Afirmção pautada pela percepção do impacto que a obra de ambos teria nos estudos subsequentes ao consolidarem, por exemplo, a crença de que havia existido uma “escola de pintura portuguesa”. Uma ideia perseguida no país até o século XX.

O conceito de “escola de pintura”, claro, já era então utilizado na historiografia artística. A noção de que a categoria poderia designar um modo especificamente lusitano de pintar era, no entanto, bastante mais incomum. Mesmo assim a “escola de pintura portuguesa” ressoou ao longo do tempo e, ressignificada, adquiriu, nas décadas subsequentes um alto teor nacionalista. Transformar-se-ia a partir de então, ao lado do Grão Vasco e confundindo-se com ele, por muitas vezes, em prerrogativa para o entendimento da arte portuguesa. Esta noção alcançou, como é notório retrospectivamente, o patamar de paradigma inquestionável, contribuindo para

a constituição da narrativa que reafirmou por muito tempo a existência de especificidades e originalidades nacionais expressas na pintura de Portugal.

Contudo, é importante assinalar mais um ponto em comum entre as obras dos escritores (e artistas) até aqui apresentados. Taborda (1815) e Machado de Castro (1818), escrevendo em um regime artístico tão ligado à tradição neoclássica, dificilmente poderiam sustentar alguma originalidade para a arte de pintar em Portugal. Tal assertiva seria não somente desnecessária, mas também inconveniente, pois fugir dos padrões, das regras e técnicas empregadas seria um erro, considerando-se que a arte se fundamentava em regras universais.

A ideia de originalidade não seria equivalente à de Nação, só podendo ser empregado de maneira restrita, individualmente. E como afirma Nuno Rosmaninho, “não há verdadeiro nacionalismo cultural enquanto o universalismo clássico não for temperado pela busca de especificidades colectivas” (ROSMANINHO, 2014: 52).

Em Volkmar Machado, a investigação sobre a pintura portuguesa se transformou também na reafirmação da especificidade e originalidade da escola portuguesa. A noção de que existia uma arte singularmente lusitana viria em um momento no qual arte e Nação ganhariam outro significado. Em outras palavras, foi construída em um “contexto de intensas trocas internacionais, cujo resultado foi à determinação de um modelo comum de produção das diferenças” (THIESSE, 2002: 7).

Nesta busca pela constituição de uma identidade é possível afirmar que Portugal, enquanto nação, constituiu-se a partir do “precipitado de um longo período histórico que remonta à Idade Média” (LLOBERA, 1994: 219), como acreditam também José Mattoso (1998) e José Manuel Sobral (2003). É admissível inferir também que é no fim do século XVIII e ao longo do século XIX que se intensificou este processo de construção da identidade nacional do país. Uma narrativa à procura de construir semelhanças nacionais e diferenças entre o povo daquele país e seus vizinhos, principalmente.

Tais valores seriam difundidos, sobretudo, após as Guerras Liberais de 1820. Datam deste período as preocupações explicitamente nacionalistas, como a mobilização política em torno de propostas de regeneração nacional, definição da soberania a partir da ideia de nação, tessitura de uma historiografia pátria, bem como de sua literatura e arte, definidas como nacionais, etc. (SOBRAL, 2003: 110), que se prolongaram ao longo do século.

De acordo com Mattoso:

[...] os numerosos exilados liberais em contacto com outras nações sonhavam trazer para a sua pátria as instituições liberais e defendiam-nas em nome de um patriotismo cujo valor consideram indiscutível. As suas ideias não eram partilhadas por todos os portugueses, mas o seu triunfo contribuiu para difundir o ideal nacional como um vínculo que devia unir todos os portugueses independentemente da sua ligação com qualquer poder constituído. O conceito romântico de “espírito do povo” (*Volksgeist*) difundiu-se então entre os intelectuais burgueses como uma espécie de dogma. (MATTOSO, 1998: 13)

A Nação baseada no *Volksgeist*, isto é, originária do sangue e do solo, “preexiste e sobrevive a seu príncipe” (THIESSE, 2002: 8) e provoca uma mudança de paradigma, não só político, mas sociocultural e, é claro, artístico. O conceito de Nação era então “uma idéia nova e subversiva”, valoroso, em 1820, por ajudar a contestar a sociedade estamental e o poder régio, apoiado em um suposto direito divino ou no direito de conquista. “No contexto de grande revolução ideológica que começa, a nação é concebida como uma comunidade de nascimento, instituindo uma igualdade e uma fraternidade de princípio entre seus membros” (THIESSE, 2002: 8).

Categoria que implica, segundo Mattoso, em diferenças específicas, manifestadas por meio de uma coerência interna e também, conseqüentemente, pelos caracteres comportamentais comuns a todos os membros da Nação (MATTOSO, 1998: 14). O ano de 1820 marca ainda, segundo Rosmaninho, o início de uma rápida difusão da palavra “nacional”, como referência maior do vocabulário liberal, que tinha no verbo “nacionalizar” uma ferramenta subversiva e renovadora. Suscitava “um processo de descoberta e de criação fortemente mobilizador, assente em dois aspectos complementares: a procura, no passado mais ou menos remoto, de uma singularidade artística portuguesa e o apelo para *reaportuguesar* as artes” (ROSMANINHO, 2014: 33).

Neste contexto, se intensificou aos poucos em Portugal a composição daquilo que Anne-Marie Thiesse denominou como *check list* identitária, que é a “matriz de todas as representações de uma nação” (THIESSE, 2002: 9). Constitui-se, então, uma lista prescritiva composta por:

[...] ancestrais fundadores, uma história que estabeleça a continuidade da nação através das vicissitudes da história, uma galeria de heróis, uma língua, monumentos culturais e históricos, lugares de memória, uma paisagem típica, um folclore, tudo isso sem contar algumas identificações pitorescas: modo de vestir, gastronomia, animal emblemático. (THIESSE, 2002: 10).

Assim, a arte necessariamente ocupava um lugar fundamentador no discurso nacionalista, inclusive no âmbito da historiografia da arte. As revoluções da década de vinte do século XIX, após o ocorrido no Porto, marcariam assim não só a esfera política portuguesa, mas

também a cultura daquele país. Segundo José-Augusto França, o nascimento de uma nova consciência política para as artes entre os portugueses, que passariam a perceber sua função social, no seu aspecto imediato, propagandístico, “mas também num aspecto indirecto e mais profundo, dentro duma pedagogia organizada e duma promoção social do ofício artístico” (FRANÇA, 1990A: 208). Consciência encampada, sobretudo, pelos liberais, os grandes vencedores após 1834.

O nacionalismo significou também uma viragem no gosto, temperado agora pelo romantismo. E se Taborda e Cyrillo viam demérito nos traços góticos do Grão Vasco, seria exatamente por conter tal característica que sua pintura fora valorizada por alguns artistas e intelectuais, posteriormente, como verdadeiros monumentos da pintura portuguesa. Isto porque a busca pela singularidade no país estimava justamente a época dos Descobrimentos como o período áureo da Nação também nas artes sendo, portanto, o estilo Manuelino e o Gótico de inspiração flamenga, vistos como as legítimas expressões da arte portuguesa.

Não por acaso, Alexandre Herculano considerou uma obra de Vasco Fernandes “(ou melhor, tida como sua), como um dos três grandes ‘poemas da arte portuguesa’” (RODRIGUES, 2000: 80). As outras duas obras citadas pelo historiador também evocavam os tempos anteriores à degeneração pátria. Época na qual, do “império do gênio” teriam arrancado:

AFFONSO DOMINGUES o seu templo, o GRÃO VASCO o seu quadro, CAMÕES o seu hymno eterno. E depois cada um dos 300 artistas deitou-se no leito do derradeiro repouso. Foram 300 celestes, que alegraram a terra. [...] Hoje 300 sabe com certeza onde é que jazem as cinzas dos 300 Homeros da arte portuguesa. Muitos sabem onde é que repousam os restos de mil nobres abastados, que nasceram – comeram – e morreram! (HERCULANO, 1839).

Almeida Garrett, em seus textos sobre Estética, escritos em sua juventude, ao contrário de Alexandre Herculano, avaliou o estilo Gótico como inferior ao Clássico. Em sua concepção, a pintura portuguesa se faria melhor, e deixaria de ser bárbara, somente quando em contato com os mestres italianos. Por este motivo o auge das artes e das ciências lusitanas teria ocorrido nos reinados de Dom Manuel e de Dom João III, na segunda época da arte portuguesa, de acordo com sua sistematização no *Ensaio sobre a Historia da Pintura* (1821).

Garrett, por meio de citação de “Mr. Voltaire”, afirmava que, neste período, sua pátria produzira “um sem numero de Camões”. Em comparação com uma incipiente França, asseverou que “antes que nascessem Le Brun e Poussin, já Portugal contava, na longa serie de seus pintores, Gran Vasco, Francisco de Hollanda, Claudio Coelho, e mil outros” (GARRETT,

1821: 141). Garrett salvava “Vasco dito o grande” da barbaridade do gótico ao atribuir-lhe o “estyllo do antigo modo Florentino”. De todo modo para o poeta oitocentista, o Grão Vasco continua a ser um símbolo dos tempos áureos da história de Portugal com seu desenho, “ainda que rude, exacto”. As características das obras do “insigne mestre” seriam também: as atitudes enérgicas, seu grande conhecimento de arquitetura e as belas paisagens. O pintor, “fertil e assíduo no trabalho” teria, de acordo com Garrett, enriquecido “todo o reino com seus primores” (GARRETT, 1821: 142).

Riqueza hiperbolizada graças aos tempos obscuros que se seguiram aos Descobrimentos, de acordo com Herculano e Garrett. Crença compartilhada com alguns de seus contemporâneos, a ideia de “decadência” acaba se tornando uma categoria que ajudava a explicar o progresso da arte pátria, que não era exatamente uma novidade da época dos intelectuais do romantismo em Portugal, mas que ganharia ampla adesão ao longo do século XIX dentro do discurso nacionalista, adentrando posteriormente no século XX, ressignificada por diferentes maneiras de pensar. Garrett exprimira bem esta ideia:

Expiraram com D. Sebastião nas areias da Africa o valor e espirito portuguez; caíram as sciencias, esmoreceram as artes; e, com quanto os intrusos Philippes favoreceriam alguma cousa o talento; a abundancia e riquezas, em cujo seio se crearam sempre os grandes engenhos tinham desamparado o reino, e sepultado a nação no letargo politico, na miséria e na ignorância. (GARRETT, 1821: 147).

De acordo com a receita de Herculano, também baseado na categoria explicativa do decadentismo, era preciso promover um reencontro com a tradição da Nação, com os tempos dourados da Pátria. Estaria neste passado e na busca da tradição o futuro de Portugal. Os olhos da História da Arte, nesse momento, se voltavam para o passado, mas objetivavam o futuro.

É nesse momento que Viseu se transformaria, aos olhos dos intelectuais, no coração da pintura portuguesa, passando o Grão Vasco a ser visto como a personificação da prosperidade económica, cultural e artística da época dos Descobrimentos. Desta forma, as obras atribuídas a Fernandes eram consideradas a própria materialização da ideia que se tinha de “escola portuguesa” graças ao desconhecimento, neste período, de pinturas de outros artistas (RODRIGUES, 2000: 83).

Por esse motivo, pode ser estabelecida a hipótese de que o Grão Vasco, antes um conceito do que qualquer outra coisa, fosse naquele momento, tal como afirma Nuno Rosmaninho em relação à noção de “escola portuguesa de pintura”, uma espécie de vazio

mobilizador: uma categoria sobre a qual pouco se sabe, e na qual cada geração deposita as suas convicções (ROSMANINHO, 2014: 75) e expectativas.

Se parece óbvia a importância do nacionalismo oitocentista, mais especificamente a partir de 1820, para o caso do Grão Vasco, é preciso salientar que a cautela se faz necessária para que sua fortuna crítica não seja reduzida, de maneira simplista, somente a este elemento. Dito isto, é preciso afirmar que o conceito de Nação parece de fato ter sido o principal dínamo destes discursos sobre o pintor, direcionando forças que alimentaram os debates sobre o assunto durante longo tempo.

Seguindo a sugestão de Turin (2005) para a leitura de Koselleck (2006) do conceito de *Reich*, pode-se afirmar que a ideia de Nação, também em Portugal, é baseada em experiências imprecisas e ocultas, que guardam um potencial de prognóstico criador de novos horizontes de expectativas. Não se trata mais, portanto, como afirma o historiador alemão, “de conceitos que classificam experiências, mas sim de conceitos que criam experiências” (KOSELLECK, 2006: 324).

Segundo Rodrigo Turin:

O conceito de nação, dentro desse regime moderno de historicidade, constitui-se essencialmente como um conceito carregado de futuro: é um conceito criador. A nação, como horizonte a ser alcançado, serve de referência para a ordenação da temporalidade e para a confecção de projetos que se alimentam dessa abertura do futuro como espaço do ainda não realizado. A cada futuro representado por um projeto nacional, se faz necessário um passado equivalente. (TURIN, 2005: 20)

E sendo possível afirmar, como fez o próprio Luís Reis Santos, que na primeira metade do século XIX, “foram publicadas apenas opiniões que nada contribuíram para a identificação dos pintores viseenses do século XVI, antes a dificultaram mais, repetindo lendas e mencionando obras infundadamente atribuídas ao Grão-Vasco” (REIS-SANTOS, 1946: 15), torna-se necessário contra-argumentar.

Estas narrativas, baseadas nos textos escritos no fim do século XVIII e no primeiro quarto do século XIX, fundamentaram novas possibilidades de compreensão da arte e impulsionaram, mesmo que por meio de seus erros, os debates sobre Grão Vasco e sua obra. Foram também, por seu teor ideológico, fundamentais para a escrita da História e da História da Arte nos tempos do Estado Novo.

Contudo, como atenta Reis Santos, de fato, poucas novidades foram agregadas aos estudos sobre Vasco Fernandes neste período. A maioria dos textos simplesmente ecoaram conclusões do *Abecedario pittorico del Pellegrini Antonio Orlandi*, publicado por **Pietro Guarienti (1700–1765)**, em 1753, em Veneza. Obedecendo, como de praxe, o modelo das *Vite* de Vasari, o pintor italiano escreveu sobre a arte portuguesa e sobre Vasco – sem sobrenome – o grande pintor do Reino de Portugal, insigne pelas muitas obras que pintou, de acordo com Guarienti:

Depreende-se de sua particular maneira que havia estudado na escola de Pedro Perugino, tendo exatamente pintado no estilo daquele século, e expressado a comoção da alma. Com belas peças de arquitetura e com naturalíssimas paisagens deu destaque para suas pinturas. Obrou sempre coisas sagradas e em oito peças de singular beleza possuídas pelo Senhor Marquês de Valenza pintou a vida de Maria Virgem. Por um instrumento da aquisição feita por ele de certos moinhos, que até hoje são chamados os moinhos do pintor, acredita-se que viveu cerca do ano de 1480¹³ (GUARIENTI, 1753: 479)¹⁴.

Os moinhos do pintor, referidos pelo bolonhês, constituiriam mais uma necessária prova da existência do Grão Vasco, em Viseu. Comprovação também baseada na tradição oral, segundo Dalila Rodrigues, e que seria sempre subscrita ou mencionada pela historiografia, incluindo Cyrillo e Taborda, embora, hoje, não se tenha prova de que tivesse existido o referido documento de aquisição dos moinhos, citado por Guarienti.

Pintor e Diretor da Galeria de Dresden, Pietro Guarienti estivera em Portugal, entre 1733 e 1736, e, portanto, conhecia de fato o país, tendo tido a oportunidade de apreciar de perto as pinturas do Grão Vasco. Feitas por ordem régias, afirmava, adornariam “Todas as fábricas régias, monastérios e igrejas”¹⁵ (GUARIENTI, 1753: 479). A fruição de alguma parte deste vasto conjunto de obras atribuídas, em meados do século XVIII, ao tal grande Vasco, é que parece tê-lo levado à hipótese de que o pintor fora aluno de Perugino, em uma estadia na Itália. Constatações que ecoaram por quase um século em Portugal e se consolidaram nos escritos dos

¹³ “Pare dalla sua particolare maniera cho abbia studiato nella scuola di Pietro Perugino, avendo con esattezza disegnano su lo stile di quel secolo, ed espresso le commozioni dell’ animo. Con bei pezzi di architettura, e com naturalissimi paesi dare risalto alle sue pitture. Operò sempre cose sacre, ed in otto pezzi di singular bellezza posseduti dal Sig. Marchese di Valenza dipinse la vita di Maria Vergine. Da uno stromento di acquisto fatto da esso di certi molini, che anche al di d’oggi diconsi i Molini del Pittore, rilevasi esser esso vissuto circa l’anno 1480”.

¹⁴ Este mesmo trecho é reproduzido quase sem modificações por José da Cunha Taborda em suas “*Memórias...*”. Contudo, no momento histórico em que aquele homem escreveu torna-se difícil falar em plágio.

¹⁵ “Tutte le Regie Frabbriche, Monasteri, e Chiese”.

já citados Taborda, Cyrillo e Garrett. Uma memória que sobreviveu a mudanças das mais radicais, sempre conservando a aura mirífica do pintor capaz de iluminar Portugal com sua arte.

No entanto, o enorme interesse pelo Grão Vasco não incorreu de imediato em pesquisas aprofundadas, o que garantiu a continuidade das teses de Guarienti sobre o pintor durante algum tempo, levando Luís Reis Santos a assinalar que:

No século XVIII supôs-se que o Grão-Vasco vivera cerca de 1480 e fora discípulo de Perugino; houve quem o *confundisse* com o Vasco, iluminador de D. Afonso V, por carta de 7 de Março de 1455, e com um tal Vasco Fernandes ao Casal, fidalgo e moço de câmara do Infante D. Duarte e do Rei D. João III; e generalizou-se a *lenda* de que “todas as fábricas reais, igrejas e mosteiros construídos por ordem régia, estão adornados com belas obras suas (REIS-SANTOS, 1946: 15).

O impacto da obra de Guarienti de fato foi imenso, disseminando estas informações que pareceram inquestionáveis durante algum tempo. O arquiteto francês Roland le Virloys, no terceiro volume de seu *Dictionnaire d'Architecture*, claramente bebendo na obra de Pietro Guarienti, reafirma o que seria repetido tantas outras vezes: que Vasco vivera em 1480, que era também conhecido como “Gran Vasquez, por causa do grande numero de belas obras de pintura que fez em diferentes logares d’este reino particularmente em todas as casas reaes, mosteiros e egrejas, edificadas por ordem do rei”, que era discípulo do pintor italiano Perugino e que “os fructos de seus quadros são sempre ornados de belas fabricas de architectura, ou de belas paisagens; o seu gosto o levava sempre a pintar assumptos da historia sancta” (VIRLOYS *apud* ARAGÃO, 1900:90).

Algumas dessas informações seriam repetidas também pelo Frei Manoel do Cenaculo Villas Bôas, famoso arcebispo de Évora, nas suas *Memorias históricas da utilidade do ministério do púlpito* (1775):

[...] dos muitos mancebos que El-Rei mandou a Italia, nem dos quarenta Pintores que escreveu Frei Nicolau de Oliveira haver em Lisboa, só era capaz uma pequena porção ser aqui recomendada. Carecemos dessa noticia individual. Ficou de entre 34uda bom nome a Grão-Vasco, da escola de Perugino (VILLAS BÔAS *apud* ARAGÃO, 1900: 21).

As memórias do “Abecedario...” de Guarienti sobre o pintor, enfim, ecoariam levemente deformadas e adaptadas aqui e ali, a depender do narrador. Pouca coisa se modificava, mas os detalhes faziam total diferença. Cyrillo, Taborda e Garrett, mesmo que em grande medida apenas repetindo o que já havia dito Guarienti sobre o Grão Vasco, formavam a base sobre a qual se erguiam os debates, a respeito da historiografia da arte, que deram impulso e sentido aos trabalhos realizados na sequência dos seus. Dalila Rodrigues acredita que Cyrillo e Taborda

agregariam “duas concepções fundamentais, que haveriam de ter amplas consequências na produção historiográfica de meados do séc. XIX a meados do seguinte”, inclusive, na obra de Luís Reis Santos.

A primeira resulta do reconhecimento da época de D. Manuel como o período mais glorioso para a Nação, ‘um Seculo de gosto tão delicado em razão de Bellas Artes’, a segunda parte do pressuposto de Cyrillo que cada nação tem um modo de pintar e, por consequência, o problema da identidade da ‘Escola Portuguesa’. Em associação, em justaposição, ou cada uma isoladamente, estas duas concepções transformam-se nos principais vectores de problematização e em verdadeiros paradigmas de análise historiográfica. Sobretudo a segunda – a escola portuguesa de pintura, tal como a ‘questão do manuelino’ – viria a dar lugar a uma verdadeira batalha, com defensores e opositores, munidos das melhores armas argumentativas a que conseguiam deitar mão (RODRIGUES, 2000: 81).

A obra de Garrett não foi menos importante neste contexto. Na verdade, tornou-se fundamental por sintetizar, de certa forma, a acentuação das buscas por especificidades nacionais. Nem tanto em relação ao Grão Vasco, sobre quem escreveu ainda jovem, quando adepto do neoclassicismo, mas posteriormente, em suas obras mais tardias, nas quais o desejo pela expressão da originalidade romântica de um espírito nacional se torna um importante critério para a crítica e estudo da história da literatura. Algo demonstrado na década subsequente à revolução liberal, em seu *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*, publicado em 1826, no *Parnaso Lusitano* (ZILBERMAN, 1997).

Nuno Rosmaninho afirma que a obra de Almeida Garrett contribuiu para a condução dos debates sobre a literatura lusitana – e posteriormente sobre a arte -, levando-os de um ponto incipiente a um programa inspirador ao partir em sua estética “de um ‘carácter nacional e próprio’ vago, mas fundamental para à valorização da história, do património, dos temas populares e da paisagem” (ROSMANINHO, 2014: 52).

Garrett inscreveu, na história de Portugal, um paradigmático programa, que ajudou a dar alguma substância à busca por uma identidade portuguesa nacional e nacionalizadora. Nesta conjuntura, o mito do Grão Vasco e a insistência em atribuir-lhe uma imensa quantidade de pinturas feitas sobre madeira seria vulgarizado e valorizado. Assim, a figura do grande Vasco foi lançada a um outro patamar.

Segundo Rodrigues: “o nacionalismo romântico, traduzido na procura da identidade artística portuguesa, ou do seu estatuto de excepção, teve no Grão Vasco uma verdadeira bandeira.” (RODRIGUES, 2000: 87). A questão da nacionalização das artes que sobreviveria, não sem transformar-se, até o fim do Estado Novo, adquire maior importância na segunda

metade do século XIX. Neste contexto, o “problema da especificidade nacional adquire premência ao nível dos estudos artísticos” (ROSMANINHO, 1994: 17).

Ideias que estão em formação em seus estudos de juventude sobre arte e estética e que assumiram suas formas finais ao longo do tempo, em seus textos mais maduros, com importante impacto no pensamento artístico dos portugueses nos tempos em que viria a Portugal o conde Athanasius Raczyński.

I.II. De Athanasius Raczyński a José de Oliveira Berardo: O estrangeiro e a comunidade artístico-intelectual portuguesa (1840-1865)

A busca por uma “Verdade” sobre a identidade do Grão Vasco continuaria a ser uma obsessão no ambiente artístico-intelectual português, apesar de ter reinado certo silêncio sobre o assunto durante algum tempo. Quietude notada pelo *Jornal de Belas-Artes* que, em 1843, publicou em suas páginas uma gravura de uma das obras atribuídas ao pintor e “lembrou o desconhecimento em que andava a sua figura, que continuava simplesmente a encabeçar uma ‘escola de Grão Vasco’”¹⁶ (ROSMANINHO, 2014: 75), sobre a qual muito pouco se sabia, é preciso acrescentar.

Naquele ano, contudo, um Conde nascido em Poznan, **Athanasius Raczyński (1788-1874)**, embaixador enviado por Friedrich Wilhelm IV à Portugal, já havia iniciado seus estudos sobre a arte portuguesa. Seus trabalhos sobre o Grão Vasco, em diálogo intenso – e por vezes acalorado – com o meio intelectual e artístico daquele país, gerariam obras fundamentais para a historiografia da arte lusitana: *Les Arts en Portugal: Létres adrèsses a la Societé Artistique et Scientifique de Berlin et accompagnés de documents* [As Artes em Portugal: Cartas enviadas à Sociedade Artística e Científica de Berlim e acompanhada de documentos], publicada em 1846. Seus estudos ainda dariam origem, em 1847, ao *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal* [Dicionário Histórico-Artístico de Portugal] e planejava também lançar uma terceira

¹⁶ Rosmaninho faz referência ao texto: SILVA, L. A. Rebelo da. **A Epifania**. *Jornal de Belas-Artes*, Lisboa, tomo I, n.º III, Dezembro de 1943, pp. 3-4.

obra intitulada *Résumé ou tableau général des Arts en Portugal* [Resumo ou Quadro Geral das Artes em Portugal], que nunca chegou a ir à público.

Na opinião de Luís Reis Santos, Raczyński foi “o primeiro grande historiador e crítico da pintura da Renascença em Portugal” (REIS-SANTOS, 1946: 11) e “o primeiro que tentou resolver, com espírito esclarecido, o problema do Grão-Vasco e da Escola de Viseu, para o que reuniu o maior número possível de testemunhos, depoimentos, publicações e textos” (REIS-SANTOS, 1946: 15), e uma bibliografia “completíssima” e valiosa, que organizou durante sua caminhada lusitana. Reis Santos destacava, ainda, o enorme esforço empreendido por Raczyński, que publicou traduções de manuscritos e comunicações inéditas sobre o assunto, em sua passagem por Portugal.

Considera-se aqui a importância do estrangeiro para Luís Reis Santos, leitor atento de suas obras¹⁷. Também por este motivo, algumas páginas são aqui dedicadas para estudo de suas duas fundamentais publicações. A terceira obra, nunca lançada ao público, também por pressões da sociedade portuguesa (fator sobre o qual disserto mais à frente), é tomada como mais um indício de sua relação com a comunidade artístico-intelectual portuguesa. A segunda seção deste primeiro capítulo se dedica a compreender a historiografia de Raczyński e se debruça, particularmente, sobre seu método. Por meio de outras fontes e lendo os textos do próprio Raczyński a contrapelo, empreende-se uma busca pelo entendimento da sociedade lusitana da década de quarenta e sua relação com a questão Grão Vasco.

Uma sociedade que, como será possível perceber, nem sempre reagiu bem às análises de Raczyński. O conde despertou animosidades e sua obra, de acordo com José-Augusto França, caiu no meio português como uma bomba, por trazer à tona documentos negligenciados, mostrando erros, insuficiências, pretensões de investigadores, de artistas e de colecionadores (FRANÇA, 1990^a: 393). Deste modo, o conde deu continuidade à sua atuação como historiador e crítico de artes, trajetória até então marcada pelo lançamento de sua *História da Arte Moderna na Alemanha (1836–1841)*, cujo terceiro volume estava sendo publicado quando Raczyński chegou a Lisboa. Tal obra, de “divulgação transcontinental”, foi também impressa, segundo

¹⁷ Em análise à edição das “Lettres...” pertencente hoje à Biblioteca Calouste Gulbenkian podem ser constatadas diversas anotações de Luís Reis Santos que comprovam isto.

Paulo Simões Rodrigues, em periódicos ingleses e norte-americanos (RODRIGUES, 2011: 265)¹⁸.

Igualmente notável para a escrita da História e da Crítica de Arte em Portugal e para os estudos sobre Vasco Fernandes foi sua ação como colecionador de artes, destacada por Luís Reis Santos em um de seus artigos nos “Estudos de Pintura Antiga” (1943), nomeado “Quadros quinhentistas portugueses da Coleção de Raczynski”. Desta sua coleção 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 Lopes¹⁹, o seu retrato pintado por Auguste Roquemont, um desenho de Rubens e esculturas de Thorvaldsen (RODRIGUES, 2011: 265).

Para a sua coleção adquiriu em Portugal duas obras, por baixo preço, atribuídas então ao Grão Vasco, sobre as quais declarou, avaliando-as esteticamente: “não me desagradam e certamente não tem mérito inferior a muitas obras italianas, flamengas ou alemãs, que vemos em nossas coleções em grande número.”^{20 21} (RACZYNSKI, 1946: 147)²².

Por esta sua atuação como historiador e colecionador, foi designado pela Sociedade Artística e Científica de Berlim para realizar estudos sobre a arte lusitana. Um ano e meio após o início de sua estadia em Portugal – em dezembro de 1843 – tempo dedicado em parte aos estudos das artes daquele país, Raczynski enviava a primeira de uma série de cartas que dariam origem, posteriormente, à sua obra “*Les Arts en Portugal...*”.

Neste período, preparou a primeira publicação de alguns textos de Francisco de Holanda. Já em suas primeiras cartas acompanhava Herculano na valorização da arquitetura gótica e, em particular, do Mosteiro da Batalha (RODRIGUES, 2011: 268), mas sua trajetória

¹⁸ De acordo com Rodrigues (2011): 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).

¹⁹ Sobre as quais Luís Reis Santos escreveria em seu artigo sobre a coleção de Athanasius Raczynski, publicado nos “Estudos de Pintura Antiga” (1943).

²⁰ Todas as traduções apresentadas nas notas de rodapé desta dissertação foram feitas pelo autor e são, portanto, de sua responsabilidade.

²¹ “[...] ne me déplaisent pas et qui certainement n’ont pas un mérite inférieur à beaucoup d’ouvrages italiens, flamands ou allemands, dont on voit chez nous des collections en grand nombre, et qu’on recueillait il y a 30 ans, avec une acteur sans pareille”.

²² Obras compradas, segundo Paulo Simões Rodrigues, nas viagens que o conde realizou à Alemanha, França, Suíça, Espanha, Itália e Portugal. Segundo Simões Rodrigues: “Raczynski tinha constantemente em mente o enriquecimento de sua galeria de pinturas europeias em Berlim, então sobretudo rica em tábuas antigas italianas e flamengas e em pinturas alemãs de seu tempo” (DESWARTE-ROSA, 2008: 430).

lusitana foi marcada, principalmente, pela tentativa de compreender a obra do Grão Vasco e pelo esforço em desvelar o enigma instaurado em torno da mesma.

Sua primeira visita à catedral de Viseu, em 28 de julho de 1844, é relatada em “*Les Arts en Portugal*”. Raczynski chegou naquele dia, às 9 horas da manhã, junto com um “*Messieur Fonseca*” e com um “*Messieur Santos*”, gravador da Academia de Belas Artes, que o acompanharam na viagem à Beira.

O diplomata revelou em seus textos que ele e seus companheiros sentiam “[...] uma grande ansiedade para conhecerem finalmente este Grão Vasco do qual se fala tanto e que até agora conhecemos tão pouco²³” (RACZYNSKI, 1846: 365). Uma curiosidade alimentada por Raczynski, àquela altura, havia algum tempo.

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 Raczynski. 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 Taborda. A partir daí, a definição da figura do pintor Grão Vasco passa a dominar as cartas de Raczynski, 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). (RODRIGUES, 2011: 271)

Durante suas investigações, Raczynski recebeu o auxílio não só do Visconde de Juromenha, mas também de outros intelectuais e artistas portugueses. Dentre eles colaboraram Alexandre Herculano, Francisco de Sousa Loureiro – diretor da Academia de Belas Artes de Lisboa –, Vasco Pinto Balsemão, conservador da Biblioteca de Lisboa, o arqueólogo viseense José de Oliveira Berardo, o pintor Auguste Roquemont, dentre outros, citados em suas cartas.

Esta mobilização em torno das pesquisas do conde foi fundamental. Nos anos subsequentes, sua atuação no meio artístico-intelectual português ajudaria a intensificar e a qualificar o debate sobre as artes em Portugal. Como destaca Rosmaninho, “foi Raczynski o motor desta actividade, o seu organizador e o autor mais avisado para ordenar referências esparsas e muitas vezes mitificadas” naquele período (ROSMANINHO, 2012: 8).

Apesar do ambiente de entusiasmo que se formou no meio intelectual português, impulsionando o trabalho do historiador da arte estrangeiro, é preciso levar em consideração também que Raczynski se defrontou com uma atmosfera de debates apaixonados na qual, como

²³ “Ils éprouvent comme moi une très grande impatience de connaître enfin ce Gran-Vasco et que jusqu’ici on connaissait si peu”.

já foi dito, existiam muitas certezas e pouco conteúdo. Tensão bem expressa na introdução que o marquês de Sousa Holstein escreveu para a obra do crítico de arte J. C. Robinson, “*A Antiga Escola Portuguesa de Pintura*”, de 1868.

O marquês observava que autores, “taes como Cyrillo, Taborda, Barbosa Machado, não designam com exactidão a época do nascimento de Vasco, nem relatam circunstancias algumas da sua vida” (ROBINSON, 1868: 13), como já foi visto. Tal questão, aliada ao fato de que os contemporâneos do Grão Vasco, como Francisco de Holanda, sequer haviam mencionado seu nome, teria levado Raczynski a supor que “a fabula de Vasco havia sido forjada no século XVIII para dar a Portugal a gloria de ser a pátria do ilustre artista, autor d’aquellas preciosas obras de arte” (ROBINSON, 1868: 13). Se a opinião do marquês quanto as deduções de Raczynski em suas primeiras impressões é questionável, é possível determinar que o conde se sentia no mínimo inseguro para afirmar que o grande pintor, responsável pela quase totalidade das tábuas portuguesas, de fato houvera existido.

Raczynski assumia sua dificuldade em determinar se os quadros que eram então atribuídos em Portugal ao Grão Vasco pertenciam mesmo ao pintor. A ele parecia, como confessou em sua sétima carta, escrita em fevereiro de 1844, que a denominação, geralmente, “designa preferencialmente uma categoria de antigos painéis, considerados sob o ponto de vista de um certo ar gótico que lhes é característico, uma origem, um nome de autor e mesmo uma nacionalidade distinta” (RACZYNSKI, 1846: 117).

Nuno Rosmaninho destaca que no período em que Raczynski reunia informações e documentos sobre o Grão Vasco, o conservador adjunto da Biblioteca Nacional portuguesa, Vasco Pinto Balsemão, deu-lhe uma lista de noventa e dois quadros, aos quais ele acrescentou outros tantos chegando a um total de mais de duzentas obras²⁴. Suas opiniões e incertezas quanto ao mirífico pintor foram o bastante para provocar intensa mobilização na comunidade intelectual portuguesa de então. A reafirmação nacionalista da existência do pintor era conhecida pelo conde. Sousa Holstein relata um destes momentos de reafirmação, episódio ao qual o diplomata esteve presente:

Bastou a simples suspeita de que se pretendia combater a existencia de Vasco para provocar a discussão e incitar a indagações, das quaes se não havia até então tratado. O srs. Viscondes de Balsemão e de Juromenha, o sr. Abbade de

²⁴ Isto sem contar um arrolamento complementar de pinturas classificadas por Raczynski como pertencentes à escola de Vasco Fernandes, enviadas à Berlim em sua sétima carta.

Castro e outros ministraram a Raczyński apontamentos, extractos de livros impressos, de documentos manuscritos, e grande copia de informações havidas de vários pontos. O sr. Dr. Loureiro, que então era diretor da Academia de Bellas Artes, escolheu a discussão dos fundamentos que provavam a existencia de Vasco para thema do discurso que, em desempenho das suas funções, lhe competia pronunciar na presença de SS. MM., por ocasião da exposição triennial da Academia. (ROBINSON, 1968: 14).

O discurso histórico-artístico de Loureiro sobre a naturalidade portuguesa de Grão Vasco, feito em dezembro de 1843 como parte da abertura do Salão de Exposições da Academia de Belas Artes, “pôz por terra algumas objecções que os estranhos, sem melhores documentos que os nossos, teem alevantado contra a naturalidade do celebre pintor”, segundo o artigo do crítico António da Silva Túlio, publicado nesta época na “Revista Universal Lisbonense” (TÚLIO, 1843: 229).

Contudo, o intuito principal do Diretor da Academia de Belas Artes era desfazer uma confusão alimentada por uma série de pintores homônimos, que poderiam ter sido o verdadeiro Grão Vasco, o genuíno, de superioridade clara e evidente (RACZYNSKI, 1846: 161).

Existiam três possibilidades: I) Vasco, sem sobrenome e que fora iluminador de D. Afonso V – nomeado por carta de 7 de março de 1455; II) Vasquez de San-Lucar de Barrameda, também conhecido como Vasquez Lusitanus, que pintou por algum tempo em Sevilha, no fim do século XVI; ou III) Vasco Pereira, também atuante em Sevilha. Seria “impossível”, dizia Raczyński, “confundir o primeiro com o segundo e muito menos com o terceiro”²⁵ (RACZYNSKI, 1846: 162).

Para Loureiro, a real identidade do eminente pintor era a do iluminador de Dom Afonso, ativo em 1455 e que, por sua superioridade, seria o fundador de um cortejo, de uma escola: “muitos artistas lhe imitarão, mais ou menos, lhe seguirão, lhe copiarão, e hoje em dia se confunde seu trabalho, como acontece com Raphael; mas são da mesma escola”²⁶. Se não assinava seus trabalhos como fazia Raphael, o “Grão Vasco italiano”, o pintor português sempre fazia autorretratos em quase todas as suas obras (RACZYNSKI, 1846: 171). Seu talento era inquestionável, assim como sua nacionalidade.

²⁵ “[...] mais il est impossible de confondre le premier avec le second et bien moins encontre avec le troisième.”

²⁶ “[...] beaucoup d’artistes l’imitèrent plus ou moin, le suivirent, le copièrent, et aujurd’hui on confond leurs travaux, comme il en arrive avec Raphael; mais c’est la même école.”

O discurso de Loureiro havia sido feito para preceder a distribuição de prémios da exposição trienal, de 1843²⁷, e era direccionado a uma plateia que tinha a rainha, o rei e o príncipe regente como ouvintes. Suas pesquisas, feitas com “fim tão patriótico, e para nós os portugueses tão glorioso”, segundo Silva Túlio, abordavam o nascimento das artes em Portugal, episódio que teria coincidido com o advento da monarquia no país e com à época de Grão Vasco. No entanto, asseverava Túlio, as pesquisas do Diretor da Academia de Belas Artes não bastavam: “[temos] ainda muito mais com que responder aos estrangeiros impertinentes e levianos (fazemos as excepções devidas)” (RACZYNSKI, 1846: 171).

Alicerçado em comentários como esse, Paulo Simões Rodrigues pôde afirmar que, na década de 1840, já havia alguma descrença no meio intelectual português quanto à figura de um Grão Vasco mitológico, autor de todas as pinturas feitas sobre madeira no país:

[...] embora Raczynski dê a 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. (RODRIGUES, 2011: 271).

Esta simbiose entre Raczynski e o meio intelectual português, em prol da desconstrução das certezas sobre o Grão Vasco e a consequente reconstrução de um novo passado histórico para o mítico pintor teve como ponto de partida a memória oral e documental, disponível naquele momento. Foi por meio da combinação entre esta memória e suas análises visuais que o conde deu espessura crítica ao pintor, muito discutido e mitificado, preservando-o como referência da “escola portuguesa de pintura” (ROSMANINHO, 2014: 55).

De acordo com Ana Luísa Barão, em maio de 1846, “um autor anónimo nas páginas da *Revista Universal Lisbonense* sublinhava o facto de Raczynski testemunhar com ‘apêndices comprovativos’ todas as suas informações” (BARÃO, 2007: 119). Um método, segundo a autora:

[...] muito alemão [...] Não conhecemos nenhum meio de certificar um enunciado de facto, senão juntar-lhe as peças todas do processo. Aquém do Reno não é isto moda, mas acima das modas está a razão, que exige provas em vez de imagens e brilho quando se trata de matérias positivas (BARÃO, 2007: 119).

²⁷ Também enviado como anexo à Berlim, por Raczynski.

Sua metodologia – tão marcante quanto suas conclusões finais para o meio intelectual português – era proveniente de um meio intelectual que misturava a compreensão filológica e a prática antiquária, em um momento marcado pela obra de Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1768). À já citada busca por fundamentos documentais, Raczynski aliava sua capacidade de distinção formal, suas habilidades de perito nas formas das obras de arte e nos vocabulários criativos dos artistas.

De acordo com Rodrigues, partindo “de um notável trabalho de inventariação do património móvel e imóvel, e à medida que percorria o País, Raczynski não deixará de avançar com acertados juízos cronológicos e pertinentes avaliações formais” (RODRIGUES, 2000: 82):

Ouso dizer desde então que nenhum dos quadros de qualquer mérito atribuídos ao Grão Vasco, que eu tenha visto até agora, não são mais antigos que o início do século XVI; e não devemos atribuir todos ao mesmo pintor ou a seus alunos, ou até ao mesmo país. De minha parte, percebo origens diversas; mas quanto à sua época, persisto em acreditar que pertencem todos aos reinados de Dom Manuel e de Dom João III²⁸ (RACZYNSKI, 1846: 120).

Foi com base em sua dúvida metódica e nos cruzamentos de análises formais com estudos documentais que Raczynski conseguiu estabelecer, pela primeira vez, um núcleo pictórico coerente atribuível a um dos mitos da história da pintura portuguesa, o Grão Vasco. Seu ceticismo o levaria a afirmar em dado momento, à Sociedade Científica e Artística de Berlim que: “até hoje ninguém me forneceu evidências para apoiar a autenticidade de uma de suas pinturas; é impossível que todos os quadros que lhe são atribuídos sejam obras do mesmo homem”²⁹ (RACZYNSKI, 1846: 120).

Contrariando mais uma vez a opinião geral da fortuna crítica que o precedeu, propôs aproximar – como Cyrillo já havia feito³⁰ - a pintura portuguesa do século XVI às feitas na Alemanha e em Flandres nesta mesma época, formando, assim como propunha Winckelmann, um núcleo pictórico mais amplo, estabelecido pelas afinidades estilísticas observadas pela visualização das obras: “eu não tenho nenhuma dúvida de todas estas pinturas, ou quase todas

²⁸ “J’ose affirmer dès à present qu’aucun des tableaux de quelque mérite attribuée à Grand-Vasco, et que j’ai vue jusqu’ici, n’est plus ancien que le commencement du XVI siècle; et il faut se gader de vouloir les attribuer tous au même peintre ou à ses élèves, voire au même pays. Pour ma part, j’y découvre des origines diverses; mais quant à leur époque, je persiste à croire qu’ils appartiennent tous à celle d’Emmanuel et de Jean III.”

²⁹ “[...] jusqu’à ce jour, personne ne m’a fourni une preuve à l’appui de l’authenticité d’un seul de ses tableaux; qu’il est impossible que tous les tableaux qu’on lui attribue soient l’ouvrage du même homme”

³⁰ Dalila Rodrigues caracteriza esta contribuição de Cyrillo Volkmar Machado: “coube (a Cyrillo) o mérito de detectar, pela primeira vez, essas influências nórdicas, embora num contexto e com um alcance que o revela prisioneiro de conceitos herdados da historiografia vasariana, e da sua obsessão pelo academismo”.

foram feitas em Portugal; mas seus autores se inspiraram em antigos pintores alemães e flamengos”³¹ (RACZYNSKI, 1846: 120).

Esta proposição, que desafiava as convicções reinantes – desde Guarienti até Garrett –, de que Vasco teria sido aluno de Perugino e de que, portanto, teria seguido o modelo da escola italiana, seria fundamental para uma futura caracterização de sua pintura como gótica, já que mais próxima às formas pictóricas da escola setentrional. Raczynski, “com as suas constantes alusões a pintores e pinturas nórdicas”, construiu então uma nova via de pesquisa, integrando a pintura portuguesa no contexto europeu e dando ao Gótico uma conotação valorativa inédita até então em relação à pintura (RODRIGUES, 2000: 82).

A valorização do gótico aparece como um sintoma de uma nova relação com a arte, que vinha se constituindo ao longo da Europa naquele período e que serviria como modelo para a escrita da história da pintura portuguesa. Se numa primeira fase a crítica de arte lusitana se fundamentava, como de praxe também em outros países, “na emissão de juízos baseados em preceitos, cuja origem deriva do leque doutrinário classicista”, Raczynski em seu *Les arts en Portugal* ajudava a inaugurar uma nova era na qual “exercitam-se as primeiras tentativas de expressão subjectiva de opiniões” (BARÃO, 2007: 101).

O novo enquadramento formal da obra do Grão Vasco também foi rapidamente absorvido pelo ambiente intelectual português. Em 1860, Manuel Maria Bordalo Pinheiro sintetizou o sentido que a crítica tomaria a partir de Raczynski, quanto as “influências” setentrionais na arte flamenga:

[...] explicou que a *escola portuguesa* ‘floresceu desde a primeira metade do século XV até meados do século XVI’ e teve origem na vinda de Van Eyck a Portugal em 1428. Preservou ‘as feições da escola flamenga’ e adicionou-lhe ‘característicos especiais’. (PINHEIRO *apud* ROSMANINHO, 2014: 29-30).

A subsequente valorização do gótico promovida por Raczynski teve ampla receptividade. Inclusive, dentro da perspectiva de que o medievo português e, sobretudo, a “Época dos Descobrimentos”, teriam sido a “era de ouro” da história lusitana. Foi o que argumentou, por exemplo, Alexandre Herculano, um dos mais eminentes intelectuais portugueses, muito próximo à Raczynski em sua passagem por Portugal, como já foi salientado.

³¹ “Je ne doute pas le moins du monde que tous ces tableaux presque tous aient été fait en Portugal; mais leurs auteurs se sont inspirés des anciens peintres allemands ou flamands”.

Com sua metodologia, Raczynski também “identificou alguns painéis da Sé de Viseu, relacionando-os com as referências de [Manuel Ribeiro] Botelho Pereira” (REIS-SANTOS, 1946: 15), autor dos “*Dialogos morais históricos e políticos...*”, obra de 1630 que o Visconde de Juromenha pôde indicar-lhe como fonte após encontrá-la em suas pesquisas nos arquivos paroquiais de Viseu.

O cronista Botelho Pereira, por meio do diálogo entre o sábio Lemano e um Soldado, o mais antigo registro escrito a citar o pintor Vasco sobre o qual se tinha conhecimento naquele período, objetivava glorificar a pátria de Viseu ao contar a história dos bispos beirões e seus feitos. O embelezamento para a fé, empreendido por aqueles religiosos, era o aspecto principal relatado no manuscrito seiscentista que comprovava, para alguns, a existência de um pintor de nome Vasco Fernandes, atuante em Viseu. Revelava ainda outros aspectos essenciais de possíveis obras suas existentes na cidade, fundamentais para a identificação empreendida por Raczynski. O diálogo citava o pintor e as pinturas da Sé de Viseu somente algumas vezes e de passagem, mas foi tomado como fonte essencial para aqueles que procuravam compreender o passado do “grande Vasco”. As citações são as seguintes:

No capítulo I, “Do bispo D. João, protector da Ordem dos Loyos”:

Ao outro dia madrugou Lemano para ouvir a missa e ver-se com seu Soldado para dar fim à história de sua Patria [...] foram practicando até á Sé, entrando pelo eirado à Capella de Jesu Christo, esteve o Soldado notando as perfeitas e excellentes Imagens da quelle retabulo, que parecem de vulto e a variedade de tantos e diversos rostos como nelle debuxou a mão do grande Vasco Fernandes.

No capítulo IV, intitulado “Do bispo D. Fernando de Miranda”:

Soldado: Raro e iminente devia ser o pintor das Imagens 45uda, que não só parecem de vulto, mas vivas se nos apresentam enganando a vista como ás aves o cacho d’Apelles, ou a elle a toalha de Zenzis.

Vasco Fernandes, respondeu Lemano, se chamou o autor de tão maravilhosas pinturas, o qual taobem o foi das collateraes de S. Pedro, e S. João Baptista, altar privilegiado todas as segundas feiras, bem grandissimo para as almas do purgatório. Taobem pintou o de Sancta Anna e de S. Sebastião dos Claustros, e o de Jezus que he a Capella do Bispo D. João o protector, que averiguadamente está tido por santo.

No capítulo X, “Do bispo D. Gonçalo Pinheiro”, que:

Mandou edificar de novo a capella de S. Sebastião nos claustros, intitulando-a da Vera Cruz, em cuja abobeda se mostrão escudos de suas armas como a

famosa pintura do retábulo do Grande Vasco Fernandes, de que já tendes notícia³².

O manuscrito seria fundamental para Raczynski por ajudar-lhe a concluir que Botelho Pereira se referia ao Calvário em seu texto, comprovando definitivamente que Vasco Fernandes era o autor desta pintura: “o Calvário [figura 1], que se encontra na Catedral de Viseu; na capela de Jesus, é obra do Grão Vasco”³³ (RACZYNSKI, 1846: 366).

À fonte seiscentista, o conde cruzava outro documento descoberto entre fevereiro e maio de 1844: um pretense assento de batismo do Grão Vasco, descoberto pelo seu contemporâneo **José de Oliveira Berardo (1805-1862)**, padre em Viseu e historiador local que também se dedicava naqueles tempos ao estudo do passado do Grão Vasco. Berardo acreditava ter encontrado o assento de batismo do pintor português nos arquivos da Sé da cidade, o que comprovaria definitivamente sua existência e sua data de nascimento: 1552.

A informação levantada pelo pároco viseense levaria Raczynski a revogar tudo o que já havia dito sobre o pintor até sua décima sexta carta, escrita em julho de 1844. Era importante não confundir Vasco Fernandes, o Grão Vasco, filho do pintor Francisco Fernandes, nascido em Viseu no ano de 1552 – alertava o conde agora mudando de ideia – com o outro Vasco, iluminador nos tempos de Afonso V. Concluindo que deveria confiar no registro de batismo, Raczynski escolhia renegar a tradição consolidada desde Guarienti, acolhendo a prova estabelecida pelo documento como verdade.

A data de nascimento agora comprovada tornava ainda mais fiável as informações contidas nos “*Diálogos...*”, sopesando que Botelho Pereira teria conhecido pessoalmente o pintor. Assim, considerava:

[...] que o autor das memórias as escreveu em uma idade madura e que o Grão Vasco teria atingido a meia-idade, eles teriam se conhecido. O quadro do Calvário de 3 metros e 25cm, em todo caso. Este quadro nos servirá de ponto de comparação para todas as obras de pinturas que possam razoavelmente ser atribuídas ao seu autor³⁴ (RACZYNSKI, 1846: 366).

³² Por ser uma fonte indireta sigo aqui o levantamento feito por Maximiano Aragão (1900) e por Dalila Aguiar Rodrigues (2000). Para as citações dos capítulos I e IV foi utilizada a transcrição publicada por Dalila Rodrigues em sua tese, embora a mesma tenha sido cotejada com o que publicou Aragão. O trecho extraído do capítulo X de Botelho Pereira foi transcrito por Maximiano Aragão.

³³ “*le Calvaire, qui se trouve à la cathédrale de Vizeu; dans la chapelle de Jésus, est l’oeuvre de Gran-Vasco*”.

³⁴ “[...] que l’auteur des mémoires ait écrit à um âge mûr et que Gran-Vasco ait atteint l’âge moyen, ils ont dû se connaître. Le tableau du Calvaire a 3m 25c. en tous sens. Ce tableau nous servira de point de comparaison pour tous les ouvrages de peinture qu’on peut raisonnablement attribuer à son auteur”.

O cruzamento das duas fontes servia para constituir, de acordo com as palavras de Raczynski, “a pedra angular” de sua pesquisa³⁵ (RACZYNSKI, 1846: 371). Mesmo que as habilidades do conde para analisar formalmente obras de arte o levassem inicialmente a desconfiar que o Calvário tivesse sido feito após 1570 – quando Vasco Fernandes já teria uma idade madura o suficiente para atuar como pintor. Entretanto, Raczynski se renderia à prova “concreta”, oferecida pelo documento descoberto por Berardo, concluindo que “enfim, os documentos são uma autoridade maior que minhas impressões”³⁶.

Partindo dos pressupostos erguidos a partir do assento de batismo encontrado por Oliveira Berardo e do manuscrito de Botelho Pereira, o *Calvário*, agora com o estatuto de obra comprovadamente feita por Vasco Fernandes, se tornaria a partir de então o modelo formal que possibilitou Raczynski a tecer uma série de atribuições conjecturais a partir de então.

Desta forma, com base em um texto de Berardo – enviado como anexo pelo conde à Berlim –, Raczynski atribui mais 16 quadros da mesma catedral (localizados na sacristia) à Vasco Fernandes: *Pentecostes, S. Pedro, Baptismo de Cristo, Martírio de S. Sebastião* [figuras 1, 2, 3 e 4] e 12 tábuas menores representando meias figuras de diferentes santos – as predelas dos quatro retábulos supracitados e também as do *Calvário*, provavelmente [figura 6]. Raczynski reafirma a grandiosidade do *São Pedro*: “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” (RODRIGUES, 2011: 73) no retábulo, a maior de todas as obras do Grão Vasco para o conde.

Contudo, como é de se esperar no decorrer de uma pesquisa, Raczynski mudou sua opinião sobre Vasco Fernandes algumas vezes. Sua palavra final seria dada em seu *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal* (1847), no qual consta em suas páginas iniciais uma reprodução do Calvário. A obra, formulada como um dicionário, de acordo com a indicação do próprio nome, se dedicaria às artes em Portugal de maneira mais geral. Nela, quatro páginas seriam destinadas à Fernandes (Vasco) e seis outras à entrada “*Grand-Vasco*”.

Sobre Vasco Fernandes, nascido em 18 de setembro de 1552, pintor, filho de Francisco Fernandes, também pintor, e de Maria Henriques, Raczynski afirmava que, além dos quadros a

³⁵ “[...] la clef de la voûte de mes recherches”.

³⁶ “enfim les documents sont une plus forte autorité que mès impressions”.

ele atribuíveis nada mais se sabe, “mas as obras que acabei de mencionar são o suficiente para colocá-lo nas fileiras dos pintores mais ilustres que, naquela época, viviam em Portugal”³⁷.

Seria a esse Vasco Fernandes que se poderia atribuir com mais verossimilhança, diria Raczyński, o nome de Grão Vasco. Sobre uma escola constituída por ele, afirmava, crente em suas habilidades visuais: “ela é fundamentada em suposições; e, em todo caso, seria absurdo atribuir a escola de Fernandes obras que evidentemente remontam a uma data anterior àquela em que o artista trabalhou”³⁸ (RACZYŃSKI, 1847: 93 – 94).

De acordo com o estrangeiro, as pinturas mais notáveis atribuídas ao Grão Vasco pertencem à época de D. Manuel e D. João III, sendo bem posteriores ao Vasco iluminador, e anteriores a Vasco Fernandes³⁹ (RACZYŃSKI, 1847: 121). Raczyński acrescentava que caráter destas obras seria eminentemente “gótico” e que “a reprimenda” feita por Volkmar Machado, que denominara as obras como “mesquinhas, *mesquin*”, não era aplicável a nenhum dos trabalhos⁴⁰ (RACZYŃSKI, 1847: 94).

A entrada dedicada ao Grão Vasco complementa estas informações. Abordado inicialmente a partir de uma retomada de sua fortuna crítica, apontava que Vasco, “Grande”, segundo o manuscrito de Botelho Pereira, “insigne” de acordo com Frei Agostinho de Santa Maria, teria pintado em Viseu e nas localidades vizinhas. Ainda, a julgar pela sua data de nascimento, suas obras só poderiam ter sido feitas por volta de 1585, quando o pintor já poder ter maturidade artística suficiente.

O conde reforçou também no dicionário a hipótese da influência da arte setentrional sobre as pinturas de Vasco Fernandes, que:

[...] isolado na sua cidade natal de Viseu, permaneceu alheio ao movimento artístico de sua época, e que não teve outros mestres, a não ser as gravuras alemãs e flamengas que, durante os reinados de D. Manuel e D. João III – época que esteve sujeita quase exclusivamente ao movimento artístico de

³⁷ “mais les ouvrages que je viens de citer suffisent pour le placer au range des peintres les plus distingués qui, à cette époque, on vécu em Portugal”.

³⁸ “cela n’est fondé que sur des suppositions; et, dans tous les cas, il serait absurde d’attribuer à l’école de Fernandes des tableaux qui évidemment remontent à une date antérieure à celle où cet artiste travaillé”.

³⁹ “les plus remarquables des tableaux attribués à Grand-Vasco tombent dans l’époque d’Emmanuel et de Jean III, bien postérieure à Vasco l’enlumineur, et antérieure à Vasco Fernandez”.

⁴⁰ “le reproche d’être *mesquinho*, mesquin, ne saurait s’appliquer à aucun de ses ouvrages”.

Flandres, e da Alemanha –, auxiliaram ou propagaram a arte dos dois países de um modo notável, em Portugal⁴¹ (RACZYNSKI, 1847: 96).

Além de suas formulações e hipóteses, é preciso assentar que para Raczyński, no entanto, Vasco Fernandes e Grão Vasco não eram sujeitos correspondentes. Se Fernandes era de fato um habilidoso pintor ao qual se poderia atribuir algumas obras, o Grão Vasco, diria o conde no “*Dictionnaire...*”, não era mais que um mito, embora tenha existido um Vasco Fernandes de Viseu, pintor de mérito, chamado por Pereira de “grande”.

No fundo, Grão Vasco é um mito; porque, embora tenhamos descoberto Vasco Fernandes, pintor de Viseu; embora este pintor tenha mérito, que vimos em suas obras em Viseu [...] não é a ele que este apelido pertence de direito; porque nenhum dos autores que escreveram sobre Grão-Vasco, e que teve a possibilidade de julgar seu mérito (Guarienti, Cyrillo, Taborda), viu as obras de Vasco Fernandes⁴²(RACZYNSKI, 1847: 94 – 95).

Raczyński parece até mesmo ter pensado na possibilidade de que o nome Grão Vasco corresponderia talvez a um determinado tipo de obra, a um estilo específico: “E com efeito, se tudo que se parece com os quadros de Setúbal, São Bento, etc. tem de ser Grão Vasco, a Alemanha será mais rica em Grão Vasco que Portugal”⁴³ (RACZYNSKI, 1847: 121).

Raczyński garantia que em Portugal, sem ser conhecido bem o porquê, atribuía-se grande quantidade de retábulos góticos pintados sobre madeira ao pintor. Contudo, nenhum deles, exceto os de Viseu – reafirmava – pertenciam ao verdadeiro Vasco Fernandes. O Grão Vasco, no final das contas, seria o fruto de uma série de enganos e de ideias um tanto anacrônicas que teriam se estabelecido na historiografia em algum momento entre a morte do pintor e o século XIX.

Algumas das opiniões formuladas pelo conde parecem ter surgido da relação intelectual que se estabeleceu entre Raczyński e o Visconde de Juromenha. É possível afirmar isto com base no próprio “*Dictionnaire...*” no qual, como anexo à entrada “Grand-Vasco”, Raczyński mandou publicar um texto de Juromenha, escrito em 1845. O texto do português parece ter sido

⁴¹ “Vasco Fernandez dans sa ville de Viseu, est resté étranger au mouvement artistique de son époque, et qu’il n’a eu d’autres maîtres que les gravures allemandes et flamandes, qui pendant les règnes d’Emmanuel et de Jean III, époque qui recevait l’influence de ces pays d’une manière presque exclusive, ont dû la faire vivement pénétrer dans leur royaume”.

⁴² “[...] Au fond, Gran Vasco n’est qu’un mythe; car, quoique nous ayons découvert Vasco Fernandes, peintre de Viseu; quoique ce peintre ait eu du mérite, que nous ayons vu de ses ouvrages à Viseu, [...], ce n’est pas à celui-là que se surnom revient de droit; car aucun des auteurs qui ont écrit sur Gran-Vasco, et que eussent été à même de juger de son mérite (Guarienti, Cyrillo, Taborda), n’a vu les ouvrages de Vasco Fernandez”.

⁴³ “Et em effeet, si tout ce qui ressemble aux tableaux de Setúbal, St. Bento, etc. devait être de Grand-Vasco, l’Allemagne serait plus riche em Gran-Vasco que le Portugal”.

decisivo para a direção final que tomou a obra do conde, publicada em 1847, na qual, seguindo Juromenha, Raczynski afirmou que:

[...] O mito da imensa atividade e da escola do Grão Vasco nasce entre 1694, data das Mémoires de Félix da Costa Meesen, que não dizem nada, e o ano de 1733, quando Guarienti esteve em Portugal e encontrou a opinião sobre o Grão Vasco solidamente estabelecida”⁴⁴ (RACZYNSKI, 1847: 121).

A publicação do “*Santuário Mariano...*” (1716), do Frei Agostinho de Santa Maria (1642 – 1728), foi também tomada por Raczynski e Juromenha como alicerce para a história do nascimento do mítico Grão Vasco. Na obra, são contabilizadas quatro referências ao nome do pintor Vasco (sem menção de sobrenome), precedido pelo adjetivo “insigne”. O Frei destaca também o renome do pintor em Viseu, mas sem nenhuma vez chama-lo de Grão Vasco e sem atribuir-lhe a imensa quantidade de “quadros anteriores à sua existência, e que mais tarde lhe foram atribuídos”⁴⁵ (RACZYNSKI, 1847: 121).

Frei Agostinho de Santa Maria, no entanto, chegou a fazer enormes elogios à pintura do Vasco à qual se refere ao descrever a igreja do Guardão, na serra do Caramulo. Diz:

Já neste tempo tinham na mesma Igreja outra Imagem, também de pintura a óleo, a quem tinham oferecido o padroado daquela Casa debaixo do título da sua gloriosa Assumpção. Esta sagrada Imagem esta no mesmo Altar mór, e no Lugar, da antiga, e affirmão ser obrada pelas mãos do insigne Vasco a quem os que reconhecem a valentia de suas obras, dizem ser uma gloriosa emulação dos pinceis de Apelles, e Thimantes, que na Grecia forão venerados como Deoses da pintura (SANTA MARIA, 1716: 376).

Os louvores dedicados à imagem estariam ligados à verossimilhança da pintura:

Porque se admira naquela Sagrada imagem um rosto tão natural, e de tão rara fermosura, que parece está infundindo respeytos, e venerações, ainda naquelas pessoas, que por sua insufficiencia, ou frieza, com menos attenção contemplão a sua beleza; e estes então movidos da devoção, reconhecem no divinizado daquela Sagrada Effigie de Maria, as adorações de que he digna em seu Original (SANTA MARIA, 1716: 376).

Os elogios feitos por Santa Maria elevavam a obra de Grão Vasco a um alto patamar por meio da comparação às pinturas de Thimantes e Apelles, cujos nomes bastavam “para evocar a idéia de perfeição na arte de pintar” (LICHTENSTEIN, 204: 21). Desta forma, a verossimilhança da pintura cumpria, com engenhosidade, o elevado objetivo de representar a figura santa de Maria.

⁴⁴ “Le fable de l’immense activité et de l’école de Gran-Vasco est donc née entre 1694, date des Mémoires de Félix da Costa Meesen, qui n’em dit rien, et l’année 1733, où Guarienti vint em Portugal et trouva l’opinion relative à Gran-Vasco solidement établie”.

⁴⁵ “tableaux antérieurs à son existence, et qui plus tard lui ont été attribués”.

No entanto, estes elogios eram vistos com ceticismo por Raczyński, que afirmou que tais exageros eram comuns em toda a península ibérica: “os epítetos de grande, de insigne, de herói, heroína, as comparações com Apelles, Raphael, etc., se encontram em Portugal a cada instante, e os exageros deste gênero, muito comuns nesse país, não provam nada”⁴⁶ (RACZYŃSKI, 1847: 122). Contudo, parece ser a opinião do visconde que ecoa quando Raczyński fala do nascimento de um Grão Vasco, mito disseminado em meados do século XVIII, quando Guarienti estivera em Portugal.

Juromenha lembrava que no mesmo período surgiria o “*Diccionario Geografico...*” (1758) do Padre Luiz Cardoso (? – 1762), para o qual, por exigência da secretaria de estado, foram remetidas de Viseu várias informações pelos sacerdotes da região. Todos já acrescentavam neste período o epíteto Grande ao nome de Vasco, segundo o Visconde português, que tomou este aspecto como indício do nascimento dos mitos sobre o pintor, já apartado da realidade. O processo de pesquisa dos curas daria resultado a uma grande confusão cronológica: “sucedeu que uma realidade tornou-se um mito, e que um pintor que existiu na segunda metade do século XVI, supunha-se que viveu uma centena de anos antes”⁴⁷ (RACZYŃSKI, 1847: 123).

Um mito consolidado pela historiografia e pela tradição. Era disso que se tratava o Grão Vasco, segundo as conclusões de Raczyński e Juromenha. Uma mitografia que escondia um verdadeiro pintor, de mérito indiscutível, nascido no século XVI, o Vasco Fernandes de Viseu. Reis Santos, analisando as contribuições de Raczyński para a historiografia, assinalaria que as conclusões que o conde tirou “em Julho de 1844, foram enganosas e contraditórias, em grande parte devido ao suposto assento de baptismo do pintor Vasco Fernandes, que Berardo erradamente leu e lhe mostrou”. De acordo com Reis-Santos “Quase toda a bibliografia do Grão-Vasco, da segunda metade do século XIX, se ressentia desse erro paleográfico” (REIS-SANTOS, 1946: 15).

Contudo, é preciso assinalar também, como fez Raczyński, o quanto sua pesquisa foi devedora do ambiente intelectual português da década de quarenta do século XIX. Não pela dívida intelectual em si, mas principalmente para que se torne possível a compreensão das

⁴⁶“les épithètes de grand, d’insigne, de héros, d’heroïne, les comparaisons avec Apelles, Raphael, etc., se rencontrent em Portugal à chaque instant, et que les’exagérations de ce genre, fort communes dans ce pays, ne prouvent rien”.

⁴⁷“il est arrivé qu’une réalité est devenue un mythe, et qu’un peintre qui a existé dans la seconde moitié du seizième siècle, a été supposé avoir existé cent ans plus tôt”.

dinâmicas e da diversidade daquele espaço de debates. E não somente pelo momento, mas para que seja possível estabelecer um diálogo entre o antes e o depois da estadia do conde por meio de uma associação entre passado, presente e futuro. As obras do conde, é claro, foram essenciais por elas mesmas, pelos motivos que já foram aqui apontado. Não por acaso suas pesquisas sobre o Grão Vasco são consideradas fundamentais até hoje. Por isso, duas pesquisas incontornáveis sobre Vasco Fernandes foram escritas por leitores atentos aos trabalhos de Raczynski: de Maximiano Aragão e de Luís Reis Santos.

Um terceiro volume que deveria conter o trabalho que o diplomata realizou em Portugal, um quadro geral das artes do país, que deveria complementar o “*Dictionnaire...*”⁴⁸ nunca chegou a ser publicado. A ausência desta obra e o motivo de sua não reprodução nos ajudam a compreender um pouco sobre as experiências e as expectativas do meio intelectual e artístico lusitano em meados do século XIX.

De acordo com Paulo Simões Rodrigues, a não edição do terceiro tomo deveu-se – conforme declaração dada por Raczynski ao também historiador da arte Joaquim de Vasconcelos, quando este último o visitou em sua galeria de arte, no Outono de 1872⁴⁹:

[..] 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 nacionais. (RODRIGUES, 2011: 246)

Este diálogo entre Raczynski e a sociedade portuguesa, nem sempre tão afável, tem também que ser percebido em seu texto. Este contexto, que envolve e dialoga com suas obras, é o que explica, por um lado, o enorme sucesso que a temática teria dali em diante, ao se estabelecer permanentemente, e sistematicamente, como um problema nacional, principalmente depois de ter sido colocada em foco a polêmica sobre a identidade do pintor.

Como herança direta da obra de Raczynski – além da busca obstinada pelos dados biográficos do Grão Vasco –, Dalila Rodrigues enumera um “crescente enaltecimento da época áurea dos reinados de D. Manuel e D. João III”: I) A procura pela compreensão das

⁴⁸“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” (RACZYNSKI, 1846: 15 – 16).

⁴⁹ Que deu origem, posteriormente, à biografia intelectual que Joaquim de Vasconcelos escreveu sobre o conde, publicada em 1875.

características da “escola portuguesa de pintura”, cuja existência já não era mais discutível, nesta altura, de acordo com Nuno Rosmaninho (2014) e; II) A identificação das influências nórdicas na pintura lusitana, também inquestionável a partir do legado do conde (RODRIGUES, 2000: 83). A partir dos trabalhos de Raczynski, desenvolvidos entre 1843 e 1845, o núcleo de pinturas da Sé de Viseu, e especialmente o *S. Pedro* e o *Calvário* passam a associar-se ao ainda mítico Grão Vasco e a formar a base de identificação do seu estilo (RODRIGUES, 2000: 430).

Tais questões enumeradas por Dalila Rodrigues a respeito do espólio intelectual de Raczynski teriam confluído, no enfoque e nas estratégias argumentativas, sempre para o Grão Vasco. Isto porque as obras do pintor continuaram remetendo à prosperidade econômica, cultural e artística da época dos Descobrimentos, representando a encarnação pictórica da ideia de “escola portuguesa de pintura” (RODRIGUES, 2000: 83), noção construída, aliás, sobre a incógnita do Grão Vasco (ROSMANINHO, 2014: 71).

Quanto à herança deixada pela obra do conde, existe também um acordo na historiografia recente em negar que, em seus textos, Raczynski tivesse provocado imediatamente algum “avanço” metodológico no meio intelectual português (BARÃO, 2007: 119) (RODRIGUES, 2000: 83), progresso que teria sido obtido somente com a obra de Joaquim de Vasconcellos, anos mais tarde. Mas é certo que seus trabalhos, sobre o Grão Vasco e a pintura portuguesa marcaram indiscutivelmente o meio artístico e intelectual daquele país.

Nos anos que se seguem à sua partida, o interesse permaneceria voltado para a figura do Grão-Vasco. O mítico pintor continuou atraindo interesses de pesquisadores portugueses e estrangeiros. Se o impacto inicial da obra de Raczynski nos anos subsequentes foi apenas oferecer mais um ponto de diálogo, a obra do já referido Oliveira Berardo pode sintetizar melhor os rumos que a historiografia portuguesa tomaria após a passagem de Raczynski.

O estudioso, como já foi dito, escreveria alguns textos que seriam enviados ao Visconde de Juromenha para serem então repassados a Raczynski. Textos que iam além da já referida revelação do registro de batismo de 1542, embora o objetivo principal de Berardo fosse recolher dados biográficos do pintor, sobretudo. Para isto, o diletante viseense se dedicou a uma ativa busca por memórias escritas, mas também orais sobre o Grão Vasco. Seu critério para lidar com estas fontes era a verossimilhança que continham. “As tradições sobre as quais são baseadas a maior parte das memórias escritas, só merecem o último lugar na nossa crença, quando são destituídas de verossimilhança”. Contudo, Berardo complementa: “mas é certo que muitas

vezes as verdades mais incontestáveis são legadas desta maneira de geração em geração”⁵⁰ (RACZYNSKI, 1846: 132).

Foi sobre esta crença que Berardo ergueu seus estudos sobre o Grão Vasco. Não tendo encontrado nesta época, em novembro de 1843, os registros do pintor, o religioso, alicerçado em uma prática antiquária, iria atrás de outros vestígios, como o referente à tradição oral consolidada por Guarienti, que nomeava uns moinhos próximos à Viseu de “Moinhos do Pintor”. Sobre o lugar onde teria nascido o “grande pintor Vasco”, Berardo dizia: “a pessoa que escreveu isto teve a curiosidade de visitar este lugar que, por mais humilde que seja, se vê enobrecido pelo merecimento de um homem célebre” (RACZYNSKI, 1846: 133).

Sua condição de testemunha visual do local de nascimento do pintor, a força daquela tradição e sua verossimilhança tornavam mais fiável a ideia de que ali de fato havia nascido o Grão Vasco. Todos estes aspectos davam validade, claro, a sua nacionalidade portuguesa e a sua origem viseense. Quanto às outras narrativas, no entanto, Berardo tomaria uma atitude mais cética. Em carta publicada na obra de Raczynski, o pároco conta como conhecera um velho, já nascido em 1730, cujo relato fazia crer que o Grão Vasco, pela proteção de um bispo de Viseu, havia ido estudar na Itália:

Durante a sua viagem entrou na casa de um pintor, dizendo que exercia a sua profissão e pedindo-lhe para ser empregado. As roupas esfarrapadas com que estava coberto, o seu aspecto miserável, levaram o dono da casa a desprezá-lo, todavia, por compaixão lhe deu tintas para moer.

Chegada a hora do jantar, todos saíram; e o nosso Vasco aproveitou a ocasião para pintar, como por vingança, uma mosca sobre a face de uma pintura, o que fez com tal arte que a gente da casa, quando entrou, tentou por muitas vezes enxotar a mosca, antes de conhecer o erro.

Enquanto isso, o pintor tinha-se escapado, e toda a gente da casa exclamou, com voz unânime, que aquilo só podia ter sido feito pelo grande Vasco. (RACZYNSKI, 1846: 133–134)

Ao contrário do caso referente aos moinhos do pintor, a interessantíssima anedota relatada por Berardo não lhe parecia digna de confiança. Eram fábulas, “como se deve esperar das tradições locais; todavia são um forte indício não só em favor da reputação de Vasco, mas mesmo da sua existência, e podemos delas induzir que era natural do lugar designado” (RACZYNSKI, 1846: 134).

⁵⁰ No original: “Les traditions, sur lesquelles sont basées peut-être la plupart des mémoires écrits, ne méritent que la dernière place dans notre croyance quando elles sont destituées de vraisemblance; mais pourtant bien solvante les vérités les plus incontestables sont léguées de cette manière de génération em génération”. As traduções de Berardo aqui apresentadas foram cotejadas com as feitas por Aragão (1900).

Os problemas giravam entorno da trajetória do Grão Vasco. Na impossibilidade de contribuir, naquela altura, com monumentos definitivos, Berardo recorria à tradição e a sua própria crítica, pautada por um senso de probabilidade, de verossimilhança. Para vencer o “tempo destruidor”, que faz desaparecer os documentos, o historiador “faltando-lhes provas escritas, é forçado a recorrer aos monumentos, e, quando o arqueólogo nelas encontra indícios favoráveis às suas pesquisas, contenta-se e felicita-se com isso” (RACZYNSKI, 1846: 134).

O mesmo valeria para uma tentativa de avançar na direção das obras que eram então atribuídas ao pintor. “Pelo que diz respeito à escola deste grande mestre, é constante que teve muitos discípulos e imitadores”, mas seria impossível que tivesse feito todos os quadros a ele atribuídos naquele momento, de acordo com o estudioso, pois, se assim fosse, “bem pouco descanso teria gozado na sua vida: bastaria enumerar os que dele existem em Lisboa, em Tomar, em Évora, e, sobretudo nas igrejas do bispado de Vizeu, para nos fazer duvidar de um tão grande trabalho” (RACZYNSKI, 1846: 134).

Sobre a identidade do Grão Vasco, o historiador de Viseu iria de encontro à tese que julgava ter sido Vasco Fernandes do Casal o real nome do pintor, ideia que fora adotada por algum tempo por Raczyński. Berardo, em consulta aos arquivos, só encontra em documentos relativos ao morgado de Guimarães um Vasco Fernandes do Casal, fidalgo da casa real e moço de câmara do rei Dom João III, o que o levou à concluir que seria impossível ser essa a verdadeira identidade do grande Vasco, por causa de sua “dignidade e do seu emprego”:

[...] depois porque esta asserção está em contradição com a constante tradição de sua origem, de que fiz menção nas primeiras notícias. Não é provável que um homem de uma tal condição tenha podido pintar os numerosos quadros que conhecemos de Grão Vasco; e, se tivesse sido amador, não poderia ter atingido a perfeição que admiramos hoje nestas obras primas” (RACZYNSKI, 1846: 136).

Seria no texto de 3 de maio de 1844, também publicado em *Les Arts en Portugal*, que Berardo faria o anúncio do documento de batismo que encontrara em Viseu, e que teoricamente daria fim à polêmica sobre a identidade do pintor, levando um espantado Raczyński a exclamar: “de acordo com o Sr. Berardo, nosso Grão Vasco nasceu em 1552!!!”⁵¹ (RACZYNSKI, 1846: 297).

O documento foi anunciado em meio a uma de uma narrativa de valorização do passado dos grandes homens, por ser “agradável poder contá-los entre os nossos compatriotas”, mas

⁵¹ “d’après M. Berardo, notre Gran Vasco serait né en 1552!!!”

ainda pelo modelo que os mesmos poderiam representar para “aqueles que a natureza dotou de disposições capazes de atingir a mesma altura”. O registro de batismo do grande pintor, agora levado a público, deveria assim corrigir, ao menos em parte, a “negligência repreensível” e a “falta irreparável” do esquecimento deste passado (RACZYNSKI, 1846: 306).

As consequências que Berardo retira do suposto registro, enviado para análise dos “homens eruditos”, são:

1º. Que Grão Vasco de Viseu era filho de um outro pintor; 2. Que seu nome era simplesmente Vasco Fernandes; 3º. Que é de pouca importância que ele nasceu na cidade ou num moinho nos arredores; 4º. Que ele floresceu, sobretudo, sob o reino de Dom Sebastião; 5º. Que as tradições e outras memórias que podem se encontrar em contradição com essa opinião que eu reporto em parte, nas minhas últimas notícias, devem ser eliminadas como desprovidas de fundamento. Agora parece a mim demonstrado⁵² (RACZYNSKI, 1846, p. 305).

Não só a documentação encontrada, mas também as conclusões feitas por Berardo a partir das informações nela contidas tomariam importantes proporções nos anos seguintes. O historiador de Viseu continuou a trabalhar, naqueles anos de silêncio da crítica em relação ao Grão Vasco, tempos que foram marcados, em grande medida, somente pelas publicações de Raczynski⁵³.

E seria Berardo, uma década após a publicação do “*Dictionaire...*” de Raczynski, que daria, aos interessados na trajetória de Vasco Fernandes, mais uma prova de sua existência ao anunciar no nº 52, do jornal *O Liberal*, a assinatura do pintor na obra hoje denominada *Lamentação com Santos Franciscanos*, também conhecida como *Tríptico Cook* [figura 7].

O anúncio foi feito em 1857, ano fundamental, de acordo com Luís Reis Santos, por ter sido quando “Oliveira Berardo identificou e revelou o célebre tríptico, então pertencente ao pintor António José Pereira, de Viseu – a primeira e única obra de Vasco Fernandes firmada com sua autêntica assinatura, que desde meados do século XIX se encontrou” (REIS-SANTOS, 1946: 15): “[...] hoje anunciamos aos curiosos das Bellas artes e aos artistas portuguezes de

⁵² “1º. Que Gran-Vasco de Vizeu était fils d’un autre peintre; 2º. Que son nom était simplement celui de Vasco Fernandez; 3º. Qu’il est de peu de conséquence qu’il soit né à la ville ou dans un moulin des environs; 4º. Qu’il florissait surtout sous le règne de dom Sébastian; 5º. Que les traditions et autres mémoires qui peuvent se trouver en contradiction avec cette opinion que j’ai rapportés en partie dans mês dernières notices, doivent être éliminés comme dénués de fondement. Cela me parait maintenat démontré”.

⁵³ Sousa Holstein na introdução ao livro de Robinson (1868) – citado mais adiante - afirma que neste período “pouquíssimo” se escreveu sobre pintura antiga em Portugal (ROBINSON, 1868, p. 11), como bem lembrou Rosmaninho (2014).

profissão, que acaba de ser encontrado em Vizeu hum monumento precioso, huma pintura assignada com o seguinte nome e sigla – *VASCO FRZ*” (BERARDO *apud* ARAGÃO, 1900: 36 – 37).

A comparação formal com o Calvário não deixava dúvida, para Berardo, de que a obra seria genuinamente de Vasco Fernandes de Viseu. De Viseu, pois o arqueólogo fazia questão de frisar em seus artigos a que pátria pertencera o pintor, cuja história interessava a glória e a honra nacionais. O Grão Vasco era, indubitavelmente, viseense e, indubitavelmente habilidoso, condições defendidas com veemência pelo religioso. Berardo assegurava: se as obras do pintor de fato tinham algo da *secura gótica* “que alguns tanto lhe reprehendem, estão muito longe da inculpação de *estyllo mesquinho*, como temerariamente asseverou Cyrillo Volkmar Machado, artista insignificante e escritor medíocre” (BERARDO *apud* ARAGÃO, 1900: 36).

Fazia-se imprescindível também reafirmar que as obras de Fernandes não haviam saído de Viseu, mesmo que para isso Berardo tivesse que enfrentar as conclusões de Raczynski: “não subscrevemos aos escrúpulos do sr. Raczynski, que não se atreve a assegurar compridamente que as pinturas da cathedral de Viseu sejam todas do autor do Calvario” (BERARDO, 1863 [1858]: 135)⁵⁴.

A assinatura no tríptico constituía mais uma prova que viria a reforçar os argumentos patrióticos do estudioso. Prova resgatada, de acordo com Berardo, graças também aos esforços do pintor António José Pereira (1821–1895), que no período trabalhava em Viseu na reconstituição de algumas obras atribuídas ao Grão Vasco (RODRIGUES, 2010: 54). Foi Pereira o responsável por encontrar uma outra assinatura no *Pentecostes* de Santa Cruz de Coimbra [figura 8]. Esta, no entanto, bastante diferente da primeira, sob a forma latinizada *VELASCUS*⁵⁵, foi anunciada, apenas em 1862, no *Jornal do Commercio*, pelo pintor e professor da Academia de Belas Artes de Lisboa, João Cristino da Silva (1829 – 1877).

As novas provas da existência de um Vasco, pintor, e de tal Velascus, que se faziam corporificar frente aos investigadores, por meio de duas diferentes assinaturas, em duas pinturas quinhentistas, algo tão incomum em Portugal, obviamente provocaram um impacto imenso na historiografia sobre o Grão Vasco.

⁵⁴ SILVA, João Cristino da. Carta. *Jornal do Commercio*, n.º 2695, Lisboa, 30 de setembro de 1862.

⁵⁵ Primeiramente interpretada como *VELASCO* e só posteriormente corrigida para a forma *VELASCUS* por Carl Justi.

A confusão das assinaturas ensejou uma nova polêmica, que se disseminou rapidamente: corresponderiam as duas formas de assinar a dois personagens distintos? O Velascus, autor do *Pentecostes* de Coimbra, e outro pintor de nome Vasco Fernandes, provável autor dos cinco grandes retábulos da Sé de Viseu, do núcleo de pinturas do antigo retábulo da capela-mor da mesma Sé [figura 9], e das duas tábuas do Paço do Fontello, *Cristo em Casa de Marta e Maria* e o tríptico *Última Ceia* [figuras 10 e 11].

Mas a polêmica desenvolve-se, fundamentalmente, em torno da correspondência do designativo «Grão Vasco» aos dois pintores em questão, já que o reconhecimento da superioridade artística do *Pentecostes* de Coimbra face ao *Pentecostes* da Sé de Viseu, isto é, do Velascus face a Vasco Fernandes, permitia equacionar o problema nestes termos. (RODRIGUES, 2000: 430).

Questão ainda mais problemática após a publicação da obra de J. C. Robinson, *A antiga escola portuguesa de pintura*⁵⁶, traduzida para o português, em 1868⁵⁷. O consultor de belas artes do Museu de South Kensington também foi atraído pelo enigma que envolvia a figura do Grão Vasco e sua obra. A presença do *connoisseur* em Portugal em outubro de 1865, se tornaria mais um importante evento para a historiografia da arte lusitana.

Mais uma vez um estrangeiro se interessava pelo mirífico Grão Vasco e, mais uma vez, o meio artístico e intelectual português estava ávido pelas conclusões do *expert*, quanto mais após as polémicas sobre a questão das assinaturas⁵⁸. Também porque, segundo o Marquês de Sousa Holstein na introdução ao texto de Robinson, a crítica havia caminhado desde 1847, quando Raczyński publicara seu “*Dictionnaire...*”. Robinson asseverou que as obras do conde eram louváveis, mas não poderiam, “comtudo, ser seguidas sem um certo exame crítico que destruirá sem duvida alguma das suas conclusões” (ROBINSON, 1868: 12).

⁵⁶ O título completo é: “A Antiga Escola Portuguesa de Pintura com notas acerca dos quadros existentes em Vizeu e Coimbra e atribuídos por tradição a Grão Vasco” na qual Robinson aparece ainda não apenas como consultor de Belas artes do Museu de South Kensington, em Londres, mas ainda como membro das academias de belas artes de Florença e S. Lucas, em Roma e acadêmico honorário da Academia de Belas Artes de Lisboa.

⁵⁷ A publicação de Robinson é apresentado com um excerto da ata Sessão da “Assemblea geral de 15 de novembro de 1866” da Sociedade Promotora das Bellas Artes, presidida naquela ocasião pelo Marquês de Souza Holstein, que apresenta um exemplar da “memoria sobre a ANTIGA ESCOLA PORTUGUEZA DE PINTURA” de Robinson, anteriormente publicada no jornal inglês *The fine arts quarterly Review* e propõe que fosse feita uma tradução da obra para o português, publicada “a expensas da sociedade” promotora, “vista a importancia do assumpto, e o modo muito notável como elle está estudado”. A proposta foi aprovada por unanimidade conforme o Secretário Joaquim Pedro de Souza, que assina em 1 de março de 1868.

⁵⁸ É importante notar que Maximiano Aragão em 1900 se colocaria na posição de desfazer um engano ao publicar em sua obra sobre o Grão Vasco que não havia sido Robinson a descobrir a assinatura *VELASCUS* no *Pentecostes* de Coimbra, como dá a entender a leitura de seu “A antiga escola portuguesa...”.

I.III. A identidade do Grão Vasco: Descobertas documentais e inovações metodológicas (1865 – 1900)

John Charles Robinson (1824–1913) obviamente leu Raczyński. Se o estudo não pôde ser detido, já que o especialista em artes esteve por pouco tempo em Portugal, fica claro que o inglês conhecia suficientemente bem os estudos do Conde para servir-se deles e para contradizê-los quando achava necessário. Em seu artigo, o *connoisseur* também se mostrou informado, ao menos minimamente, sobre a arte portuguesa e o ambiente artístico-intelectual lusitano daquele período, repetindo importantes lugares comuns da historiografia e da historiografia da arte do país.

Baseado no pressuposto de que “o progresso das bellas-artes anda em qualquer paiz íntima e inseparavelmente ligado com a sua historia geral”, sendo Portugal um “exemplo frisante d’este facto” (ROBINSON, 1868: 25), Robinson afirma, decerto reproduzindo coisas que ouvira ou lera em Portugal, que após os tempos dourados da arte lusitana, que haviam coincidido com o esplendor material do país na época das grandes navegações, aconteceria um “desastroso eclipse”:

O joven rei D. Sebastião, impellido pelo espirito de coragem aventureira, embarcou para a desgraçada empreza da conquista de Marrocos” na qual “o proprio rei pereceu na refrega. N’esta desgraçada batalha de Alcacer-Quibir (1578) termina a antiga grandeza de Portugal” (ROBINSON, 1868: 30–31).

A situação só faria piorar com o advento da União Ibérica, e o país não se reencontraria com sua antiga prosperidade, de acordo com Robinson. Isto só ocorria, afirma o inglês em saudação respeitosa à Coroa portuguesa, com a proteção do inteligente e esclarecido príncipe que conseguia fazer com que a “arte brotasse de novo em Portugal” (ROBINSON, 1968: 32).

No “mais brilhante periodo da arte portugueza”, nos tempos de Dom Manuel e Dom João III, dizia Robinson, repetindo outra tópica sobre o assunto, “transparece e é constantemente visível a sua original rudez e simplicidade”. Posteriormente, no período reconhecido por Robinson como de italianização da arte portuguesa, seria “bem saliente que o chamado

renascimento, ou reaparecimento do *estyllo* clássico” receberia neste “tempo em Portugal uma côr local e um cunho nacional bem caracterizados” (ROBINSON, 1968: 27).

Mas o artigo de Robinson se dedica especificamente a dois tópicos: a Escola de Viseu e o Grão Vasco, tratados pelo *connoisseur* a partir de uma tentativa de se afastar dos julgamentos predecessores – orais ou escritos –, sem ignorá-los. A questão seria reconstituída pelo *expert* inglês, que se baseava sim nas documentações, mas crendo, mais do que Raczynski, em suas análises visuais das pinturas da dita escola de Viseu.

A observação mais que atenta e sistemática de detalhes das vestes, ornatos e outras indicações, assim como do “*estyllo*” em geral (ROBINSON, 1868: 33), levariam o autor a dividir os quadros de Viseu e Coimbra e a pala representando São João – que no período estava na Academia de Bellas Artes, em Lisboa – em núcleos pictóricos distintos, agrupados por analogias estilísticas. O primeiro núcleo a ser salientado por Robinson seria o dos quatorze quadros grandes pendurados na casa do Capítulo nesta época, que deveriam pertencer, de acordo com a crítica de Robinson, ao período entre 1500 e 1520, tempos em que estes quadros, todos juntos, teriam formado um grande retábulo. Na opinião do crítico era possível assegurar ainda que as pinturas tivessem sido obras do mesmo pintor, que eram de fato feitas na península ibérica, “e com alguma probabilidade por um pintor português bem amestrado no *estyllo* e execução técnica da antiga arte flamenga” (ROBINSON, 1868: 33).

Já “Velasco”, cuja assinatura havia sido descoberta anos antes, deveria ser outro artista, autor dos quadros que se encontravam então na Sacristia de Viseu e também responsável pela fatura do Calvário, do São Pedro e do Batismo presentes naquela mesma cidade e ainda pela concepção do Pentecostes de Coimbra. A semelhança entre estes núcleos pictóricos levaria o *connoisseur* inglês a afirmação de que havia existido na cidade beirã um estilo local, uma escola de Viseu, que posteriormente seria melhor descrita pelo próprio autor:

Notarei aqui que a serie da casa do Capitulo, sem duvida mais antiga, não deixa de ter similhaça em certos pontos com as pinturas mais modernas da sacristia; há em todas a incontestavel influencia de um *estyllo* local. A não ser que me enganasse a imaginação, achei entre todas bastante pareçença para poder supor que houve em Vizeu uma sucessão de artistas conhecedores das obras uns dos outros. Em todo o caso não hesitarei em propor a adopção do termo ‘*Escola de Viseu*’ (ROBINSON, 1868: 40).

Robinson anunciou também, para “adduzir como prova de fertilidade d’este solo quase virgem por ora de explorações artísticas” que havia encontrado uma terceira assinatura em uma obra do Mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra: os caracteres distintos com o dizer “OVIA”

revelavam mais um pintor em um quadro representando Cristo na presença de Pilatos que guardava “analogia geral” com o Pentecostes, mas, sendo obra inferior só poderia ter sido feita pelas mãos de um imitador (ROBINSON, 1968: 43). Nenhuma outra obra encontrada por Robinson em sua curta passagem por Viseu ou Coimbra pertenceria a tal pintor; o mesmo ocorre com o São João, então na Academia de Bellas Artes de Lisboa, cuja “autoria” era desconhecida para o *connoisseur*, que, no entanto, verificava a analogia entre esta obra e as outras da dita “Escola de Viseu”.

Já os dois quadros que Robinson havia encontrado nas proximidades de Viseu, no arruinado Paço Episcopal do Fontello, o *Cristo em Casa de Marta* e o *A Última Ceia* e suas predelas, seriam atribuídos a dois pintores diferentes da escola de Viseu: o primeiro identificado como um imitador de Velasco e o segundo como discípulo de “Vasco FRZ”, mestre cuja assinatura, grafada com estas letras, fora encontrada no quadro pertencente ao pintor viseense António José Pereira, na obra conhecida como *Tríptico Cook* ou *Lamentação com Santos Franciscanos*, que desencadearia uma série de novas conclusões sob a crítica do *connoisseur*.

O autor de *A Antiga Escola Portuguesa de Pintura*, mais confiante em sua análise visual do que no pretense registro de nascimento de 1552, assegurou que a obra de “Vasco FRZ” teria sido feita anteriormente. A assinatura muito grande e ostensiva dava testemunho de que o autor era de fato um Vasco Fernandes. Contudo, Robinson assegurava com base em análises formais, que aquele seria somente um “habito nacional ou característico dos pintores peninsulares do fim do XV seculo, e da primeira parte do XVI” (ROBINSON, 1968: 39). O crítico observava, no entanto, a semelhança desta pintura com as outras duas séries da catedral de Viseu:

Convenci-me porém que a pintura assignada não era de certo do mesmo auctor que as pinturas da sacristia, apezar de que em muitos particulares do desenho, da côr e do aspecto geral, este quadro tem parecença de familia com ambas as series da cathedral (ROBINSON, 1968: 40).

A construção deste pressuposto levou Robinson a contestar o documento encontrado por Berardo e divulgado por Raczynski: Vasco Fernandes, “filho de Francisco Fernandes e nascido em 1552 não pode ser o Vasco Fernandes da pintura do sr. Pereira. Este quadro foi sem duvida alguma executado cerca de trinta 61uda antes do nascimento d’aquelle Vasco” (ROBINSON, 1968: 44). Sendo impossível negar que havia nascido um Vasco Fernandes, filho de Francisco Fernandes, pintor, ideia propagada por Raczynski, Robinson assinalou que “ao mesmo tempo não há prova alguma de que o filho seguiu a profissão do pae” (ROBINSON, 1968: 44): “[...] julgo além d’isso provado que o Vasco de 1552 não foi o pintor dos quadros

da sacristia como sempre o suppoz Raczynski”, disse também o *connoisseur*, com poucas provas, mas concordando com algo que o próprio historiador da Academia de Belas Artes de Berlim já havia observado, antes de se render à prova documental.

Suas conclusões o levariam a acreditar que era “fora de dúvida que Grão Vasco não foi um personagem mythico”. A tradição constante de Vizeu e o amontoado de erros e de falsas suposições que se foi juntando em todo o Portugal, durante dois ou três séculos, seria baseada, de acordo com Robinson, em um núcleo verdadeiro (ROBINSON, 1968: 44). O pintor de grande mérito, provavelmente o mestre da escola de Viseu, atuante no primeiro quarto do século XVI, era o verdadeiro Grão Vasco e não o filho de Francisco Fernandes. Este Vasco Fernandes, sobre quem nada se sabia, seria o pintor que genuinamente deveria ser reconhecido como o Grão Vasco, afirmava Robinson.

Em summa creio que o auctor do quadro do sr. Pereira, Vasco Fernandes, como elle proprio se assignava, foi a pessoa que mereceu em razão da sua proeminência na arte o título de Grão ou Grande, que lhe foi conferido, ou durante a sua vida, ou pouco depois da sua morte. Pertence agora aos seus compatriotas profundar estas investigações e ressuscitar completamente esta Phenix da arte em Portugal. (ROBINSON, 1968: 44)

Na escola de pintura de Viseu, cujas obras eram, de acordo com o inglês, de valor artístico e não só arqueológico, a “influência dominante da arte flamenga primitiva da grande época de Van Eyck, Memling e Matsys” havia sido algo destacável. A marca maior desta escola é a verossimilhança, destacada em alguns trechos por Robinson. Sobre a composição da série da casa do Capítulo é que o *expert* inglês se alongaria mais na descrição afirmando, por exemplo:

[...] pelo que respeita à execução technica podia quase attribuir-se ao pincel de Rogero van der-Weyden ou de Ugo van der Goes. Tanto os quadros de Vizeu como os d’estes velhos flamengos apresentam a profunda transparencia e brilho de côr que teem as pedras preciosas; n’uns e n’outros é a execução cheia de viveza, e perfeita a comprehensão da composição; mas o que se torna especialmente notavel n’aquelles é a inteira ausencia do desagradável maneirismo e execução de *bravura* que se apossou há inteiramente da arte flamenga no tempo em que foram pintados os quadros de Vizeu (ROBINSON, 1968: 46).

As pinturas de Viseu, cheias de vida e expressão humana, eram em tudo, para Robinson, “obras preciosas e absolutamente livres da affectação que dominava na epoca em que foram executadas”. Conhece-se, de acordo com Robinson “[...] em todas as pinturas d’esta escola amor da verdade e a máxima dilligencia para imitar perfeitamente todos os accessorios; parece que foram conscienciosamente copiados pelo original”. De todos os artistas, o Grão Vasco era o mais apreciado por Robinson, que declarou que o “typo mais nobre e mais puro encontra-se

na figura de Cristo deitado, que está no quadro de Vasco Fernandes”, magnificamente desenhado e modelado “com um estylo simples mas digno, tão distante do archaismo como da exageração”⁵⁹ (ROBINSON, 1968: 48).

O marquês de Sousa Holstein, na introdução ao texto de Robinson, falaria da necessidade de uma discussão séria e profunda sobre os assuntos ali retomados, que deveriam provocar novos estudos e novas indagações (ROBINSON, 1968: 19), pela construção de “novos e mais abundantes indícios da existencia do nosso grande pintor” ou para refutar as afirmações do autor inglês. Contudo, a especificidade da escola portuguesa de pintura era, para Holstein, um dado, fazendo-se presente nas obras portuguesas dos séculos XV e XVI em “mil particularidades” que deveriam ser observadas: “vestidos, armas, utensílios, vasos sagrados, moedas, typos de physionomias” (ROBINSON, 1968: 21).

Se os dados sobre o Grão Vasco deveriam ser verificados, a ideia da escola portuguesa de pintura não mereceu tanta atenção. Holstein, “[...] entre muitas dúvidas e suposições, assentou que houve ‘uma escola portuguesa de pintura’, com grande ‘quantidade de quadros de idêntico estilo, de idêntico molde’”, mas “lendo Robinson...”, aponta Rosmaninho, “vê-se que este autor não pretendeu discutir tal assunto, mas apenas a figura individual de Grão Vasco” (ROSMANINHO, 2014: 76) e a questão da escola de Viseu, é preciso acrescentar.

Criticado publicamente pelo deputado e crítico de arte Luciano Cordeiro, em seu “Livro de Crítica”, o marquês de Sousa Holstein “viu-se obrigado a refinar os argumentos” (ROSMANINHO, 2014: 77). No número 2 do periódico *Artes e Letras*, o marquês dissertou sobre a escola portuguesa de pintura. Segundo ele, foi a mistura do estilo flamengo com o italiano na arte lusitana do século XVI ‘aquilo que conferiu, uma identidade específica à arte portuguesa’, transformando as influências ‘com a introdução de tipos, de ornamentos, de particularidades todas portuguesas’ (HOLSTEIN, 1872). Assim, foi recorrendo a referências de ‘escolas estrangeiras’ que definiu a ‘escola nacional’ (LEANDRO, 2007: 18). Sem uma investigação própria para apresentar, avançou sem temor pelo caminho das possibilidades, como chama a atenção Rosmaninho.

As diferenças deviam ser procuradas no *estilo* e na *execução técnica*. A fonte de originalidade residiria no menor ‘contacto com seus colegas dos países

⁵⁹ A obra foi posteriormente vendida por seiscentos mil réis, de acordo com Augusto Filipe Simões (1888, p. 143) para um colecionador inglês chamado Herbert Cook por António José Pereira.

estrangeiros’ ou na obediência às ‘exigências de opinião’ (ROSMANINHO, 2014: 77).

A escola portuguesa de pintura mantinha-se, então, “como uma *verdade* que corria como certa sem que ninguém pudesse demonstrá-la. Integrava uma narrativa histórica, artística e identitária” (ROSMANINHO, 2014: 77), uma narrativa à deriva, formulação sem conteúdo. Este tópico abordado por Holstein, o da escola portuguesa de pintura, sintetiza bem o que viria a ser o debate sobre a arte portuguesa e sobre o Grão Vasco no último quartel do século XIX, e seria, de acordo com Joaquim de Vasconcelos, seguido à risca por publicações posteriores sobre a arte portuguesa (VASCONCELOS, 1881: 9).

Uma publicação de **Augusto Filipe Simões (1835-1884)** debateu essa questão. Filósofo e médico, lente Substituto da Faculdade de Medicina de Coimbra, Simões escrevera um artigo intitulado *Grão Vasco – Ensaio Histórico e Crítico*, inicialmente publicado, em 1881, na revista *Arte* e, posteriormente, relançado em seus *Escreptos Diversos*, de 1888, momento em que o Grão Vasco já fora em alguma medida desconstruído, mas não desmistificado, até mesmo pela ausência de um conjunto substancial de fontes.

Nesta conjuntura, Filipe Simões, leitor de Raczynski e de Robinson, retomou criticamente os contributos de ambos os autores em seu ensaio histórico e crítico sobre o Grão Vasco. Ponto em comum compartilhado com os dois estudiosos estrangeiros é a valorização das “influências” flamengas que, para Simões, teriam se originado na viagem de Van Eyck à península ibérica, nos anos de 1428 e 1429. A incursão daquele pintor teria contribuído “para vulgarizar o gosto da pintura flamenga tanto em Castella como em Portugal” (SIMÕES, 1888: 239). O estilo estrangeiro seria, posteriormente, nacionalizado durante o reinado de Dom Manuel, constituindo o denominado estilo manuelino (SIMÕES, 1888: 243).

Suas conclusões e análises podem ser compreendidas também por meio de suas críticas aos trabalhos de Raczynski e Robinson. Simões tentava combinar a crítica documental – que teria faltado ao *connoisseur* inglês – à crítica visual das obras de arte – na qual o conde deveria ter confiado mais, segundo o autor dos “*Escreptos...*” –, fundamentada em alguma medida nos detalhes e pequenas provas que estas obras ofereciam.

Aquele intelectual português levantou ainda a tese de que teria existido no reinado de Dom João III uma resistência à inovação, representada pela italianização da arte. Um dos motivos seria devocional, já que o “estilo flamengo era o estilo religioso por excellencia”, estando o povo de então “habitado às figuras e representações, que, por assim dizer, se tinham

identificado com o culto” (SIMÕES, 1888: 243), sendo o processo ainda mais demorado nas províncias, onde a resistência às inovações seria maior. Neste e em outros momentos, é também curioso, em seu texto, o modo como a figura do Grão Vasco é utilizada para discutir, em parte do artigo, uma história geral da arte portuguesa, nos séculos XV e XVI, e a questão da escola portuguesa de pintura. O microcosmo, mitificado, era ainda bastante representativo, fundamentando análises gerais.

As conclusões de Simões se basearam notadamente nas de Raczynski e Robinson, como já dito. Mas o estudioso acrescentaria aos comentários do inglês um detalhe fundamental, baseado nos estudos do alemão Carl Justi, que estivera na Península pouco tempo antes: o nome Velasco seria na verdade Velascus, a forma latinizada de Vasco, o que indicaria, segundo Simões, que o *Pentecostes* de Coimbra havia sido feito por Vasco Fernandes, o Grão Vasco. Essa conclusão, reforçada por análises formais, levaria o autor a argumentar que:

1.º Em Vizeu floresceu na primeira metade do século XVI um pintor notável chamado Vasco Fernandes, auctor dos quadros do Calvario, S. Pedro, S. João Baptista, S. Sebastião, Pentecostes, Descendimento e Pentecostes de Santa Cruz de Coimbra.

2.º Os quadros d’este pintor, posto que superiores a muitos respeitos, têm alguma similhaça com os da serie da casa do capitulo, mais antigos. (SIMÕES, 1888: 253)

A mudança em relação à Robinson, quanto à subdivisão dos núcleos atribuídos ao Grão Vasco, é clara. Deve-se, como já foi destacado, à discordância quanto à existência de um segundo pintor, denominado Velasco. Contudo, a existência de diversos pintores em Vizeu no período e a ideia de que aqueles artistas conheciam as obras uns dos outros, também se faz presente no ensaio de Simões. As duas obras na quinta do Fontello, sem grande valor artístico para o autor dos “*Escriptos...*”, demonstravam a influência de Vasco Fernandes “nos pintores seus contemporaneos ou sucessores”. Ambas “seriam de pintores que se teriam formado em Vizeu, sem frequentar as grandes escholas, reduzidos a copiar ou imitar os quadros da casa do capitulo ou do Grão Vasco” (SIMÕES, 1888: 254) e que teriam já alguma disposição para abandonar, qual fosse o período em que tivessem sido feitos, o estilo flamengo.

Em referência à tradição pictórica portuguesa, Simões não se restringiu somente aos imitadores e continuadores da obra de Grão Vasco, mas também a possíveis precursores. Analisando algumas obras, presentes naquele período na Academia de Bellas Artes e no convento da Madre de Deus, em Lisboa, o autor dos “*Escriptos...*” acreditou encontrar alguma semelhança entre aquelas pinturas, mais antigas que Vasco Fernandes, e os quadros da sacristia

de Viseu. Esta “parecença” provaria que a escola de pintura do Grão Vasco “derivou naturalmente de outra anterior que se desenvolveu em Portugal, constituída principalmente pelas influencias dos grandes mestres flamengos” (SIMÕES, 1888: 255).

Filipe Simões, apesar de encontrar semelhanças de estilos entre outras obras espalhadas por Portugal, iria de encontro à avaliação de Holstein, sobre a existência de uma escola de pintura em Viseu: “Para que uma escola de pintura mereça este nome, importa que seja constituída por uma série de pintores, cujas obras tenham *caracter homogeneo* e ao mesmo tempo certa *originalidade*”. Se havia alguma similitude entre os quadros isto se devia à “influencia geral que em todos teve o estylo flamengo” (SIMÕES, 1888: 256).

A mesma lógica seria levada a um outro nível, quando Simões argumenta em seu texto que todos os quadros do período do Grão Vasco, e daquele imediatamente anterior, procederiam de uma “escola portuguesa, mais antiga, na qual predominaria a influencia dos primeiros mestres de Flandres”. Entre suas características estariam a profunda transparência e brilho de cor notados por Robinson, a viveza da execução, a falta de maneirismo ou bravura e ainda – acrescenta Simões à adjetivação do *connoisseur* inglês – “a austera simplicidade, a falta do sentimento do bello na perspectiva, e finalmente certa dureza nas roupagens” (SIMÕES, 1888: 256).

À esta primeira época da pintura portuguesa seguiram-se mais duas, de acordo com as análises formais de Simões: a imediatamente anterior ao Grão Vasco, também influenciada por Flandres, quando teriam começado a aparecer alguns maneirismos, ornatos e dourados em profusão e uma terceira época, já rendida a algum italianismo e que seria marcada pela atividade do grande pintor.

A questão das “influências” recebidas pela pintura portuguesa e pelo Grão Vasco, sempre retomada, foi por ele utilizada pelo entendimento geral da pintura portuguesa, para corroborar, ou não, a ideia de uma escola portuguesa de pintura. Fato é que para Simões o grande pintor de Viseu “não chegara a formar escola [...] A influencia do seu gênio apenas se patentêa na geração que se lhe segue por algumas obras defeituosas e enfezadas, e desde logo se extingue tão inteiramente que não deixa vestígios nenhuns dentro ou fora de Vizeu” (SIMÕES, 1888: 256). A dita escola portuguesa seria formada pela combinação das escolas flamengas e italianas, que teriam formado também o estilo do Grão Vasco e, talvez, o de outros artistas, “que á falta de genio não chegariam comtudo a elevar-se á mesma grande altura” (SIMÕES, 1888: 257).

Simões acrescentou ainda à discussão sobre Grão Vasco, em outro texto – sobre a “Exposição da Arte Ornamental” –, a questão do retábulo de Lamego, alargando o elenco de obras atribuíveis ao Grão Vasco. Contribuição fundamental, aliás, considerando-se que as obras de Lamego não mais deixariam de fazer parte dos debates sobre o pintor quinhentista: “quatro quadros de estylo flamengo, pintados em madeira, talvez nos principios do séc. XVI”, com os quais se deparou na casa capitular da Sé de Lamego [figura 12], seriam considerados por Simões:

[...] dignos de nota por serem de uma eschola diferente das outras conhecidas em Portugal. De bom grado os reputariamos obra de pintor estrangeiro se não vissemos num d’elles um carro com a fôrma caracteristica d’aquelles que ainda se usam em Lamego. Parece que terão feito parte de algum antigo retabulo da capella-mór da Sé, semelhante aos que outr’ora exornaram as Sés de Evora e de Vizeu (SIMÕES, 1888: 155).

Nos textos de Filipe Augusto Simões, alguma evolução metodológica certamente é perceptível, sobretudo em suas leituras críticas às obras de Raczyński. Suas sínteses e sua busca por uma compreensão geral para a arte portuguesa iriam de encontro, no entanto, a algumas opiniões de **Joaquim de Vasconcelos (1849–1936)**, que protagonizou junto ao lente da faculdade de medicina uma querela por meio de artigos trocados entre os meses de fevereiro e março de 1878.

A resposta de Joaquim de Vasconcelos na Revista *A Renascença*, que será aqui analisada, dizia respeito a críticas que Simões havia feito à obra *Albrecht Dürer e a sua influênci na península* (1877), texto que elevou a um outro nível a ideia de Cyrillo, Raczyński e Robinson de aproximar a pintura portuguesa dos séculos XV e XVI do panorama geral das artes europeias daquele tempo.

Em contraponto a uma vertente da história e da crítica das artes em Portugal que se preocupava em compreender a originalidade da Nação, Vasconcelos estabelecia “uma these com uma serie de pontos”, em sua obra de 1877, tendo como objetivo “fixar o itinerário das emigrações artísticas, directas e indirectas (de pessoas e de obras) para a península, nos séculos XV e XVI” (VASCONCELOS, 1878: 31), por meio da coordenação e ligação “dos factos debaixo de um certo e determinado ponto de vista filosófico: o da *História da Renascença Portuguesa no século XVI*”⁶⁰. Proposição que envolveria duas questões: “a) Explicar a razão

⁶⁰ Grifo nosso. Atenção aqui para a ideia de “renascença”, anteriormente recusada por outros autores em prol da noção de que a pintura dos séculos XV e XVI em Portugal seria Gótica. Um binômio essencial para a discussão

que determinou a emigração inditecta” e “b) Indicar o modo como se estabeleceu a mediação na emigração indirecta” (VASCONCELOS, 1929 [1877]: 6).

Vasconcelos tentava provar a Simões que sua obra por fim falava menos de Dürer que das diversas influências que Raczyński já havia apontado: era preciso, acreditava, seguir o rastro das relações artísticas concretas entre os lusitanos com Flandres, com o Brabante, com a Itália e com a Alemanha por meio da Antuérpia, “o bazar artístico de Portugal”, para entender a arte lusitana dos séculos XV e XVI: esse era o problema a ser resolvido.

Vasconcelos também fazia questão de reafirmar sua diferença em relação a Raczyński, por haver historicizado aquilo que nas obras do diplomata era apenas intuição: “Aquilo que o Conde avançava com uma hypothese adquire o character de facto histórico, em vista destas nossas revelações” (VASCONCELOS, 1929 [1877]: 34), sendo a questão da circulação das gravuras de Dürer apenas um episódio da História das emigrações artísticas que o intelectual tentava reconstruir (VASCONCELOS, 1929 [1877]: 35).

A “questão Grão-Vasco” – como Joaquim Vasconcelos a chama –, de onde Raczyński havia retirado sua observação sobre as influências setentrionais na arte portuguesa, seria deixada neste momento em paz por Vasconcelos, “porque não aceitando nem as seis ou sete hypotheses sucessivas de R[aczyński], e admitindo só uma pequena parte das conclusões de Robinson” o historiador da arte se daria o direito de não falar sobre o problema naquele pequeno artigo. Até porque o mesmo iria “gastar um fasciculo” e a questão de Viseu era longa, deveria ser reconhecida e explicada “a menos que queiramos contentar-nos com *mithos*”.

Mitos que, em sua opinião, serviam apenas a um “patriotismo cego”. Acreditava, deste modo, que “a cegueira em assumptos de arte” era completa entre o povo português, graças a um “patriotismo, que se deveria definir *preguiça de ideias*” (VASCONCELOS *apud* FRANÇA, 1990b: 118). Considerando ser verdadeiro que Joaquim de Vasconcelos se interessou pelo contributo identitário das artes tradicionais portuguesas⁶¹, tidas como artes menores⁶², também

sobre a arte portuguesa mesmo hoje. Esta questão será mais bem explorada nos capítulos dois e três desta dissertação.

⁶¹ “No volume XI da enciclopédia de Pinho Leal, *Portugal Antigo e Moderno*, Joaquim de Vasconcelos revela alguma predisposição para aceitar a identidade artística portuguesa caracterológica exposta por Carl Justi, embora essa receptividade não se tenha repercutido na obra posterior. Não seriam os objectos mas o «modo de sentir os assuntos» e o «realismo repassado de poesia» que definiriam a pintura portuguesa” (ROSMANINHO, 2014, p. 267).

⁶² Joaquim de Vasconcelos se empenhou na criação do Museu Industrial e Comercial no Porto, que posteriormente foi fechado por decreto e sem explicações.

deve ser dito que atacou com veemência alguns estereótipos mais comuns de seu tempo, nomeadamente os que se relacionavam com o estilo manuelino e a escola portuguesa de pintura (ROSMANINHO, 2014: 31). À sua experiência alemã é atribuído seu ceticismo quanto aos esquemas gerais não demonstrados: nascido no Porto, formou-se em Hamburgo, na Alemanha onde ficou entre 1859 e 1865. Passou a apreciar aquele país, desde então, como sua “pátria adotiva”, mas para lá nunca mais regressaria.

De lá, contudo, saiu com um diploma de admissão no curso de Filosofia que não quis terminar em Portugal por seu descontentamento com um ambiente intelectual por ele considerado medíocre (FRANÇA, 1990b: 115). Sob o discurso da “máxima franqueza de crítica”, produziu respostas às produções intelectuais daqueles por ele caracterizados como uma “*legião de entendedores*” que brotavam de um terreno “inculto, por assim dizer, desde que o Conde de Raczynski se calara em 1847” (VASCONCELOS, 1929 [1877]: 6).

Atacava firmemente o ambiente intelectual português. Seus colegas, nos seus dizeres, deveriam ao menos informar o público “dos resultados a que a ciência estrangeira chegou hoje”, explorando “os imensos materiais” que traziam luz sobre a História da Arte para extrair “deles o que diz respeito a Portugal” (VASCONCELOS, 1929 [1877]: 6). Em passagem de *Albrecht Dürer e a sua influência na península* – no volume pertencente a Luís Reis Santos Portugal esta passagem encontra-se grifada – Vasconcelos dizia que Portugal era um país:

[...] onde os estudos históricos são letra morta, onde nem sequer o grande período das conquistas e descobertas está estudado nos seus elementos; que não tem *única* cadeira de história nas suas escolas superiores; que não tem um compêndio *decente* de história, nem pátria, nem geral, um país, enfim, que não explora os seus arquivos - ¿que elementos pode oferecer ao que estuda nêle a história? (VASCONCELOS, 1929 [1877]: 10).

A oposição de Vasconcelos diante dos lugares comuns e opiniões fáceis dos nacionalistas se daria ao longo de toda a sua vida intelectual ativa. Para José-Augusto França ele teria sido o verdadeiro fundador da História da Arte em Portugal, “ciência cujo tratamento podemos hoje dividir em dois períodos nitidamente delineáveis, antes e depois de seu labor” (FRANÇA, 1990b: 115).

Vasconcelos marcou a historiografia da arte portuguesa ao se posicionar – com consistência crítica e baseado em fontes – contra as três principais bandeiras do nacionalismo artístico-cultural de seu país: a especificidade do manuelino enquanto estilo singularmente português, as mitografias relativas ao Grão Vasco, e a ideia da “escola portuguesa de pintura”. Fixo a análise, no entanto, nos dois últimos pontos, objetos principais deste capítulo.

Negando a existência de uma escola portuguesa de pintura, Vasconcelos diria ao analisar a questão:

O que constitui uma escola é a originalidade de concepção, junta à novidade dos processos técnicos; é a forma *sui generis* pela qual o artista traduz as ideias peculiares, características, de uma época nacional, quando essa época marca o ponto culminante da cultura de um povo. Para haver uma escola nacional é mister ter havido antes uma progressão artística sensível, mas lenta; a história da arte o diz em todas as suas páginas. ¿Onde está a originalidade de concepção, onde a novidade dos processos técnicos, onde a progressão? (VASCONCELOS, 1929 [1881]: 8)

Chegaria a esta afirmação em *A Pintura portuguesa nos séculos XV e XVI*, criticando alguns trabalhos de colegas historiadores da arte. O confronto se deu, sobretudo, com o Marquês de Sousa Holstein, por seu artigo já referido na revista *Artes e Letras*, de 1872, por sua introdução para a obra de Robinson, e até mesmo, pela sua tradução “miserável”, nas palavras de Joaquim de Vasconcelos, desta obra, que dariam fundamentos para os comentários “mais ou menos fantasiados que os nossos literatos fizeram às pinturas de Viseu, sem as terem visto, na maioria dos casos” (VASCONCELOS, 1929 [1881]: 2).

Vasconcelos objetivou aquilo que considerou a restituição do sentido do texto de Robinson, já que a confrontação por ele empreendida entre o original e sua respectiva tradução para o português teria confirmado as suspeitas de que o texto de Holstein traria “incoerências, contradições e até verdadeiros disparates que seria pueril lançar à conta do sr. Robinson”, tendo o tradutor cortado, mutilado e parafraseado “onde lhe aprouve” (VASCONCELOS, 1929 [1881]: 3).

Vasconcelos acreditava Marquês teria se servido do texto do consultor de South Kensington para reafirmar suas próprias crenças nas especificidades da pintura portuguesa e na formação de uma escola. De acordo com Holstein, bastaria, “para o provar, a quantidade de quadros de identico estylo, de identico molde, se poderia dizer, existentes no nosso paiz” (ROBINSON, 1868: 20). Opinião que, para Vasconcelos, não provava nada, pois a “identidade de molde e de estilo poderia ser o resultado de uma mania de copistas, de imitadores servis uns dos outros” (VASCONCELOS, 1929 [1881]: 8).

Para Sousa Holstein, a pintura nacional seria inspirada na flamenga mas sem perder sua cor local. As particularidades da arte portuguesa residiriam nos tipos das fisionomias, na peculiaridade das arquiteturas dos segundos planos e nos objetos pintados nas obras: argumentos que Vasconcelos se dedicaria a desconstruir, um a um.

Os tipos, que Vasconcelos entende como o “resultado da idealização de certas feições fundamentais do caráter nacional” (VASCONCELOS, 1929 [1881]: 15) não existiam na pintura portuguesa, pois isso só poderia ser alcançado em um alto nível de progresso artístico, que não seria atingido sem “a grande pintura histórica, a pintura mural, a ilustração da nossa grandiosa história”. Argumentaria ainda contra Holstein que os objetos pintados, os detalhes como moedas, ourivesaria, fogareiros, etc, aludidos por Holstein como um dos fatores fundamentais para a caracterização de um estilo de pintar português, igualmente não provariam absolutamente nada.

A questão dos *acessórios*, como lhe chama Vasconcelos, teria criado ainda outra ilusão, “em outro capítulo de nossa história da arte”, o manuelino, “pretendendo justificar-se, com êle, a existência de um estilo arquitectónico nacional”, que, para o autor, não seria fundamentalmente singular. “[...] como se as cordas, os papagaios, os golfinhos, as quimeras e sereias dos edifícios *manuelinos* pudessem justificar semelhante coisa!”. “Ninguém contesta que tivemos uma escola nacional de arquitetura”, dizia o marquês de Souza Holstein, no artigo de 1872, e Vasconcelos objetava: “Mudando a frase em: *ninguém provou que a tivemos*, teria o marquês razão” (VASCONCELOS, 1929 [1881]: 18).

Vasconcelos seguiu apontando os erros e contradições em Sousa Holstein, de maneira severa ou irônica, “porque o que o autor diz é a tradução do que pensam quási todos os que por aí falam em arte; são as conclusões da crítica patriótica, são as ideas de Varnhagen e Garrett em 1842 e 1854” (VASCONCELOS, 1929 [1881]: 21).

Sobre o artigo de 1872, lembraria a afirmação do marquês sobre o florescimento da “escola portuguesa de pintura”, que para Holstein teria ocorrido a partir dos últimos anos do século XV, prolongando-se até o fim do século XVI, “alargado com mais meio século” o período em relação ao primeiro artigo, de 1868. A escola portuguesa, propriamente dita, conservaria, de acordo com Holstein, o estilo e a execução técnica seguida pela escola antecessora, algo dificilmente verificável, de acordo com as palavras de Vasconcelos, já que, “infelizmente”, não restava então “uma única tábuca de pintor nacional de meados do século XV” (VASCONCELOS, 1929 [1881]: 16). Era preciso argumentar, dizia Vasconcelos, “com fatos, e não com hipóteses” (VASCONCELOS, 1929 [1881]: 17).

As contribuições de Vasconcelos para a historiografia da pintura portuguesa certamente foram caracterizadas por seu grande rigor metódico e por seu ceticismo. Mas também pela contextualização dos artistas e da arte no mundo que lhes pertenceu, inclusive suas relações

com o estrangeiro por meio também das emigrações artísticas. “Ele opunha-se à estrita visão que vinha dos anos 40, cristalizada em torno da figura do Grão Vasco. Em 1895, confirmando o que dissera em 1878, Vasconcelos podia escrever (FRANÇA, 1990b: 118)”, tirando o foco da questão do Grão Vasco:

Não é em Viseu que está a chave da questão mas sim na Flandres, não no século XVI, não no período manuelino, mas antes na segunda metade do século XV; Viseu é uma estação (...) entre muitas, numa longa jornada artística que durou quase século e meio (entre) 1428 e 1570 (VASCONCELOS, 1881: 6).

O deslocamento da questão está patente desde o título da obra de 1881, como deixou claro o próprio Joaquim de Vasconcelos. Este fato foi sentido pela comunidade artístico-intelectual, criando a necessidade de uma explicação, não como justificativa, mas como tomada de posição, por parte de seu autor:

O título que adoptamos – *A pintura portuguesa nos séculos XV e XVI* -, não carece de justificação, parece-nos. Grão Vasco é *um nome* apenas, que não pode resumir o movimento artístico de dois séculos; é menos ainda do que um nome; é uma concepção errada do movimento artístico de uma época importante da história da arte em Portugal, concepção que nasceu num período que se acusa pela falta absoluta de crítica histórica e artística (VASCONCELOS, 1881: 6).

Naqueles tempos, em que “a escola portuguesa era uma *verdade* que corria como certa, sem que ninguém pudesse demonstrá-la” integrando uma narrativa histórica, artística e identitária (ROSMANINHO, 2014: 78), a obra de Vasconcelos erguia-se, apontando as incongruências do que era canônico na historiografia da arte portuguesa de então.

Como *topos* mobilizador, a narrativa sobre a escola portuguesa de pintura se fazia presente também na obra de Teófilo Braga, autor de *Grão Vasco - Determinação histórica da sua personalidade*, obra que reforçaria a teoria de que a pintura portuguesa seria uma adaptação da arte pictórica flamenga, erguida pelos lusitanos, assim como o estilo Manuelino, contra a dominação cultural italiana. De acordo com Rosmaninho, tanto “para Teófilo Braga como para o marquês de Sousa Holstein o problema residia na crescente influência renascentista. Teófilo retardou essa acção até a confundir com o jesuitismo. Sousa Holstein limitou-se a atribuir-lhe pouca importância” (ROSMANINHO, 2014:77).

Os textos de Vasconcelos, pelo contrário, inseriram a arte portuguesa dos séculos XV e XVI em um contexto mais amplo. De acordo com Rodrigues, uma das consequências dos estudos de Vasconcelos foi gerar uma contracorrente às afirmações patriótico-identitárias, oferecendo uma firme oposição – fundamentada com rigor metodológico e com base em fontes

– à ideia da existência de especificidades ou particularidades nacionais na pintura (RODRIGUES, 2000: 85-86).

O ceticismo quanto às afirmações tão desprovidas de dúvidas sobre o Grão Vasco e a escola portuguesa tinha então nas combativas publicações de Joaquim de Vasconcelos um representante. Em 1888, José de Almeida e Silva (1864-1945), caricaturista do *Charivari*, foi o responsável pela publicação de uma carta sobre o Grão Vasco, enviada para o jornal de Viseu, o *Viriato*. O texto, além de testemunhar o debate sobre o projeto da abertura de uma galeria de arte para Viseu, contém o posicionamento do artista quanto a algumas questões abordadas por Vasconcelos:

“Falla-se, sr. Redactor, n’essa terra tanto do Grão Vasco e da Escola portuguesa de pintura; e pessoas eruditas crêem tanto na existencia de um e outra, que até parece que essa crença se baseia em factos, o que não é verdade” (SILVA, 1888). Almeida e Silva não negava a existência do Grão Vasco, admitindo “até a sua personalidade artistica, mas simplesmente como auctor dos quadros da sala do Capitulo da Sé de Vizeu”. Os outros quadros teriam sido, em sua opinião, pintados em Flandres e alguns, de melhor qualidade, como o São Pedro ou o Calvário, seriam “talvez do proprio pincel de Durer”.

Seria preciso verificar, afirma na esteira das investigações de Vasconcelos, “o archivo da feitoria portuguesa em Flandres, que até hoje ainda só foi folheado em parte por Joaquim Vasconcellos” na Torre do Tombo, pela “dissipação das lendas e trevas que envolvem a biographia de uma série de vultos pouco conhecidos na historia de Portugal, sendo nomeadamente Grão Vasco e suas obras” (SILVA, 1888). Ao lado do polêmico artigo de Almeida Silva, o *Viriato* fez publicar uma *Copia fiel do opúsculo Notícias sobre a Vida de Obras do Pintor Grão Vasco de Vizeu*, de Oliveira Berardo, no qual o autor reafirmava a existência do pintor. Contudo, mesmo no volume do *Viriato*, a dúvida e a necessidade de pesquisas mais aprofundadas sobre o tema se fazia presente.

Dúvidas mais bem representadas nas formulações de Vasconcelos. As questões que todos, ou quase todos, respondiam afirmativamente, sem maiores problematizações, eram formuladas por Joaquim de Vasconcelos como dúvidas verdadeiras e começavam a ecoar. A importância do mirífico pintor continuaria sendo grande nos debates sobre a arte em Portugal, mas o debate, uma vez deslocada por Vasconcelos para um âmbito mais geral, nem sempre passaria – como se obrigada pela praxe ou por legítima necessidade – pela questão de sua

identidade e de sua arte. As mudanças no tratamento metodológico e filosófico das artes ficariam patentes também na reação de Joaquim de Vasconcelos à obra de Carl Justi.

Carl Justi (1832-1912), professor na Universidade de Bonn, Alemanha, foi outro estrangeiro cuja passagem marcaria a historiografia da arte lusitana. Como fruto de sua estadia portuguesa publicaria *Die Portugiesische Malerei des XVI*, em 1888. De maneira geral, sua obra traria algumas diferenças quanto às atribuições, derivadas principalmente da ideia de que Velascus seria a verdadeira identidade do Grão Vasco, enquanto Vasco Fernandes seria um mero aprendiz. Carl Justi também dissertou sobre a questão da originalidade e especificidade da arte portuguesa. Quanto à posição do historiador alemão, Vasconcelos diria:

Á pergunta *Houve uma antiga escola portuguesa de pintura?* Responde o Sr Prof. Justi afirmativamente. Não são as moedas, os fogareiros e quejandas bagatellas que decidem a questão. É o modo de sentir os assumptos, de traduzir a historia sagrada n'um realismo, repassado de poesia, que transforma a lenda religiosa em episodios da vida commum de familia. É a caracterização das physiognomias, o gesto, o diálogo e a mimica peninsular; é a paisagem toda, a luz e o ar, a natureza meridional; enfim: a architectura e a habitação humana, o vestuário e os acessórios (VASCONCELOS, 1888: 1883).

Dalila Rodrigues verifica uma fundamental mudança no tratamento metodológico-filosófico de Vasconcelos ao ler este comentário sobre a obra de Justi: os critérios de sua historiografia, acredita a historiadora, já não seriam “dependentes da simples prospecção arqueológica, da mesquinha atitude inventariante que contabilizava os elementos iconográficos nacionais integrados na pintura”, mas estaria interessada nas linguagens e nos recursos expressivos. “Ou seja, este vector de problematização, caro a sucessivas gerações de historiadores, transforma-se numa verdadeira questão artística” (RODRIGUES, 2000: 87). Não mais interessada tão somente na vida e na obra de um ou outro artista conhecido, a historiografia da arte de Joaquim de Vasconcelos potencializava uma análise visual mais interpretativa, melhor provida, não somente de problemas propriamente artísticos, mas também de questões historiográficas.

O que estava em questão, contudo, era ainda a arte dos séculos XV e XVI, o período áureo de Portugal do qual o Grão Vasco era tido como o maior representante. A dúvida pertinente era: Poderá criar-se um estilo original português, na arte? Existiu alguma vez esse estilo? E quais os elementos que o caracterizavam? (VASCONCELOS *apud* FRANÇA, 1990b: 119). Pergunta que Ramalho Ortigão, com menos dúvidas, já havia formulado de outra maneira em seu “As Farpas”: “Existe ou não existe uma arte original portuguesa?” (ORTIGÃO, 1882: 69).

José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915), assim como Vasconcelos, vinha chamando a atenção dos lusitanos para o descaso do país com as artes desde suas *Farpas*. Em 1886, lamentava a falta de estudos aprofundados sobre a pintura dos séculos XV e XVI, especialmente sobre o Grão Vasco. Afirmaria: “não temos, nem boa nem má, uma história da arte nacional. Além do que nos tem sido dito da Alemanha e da Inglaterra, nada sabemos das nossas antigas escolas de pintura e de arquitectura” (ORTIGÃO, 1882: 163).

Depois dos tão numerosos e tão grosseiros erros a que tem dado origem a investigação de Grão Vasco, a história, a classificação e a atribuição da nossa incomparável pintura do século XVI, encontra-se ainda por fazer (ORTIGÃO, 1895: 95).

Em sua obra *O Culto da Arte em Portugal* (1896), encampa, por um lado, a luta de Alexandre Herculano pela conservação do patrimônio histórico-artístico português e, por outro, o chamamento deste mesmo historiador pela retomada das tradições portuguesas; fez sua também a luta de Almeida Garrett pela nacionalização da arte do país, que deveria se dar pela reinterpretação de elementos exógenos.

Ou seja, a originalidade surgiria da adaptação a determinados meios, a ambientes específicos e à tradição singular. Era o que havia ocorrido com a arte em Portugal nos séculos XV e XVI, acreditava Ramalho Ortigão: o país havia nacionalizado as influências que recebera da arte flamenga, naquele “período do nosso maior brilho e da nossa maior riqueza, no apogeu da nossa glória” (ORTIGÃO, 1896: 96). Ortigão tinha como certa a existência de uma escola de pintura de caráter autenticamente nacional nos tempos áureos de sua pátria, a escola flamenco-lusitana da época de Grão Vasco.

Suas ideias sobre a história da arte do país teriam ampla e positiva recepção. Por vezes, particularmente em “*O Culto da Arte em Portugal*”, iriam de encontro à obra de Vasconcelos, evidentemente. Foi contra esta obra e este discurso nacionalista que Joaquim de Vasconcelos vociferou, caracterizando “*O Culto...*” como um:

Livro cheio de brilho no estilo e de brio nas intenções; mas que desenrola uma *fata morgana*, uma série de perigosas ilusões. Não conheço livro que mais pudesse influir sobre o espírito nacional no sentido de um *chauvinismo* funesto! (VASCONCELOS *apud* ROSMANINHO, 2014: 137).

Se os dois grandes intelectuais portugueses se colocavam frente a frente, em 1896, num embate discursivo fundamental para a formação identitária do país, um ano antes, em 1895, ambos haviam estado presentes, lado a lado, a um outro fato que mudaria os rumos da

historiografia da arte portuguesa: a descoberta crítica⁶³ de quatro painéis do políptico de São Vicente, descobertos no paço da Igreja de São Vicente de Fora, em Lisboa. “Escondidos num corredor do paço arcebispal expostos à luz directa do sol proveniente de uma janela próxima” (ALVES, 2009: 142) os painéis seriam tomados por alguns estudiosos como a prova definitiva da existência de uma escola portuguesa de pintura. O políptico se tornaria, deste modo, o grande protagonista dos debates histórico-artísticos em Portugal, papel que fora do Grão Vasco ao longo de todo o século XIX.

A obra de arte esquecida por tanto tempo teria impressionado até mesmo o criterioso Joaquim de Vasconcelos, que neles reconhecia uma pintura “concebida e traçada dentro dos moldes tradicionais da arte” que “transluz a nossa história com todos os seus fulgores, palpita intensa e concentrada a vida nacional” (VASCONCELOS, 1895: 33). Os portugueses, quando se depararam com o políptico encontraram também “um auto-retrato poderoso e mítico” (LEANDRO, 2007: 43) que mudaria definitivamente a historiografia da arte escrita do país. A descoberta daquela pintura teria:

[...] consequências profundas no processo de estruturação e afirmação da historiografia da pintura portuguesa. Por um lado, transforma-se num problema nacional, na célebre “questão dos Painéis”, remetendo para segundo plano a do Grão Vasco, por outro, obrigará a reequacionar os frágeis entendimentos feitos, não sem dar origem a um sensível desvio dos problemas de natureza essencialmente artística para problemas de natureza histórico-iconográfica e a uma colagem, algo perturbadora, da história da arte à história de Portugal. (RODRIGUES, 2000: 88)

Especificamente em relação ao Grão Vasco, outro evento marcante ocorreria em 1900: a publicação de *Grão Vasco ou Vasco Fernandes – Pintor Viziense, príncipe dos pintores portugueses*, de **Maximiano de Aragão (1853-1929)**, obra que, de acordo com Reis Santos, “constitui o ponto de partida para os estudos positivos sobre a matéria, onde o benemérito investigador rejeitou a leitura de Berardo do registo baptismal de 17 de Setembro de 1552” e:

[...] onde revelou, entre referências e documentos – os primeiros publicados acerca de Vasco Fernandes, Gaspar, António e Manuel Vaz, e João Dinis -, os manuscritos de 1607 e de 1768 que confirmam, respectivamente, as identificações dos painéis de S. Pedro e do retábulo da capela-mor da Sé de Viseu (REIS-SANTOS, 1946: 15).

⁶³ Apesar dos painéis já serem conhecidos e comentados desde a década de oitenta do século XIX, eles nunca haviam saído de fato do obscurantismo em que se encontravam quando Joaquim de Vasconcelos publicou seu texto.

De fato, a obra do investigador viseense, por ele vista como a realização de um dever cívico (ARAGÃO, 1900: 3), marcaria o início de uma série de descobertas documentais sobre o Grão Vasco. Ele próprio, com base nos documentos que divulgou, mostrou que um Vasco Fernandes, pintor, figurava nos *Livros de recebimentos de Prazos* do Cabido de Viseu como enfiteuta de uma casa na Rua da Regueira, durante trinta anos, o que comprovaria a existência do famoso Vasco Fernandes e sua ligação à terra Beirã.

Desde seu lançamento a publicação se tornou um ponto primordial para pesquisas sobre Vasco Fernandes e a arte em Viseu, no século XVI, sendo citada repetidamente pela historiografia da arte, seja nas monografias de Luís Reis Santos (1946 e 1962) ou na tese de Dalila Rodrigues (2000). A sobrevivência da obra foi assegurada também pela capacidade de Aragão em reunir documentos já conhecidos e inéditos, que comprovavam a existência de um Vasco Fernandes, pintor, por ele determinado como o verdadeiro Grão Vasco, autor de algumas das mais importantes obras de Viseu. Foi Aragão quem reuniu também, pela primeira vez, em língua portuguesa, um sistematizado inventário de citações relativas ao pintor.

Contudo, mesmo com toda a documentação reunida pelo pesquisador, sua opinião seria contrária à ideia de que havia existido uma escola de pintura naquela cidade⁶⁴: “O que com certeza podemos asseverar, fundando-nos em documentos authenticos, de que passamos a dar noticia, é que no século XVI alguns pintores viviam nesta cidade” (ARAGÃO, 1900: 137).

Já sua opinião sobre o Grão Vasco corroborava uma imagem mirífica do pintor, mesmo que renovada. Por mais que Aragão acusasse as antigas histórias sobre o pintor de florescimentos de “fanáticos” e de “sebastianistas” (ARAGÃO, 1900: 11), desde o título de sua obra – no qual Vasco Fernandes é colocado como o “Príncipe dos Pintores Vizienses” – até o levantamento de quadros atribuídos ao pintor⁶⁵, resistia à antiga heroicização patriótica, agora ancoradas na comprovação definitiva da existência do “grande pintor portuguez” (ARAGÃO, 1900: 10) entre as décadas finais do século XV e as iniciais do século XVI. Aragão reivindicava assim “mais uma gloria patria, mais um titulo de nobreza para Vizeu”.

⁶⁴ “[...] não temos outros documentos para affirmar que houve em Vizeu uma escola de pintura” (ARAGÃO, 1900: 137).

⁶⁵ Maximiano de Aragão concluía em sua obra que tendo sido Vasco Fernandes pintor por pelo menos 30 anos, poderiam ser feitos por seu pincel a imensa quantidade de quadros que a ele eram atribuídas, sem causar espanto ou admiração (ARAGÃO, 1900: 60).

A documentação trazida à luz por Maximiano Aragão comprovava, portanto, a atividade pictórica de Vasco Fernandes, entre os anos de 1512 e 1543, ano em que teria morrido, já que “o recibo do fôro, relativo a este anno, é passado a Joanna Rodrigues *molher que foy do dito Vasco Fernandes*”. O suposto assento de batismo de Oliveira Berardo, já então contestado por Robinson, seria definitivamente esquecido como prova documental do nascimento do Grão Vasco, provando ainda que o Vasco Fernandes, iluminador de Dom Affonso, não seria a verdadeira identidade do “grande pintor”.

Aragão documentaria também a autoria do São Pedro⁶⁶, por ele caracterizado como “uma das seis ou sete maravilhas da arte em todo mundo”. A grandiosidade da obra assegurava ao pintor viseense, “o cognome de Grão ou Grande, que a posteridade justamente lhe concedeu” (ARAGÃO, 1900: 107). Foi também Maximiano que levou a público a questão de um outro São Pedro, o de Tarouca, que, a partir de então, seria atribuído ao Grão Vasco ou à sua escola – a Gaspar Vaz, mais especificamente –, pela enorme semelhança que esta obra guardava com a outra, de mesma temática.

Aragão foi também o responsável pela consagração de uma versão da história em que o pintor viseense teria vivido e morrido pobre. O modo como este ponto é reafirmado repetidamente em sua obra remete à ideia romântica do gênio pobre e injustiçado. Guarda relações ainda com adjetivos muitas vezes utilizados para caracterizar a própria nação do pintor português, ela mesma muitas considerada, segundo uma tópica já tradicional, uma pátria pobre, mas honrada em sua humildade. Maximiano de Aragão, assim, constituía não só um rico inventário documental sobre Vasco Fernandes, mas também se posicionava de maneira decisiva no fluxo de discursos sobre o pintor. Sua obra, como ficará claro, seria de suma importância para Luís Reis Santos.

⁶⁶ No “Livro de contas de receita e despeza e serventúrio da confraria de S. Pedro, que principiou em 1565 e termina em 1625”, em que dois reitores, ao fazerem prestações de contas um ao outro, atribuem a Vasco Fernandes a fatura do São Pedro de Viseu.

CAPÍTULO II - UMA PRÁXIS, UM LUGAR SOCIAL: HISTÓRIA, ARTE E PATRIMÓNIO NO ESTADO NOVO

“[...] e quem poderia ter a coragem de dar uma notícia daquelas, a de que um carreteiro socialista fora massacrado no Alentejo em sua carroça, respingando sangue em seus melões? Ninguém, porque o país se calava, não podia fazer outra coisa senão calar, e enquanto isso as pessoas morriam e a polícia mandava e desmandava”.

(António Tabucchi, “Afirma Pereira”)

“Fazer viver habitualmente um país é não deixar contaminar os membros sãos, amputar as partes gangrenadas, as partes mortas; é impedir que chegue a desordem onde existe a ordem: onde há paz evitar a guerra”

(Henri Massis, “Ocidente ou Oriente?”)

“Temos Nuno Gonçalves no Museu das Janelas Verdes a indicar-nos com sinceridade o único caminho, esse que ele arrancou do fundo de si e de nós próprios, da nossa raça intrinsecamente analítica e magnificamente simples. Não nos parece bem que os pintores de uma terra clara, em que as imagens se vêem em todos os seus detalhes duros, belos ou feios, e o casario se mostra, mesmo na distância, nítido, andem pintando vagamente, com manchas imprecisas e longínquas como se fossem pintores do Norte, cercados sempre de névoa.”

(Eduardo Malta, “Nuno Gonçalves e Algumas Características da Escola Portuguesa de Pintura”)

II.I. Lugar Social: Patrimônio, História, Arte e Nacionalismo Da Função de um Historiador da Arte durante o Salazarismo

O grande inventário sobre Viseu e sobre o Grão Vasco, que Maximiano de Aragão pretendia compor em seus estudos, na virada do século XIX para o século XX, deve ter sido diretamente fermentado pela noção de patrimônio como busca, descoberta e arrolamento dos monumentos pertencentes ao passado da “Nação”. Ideia que se desenvolvia em Portugal, emaranhando-se ao conceito de *nacional* ao longo daquelas últimas décadas de história no país.

Constituía-se, então, o desejo pela manutenção e construção de um substrato de informações, de memórias sobre o patrimônio tido como português e reconhecido por aquele povo como *seu*. Hutchinson (1992), salienta que o passado raramente bem havia sido bem documentado pelas elites políticas e religiosas pré-modernas, na Europa. Isto resulta, no período aqui em questão, em todo o continente, numa “explosão” de pesquisas realizadas no campo das ciências “genéticas”, como este autor as chama, metaforicamente – Arqueologia, Folclore, Filologia e, é claro, História; além de pesquisas específicas voltadas para a história da arte -, em um esforço para recuperar o passado das Nações⁶⁷.

Como decorrência, assistiu-se, desde o final do século XIX, ao crescimento do interesse por temas artísticos, com o aumento do número de livros especializados e da atenção concedida pelas publicações periódicas ao tema. Neste período, foram criadas associações e museus de arte e arqueologia e a conservação de monumentos tornou-se objeto de maiores preocupações (ROSMANINHO, 2012: 161).

Esse clima de zelo quanto ao patrimônio nacional pode ser considerado um sintoma de um novo momento, como chamou a atenção Dalila Rodrigues, no qual “altera-se profundamente o panorama da historiografia da pintura portuguesa”, em comparação com as obras do século XIX, por meio do imprescindível trabalho de recenseamento de obras e de documentos de arquivo: a base operativa que faltava no século XIX. O que acabou permitindo as “marcantes visões de síntese” de meados do século XX, que teriam na exposição *Os Primitivos Portugueses*, comissariado por Reynaldo dos Santos, em 1940, um momento essencial. (RODRIGUES, 2000: 88).

De 1900 a 1924 *apareceram mais documentos e painéis, discutiram-se problemas de autoria, classificações e atribuições de quadros*. Em 1903 foram revelados: por Brito Rebelo uma escritura do Mosteiro de S. Domingos, de Lisboa, de 3 de Março de 1515, em que figuravam Vasco Fernandes e Gaspar Vaz como testemunhas; e por Sousa Viterbo, a carta alusiva à actividade profissional deste último pintor no Mosteiro de S. João de Tarouca, documento importante a que já se referia em 1901. No ano seguinte Costa Lobo deu a conhecer o passo das Côrtes de Lisboa de 1455, relativo a uma bandeira de Viseu que fora mandada vir da Flandres (REIS-SANTOS, 1946: 15, grifo nosso).

⁶⁷ No original: Since such histories have rarely been documented by pre-modern political and religious elites, this quest has resulted in an explosion of research in the genetic sciences—archaeology, folklore, philology, topography — in order to recover the civilisation of the people from the cultural substratum. HUTCHINSON, John. **Moral Innovators and the politics of Regeneration: the Distinctive Role of Cultural Nationalists in Nation-Building**. In: International Journal of Comparative Sociology, 33: 1/2 (1992: Jan): 101-117. 1992.

Ainda de acordo com Reis Santos, no início do século:

[...] por um lado passou a conhecer-se, com maior amplitude e melhor, o caráter das pinturas de Viseu do século XVI, por outro avançou-se, consideravelmente, na inventariação, no estudo e na classificação de mais quadros da mesma época procedentes de outras regiões do País. E foi também no confronto dos painéis beirões com os dos artistas do Sul que resultou mais evidente a caracterização da escola de Viseu.

Foi justamente nesse momento, entre a última década do século XIX e a primeira do século XX, que Sousa Viterbo (1845 – 1910) publicou seus grandes estudos de síntese, que rapidamente se tornaram uma referência para a historiografia e para a crítica de arte por serem considerados competentes mapeamentos da História da Arte portuguesa. Assim, trabalhos como o *Diccionario Historico e Documental dos architectos, engenheiros e constructores portugueses* (1870), *Artes e Artistas em Portugal: contribuições para a história das artes e indústrias portuguesas* (1892) e *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal* (1903)⁶⁸ surgiram, estimulando outras visões globais e dando fundamentos para trabalhos com objetos e objetivos mais específicos.

Vergílio Correia também fez parte deste processo de (re) descoberta de documentações que ajudaram a escrever a História da Arte portuguesa. Evoco mais uma vez a voz de Reis Santos, em suas elucubrações a respeito da fortuna crítica de Vasco Fernandes. De acordo com ele, Vergílio, “de pacientes pesquisas nos arquivos, extraiu novos subsídios documentais para a história da pintura em Portugal”, referentes aos séculos XV e XVI, que publicou em 1921. “Depois de uma breve nota histórica e artística, em que se ocupou do Grão Vasco e dos pintores quinhentistas de Viseu, Vergílio Correia lançou, em 1924, a sua importantíssima monografia, especialmente dedicada ao retábulo da capela-mor da Sé de Lamego, que fora anunciada no ano anterior” (REIS-SANTOS, 1946: 15).

Ainda em 1921, rememora Reis Santos, “Reinaldo dos Santos divulgou, no *Diário de Notícias*, a verba do *Libro de receita e despesa* do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, referente ao pagamento, em 1535, de quatro retábulos feitos por Vasco Fernandes”⁶⁹, texto que nos interessa, especificamente, por ajudar a constituir os trabalhos sobre o pintor, dito viseense (REIS-SANTOS, 1946: 15).

⁶⁸ Além de estudos, alguns inaugurais em suas respectivas áreas, sobre história da jardinagem, da música e de artes decorativas, por exemplo.

⁶⁹ Ainda de acordo com Dalila Rodrigues um destes retábulos seria o *Pentecostes*, considerado uma das obras máximas de Vasco Fernandes.

Paralelamente, investigadores amadores da região de Viseu conduziam pesquisas que também traziam à tona novas informações sobre Vasco Fernandes e a Escola de Viseu, ajudando a identificar, por exemplo, os pintores António Vaz e Gaspar Vaz que, acredita-se desde então, foram continuadores de Vasco Fernandes⁷⁰. Tais trabalhos de *heurística*, segundo afirmação polêmica de Reis Santos, teriam sido os únicos “verdadeiramente construtivos desta agitada época de controvérsias” (REIS-SANTOS, 1946: 15), e tornariam possível a afirmação de que havia existido uma Escola Viseense de Pintura.

Fato é que esta vontade de memória, este novo anseio por descobertas e pela conservação de provas materiais de um passado, ia ao encontro do desejo de atestar a continuidade e a perenidade da Nação Portuguesa, impulsionando o mapeamento da arte daquele país. Este sentimento esteve associado a uma nova “consciência” e a uma nova relação com o tempo, na qual as ideias de passado e futuro representavam continuidades quanto a projetos estabelecidos naquele presente. Esta ideia, claro, é estruturante neste momento, tanto para que seja possível a compreensão dos meandros sociais de Reis Santos, quanto para o entendimento da práxis da História e da Crítica de Artes.

Uma noção que, como já foi visto, se desenvolve ao longo de todo o século XIX, consolidando-se, aos poucos, e que tem como marco simbólico a criação da Sociedade Conservadora dos Monumentos Nacionais, em 1840, capitaneada por Alexandre Herculano, na época deputado do Parlamento, e que consegue que sejam direcionadas verbas para conservação e restauro do que quer que fosse reconhecido como monumento histórico português naquele momento (CARNEIRO, 2004: 40). Como afirma Fernando Nicolazzi, é preciso considerar que a constituição das identidades está relacionada ao inventário e invenção do patrimônio coletivo e, paralelamente:

[...] ao procedimento particular da escrita de uma história que localize e situe este patrimônio nacional no tempo, garantindo com isso o estabelecimento, vital para o pensamento identitário, da ligação entre “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”, a partir da qual é concebível um tempo próprio da nação, seguindo as reflexões sobre a temporalidade histórica elaboradas por Reinhardt Koselleck. (NICOLAZZI, 2004: pp 74 e 75)

⁷⁰ De acordo com Reis Santos, só no ano de 1901, “foi publicada uma alusão ao manuscrito referente ao labor de Gaspar Vaz em São João de Tarouca; e mais tarde foram documentalmente identificados: o *Pentecostes* de Santa Cruz de Coimbra (em 1921); as cinco tábuas do grande retábulo da capela-mor da Sé de Lamego (em 1923); *A Virgem e o Menino* de António Vaz (em 1936); e o painel *S. Mateus e Isaías*, do mesmo pintor (1939). Entretanto eram encontradas, em igrejas, coleções do Estado de particulares, vários painéis desconhecidos; e nos arquivos, abundante documentação inédita relacionada com os pintores que viveram nesse tempo na capital da Beira Alta.

Tal busca pela tessitura do passado nacional se dava, como é sabido, em contexto Europeu e a constituição do que se compreendia como o passado de uma arte nacional impulsionaria também, em 1902, a formulação da “influente” Exposição dos Primitivos Flamengos, em Bruges. Experiência fundamental para a historiografia portuguesa, pela estreita relação que os “primitivos” portugueses e flamengos haviam mantido, conforme havia constatado a historiografia até então.

A Exposição de Bruges visava, nas palavras de seu organizador, “Henri Kervyn de Lettenhove, promover, a partir da “riqueza e poder” da arte flamenga primitiva, o “sentimento nacional” no jovem Estado belga” (RIBEIRO, 2013: 127). Algo que ocorreria, segundo a análise da historiadora Michaela Passini, por meio da materialização de uma hipótese historiográfica tornada “tangível” e “visível” por meio daquela reunião de obras expostas, enredadas. A “redescoberta” em escala europeia dos “primitivos”, no século XIX, teria sido sustentada pelas violentas paixões nacionais, guardando, também por isso, portanto, um vínculo com a situação portuguesa. Movidos pela busca da primeira expressão de uma “escola nacional” de pintura, os organizadores do evento de Bruges dotariam as obras expostas de um investimento identitário considerável, colocando-as como elementos essenciais para a constituição de um “sentimento nacional” (PASSINI, 2010: 24).

Portanto, esta noção de um patrimônio artístico nacional, materializado por uma coleção de obras exibidas efemeramente, está ligada ainda ao próprio desenvolvimento da historiografia da arte neste início de século, além de embrincada ao desenvolvimento dos nacionalismos. Em âmbito internacional, europeu, mais especificamente, exposições de arte que representavam coleções de obras “primitivas” de países ou regiões ocorreram com alguma constância a partir da Exposição de 1902, na Bélgica, como demonstra Passini ao estudar as exposições de 1904, ocorridas em Paris, Dusseldorf e Siena. As relações entre estas mostras e outras, vindouras, corroboram um novo contexto de trocas internacionais e buscas pela construção de identidades, pela consolidação, como afirma Thiesse, de diferenças.

A partir deste período, a ideia de uma arte “primitiva” se tornaria cara à historiografia da arte lusitana afirmando-se contra a corrente que se estabelecera nos anos finais do Oitocentos e que visava produzir aproximações entre os séculos XV e XVI, em Portugal, com o Renascimento, noção que alçava os lusitanos à posição de meros receptores de uma influência italiana. A ideia de uma arte dos primitivos portugueses era utilizada, algumas vezes, com o intuito de realçar a tão desejada especificidade da arte portuguesa. Quanto às exposições de arte

“primitiva”, Portugal teria a sua, mais tardiamente, em 1940, como parte da grande Exposição do Mundo Português⁷¹.

Especial para a História do século XX português, o ano de 1940 foi marcado pelas Comemorações: completos 300 anos da Restauração de Portugal e 800 anos de sua Independência, a Exposição do Mundo Português fora definida, em março de 1938, por uma “nota oficiosa da Presidência do Conselho, minuciosamente redigida por Oliveira Salazar” na qual ficava estabelecido “o facto nacional das comemorações do duplo centenário da pátria” (FRANÇA, 1982: 23). O grande evento, no entanto, não servia somente para comemorar o bicentenário, era também a celebração de um período fundamental para a estabilização e consagração do Regime, vencedor após a década de trinta, quando Salazar se consolidou no poder. Como destaca José-Augusto França:

A Constituição de 1933 e o estatuto corporativo do trabalho, a formação da PVDE/PIDE e a fundação de partido único, com proibição de outros, em 35, a criação de milícias de modelo nazi e fascista, em 36, e a instituição do campo de concentração do Tarrafal no mesmo ano que é o início da guerra civil espanhola com intervenção portuguesa, tanto como a “Política do Espírito” do Secretariado de Propaganda Nacional fundado em 33, proposta de António Ferro que levava à mitificação do regime, ou a definição de uma nova urbanização da “capital do Império” alargada, proposta essa de Duarte Pacheco, em 38 – são elementos favoráveis que marcam o período ascensional do salazarismo, até ao momento em que se programaram as manifestações dos Centenários (FRANÇA, 1982: 23).

Para a Exposição erguia-se em Lisboa, à sombra do Mosteiro dos Jerônimos, uma memória imponente⁷²: um “grandioso espetáculo agenciado no magnífico cenário de Belém, feito praça do Império para o efeito” (FRANÇA, 1992: 301), no qual edifícios efêmeros se aliavam a monumentos históricos, em uma representação de um passado português. Pelo restante do território, subcomissões formadas para a ocasião organizavam feiras, romarias e outras pequenas exposições em comemoração do marcante momento. O Comissário-geral da Exposição, Augusto de Castro, definiria os objetivos da comemoração:

[...] em primeiro lugar, a projecção sobre o passado, com uma galeria de imagens heroicas da fundação e da existência nacionais, da função universal, cristã e evangelizadora, da Raça, da glória marítima e colonial, do Império; em segundo lugar, a afirmação das forças morais e políticas e criadoras do

⁷¹ A grande exposição de quarenta foi precedida pelas exposições de Sevilha, em 1929, e de Paris, em 1931, que, contudo, foram mais parcelares e menos impactantes.

⁷² De acordo com Artur Portella: “A Exposição ocupa uma área de 450000 metros quadrados. 560000 metros quadrados, contanto com o pano de fundo dos Jerónimos. Nela trabalharam, durante catorze meses, 5000 operários, 17 arquitectos, 15 engenheiros, 43 pintores-decoradores, com 129 auxiliares e 1000 modeladores-estucadores” (PORTELLA, 1987: 63).

Presente; em terceiro lugar, um acto de fé no futuro. Esses três objetivos resumem-se num só: testemunho e apoteose de Consciência nacional. (PORTELLA, 1987: 64).

O programa da Exposição, contudo, teria sido não apenas ordenado por Salazar, mas especificamente idealizado por ele para dar um “tónico de alegria e confiança” ao povo português. A Exposição de Arte Portuguesa era parte fundamental deste plano, é claro. Esta parte da grandiosa comemoração deveria “restringir-se aos primitivos” e somente na “parte decorativa acessória poderiam figurar obras de outras épocas”. Nos planos de Salazar, “os trabalhos de restauração, a começar imediatamente, poriam em estado de ser expostos polípticos e tábuas que, no conjunto, seriam uma autêntica revelação para nacionais e estrangeiros” (PORTELLA, 1987: 65).

A Exposição dos Primitivos Portugueses foi realizada, conforme ordenou o “Chefe da Nação”, na capital do Império, mais especificamente no recém-inaugurado prédio anexo do Museu Nacional de Arte Antiga, construído sobre o antigo Convento das Albertas e que ajudava a compor a cenografia nacionalista armada pela Ditadura para as Comemorações Nacionais. Na mostra, pela primeira vez, reuniam-se obras de arte provenientes de todo o país, muitas de fato restauradas para a ocasião, sob a supervisão de João Couto, diretor do MNAA.

A narrativa que este grande evento almejava impor ao público encontra-se também expressa nas palavras de Reynaldo dos Santos (1880 – 1970), em seu livro homônimo, escrito para a ocasião e dedicado a António de Oliveira Salazar. Ao longo da obra, a reafirmação peremptória e programática de que as pinturas exibidas, sobre as quais aquele historiador da arte ali dissertava, representavam a prova da existência e fertilidade da Escola Portuguesa de Pintura:

Mais de 600 tábuas num século revelam a sua fecundidade; mas são, sobretudo, as fortes individualidades de um Vasco Fernandes, Francisco Henriques, Cristovão de Figueiredo, Gregório Lopes, Gaspar Vaz ou Mestre da “Monja”, e, acima de todos – Nuno Gonçalves -, *os que conferem originalidade primacial dentro da arte peninsular e autonomia indiscutível na história geral da pintura medieval do Ocidente* (SANTOS, 1957 [1940]: 46, grifo nosso).

Reynaldo dos Santos, reconhecido médico português, oferecia uma prescrição cultural, que deveria contribuir para a cura do espírito de seu país. Suas ideias, contudo, eram bastante polêmicas, considerando-se que as discussões sobre a temática haviam marcado o último século e meio da historiografia do país sem uma resposta conclusiva. No entanto, naquela altura, a

afirmação de Santos foi recebida como discurso quase canônico, e não levantou grandes indagações historiográficas.

Devemos nos perguntar, enfim: Como uma declaração com histórico intelectualmente tão inquietante foi desta forma recebida? Esta indagação nos auxilia na compreensão do lugar social de Luís Reis Santos e no entendimento da práxis científica de seu tempo, o que nos dará bases para o enfrentamento da questão da recepção da obra de Vasco Fernandes por este historiador.

Aliás, por ocasião das Comemorações Nacionais de 1940, Reis Santos publicou sua primeira grande obra em parceria com Carlos Queiróz: *Paisagem e Monumentos de Portugal*, livro lançado pelo Secretariado Nacional de Informação (antigo SPN), mais especificamente pela “Secção de Propaganda e Recepção da Comissão Nacional dos Centenários”. O texto, com fotografia de Mário Novaes⁷³, foi dividido em duas partes complementares e Reis Santos, àquela altura frequentando o curso de conservadores do Museu Nacional de Arte Antiga, ficou encarregado da sessão dos “Monumentos”. A obra, marcada por uma evidente continuidade entre as partes escritas por Reis Santos e Queiróz, atesta uma singularidade da Nação portuguesa. Assim, as formulações dos autores para a terra, a cultura e a alma do povo lusitano compõem no tecido do texto como manifestações de uma “essência superior”. Como uma espécie de expressão moderna do nacionalismo romântico.

Seguindo esta ideia, os monumentos, escolhidos a partir da tradição historiográfica portuguesa, deveriam contar a história do passado de glórias daquele país, segundo afirmação da introdução da edição francesa de “Monumentos de Portugal”, de Luís Reis Santos: “Dos grupos – por afinidades estilísticas e sucessão lógica de movimentos estéticos – destacam-se, como é natural, as linhas evolutivas da arquitetura portuguesa e, por consequência, *as características do gênio nacional*”⁷⁴ (REIS SANTOS, 1940: 8, grifo nosso).

Já do ponto de vista da forma textual as narrativas divergem bastante: enquanto Queiróz, poeta, apela para um texto carregado de lirismos, preocupado em atingir com suas palavras uma ordem, transcendental ou imanente para a ligação entre o homem português e a paisagem de sua Nação, Reis Santos evocava os monumentos de sua pátria de maneira mais direta, altamente

⁷³ O mesmo que fotografou as obras de Vasco Fernandes, publicadas nas obras de 1946 e 1962.

⁷⁴ De ces groupements – par affinités de style et succession logique dans les mouvements statiques – ressortent, comme il est naturel, les lignes évolutives de l’architecture portugais et, en conséquence, les caractéristiques du génie artistique national.

descritiva. Sem desprover-se, claro, da poderosa noção essencialista que, como dito, perpassa todo o texto, Reis-Santos compôs uma espécie de inventário patrimonial, dando continuidade à missão que se pusera a cumprir quando percorrera seu país, durante a década de trinta.

As narrativas do poeta, Queiróz, e do historiador da arte, Reis Santos, no entanto, apontavam para o mesmo sentido: as duas partes do texto são complementares e se encontram em um tipo de nacionalismo cultural que visava demonstrar a ligação entre a terra, a arquitetura e o homem português por meio de uma viagem textual pelo território da Nação. Estabeleciam os autores, intencionalmente ou não, um equilíbrio e uma coesão entre uma forma objetivista e outra cientificista. Uma em busca de inventariar o patrimônio do território nacional e a outra, desejava da exploração de Portugal e da alma lusa por meio de seu lirismo.

Desta forma, os autores combinavam na obra uma busca romântica pela essência nacional sem perder de vista o zelo cientificista, estabelecendo sob as fundações autoritárias do Regime salazarista a honra da Nação. A Exposição do Mundo Português, que deu ensejo a multiplicação de publicações como esta, sintetiza essa busca pela representação e pela compreensão do sentido do gênio nacional na Ditadura, em Portugal. O ‘grande documentário de civilização’, a feira em que só se vendia História (FRANÇA, 1997: 301), como definiu França, sacralizava um passado de glórias. Desta forma, o evento fornece pistas para um bom entendimento da função de um Historiador da Arte, naquela sociedade, em que o presente e o futuro estavam bem planejados pelo Regime. Pois o passado, claro, não poderia fugir a esse planejamento: “Não discutimos a Pátria e sua história”⁷⁵, diria Salazar. O decreto 21:103, de 15 de abril de 1932, oferece informações mais diretas sobre o lugar e a função da História e do historiador naquela comunidade:

⁷⁵ Na íntegra, o discurso de 28 d maio de 1936, patente do controle de presente, passado e futuro pretendido por Salazar: “Não discutimos Deus e virtude; não discutimos a Pátria e sua história; não discutimos a autoridade e o seu prestígio; não discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o seu dever.” SALAZAR. Discursos e notas políticas, vol. II. Coimbra, 1945. Apud MEDINA, João. A ditadura portuguesa do “Estado Novo” (1926 – 1974). IN: TENGARRINHA, José (coord.). A Historiografia portuguesa, hoje. HUCITEC: São Paulo, 1999. De acordo com Fernando Rosas “Os ‘valores de Braga’ não eram uma simples plataforma de unidade político-ideológica no quadro do Estado Novo, ou uma moral abstracta e genericamente informadora dos comportamentos em sociedade. Significavam uma moral de (re)educação, de regeneração colectiva e individual, da qual resultaria, pela acção do Estado nos vários níveis das sociabilidades públicas e privadas, o moldar desse especial ‘homem novo’ do salazarismo, capaz de interpretar e cumprir a alma e o destino ontológico da nação que o antecedia e se lhe sobrepunha, vinculando-lhe atitudes, pensamentos e modos de vida, redefinindo e subordinando o particular ao império do ‘interesse nacional’. Não só, nem principalmente, como sujeição do individual ao colectivo, mas como padronização tendencial dos espíritos e dos ‘modos de estar’ de acordo com os ‘valores portugueses’ de sempre, que o regime definia, representava e tinha como missão fazer aplicar.

Para visualização de trecho do discurso de Salazar: <http://rutube.ru/video/25ec094c8b98cfd3cd5d4597e66116d1/>

[...] ao Estado compete fixar as normas que deve obedecer o ensino de História.[...]

Nesta há uma parte meramente expositiva, em que são indicados os factos, as datas, os nomes, e, portanto, inalterável, mas há também no ensino uma parte crítica – e essa é função do historiador. Tal historiador, tal atitude. Na falta de um juiz infalível dessas atitudes que são meramente subjectivas, o Estado, sem se arrojar a posse exclusiva duma verdade absoluta, pode e deve definir a verdade nacional – quer dizer, a verdade que convém a Nação⁷⁶.

Esta disciplina – bem como suas áreas afins – com seu papel de trazer à tona os fatos e a crítica sobre a história de Portugal e responsável por coser uma memória oficial, não poderia falhar em seu papel. Esta função que a especialidade deveria desempenhar fornece alguns elementos a mais para a compreensão da escrita de Luís Reis Santos, coligado ao Instituto Português de Arqueologia, História e Etnologia, historiador e crítico de arte – como ele se definia – e que, no decorrer de sua carreira se aproximaria, mais e mais, do Regime, sobretudo ao tornar-se Diretor do Museu Machado de Castro e professor da Universidade de Coimbra.

A função da História e da História da Arte como disciplinas acadêmicas, os desígnios que ela deveria desempenhar, remetem, é claro, a prática da historiografia da arte no período, mas também fornecem bases para a compreensão do lugar social do autor das obras sobre Vasco Fernandes, já que deveria ocorrer sobre o passado de glórias a refundação do “Estado Novo”, fruto de “homens novos”, como bem pretendia o projeto de controle de corpos e mentes do Regime.

As disciplinas genéticas – como Hutchinson as chamou –, a História e a História da Arte entre elas, constituíam um importante fundamento para o Regime de Salazar naquele momento em que se acreditava que seria preciso resgatar a gloriosa história lusitana, deixando para trás a decadência para refundar, sobre o passado, a Nação portuguesa que desta forma, enfim, poderia se reencontrar com sua essência dourada.

Ou, na nova mitologia política lógico-burocrática instaurada por Salazar: “o Estado português esteve longe de dignificar sempre Portugal. Quero dizer: se a Nação não correspondia aos seus valores individuais, o Estado era ainda inferior à Nação” (FERRO, 1933: 17). E continuava:

⁷⁶ O decreto acima citado pode ser conferido no seguinte link:

https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&sqi=2&ved=0CC0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.legislacao.org%2Fprimeira-serie%2Fdecreto-n-o-21103-248520&ei=JRiTUblHIpO30AGJroCoCA&usg=AFQjCNH1_Av7orFlqEy3Q0K5PARlrDvqgw&sig2=KPomJVqPFXkmOz4nRLJfjg&bvm=bv.46471029,d.eWU, acessado em 25 de julho, as 14h25.

A obra educativa a realizar, mormente nesta época de renascimento nacional, tem de partir dum acto de fé na Pátria portuguesa e inspirar-se num são nacionalismo”, baseado em um amor votivo pela Nação. Salazar dizia ser “preciso amar e conhecer Portugal – no seu passado de grandeza heroica, no seu presente de possibilidades materiais e morais, adivinhá-lo no seu futuro de progresso, de beleza, de harmonia” (FERRO, 1933: 35).

O Ditador então conclui, apontando os caminhos que seriam dados pelo Regime, antipartidarista e corporativista, àquela altura recém-imposto: “Eis porque uma directriz nova deve ser dada à Nação e à sua vida colectiva, aproveitando às formidáveis qualidades da raça e neutralizando alguns dos seus principais defeitos. Uma mentalidade nova fará ressurgir Portugal” (FERRO, 1933: 41).

O declínio deveria ser superado. O antigo seminarista e também ex-professor de Coimbra era o homem que levaria a Nação ao encontro de sua essência áurea. Salazar incorporava, assim, um lugar comum do discurso nacionalista cultural, como atenta Anthony Smith, para quem as histórias deste período apresentavam, tipicamente, um conjunto padrão de mitos, dentre eles, justamente, os de uma era dourada de esplendor, a queda em uma idade das trevas e um período de regeneração que poderia começar, talvez – e que grande coincidência! –, no presente (SMITH, 1984: 292-3)⁷⁷.

O discurso do “Chefe da Nação” é também devedor do próprio passado português, claro, pois a mítica do movimento histórico de afastamento de uma essência, que poderia ser reencontrada, não era uma novidade no meio cultural do país. O salazarismo bebia da historiografia precedente, reinventando-a em uma nova lógica, muito própria dos novos tempos de Ditadura do Estado Novo.

Fernando Rosas enumera alguns dos mitos que serviam como base de ação para o Estado Novo: o mito palingenético, ou seja, a ideia de que a “Renascença portuguesa”, antigo desejo que o Estado Novo prometia alcançar, interrompia a “decadência nacional” precipitada por mais de cem anos de liberalismo monárquico e “do seu paroxismo republicanista”, e a noção que o historiador coloca como “o mito central da essência ontológica do regime”, ou, “o mito do novo nacionalismo”: a ideia de que o Estado Novo não seria tão somente mais um regime na história política portuguesa; mas a retomada do verdadeiro e genuíno curso da história pátria, que colocaria fim ao mal revolucionário gaulês, que havia assolado o país.

⁷⁷ “These histories typically present a set of mythic patterns: [...] a golden age of cultural splendour, the fall into a dark age, a period of regeneration, perhaps beginning in the presente”.

O Estado Novo surgia, assim, como a institucionalização do destino nacional, a materialização política no século XX de uma essencialidade histórica portuguesa mítica. Por isso, ele cumpria-se, não se discutia, discuti-lo era discutir a nação. O célebre *slogan* “Tudo pela Nação, nada contra a Nação” [figura 13] resume, no essencial, este mito providencialista. (ROSAS, 2001: 1034)⁷⁸.

Alexandre Herculano, no século XIX, já havia se referido à necessidade de retorno à essência gloriosa de seu país. Para o retorno aos melhores tempos, seria necessária uma regeneração moral de Portugal, cuja alma havia deixado de coincidir com sua existência a partir do Renascimento. Assim, Herculano acreditava que só seria possível resgatar a essência do país através de um culto passadista da cultura singular de Portugal. Com base no pensamento herderiano e nas críticas ao universalismo iluminista que se dariam de maneira frequente a partir de Kant, defendeu a individualidade das culturas e dos povos.

A escrita da História de Herculano marcaria o pensamento intelectual português, e por conseguinte, a história da cultura lusitana ao assinalar, em seus estudos, um período de viragem que marca o surgimento da historiografia moderna em Portugal, de acordo com Fernando Catroga (CATROGA, 1996: 37), graças também à grande recepção de suas ideias. Sua noção de que a História deveria corrigir e alumiar o presente pelas lições do passado (HERCULANO, 1846: 91), seria cara também ao Regime como uma utopia, como já foi destacado, “na qual a resposta, o elemento de desejo, não está no lugar, mas no momento (localizado ou no Passado ou no Futuro, mas nunca no Presente)”: “Parece tratar-se, pois, de um lugar e de uma comunidade cujo esplendor implica um projecto de transformação, uma regeneração moral do Presente que, olhando para o Passado, projecta no Futuro a perenidade dos valores nacionais” (GOMES, 2011: 83).

A experiência da primeira república portuguesa contribuiu para a consolidação de alguns desses *topoi*, que se tornariam diretrizes políticas no Estado Novo. A decadência de três séculos diagnosticada por Alexandre Herculano, Oliveira Martins, Antero de Quental, dentre outros, se tornaria ponto de partida de matizes ideológicos diversos, que se exprimiam durante a primeira experiência republicana. A solução, para integralistas lusitanos, católicos, para os

⁷⁸ Em “Salazar e a Revolução Nacional – (1926 – 1945), Rosas destacou, contudo, que Salazar não era um passadista: “Nas entrevistas a António Ferro para o *Diário de Notícias*, em 1932, revelou um desejo de “mudar mentalidades”, renegou o fado e até as comemorações históricas. O seu modelo implícito era o que no século XIX se atribuíra aos “ingleses”, prático, “pouco sentimental”: eu faço uma política e uma administração bastante à inglesa”. (ROSAS, 2010: 640). É preciso ressaltar que nos interessa aqui, entretanto, é de fato o uso prático que o Salazar e o Estado Novo farão da História, da História da Arte, atribuindo a ela um sentido e a práxis nestas áreas uma função.

grupos da Renascença Portuguesa e da Seara Nova, seria a reconstrução nacional⁷⁹. Do ponto em comum no discurso de grupos tão diversos resultaria a afirmação do “fermento mental” da ideia de “reconstrução” que se salientava, cada vez mais, numa perspectiva “nacional” ou “nacionalista”, de acordo com Luís Reis Torgal (TORGAL, 1996: 222 e 223).

O debate envolvia inúmeros personagens, que se tornariam próximos ao Estado Novo, posteriormente, contribuindo para as formulações das bases dos discursos do Regime ao levarem o problema da esfera intelectual para a burocrática e política. Essa reflexão tornava-se, assim, um *leitmotiv* da ação ditatorial.

Com Salazar começaria o Estado Novo, um regime, de acordo com Rosas:

[...] nacionalista, autoritário e corporativista: um regime assente numa chefia pessoal do Estado, no monopólio da atividade política legal por uma organização cívica de apoio ao Governo, e na articulação do Estado com associações sócio-profissionais e locais, as quais se esperava que viessem a estruturar toda a sociedade (ROSAS, 2010: 627).

Salazar manteve-se assim, durante bastante tempo, como um “ditador forte”, conforme definição de António Costa Pinto, concentrando amplos poderes em suas mãos, fosse acumulando pastas (entre 1936 e 1940 foi Ministro das Finanças, da Guerra e dos Negócios Estrangeiros) ou minorizando o poder de seus ministros e do Presidente da República (PINTO, 2000: 4)⁸⁰. Pinto ressalta que a análise do legado arquivístico de Salazar dá provas dessa centralização de poder minuciosa, diagnosticada pelas interferências diretas do Ditador em discussões como orçamentos de liceus em Coimbra, ou relatórios de governadores civis e presidentes de câmaras (PINTO, 2000: 3).

A estabilidade da Ditadura era mantida também, é claro, por meio do controle da vida pública, exercido pelas entidades formadas especificamente para isso, fosse por meio da censura prévia à imprensa ou do uso da força. Reuniões e associações passaram a depender de autorização do Governo, que reservava a atividade política legal a uma associação cívica,

⁷⁹ Assevera o pesquisador F. Rosas que essa era “uma ideia comum a toda a direita antiliberal portuguesa, reforçada e reelaborada a partir da reacção ao *ultimatum* de 1890, mas igualmente partilhada, ainda que com contornos ideológicos diversos, pelo regeneracionismo nacionalista republicano e que o Estado Novo sintetizou com propósitos de legitimação própria” (ROSAS, 2001: 1034).

⁸⁰ Pode ser útil destacar que Salazar foi Ministro das Finanças pela primeira vez logo após a “Revolução” do 28 de Maio de 1926, que instaurou a Ditadura Militar no país. Voltaria para a pasta entre 1928 e 1932, convidado pelo então presidente eleito Óscar Carmona (1869 – 1951). Sua atuação neste período seria fundamental para que, a partir de 1932, contando com o apoio dos católicos e de parte do Exército, seu poder e influência crescessem, principalmente a partir da nova Constituição, em 1933, que ele próprio ajudara a formular com a qual ele se tornaria Presidente do Conselho de Ministros, o verdadeiro líder do “Estado Novo”, que concentrava amplos poderes e dependia única e exclusivamente do Presidente da República, Carmona.

chamada União Nacional, “sem carácter de partido e independente do Estado” (estatutos aprovados em agosto de 1932), de forma que os inimigos do regime nunca poderiam aproveitar as suas instituições para se organizarem, manifestarem e tomarem o poder (ROSAS, 2010: 633).

A centralização, a grande concentração de poder político e rigoroso controle exercido a nível regional, integrava os mais “influentes” e enfraquecia o poder da população, “que não tinha meios para propiciar patronos – só podia pedir favores [...]. O resultado foi uma sociedade atomizada perante um Estado aparentemente onipotente”. No entanto, com todas as mudanças políticas, as antigas elites, socioeconômicas e intelectuais, mantinham-se no poder. Não ocorreu em Portugal, no Estado Novo, uma revolução social, “mas uma mutação geracional e ideológica dentro das elites estabelecidas”, como chama a atenção Fernando Rosas (ROSAS, 2010: 648).

Rosas destaca também como Salazar soubera fazer durar o Regime, mantido sobre coalizões. Rodeava-se de personalidades e de grupos contrários uns aos outros, que o tentavam convencer e manipular, e que ele ia convencendo e manipulando. E assim, o chefe do governo reunia a sua volta grupos que só tinham em comum a rejeição da esquerda republicana: uns eram monárquicos e outros republicanos, uns católicos e outros maçons” (ROSAS, 2010: 629). O equilíbrio político era sustentado também, portanto, por um Regime pluralista, que para sustentar a Ditadura, pretendia contemplar os ideais de múltiplos espectros políticos existentes no país.

Já no início dos anos sessenta, Costa Brochado, jornalista ligado à Secretária de Propaganda Nacional, por vezes considerado mais um dos “intelectuais orgânicos” do Regime, destacava entusiasticamente o poder e a habilidade de Salazar para manter o equilíbrio da coalizão que o sustentava, e que, assim, sustentavam a Nação. De acordo com seu diagnóstico:

Na verdade, jamais houve Estadista, desde a Restauração para cá, que reunisse à sua volta, em qualidade e quantidade, um escol de colaboradores como aqueles que vem trabalhando com Salazar, há três décadas memoráveis. Assim como também não há memória, na nossa história política, desde os séculos XV e XVI, de algum Regime ter interessado a Nação inteira, a Nação orgânica, como o Estado Novo vem interessando Portugal sob a égide de Salazar.

Noventa e tantos por cento das aristocracias nacionais têm colaborado e continuam colaborando, activamente, com Salazar e o Estado Novo, sendo historicamente impossível dissociar a Nação do Regime e do seu fundador, visto que Nação, Regime e Salazar se fundiram, há muito, num todo (BROCHADO, 1960: pp. 15 e 16).

O entusiasmo de Brochado não se dava sem razão. De fato, em meio a sua devoção, o jornalista havia conseguido perceber o apoio que Salazar conservara ao longo daquelas décadas

e que era sustentado não apenas pelas elites socioeconômicas, mas também por homens como ele próprio, que aderiam a Salazar e ao Regime “pela Nação” e, é claro, pela possibilidade de verem realizados seus próprios interesses. A maneira como esses apoios eram constituídos fica bastante clara quando feita a análise da composição dos ministérios de Salazar, já que, entre 1933 e 1944, quarenta por cento dos ministros eram professores universitários. Em 1940, por exemplo, “cinco dos nove ministros eram professores catedráticos, quatro deles da Faculdade de Direito de Coimbra” (ROSAS, 2010: 648).

No período áureo da afirmação do projeto ideológico totalizante do Estado Novo, de 1930 até seu apogeu, em 1940, apesar das fissuras e nuances internas, o Regime definira um discurso propagandístico claro, agressivo, interessado em fundamentar uma “nova ordem”, em defender a ideia de que suas “verdades indiscutíveis” proclamadas no ano X da revolução nacional, pela sua própria natureza propositiva, pela mundivisão totalizante que carregava, exigia a criação de um aparelho de inculcação ideológica autoritária, estatista, mergulhado no cotidiano das pessoas, fosse no âmbito familiar, escolar, no trabalho ou no lazer, com o propósito de criar esse particular “homem novo” do salazarismo, um objetivo já almejado pelos modernistas. Para tanto, o Estado Novo recorreu quer à revisão purificadora e autolegitimadora da memória histórica, quer à fabricação de um conceito integrador e unificador de “cultura popular”, de raiz nacional-etnográfica, com o propósito de estabelecer uma ideia mítica de “essencialidade portuguesa”:

[...] transtemporal e transclassista, que o Estado Novo reassumira ao encerrar o “século negro” do liberalismo e a partir da qual se tratava de “reeducar” os portugueses no quadro de uma nação regenerada e reencontrada consigo própria, com a sua essência eterna e com o seu destino providencial (ROSAS, 2001: 1033-1034).

Para um “homem novo”, uma Estética nova, uma História nova e um novo olhar sobre o passado das artes. Novidades ancoradas, no entanto, na tradição nacional. Era preciso aprender com a história, fazer bom uso da tradição artística nacional para produzir esta renovação. Ideia já salientada por Ramalho Ortigão, em suas “Farpas”, em 1896: “É pelo culto da arte (...) que a religião da nacionalidade se exterioriza e se exerce” (ORTIGÃO, 1896: 192). Ademais, afirmaria.

[...] para cada povo a arte é a segurança da tradição, o refugio das consciências, o mais puro reflexo da imagem benigna da pátria, a fonte mais caudal de todos os progressos moraes, econômicos e até políticos [...] (ORTIGÃO, 1896: 195-196).

Ideias que fazem lembrar uma palestra, proferida por Luís Reis Santos, em 1963. Em fevereiro e março daquele ano, ocorria em Portugal o “Colóquio sobre a Influência do Ultramar na Arte”. Naquele momento o Estado Novo português vivia uma de suas maiores crises. Aliada a muitas promessas que não se cumpriram e a um cotidiano que teimava em não seguir a expectativa otimista dos primeiros anos do Regime, a crise em torno das colônias da África tomava proporções desastrosas.

Adriano Moreira, Ministro do Ultramar, famoso por ter dado aval à reabertura do Campo de Concentração do Tarrafal, fazia-se presente na abertura do Colóquio sobre Arte. Seu convidado, o Professor de História da Arte da Universidade de Coimbra, Luís Reis Santos, um dos grandes nomes da historiografia da arte em Portugal, naquele momento, era o responsável pela conferência de abertura do evento. Com agradecimentos direcionados ao então Ministro, iniciava sua palestra intitulada “Influência do Ultramar nas belas-artes”.

Se a temática pode de alguma forma parecer aos desavisados distante de um momento tão turbulento – que se consolidava assim desde 1961, aliás –, deve ser dito, então, que o clima de crise política se faz extremamente presente no texto de Reis Santos, publicado apenas em 1965. Em tempos conturbados para a Nação, cabia, de acordo com o receituário lusitano nacionalista do século XIX e de inícios do XX, adotado pelo Estado Novo, cultivar o passado e dele tirar lições. Assim, negando os valores liberais nos quais sua geração havia sido criada, inicia sua fala, evocando uma revisão crítica para a história da Nação, feita “objectiva e desapassionadamente, sobre os verdadeiros valores que enobreceram a civilização portuguesa”. Para os ouvintes, Reis Santos dizia:

Nenhum campo é mais propício para se averiguar a autenticidade desses valores do que o das Belas Artes. E parece-me que nada pode oferecer um espetáculo mais deslumbrante do que o da civilização portuguesa, na sua expansão e projecção no Mundo; do que os nossos Descobrimientos vistos através das Belas-Artes (REIS-SANTOS, 1965: 15).

Por trás da ideia dos ensinamentos que a História da Arte poderia trazer sobre a civilização lusitana, espécie de *História Magistra Vitae*, um discurso apaziguador, que parte da ideia de singularidade da alma portuguesa para, em seguida, dissertar sobre a história das colonizações lusitanas. Uma trajetória marcada, de acordo com Reis Santos, pelas trocas culturais, em uma “comunhão perfeita” entre a maneira de ser do português e dos outros povos que teria dado origem a obras de arte únicas “porque o gosto, a técnica, o estilo, são mistos”. A ação colonizadora do povo português, cristão, seria pautada, portanto, por um benevolente

“espírito de tolerância”, que teria caracterizado todo o processo (REIS-SANTOS, 1965: 17). A título de exemplo, destaca-se aqui uma passagem do texto:

Assim, mantivemos nós as melhores relações com os indígenas da Nigéria, apesar de professarmos uma religião diferente da sua, sempre dispostos a trazê-los ao nosso convívio, à nossa civilização, por meio da persuasão e não pela imposição, pelo emprego da força (REIS-SANTOS, 1965: 18).

Não é preciso dizer o quanto o texto de Reis Santos guarda relações com a realidade vivida pelo país naquele momento de crise, com todas as problemáticas que as Guerras Coloniais traziam dentro e fora do país. Mais interessante é observar como este texto, bem como outros, evidentemente, parecem comprovar uma relação de colaboração entre seu autor e o Regime. Reafirmando a suposta tolerância com a qual os portugueses sempre haviam tratado suas colônias, Reis Santos defendia, é claro, a ação portuguesa, no presente, nas colônias do presente e, com isso, a continuidade destas posses em mãos lusitanas.

Nesta época, passado um ano da publicação de *Vasco Fernandes*, sua segunda obra sobre o pintor, o diretor do Museu Machado de Castro, desde 1951, e Professor de História da Arte na Universidade de Coimbra, desde 1954, já deveria ser considerado pelo Regime, seguramente, um aliado.

O controle das Universidades, e em especial da Universidade de Coimbra⁸¹, cara à Salazar, fazia parte de um processo de conversão de todas as grandes instituições do Estado português em aparatos de manutenção da Ditadura, de seu *status quo* social e econômico. Domínio que buscava, paralelamente, assegurar a permanência de aspectos culturais e artísticos caros aos ideais conservadores do salazarismo, como sintetiza certa passagem de *O Problema Universitário em Portugal*, obra publicada em Portugal, no ano de 1934, pelo Editorial Vanguarda: “Dentro do Estado Novo, não há, e não pode haver duas opiniões” (*apud* TORGAL, 1999: 89). Sendo assim, a Academia, nacionalista, corporativista e organicista:

[...] terá que viver *integrada* no Estado Novo, e não à margem do Estado, alheia ao Estado, e quando Deus quer, inimiga do Estado. A Universidade, vivendo integrada no Estado, *tem que pôr as suas atividades, todas as suas canseiras*, ao serviço do Estado, no campo que lhe é próprio. Dentro da atmosfera do Estado Novo, ela tem que ser *nacionalista*, e não

⁸¹ De acordo com Torgal, a Universidade de Coimbra, de onde saíra Salazar “e a que (dizia) queria voltar, era sempre por ele considerada como a guardiã da cultura ocidental e cristã, nacionalista e corporativa” (TORGAL, 1990: 212).

internacionalista; *corporativista*, e não liberalista; *organicista*, e não democrática (*apud* TORGAL, 1999: 89).

A escalada rumo à perda de autonomia das Universidades, especificamente, começara a ser assegurada com a legislação de 1930, quando “o reitor não só passara a ser livremente nomeado pelo Governo, mas principalmente na medida em que passara a ser considerado” o “representante do Ministério da Instrução Pública perante a Universidade”. No ano seguinte, já durante o ministério de Gustavo Cordeiro Ramos, “previne-se os professores que as infrações e delitos cometidos no exercício das suas funções ou, fora deste exercício, em circunstâncias que afetassem seus serviços, “seriam punidos com penas que poderiam ir desde a advertência à demissão” (TORGAL, 1999: 90)⁸².

Processo complementado pela cooptação de professores universitários – muitos dos quais ajudariam a construir, ativamente, o Regime –, pelo extermínio da imprensa universitária e pelo decreto-lei nº. 25.317, de 13 de maio de 1935: em seu artigo primeiro ficava assegurado que os funcionários ou empregados, civis ou militares, que revelassem, no passado ou no futuro “espírito de oposição aos princípios fundamentais da Constituição Política”, ou que não dessem “garantia de cooperar na realização dos fins do Estado, seriam aposentados ou reformados”, se a isso tivessem direito, ou demitidos em caso contrário.

Em 1936, as liberdades discentes seriam alvo da autoridade do Regime, com a suspensão das representações estudantis no Senado e na Assembleia Geral da Universidade, por meio de “ordem de serviço” do Ministro da Educação, de 6 de novembro. O próprio Estado se encarregava de construir um projeto para a juventude ao instituir a Mocidade Portuguesa, uma organização nacional pré-militar que deveria estimular o desenvolvimento integral das capacidades físicas, a formação do caráter e a devoção à Pátria dos jovens lusitanos e que deveria coloca-los “em condições de poder concorrer eficazmente para a sua defesa”, por meio da lei de reorganização do Ministério da Educação.

E é claro, estando assegurado momentaneamente o controle das Universidades, a Ditadura se esforçou pela manutenção desta ordem. Assim, a lei de reorganização educacional previa também a “seleção do professorado de qualquer grau de ensino”, exigindo-se a sua

⁸² Sobre esta questão ver: TORGAL, Luís Reis. **A Universidade entre a tradição e a modernidade**. In: Revista Intellectus. Ano 07, Vol I, 2008. E também: TORGAL, Luís Reis. *A Universidade e o Estado Novo*. Coimbra: Minerva, 1999.

“essencial cooperação na função educativa e na formação do espírito nacional”. Este processo de ligação da Universidade ao regime era acompanhado, recorda Torgal:

[...] de leis gerais repressivas, extensivas a todas as instituições e a todos os funcionários públicos. Era o caso do famigerado decreto-lei nº. 27003, de 14 de Setembro de 1936, que obrigava todos os funcionários do Estado a fazer o seguinte juramento: “Declaro por minha honra que estou integrado na ordem social estabelecida pela Constituição Pública de 1933, com activo repúdio do comunismo e de todas as ideias subversivas. (TORGAL, 1999: 93).

Seria neste contexto que Luís Reis Santos adentraria à Universidade de Coimbra, fato que hoje causa estranhamento, já que Reis Santos não passou pelo ensino superior. Já diretor do Museu Machado de Castro, autor dos *Estudos de pintura Antiga* e de sua primeira obra sobre o Grão Vasco, Reis Santos tinha 56 anos, quando tomou posse. Seria contratado como Professor “além do quadro” para a cadeira anexa de “Estética e História da Arte”, ocupando o lugar do Professor Mário M. dos Remédios de Sousa Brandão, por indicação do Conselho da Faculdade de Letras, segundo documentação assinada pelo Professor Amorim Girão, diretor do instituto neste período, que, de acordo com Fernando Taveira da Fonseca, havia aderido à Ditadura, referindo-se ao período como o início de uma “época de grandes sementeiras para o país” (GIRÃO *apud* CATROGA, 2005: 199)

A justificativa dada pelo diretor da Faculdade de Letras era ligada exatamente a já longa experiência de Luís Reis Santos como investigador da pintura flamenga e portuguesa, à sua atuação no Museu Machado de Castro, em Coimbra, onde exercia “notável actividade” e ao fato de ter sido encarregado, durante dois anos, das lições de História da Arte Portuguesa no Curso de Férias da Faculdade de Letras de Coimbra.

Desta forma, em 30 de julho de 1954, o Reitor enviava ao Diretor Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes a documentação do já experiente Reis Santos, solicitando sua contratação. Em anexo eram encaminhados também a já citada declaração exigida pelo decreto-Lei 27.003 e os boletins da P.I.D.E⁸³, a polícia política do Regime. Em 6 de Novembro do mesmo ano, Reis Santos seria contratado e autorizado pelo Conselho de Ministros a acumular os cargos de Professor universitário e Diretor do Museu Machado de Castro⁸⁴ e teria direito à

⁸³ Arquivo da Universidade de Coimbra. Caixa 76, Livro 82 - Luís Reis Santos: Ofício A/410, Documento referente à contratação de Luís Reis Santos como Professor da Universidade de Coimbra, 30 de Julho de 1954.

⁸⁴ AUC. Caixa 76, Livro 82 – Luís Reis Santos: Ofício C/724, Documento referente à contratação de Luís Reis Santos como Professor da Universidade de Coimbra, 6 de Novembro de 1954.

remuneração mensal especial de quatro mil escudos, ou seja o correspondente ao vencimento e respectivo suplemento de um professor extraordinário.

Sua contratação significava o reconhecimento do bom cumprimento de sua função como historiador da arte, de acordo com os critérios estabelecidos pelo Regime e selava sua boa relação pública com o Estado Novo. Assim, Luís Reis Santos, nacionalista de inegável ufanismo devolveria a dádiva em 1960, com o seu “Iconografia Henriquina”, obra que, pretensamente, partia do conceito de “iconografia” de Panofsky para melhor conhecer o “retrato do Infante Dom Henrique – o Navegador –, seu aspecto físico e carácter espiritual” (REIS-SANTOS, 1960: 13) e para fazer um “delineamento do esboço caracterológico da figura genial” do visionário e realizador de Sagres (REIS-SANTOS, 1960: 14): personagem emblemático para o Estado Novo e eternizada no Padrão dos Descobrimentos.

II.II. Práxis: Luís Reis Santos e a Historiografia da Arte em Portugal

Os anos trinta foram um período de ascensão para Salazar e de consolidação do Estado Novo, como dito. E foram também o período em que Luís Reis Santos se inseriu no cenário da historiografia e da crítica de arte.

Após suas primeiras três décadas de existência, nas quais Reis Santos seria testemunha de tempos conturbados, começava a década que traria um longo período de custosa estabilidade política para o país, sob a Ditadura. Seu pai, Francisco Reis Santos (1862-1942)⁸⁵, Professor de História na Universidade de Lisboa, desde 1916, participou da transição que levou do regime precedente ao Estado Novo. Republicano, Francisco havia contribuído para a construção da I República portuguesa, proclamada em 1910.

⁸⁵ De acordo com Romana Pinho, Francisco Reis Santos “foi sócio bastante activo da Sociedade de Geografia de Lisboa. Proferiu, na década de 20, algumas conferências na Universidade Popular. Em 1915, publicou o Ensaio sobre os factores essenciais do Império Britânico (Sérgio haveria de recensear este livro, n’A Águia, neste mesmo ano). Em 1933, representando um volumoso número de sócios da Sociedade de Geografia, expõe o Programa para apresentar na Assembleia Geral de 22-2-33 em nome de um grupo de sócios e, no ano seguinte, edita Francisco da Silva Teles – Um Homem” (PINHO, 2012: 89).

Posteriormente, fundaria ao lado de António Sérgio (1883-1969) a revista “Pela Grei – Revista para o Ressurgimento Nacional pela Formação e Intervenção de uma Opinião Pública Consciente” (1818 – 1819) e “Órgão da Liga de Acção Nacional”, de carácter nacionalista, constituída em pleno Sidonismo e que se postava contra os republicanos “jacobinos”⁸⁶, grupo que desde a proclamação até então não teria colocado em prática os ideais de renascimento lusitano.

Companheiro de António Sérgio na ação política e Professor de História, Francisco Reis Santos apontava para a necessidade de conhecer o passado da Pátria Portuguesa, “mas conhecê-lo de modo que nos sirva de lição proveitosa”, já que a “história sem uma crítica severa será antes um incitamento para persistirmos nos nossos erros do que um estímulo salvador para nos regenerarmos” (REIS-SANTOS *apud* DORES, 2008: 84)⁸⁷.

A ideia de regeneração, como já foi dito, seria, por caminhos diversos, fundamental para várias vertentes intelectuais e políticas em Portugal no período republicano e seria incorporada pelo salazarismo. E um novo olhar para os painéis de São Vicente, obra de Nuno Gonçalves, se insere neste contexto.

Os painéis haviam sido apresentados ao público em maio de 1910, já restaurados por Luciano Freire. O evento seria marcado também pela publicação de “O Pintor Nuno Gonçalves – Os Primitivos Portugueses”, obra de José de Figueiredo (1871-1937) que ajudaria a renovar a historiografia lusitana. Joaquim de Vasconcellos, na última década do século XIX, já havia relatado suas impressões sobre o políptico, como referido no capítulo primeiro, mas seria Figueiredo e sua obra a retirá-lo de fato das sombras, alçando-o ao cânone. Como obra-prima da arte portuguesa, os painéis se tornariam certamente a obra de arte mais debatida em todo o século XX português, sendo considerada também referência obrigatória para a prática artística do país durante bastante tempo. José de Figueiredo se dedicou sistematicamente ao estudo dos painéis:

⁸⁶ Sobre ele António Sérgio diz: “Entre as pessoas que eu conheço, só duas têm um plano revolucionário: o Reis S. e eu; dos jornais que se publicam e são largamente conhecidos, só um deles esboçou uma revolução económica: O Rebate, com ideias do Reis Santos e deste seu criado. Pena tenho eu de não ser rico, para me dedicar à propaganda!”. António Sérgio refere-se aqui a Francisco Reis Santos (1862-1942). (SÉRGIO *apud* PINHO, 2012: 89).

⁸⁷ De acordo com as referências de Dores as obras citadas são, respectivamente: F. Reis Santos, “Movimento Republicano e a Consciência Nacional”, in História do Regime Republicano em Portugal, dir. Luís Montalvor, Lisboa, 193, p. 262; e F. Reis Santos, Ensaio sobre os factores essenciais do Império Britânico, Lisboa, 1915, p. 7.

[...] impulsionando também o restauro, que ficou a cargo de Luciano Freire e que foi financiado por José Pinto Leite, conde dos Olivais e Penha Longa. Dessas acções resultou a sua exposição pública, na Academia Real de Belas-Artes e a já referida publicação de *Arte portuguesa primitiva. O pintor Nuno Gonçalves*, na qual Figueiredo identifica a autoria dos painéis (o pintor Nuno Gonçalves) e propõe uma leitura que os enquadra numa escola nacional de pintura do século XV (a escola dos denominados “primitivos portugueses” que, embora tivesse uma matriz flamenga, apresentaria uma originalidade técnica e estética próprias que os diferenciaria da restante pintura europeia do mesmo período). O sucesso da exposição e do livro granjearam a Figueiredo grande reconhecimento nacional e mesmo uma interessante projecção internacional, abrindo o caminho para a acção que viria a desenvolver nos anos seguintes ao serviço do património artístico português (BAIÃO, 2011: 115).

Pelas mãos de Figueiredo, tornar-se-iam os painéis um símbolo de Portugal, como expressão artística máxima da Nação, tanto no período republicano quanto no Estado Novo. Nas primeiras décadas do século, de acordo com Rosmaninho:

[...] as objecções dos cépticos, por mais eruditos que fossem, perdiam eficácia perante a força crescente do neo-romantismo, do tradicionalismo e de um patriotismo cada vez mais exclusivista. Para os novos diletantes, a nação tornou-se um dogma que não admitia relutâncias. Faltava um especialista que produzisse uma nova síntese e que ajustasse o discurso ao poder crescente da caracterologia étnica. Essa figura foi José de Figueiredo (ROSMANINHO, 2014: 137).

Seu trunfo principal foi a obra atribuída a Nuno Gonçalves. Por insistência de Figueiredo, o políptico foi incorporado, em 1913, ao acervo do Museu Nacional de Arte Antiga, recém-criado, com o advento da República em Portugal⁸⁸, a partir da nova legislação. Marcadas por um cunho eminentemente pedagógico, as novas leis propunham estimular a inter-relação entre o desenvolvimento do ensino livre, a reorganização dos arquivos e bibliotecas e as reformas dos museus, valorizados por seu carácter educativo e pela possibilidade de agirem como estruturas essenciais para a divulgação dos discursos de apelo aos valores coletivos de nacionalidade e patriotismo.

⁸⁸ Segundo Baião: “Uma das resoluções da nova legislação (Decreto n.º 1 de 26 de Maio de 1911) implicou a extinção do oitocentista Museu Nacional de Belas Artes e Arqueologia (inaugurado em 1884), cujas colecções foram incorporadas nos então criados Museu Nacional de Arte Antiga e Museu Nacional de Arte Contemporânea (que receberam as colecções de arte anteriores e posteriores a 1850, respectivamente) e ainda no Museu Nacional dos Coches e no Museu Etnológico Português” (BAIÃO, 2011: 2).

O novo Museu manteria seu enfoque na arte portuguesa dos séculos XV e XVI, entendida já no antigo Museu Nacional de Arqueologia e Belas-Artes como o seu “*principal elemento de riqueza*” (MACEDO *apud* BAIÃO, 2012: 9)⁸⁹.

José de Figueiredo, cujos estudos debruçavam-se, sobretudo, nessa matéria, estruturou então a nova museografia em torno dos painéis de S. Vicente de Fora e em torno da ideia da existência de uma escola portuguesa de pintura, seguindo uma corrente nacionalista que defendia que os primitivos portugueses teriam uma originalidade técnica e estética próprias que os diferenciaria da restante pintura europeia dos séculos XV e XVI (BAIÃO, 2011: 2).

Os Painéis seriam também, aliás, utilizados para a promoção dos ideais do Regime, fato que denuncia a potência simbólica que a obra de Nuno Gonçalves havia adquirido. A obra ocupou, durante o século XX, enfim, o espaço que antes fora do Grão Vasco, agora deslocado para o segundo plano. Os holofotes se voltavam então para o políptico, sempre posto em foco por um programa ditatorial nacionalista que havia escolhido a obra como representante máxima da Pátria, no terreno das artes.

Os usos possíveis da História e, neste caso específico, dos painéis de Gonçalves no século XX, se tornam mais claros em um célebre episódio, ocorrido no Natal de 1932, ano em que Salazar foi conduzido à Presidência do Conselho de Ministros: após uma série de entrevistas concedidas por Oliveira Salazar a António Ferro, futuro diretor do Secretariado de Propaganda Nacional, seria publicado, no “Notícias Ilustrado”⁹⁰, um artigo que apontava uma “sensacional descoberta” de semelhança fisionômica entre o ditador, “um financeiro de 1932” e um dos personagens do já famoso políptico de São Vicente, um “Financeiro de 1450”⁹¹:

“A expressão de Salazar está nos Painéis de Nuno Gonçalves!” [Figura 13], dizia o título do artigo de Leitão de Barros (1896 – 1967), jornalista e realizador de cinema ao observar uma “extraordinária semelhança” entre a expressão de Salazar, “agora tão extraordinariamente posta em foco pelas sensacionais entrevistas realizadas por António Ferro”, e uma figura do políptico de Nuno Gonçalves do Painel dos Pescadores: a providencial aproximação

⁸⁹ MACEDO, Manuel de – O Museu Nacional de Bellas Artes – Apontamentos. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1892.

⁹⁰ Dirigido por José Leitão de Barros, foi o suplemento do Diário de Notícias, jornal de grande circulação em Portugal, de 1924 a 1935. Nele, seriam publicadas uma série de entrevistas concedidas a António Ferro por personalidades europeias, dentre estes figuraram, além de Salazar, Mussolini, Gabriele D’Annunzio e Primo da Rivera.

⁹¹ De acordo com José de Figueiredo o retrato seria de Estêvão Afonso, da Companhia de Lagos, responsável por administrar assuntos da Fazenda nos empreendimentos portugueses na Costa da África:

estabelecida por Barros ligava Salazar, até então apenas um burocrata, a um tempo mais antigo, à era de ouro de Portugal, da qual a obra de Gonçalves era legítima representante. A suposta semelhança física entre os dois personagens, o real e o pictórico, dava a impressão de que o “salvador da pátria”, famoso pelos seus feitos como ministro das finanças, cumpria um destino transcendental.

Mas os Painéis e a arte antiga portuguesa não frequentaram os jornais apenas por meio da política. Textos sobre a arte portuguesa permeavam as publicações, semana após semana, polêmica após polêmica, consagrando nomes como o de José de Figueiredo, o grande promotor da obra prima da arte antiga de Nuno Gonçalves e principal responsável pela reformulação do Museu Nacional de Arte Antiga⁹².

Figueiredo foi, no período, o grande nome da historiografia artística portuguesa e ganhou notoriedade na imprensa por suas publicações e importantes ações à frente do MNAA ou por meio de fatos banais, de meras viagens feitas ao exterior, sempre acompanhadas por parte da imprensa⁹³, que o transformava, dia após dia, em uma figura popular. E foi contra o poderoso José de Figueiredo que Luís Reis Santos se posicionou, com veemência, em 28 de outubro de 1934. Seu exaltado acuso se daria após o incêndio que havia atingido o Palácio de Queluz, danificando-o significativamente e fazendo com que, em suas palavras: “uma parte muito representativa e valiosa de espécimes de arte decorativa do século XVIII e dos princípios do século XIX, que recheavam o palácio régio”, desaparecesse para sempre, não tendo restado sequer “pormenorizada e rigorosa documentação” sobre aquela arte.

Reis Santos publicou estas acusações em um texto lançado ao público como separata de *O Diabo – Semanário de Crítica Literária e Artística*, trazendo à tona agudas denúncias quanto ao descaso com o qual se tratava o patrimônio artístico em Portugal. Até então pouco conhecido como historiador e crítico de arte, Reis Santos escolheu a icônica persona de Figueiredo para promover sua ácida denúncia contra a inércia relativa à conservação e documentação dos monumentos da história de seu país. Tomou o cuidado de alertar, no entanto, que suas inculpações não poderiam ser, “de modo algum, dirigidas aos Governos, aos altos funcionários

⁹² Sobre este assunto ver: BAIÃO, Joana. A “Revolução de Figueiredo” (2012)

⁹³ Referências que chegaram até nós, aliás, porque o próprio Reis Santos acompanhou grande parte da carreira de Figueiredo, fosse pelas suas publicações ou pelas notícias de jornais. No arquivo outrora pertencente à Reis Santos, hoje na Fundação Calouste Gulbenkian, uma pasta é dedicada somente a recortes de notícias de jornais sobre Figueiredo, quer dissessem respeito a polêmicas críticas, a lançamentos de textos, a notícias sobre o MNAA ou a viagens do historiador mais idoso.

do Estado”, iludidos que eram, pela “bola de neve das consagrações, dos elogios mútuos, de grupelhos que brincam às *elites* intelectuais; da vergonhosa autopublicidade” e “de um falso nacionalismo calculado e rendoso”.

O homem que “desde o advento da República”, nas palavras de Reis Santos, mexia “os cordelinhos de tudo o que se prende com o nosso patrimônio artístico”, não teria realizado, apesar de ter todos os elementos em suas mãos, “em vistas das suas situações oficiais”, “a obra de conjunto de que a história de nossa arte tanto carece” e deveria ser considerado, portanto, o principal responsável pelas perdas provocadas pelo incêndio de Queluz.

Reis Santos listava, na sequência, sete ações que deveriam ter sido tomadas por Figueiredo para a conservação e documentação da arte portuguesa. A listagem compõe a maior parte do texto e deixa claro seu posicionamento como estudioso das artes naquele período. De acordo com seu texto, fazia-se necessário:

1) Inventariar “todas as obras de arte, de valor, existentes no País...”; 2) criar um “Museu-Arquivo de documentários das mesmas obras de arte, moldagens, fotografias, etc., não apenas para classificação, identificação, estudo, mas para que delas se possa ficar fazendo uma ideia em casos de destruição”; 3) Divulgar “pela imagem dos referidos documentários para fins de estudo e de propaganda.”; 4) Organizar “os museus, com todas as condições indispensáveis de segurança, e com tal espírito pedagógico que a sua visita constitua ensinamento para os que neles procuraram aprender os caracteres e a evolução das nossas belas artes”, já que o MNAA era “o expoente máximo da trapalhice e desorganização”, com “muitas obras das mais representativas da nossa pintura do século XVI, permanecem escondidas nos depósitos há mais de 20 anos” (REIS-SANTOS, 1934: 6)

E prosseguia reafirmando a necessidade de 5) organizar “um Museu de artes decorativas, em edifício próprio, com as necessárias condições” (REIS-SANTOS, 1934: 7); 6) Organizar “um instituto oficial de investigações científicas, de pesquisas, que forneça, a todos os estudiosos, os elementos indispensáveis à análise, à classificação e ao estudo pormenorizado e profundo das nossas obras de arte.”⁹⁴; e 7) Organizar oficinas de restauro, em todos os

⁹⁴ O que seria feito, segundo Reis Santos, caso fosse feito, tomando-se todas as precauções para que as “atrocidades” cometidas naquele período não fossem descobertas. Lança, em sequência, uma acusação contra os restauradores que, inexperientes, teriam roubado “valiosas zonas cromáticas” e “partes em que o trabalho do restaurador de natureza e de materiais diversos, de fraca imitação ou de hipotética invenção, procura iludir os que observam as referidas obras, equiparando-se o “limpador-descascador” aos pseudos Jorges Afonsos e Mestres de São Bento”.

sectores, com técnicos competentes, para quem estes assuntos não sejam pretexto para experiências, e respectivas escolas e cursos”(REIS-SANTOS, 1934: 7 e 8).

Estes sete pontos destacados por Reis Santos permaneceram em seu horizonte de expectativas profissionais, presentes ao longo de todo seu percurso acadêmico e que ajudam a demonstrar, em consonância com o que afirmava Adriano de Gusmão, historiador da arte e amigo de Reis Santos, que o autor de *Vasco Fernandes e os Pintores de Viseu do século XVI* soubera traçar um plano no qual cabia a ele:

[...] a organização de um inventário e um documentário iconográfico da arte portuguesa”, vista não apenas como necessidade coletiva pela manutenção do patrimônio, mas também como “condição prévia para trabalhar a fundo na especialidade”, para fazer história e crítica de arte (GUSMÃO, 1975: 3).

O ano em que Reis Santos lançou suas acusações contra Figueiredo, se destacando na imprensa graças à polêmica, foi marcante para sua trajetória acadêmica pela conclusão do curso sobre processos científicos no exame das obras de arte, do Instituto Mainini, entidade ligada ao Louvre. Reis Santos foi para lá enviado dois anos antes, em 1932, e presenciou o funcionamento do Laboratório do Museu do Louvre para o estudo científico da pintura e de obras de arte das coleções nacionais francesas, espaço recém-inaugurado, em 1931, e que deveria, para ele, representar o máximo progresso da conservação e estudos sobre arte, sobretudo quando comparado ao relativo atraso português. Hipótese plausível frente ao programa estabelecido por Reis Santos em suas vociferações contra o mentor do Museu Nacional de Arte Antiga.

Contudo, até o evento em que Luís Reis Santos se lançou contra uma das mais importantes figuras públicas do meio intelectual português, naquele momento, de maneira aparentemente passional, a historiografia pouco sabe sobre sua trajetória. Em 1932, quando foi enviado para o curso em Paris, assinou também a organização da obra “Turismo”, um compêndio de textos técnicos voltados para uma compreensão – principalmente – tecnicista do assunto, publicado pela Empresa do Anuário Comercial de Portugal. Antes disso os registros são furtivos.

É sabido, contudo, que sua trajetória na adolescência e na primeira década de sua vida adulta esteve ligada às artes. Curiosamente, no entanto, não à pesquisa, mas à prática. Tendo abandonado os estudos quando jovem, Reis Santos, por vezes sob seu próprio nome e por outras sob o heterônimo Luís do Turcifal, se dedicou ao cinema e ao balé, sendo “um dos mais combativos e ousados promotores da geração de 20” (LUCENA, 1967: 6), nas palavras de seu contemporâneo e também historiador da arte, Armando de Lucena.

Contribuiu, assim, para que o cinema português trilhasse seus primeiros passos com o ambicioso projeto da Lusitania Filmes, em 1918. Concebida por Reis Santos e por Celestino Lopes, a Lusitania ocupou por algum tempo o estúdio que fora da “Portugalia Film”, mas teve curta existência, fechando as portas após a conclusão de alguns trabalhos nos quais o jovem Reis Santos atuou como diretor de arte, produtor ou realizador⁹⁵.

Quase simultaneamente, se envolveu com a dança após a passagem dos *ballets russes* de Diaghilev em Lisboa, nos anos de 1917, 1918 e 1919 apresentaram-se em Lisboa espetáculos da vanguardista companhia de dança de Diaghilev. Sob o impacto da companhia, Almada Negreiros (1893 – 1970), artista plástico e escritor modernista, exortava o público a apreciar a arte dos balés russos. Seu deslumbramento pela arte moderna da companhia de Diaghilev, contudo, não se restringiu somente às palavras.

Em sua empreitada no balé, Negreiros teve a seu lado homens como Cottinelli Telmo, que se tornaria, posteriormente, um dos importantes arquitetos da ditadura do Estado Novo e Luís Reis Santos, ou Luís do Turcifal. O trio atuou e criou espetáculos hoje reconhecidos pela história da arte portuguesa. No entanto, suas apresentações chocaram o público de então, que ao tempo da visita dos *Ballets Russes* não tinha, de acordo com Sasportes, condições para receber estes estímulos. Sendo assim, as experiências de Almada Negreiros ou de Luís Reis Santos naquele tempo levadas a público não passaram de explosões diletantes sem consequências, salvo para os próprios envolvidos (SASPORTES *apud* FONSECA, 2013: 32)⁹⁶.

Telmo havia atuado também como ator⁹⁷ e “decorador”⁹⁸ em obras da Lusitania Films. Assim como Luís Reis Santos, pertencia a um círculo social organizado em torno de “chás literários” compostos por antigos alunos do Liceu de Pedro Nunes, que se encontravam na casa da família de Leitão de Barros, outro parceiro da Lusitania, que seria lançado a uma laboriosa carreira como diretor de cinema pela companhia que Reis Santos havia ajudado a fundar. Barros

⁹⁵ Disponível em: <http://www.cinept.ubi.pt/pt/pessoa/2143690128/Lu%C3%ADs+Reis+Santos>, acessado em 25 de julho de 2015, às 15h36.

⁹⁶ A obra referida por Fonseca é: SASPORTES, José. **Trajectória da dança teatral em Portugal**. Amadora: Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand, 1979.

⁹⁷ Em “Amor de Perdição”, cuja ficha técnica pode ser acessada em: http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=215, acessado em 25 de julho de 2015, às 15h40.

⁹⁸ Em “O Homem dos Olhos Tortos”, cuja ficha técnica pode ser acessada em: <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/2602/O+Homem+dos+Olhos+Tortos>, acessado em 25 de julho de 2015, às 15h40.

é conhecido, posteriormente, também, por ter sido o responsável por apontar a suposta semelhança entre Salazar e um dos personagens dos painéis de São Vicente.

A proximidade de Barros ao Estado Novo o levaria ao cargo de secretário-geral da Exposição do Mundo Português, em 1940, sendo Cottinelli Telmo nomeado o arquiteto-chefe da ocasião, para a qual concebeu, junto com outro arquiteto, Leopoldo de Almeida, uma primeira versão do Padrão dos Descobrimentos que, planejado, então, como um monumento efêmero, acabou se tornando um dos principais ícones edificados da ditadura do Estado Novo. Enquanto isto, em 1940, como já foi dito, Reis Santos formava parceria com outro conhecido de sua juventude, o poeta Carlos Queiroz, com quem havia trabalhado na Emissora Nacional de rádio, na década de trinta⁹⁹.

A Emissora, que deveria funcionar como braço ideológico do Estado Novo, servindo aos interesses de António Ferro e de António de Oliveira Salazar¹⁰⁰, foi vítima naquele ano de uma mudança em sua direção, justamente por não ter se tornado aquilo que pretendia a Ditadura: um poderoso instrumento de comunicação com o povo. O então diretor, António Joyce, deu então lugar a Fernando Homem Cristo, homem de confiança de Salazar que deveria ser responsável a partir daquele momento por corrigir o afastamento ideológico da Emissora Nacional. Em seu primeiro relatório sobre a situação em que se encontrava a rádio oficial, Reis Santos e Queiroz seriam alvos dos apontamentos de Cristo sobre a falta de eficiência da Emissora em servir ao Regime:

Não há na emissora mais de três pessoas seguramente afectas ao Estado Novo – se houver. Entre elas cumpre-nos destacar o sr. Francisco Bruno de Herédia, que exerce funções de confiança muito mal remuneradas e tem sido auxiliar prestimoso do signatário” (...) Entre os elementos categorizados sobre os quais se deve fazer um juízo reservado há que citar, sem o menor intuito de prejuízo ou de perseguição, Carlos Queiroz (Chefe da secção de Cultura Geral) e Reis Santos (Chefe da Secretaria de Produção). Ambos são manifestamente hostis ao Estado Novo. (...) Além do citado Sr. Herédia, é com o Sr. Silva Tavares (Chefe da Secção literária) e com o Sr. Fernando Pessa (locutor) que o

⁹⁹ De acordo com Torgal: “Em 1934 constituiu-se a primeira Comissão de Programas Radiofónicos, chefiada por António Joyce (que havia sido regente do Orfeon Acadêmico da Universidade de Coimbra), assessorado pelo crítico de arte Luís Reis Santos, pelos escritores Silva Tavares e Carlos Queirós, e pelo compositor Isidro Aranha”. A Emissora Nacional seria definida pelo Capitão Henrique Galvão, em Agosto de 1935, em sua inauguração oficial, como “mais um soldado que se alista, uma força ao serviço do Estado Novo.” (TORRAL, 2009: 153 e 154).

¹⁰⁰ De acordo com a citação feita por Moreira: “A propaganda do regime, a sua disseminação e inculcação deviam constar entre as prioridades da estratégia da rádio do estado a par da cultura (Diário de Lisboa, 21/06/1934)” (MOREIRA, 2012: 40).

signatário mais conta (...) (AOS/CO/OP- 7/ subdivisão 2 *apud* MOREIRA, 2012: 44).

A veracidade da tal manifesta hostilidade de Reis Santos quanto à Ditadura, apontada por Cristo, contudo, não é plenamente fiável, uma vez que os dois homens tinham claros problemas pessoais e profissionais um com o outro, ao ponto de terem se confrontado até o ponto da agressão física¹⁰¹, em outra ocasião relatada pelo homem de Salazar. Fundamental, contudo, é que Reis Santos continuaria sendo funcionário da Emissora Nacional por algum tempo, mesmo após a saída de Joyce. Em 1940 se juntou mais uma vez a Queiróz, repetindo a antiga parceria, para publicar “Paisagem e Monumentos de Portugal”, parte da grandiosa comemoração do duplo Centenário.

Naqueles anos de Emissora Nacional, após uma juventude repleta de vivências artísticas, é que Luís Reis Santos se reconhecera como historiador e crítico de artes, aparentemente. Além das conferências sobre arte proferidas pela rádio, Reis Santos publicaria diversos artigos inéditos em revistas e jornais, alguns mais tarde reunidos em seu “Estudos de Pintura Antiga”, de 1943. De sua atuação artística, fosse no cinema ou nos palcos, Reis Santos, após a passagem pelo Instituto Mainini, em 1932, se tornou um nome ascendente da crítica de arte, apesar de não ter se formado como bacharel.

Sua pouca instrução específica e sua diletância, no entanto, não fugiam ao perfil comum do estudioso de artes em Portugal, como é possível analisar a partir do “esboço posopográfico” de cento e setenta e seis autores portugueses, ativos entre 1800 e 1940, realizado por Rosmaninho:

Os estudiosos são homens (99%) frequentemente licenciados, mas só em 11% dos casos com componente artística: Direito (16%), Letras (13%), formação comercial e técnica (12%), Teologia (12%) e Medicina (9%). Os estudos sobre arte são, no período em apreço, uma actividade secundária dos seus autores, cuja profissão é naturalmente outra: 26% foram professores, 13% bibliotecários ou conservadores, 12% políticos ou diplomatas, 8% funcionários públicos, 8% militares, 7% eclesiásticos e 5% artistas. A arte não constitui o seu único objeto de estudo. Entre os outros temas abordados, destaca-se a ficção (conto, novela, romance, teatro) e a poesia (15%), os estudos de literatura e língua portuguesa (15%) e a história (14%). Muito

¹⁰¹ Moreira destaca que “verificaram-se vários incidentes internos que envolveram Homem Cristo, como a discussão levada a cabo por Luís Reis Santos, Chefe da Secretaria de Produção. Em uma destas ocasiões, Cristo relata: “o mesmo indivíduo [Reis Santos] virou sobre mim, com os tinteiros e tudo o mais que tinha em cima, a meza em que eu estava sentado, agredindo-me na cara enquanto eu tinha os movimentos presos. Apenas o repeli, claro, a agressão, entrando no entretanto numerosas pessoas no gabinete, que se interpuseram entre nós” (Carta de Homem Cristo a Couto dos Santos. 25/05/1935. Fundação Portuguesa das Comunicações/Museu das Comunicações/ Espólio Couto dos Santos) (MOREIRA, 2012: 44).

abaixo, vêm as monografias locais (7%), a arqueologia (6%), a biografia (4%) e a heráldica e a genealogia (4%) (ROSMANINHO, 2012: 11)¹⁰².

É claro que, como observa Rosmaninho, estes números devem ser relativizados, ainda mais tratando-se de um levantamento baseado em um largo recorte cronológico no qual o perfil dos historiadores da arte mudou sensivelmente. Mas não é difícil perceber que, ainda no século XX, mesmo um estudioso com pouca formação específica, como Reis Santos, poderia ter ampla expectativa de crescimento como historiador da arte.

A grande quantidade de diletantes em Portugal também pode ser explicada por sua relação com o cenário europeu e ocidental, onde a História da Arte não era um objeto de preocupação das Universidades, como atenta Vernon Hyde Minor (MINOR, 1994: 20). Mesmo que enraizada numa tradição cujo passado pode ser seguido até a Renascença italiana e, além dela, até a Antiguidade clássica, afirma Panofsky, a História da Arte era, na primeira década do século XX “um membro relativamente recente da família das disciplinas acadêmicas” (PANOFSKY, 1991: 413).

Seria somente em 1764 que a designação “história da arte” apareceria, como um rótulo, afirma Minor, na página de rosto da *Geschichte der Kunst des Altertums*, de Winckelmann. Décadas depois, de acordo com Panofsky, os fundamentos metodológicos dessa nova disciplina seriam lançados no *Italienische Forschungen*, de Karl Friedrich von Rumohr, de 1827. A essa altura, uma cátedra já fora estabelecida, em 1813, em Göttingen e, no correr dos anos, as cátedras universitárias rapidamente se multiplicaram na Alemanha, Suíça e Áustria (PANOFSKY, 1991: 413 e 414).

A nova disciplina, a princípio, ao menos nos moldes reivindicados por Panofsky, em 1955¹⁰³, “teria de abrir caminho através de um emaranhado que compreendia instrução prática para as artes, apreciação e crítica de arte e esse monstro amorfo chamado “conhecimentos gerais”, confundindo-se e competindo com a estética, com a crítica de artes do *connoisseur* e com a apreciação artística ou com o estudo “puramente arqueológico”, de outro. Mas foi justamente pelas “portas dos fundos”, “sob o disfarce de arqueologia clássica”, que surgiu a

¹⁰² Panofsky observa que a História da Arte se desenvolveu como disciplina acadêmica também a partir de diletantes, como “passatempo particular de homens de negócios e de letras” que haviam chegado à História da Arte através da Filologia Clássica, Teologia e Filosofia, Literatura, Arquitetura ou apenas como colecionadores que estabeleciam uma profissão seguindo uma inclinação pessoal (PANOFSKY, 1991: 415).

¹⁰³ Um momento de tensão, no qual a escola historiográfica defendida por Panofsky já havia se estabelecido e em que a própria História da Arte havia se solidificado como disciplina acadêmica, contrariando muitos de seus contemporâneos.

História da Arte como a conhecemos hoje, de acordo com Panofsky. Não por acaso a primeira cátedra da disciplina na França seria criada sob o nome de “Arte e Arqueologia”, em 1874 (GEORGEL, 2014: 284)¹⁰⁴. É a esta tradição arqueológica que Vergílio Correia está ligado, representando de maneira significativa a continuidade desta tradição, em Portugal.

O caso do já citado médico Reynaldo dos Santos também é icônico, ele, que foi um dos maiores nomes da escrita da História da Arte no Estado Novo, era também um dos mais famosos cirurgiões de Portugal e constituiu sua obra e sua fama como amador, como diletante. Assim, mesmo aos trinta anos e apesar de seu amadorismo, Reis Santos pôde começar a construir sua carreira como historiador da arte. Portanto, sua trajetória não deve ser considerada tão incomum.

Seguindo a trilha de Vergílio Correia, Reis Santos se aproximaria primeiro da tradição crítica filológico-arqueológica buscando, em suas viagens por Portugal e pela Europa, inventariar a arte lusitana. Posteriormente, se aproximaria de uma abordagem *connoisseurística*, visual, sem, contudo, ter a pretensão de abandonar o trabalho de fôlego arquivístico. Passava, assim, por duas diferentes abordagens historiográficas que exerciam certa hegemonia na escrita da História da Arte europeia de sua época. Obviamente, essa alternância não ocorreu de maneira linear, mas em uma trajetória complexa, cheia de percalços e de novos desafios que se tornaram claros em seus *Estudos de Pintura Antiga*, um de seus mais celebrados trabalhos, capaz de contribuir para a compreensão de sua caminhada profissional – e até mesmo biográfica – ao longo da década de trinta.

O livro, lançado em 1943, reúne textos publicados entre 1933 e 1941, e nos conta um pouco sobre as experiências de Reis Santos neste período, contribuindo também para um melhor entendimento das outras obras do autor. O primeiro ponto a ser destacado é a crítica de Reis Santos aos grandes estudos de síntese, comuns em Portugal em seu tempo. Para ele, estes trabalhos eram construídos “num terreno precário de especulações, e com desprezo pela análise metódica”, com bases em “sistemas de teorias portentosas sôbre alicerces de estrutura inconsistente” (REIS-SANTOS, 1943: IX). Reis Santos acreditava que a síntese histórica teria que ser consequência e complemento do “exame documental, como a visão superior do

¹⁰⁴ De acordo com Chantal Georgel (2014): “A primeira cátedra de história da arte (arte e arqueologia) foi criada na Sorbonne em 1876; em 1878 é criada a cátedra de história da arte e estética no *Collège de France* (por Charles Blanc); em 1882 é criada a *École du Louvre*; novas cátedras de história da arte aparecem em seguida em Lille (1890), Paris (1896), Lyon (1898)”.

conjunto resultante da rigorosa observação dos elementos parcelares”. Segundo Reis-Santos, arquitetar “hipóteses, jogando com elas como se fossem verdade” seria como “falsear a História e o que ela encerra de mérito, beleza e valor moral” (REIS-SANTOS, 1943: X).

Na obra de 1943, Reis Santos chegou até mesmo a levantar o problema do que chamou de interpretação tendenciosa de fatos e documentos “dentro de sistemas preconcebidos e subordinados a um critério oportunista”. Citando o historiador suíço Eduard Fueter (1876 – 1928), afirmava, em plena ditadura do Estado Novo, que “A ciência do homem, como ser social, deve ter, sob pena de se ir definhando, liberdade para perseguir os seus problemas, sem atender a transigências e acomodações políticas” (REIS SANTOS, 1943: IX). E questionava, com tom virtuoso: “Têm o crítico e o historiador que assim procedem a noção da responsabilidade que lhes cabe, perante a Ciência e a Civilização, para além de certas conveniências de momento, das suas paixões, da sua vaidade e da sua ideologia?” (REIS-SANTOS, 1943: X).

Se, de alguma forma, o historiador da arte repetia certos lugares comuns das produções historiográficas de seu tempo, a crítica por ele constituída não era sem razão, e dava fundamentações para que o autor erguesse seus próprios métodos e objetivos para a escrita da história e da crítica de artes. Ambas, história e crítica de obras de arte antiga, não poderiam estar desacompanhadas. Isto poderia provocar “perniciosas consequências”, não explicitadas por Reis Santos neste estudo. Para fazer crítica, esclarece o autor, seria preciso conhecer:

[...] a época exacta; o meio em que se produziu; a personalidade do artista que a criou; a sua formação e as suas tendências estéticas; o lugar que ocupa na sua actividade, e as relações que porventura tiver com produções contemporâneas ou doutras épocas (REIS-SANTOS, 1943: IX).

Reis Santos, como quase dez anos antes da publicação de seus “*Estudos...*”, continuava chamando a atenção para a necessidade de levantarem-se “campanhas sistemáticas de investigação, inventariação e documentação, nos museus, arquivos e monumentos, nas bibliotecas e colecções” para que fossem organizados minuciosas e metódicas monografias, coletâneas e respectivos índices para que tornassem possível encontrar “certos aspectos panorâmicos do nosso passado artístico”. E estabelecia, então, como campanha para a generalização deste tipo de abordagem, o programa que seria seu:

A publicação em volume destas pequenas monografias obedece ao desejo de contribuir, com subsídios novos, para o estudo da evolução das belas-artes plásticas, preenchendo lacunas, estabelecendo e rectificando relações e cronologias, identificando artistas, classificando obras, fornecendo, enfim, novos elos para os encadeamentos indispensáveis à elaboração da História. (REIS-SANTOS, 1943: XI)

Reis Santos, contudo, fazia um chamamento à dúvida quanto a suas considerações. Por caminhos que ainda precisavam ser muito bem desbravados, de acordo com sua percepção, considerava importante levar hipóteses, como elementos de experiências, sujeitas a “rectificações que darão origem a outras hipóteses, susceptíveis por sua vez de novas e sucessivas investigações, dúvidas e provisórias conclusões” para que a História não deformasse “românticamente o passado ocultando a fragilidade estrutural, no jogo misterioso e vago dos imponderáveis”. Reis Santos tinha consciência de que ajudava a erguer as bases da historiografia da arte ao se voltar para o documento, mas negava espaço em suas palavras ao fato de que esta abordagem também pudesse incorrer em algum tipo de falseamento.

Seu trabalho, contudo, parece seguir nos “*Estudos...*” o plano traçado em seu antigo texto contra José de Figueiredo, publicado em 1934. Assim, seus textos, e não só os que compõem esta obra, consistem, em grande medida, em buscas por autorias (*É Miguel Nunes o autor dos painéis de Montemor-o-Velho?*), inventários de obras conhecidas ou apresentações de obras desconhecidas (*Quadros quinhentistas portugueses da coleção de Raczynski, Um quadro de Luís de Portugal no Museu Cívico de Pisa, etc.*), reconstituições de retábulos (*Reconstituição do antigo políptico da Paixão da Igreja de Jesus, de Setúbal*), aproximações estilísticas (*Tríptico no estilo dos “Maneiristas de Antuérpia”*). E o historiador e crítico de artes faz neste estudo até mesmo uma pequena incursão pouco conclusiva pela questão dos painéis de São Vicente. Mas seu trabalho mais marcante, nesta altura, seria aquele no qual apresenta suas experiências com raios infra-vermelhos nos estudos de pintura antiga.

Suas pesquisas na área trazem à tona um aspecto bastante relevante sobre a escrita da história da arte neste período: na tentativa de credenciá-la cientificamente naquelas décadas em que a área ainda tentava se consolidar, os trabalhos realizados em laboratório apareciam dando novos “dados” “objetivos” para os pesquisadores, que poderiam ver além da primeira camada pictórica. Nas palavras do próprio Reis Santos:

Aqueles exames revelaram, não só da massa cromática, mas também do preparo e até do suporte, caracteres que podem contribuir consideravelmente para modificar ou confirmar opiniões formuladas apenas sobre *meras observações visuais*. São elementos de análise da técnica utilíssimos, que permitem estudar melhor certos aspectos da pintura antiga e fornecem, certamente, contribuições ainda mais valiosas quando conjugados em outros subsídios (REIS-SANTOS, 1943 [1938]: 140, grifo nosso).

Na década de trinta, quando Reis Santos publicava seus estudos sobre o uso de radiação para o estudo das artes, havia sido estabelecido, na Conferência Internacional de Roma (1930),

a tarefa de estudar os métodos científicos, tendo em vista estabelecer a autenticidade das obras de arte e assegurar a sua conservação, selando, portanto, um pacto de colaboração entre os historiadores de arte e os técnicos dos novos métodos (SALGUEIRO, PESSOA & PESSOA: 2010, 113).

De acordo com Joana Salgueiro, José Pessoa e Georgina Pinto Pessoa, a aplicação de raios X no exame técnico de obras de arte e bens arqueológicos, em um casamento comum entre as humanidades e as ciências exatas e da natureza na virada do século XIX para o XX, teve início pouco depois da sua descoberta, em 1895, por Wilhelm Conrad Roentgen. De acordo com Salgueiro, Pessoa e Pessoa, o método provaria já, desde o início, sua capacidade para revelar as diversas fases da criação pictórica e as alterações sofridas pela obra. Contudo, muitos historiadores e críticos de arte receberam o uso de raio X para os estudos de obras de arte apenas como mais uma curiosidade, relegando seu uso somente para a conservação e restauro de obras de arte. Mesmo assim, o método chegaria a Portugal, em 1923, com Carlos Bonvalot, em uma tentativa isolada que só teve continuidade anos depois, com o trabalho mais metódico de Pedro Vitorino, médico e museólogo do Porto e do Dr. Roberto de Carvalho, com os quais Reis Santos trabalhou. Contudo, os estudos não teriam um impacto profundo imediatamente na historiografia da arte, seja na Europa ou em Portugal.

É certo que começaram a surgir alguns pólos de desenvolvimento de laboratórios, ligados essencialmente à conservação e restauro. É o caso do Instituto Mainini, no Louvre, da National Gallery em Londres, e sobretudo do projecto do Instituto José de Figueiredo, assinado por João Couto e Manuel Valadares: Embora esta instituição só viesse a ser oficializada no final dos anos 60, o certo é que estava instalada e a funcionar a partir de 1937, substituindo as antigas oficinas de restauro do Museu Nacional de Arte Antiga (PESSOA *apud* SALGUEIRO, PESSOA & PESSOA: 2010, 113).

O próprio Luís Reis Santos estagiou no Museu Nacional de Arte Antiga, entre 1940 e 1941, dois anos a menos do que o curso de costume, por lhe ter sido concedida a equivalência ao primeiro ano, pela frequência letiva no Instituto Mainini. Reis Santos anexou ao seu processo os trabalhos que publicou, inclusive seu *Monumentos de Portugal*, fruto do trabalho desenvolvido no estágio do MNAA, e das viagens que havia feito para estudar e inventariar a arte e a arquitetura nacional.

Como estagiário do Museu, fez diversos estudos sobre o acervo, com especial interesse pela pintura. Como era habitual a todos os estagiários, dirigiu visitas de estudo e ajudou a projetar duas salas de pintura antiga do MNAA. Em julho de 1944, se tornou Conservador-

adjunto do MNAA, após apresentar sua tese como Conservador Tirocinante¹⁰⁵, na qual tratava sobre:

- I) *Catálogos dos museus de belas artes portuguesas. Unificação dos catálogos de pintura.;*
- II) *Ficha completa de uma pintura, miniatura, desenho ou iluminura existente nas salas de exposição ou nas arrecadações do MNAA”, tendo escolhido “A Virgem e o Menino, de Jan Van Scorel;*
- III) *Organização da ficha completa de um objecto de arte decorativa existente nas salas de exposição ou arrecadação do MNAA;*
- IV) *A Orgânica dos museus de belas-artes. Esbôço duma catalogação sistemática da legislação acerca dos museus nacionais e regionais, e princípios gerais que a informam.*

A prova entregue por Reis Santos evidencia o tipo de formação que ele recebera no Museu, enquanto estagiário. Mas, de fato, sua experiência, como é sabido pelos textos que já havia publicado até então, e pelas respostas que escolhe dar na tese entregue, demonstram que sua intenção era trilhar outro caminho. Seus textos, apesar da formação técnica pela qual havia passado, evidenciam uma aproximação bastante clara em relação à crítica de arte baseada na análise visual.

Esta passagem pelo MNAA parece fazer parte de um processo que muda as concepções de Reis Santos como historiador da arte. Se em seu texto de 1938, publicado nos “*Estudos...*”, em um esforço retórico, é certo, para o poder do uso de raio X para ir além das “meras visualizações”, trazendo à tona mais dados para os estudos da pintura antiga, mais tarde em sua vida, o autor salientaria, justamente, o poder analítico da visualidade por ela própria.

A posição de Reis Santos, neste momento de sua trajetória, nos ajuda a delinear duas vertentes da historiografia da arte, em Portugal, neste período: a primeira que seguia na esteira dos estudos arqueológicos, desvelando dados sobre os artistas e suas criações, bem exemplificada pela prática de Vergílio Correia, e, outra, atenta à obra em si e confiante na

¹⁰⁵ Arquivo Histórico do MNAA, “Tese de Conservador Tirocinante – Luís Reis Santos”. Documento TC 42. 27 de Junho de 1944.

visualidade como poderosa ferramenta analítica para o estudo das artes, representada, em Portugal, por José de Figueiredo e Reynaldo dos Santos.

Duas posições condizentes com o cenário da historiografia da arte europeia neste momento em que, contudo, uma multiplicidade maior de gêneros florescia no campo de atuação. Kleinbauer sintetiza as diversas possibilidades, no entanto, em duas rubricas: perspectivas *intrínsecas* e *extrínsecas*. As perspectivas intrínsecas, focadas em descrever e analisar as qualidades inerentes da obra de arte, lidam com materiais e técnicas; problemas de autoria, autenticidade, datações e proveniência; características formais e simbólicas e função da obra. Procedem a partir da própria obra de arte e objetivam delinear suas propriedades. Para os adeptos da análise intrínseca, a investigação deve ser limitada a estas questões: Ideia que gera críticas severas quanto a análise extrínseca da arte, baseada na noção de que é necessária uma compreensão da obra de arte em si, mas também de todas as condições que a cercam e a influenciam.

Portanto, a crítica extrínseca tem a intenção de investigar integralmente as circunstâncias em que foi feito o trabalho, seu tempo e local, bem como determinantes sociais, culturais e intelectuais, e a história das ideias que circundaram a peça. Concentram-se sobre o artista, a natureza do processo criativo, e as forças que deram forma e cor ao trabalho do artista. Em muitos casos, esta linha de investigação tem seu ponto de partida no trabalho em si, mas a descrição e análise das qualidades inerentes do trabalho levam o estudioso diretamente à evidência externa para uma interpretação da obra (KLEINBAUER, 1971: 37)¹⁰⁶.

É claro que estas simplificações fornecidas por Kleinbauer só podem existir como observações gerais. Contudo, elas contribuem para a condução deste texto a uma apreciação necessária de duas práticas comuns na historiografia da arte que condizem, em alguma medida,

¹⁰⁶ “Intrinsic perspectives focus on describing and analyzing the inherent qualities of the work of art. They deal with materials and technique; problems of authorship, authenticity, dating, and provenance; formal and symbolic characteristics and function. In other words, they proceed from the work of art itself and aim to delineate its properties. Many scholars hold that art historical inquiry should be limited to these matters, and they restrict their investigations accordingly. Others maintain that a full understanding of the work of art requires an examination of the various conditions surrounding and influencing it. Their frame of thought may be described as extrinsic. They are intent on investigating in full the circumstances of the work’s time and place, including artistic biography, psychology and psychoanalysis, social, cultural and intellectual determinants, and the history of ideas. They focus on the artist, the nature of the creative process, and the forces that lend shape and color to the artist’s work. In many cases this line of investigation has its point of departure in the work itself, but the description and examination of the inherent qualities of the work lead the scholar directly to external evidence for their interpretation. Thus, by definition, extrinsic approaches have a much wider fram of reference than intrinsic approaches”.

com algo perceptível nas leituras dos textos deste período. É preciso dizer ainda que as duas escolhas metodológicas possíveis em Portugal nesse momento, nem sempre se contradizem e que o próprio Figueiredo, claro, não negava a necessidade de formular seus estudos sobre bases documentais, sobre a pesquisa em arquivos, bem como Correia sabia que, como historiador da arte, deveria também recorrer à análise visual, por vezes.

No entanto, a materialização destas duas tipologias de escrita aqui formuladas pode ser observada em um ríspido confronto estabelecido entre Correia e Figueiredo – dois dos mais importantes intelectuais, em Portugal, na primeira metade do século XX – que deve ter contribuído para moldar e consolidar as pesquisas de seus contemporâneos e sucessores no campo da escrita da História da Arte, estabelecendo-a como uma “polêmica exemplar”, nas palavras de Nuno Rosmaninho (ROSMANINHO, 2014: 141).

Vergílio Correia acusou José de Figueiredo de fazer mais literatura do que crítica e José de Figueiredo tentou reduzir Vergílio Correia a um inapto colecionador de documentos. Um diminui a importância do documento na “identificação” dos quadros, outro valoriza-o por não acreditar no subjectivismo tantas vezes imponderável. José de Figueiredo exprime uma confiança quase ilimitada nos seus dotes, apesar de eles não proporcionarem certezas (ROSMANINHO, 2014: 142).

A polêmica foi alimentada pela resenha que Figueiredo havia preparado justamente para uma obra de Vergílio Correia sobre o Grão Vasco: *Vasco Fernandes, Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*, lançado em 1924. Nele, Correia anunciava a descoberta de documentos que teoricamente comprovariam a autoria da famosa obra da cidade, localizada no distrito de Viseu. A autoria, atribuída a partir dos documentos a Vasco Fernandes, e a competência de Correia seriam, ambas, contestadas por Figueiredo no texto publicado na *Revista Lvsitania*.

Para Figueiredo, Correia não era nada mais que “um encontrador”, cujos trabalhos seriam interessantes apenas pelos documentos por ele apresentados. Suas obras seriam marcadas por uma “pretensão a crítica”, com uma “falta absoluta de visão” para a arte, dado o despreparo e a ausência de sensibilidade de Vergílio Correia para a área. Correia, portanto, na visão de Figueiredo, seria uma impostura enquanto historiador da arte.

O argumento para sustentar esta afirmação, além da adjetivação nada elogiosa do Professor da Universidade de Coimbra como um mero “*rat de bibliothèque*”, se baseava na negação de qualquer outro método que não fosse “a análise da obra a estudar”. Uma análise, é preciso dizer, visual, o que faria de Vergílio Correia um incapaz, ao menos como historiador da arte (FIGUEIREDO, 1924). E completa: “o que o sr. Vergílio Correia chama o método *directo*,

e objectivo, ou seja, o documento, não é método nenhum, mas sim um simples elemento de trabalho” (FIGUEIREDO, 1924: 414). Um elemento digno de dúvidas, já que poderia levar o historiador da arte a terríveis enganços, caso suas pesquisas dependessem somente das pretensas “provas documentais”. Portanto, a análise visual, de acordo com Figueiredo era, por vezes, mais confiável e mais efetiva que o próprio trabalho de escavar os arquivos.

A capacidade de ver a arte era o verdadeiro trabalho a ser realizado por um crítico, por um historiador da arte. Os feitos de Correia, pelo contrário, poderiam ser alcançados por qualquer um com alguma paciência e com o mínimo de alfabetização, afirmava Figueiredo, validando seu discurso, sua prática e colocando assim seu debatedor, automaticamente, fora do campo da verdade pretendida pela escrita da história da arte, verdade que ele próprio sugeria da elevada posição política e institucional que ocupava então.

Assim, constituía-se, com esse debate, ao lado da polêmica enlevada por Reynaldo dos Santos contra Antonio Augusto dos Gonçalves e seu “Estatuária Lapidar do Museu Machado de Castro”, um ataque a “Escola de Coimbra”, como bem observou Nuno Rosmaninho¹⁰⁷. Um embate entre nacionalistas e “céticos”: uns obcecados pela fruição visual e “sentimental” da imagem e outros pela força “conclusiva” do documento.

De alguma maneira, contudo, a polêmica já estava colocada na introdução da obra de Correia. Nela, Vergílio se postou como continuador de Sousa Vitterbo, “polígrafo notabilíssimo que durante largos anos, num trabalho exaustivo que o cegou, revolveu os arquivos recolhendo documentos referentes aos artistas e artífices lusitanos”, que havia “revelado” “que só pela elaboração de Dicionários de Artistas, onde toda a documentação surgisse, ordenada e completa, se conseguiria, dado o nosso atraso no campo da história da arte, trilhar o caminho da *verdade*” (CORREIA, 1924: VII). Ancorado na inquestionável autoridade de Sousa Vitterbo, Correia delineava sua tese, repetida por Reis Santos, anos mais tarde:

Antes de construir teorias é necessário alicerça-las com factos. Antes de expor ideas gerais, fatalmente inconsistentes por infundamentadas, e que, como tais, só aproveitam à literatura do dia-a-dia, temos de organizar o relato minucioso e fiel dos documentos (CORREIA, 1924: IX).

O documento deveria ocupar, então, a posição de “pedra angular” na metodologia proposta por Correia e só então, à “volta da peça documentada na origem, na autoria e no tempo, se agrupam depois as oficinas e as escolas”. Estudar a arte sem documentá-la seria construir na

¹⁰⁷ Sobre este assunto ver: ROSMANINHO, Nuno. Uma polêmica exemplar (2014: 141-144).

areia, fantasiar com soberba inutilidade “e o que é pior, adulterar, confundir, desorientar” (CORREIA, 1924: X), dizia Correia, citando o jornalista e escritor Matos Serqueira (1880 – 1962). A solução para a subjetividade, percebida pelas apreciações divergentes ao longo do tempo, seria o documento, só ele “insensível às variações de espírito se afirma como o factor eterno, dentro da relativa duração das rosas, das teorias e das atribuições”, refletia Vergílio, concluindo o prefácio de sua obra (CORREIA, 1924: XII). Correia, com isso, não ignorava a necessidade da análise visual: “Admito e aprecio e emprego o método comparativo (que nos aparece mascarado sob o rótulo de visão superior)”.

Contudo, enquanto para Figueiredo a visão era parte primordial da historiografia da arte, para ele era apenas parte de um processo que ele imaginava compreender bem, tendo atuado por algum tempo como “prehistoriador e etnógrafo”. Confiante, complementa, em crítica a seus detratores:

[...] é necessário, para se alcançar honestamente a verdade, que tal aplicação se faça dentro de barreiras que o bom senso e uma educação geral balisem; e, principalmente, partindo do certo para o desconhecido. Ninguém já hoje leva a sério, lá fora, os *védores*, que procedem de outra fôrma, tantos os deslizes e incongruências em que os mais categorizados têm caído! (CORREIA, 1924: 141)

Figueiredo, que se considerava um visual por sensibilidade, por dom e formação, havia agido, no entanto, ao atacar Vergílio Correia, não apenas contra Vergílio Correia, mas a favor de sua própria posição de superioridade no âmbito da escrita da história da arte. Defendia também a manutenção de seu prestígio social e cultural diante da polémica criada com o historiador da arte da Universidade de Coimbra. Do enfrentamento, afirma Rosmaninho a “historiografia metódica não saiu derrotada, mas permaneceu à defesa, enleada numa prática aparentemente pouco ambiciosa” (ROSMANINHO, 2014: 142).

Vergílio, contudo, atacava com alguma ferocidade a figura de Figueiredo e, com isso, além de sua metodologia, a tendência nacionalista de escrita da História representada por homens como o realizador do MNAA e Reynaldo dos Santos, que, em suas pesquisas sobre a arte portuguesa, tinham em vista mostrar a ‘autonomia espiritual’ e, portanto, a originalidade da Nação portuguesa (ROSMANINHO, 2014: 141). Em 1925, Vergílio Correia deu continuidade à polémica ao enfrentar diretamente a historiografia nacionalista, filiada em Luciano Cordeiro, Sousa Holstein e Ramalho Ortigão, e, escreve ele, continuado por “alguns amadores da última hora, os quais, contando com a infinita receptividade patriótica do grande público, agitam perante os seus olhos sem defesa miragem de uma superioridade artística

indígena, que só excepcionalmente foi um facto”¹⁰⁸ (CORREIA *apud* ROSMANINHO, 2014: 143).

No mesmo ano do incidente sobre Queluz, 1934, em carta enviada ao jornal *Fradique*, Luís Reis Santos reforçava algumas críticas a Figueiredo e complementava, na esteira de Correia, seu ataque à “arte nacional inventada sobre a mentira”, acusando José de Figueiredo de “resolver qualquer problema de arte, sem pestanejar”, com “o elixir da identificaçãozinha segura” (REIS SANTOS *apud* ROSMANINHO, 2014: 144).

Análise visual de obras de arte e nacionalismo, portanto, pareciam, algumas vezes, andar de mãos dadas. Em outro agudo enfrentamento à historiografia da arte de Reynaldo dos Santos e José de Figueiredo, Vergílio Correia deixaria claro seu ceticismo quanto às capacidades visuais dos dois historiadores, desta vez empregando a ironia: “E deixe lá a transparência e a luminosidade da atmosfera em paz e sossego, que já estou farto de ver esse cliché nos seus artigos e nos do sr. Reinaldo” (CORREIA *apud* ROSMANINHO, 2014: 143).

Um reparo decisivo, de acordo com Rosmaninho, já que “foi sobre alguns desses lugares-comuns que Reynaldo dos Santos construiu as suas conferências sobre a ‘originalidade’ da arte portuguesa” (ROSMANINHO, 2014: 143). Sobre análises visuais vagas e inexoravelmente seguras, erguia-se, ocasionalmente, com ares de sensibilidade para a arte, à reafirmação da Nação, como notaram Luís Reis Santos e Correia, já na altura.

Alguns “védores”, como lhes chama Correia, eram, em âmbito internacional, altamente prestigiados em um momento em que a análise visual, nos moldes do connoisseurismo, se afirmava como a prática mais comum na produção historiográfica da arte. Assim, enquanto Vergílio Correia evocava o erudito historiador da arte francês Eugène Müntz (1845 – 1903), Figueiredo contra-ataca de sua trincheira:

[...] mal avisado, andou citando Muntz... Muntz foi um escritor ilustre e um historiador de arte notável, pois, tendo lido tudo o que se conhecia na sua época sobre o renascimento em Itália, soube condensá-lo por uma forma brilhante e perfeita. Mas não foi um crítico de arte, *porque não tinha o dom da visão* e por isso mesmo os seus livros, passados de moda, com as correções que lhes trouxera os trabalhos de Venturi, Berenson e Bertaux, etc., têm actualmente um interesse muito relativo, porque nada acrescentaram ao que se sabia no seu tempo [...] (FIGUEIREDO, 1924: 417).

¹⁰⁸ Em: CORREIA, Vergílio. **Obras. V – Estudos monográficos**. Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1978, pp. 184-185. Originalmente publicado como “Três túmulos”, em 1925.

Contra a citação de Muntz, Figueiredo contrapunha a autoridade de Émile Bertaux, Bernard Berenson e Adolfo Venturi. Contra a carreira dedicada à pesquisa documental, contrapunha os dotes visuais que haviam possibilitado os trabalhos dos três historiadores da arte – mesmo que tão diferentes em suas abordagens – aos quais se refere. Sua confiança na análise visual das obras de arte se alicerça em sua formação, realizada em Paris, entre 1895 e 1900, tempo em que frequentou cursos livres na Escola do Louvre, visitou exposições, museus e casas de antiguidades e conviveu com eruditos, historiadores e artistas, portugueses e estrangeiros. Neste período, conhece Émile Bertaux e também Salomon Reinach, arqueólogo francês, historiador da arte e cofundador da Escola do Louvre, Yvanhoé Rambosson, crítico de arte e um dos organizadores dos *salons* de Paris, Georges Demotte, antiquário e editor e o escultor Auguste Rodin (BAIÃO, 2011: 114).

Figueiredo certamente teria, com sua experiência internacional por sua estadia durante algum tempo em um dos grandes centros culturais e artísticos da Europa, ideia da hegemonia que a análise visual calcada na prática connoisseurística tinha na crítica e na historiografia da arte, o que dava fundamentação à sua argumentação perante Vergílio Correia.

É claro que a Escola de Viena, os Formalistas e vertentes de raiz burckhardtiana, como o círculo de Aby Warburg, apresentavam opções que davam nova dinâmica e vivacidade aos debates, mas figuras como Bernard Berenson e Roberto Longhi continuariam a exercer grande autoridade na área. Especificamente em Portugal, a análise visual de matriz connoisseurística ganharia independência em relação a José de Figueiredo, e seria mantida viva mesmo após a morte do antigo conservador do MNAA. Luís Reis Santos, que antes partira em defesa de Vergílio Correia, atacando Figueiredo por suas “identificações seguras”, seria um dos responsáveis por manter viva a análise visual, como historiador e crítico de arte, mas também como *connoisseur* até o fim de sua vida.

A análise visual como procedimento encontrava-se, portanto, bem estabelecida naquele país durante a primeira metade do século XX. Muito graças a José de Figueiredo e Reynaldo dos Santos, mas também, posteriormente, pela obra de Reis Santos. A ideia de que as obras seriam apreensíveis principalmente pela sensibilidade, pela simples fruição, pela arte de ver bem e de reconhecer a *mão* do artista alcançara o *status* que tinha em Portugal naquelas décadas muito pela penetração no país dos trabalhos de Berenson, Venturi, Bertaux, dentre outros. O francês, aliás, chegou a ir a Portugal para ministrar alguns cursos, convidado por Figueiredo, e lançou um livro dedicado ao Renascimento no país: *Les Arts au Portugal* (1935). A ação

continua de um personagem extremamente prestigiado no país, Max Jakob Friedländer, também foi de fundamental importância para que esse procedimento tivesse vida longa na península. Reis Santos se considerava seu pupilo e a relação entre ambos rendeu também ao historiador da arte português o prefácio de *Obras Primas da Pintura Flamenga dos Séculos XV e XVI em Portugal* (1953), escrito pelo famoso alemão.

O livro, que marcava a primeira grande publicação que Reis Santos havia planejado sobre a arte neerlandesa e sua relação com Portugal, um de seus temas de predileção, é fundamental para sua carreira também por outros motivos: o primeiro, claro, é a dedicatória da obra “Ao Professor Doutor António de Oliveira Salazar com a firme, imperecível e profunda gratidão do Autor”. Se em 1934, como já foi dito, o ainda inexperiente historiador da arte poderia ser considerado por alguém um crítico da Ditadura, em 1953, pelo contrário, sua dedicatória selava sua boa relação, ao menos publicamente, com o Regime, exatamente no ano em que Reis Santos se tornava Professor da Universidade de Coimbra.

Um segundo ponto “pré-textual” bastante interessante encontra-se na Apresentação, escrita por Ricardo R. de Espírito Santo Silva:

[...] Reis-Santos não é, apenas, um estudioso e um investigador honesto, incansável, insatisfeito; é também *um visual, possuidor de extraordinária sensibilidade e amando a obra de Arte*. Basta visitar a sua modesta casa, cheia de notas encantadoras de beleza, para nos convenceremos de que ele seria um grande e judicioso colecionador se a fortuna lho permitisse. Especializado na história da pintura antiga, mas eclético no gosto, Reis-Santos é atraído por todas as expressões de Arte, da pintura à música, da cerâmica à ourivesaria; e é nesse ecletismo e nesse amor que o seu espírito se refresca e adquire o vigor e a espontaneidade que fazem com que o seu trabalho profundo de erudição, presidido por um lúcido espírito crítico, tenha o perfume e o encanto de uma criação. [...] (REIS SANTOS, 1953)

Foi com estas palavras que, em abril de 1953, Ricardo do Espírito Santo Silva, eminente colecionador de arte e então presidente do banco que leva o nome de sua família, descreveu Luís Reis-Santos na apresentação de *Obras-Primas da Pintura Flamenga dos séculos XV e XVI em Portugal*, lançado na inauguração da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, instalada no setecentista Palácio Azurara, na Alfama.

A indicação, contida nesta passagem, de que o próprio Luís Reis Santos era um colecionador de arte – assunto que merece maior atenção, aliás, por parte da historiografia – combinada, com sua relação com Ricardo Espírito Santo Silva, seu mecenas e para quem

trabalhava como *connoisseur*, como conselheiro para a aquisição do acervo do banqueiro¹⁰⁹, trazem à tona esta necessidade de uma melhor compreensão da análise visual e da relação de Reis Santos com este procedimento. Será preciso, portanto, por uma melhor compreensão do que proponho aqui retomar um pouco da história da historiografia da arte no período, fora de Portugal.

Luís Reis Santos, ao desempenhar o papel de *advisor* ou perito pessoal de Ricardo Espírito Santo, não exercia uma função inédita. Alguns personagens ficaram famosos cumprindo este papel, como o já citado Bernard Berenson, prestigiado, poderoso e rico *connoisseur*, que em sua longa trajetória profissional – tendo vivido até os noventa e cinco anos – levava a ocupação a outro nível, sendo respeitado e temido, fora e dentro da academia. Max J. Friedländer alcançaria sucesso similar, sendo para Lionello Venturi, seu contemporâneo, “o maior conhecedor de arte alemã e flamenga, mas também o maior representante alemão da tradição dos conhecedores” (VENTURI, 1984: 196). O prestígio alcançado pelos trabalhos destes dois homens e de tantos outros *connoisseurs* no século XX, entre eles Reis Santos, continha uma alta dívida com as obras dos predecessores¹¹⁰ Giovanni Battista Cavalcaselle (1819 – 1897), Joseph Archer Crowe (1825 – 1896) e Giovanni Morelli (1816 – 1891).

Como afirma Germain Bazin, em assertiva que poderia servir também para o caso português, fazia-se importante na época destes estudiosos – em que havia uma massa enorme de obras de arte procedentes do passado cuja autoria era desconhecida ou com atribuições tradicionais incertas – distinguir a obra de um mestre da de seus imitadores e copistas e mesmo das obras de outros artistas: para isso era necessário reconhecer a *personalidade* de cada artista (BAZIN, 1989: 192).

¹⁰⁹ Com base em documentação hoje no Arquivo do Banco Espírito Santo, fica claro que Reis Santos de fato cumpria o papel de conselheiro da família Espírito Santo, nomeadamente a Ricardo e Manuel Ribeiro do Espírito Santo Silva, que atuaram como mecenas do historiador da arte, ao menos de 1933 até 1956. O primeiro documento que consta dessa relação data de 1933, quando Reis Santos ainda era editor, proprietário e diretor do anuário de Turismo de Portugal e se refere a um pedido de empréstimo pessoal de dois mil e quinhentos escudos. Documentos consultados:

AHBES: Fundo Ricardo Ribeiro do Espírito Santo Silva – RRESS/A/B-001/01-003. Caixa 1.

AHBES: Fundo Ricardo Ribeiro do Espírito Santo Silva – RRESS/C-001/01-0041. Caixa 4.

AHBES: Fundo Ricardo Ribeiro do Espírito Santo Silva – RRESS/C-001/01-0022. Caixa 4.

AHBES: Fundo Manuel Ribeiro do Espírito Santo Silva – MRESS/A/01-0002/01-1141. Caixa 1.

¹¹⁰ Mas não precursores do connoisseurismo, já que normalmente atribui-se a Rumohr (1785 – 1843) esta posição.

Crowe e Cavalcaselle trabalhariam juntos por diversas vezes. O primeiro, inglês, atuou por algum tempo como jornalista, produzindo textos e ilustrações para os periódicos Daily News e Morning Chronicle. Mas seria como diplomata que conheceria Cavalcaselle, fervoroso partidário da unificação italiana. Formado na Academia de Belas Artes de Veneza, àquela altura já havia sido empregado, como *connoisseur*, da Royal Academy, em Londres. Os dois se conheceriam em 1847, em Mônaco, e formariam uma parceria duradoura que daria origem à *História da pintura flamenga* (1857), à *História da pintura italiana das origens até ao século XVI* (1864 – 1871) e a monografias sobre Ticiano (1877) e Rafael (1882), que não transformaria, contudo, a prática em método a ser seguido por ser um procedimento “puramente empírico e descritivo”, formulado por “dois historiadores hostis a qualquer teoria” (BAZIN, 1989: 194).

Assim como Von Rumohr, associariam um profundo estudo bibliográfico às análises estilísticas, interessados, principalmente, em traçar o desenvolvimento de individualidades artísticas, desde seus primeiros esforços até os subsequentes declínios e quedas, e em classificar escolas de pintura. Com este objetivo evitavam especulações teóricas em favor de uma observação empírica das características formais das obras de arte (KLEINBAUER, 1971: 45). Numa época em que a fotografia ainda era pouco difundida, Crowe e Cavalcaselle dependiam da memória, de cópias que faziam das pinturas estudadas e, claro, de longas descrições que posteriormente seriam fundamentais para a constituição de suas análises formais, reavivando o que os olhos já haviam visto.

Morelli tentaria dar mais exatidão ao que antes dependia de uma apurada educação visual e emprestaria seu nome a um procedimento que se tornaria, praticamente, sinônimo de connoisseurismo: a metodologia *morelliana*. Médico de formação e especializado em anatomia comparada, Morelli se tornaria ao longo da vida um importante colecionador. Já maduro, publicaria seus trabalhos em História da Arte sob o pseudônimo Ivan Lermonieff (um anagrama “russo” de seu nome), anunciando suas descobertas.

Determinado a mostrar que não há nada misterioso em fazer uma atribuição (WIND, 1985: 32), acreditava que poderia identificar o autor de uma obra de arte observando aspectos pouco importantes da mesma. Esta, como qualquer outra habilidade, afirmava Morelli, requeria apenas certo dom e exercícios regulares que tornariam possível uma clara compreensão das características particulares que podem ajudar a reconhecer o autor de uma pintura”. (WIND,

1985: 32)¹¹¹: bastaria, para tanto, observar detalhes facilmente negligenciáveis como mãos, narizes e orelhas (Figura 14), aos quais nem mesmo copistas e falsificadores davam grande atenção e que os artistas, eles próprios, repetiam involuntariamente, colocando na tela à sua própria maneira:

“[...] quase todo pintor tem suas próprias particularidades, que lhe escapam sem que ele tenha consciência disso. Quem quiser estudar um pintor de perto deve, pois, saber descobrir bagatelas materiais e examiná-las cuidadosamente; elas desempenham o mesmo papel que os floreios para o estudo da caligrafia” (MORELLI *apud* BAZIN, 1989: 192).

Com este procedimento, a análise visual das obras de arte ocupava sempre o cerne dos trabalhos de Morelli. Em carta de 19 de novembro de 1877, escrevia ao escritor Jean Paul Richter:

E se na crítica de arte você realmente deseja atingir um resultado, não há necessidade de estudar os documentos em papel, mas sim a própria obra de arte. Certamente isto custa muita fadiga, tempo e constância, mas no fim se obtém a infinita satisfação de sentir-se sobre um terreno seguro e de não ter gastado inutilmente o próprio tempo e a própria astúcia. Com isso não quero dizer que o documento deva ser jogado fora, não, ao contrário, acho eles extremamente preciosos, mas apenas nas mãos de pessoas capazes de entender e interpretar uma obra de arte, mesmo sem documentos (MORELLI *apud* KULTERMANN, 1997: 110)¹¹².

O comentário de Morelli a Richter obviamente faz lembrar o posicionamento de Figueiredo em sua polêmica com Vergílio Correia. Sobretudo porque, naquela discussão, realizada quase cinquenta anos depois, Figueiredo, defendendo que as obras reivindicadas pelo historiador da arte de Coimbra para Vasco Fernandes seriam na verdade do Mestre de Salzedas, não apelaria somente para uma argumentação bastante próxima da acima citada, mas também para a comparação das mãos representadas em pinturas que seguramente seriam dos dois mestres, o que garantiria que o Retábulo de Lamego era, na verdade, e a par de documentos, de Salzedas. O que demonstra, de certa maneira, o sucesso do método de Morelli, mesmo que

¹¹¹ Os dois trechos acima citados são traduções livres de trechos do livro de Edgar Wind, *Art and Anarchy*. No original: “He was determined to show that there is nothing mysterious about making an attribution; that like any other skill, it requires a certain gift and regular exercise; that it rests neither on irrational nor on super-rational powers, but on clear understandings of the particular characteristics by which the author of a painting can be recognized in his work”.

¹¹² Na tradução italiana da obra de Kultermann: “E se nella critica d’arte si vuole davvero pervenire a un risultato, non bisogna studiarla nei documenti di carta, bensì nelle stesse opere d’arte. Certamente ciò costa molta fatica, tempo e costanza, ma da ultimo si ottiene l’infinita soddisfazione di sentirsi sopra un terreno saldo e di non avere speso inutilmente il proprio tempo e la propria arguzia. Com questo non voglio dire che i documenti debbano essere gettati via, no, al contrario, li ritengo estremamente preziosi, ma soltanto in mano di persone che sono in grado di capire e di interpretare un’opera d’arte anche senza documenti” (KULTERMANN, 1997: 110).

considerado por alguns meramente mecânico e grosseiramente positivista, como lembra Ginzburg (1986: 144).

A obra de Morelli foi muitas vezes acusada também de charlatanismo, quando foi publicada pela primeira vez, mas logo foi adotada por historiadores e críticos como Frizzoni, Berenson, Friedländer e outros, e por algum tempo foi utilizada em todas as escolas de História da Arte (WIND, 1985: 32)¹¹³. Ou seja, seu método foi rapidamente absorvido pela prática. De acordo com Edgar Wind, em seu *Critique of Connoisseurship*, somente na galeria de Dresden, cinquenta e seis pinturas foram renomeadas graças às descobertas de Morelli, e em outros museus, a reviravolta teria se dado em escala comparável. Se o procedimento morelliano se mantinha atual ao longo das décadas, manteria também seu potencial como criador de polêmicas, mesmo anos depois de se tornar um verdadeiro lugar comum na práxis da historiografia da arte.

Em 1919, Friedländer levantaria uma nova controvérsia sobre Morelli, vinte e oito anos após sua morte, em *On Art and Connoisseurship*. Problemática esta, fundamental também para a compreensão da prática do connoisseurismo em Portugal. Ele mesmo, assim como Figueiredo, como historiador da arte, colhia os frutos da criação do italiano e não questionaria exatamente o método, mas sim a possibilidade de que os resultados obtidos por Morelli fossem alcançados por aquele processo. Para Friedländer, Morelli alcançava suas atribuições por *intuição*, enquanto clamava que as havia produzido pela ciência (WIND, 1985: 35)¹¹⁴.

Um comentário de Lionello Venturi, contemporâneo de Friedländer, aliás, capta bem este contexto e pode contribuir para a tarefa de pensar sobre o caráter cientificista que Morelli investe em sua metodologia e em como isto foi recebido:

É preciso recordar a paixão pela ciência experimental existente entre 1850 e 1880 para se conseguir compreender, não só como é que um homem de talento foi capaz de construir tal teoria, mas também como é que semelhante teoria teve grande difusão internacional e até uma eficiência favorável aos estudos de história da arte (VENTURI, 1984: 218).

¹¹³ No original: “Decried as a charlatanismo when it was first published, but soon adopted by Frizzoni, Berenson, Friedländer and others, and now used in all the schools of art history”.

¹¹⁴ “As late as 1919 – that is, twenty-eight years after Morelli’s death – the well-known critic Max Friedländer could still refer to him as a sort of charlatan, although he added a few significant reservations. In the first place he did not question Morelli’s results; he questioned only the way in which Morelli claimed to have reached them. The disputed point thus appeared to be the Morellian method, but even that is saying useful; he applied it himself. What he meant to deny was the possibility of obtaining by that method the spectacular results that Morelli had obtained. In Friedländer’s opinion, Morelli’s attributions were reached by intuition, while Morelli claimed that he had produced them by science – which apparently made him a charlatan”.

A visão científicista de Morelli aparece na fala de Venturi mais uma vez como um problema. O italiano teria alcançado seus objetivos *apesar* de seu já famoso discurso sobre como funcionava o método morfológico. Não bastavam exercícios regulares de análise visual e um método científico, uma técnica. Era preciso ter sensibilidade, dom verdadeiro. Somente isso poderia qualificar o conhecedor de arte como tal. Só assim o historiador da arte poderia ser um intelectual, com talentos visuais verdadeiros, salvo de não ser apenas um “encontrador de documentos”. A noção de que a historiografia da arte era uma criação artística e, portanto, superior à técnica e não ensinável, contribuiria para a manutenção da ideia de que a crítica e a historiografia da arte eram tarefa para poucos, o que mantinha a disciplina alheia à Academia, muitas vezes (Lembrando que a Academia também era para poucos, de modo que este era um elitismo dentro de outro ou paralelo a outro).

Muito por isso as cátedras de História da Arte demoraram para surgir e, mesmo quando criadas, permaneceram ligadas às antigas práticas, mais próximas da Galeria e do Museu do que da Academia em si. Não por acaso, em Portugal, os diletantes dominavam a área. Vergílio Correia e José de Figueiredo eram ambos formados em Direito. Reynaldo dos Santos, que despontaria como o grande sucessor de Figueiredo, era um famoso médico cirurgião em Portugal e a formação de Luís Reis Santos não passaria pela Academia, mas sim por cursos oferecidos por Museus. Foi com esta trajetória que Reis Santos assumiu a cadeira de História da Arte da Universidade de Coimbra para lá permanecer, ensinando o que aprendera – em grande medida – na prática, até 1967.

Ou seja, ensinando um saber que deveria abarcar desde o conhecimento íntimo das obras de arte, suas técnicas, seus autores e as escolas ou movimentos a que pertenciam, bem como sua proveniência e seu histórico de restaurações, falsificações e vendas. Fazia parte da finalidade do trabalho, ainda, a capacidade de formular Juízos Estéticos sobre as obras.

Coincidia, muitas vezes, com uma teoria fundamentada na ideia de que a obra de arte não pode ser explicada socialmente, culturalmente ou até mesmo pelo viés formalista, mas somente por si mesma.

Contudo, por mais que o *connoisseurismo* tenha sido muitas vezes questionado eticamente ou teoricamente, não é possível prescindir do que esta vertente da historiografia da arte produziu. Mesmo seus críticos mais vorazes, que confrontaram a prática ao longo dos anos em que a mesma era hegemônica no campo ou mesmo depois, admitem isto. Lionello Venturi,

cuja posição é um tanto dúbia – inclusive por contemporâneo à polêmica sobre a praxe – crítica e tece loas ao método. Deste modo, acrescenta:

A crítica filológica de arte demonstrou as suas melhores qualidades, não na organização das histórias universais de arte, nem no tratamento da técnica e da iconografia, nem sequer nas evasões para a história da cultura, mas sim na procura do individual. O catálogo cumulativo das obras de cada artista foi a obra-prima da crítica filológica de arte. E os historiadores de arte de maior talento alcançaram este objectivo (VENTURI, 1984: 191 e 192)

Com a formação de um conservador de museus, em busca de constituir um inventário da arte de sua pátria, como é possível inferir por sua trajetória, e um visual por “vocação”, de acordo com a autoridade de Figueiredo, o grande mérito do historiador e crítico de artes ao publicar os trabalhos sobre o Grão Vasco foi o de construir com maestria um trabalho em acordo com as práticas de sua época: duas monografias sobre um dos grandes artistas de Portugal que em períodos diferentes cumpriam bem o objetivo principal da historiografia daquele período, o de constituir um catálogo cumulativo das obras de um artista (VENTURI, 1984: 192) que conseguiram aliar os registros documentais à “intuição” do olhar.

CAPÍTULO III – A CANETA DO CRÍTICO: O GRÃO VASCO DE REIS SANTOS

“O jogo da Arte ignora as coisas derradeiras, e não obstante consegue obtê-las”.

(Paul Klee, “Credo Criativo”)

“Que não se olhe o espírito como uma fantasia, como uma ideia vaga, imponderável, mas como uma ideia definida, concreta, como uma presença necessária, como uma arma indispensável para o nosso ressurgimento. O Espírito, afinal, também é matéria, uma preciosa matéria, a materia prima da alma dos homens e da alma dos povos...”

(Salazar, “Salazar – o homem e sua obra”)

Entre a publicação de *Vasco Fernandes e os Pintores de Viseu no século XVI*, em 1946, e *Vasco Fernandes*, 1962, decorrem 16 anos. Aspecto fundamental para a pesquisa aqui proposta, a passagem do tempo provocou mudanças não exatamente expressivas na narrativa do historiador da arte ou em suas conclusões, mas fundamentais para a reflexão aqui proposta sobre a recepção de Vasco Fernandes por Luís Reis Santos em seu lugar social e imerso pela práxis historiográfica e crítica de seu tempo. Finalmente, dá a oportunidade para a discussão do cerne deste trabalho, as pesquisas do historiador sobre o pintor e o modo como às mesmas ganharam formas finais em sua escrita, compondo sua imagem do Grão Vasco.

Contudo, este será o espaço dedicado, principalmente, ao debate sobre a escrita em si, por mais que perambule também, necessariamente, por outros temas já abordados ou não, que ajudam a construir os objetivos aqui almejados. Esta terceira parte se debruça, portanto, sobre a “elaboração de um fim”, como se refere Certeau. Dedicar-se à escrita, a esta produção que, consolidada, mas também destrói e apaga, para arquitetar uma narrativa e um sentido. Com o fim dado pelo texto de Reis Santos, é estabelecida também uma finalidade à pintura de Vasco Fernandes. Uma finalidade constituída por um ato que gerou e que continua gerando, em um fluxo de imprevisibilidades, novas recepções para a obra de Fernandes.

Aqui, portanto, serão explorados os textos que constituem – dialogando entre si – a recepção de Vasco Fernandes por Luís Reis Santos, neste lugar onde as formas criadas pelo pintor do século XVI se misturam às texturas da obra de Reis Santos. A mútua relação das

formas textuais de Reis Santos com as formas pictóricas de Grão Vasco faz com que as obras do pintor do século XVI muitas vezes sejam vistas por meio das lentes concebidas na produção historiográfica da arte do antigo Professor da Universidade de Coimbra. Essa vida da obra de Reis Santos por meio de Vasco Fernandes, sua perenidade, pode ser verificada, por exemplo, em uma passagem pelo Museu Grão Vasco, em Viseu, Portugal, onde o historiador da arte se faz tão ou mais presente do que no Museu Machado de Castro, por ele dirigido durante quase duas décadas.

De maneiras diferentes falo, portanto, de contextos de recepção de “textos”. Aqui, nossa própria recepção da obra de Luís Reis Santos e da obra de Vasco Fernandes ajuda a organizar e a dar sentido à recepção que tenho como objetivo compreender, a recepção da pintura de Vasco Fernandes nos textos de Luís Reis Santos. Para tanto, algumas considerações de LaCapra podem ser úteis:

Um dos contextos mais importantes para a leitura de textos é, evidentemente, o nosso próprio, um contexto que se analisa de maneira errônea quando visto em termos rigorosamente “presentistas”. Somente sugeri as maneiras em que este contexto envolve o leitor em uma interação entre passado, presente e futuro, uma interação que tem conexão tanto com o entendimento como com a ação (LACAPRA, 1998, 286)¹¹⁵.

E é a partir deste pressuposto delineado por La Capra que me debruço, aqui, sobre a escrita de Reis Santos como recepção da obra de Vasco Fernandes, sobre sua produção textual como constructo, obviamente, e como resultado de pesquisa, mas também fruto de interpretações e criatividade. Pretende-se encarar, com isso, a “operação que faz passar da prática investigadora à escrita”, ideia imprescindível, uma vez que a história ocidental é uma história escrita, uma *historiografia*, como lembra Michel de Certeau.

Escrita que, contudo, é preciso lembrar, não é construída unilateralmente pelo historiador, mas sim coletivamente, já que sempre é fruto da validação acadêmica e do modo

¹¹⁵“Uno de los contextos más importantes para la lectura de textos es evidentemente el nuestro propio, un contexto que se analiza de manera errónea cuando se lo ve en términos estrechamente “presentistas”. Sólo aludí a las maneras en que este contexto involucra al lector en una interacción entre pasado, presente y futuro, una interacción que tiene conexión tanto con el entendimiento como con la acción”. O texto como citado encontra-se em coletânea organizada por José Elias Paltí e já citada anteriormente. Como o texto de Dominick La Capra dialoga com diversos outros que serão aqui citados é preciso esclarecer que a versão original de “*Repensar la historia intelectual y leer textos*” foi publicada pela primeira vez em 1980, na revista *History and Theory* sob o título “*Rethinking Intellectual History and Reading Texts*” e reimpresso em 1983 nas páginas de “*Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*”.

como se relaciona com as ideias desta comunidade. É, portanto, produto de uma combinação com o lugar social e com uma prática científica de um tempo, como já foi assinalado.

III.I. Descrição de Dois Textos

Vasco Fernandes e os pintores de Viseu no século XVI seria publicado em 1946, após anos sendo preparado por Reis Santos. As pesquisas sobre o pintor, deslocado para o segundo plano graças a obra de José de Figueiredo que renovara o interesse por Nuno Gonçalves, nunca cessariam ao longo do século XX. Os estudos de Reis Santos marcariam o ponto alto destas buscas pela compreensão do antigo pintor.

Após a aparição dos estudos de Maximiano Aragão, em 1900, diversos outros trabalhos foram produzidos e publicados, gerando, por vezes, polêmicas sobre o tema Grão Vasco, como as que haviam envolvido José de Figueiredo e Vergílio Correia. Em grande medida, foram estudiosos da região de Viseu que se debruçaram sobre o tema, que, não sendo mais o preferido pela historiografia nacionalista, continuava sendo motivo de grande ufania para a região, na qual, teoricamente, nascera o antigo pintor. Algumas questões, como o problema da autoria dos Painéis de Viseu, deviam sua existência justamente a este sentimento de pertença regional, que atuou, em grande medida, como um motor, ajudando a mover pesquisas e debates sobre o assunto.

Deste modo, quando José de Figueiredo atribuiu o Retábulo de Viseu ao pintor régio Jorge Afonso, Maximiano de Aragão se apressou em responder, via *Diário de Notícias*, reivindicando os painéis para o Grão Vasco. Reivindicação que seria repetida, contra a tese pró-Jorge Afonso/ Figueiredo, desde então, passando por Reis Santos e sendo, mais uma vez, reafirmada por Manuel de Alvelos, em 1965, numa obra dedicada somente a comprovar que era Vasco Fernandes o autor do Retábulo.

Os esforços dos pesquisadores regionais foram responsáveis por fornecer material para que Reis Santos erguesse alguns fundamentos de sua publicação de 1946, que marcaria a

historiografia da arte portuguesa. Seu livro, no entanto, seria publicado somente parcialmente, de acordo com o autor, mas é nesta parcialidade – que se tornou um todo, com a publicação da obra – que esta dissertação se baseia, em grande medida.

O volume “acerca do grande mestre de Viseu e de sua oficina” deveria ser, de acordo com os planos de Reis Santos, o primeiro de uma série dedicada à “História da Pintura Portuguesa”, “assente em grandes monografias” de pintores lusitanos ou que haviam atuado no país. De acordo com Adriano de Gusmão:

[...] como elaboração de um livro de especialidade, “Vasco Fernandes e os Pintores de Viseu do século XVI”, representa uma inovação, pela ordenação racional das matérias, pelo perfeito apoio documental e ainda pelo cuidado gráfico, pois Reis Santos era um esteta e um técnico da arte do livro (GUSMÃO, 1975: 4).

O primeiro livro da série que nunca obteve continuidade, ao menos no formato adotado em 1946, foi impresso pela Bertrand Irmãos, em parceria com a Empresa Nacional de Publicidade, mas sua edição ficou sob a responsabilidade do próprio Luís Reis Santos. Este é, aliás, um aspecto fundamental sobre a obra e sobre seu autor, já que Reis Santos atuou algumas vezes na formatação de livros, tendo chegado até mesmo a receber um prêmio por sua atuação como pensador da tipografia portuguesa, em uma obra que tratava especificamente da composição e publicação de livros de arte em Portugal: *Algumas considerações acerca do Livro de Arte Contemporâneo*, de 1944. Por meio desta obra é possível saber, com base em informação que consta em suas primeiras páginas, que “O Autor apresentou êste trabalho à Junta de Educação Nacional que, no ano seguinte, lhe concedeu uma bolsa de estudo no Estrangeiro”. Contudo, neste momento, o que é fundamental é que este livro sobre livros, escrito por Reis Santos, fornece elementos para a reflexão sobre seus outros trabalhos, cuja análise está aqui proposta.

De acordo com Reis Santos os livros deveriam ser, como as obras de arte, “os mais completos e claros documentos da vida moral e material dos indivíduos e das sociedades: preciosos cofres que encerram os segredos e a sabedoria das nações; reflexo de imagens de épocas passadas” e “um dos mais significativos meios de expressão da vida nacional” (REIS-SANTOS, 1931: 5), capazes de revelar “a verdadeira alma de um país” (REIS-SANTOS, 1931: 6). O livro deveria ser ainda “o imorredouro padrão da nossa história, que encerrará os documentos do passado glorioso. E o reflexo de toda a actividade contemporânea que caracterizará o período de reorganização e de renascimento” (REIS-SANTOS, 1931: 6).

E, portanto, serviriam ao elevado objetivo de ensinar “as lições dos nossos antepassados”, a todos os indivíduos que lessem em língua portuguesa e que “se acham espalhados pelo Mundo”, tendo também como função “coordenar, fixar e transmitir-lhes as nossas aspirações, os aspectos diversos do nosso pensamento e da nossa acção”. É plausível, com isso, afirmar que Reis Santos compunha o livro de 1946 com ideais que passam pelos objetivos que ele descrevera em 1944, ligados claramente a sentimentos de pertença comunitária, nacionalista e que consideravam a História da Arte e seus vetores, os livros de arte, um caminho, um meio para a realização do projeto de um futuro de reorganização e de renascimento da Nação: Reis Santos dividia e propagava, portanto, uma crença em uma mitologia político-histórica que fora apropriada pelo Estado Novo.

O que mais nos importa a princípio no pequeno tratado sobre Tipografia escrito por Reis Santos, são estes aspectos, estes ideais que estão diretamente ligados às outras obras de sua autoria. Importa também considerar que Reis Santos certamente percebia naquela altura, ao ser enviado para o exterior como bolseiro no mesmo ano em que também se tornaria conservador-adjunto dos museus portugueses, que sua aproximação pública aos discursos da Ditadura de Salazar poderia ser bastante rentável para sua carreira. Se é difícil afirmar a existência de uma “real” vinculação de Reis Santos ao Estado Novo, apenas lendo as obras sobre Vasco Fernandes, não é possível duvidar de sua devoção à Pátria portuguesa e ao ideal de Nação divulgado pelo Regime em nenhuma das duas obras.

A descrição destes e de outros aspectos em ambas as obras pode fornecer maiores subsídios para a compreensão aqui almejada. A obra de 1946 foi composta por duas grandes sessões, cada uma delas subdividida em outras partes. Os dois pilares principais são, de acordo com a designação empregada por Reis Santos: I) “História e Crítica” e II) “Documentação”.

Começo a descrição pelo fim: A segunda parte, que corresponde ao imperativo de publicar documentações, sobre um período que sofria (e que ainda se ressentia) com a pouca divulgação de fontes primárias e secundárias, que sustentassem pesquisas. Este item do volume se divide em três sub-seções: “Regesta”, “Iconografia” e “Bibliografia”.

A seção destinada à documentação precede, no volume, um resumo em inglês, que na sequência abre espaço para a publicação de estampas das obras de Vasco Fernandes e colaboradores, de Gaspar e António Vaz e também de outros membros da escola de Viseu e “continuadores de Vasco Fernandes”, imagens que compõem um pequeno catálogo da arte de Viseu daquele período estudado, formando uma obra dentro da obra.

A seção destinada à documentação deveria servir também para dar feitiços de probidade intelectual ao trabalho, demonstrando que o mesmo se erguia sobre bases factuais sólidas, verdadeiras, atestadas pelos documentos escritos ou iconográficos que, ali publicados, complementavam o discurso do trabalho, papel também desempenhado pela extensa bibliografia listada sobre o assunto.

Bibliografia que, certamente, se valeu de trabalhos como os de Maximiano Aragão e Raczyński, arrolando obras centrais para os debates ocorridos sobre o pintor de Viseu, desde 1716, a partir do *Santuário Mariano*, do Frei Agostinho de Santa Maria, até 1945, com o *Santo António na Pintura Portuguesa do Século XVI*, do próprio Luís Reis Santos. Esta seção, neste caso, não está ligada às obras referidas ao longo do texto, mas objetivava a construção de um compêndio complementar, arrolando os trabalhos realizados naqueles quase dois séculos de historiografia.

Já a descoberta e posterior divulgação dos documentos, como na obra de Reis Santos, seguia uma prática comum na área. Era a consolidação de um dos possíveis objetivos de trabalho de um historiador daquela época. Intento que representava, por vezes, a parcela mais importante e até mesmo o resultado final de algumas publicações em História ou História da Arte. Isto porque havia, de fato, muitas descobertas arquivísticas a serem feitas.

Pelos limites impostos à obra, Reis Santos fala diretamente em seu prefácio sobre o sentido de publicar a documentação, em detrimento de outros elementos, previstos em seu projeto inicial:

O desenvolvimento e a extensão do meu trabalho acerca de Vasco Fernandes, parceiros, discípulos e continuadores, organizado em dois grandes volumes, ilustrados, tornariam muito dispendiosa de publicar o meu estudo, com menor número de páginas, tanto de texto como de reproduções, resolvi reduzir, principalmente, a parte descritiva das pinturas, e a polémica, relativa a problemas de cronologia e de atribuições, conservando, tanto quanto possível – para não privar os estudiosos e os amadores de pintura antiga, *dos elementos de maior valia* – a transcrição dos manuscritos, inéditos e dispersos; o catálogo das pinturas, que inventariei durante quinze anos; a reprodução de quase todas elas; e a relação das publicações consultadas, e amiúde referidas (REIS-SANTOS, 1946: Prefácio, grifo nosso).

A publicação desta documentação está ligada também, claro, ao lugar ocupado pela ideia de Verdade naquele período, em Portugal, onde a historiografia da arte muitas vezes considerava o documento como prova quase inquestionável do passado.

Ou seja, a segunda seção de *Vasco Fernandes e os Pintores de Viseu no século XVI* constituía, com a primeira parte do volume, o discurso da obra, sendo, portanto, mais que um mero anexo. Parte central da segunda sessão ao lado da Regesta é a listagem das obras dos pintores viseenses seiscentistas, seguida pelas estampas impressas após o texto. Ali, a documentação iconográfica da obra de Vasco Fernandes e da “Escola de Viseu” era dada à divulgação pela primeira vez naquela escala, de modo que compunha um grande catálogo dentro do livro de 1946, como uma obra à parte que ocupava quase metade das páginas do livro. Algo notável por si só, uma vez que a circulação de imagens naquele período dependia em alguma medida deste tipo de iniciativa para alcançar a população, fato possivelmente considerado naquela edição do autor.

Reunir aquela quantidade de estampas era, muitas vezes também, o primeiro passo para a realização de um trabalho sobre a arte antiga portuguesa, uma vez que as pinturas se encontravam dispersas e, em certas circunstâncias, fora do acesso da população comum. Neste livro, no entanto, a publicação das imagens coloca em destaque mais do que este passo inicial: a reunião de documentação iconográfica revela e sintetiza finalidades e algumas conclusões do estudo.

O grupo de imagens organizadas por Reis Santos como catálogo e atribuídas a Vasco Fernandes e continuadores, continha o núcleo discursivo da pesquisa de quinze anos que culminara com a publicação da obra. Nesta seção, Reis Santos reforçava suas próprias atribuições, ponto nevrálgico do trabalho. Reafirmava também a ideia de que existira uma Escola de pintura em Viseu, da qual o Grão Vasco era o grande representante. A esta questão, melhor compreendida em diálogo com a primeira parte do livro, retorno posteriormente.

A primeira parte de *Vasco Fernandes e os pintores de Viseu do século XVI* complementa o sentido da obra. A seção é aberta por uma Introdução, seguida por três outros títulos: I) “Vasco Fernandes: o Genial Grão Vasco”, II) “Gaspar Vaz e António Vaz” e III) “Outros pintores Quinhentistas de Viseu”. Junto à listagem iconográfica e ao catálogo pós-textual, a primeira seção ajuda a confirmar Vasco Fernandes como o genial pintor de Viseu, cuja obra ajudou a gerar uma fecunda escola de pintura: interpretação que constrói a ideia de continuidade da obra de Grão Vasco por meio das mãos de outros pintores, consolidando-o como o grande Vasco Fernandes de Viseu. Sua posição, a de pintor genial, demandava a existência de uma Escola, da qual ele seria o expoente, bem como continuadores e imitadores que celebrassem sua grande obra. Algo que vai ao encontro da imagem composta por Luís Reis Santos, ao longo da obra.

Não é possível assegurar, no entanto, que este fosse o principal intento de Reis Santos, mas é possível dizer que o trabalho do autor está impregnado desta ideia. O recorte, definido como monografia sobre Vasco Fernandes e os pintores de Viseu, tem sua base na grandiosidade do pintor, tido por Reis Santos como o “Mestre” da oficina beirã. Assim, a obra foi conduzida a partir do Grão Vasco, girando em torno de sua pintura. Reis Santos parte da ideia de Escola, passa pelos antecessores do artista e chega a seus herdeiros, traçando uma linha cujo ponto alto é o genial pintor de Viseu para entender as relações e “influências” estabelecidas entre aqueles artistas.

Para isso interessava compreender a obra de Gaspar Vaz e de Antonio Vaz, bem como a atuação de outros pintores de Viseu, herdeiros de Vasco Fernandes, tais como Pedro Afonso, Fernando de Trosilhos, João Denis, Jerônimo Tavares, Manuel e Diogo Vaz e outros, presentes em uma longa lista que se encerra nas primeiras décadas do século XVII. Pintores cujas atividades haviam sido demonstradas nos trabalhos de pesquisadores regionais, como Manuel de Alvelos, Maximiano Aragão ou Alfredo Guimarães, por exemplo.

Parte central da primeira seção e da qual depende toda a obra é a destinada especificamente à Vasco Fernandes, que trata “Da sua vida”, “Da sua obra” e “Da sua *Personalidade Artística*”.

Na primeira das três seções, a cronologia referente à atuação de Vasco Fernandes se coloca como problema a ser solucionado. Mesmo com a indefinição das datas de nascimento e morte, no entanto, o período de atuação profissional do Grão Vasco aparece com uma proposta de solução, baseada no cruzamento de outras documentações e em trabalhos anteriores que sustentam esta seção do texto de Reis Santos e que ajudaram também a definir os espaços e os períodos de atividade pictórica do artista.

A parte destinada à vida de Vasco Fernandes compreende também a questão de sua nacionalidade e Luís Reis Santos não fugiria à tradição historiográfica, reafirmando a quase consensual ideia da nacionalidade portuguesa do pintor de Viseu, uma das grandes problemáticas que imperavam sobre o tema na historiografia de então e ainda na subsequente. Entre certezas e incertezas, colocadas ou não na narrativa de Reis Santos, a seção dedicada à vida de Vasco Fernandes se destinava, em seguida, principalmente, à trajetória do pintor, desde seus obscuros anos de formação até os últimos registros referentes a ele e a sua obra.

O subcapítulo consagrado à pintura de Vasco Fernandes é dividido, então, em três partes, organizadas pela metodologia utilizado por Reis Santos: I) “Bases de Identificação”, II) “Painel presumivelmente identificado” e III) “Painéis atribuídos pelo Autor”. Esta seção representava um primeiro passo dado dentro do texto de Reis Santos pela organização e catalogação das obras do Grão Vasco, cujo contexto de produção acabava dificultando o trabalho de identificação e atribuição daquelas pinturas:

Em grande parte destes painéis conhecer-se-á, como é natural, a presença de colaboradores, diversas mãos e trabalhos da oficina, que nem sempre se destringam e caracterizam com rigor. O que importa, porém, no estado em que se encontram, neste momento, os estudos da especialidade, é catalogar todas as obras conhecidas, que acusam determinadas características intrínsecas do Mestre Pintor, na concepção e na factura, muito embora, por vezes, se reconheça num ou noutro pormenor, divergências que ainda se não podem esclarecer (REIS-SANTOS, 1946: 21).

Com base neste objetivo, Reis Santos construiu balizas para a atividade profissional de Vasco Fernandes e, conseqüentemente, delineou, com “relativo rigor”, em suas palavras, quatro épocas distintas de atuação: “O exame e o confronto desses painéis, executados em épocas diversas da vida do Pintor, permitiram definir caracteres fundamentais do artista e do artífice, fixar balizas da sua atividade profissional e, conseqüentemente, delinear, com relativo rigor, várias fases da sua evolução” (REIS-SANTOS, 1946: 21).

A primeira época, estabelecida por Reis Santos, tem como marco inicial cerca de 1500, ano que definiria a fase da “maioridade” de Vasco Fernandes, considerando que o pintor teria nascido em data próxima a 1475. Neste período teria sido feito o retábulo do altar-mor da Sé de Viseu, atribuído ao Grão Vasco por Leonardo de Sousa e por Botelho Pereira, como lembra Reis Santos. O retábulo de Viseu, composto por quatorze quadros que não representavam, no entanto, a obra em sua integridade, de acordo com Reis Santos, seria um “conjunto de mérito artístico muito irregular”, o que convence “de que foi obra de colaboração; e de que os erros de escala e perspectiva, as deficiências no desenho e na modelação, as ingenuidades e as deformações que nele tanto se notam” deveriam ser atribuídas “ao pincel dum ajudante inábil” (REIS-SANTOS, 1946: 22). Ao todo, cerca de 100 obras foram atribuídas somente ao Grão Vasco. Um número expressivo, condizente com a fama do pintor dos tempos dos Descobrimentos.

Já o quadro que representa a Assunção da Virgem, anunciado publicamente como obra de Vasco Fernandes, em 1944, por Luís Reis Santos, quando o então conservador se depara com a obra em Coimbra, seria por ele aludido como o presumível painel central do grande

retábulo de Viseu, tendo “as qualidades e a beleza das obras saídas exclusivamente da mão do Mestre”, “sem as fraquezas e deficiências” (REIS SANTOS, 1946: 22) dos outros quatorze painéis. Esta obra seria relacionada pelo historiador da arte às pinturas de Lamego, sobretudo à versão lamecense da “Assunção da Virgem”, representando um elo entre o período anterior e a segunda época de produção, que Reis Santos escolheu balizar entre o ano de 1506 e cerca de 1520.

Entre 1506 e 1511, Vasco Fernandes teria “delineado” e pintado o retábulo da Sé de Lamego. Entre 1511 e 1520, “quatro tábuas que formam dois dípticos, representando S. Sebastião e um Santo Peregrino, Santa Catarina e Santa Luzia”, “típicas da segunda época de Vasco Fernandes, e dir-se-á terem pertencido ao mesmo conjunto” (REIS SANTOS, 1946: 23). Do mesmo período, de “mais equilíbrio e correcção”, seriam o São Tiago, nessa época pertencente a Almeida Moreira e as tábuas de Besteiros, São João Batista e Santo António, bem como o célebre tríptico Cook, então pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, oferecido pelo British Council – e hoje no Museu Grão Vasco, em Viseu –, e considerado por Reis Santos como “primeira base de identificação”:

Executado cerca de 1520, como Robinson supôs e muito bem, o tríptico do Museu Nacional de Arte Antiga é o ponto de referência elucidativo do estilo e do processo do Pintor nesta sua segunda época, porventura de maior disciplina técnica, de equilíbrio formal e de lirismo” (REIS SANTOS, 1946: 24).

O tríptico Cook também marcaria, de acordo com as balizas temporais estabelecidas na obra de 1946, o fim da segunda época e o início da terceira, esta última um período de atividade desconhecida, segundo o historiador da arte.

A terceira época seria inaugurada, de acordo com Reis Santos, pelo políptico de Freixo de Espada à Cinta, em teoria pintado entre 1520 e 1525 ¹¹⁶: “uma obra muito importante de ligação”, na qual parecia estar presente a mão de um colaborador” – que Reis Santos supunha ser António Vaz -, o políptico, formando por dezesseis painéis representando a “Vida da Virgem” e cenas “da Infância e da Paixão do Senhor”, guardaria “muitas e próximas afinidades com várias obras identificadas do Grão-Vasco, especialmente com as tábuas da Apresentação no Templo, do Calvário e da Descida do Espírito Santo” e também com a Ceia, do Paço

¹¹⁶ Divulgado pela primeira vez, de acordo com Luís Reis Santos, pelo pesquisador Manuel Monteiro, em 1907. Luís Reis Santos conseguiu estudá-lo pela primeira vez apenas em 1940, por ocasião da Exposição do Mundo Português, o que nos faz refletir sobre as condições de trabalho de um historiador da arte, em Portugal, naquele período.

Episcopal do Fontelo, da mesma época (~1530 - ~1535). O Pentecostes, de 1535, “intenso na concepção dramática, agitada na composição, estranha e vigorosa na factura, no desenho e na cor”, marcaria a terceira época de produção pictórica de Vasco Fernandes, “em que o Mestre pintor revela, todavia, a plena posse de suas faculdades” (REIS SANTOS, 1946: 24).

No entanto, justamente o Pentecostes impossibilitaria a perfeita definição da quarta época de atividades de Vasco Fernandes, iniciada em 1535 e encerrada pela morte do pintor, cerca de 1542:

Ainda não é possível catalogar a obra de Vasco Fernandes neste período e nos precedentes, porque o Pentecostes de Coimbra, tomado como ponto de referência e baliza divisória destas duas épocas, não permite definir com rigor, por ser obra de colaboração, a maneira do Artista em 1535 (REIS SANTOS, 1946: 25).

Continuam sendo deste período de atividade as atribuições mais controversas, como o São Pedro de São João de Tarouca, atribuído por Luís Reis Santos ao Grão Vasco – e hoje a Gaspar Vaz. E por mais que Reis Santos defendesse veementemente a autoria do São Pedro de Tarouca para Vasco Fernandes, reconhecia nas obras deste período o pincel de Gaspar e de António Vaz. Pare ele a obra, assim como o São Miguel, também de Tarouca, seriam “flagrantemente, na concepção e no debuxo, do Grão Vasco; e devem considerar-se entre as obras-primas e as criações originais do Mestre, de mais elevada inspiração” considerando-se também a “evidente” participação do “Presumível Gaspar Vaz” na pintura.

Outras tábuas, próximas cronologicamente, “no estilo e na factura”, ratificariam as colaborações de outros pintores na quarta época de atividades pictóricas de Vasco Fernandes. É o caso dos bustos de São Pedro e de São Paulo, da *Anunciação*, da *Adoração dos Magos* e do descimento da Cruz, bem como o políptico do Paço Episcopal do Fontelo, revelado há apenas dois anos naquela altura, na Exposição Diocesana, de 1944, e considerado por Reis Santos um trabalho “de importância capital, não só dentro desta época, mas em toda a obra artística de Vasco”. À quarta época pertenciam ainda o *Calvário* e os quatro retábulos da Sé de Viseu, da invocação de São Pedro, de São Sebastião, *Batismo de Cristo* e *Descida do Espírito Santo*, com suas doze predelas representando figuras de santos.

A apresentação dos trabalhos de Vasco Fernandes, além de explicitar as atribuições de Reis Santos, organizando-as em uma cronologia própria e original, fazia parte do *pendant* vida-e-obra do artista, utilizado também para definir Gaspar Vaz e António Vaz, continuadores do Grão Vasco. Uma praxe comum na historiografia da arte que deveria ensinar sobre os artistas

e explicar suas produções. Em *Vasco Fernandes e os Pintores de Viseu no século XVI*, este díptico é complementado por uma terceira parte, referente à Personalidade Artística do Grão Vasco.

Tal seção é reservada ao juízo estético, crítico, sobre o Grão Vasco, compondo a dupla crítica e história do historiador e crítico de artes, Luís Reis Santos. Pouco explicativa e recorrendo pouco ao contexto, como em toda a obra, na crítica ganham destaque descrições e adjetivações, empregadas durante toda a obra e que aqui estabelecem sentido dentro da fruição do historiador da arte. Assim, a obra do Grão Vasco provocaria “uma impressão de intensa força e dignidade”. O pintor, de “carácter pessoalíssimo” seria “realista na maneira de interpretar a Natureza e de tratar os temas” e revelaria, “em grande parte das suas composições, imaginação e poder criador”:

O tom predominante da sua linguagem plástica é elevado e grave, como notou Raczynski; diz o que sente e pensa com singela e austera beleza; e, quando é imponente e majestoso, exprime o que lhe vai na alma, espontaneamente e sem afectação (REIS-SANTOS, 1946: 26).

Analisando as composições de Vasco Fernandes em suas quatro épocas, Reis Santos percebia em suas obras “influências” flamengas e alemãs, recebidas, “indirectamente, através de artistas vindos a Portugal, ou de iluminuras e gravuras de madeira avulsas ou impressas em devotos incunábulo de procedência nórdica”. Sua segunda época denotaria não apenas a “influência” da estética setentrional, mas também, indirectamente, os “italianismos”: “A criação do Mundo recorda Piero di Cosimo; a imagem do Redentor, no Cristo deposto da Cruz, lembra idêntica figura de Luca Signorelli; e o S. Sebastião, de Salzedas, tem o gracioso requebro dum gentil-homem florentino”.

Assim, o Grão Vasco da obra de 1946 era, portanto, tocado pela arte europeia, mas permaneceria rude, rural, fiel às suas raízes. Mesmo que suas atividades artísticas tenham se prolongado até metade do século XVI, Vasco Fernandes não teria assimilado ou refletido “as novas tendências da Renascença”, conservando-se “francamente arcaizante, como aliás, quase todos os pintores portugueses do seu tempo”, assevera Reis Santos. E ainda:

Na terceira e na quarta época, o Grão Vasco, *já na plena posse de raras faculdades, cada vez mais pessoal e forte, mais plebeu, mais rude, é ainda arcaizante*, e conquanto empregue motivos de arquitetura e ornamentação renascentistas (S. Pedro) comete audaciosos rasgos de exaltado barroquismo (S. Miguel). Mais eclético nas composições, reflecte agora simultaneamente, Espanhoes e Neerlandeses, Italianos e Alemães: o realismo flamengo dum Gallego (Anunciação) e o idealismo plástico dum Albrecht Dürer (S. Jerónimo e S. André); a forma escultural e a poesia dum Luca Signorelli (S. Sebastião)

e o paroxismo germânico dum mestre do Reno ou da Bavária, do Hanover ou da Saxonia (Calvário). (REIS-SANTOS, 1962: 16)

Somente desta forma, imprimindo em seus trabalhos um “acentuado carácter regional”, seu estilo sóbrio, interrompido por arrebatamentos de intensa agitação, poderia ser realista e penetrante no retrato, idílico na interpretação da paisagem, e minucioso nos pormenores dos tecidos, acessórios e peças de ourivesaria ao mesmo tempo. Quando mais velho e mais experiente, Reis Santo via o pintor “já liberto de acanhados formalismos, atinge então a sua plenitude na figuração conjunta, majestosa e transcendente, do ser humano e chefe supremo da Cristandade”, com as versões do São Pedro de Viseu e de Tarouca, símbolos de uma obra que era ao mesmo tempo votiva e glorificação de suas raízes, de acordo com o autor de “Vasco Fernandes e os Pintores de Viseu no século XVI”:

De tudo isto, da condição plebeia, das próprias faculdades artísticas e morais, e da tendência mais objectiva que idealista, resultou uma obra vincadamente pessoal, que é tanto profissão de fé cristã, como glorificação da terra em que viveu e do povo, das suas crenças e tradições (REIS-SANTOS, 1946: 26).

A crítica da obra de Vasco Fernandes segue ao longo de todo o texto também como um prolongamento do estudo de sua “Personalidade Artística”. Mas além da alegada necessidade de reduzir as descrições formais, aspecto que seria fundamental em seu exercício crítico – tomando como base outras obras de sua autoria, como *Obras Primas da Pintura Flamenga*, de 1953 –, sua tentativa de compreender a obra do grande Vasco Fernandes é tida pelo próprio autor como incompleta neste seu trabalho, como fica claro em sua Prefácio:

O facto de não ser possível, nas acanhadas dimensões desta edição, incluir todas as conclusões do meu estudo acerca do considerável e apaixonante aspecto da pintura portuguesa quinhentista que é a Escola de Viseu, justifica o intuito de publicar Vasco Fernandes, parceiros, discípulo e continuadores logo que se me ofereça uma oportunidade favorável (REIS-SANTOS, 1946: Prefácio)

Seria somente em 1962, como é sabido que Reis Santos realizaria seu objetivo de publicar uma nova obra sobre o Grão Vasco. Mas ao contrário do que colocava como finalidade em seu primeiro livro, o novo trabalho sobre o pintor do século XVI seria muito mais uma obra de divulgação, sem grandes inovações em relação ao primeiro texto, de 1946.

Vasco Fernandes era publicado dentro da Nova Colecção de Arte Portuguesa, da Editora Artis, que trazia obras de historiadores da arte portuguesa como Myron Malkiel-Jirmounsky, João Couto, Adriano de Gusmão, Julieta Ferrão e do próprio Reis Santos, responsável por monografar as obras de Josefa d’Óbidos (1955), Garcia Fernandes (1957), e Cristovão de Figueiredo (1960), Mestre da Lourinhã (1963), Jorge Afonso (1966) e Eduardo, o Português

(1966). Uma série de pesquisas, de monografias sobre artistas e que foram precedidos por outras, como a realizada sobre Frei Carlos (1940), sobre os Mestres de Ferreirim (1950), e outros pequenos estudos. Além, é claro, da primeira monografia sobre o Vasco Fernandes.

A obra trazia o núcleo de *Vasco Fernandes e os Pintores de Viseu no século XVI*, com a mesma tríade: “Da sua vida”, “Da sua obra” e “Da sua Personalidade Artística” sobre aquele pintor, sem tocar na questão de predecessores e continuadores ou imitadores do Grão Vasco. E, por mais que estruturalmente este trabalho siga o livro de 1946, é notável que Reis Santos sempre estabeleça suas análises em torno deste triplo-eixo. Na sequência das notas e de curta bibliografia do livro de 1962, surgia, como em todos os seus trabalhos, um novo catálogo, dessa vez com imagens coloridas e mais sintético, principalmente em comparação com a obra de quarenta e seis.

Sem grandes mudanças substanciais em relação à primeira obra, o livro segue o intuito de divulgar um estudo sobre Vasco Fernandes e, também, contribui para a divulgação do trabalho de Reis Santos sobre o Grão Vasco, já que a obra de 1946 fora de pequena tiragem. A obra de 1962 constitui-se também como a reafirmação, dezesseis anos depois, das conclusões a que havia chegado em sua primeira obra¹¹⁷.

No entanto, apesar da pouca novidade em relação ao conteúdo, a obra obviamente representava uma inovação, de certa maneira. A afirmação de Michel Foucault no prefácio à reedição de *A História da Loucura na Idade Moderna*, pode ajudar a explicar esta relação entre um livro e seus desdobramentos:

Um livro é produzido, evento minúsculo, pequeno objeto manejável. A partir daí, é aprisionado num jogo contínuo de repetições; seus duplos, a sua volta e bem longe dele, formigam; cada leitura atribui-lhe, por um momento, um corpo impalpável e único; fragmentos de si próprio circulam como sendo sua totalidade, passando por contê-lo quase todo e nos quais acontece-lhe, finalmente, encontrar abrigo; os comentários desdobram-no, outros discursos no qual enfim ele mesmo deve aparecer, confessar o que se recusou a dizer, libertar-se daquilo que, ruidosamente, fingia ser. A reedição numa outra época, num outro lugar, ainda é um desses duplos: nem um completo engodo, nem uma completa identidade consigo mesmo (FOUCAULT, 1978: Prefácio).

A quase-reedição de 1962 servia para reafirmar os compromissos que Luís Reis Santos estabelecera ao divulgar o texto em seu primeiro formato, em 1946. Nem completo engodo, nem completa identidade, Reis Santos repetia por meio de sua segunda obra sobre Vasco

¹¹⁷ Contudo, por razões práticas, como uma obra remete diretamente à outra, mantenho as citações remetendo à obra de 1946.

Fernandes, em outras circunstâncias, suas crenças metodológicas, seu contrato com a Nação, transformado em contrato com o Regime. Repetia sua recepção da obra do pintor dos tempos dos Descobrimentos.

III.II. A Práxis de Luís Reis Santos: Incidências sobre sua recepção da Arte Portuguesa

É imprescindível, para a compreensão da recepção de Vasco Fernandes na obra de Luís Reis Santos, que seja feita uma análise mais atenta dos procedimentos que o autor escolheu utilizar. “Escolheu”, torna-se necessário dizer, em um cenário de possibilidades variadas, mas finitas e limitadas, principalmente pela prática que elegera, com o tempo, em Portugal, teorias e métodos mais ou menos hegemônicos no campo da Historiografia da Arte. O objetivo neste momento é, acima de tudo, enfim, me debruçar sobre o método de Reis Santos, produzindo também algumas questões sobre as teorias que embasam sua pesquisa e que dão subsídios para sua prática historiográfica.

Desde o posicionamento de Reis Santos na querela envolvendo Vergílio Correia contra José de Figueiredo, fica gradativamente mais clara sua aproximação da análise visual, que o consagrou também como *connoisseur*, como *advisor*; fosse em sua crítica escrita ou em sua atuação no mercado de arte, junto à Ricardo do Espírito Santos Silva, sobretudo. Constatação que ganha em clareza quando a escrita de Reis Santos é analisada: desde seus artigos da década de trinta, presentes no *Estudos de Pintura Antiga* até seus últimos estudos, passando pelo volume de *Obras-Primas da Pintura Flamenga dos séculos XV e XVI*, de 1953, a análise visual, presente por meio de longas descrições, é estrutura fundadora de seu discurso, por ele caracterizada como resultado de seu olhar, transfigurado em texto.

Contudo, a descrição, tida por parte do campo como incapaz de representar a arte de maneira adequada, não está presente em grande medida nas suas duas obras sobre Vasco Fernandes, o que não quer dizer que Reis Santos as tenha abandonado definitivamente, como é possível perceber em seus trabalhos posteriores. O exercício de descrever, catalogar e

destrinchar as formas concebidas por artistas, aliás, fazia parte de seu procedimento investigador, mesmo quando apresentados na forma final de sua narrativa, como no caso das obras aqui analisadas.

No âmbito da tradição crítica portuguesa, os trabalhos de Luís Reis Santos sobre Vasco Fernandes, sobretudo no que se refere ao uso do juízo crítico para compreender a arte, podem ser vinculados às obras de José de Figueiredo e de Reynaldo dos Santos; no tratamento dado às fontes, à tradição de Vergílio Correia e Maximiano de Aragão. Sua obra era formulada, portanto, no encontro entre estas duas tradições, síntese que acaba sendo também negação de ambas as práxis, em última análise, como é possível perceber no Prefácio de *Vasco Fernandes e os Pintores de Viseu no século XVI*.

Diagnosticando os trabalhos sobre a temática, Reis Santos produziu uma constatação, manifestando seus objetivos e métodos. Para ele faltava na historiografia “reunir mais elementos” sobre o pintor, sendo escassos os trabalhos que conjugassem:

[...] por forma isenta de rigidez, as várias operações com que se faz a História: o exame dos manuscritos, e o estudo metódico dos painéis; a inferência por analogia, e a hipótese de trabalho; a análise crítica das fontes documentais, e a síntese construtiva dos conhecimentos.

Não é vulgar obedecer a semelhante programa e a tal disciplina nos meios em que se evidenciam duas correntes de ensaístas de belas-artes, contrárias mas igualmente perniciosas: a dos visuais de incontrolável fantasia, em que “a imaginação e o sentimento, essas fadas encantadoras se transformam muitas vezes em pérfidas ondinas e sereias, para mal de quem as segue com muito confiança: e os teimosos negativistas, que “por ódio a mentiras afirmadas fazem-se eles auctores d’outras piores mentiras, que bradam ao céu, que são as das verdades negadas (REIS-SANTOS, 1946: Prefácio)

O caminho, de acordo com Reis Santos, não seria nem o dos “sectários da fantasia improcedente” nem o dos que “negam por sistema”, mas um terceiro, dado por uma colaboração entre os princípios básicos – entenda-se, canônicos – da História e o poder da análise visual, ferramenta fundamental para qualquer crítica de arte, em maior ou menor escala.

Assim, apoiado em bases de identificação como painéis assinados e referências manuscritas, e “nos exames dos quadros, de *estilo, da maneira e do processo*”, Reis Santos se esforçava para definir “certos caracteres fundamentais das personalidades artísticas dos pintores de Viseu do século XVI”. De acordo com Adriano de Gusmão, historiador da arte e amigo pessoal de Reis Santos:

[...] o primeiro passo a que (Reis Santos) se entregava com visível gosto, quando encetava um novo trabalho de história da arte, era o heurístico, o da

minuciosa e ordenada recolha de dados iconográficos e das fontes literárias e manuscritas. A partir desses fundamentos, erguia depois o seu edifício crítico (GUSMÃO, 1975: 5).

Somente então Reis Santos partia para o campo das atribuições, feitas depois que fosse possível sentir e compreender “a maneira pessoal, inconfundível, de cada pintor”, para então “definir a sua evolução, e fazer, como complemento das bases de identificação, as atribuições por analogias de técnica e de estilo”. Como elemento de sua objetividade, Reis Santos reconhecia, contudo, “neste aspecto importante” de seu trabalho, “elementos de natureza predominantemente subjectiva, dificilmente definíveis, e que, talvez, muitos se recusem a aceitar” e, portanto, afirmava sua pretensão, a de organizar seu livro com o “cuidado especial de separar, nos capítulos reservados à obra dos pintores, a parte seguramente identificada”, daquela por ele atribuída (REIS-SANTOS, 1946: Prefácio).

Tal método, que delineia os contornos de toda a obra de 1946 estruturando também, conseqüentemente, o trabalho de 1962, demonstra bem a importância que Reis Santos dá, por um lado, ao documento, e por outro, à análise das formas, em uma tentativa de manter um equilíbrio no diálogo entre as partes. Esse encontro, esse diálogo é, contudo, o que mais nos interessa. Para a constituição de sentido sobre este aspecto seria fundamental a compreensão, então, de uma outra tradição historiográfica e crítica com a qual seus trabalhos dialogam, referente à obra de Max Jakob Friedländer (1867 – 1958).

De acordo com Gusmão, apesar do método de Reis Santos reconhecer como base primordial as obras identificadas, sua historiografia se orientava também, contudo, pela lição de Friedländer, ao recorrer à análise visual para compor agrupamentos e associações de obras anônimas em torno de um mestre ou oficina (GUSMÃO, 1975: 4)¹¹⁸.

Esse diálogo intelectual de Reis Santos com a obra de Friedländer se deu por meio da busca do pesquisador português pelas aproximações entre a pintura lusitana e aquela dos países-baixos. A trilha pela investigação das “influências” da arte do Norte sobre a arte portuguesa, entretanto, levaria Luís Reis Santos a pesquisar paralelamente a pintura flamenga dos séculos XV e XVI, alcançando prestígio também nesta área, na qual o já consolidado pesquisador mais

¹¹⁸ Gusmão continua dizendo que o método “não deixou de levantar certas reservas no nosso meio de estudiosos, mas o que poderia parecer arbitrariedade na formação de tais núcleos não era mais que um passo metodológico, certo de que o futuro, por sucessivas análises e, sobretudo, novos contributos documentais corrigiria o que porventura fora provisoriamente relacionado entre si. Esse processo aparece mais visível sinteticamente aplicado nas pequenas monografias sobre Gregório Lopes, Garcia Fernandes ou Cristóvão de Figueiredo”.

idoso era o grande expoente. A partir desta relação é que Friedländer seria visto por Reis Santos, nas palavras de Adriano de Gusmão, “seu venerado e eminente mestre” (GUSMÃO, 1975: 5). O português o considerava o “maior historiador da arte de seu tempo” e, “unanimemente o mais notável perito e crítico de pintura flamenga primitiva” que em “sua obra incomparável”, “não só revelou e classificou pinturas notáveis da grande época da arte neerlandesa, mas identificou e definiu as personalidades artísticas dos seus pintores” (REIS-SANTOS, 1959: 69).

A maneira como Reis Santos adjetiva o crítico em seu discurso laudatório pode nos dar pistas de seus ideais para a escrita da História da Arte. Friedländer:

Com um espírito científico e crítico de exceção, intuição privilegiada, apuradíssima sensibilidade, extraordinária memória, ampla erudição, método rigoroso e faculdades visuais surpreendentes, estudou em profundidade e em extensão um dos capítulos mais brilhantes da história da Arte europeia, contribuindo para que muitas preciosidades fossem conhecidas e salvas” (REIS-SANTOS, 1959: 68).

Espírito científico e crítico, intuição e memória, sensibilidade e erudição, método rigoroso e faculdades visuais surpreendentes. Sobre esta base é que deveria se erguer a História da Arte, para ser bem-feita por um historiador e crítico de artes. É com base nesse ideal que Reis Santos lê Friedländer e com fundamento nessas direções constitui seus estudos sobre Vasco Fernandes.

Nas obras dos dois autores a importância da análise visual se evidencia, de modo que é possível de fato inferir que o aprendizado com Friedländer ajudou a moldar os trabalhos de Reis Santos, sua compreensão sobre a arte, sua crítica. A visualidade assume em seus trabalhos um papel primordial na busca por questões “intrínsecas” à obra de arte – o interesse central de ambos os historiadores -, mas também na busca pelo sentido menos imediato, imanente, daquelas pinturas. Sentido este somente apreensível pela fruição, pela sensibilidade.

Reis Santos, com base em Friedländer e na prática historiográfica de então – prática de um campo no qual outros *connoisseurs*, como o alemão, exerciam certa hegemonia – empregava em sua obra um método que, em certa medida, era uma negação de qualquer teoria sobre a Arte, uma negação, por vezes, da História da Arte como disciplina acadêmica, uma negação do mundo que se erguia dentro das Universidades, sobretudo a partir da Escola de Viena, multiplicando cátedras de História da Arte pela Europa e, posteriormente, pelo

mundo¹¹⁹. Neste processo de pesquisa, empirista, somente a experimentação com documentos e o uso das faculdades visuais poderiam constituir conhecimento.

O próprio método, delineado em *On Art and Connoisseurship* (1942), não é colocado propriamente como tal nesta obra, mas como uma coleção de vivências pessoais do autor, “recolhidas durante o tempo de vida de um homem”¹²⁰ (FRIEDLÄNDER, 1942: 13) e organizadas em forma de texto. De acordo com Bernhard Ridderbos:

O valor do juízo de Friedländer não está em formulações abrangentes, exaustivas, mas em um connoisseurismo que combinava uma vasta *experiência* visual com grande *intuição* em questões de estilo. Connoisseurismo desenvolvido durante os anos, entre 1896 e 1933, que ele passou no Berlin Kupferstichkabinett e na Gemäldegalerie (RIDDERBOS, 1995: 246)¹²¹.

De acordo ainda com Ridderbos, Friedländer, como *advisor*, teria levado os museus nos quais atuou a importantes aquisições, inclusive de peças de Hugo van der Goes e outras, como o Retábulo de Monforte. Os resultados que alcançava, assegurava o crítico, eram dados principalmente por meio de sua intuição – sobretudo, pela primeira impressão de sua visada¹²² -, para ele a principal ferramenta de um *connoisseur*. Assim como Reis Santos, Friedländer também sublinhava a subjetividade do processo de análise visual e sua incapacidade de oferecer certezas absolutas, matizando esta afirmação ao apontar que critérios considerados objetivos poderiam também facilmente levar o pesquisador a conclusões enganosas¹²³. A intuição, contudo, tratada com uma dose de desconfiança, poderia conduzir à uma pesquisa analítica,

¹¹⁹ Andrew Ladis rememora uma passagem sobre Friedländer que pode ajudar a elucidar essa questão: “As Max Friedländer sagely observed long ago: “Academicians [by which may we also understand latter-day devotees of “critical theory”?] enter the museum with ideas, art connoisseurs leave it with ideas. The academicians seek what they expect to find, the art connoisseurs find something of which they knew nothing”. (LADIS, 1998).

¹²⁰ “Gathered during the lifetime of one man”.

¹²¹ The value of Friedländer’s judgments does not lie in comprehensive, thorough formulations, but in a connoisseurship that combined a vast visual experience with great intuition in matters of style. This connoisseurship was developed during the years, between 1896 and 1933, he spent in Berlin Kupferstichkabinett and Gemäldegalerie. It led to numerous important acquisitions, including Hugo van der Goes’s Nativity and Monforte Altarpiece.

¹²² Friedländer dedica toda uma seção de *On Art and Connoisseurship* (“On intuition and the first impression”) para dissertar sobre a intuição e sobre a importância que a primeira impressão de uma obra tem em suas análises visuais. Ainda sobre este assunto ver o capítulo II desta dissertação, no qual falamos sobre as críticas que Friedländer direcionou ao método morfológico de G. Morelli, ao afirmar que os resultados daquele crítico eram obtidos, na verdade, pela intuição. Sobre este assunto, ver: *On Art and Connoisseurship*. p. 167.

¹²³ “Friedländer emphasized the limited value of these so-called objective criteria: signatures can be false, and sometimes masters signed works executed by assistants; documents, too, can be unreliable, and why the study of similar forms be any more objective than the general impression of the whole work? Anyway, it is useless for distinguishing originals from copies. (RIDDERBOS, 1995: 244)

capaz de enfrentar toda uma série de questões (RIDDERBOS, 1995: 246), já que cada detalhe de uma obra está repleto de informações sobre ela mesma, passíveis de serem captadas pela percepção de um verdadeiro *connoisseur*.

Tais questões, aliás, estavam estreitamente ligadas aos problemas enfrentadas neste período pela historiografia da arte portuguesa e por Reis Santos, especificamente. As pesquisas orbitavam em torno da determinação da autenticidade da obra, se ela estava em seu estado original ou se sofrera intervenções de qualquer tipo, se fazia parte de um conjunto maior ou não e, é claro, objetivava datar e determinar a autoria das obras: eram estas, muitas vezes, as principais perguntas a serem respondidas, de acordo com tais tradições historiográficas.

Para tanto, Friedländer acreditava que examinar a estrutura física das pinturas, como a madeira e os pigmentos, bem como utilizar o raio-X e luz ultravioleta, poderiam complementar a observação do olho nu, desde que estes aspectos invisíveis não impedissem a perfeita fruição dos efeitos artísticos daquilo que está diretamente visível na obra (RIDDERBOS, 1995: 246). A intuição provida pelo olhar do *connoisseur*, portanto, deveria estar acompanhada da erudição e vinculada a outros processos, tais como a análise de assinaturas, o estudo de fontes documentais e a análise de formas mensuravelmente similares, familiares para o *connoisseur* a partir de obras autenticadas, assinadas ou reconhecidas (FRIEDLÄNDER, 1942: 162)¹²⁴.

Não por acaso, alguns de seus trabalhos contém muito mais do que a opinião de um *connoisseur*, como aponta Ridderbos. Em *Die Altniederländische Malerei*, Friedländer apresenta, ao lado de questões relativas a atribuição e datações, considerações gerais “literariamente matizadas sobre o estilo e a personalidade dos pintores”¹²⁵ (RIDDERBOS, 1995: 248) e muitas vezes, sua historiografia da arte contém também juízos estéticos sobre os trabalhos dos artistas por ele estudados.

A prática, portanto, era pautada pela capacidade e intuição visual do conhecedor de arte, mas complementada por outros procedimentos. O próprio Friedländer, em *On Art and Connoisseurship*, colocaria como exemplo de estudioso de artes, Carl Justi, que conseguira com

¹²⁴ “[...] measurably similar forms which, familiar to us from authenticated, signed or recognized works.”

¹²⁵ “*Die altniederländische Malerei* contains much more than the opinions of a connoisseur. It covers the same period as Friedländer’s collection of essays *Von Eyck bis Bruegel*, already published in 1916, but treats many more painters and include data from archival documents. Beside questions of attribution and dating, the author presents general, literarily tinted considerations on the style and personality of painters”. De acordo com Ridderbos: “This last category includes anatomical details, such as ears, hands, and fingernails, whose study was recommended by the Italian connoisseur Giovanni Morelli, as the pre-eminent expressions of an artist’s individuality, like the features of handwriting”.

maestria transformar em linguagem¹²⁶ a vinculação entre um amplo conhecimento de fatos históricos com a capacidade para experimentar o processo de atividade artística, fornecendo interpretações psicológicas do visível a partir do conhecimento de circunstâncias históricas (FRIEDLÄNDER, 1942: 275).

Seria esse um caminho possível para que fossem alcançados os objetivos traçados pelo historiador da arte berlinense em seu texto, de 1942. Nesta obra, à maneira de conclusão, Friedländer sintetiza tais objetivos em uma passagem na qual Bernhard Ridderbos identificou a ligação de sua escrita a raízes românticas:

[...] a mais profunda observação e a mais profunda notação penetram na existência espiritual e emocional da arte e do artista. Para tanto, o melhor será o leitor – que, no entanto, deve não ser só um leitor – habilitado para executar uma investigação baseada em crítica de estilo e, especialmente capacitado para desmascarar cópias e falsificações (FRIEDLÄNDER, 1942: 274)¹²⁷.

Os ideais de escrita da história e da crítica de artes estabelecidos por Max J. Friedländer em sua carreira, posteriormente definidos em *On Art and Connoisseurship*, parecem claramente presentes na prática de Luís Reis Santos, em suas obras sobre Vasco Fernandes, tal como notara Adriano de Gusmão, em 1975. Algo facilmente compreensível, sobretudo quando é sabido que os problemas enfrentados por *connoisseurs* como Friedländer estavam muito próximos àqueles que os pesquisadores portugueses viam dispostos em seus horizontes na primeira metade do século XX.

Em um horizonte limitado de possibilidades, o processo, que Reis Santos assimilaria como “método rigoroso”, seria fundamental desde o início de sua pesquisa sobre o Grão Vasco até o fim. Nas pesquisas e nas narrativas de Reis Santos, entretanto, o documento ocupa um espaço mais basal do que Friedländer deixa entrever em sua narrativa. À “prova” arquivística é dado um papel central, constituído pela outra tradição à qual Reis Santos se ligava, representada mais imediatamente por Aragão e por Correia.

¹²⁶ Friedländer inicia o capítulo XXXVIII dissertando sobre a inadequação da linguagem para bem expressar a arte: “Language is poor and inadequate, but it is nevertheless the only vehicle a tour disposal; an obtuse instrument which we must untiringly bear in mind that sharp knives easily become blunt. Emotions resemble butterflies: speared by the needle of the word, they lose their life. All that is said said on art sounds like a poor translation.” (FRIEDLÄNDER, 1942: 273).

¹²⁷ “The more deeply observation and notation have penetrated into spiritually emotional existence, the better will the reader, who, however, must not only be a reader, be enabled to carry out an investigation based on criticism of style, and especially to unmask copies and forgeries” (FRIEDLÄNDER, 1942: 273).

O método de trabalho de Reis Santos pode ser também distinguido em seu arquivo, hoje sob guarda da Fundação Calouste Gulbenkian. Apesar de ter se perdido a organização dada pelo historiador da arte ao longo de seus anos de atuação como historiador e crítico de artes, sua presença, a presença de seus métodos de trabalho, continuam discerníveis em alguma medida.

Aspecto cotidiano do ofício naqueles tempos de difícil acesso a imagens, fotografias de obras das mais diversas proveniências, principalmente de pinturas portuguesas e flamengas, ocupam boa parte do arquivo, muitas delas organizadas em fichas feitas para a catalogação das imagens, como aparato para o estudo e inventariança de vastos conjuntos de obras de arte

A fototeca ajuda a consolidar alguns aspectos da práxis de Reis Santos e de seu tempo, já anteriormente apontados neste texto. Muitas reproduções de obras sob raio X e fotografias de detalhes de pinturas como mãos, orelhas e faces aparecem como estudos iniciais, como escolhas de Reis Santos para constituir sentido, para estabelecer atribuições. Sobre estas fichas, construídas para a identificação e catalogação de caracteres intrínsecos às obras, Reis Santos ergueu boa parte de seus estudos, vale notar. Tais fichas, é preciso dizer também, foram constituídas durante o período em que Reis Santos viajou por Portugal em busca de catalogar a arte *nacional* e se tornaram o ponto de partida para Reis Santos construir sua análise visual.

As fichas deveriam contemplar questões como 1) “Descrição”: informações sobre o suporte, o processo, o estado de conservação e, finalmente, a composição, o desenho e a cor 2) “História”: dados sobre a encomenda, o custo, o destino e a localidade, bem como subsídios sobre vendas e aquisições, 3) “Identificação”: ano de identificação, historiador responsável, atribuição, ou seja, a escola a qual pertenceria a obra e o pintor, base de atribuição e ainda, “fontes literárias ou históricas do assunto”, “fontes artísticas: influências: Coincidências”, “situação que a obra ocupa na actividade do pintor” (dado baseado mais claramente em um juízo estético) e “pinturas, gravuras e desenhos que com ela se relacionam, esboços: réplicas: cópias” 4) “Exame”: data, processo, examinador, resultado, 5) Restauro: data, localidade, espécie, restaurador e custo, 6) “Exposição”: data, nome da exposição, localidade e catálogo e 7) “Documentação”: Bibliográfica ou Livros, Revista s e Jornais ou ainda Iconográfica: Fotografias e Gravuras referentes à obra em análise.

Assim, a ficha oferecia a Reis Santos subsídios para seus estudos. A partir da documentação e da visualidade, serviam para complementar as informações a serem catalogadas, que dariam base, em sequência, à análise visual empreendida pelo historiador da arte. A ficha e sua função nos ajudam a compreender, de alguma maneira, a natureza e os

objetivos do processo de pesquisa de Reis Santos. Que remetem, aliás, imediatamente, à sua formação: parte crítico, parte conservador, fez sua prática na História da Arte.

A fototeca de Reis Santos, monumento da prática de pesquisa e escrita da História da Arte de seu tempo, foi constituída sob sua dupla filiação. As especificidades das tradições às quais Reis Santos esteve ligado, em ambas, ajudam-nos a compreender seu modo de escrever a História, regido pelo empirismo. Experimentar a obra de arte por meio da visualidade, fazendo da práxis, contingencialmente, livre de grandes teorias explicativas era, de acordo com estas tradições – que se encontraram em muitas biografias de outros *connoisseurs*, tornando Reis Santos exemplar deste ponto de vista -, o melhor caminho para estudar a arte. Sobre esta base o autor consolidava sua escrita, estabelecendo a recepção da arte do Grão Vasco.

III.III. “O genial Grão Vasco”, “personificação da alma popular, glória da Arte e da Nação”: A recepção de Luís Reis Santos

A figura de Vasco Fernandes criada pelas obras de Luís Reis Santos também foi constituída sobre outra base: a pretensão clara e expressa de objetividade. “A Glória de Vasco Fernandes, o Grão-Vasco portentoso que a tradição converteu em lendária figura nacional, em génio criador de todos os painéis existentes no País e pintados sobre tábuas, nos séculos XV e XVI, à maneira gótica e renascentista”, exclamava Reis Santos na abertura de *Vasco Fernandes e os Pintores de Viseu do Século XVI*: “há já muito reclama a sua monografia histórica, tanto quanto possível *objectiva e justa*, concebida, organizada e escrita *com espírito crítico, dedicação e probidade*” (REIS SANTOS, 1946: Prefácio [grifo nosso]).

Tal característica, em suas obras, aparece como irrevogável: contra a subjetividade, contra a fantasia, contra uma história desvinculada dos fatos. O intuito, expresso claramente na obra de 1946, deve ser visto ainda como um posicionamento do historiador e crítico frente a historiografia escrita em seu contexto. Se não existia naquela comunidade de escrita da História da Arte uma prática dominante e homogênea de fato, é possível diagnosticar, contudo, a conformidade de objetivos e de conclusões que tomariam Portugal, provenientes, sobretudo, da

“influência” que os trabalhos de Reynaldo dos Santos exerciam naquele momento, naquele horizonte finito de possibilidades: diagnóstico necessário para a melhor percepção do significado das posições que Reis Santos adota quanto a esta autoridade.

No período em que as duas obras de Reis Santos sobre Vasco Fernandes foram publicadas, Reynaldo dos Santos representava uma autoridade incontornável na área. Seu prelado, simbolicamente representado por seu protagonismo na composição da exposição dos Primitivos Portugueses, nas Comemorações do Duplo Centenário, em 1940, consolidaram sua posição, a de substituto de José de Figueiredo em seu poder de “influenciar” culturalmente seu país. Portanto, quando Reis Santos inicia sua ascensão como historiador e crítico de artes, Reynaldo já é um personagem quase incontestável, até mesmo por sua ligação à Ditadura.

Nos anos quarenta, de acordo com Rosmaninho, “o nacionalismo artístico retoma um certo apaziguamento. Com a segurança que nasce da aparente unanimidade, a propaganda do ‘estilo português’ em arquitectura adquire uma serenidade comparável à de final de Oitocentos e “a própria historiografia surge como um lugar tranquilo, feito de certezas quase milenares” (ROSMANINHO, 2014: 42). Reynaldo dos Santos tinha consciência de seu papel nesse “viver habitualmente” historiográfico, consciência de sua posição relativa a Figueiredo, que escolheria homenagear no primeiro volume de seu *Oito Séculos de Pintura Portuguesa*, de 1966, uma de suas obras mais significativas, dividida em três tomos:

Comparável à visão psicológica com que Oliveira Martins evocara a nossa história política e económica, foi a intuição artística de José de Figueiredo que introduziu na análise da obra de arte uma sensibilidade, um gosto, um sentido de hierarquia dos valores, que a sua educação, no convívio dos grandes meios críticos da Europa, lhe permitiam. Por isso, julgava a obra de arte, antes de mais nada, no plano emocional dos valores estéticos, integrando-os no sentido revelador da sua expressão nacional. Foi assim que, pela sua mão e por admirável instinto divinatório, Nuno Gonçalves entrou na História da Arte Portuguesa como um grande facho de luz que logo iluminou o ciclo dos Primitivos e a noção exaltante duma escola portuguesa de pintura. (SANTOS, 1966: 9)

A homenagem a Figueiredo, elevado ao panteão que ocupava Oliveira Martins, era também um tributo ao discurso que ele mesmo, Reynaldo dos Santos, era responsável por canonizar: o da valorização dos primitivos portugueses e, sobremaneira, de Nuno Gonçalves. Era também, desta forma, a consolidação de sua própria trajetória e de sua práxis: um método e uma espécie de filosofia da história, de busca pelo sentido do espírito de Portugal, que Santos tentava fixar para a historiografia da arte, que deveria ser “uma análise delicada e complexa”, relativa “a penetração psicológica dos povos” e ao “sentido filosófico da arte”. A prática deveria

ser “objetiva como análise, mas subjectiva como interpretação; misto de história, de filosofia e até de poesia, isto é, de compreensão profunda da expressão humana” (SANTOS, 1943: 11).

Contra a análise formalista, contra o modernismo historiográfico, que se disseminava na Europa na primeira metade do século XX, Reynaldo propunha, com base nos escritos de Figueiredo, aquilo que se tornaria discurso estabelecido. A obra de 1966, *Oito séculos de arte portuguesa – História e Espírito*, se configura assim como monumento ao que ele, Figueiredo e a crítica nacionalista haviam constituído e que de sua parte remetia, principalmente, ao texto de 1943, *O Espírito e a Essência da Arte em Portugal*, texto no qual buscava identificar a unidade e a continuidade da sensibilidade da alma portuguesa nas artes, desde o estabelecimento da Nação até a contemporaneidade. Com base em Rosmaninho torna-se possível dizer que as duas obras foram fundamentais para a historiografia da arte nacionalista em Portugal, já que “foi com Reynaldo dos Santos que a especificidade portuguesa se absolutizou, adquirindo uma feição ideológica marcante” (ROSMANINHO, 2014: 69).

Pode dizer-se que Reynaldo dos Santos se recusou a optar entre a tradição historiográfica oitocentista, que dava primazia ao manuelino, e a lição do mestre José de Figueiredo, que considerava mais nacional o românico. Assim como os indivíduos mantêm a personalidade através da idade, Portugal preservou a sensibilidade dentro da sucessão de estilos. Não há, portanto, um estilo português, mas uma “essência”, uma “constante de sentimento”, um “espírito das formas e dos conteúdos» que «predomina sobre o conceito dos estilos”. Estas ideias foram apresentadas no Rio de Janeiro em 1941, em Coimbra e Lisboa em 1943 e, por fim, neste mesmo ano passadas a escrito sob o inspirador título *O Espírito e a Essência da Arte em Portugal* (ROSMANINHO, 2014: 72).

Reynaldo conseguia *sentir* (sic) que no subsolo da alma nacional havia sempre corrido “o mesmo caudal de tradições, a mesma seiva de sensibilidades que deu continuidade ao espírito das formas mesmo quando estas se modelaram nos estilos importados” (SANTOS, 1943: 10). Assim, a par das análises morfológicas, superficiais, o que importava era o reconhecimento do espírito que as modelava com características únicas. Seria preciso admitir, segundo Reynaldo que, “por vezes, mais importante que o conteúdo morfológico é o conteúdo de sensibilidade”.

Perguntava-se:

E, todavia, qual é o verdadeiro significado da obra de arte? Tem apenas a expressão estética que lhe confere o estilo, isto é, as particularidades das formas orgânicas e decorativas? É tão secundária a influência das suas origens e tradições próprias, o ambiente de civilização nacional que a gera, a personalidade do artista que a criou, a sensibilidade da raça que exprime, que possa tudo subordinar-se – evolução, carácter, continuidade de espírito e

significado nacional – às aparências niveladoras dos estilos? (SANTOS, 1943: 7)

Reis Santos, assim como Reynaldo, negava a análise formalista e compartilhava, como já foi dito de passagem, da busca essencialista, da busca pela alma lusitana expressa na arte. Conservadores também na prática historiográfica, os métodos de análise visual “formalistas” deveriam parecer a eles estrangeirices provenientes da Europa, assim como parecia a Luís Reis Santos alienígena a arte moderna, que ganhava o mundo de então: uma “arte de paranoicos, com um sentido mórbido”, era sua opinião sobre a produção de seu tempo, atesta um J.S, na revista *A Briosa*¹²⁸. Na busca pela essência da alma portuguesa nas artes, não existia em seu discurso antimodernista a possibilidade de que as obras da modernidade, alheias à tradição portuguesa, traidoras deste passado, alcançassem de alguma maneira o espírito transcendental português.

Ambos os historiadores da arte se baseavam na tópica da alma lusitana que era, além de um objetivo, a certa e inexorável conclusão de ambas as práticas. Fim, finalidade e, com isso a-histórica conclusão. O trabalho, para Reynaldo, não estava em verificar a existência do espírito transcendental, considerada por ele um dado, mas em caracterizá-lo pelo sentir: “Acendemos a lanterna de Diógenes”, dizia Reynaldo dos Santos, “e vamos à procura, através da História da Arte nacional, não de um homem, mas de *uma* alma!” (SANTOS, 1943: 11). Uma alma, é preciso frisar, prescritiva. Autoritariamente prescritiva.

A maneira como essa procura pela alma portuguesa deveria ser feita contava com uma quantidade menor de interdições, fosse no campo das leis ou na arena das tensões socioculturais. Sendo assim, as diferenças entre os métodos de Reis Santos e Reynaldo dos Santos, entre suas compreensões sobre a História da Arte, são claras. O historiador mais velho se posicionou também em sua obra, em 1943:

Será necessário confessar que análises desta espécie que procuram, não a objectividades das formas, mas o seu conteúdo de sensibilidade, são de sua natureza subjectivas? Mas a História é alguma vez objectiva? Quando não se limita a coligir os factos, interpreta-os através da paixão dos homens e da psicologia das sociedades e das épocas. Se há História, e sobretudo filosofia da História, subjectiva de sua natureza, é a História da Arte, que no fundo é a da expressão das emoções e da sensibilidade humanas. E não é com

¹²⁸ J.S. **Uma Conferência (?) pelo Sr. Luís Reis Santos**. Revista “A Briosa”. Sem data. O autor, sob o anonimato da sigla J.S., condenava a palestra de Reis Santos, cheia de “lugares comuns, banalidades em frases mais ou menos bem feitas”. Segundo consta no artigo, a palestra foi a primeira dada pelo autor ao chegar a Coimbra, logo que assumiu o Museu Machado de Castro. O acesso a esse artigo se deu por meio da sala de multimeios da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, onde se encontrava sem as referências completas.

cronologias, nem com todo o aparelho crítico da objectividade histórica que se compreende a visão dos artistas e interpreta as formas que eles criaram. (SANTOS, 1943: 11)

Seria preciso “reconhecer que a interpretação da obra de arte não é uma mera classificação histórica, arqueológica ou morfológica de estilos”, mas uma “confissão de almas”. Esta convicção supostamente distanciava Reynaldo dos Santos de Luís Reis Santos. De modo que é possível conjecturar que, em 1946, na Introdução de *Vasco Fernandes e os Pintores de Viseu do Século XVI*, Reis Santos se colocava como crítico de Reynaldo e de seu séquito. Habilidade polemica, alertava, três anos depois da publicação de Reynaldo, para a historiografia da arte feita com “incontrolável fantasia”, em que “a imaginação e o sentimento, essas fadas encantadoras se transformam muitas vezes em pérfidas ondinas e sereias, para mal de quem as segue com muito candida confiança” (REIS-SANTOS, 1946: Prefácio).

Contudo, sua crítica de arte em sua primeira obra sobre o Grão Vasco e suas tentativas de definir a personalidade artística de Vasco Fernandes parecem marcadas por essa “confissão de almas”, acreditada por Reynaldo: marca que corresponde à sua identidade portuguesa, força da práxis, força da comunidade de escrita ou da comunidade nacional a qual pertencia ou acreditava pertencer, forças que – ao menos em grande medida – se sobrepujam num encontro de desígnios, naquele momento. Sua busca por objetividade, enfim, mesmo que bastante expressa em seu método de trabalho, não parece mudar substancialmente o rumo de suas pesquisas sobre Vasco Fernandes quando comparadas aos trabalhos de Reynaldo e, de um modo ou de outro, acabavam desaguando no mesmo destino dos trabalhos do historiador da arte mais experiente, estando, ambos, ligados a esse perscrutar historiográfico pela alma nacional na arte, mesmo que seguindo margens diferentes.

Destino. Sentido. Nos escritos de Reis Santos ou de Reynaldo dos Santos, a Arte, se é sincera, expressa a Nação e mesmo sem querer “exprime a sua época, porque reflecte a corrente de civilização e cultura que a gerou”. A Arte manifestaria ainda “a personalidade do artista, a sua visão da natureza e das formas, o seu conceito de proporções, luz e côr” e ao manifestar ambos, a personalidade de um artista e sua cultura e civilização, é possível ter como corolário que o artista, “mesmo sem determinação intencional”, “exprime a sua grei, a sensibilidade secular da sua raça, presente no subconsciente da sua sensibilidade e da sua emoção” (SANTOS, 1943: 34).

Assim, para Reis Santos, a escola de pintura de Viseu deveria ser reconhecida como uma “das mais vincadas afirmações do génio nacional”. Os painéis de Viseu, com uma maneira

própria, teriam o dom de “reflectir intensamente a época e a região, a terra, a grei, os usos e os costumes” (REIS-SANTOS, 1946: Prefácio). O artista seria aquele, portanto, capaz de tornar “corpórea”, capaz de materializar, pictoricamente, a alma da Nação por meio da arte: em Reis Santos ou em Reynaldo, a crítica tem suas bases nesta espécie de metafísica, na qual a alma, essencial, pode ser representada por meio das tintas de um grande pintor. Deste ponto de vista, o enfoque dado por aquela prática ao “Artista” e à busca pelo dado da autoria parecem compreensíveis.

O *homem* e sua *obra* representariam uma outra dualidade fulcral para o estudo da Arte, em torno da qual as pesquisas eram operadas. A busca pela autoria, de acordo com Reynaldo, se justificaria, contudo, não puramente por isso, mas também porque “o anonimato” diminuiria “sempre o prestígio e o sentido humano da criação artística”, embora em sua crítica acredite que o valor intrínseco da obra sobreleve todos os mistérios e hipóteses em torno da obra de arte (SANTOS, 1966: 31).

A vertente que Reynaldo dos Santos representava tem suas raízes mais profundas na tradição historiográfica portuguesa, mas suas bases também estão ligadas às tradições e novidades provenientes da Europa: Por um lado seu vocabulário remete à caracterologia étnica¹²⁹ (ROSMANINHO, 2014), ou seja, ao estudo do caráter de uma nação. Ou, em seu caso específico, ao estudo do caráter da Nação portuguesa e das manifestações desta personalidade coletiva singular nas artes¹³⁰.

Remonta, no país, à última década do século XIX, aos textos de Ramalho Ortigão e às suas ideias sobre um “natural e espontâneo desenvolvimento estético do espírito nacional”. Segundo Rosmaninho, em 1892, no terceiro volume de sua *Arte Portuguesa*, Ortigão “envolve essa ideia numa bem-aventurança unânime e pacificadora, que passou para José de Figueiredo e Reynaldo dos Santos”:

A arte de um povo é a expressão do sentimento na sua raça, e é no sentimento, comum a todos os corações, que se funda num país o refúgio da concórdia, no

¹²⁹ De acordo com o léxico estabelecido por Nuno Rosmaninho (2014: 244): “*Caracterologia étnica* – A percepção caracterológica da identidade artística portuguesa herdou as menções do Romantismo ao ‘génio’ e à ‘alma’ das nações. A partir dos anos de 1870, porém, a antropologia concedeu-lhe cientificidade e uma força crescente. Na transição para o século XX a cientificidade foi trocada por uma toada cultural, vaga e indemonstrável. Da pintura à música, da arquitectura à literatura, torna-se natural reportar a diferença portuguesa ao carácter, à idiosincrasia, à sensibilidade e por fim ao espírito português. A caracterologia, desligada da sua referência étnica, tornou-se um tropismo das reflexões identitárias, cujo bom acolhimento chegou aos nossos dias. Na antologia, encontram-se sete ou oito dezenas de textos com esta sustentação”.

¹³⁰ Sobre este assunto ver o trabalho de Nuno Rosmaninho (2014).

meio do moderno conflito geral das ideias e das opiniões diversas”
(ORTIGÃO *apud* ROSMANINHO, 2014: 155)¹³¹

O essencialismo evocado pela obra de Reynaldo e absorvido nos discursos de Reis Santos, remete também a Filosofias da História e a Filosofias da Arte de imensa circulação na Europa. Desta forma, a inata Alma da Nação, tal qual a Razão hegeliana, seria atemporal, preexistindo, portanto, a organizações políticas, a individualidades. Caracterizando-se como uma espécie de *Volksgeist*, este espírito do povo português, suas sensibilidades, determinariam a arte do país. A alma nacional portuguesa seguia um caminho próprio, como se fosse uma força viva, universal expresso por meio de singularidades. Com sentido inexorável, seria capaz de se transubstanciar em aparecimentos artísticos no mundo, expressando a interioridade de todos os portugueses, daquele tempo e de sempre. O artista deveria ser, assim, o veículo para a manifestação das sensibilidades da Nação. O artista genial, como grande homem de seu tempo poderia ser, então, o *medium* por excelência da ideia geral de história, capaz de revelar o carácter específico de seu povo e de seu tempo. “Portanto, nele se encontraria concentrado, personificado e prototipificado, tanto o geral como o particular, conquanto numa consubstanciação que podia gerar a ilusão de que a história era um produto da subjectividade e da liberdade absolutas do indivíduo” (CATROGA: 2006: 25).

Retomo esta questão adiante. Antes disso, importa dizer que tais pensamentos trazem à tona, obrigatoriamente, a questão do indivíduo, de seu voluntarismo e, conseqüentemente, no caso da arte, da ação do artista e de sua liberdade. Pois suas criações, na medida em que correspondem a uma verdadeira influência, *influenza* – desta vez sem aspas –, são determinadas pelo carácter imutável da personalidade nacional. Assim como nas filosofias da história oitocentistas, o personagem seria não um ator, mas um *agido*:

[...] ou melhor, uma *personagem-símbolo* do espírito coletivo. Por palavras de Alexandre Herculano – o primeiro grande representante da ideia no pensamento “o indivíduo que vai à frente da sua época é a ideia predominante dela, encarnada no homem”, pelo que os génios são, tão-somente, “o verbo da ideia, são os intérpretes do género humano – e mais nada” (CATROGA, 2006: 26).

Na medida em que geralmente depreendemos da ideia de criação a noção de criatividade e, conseqüentemente de liberdade, faz-se necessário salientar o papel do artista não como Gênio por sua individualidade, mas como Gênio da Nação e da raça. Assim, a “maneira própria” dos painéis da Escola de Viseu teriam “o dom de reflectir intensamente a época e a região, a terra,

¹³¹ Referente à obra: ORTIGÃO, Ramalho. **Arte Portuguesa**. Volume III. Lisboa: Livraria Clássica, 1947 [1892].

a grei, os usos e costumes” sendo “das mais vincadas afirmações do génio nacional” (REIS-SANTOS, 1946: 13). Vasco Fernandes, “artista genial” e “Mestre” era caracterizado por sua tendência “mais objectiva que idealista”, e sua arte seria “arcaizante”, “forte”, “sincera” e “rude”, adjetivos comumente relacionados ao povo português, ao seu caráter, à sua alegada essência e espírito. Exatamente por estar características, nos diz Reis Santos, Grão Vasco havia sido transformado em uma lenda, por falar diretamente com o povo, já que ele próprio era a “personificação da alma popular, glória da Arte e da Nação”.

Entretanto, à parte de toda a Estética essencialista estabelecida pela obra de Reynaldo dos Santos, que inegavelmente exerceu autoridade sobre os trabalhos de Reis Santos e sobre a figura de Vasco Fernandes por ele criada, é preciso salientar que os textos do futuro Professor da Universidade de Coimbra aconteciam sobre uma base empirista, calcada na fonte, com determinado grau, inclusive, de fetichização do documento escrito, muitas vezes visto como jazida de dados prontos e acabados.

Por outro lado, sua crítica, sua fruição e sua tentativa de definir a “personalidade artística” de Vasco Fernandes são polarizadas por esse essencialismo, pela adjetivação de características, constituídas em *topoi*, que a tradição atribuía à alma lusitana, às suas sensibilidades inatas delineadas pela tradição. O Grão Vasco, contudo, é um excepcional na obra de Reis Santos. Um excepcional representante do espírito de seu povo, um Artista-gênio, capaz de pintar “o profundo carácter da terra e da grei” (REIS-SANTOS, 1946: 22). Enquanto seu estilo é dito “arcaizante”, inabilidades presentes nos trabalhos considerados de sua autoria eram atribuídas “ao pincel dum ajudante inábil” e as obras-primas de sua oficina atribuídas a ele, o Mestre. Quando seus erros eram admitidos não eram vistos como demérito, mas como complementações de sua personalidade artística genial.

A excepcionalidade de Vasco Fernandes pode ter sido um dos motivos que levaram Reis Santos a escolhê-lo como objeto de pesquisa. Com a necessidade de se colocar como nome de destaque na área, já com quarenta e oito anos completos, em 1946, é clara; e uma boa monografia sobre um dos grandes nomes da historiografia da arte portuguesa poderia lhe assegurar este reconhecimento. Nuno Gonçalves, o grande artista português do século XX, não poderia ser este objeto, pois Reis Santos seria levado à imediata comparação com Reynaldo dos Santos e o Grão Vasco, claro, continuava representando um tempo de glórias para Portugal, sendo considerado unanimemente um dos grandes nomes da pintura no tempo dos Descobrimentos.

Tempo em que, aliás, pintava-se temas religiosos, fato que contribuiu para a estabilização dos primitivos portugueses como máximos representantes da pintura do país, durante a Ditadura do ex-seminarista António de Oliveira Salazar, chefe de uma pátria que ele próprio gostava de reafirmar como católica. Este é outro aspecto que deve ter pesado para a escolha do próprio Reis Santos, ele próprio religioso, que estampava na capa de alguns de seus livros um brasão no qual a cruz cristã, com asas ao redor, era associada à frase “crer e querer” e que se dedicaria a publicar um livro, quase votivo, inteiramente consagrado às representações portuguesas de Santo António, por ele dito “de Lisboa”.

No Grão Vasco de Reis Santos, a condição inescapavelmente religiosa das pinturas é justaposta à excepcionalidade artística nas adjetivações elogiosas que fazem parte da composição da crítica de arte do autor. Vasco Fernandes, portanto, era aquele que “da sua condição plebeia, das próprias faculdades artísticas e morais, e da tendência mais objectiva que idealista” conseguira construir uma obra “vincadamente pessoal, que é tanto profissão de fé cristã, como glorificação da terra em que viveu e do povo, das suas crenças e tradições” (REIS SANTOS, 1946: 26).

A figura do pintor é representada como excepcional por todo o século XIX, como é sabido, e no século XX, por mais que tenha sido eclipsado pelas fulgurantes representações de Nuno Gonçalves, sobretudo após a publicação de Figueiredo, Vasco Fernandes permanece sendo considerado um grande artista regional, um dos grandes de Portugal durante a viragem do século XV para o XVI, por sua personalidade forte e originalidade.

Prova disso são as diversas hipóteses de autorretratos levantadas ao longo das décadas: de acordo com Justi, o pintor teria se retratado como um apóstolo no *Pentecostes*, para o eminente integralista António Sardinha seria a figura de um burguês do século XVI, “com o seu chamalote e o seu gorro, da praxe, olhar parado, expressão significativa, que se salienta do agrupamento do ‘*Calvário*’ n’um visível propósito de despertar a atenção” (SARDINHA *apud* REIS-SANTOS, 1946: 20) e para Figueiredo o autorretrato estaria no *Cristo em Casa de Marta*, “na figura da personagem que, estranha à cena, a espreita da porta que se abre por detraz do Cristo e à sua direita (FIGUEIREDO *apud* REIS-SANTOS, 1946: 20)¹³².

Luís Reis Santos recusaria as hipóteses levantadas, mas criaria a sua própria. Naquele tempo, em Portugal, as possibilidades de que um pintor, integrado aos ofícios mecânicos, se

¹³² Até hoje as hipóteses levantadas não foram completamente descartadas pela historiografia.

retratasse em uma cena religiosa, como já ocorria na Itália, era quase nula. Entretanto, não seria esse o motivo que levaria Reis Santos a descartar as possibilidades por ele numeradas, mas a impossibilidade de chegar a conclusões definitivas “com tão escassos elementos de comparação e de inferência”. Achava melhor tomar, enquanto não aparecesse “qualquer documento que permita identificar o verdadeiro retrato físico do pintor Vasco”, “uma das imagens de *S. Pedro*, de Tarouca ou de Viseu” – ambas por ele consideradas de autoria de Vasco Fernandes –, “como sendo, com seu olhar penetrante, seu profundo carácter, seu porte grandioso e digno, a sublimada personificação do Artista, e do próprio génio do Grão Vasco (FIGUEIREDO *apud* REIS-SANTOS, 1946: 20).

A hipótese levantada por Reis Santos, ele sabia, era tão somente uma conjectura, pouco provável conjectura. Poética, pouco verossímil, servia, contudo, para laurear o pintor, cujas obras poderiam “apenas encontrar comparação, em profunda humanidade, espontânea e sincera beleza, nas crônicas de Fernão Lopes”, o “maior cronista de qualquer época e de qualquer nação” (REIS-SANTOS, 1946: 13).

Até mesmo sua trajetória, sua biografia, sua “vida” nas palavras do autor, consolidam a nova heroicização de Vasco Fernandes concebida por Reis Santos. O pintor havia sido, é claro, português e beirão. Não era possível negar suas origens, quase pressupostos que, enfim, teriam sido uma das motivações para que Reis Santos e seus conterrâneos se debruçassem sobre sua arte. Com base nisso, ao nos contar a trajetória do pintor, reconstituindo-a a partir da documentação e de suas lacunas, seguindo seus vestígios, provando sua trajetória lusitana, de Viseu a Coimbra, de Lamego a Freixo de Espada à Cinta, o autor estabelece mais uma característica fundamental para a narrativa sobre o “Mestre Pintor de Viseu”, sua morte na pobreza:

“[...] quando faleceu, não estaria rico nem sequer teria deixado a família remediada.

E assim deve ter morrido, humilde, cansado e pobre, esse que foi, na sua profissão, artista insigne e glória eminentíssima da Pátria” (REIS-SANTOS, 1946: 20)

A “vocação de pobreza”, a pobreza digna, honrada, outra característica essencial do povo português de acordo com a tradição, outra tópica, compartilhada também com o catolicismo, pode ser notada, por exemplo, nos discursos de Salazar, em sua “retórica da pobreza”, como a chama Menéndez (2007: 129). “A modéstia tranquila, bem arranjada e digna, a pobreza limpa, sem lamentações, o trabalho dignificante, eis os *topoi* que vão ser utilizados

ao longo dos seus discursos” sobre os portugueses, “pequeno povo, quase tão pobre hoje como antes de descobrir o mundo” ¹³³ (SALAZAR *apud* MENÉNDEZ, 2007: 135): “(...) quando vejo a vida em crise, a riqueza em crise, a moral em crise e depois volto os olhos para a nossa casa sem dúvida modesta mas tranquila, arrumada e digna, sinto que muitas graças devemos todos à Revolução nacional” (SALAZAR *apud* MENÉNDEZ, 2007: 134)¹³⁴.

Pobreza digna, característica que dignifica o Grão Vasco, cuja arte é também rural, assim como seu povo. Tópicas em acordo com o século XX português, compartilhadas por aquela comunidade de interpretação, tornaram-se perenes peças discursivas reinventadas um sem número de vezes e manipuladas também pelos discursos do Regime, tomado por neogarretismo. A valorização da vida no campo e a contraposição do interior à cidade constituíam a idealização de um Portugal rural, não industrial, campesino e não proletário, apegado às suas raízes, às essências, às virtudes da raça. Antimoderno, arcaísta, mas obviamente relacionado a seu próprio tempo e ao modernismo, como o projeto de Salazar. Fernando Rosas relata:

(...) tão tarde como em 1953, falando por paradoxal que pareça, a propósito do I Plano de Fomento, Salazar dizia que ‘aqueles que não se deixam obcecar pela miragem do enriquecimento indefinido, mas aspiram, acima de tudo, a uma vida que embora modesta seja suficiente, são, presa à terra, não poderiam nunca seguir por caminhos em que a agricultura cedesse à indústria’. E continuava: ‘Sei que pagamos assim uma taxa de segurança, um preço político e económico, mas sei que a segurança e a modéstia têm também as suas compensações’¹³⁵ (ROSAS, 2001: 1035).

Tal portuguesismo atribuído por Reis Santos seria considerado determinante para a arte de Grão Vasco. Constituinte da alegada arte “francamente arcaizante”, conferida pelo autor, seu Vasco Fernandes também teria se negado a aderir prontamente àquilo que era efêmero e moderno em seu tempo, conservando “como, aliás, quase todos os pintores portugueses do seu tempo” uma certa identidade lusitana, da terra, sem assimilar ou refletir as “novas tendências da Renascença”.

Negando razão à vertente historiográfica que observava um Renascimento em Portugal ou um Renascimento Português, linhagem que tivera em Joaquim de Vasconcellos seu expoente, Reis Santos falaria mais sobre esta questão em outros trabalhos. Desta maneira,

¹³³ Em discurso proferido em vinte e sete de abril de 1943.

¹³⁴ Discurso de vinte e dois de março de 1938, de acordo com Fernanda Menéndez.

¹³⁵ Em: SALAZAR, António de Oliveira. **Discursos e Notas Políticas**. vol. V, Coimbra Editora, Coimbra. pp. 104-105.

alegando herderianamente, a partir de uma leitura de *A Study of History*, de Arnold Toynbee¹³⁶, que “as civilizações não caminham a par”, já que “a natureza própria de cada civilização modifica o carácter e a expressão de cada época”, recusaria, em seu já mencionado texto publicado de 1965, o “monstruoso termo” “citado com um R grande, chamado *Renascimento*” (REIS-SANTOS, 1963: 16):

Creio que a maior parte das pessoas que falam de Renascimento não sabem o que isso é, porque se soubessem não empregavam, a maior parte das vezes, tal palavra. E não empregavam essa palavra porque o Renascimento é considerado por essas pessoas segunda a definição de Burckhardt, definição já combatida por muitos e apenas aplicável a um fenómeno exclusivo da Itália, que nada tem que ver nem com a civilização portuguesa, nem com outras civilizações como a francesa.

Contra o conceito burckhardtiano de Renascimento empregado para os casos de outros países, Reis Santos contra-atacaria com a “precursora e luminosa conferência de Louis Courajod”, *La part de la France du nord das l’oeuvre de la Renaissance*, de 1890, afirmando que ele mesmo tencionava publicar um trabalho sobre o caso português, que não chegou a ir ao prelo. Em todo caso, a intenção era reafirmar a especificidade de Portugal, país em que, “no campo das Belas-Artes”, o “espírito do fenómeno”, próprio da Itália, não havia chegado, a não ser por “elementos e processos meramente decorativos, ornamentais”. A particularidade lusitana em tempos de Renascimento residia, justamente, nos tempos áureos do país: “Ora, foi justamente nesse período que se realizou e empresa grandiosa dos nossos Descobrimentos”, argumentava Reis Santos (1965: pp. 15 e 16).

A arte de Portugal, singular como a alma do país, só poderia ser original, o que não implicava, em todo caso, na negação do fato de que o país havia recebido influências. O próprio Grão Vasco as acusaria, compondo como “Espanhoes e Neerlandeses, Italianos e Alemães” (REIS-SANTOS, 1946: 26), mas ainda assim sua arte era portuguesa, inegavelmente portuguesa. Contudo, em defesa da originalidade artística do país e, no caso específico, de Grão Vasco, fazia-se necessário explicar a natureza dessas influências. O apelo narrativo se dava, mais uma vez, por meio de um lugar comum discursivo, quando Reis Santos reitera, apelando para a autoridade de Antero de Quental, ao “batido tópico da *adaptação* de influências externas” (ROSMANINHO, 2014: 156):

O génio, em geral, e em particular o génio nacional, consiste muito mais [...] na maneira *propria* de dispor os materiais herdados ou emprestados, do que

¹³⁶ TOYNBEE, Arnold. *A Study of History*. Vol. XII. London, New York, Toronto, 1961. Reis Santos faz referência, especificamente, aos capítulos “Civilization”, pp. 273 – 280 e “Civilizations”, pp. 282 – 292.

na criação, como que inteiriça e d'um jacto, de elementos completamente novos e sem precedentes – *prole sine matre creata*. Ora a humanidade vive sobretudo de tradições, e há para os povos como para os indivíduos um verdadeiro ensino mutuo, pelo qual cada um, sem deixar de ser o que é, aproveita da experiência e do trabalho dos outros (REIS-SANTOS, 1946: 13).

Unir a especificidade de sua Nação à sua excepcionalidade. Na narrativa laudatória de Reis Santos, essa talvez seja a característica do Grão Vasco mais realçada: sua genialidade. É ela a explicação para sua existência, um artista extraordinário, sem precedentes, sem proveniências que explicassem a genialidade daquele que havia surgido, “por forma inexplicável, numa terra afastada da Província, longe dos principais centros artísticos do Reino” impondo, “no alvorecer do século em que mais plenamente se afirmou o génio nacional, o carácter e a força de sua *personalidade inconfundível*” (REIS-SANTOS, 1946: 14). A mesma questão era colocada quanto a Nuno Gonçalves na obra de Reynaldo dos Santos, que serve aqui como uma ponte para a aproximação de um entendimento da racionalidade daquela escrita da história, daquela crítica:

A própria nacionalidade do pintor tem sido posta em dúvida por se não conhecerem antecedentes nacionais precusores da sua arte! Escrúpulo e dúvida que reflectem um conhecimento bastante estranho da evolução das artes e da inspiração renovadora dos grandes génios da pintura.

Onde estão os precusores de Van Eyck que expliquem a sua arte do retrato e da perspectiva aérea em que não foi ultrapassado?

A explicação dum Matias Grünwald, dum Greco, está essencialmente em si próprio, *na originalidade do seu génio*. O mesmo se pode dizer da personalidade de Nuno Gonçalves (SANTOS, 1966: 36).

O Vasco Fernandes de Reis Santos, assim como o Nuno Gonçalves de Reynaldo, *criava* suas pinturas, arrancando-as, como nas palavras escritas, em 1932, por Eduardo Malta “do fundo de si e de nós próprios” (MALTA *apud* ROSMANINHO, 2014: 158). Suas leis eram as da Nação e as de si mesmo: “[...] conquanto seja realista na maneira de interpretar a Natureza e de tratar os temas, revela, em grande parte das suas composições, *imaginação e poder criador*”. Citando Raczynski, Reis Santos afirma que o pintor “*diz o que sente e pensa com singela e austera beleza; e, quando é imponente e majestoso, exprime o que lhe vai na alma, espontaneamente e sem afectação*” (REIS-SANTOS: 1946: 26 [grifo nosso]).

Portanto, ao mesmo tempo em que a escrita de Reis Santos se baseia amplamente em lugares comuns da historiografia lusitana, consolidando uma crítica repleta de tópicos discursivos, seu conceito de Gênio revela, claramente, uma concepção de arte psicológica e não retORIZADA, possível somente com a passagem da *mimesis* clássica para uma *mimesis* moderna,

que teve como marco de seu surgimento a obra de Immanuel Kant (1724 – 1804), sobretudo sua *Crítica da faculdade do Juízo*, de 1790, e que consagraria suas noções de gênio, subjetividade, autoria e originalidade.

Em Kant, a produção de uma verdadeira obra de arte tem que ser livre e não sujeita à *imitatio*: “dever-se-ia chamar de arte somente a produção mediante liberdade, isto é, mediante um arbítrio que põe a razão como fundamento de suas ações”. A *mimesis* na crítica kantiana supõe a intervenção do gênio, cujo “talento (dom natural) dá à arte a regra” que deve ser oposta “ao espírito de imitação”. Contudo, o gênio em Kant, instituidor das regras da arte, não cria com absoluta autonomia, desprezando todo o passado e a tradição: questão fundamental para o sistema filosófico kantiano que nega espaço à arte desregrada e extravagante. Deste modo, Vasco Fernandes compõe sua pintura expressando o que lhe vai na alma, espontaneamente, mas sem afetação. É sua genialidade que lhe garante a possibilidade de ter discípulos, continuadores e até imitadores, pois “visto que também pode haver uma extravagância original”, sua arte tem que ser exemplar, por conseguinte ela própria não havia surgido “por imitação e, pois, têm de servir a outros como padrão de medida ou regra deajuizamento” (KANT, 2005: 153).

É sua genialidade que lhe garante a possibilidade de ter discípulos, continuadores e até imitadores, de ser tomado como exemplo por suas faculdades de criação; pelas “*ideias estéticas*” desse “*favorito da natureza*” que é, portanto, um produto dela, dela proveniente, assim como sua arte.

Mas, visto que o gênio é um favorito da natureza, que somente se pode presenciar como aparição rara, assim o seu exemplo produz para outros bons cérebros uma escola, isto é, um ensinamento metódico segundo regras, na medida em que se tenha podido extraí-lo daqueles produtos do espírito e de sua peculiaridade; e nesta medida a arte bela é para essas uma imitação para a qual *a natureza deu através de um gênio a regra* (KANT, 2005: 164).

Não se pretende com isso assegurar que o Grão Vasco, de Reis Santos, foi cunhado somente a partir da teoria do gênio, formulada por Kant. Mas a imagem do pintor por ele constituída aponta diretamente para aquelas ideias e para as ideias que se desenvolveram a partir de então, autorizadas e baseadas em seu sistema filosófico que funda o conceito de subjetividade e a ideia de originalidade como nós os conhecemos hoje. É sabido que a originalidade não pode ser colocada como uma intenção de Vasco Fernandes e que nesse contexto inexistia a possibilidade de um pintor se expressar livremente, de colocar na obra sua *interioridade*, como se esperava que um bom artista fizesse em um regime de arte subjetivada.

Isto porque em Portugal a pintura a óleo foi considerada, até 1612, um ofício mecânico e não liberal, manual e, portanto, pouco digna. Inclusive, é a partir desta condição que, de acordo com Jacqueline Lichtenstein, sustenta-se a mitificação da pintura: da luta, na Itália, século XV, pelo reconhecimento intelectual e social da pintura e pela necessidade de demonstrar que essa arte é, “na sua relativa autonomia, um modo de conhecimento da realidade, uma expressão superior das idéias e até mesmo um modo de pensamento, como reivindica Leonardo”.

Para que a arte de pintar pudesse reencontrar condição tão eminente quanto a da poesia e da música, era preciso evocar origens mais nobres, mais antigas, mais legítimas. Daí o recurso aos mitos, aos escritos, às lendas de pintores, ao valor sempre re-actualizado dos artistas da Antiguidade – Apeles, Protógenes, Zêuxis, cujos nomes apenas, na ausência das obras, bastam para evocar a idéia de perfeição da arte (LICHTENSTEIN, 2004: 21).

Uma realidade que estava bastante afastada da portuguesa nos séculos XV e XVI. Contudo, mesmo na Itália, no auge do Renascimento, as condições de produção artística, especificamente as da pintura, eram dadas por um conjunto bem estabelecido de regras, que pouco tem a ver com a noção de liberdade criativa, fundada na noção de subjetividade e nos anseios de originalidade. Noções que derivam da filosofia kantiana e pós-kantiana, pré-romântica e romântica e que fundam o ideal de artista sobre o qual Reis Santos ergue seu genial Grão Vasco.

Süssekind afirma que duas maneiras diferentes de pensar o gênio permeariam os debates: “por um lado, no classicismo francês e no Renascimento italiano, teorias normativas acerca da arte associavam o talento a uma técnica apurada, a uma perícia de execução, à realização de uma obra sem erros, equilibrada e arduamente alcançada”, normalmente associada à noção de “engenho”, palavra que compartilha, aliás, o mesmo étimo do termo “gênio” (2008: 7 e 8). Por outro lado, teóricos como Diderot (1713 – 1784) e Lessing (1729 – 1781) contribuiriam para a radicalização da valorização do talento sobre a técnica, ou do efeito sobre as regras da arte. O movimento pré-romântico alemão, o Sturm und Drang “na segunda metade do século XVIII, foi marcado pela defesa não só da liberdade e da espontaneidade na criação, mas também da possibilidade de transgressão das regras em nome da intensidade do efeito” (2008: 8).

A genialidade de Vasco Fernandes não se calcava na ideia de engenho e do trabalho árduo de composição poética. O que estava em jogo não era sua técnica ou sua capacidade mecânica – por mais que esta seja ressaltada em alguns momentos do texto –, mas sua

criatividade, sua *personalidade* e talentos naturais ligados à sua rusticidade. Mesmo quando sua técnica não era perfeita o efeito provocado por sua arte era recompensador e infalível, como nos explica Reis Santos ao narrar o amadurecimento da pintura de Grão Vasco: “O seu desenho, menos grosseiro na segunda época, vai-se tornando gradualmente descuidado, com deformações, erros de escala e perspectiva; mas se perde em correção, ganha em drama, em força e dinamismo” (1946: 26).

Estes valores incorporados pela narrativa de Reis Santos já eram canônicos no mundo da arte, em seu tempo. Contudo, é fundamental destacar que seu surgimento era uma reação contra as inflexíveis regras da arte estabelecidas ao longo dos séculos, a partir do Renascimento, com base em leituras dos textos de Aristóteles, interpretadas como se tivessem estabelecido *prescrições* eternas, independentes da *história* ou da *nacionalidade*. Contra essa absolutização, que desaguardaria na noção de uma natureza humana universal, com o classicismo francês, Herder, com base na filosofia de Vico, elaboraria o passo mais radical desse questionamento com a concepção de “espírito do povo”, utilizada, em primeira instância pelos alemães, para relativizar os valores absolutos do Classicismo francês, na busca pelos seus próprios, especificamente ligados às suas raízes. Essa força subversiva e revolucionária do conceito levaria Goethe a exclamar, anos mais tarde: “Fomos de repente libertados e desembaraçados do espírito francês” (GOETHE, 1971: 380).

Assim, contra os dogmatismos prescritivos, propunha-se “a intuição criativa e a imaginação livre, reforçando a ideia de que a condição de reconhecimento da oposição à civilização estava” no conhecimento de tudo aquilo que marcasse a espontaneidade das civilizações e que marcasse a profundidade de um povo, “como os instintos, a imaginação e a tradição oral, mais poderosa que a razão e a reflexão”. A arte, obviamente, era também um ambiente ideal para a captação de tudo isso, compreendida como evolução orgânica de formas particulares (RODRIGUES, 2011: 89).

Admiravam a variedade das formas históricas como realização da infinita variedade do espírito divino, manifestando-se através do espírito dos vários povos e períodos. A divinização da História conduziu a *uma investigação entusiástica das formas históricas e estéticas particulares*, à tentativa de compreendê-las a partir de suas próprias condições de crescimento e desenvolvimento, a uma rejeição desdenhosa de todos os sistemas estéticos baseados em padrões absolutos e racionalistas (AUERBACH, 2007: 344)

A relação entre a cultura e a nação, de acordo com Rodrigues, decorria, na Alemanha pré-romântica e romântica, da ideia de que a nação era a síntese suprema da realização do

espírito do povo (RODRIGUES, 2011: 90), sendo, para a maioria dos românticos, “a forma mais elevada de organismo social”. “No cunho da História, cada povo teria um único caráter, ou alma, exibido na sua religião, linguagem e literatura”. É neste sentido que o *Volk* de Herder se opunha a uma sociedade contratualista (RODRIGUES, 2011: 95), apoiando-se na individualidade das culturas e dos povos, que compartilhavam uma comunidade por compartilharem de uma história e de um destino em comum.

Para Auerbach (2007: 353):

É fácil mostrar que Vico, muito antes de Herder e dos românticos, descobriu o mais fértil dos conceitos estéticos proclamados por eles, o conceito de “espírito do povo”: Ele foi o primeiro a tentar provar que a poesia primitiva não é obra de artistas individuais, mas criação de toda a sociedade primitiva cujos membros eram poetas por sua própria natureza.

A pintura de Vasco Fernandes, igualmente, era a arte da Nação e por isso considerada seu *patrimônio*. O artista, como gênio, cumpria a importante função de ser o veículo da alma do povo português. Algo que, aliás, não é de todo incomum na tradição artística, como mostra Jean-Marie Schaeffer, ao escavar mais profundamente a teoria do gênio: “[...] em sua forma mais antiga, é apenas uma variante entre outras a ideia, encontrado nas mais diversas culturas, que alguns homens podem, em determinadas condições, ter acesso a um modo de existência em que se tornam veículos, médiums”, acessando uma realidade supra-humano (espíritos divinos, demônios, ancestrais ou forças cósmicas). Prossegue Schaeffer:

A antiga ideia do gênio como força de inspiração poética se inscreve, novamente, neste quadro, porque o gênio é considerado uma força que se apodera do poeta: o poeta inspirado não é mais que uma forma particular da figura antropológica do mediador ou do mago (SCHAEFFER, 1997: 102)¹³⁷.

Ideia que seria retomada no século XVIII, tal como indicou Anatol Rosenfeld analisando o vocabulário pré-romântico sobre a questão do gênio: “bardo e vidente, porta-voz de esferas mais altas; mensageiro divino, herói colossal, mediador do infinito no *medium* da finitude”. Em vez de imitar a divindade e a natureza, o artista se revela “criador como Deus e a natureza” e se aproxima do divino, podendo encarnar, por exemplo, em um autorretrato, as formas de São

¹³⁷ No original: “Seule m'intéresse ici la figure que la théorie du génie prend après la Renaissance. Il faut pourtant rappeler que, dans sa forme la plus ancienne, elle n'est qu'une variante parmi d'autres de l'idée, qu'on retrouve dans les cultures les plus diverses, selon laquelle certains hommes peuvent, sous certaines conditions, avoir accès à un mode d'existence dans lequel ils deviennent des véhicules, des médiums, qu'investissent et à travers lesquels agissent des forces ou des entités faisant partie d'une réalité supra-humaine (esprits divins, démons, ancêtres ou forces cosmiques). L'idée antique du génie comme force d'inspiration poétique s'inscrit encore dans ce cadre, car le génie y est considéré comme une puissance qui s'empare du poète: le poète inspiré n'est qu'une forme particulière de la figure anthropologique du médiateur ou du mage”.

Pedro. E por isso, ou seja, por estar “ligado às fontes puras do povo e da nação”, pode desprezar as regras e os “cânones eruditos que são muletas para os inválidos” (ROSENFELD *apud* SÜSSEKIND, 2008: 48).

Segundo Süsseskind:

A inspiração subjetiva e a força da imaginação produziriam assim “obras originais, talvez imperfeitas no que se refere à forma exterior, mas dotadas de unidade íntima, de forma interna e de força característica, como tais bem mais importantes do que o ideal de beleza”. Para Rosenfeld, justamente essa concepção do gênio desloca o centro gravitacional da análise estética, na época do Sturm und Drang da apreciação da obra para o culto do autor. Nesse sentido, a obra se apresenta como expressão da rica subjectividade do seu criador. (SÜSSEKIND, 2008: 47 e 48)

Assim é o Grão Vasco de Reis Santos: ao mesmo tempo específico por seu caráter e exemplar de seu povo. Fato paradoxal, o pintor por ele concebido é nacional, fruto do espírito de seu povo e é subjetivo, indivíduo em pleno século XVI português. É original ao compartilhar os valores de sua comunidade, expressando-os, e genial por representar espontaneamente a singularidade da alma portuguesa, consolida algo que era uma marca da arte nacional e da historiografia da arte portuguesa neste período: “a ideia de que o gênio artístico, pode ser medido pela sua pertença a uma pátria (ainda que regional) e caracteriza-se pela capacidade de a exprimir de forma imediata e reconhecível” (ROSMANINHO, 2014: 86).

Uma sobrevivência do romantismo como recebido em Portugal no século XIX ou uma espécie de romantismo “tardio” manifesto no século XX? De qualquer maneira, o Grão Vasco de Reis Santos, como manifestação de um contexto bastante específico, de uma *prática*, dá provas de que Portugal seguia, ao menos em determinados estratos de sua cultura, um fluxo de temporalidade bastante específico, o que de alguma maneira comprova a sempre aguda intuição de José-Augusto França sobre seu próprio tempo (FRANÇA, 1960: 27), sobre o tempo que também estudou ao dizer que em pleno século XX o século XIX ainda vivia. Fato que não deveria, aliás, parecer tão estranho a nenhum de nós.

Em Reis Santos, o gênio da nação representado por Vasco Fernandes, tal como era função dos favoritos da natureza kantianos, fornecia o exemplo. E comunica, como expressão do espírito de um povo, a essência portuguesa. Como o Chefe, Salazar, destinado desde sempre, retratado por Nuno Gonçalves, liderava Portugal de volta a sua essência gloriosa e o Grão Vasco, por meio de sua pintura, expressava a Nação, em sua rusticidade, força, pobreza e

simplicidade, em sua especificidade e caráter pessoalíssimo. Ambos, manifestações do espírito de um povo.

Monumento de uma prática, monumento de um contexto: o Grão Vasco de Luís Reis Santos comprova as Verdades passageiras de Portugal, no século XX, em plena Ditadura na qual vivia o autor, *connoisseur*, crítico, conservador e historiador que fazia tombar a velha mitografia sobre o pintor do século XVI para erguer outra em seu lugar.

Um trabalho de uma forma, a escrita, sobre a outra, pictórica, que se desdobra aqui. A escrita de Luís Reis Santos e suas contribuições para a historiografia da arte em Portugal em análise por meio dessa quase metanarrativa, que pretendeu rememorar a produção de um discurso que incidiu, e que ainda incide, sobre o modo como vemos as pinturas do Grão Vasco.

A enorme representatividade do pintor do século XVI, um ícone da arte antiga portuguesa, se consolidou assim não só por meio de seu pincel, mas também por meio da historiografia e da crítica, como é comum, aliás, no mundo da arte. Luís Reis Santos foi um personagem decisivo para tanto, principalmente pela estatura de sua obra que, desde a publicação, em 1946, tem mediado os estudos sobre a arte portuguesa daqueles tempos. Seus textos sobre o pintor representam ainda um ponto crucial para a longa narrativa sobre o Grão Vasco, estratégico para sua compreensão pelo modo como o passado se faz presente em suas obras, pela maneira como toda a tradição historiográfica sobre o antigo pintor é por ele apropriada, contribuindo para a consolidação de Vasco Fernandes como Artista-Gênio, que se torna o Mestre regional mais fundamental da Nação.

Assim, se seus trabalhos desconstroem aquele Vasco Fernandes mitográfico revelando o que seria, “cientificamente”, o Verdadeiro pintor, o fazem somente para construir sobre os velhos fundamentos um artista excepcional, imensamente capaz, autor de uma centena de pinturas, muitas delas consideradas obras-primas. Consolida, enfim, atribuindo finalidade aos atos do pintor, a nova mitografia do pintor genial, que expressando a si, expressa a alma de seu povo.

A figura imensa do pintor da tradição molda a figura do artista concebido pelo historiador e crítico de arte no século XX. O Genial Grão Vasco, para além de quais obras seriam ou não a ele atribuídas, permanece. É inerente a seu nome, à sua representação, constituída durante os anos pelo peso da tradição que Reis Santos herdaria. Sua imagem, encarnada nas hipóteses escritas de autorretratos improváveis, colocam-se muitas vezes acima

de suas obras, atribuindo a elas juízo crítico. Suas pinturas, contingencialmente, continuam atribuindo valor a imagem do artista, alimentando um círculo vicioso que não poderia ser desfeito com facilidade por Reis Santos e pela comunidade de interpretação à qual ele pertencia. O artista em Reis Santos, no século XX, é também a apropriação, intencional ou não, desta tradição que ajuda a constituir a recepção do pintor.

Sobrevivências, continuidades por meio da atividade historiográfica de Reis Santos. Apropriações políticas e culturais de um providencialismo oitocentista que estruturam e constituem o Vasco Fernandes de Reis Santos. Pela finalidade dada pelo crítico ao pintor, as obras sobre o Grão Vasco também participaram da estruturação da sociedade, construíram mesmo que somente um pouco o sentido dado à História.

A essência, a alma imanente do povo português, pretensamente constituinte do Grão Vasco de Reis Santos, estabelece o sentido de um processo conservador e, portanto, não revolucionário, que torna a História sujeita à *tikê*, ao fado, ao destino e não à *hybris*, à desmesura. Um sentido que sustenta a existência de uma continuidade inata da alma nacional, compartilhada por todos os portugueses, cujo conhecimento era essencial para o renascimento do país. Vasco Fernandes, que um dia pintou esta alma, poderia agora, no século XX, a partir da caneta de Reis Santos, servir como testemunha da perenidade deste fado e como guia, no campo das artes, um *medium* que poderia, por sua força expressiva, levar os portugueses até esta essência.

Esta “filosofia da alma”, esta ordem estabelecida em Portugal no século XX, se transformou na ideia de que o próprio curso da história poderia conferir ao historiador, ao historiador da arte e ao crítico uma perspectiva epistemológica privilegiada para a apreensão da verdade. Uma verdade com o poder de ensinar sobre o futuro, de mudá-lo a partir do ensinamento da História, verdadeira e moralizante. No caso português o nacionalismo da Ditadura e as apropriações que o constituem estão intimamente ligados à essa temporalidade, presente no Grão Vasco concebido por Luís Reis Santos, personagem desse novo providencialismo que faz com que passado e futuro se encontrem.

Reis Santos, que esteve longe de representar de alguma maneira o paradigma do grande homem ou suas derivações contemporâneas traz em seus textos sobre o pintor de Viseu experiências e expectativas, que consolidam, presentes em sua práxis e em seu lugar social um novo Grão Vasco mitográfico, que este trabalho procurou compreender.

Essa escrita do século XX, que compõe seus próprios mitos, carrega a memória da produção de uma historiografia da arte: memória disciplinar, mas que testemunha também, de alguma maneira, a arte, a cultura, a sociedade e a política dos tempos em que a obra foi escrita. Reis Santos, olvidado pelo tempo, criou a imagem de um Grão Vasco que permanece. Sobre suas contribuições ergue-se o Vasco Fernandes de hoje, sobrevivendo às voragens do tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um homem labiríntico nunca procura a Verdade, mas apenas a sua Ariadne.

(Nietzsche - KGW)

Um artista e seus múltiplos desdobramentos discursivos encontram a caneta de um crítico: Luís Reis Santos, personagem obscuro até mesmo para a maioria dos portugueses, que escreveria um clássico sobre o Grão Vasco. Uma obra que seria considerada para a historiografia, ao menos até o momento, mais marcante que a trajetória de seu autor.

A escrita desta obra aconteceu quando Reis Santos se deparou com a figura de Vasco Fernandes e com toda a fortuna crítica evocada pelo tema: encontro que produz a questão desenvolvida neste texto. O caminho para a abordagem do assunto foi fornecido pelas leituras que o crítico produziu para as obras atribuídas ao pintor, suas pesquisas e sua escrita que, vivas até então, se tornaram o problema desta dissertação, um velho problema para a História Intelectual: o da sobrevivência de um texto ao longo do tempo.

Esta permanência aconteceu por meio da ação daquele historiador e crítico de artes, de sua operação historiográfica, e foi além da intencionalidade deste autor, embora este trabalho tenha tentado abordar também a finalidade de seus textos. Acompanhando a historiografia sobre o Grão Vasco no primeiro capítulo, é perceptível com um conjunto de fatos que desaguariam, direta ou indiretamente, na obra de Reis Santos, como parte de seu espaço de experiências sobre o pintor.

Vimos que os artistas-escritores, nos últimos anos do século XVIII e primeiros anos do XIX, demandavam a escrita de uma história da pintura em Portugal de modo que foram eles os responsáveis por esta produção, em um primeiro momento. A atividade daqueles homens terminou por consolidar um mirífico Grão Vasco, autor de um sem número de obras, tão engenhoso quanto Apelles ou Thimantes, cuja pintura elevava a arte a um novo patamar.

A questão do Grão Vasco torna-se assim, ao longo do século XIX, inseparável do problema da “Escola Portuguesa” de pintura que, aos poucos, torna-se um dado, sustentada por uma apropriação recém-nascida do romantismo em Portugal. O pintor é considerado então, ao lado de Camões, um dos grandes nomes da História portuguesa, sendo estudado por muitos dos mais importantes intelectuais oitocentistas do país.

Sua fama atrairia ainda estrangeiros, como Justi, Robinson e Raczynski estando os estudos em torno de sua figura intrinsecamente relacionados à História da Historiografia da Arte em Portugal. A persistência em estudá-lo apresenta resultados: aos poucos sua identidade veio à tona, mas muitas dúvidas permaneciam. Com as dúvidas, com as novas verdades, coexistia o mito, inseparável da imagem de Vasco Fernandes e que atribuía às suas obras o elevado valor que deveriam ter as pinturas de um homem como ele.

Sua fama seria eclipsada pela de Nuno Gonçalves, considerado o grande nome da pintura portuguesa a partir da obra de José de Figueiredo, em 1910, mas permaneceria sendo visto como símbolo do orgulho pátrio, grandioso artista regional, orgulho da escola portuguesa de pintura, cuja existência era cada vez mais dada como certa.

A crescente valorização da História e dos aprendizados que poderiam ser retirados do estudo desta disciplina se constituem como novos esforços pela descoberta da identidade do grande pintor. Reis Santos se depararia com este cenário e interessando-se pela arte de sua Nação, conheceria seu futuro objeto de estudos.

Filho de um historiador envolvido com a ação política, testemunhou o papel que esta disciplina passou a desempenhar na sociedade portuguesa em sua época, ajudando a conduzir a Nação ao reencontro com os tempos dourados, compreendido com o estudo do Passado glorioso, que deveria ser conhecido pelos portugueses. Salazar se apresentaria então, como o homem que reconduziria o país à sua essência superior.

Esse providencialismo sacralizado, poderosa força mobilizadora do Salazarismo, confundia-se com o nacionalismo da Ditadura do antigo Professor de Coimbra, cujos máximos representantes eram outros intelectuais. A escrita da História e da História da Arte nestes tempos compartilhava assim, dos valores do Regime, e deveria dizer as Verdades convenientes à “Nação”.

Tendo como modelos homens como Vergílio Correia de um lado e Reynaldo dos Santos e José de Figueiredo de outro, Reis Santos, um amador na casa dos trinta anos, se dedicaria aos estudos de artes. Sua formação demandaria longos anos e marcaria sua prática, a de um

conservador de museus, militante pelo patrimônio da Nação portuguesa que aprenderia, ao longo dos anos, a perceber em si o olhar de um crítico, tornando-se também *connoisseur*.

Sua ascensão a partir da década de 1950 seria rápida. Reis Santos acumularia cargos de destaque, em parte graças à sua publicação sobre o Vasco Fernandes, em 1946. De jovem bailarino e cineasta, considerado em dado momento inimigo do governo, Reis Santos se tornou um *advisor*, historiador e crítico de artes poderoso, estimado pelo Estado Novo.

Chegaria até aí estudando a arte portuguesa e flamenga. Aprenderia seu método com Friedländer e ergueria uma vasta obra, consolidada sobre sua biblioteca e sobre seu arquivo, hoje na Fundação Calouste Gulbenkian, em grande parte. Pretendo nesta dissertação “resgatar” também sua trajetória, inseparável, por motivos claros, de seus escritos. Mas o crítico foi esquecido em um país que, como o Brasil, começa a dar seus primeiros e preciosos passos na História da Historiografia da Arte.

Isto foi feito, contudo, para que fosse possível chegar a suas obras sobre o Grão Vasco: a de 1946, que se tornou um clássico para os estudos de Arte em Portugal e a de 1962, duplo que reafirma o estudo da década de quarenta em um outro momento. Duas obras e um texto idêntico, ambas tentam nos dizer quem é o Grão Vasco de Reis Santos.

O encontro entre Reis Santos e Grão Vasco compõe o terceiro capítulo. Assim, a caneta do crítico deu formas finais à sua recepção da obra do pintor do século XVI, revelando algo também sobre os desdobramentos da imagem do mítico artista ao longo do tempo. Pelas letras do historiador e crítico de artes, ficam claras estas sobrevivências ativas que fazem com que Vasco Fernandes permaneça sendo um grande pintor, um grande representante da Nação.

Nos textos de 1946 e 1962, é possível perceber um misto de tradições com algumas novidades. Nestas obras, o Grão Vasco é um pintor cuja produção permaneceria sendo incrivelmente ampla e cuja independência dos sistemas de produção de seu tempo continua sendo perenizada pelo silêncio, por um certo abuso de memória. Vasco Fernandes era também reafirmado como português e viseense, pela caneta que reforçava a poderosa tradição e teria, de acordo com Reis Santos, morrido pobre, como pregava Maximiano Aragão: um reforço do *topos* do artista talentoso, mas pouco compreendido pelo mundo em sua própria época.

Contudo, o pintor dito viseense não seria mais o engenhoso, que pintou como Apelles, Thimantes ou Rafael. Era sim o genial Grão Vasco, uma velha novidade que estabelece, com as chaves de leitura de uma espécie de romantismo renovado pelas recentes apropriações portuguesas, um pintor cujos valores seriam sua rusticidade, pobreza e espontaneidade, sua pintura habilidosa que expressa a alma da Nação. Um gênio do *Volksgeist*. Um gênio para o

Regime, para o orgulho do povo português. Um exemplo para o presente e o futuro da pintura, que não deveria seguir a degeneração em curso no mundo: que deveria se manter portuguesa. Um gênio imperativo como a Ditadura, imperativo como a essência eterna do povo português.

As questões obtidas com essa interpretação não pretendem, contudo, de maneira alguma, reforçar a velha tópica do atraso lusitano. Ponto que deve ser reafirmado para que todos evitemos novos abusos. Trata-se, pelo contrário, da observação deste lugar comum em curso em uma historiografia da arte. Um *topos* que pode ser traduzido, com maior exatidão, pela possibilidade de haver existido uma temporalidade bastante específica em Portugal, naquele período, cujo correspondente regime de historicidade¹³⁸ torna possível a criação do Vasco Fernandes de Luís Reis Santos, o genial Grão Vasco, em 1946, reafirmado em 1962.

Com este estudo pretendo dizer também que a perenidade da obra de Luís Reis Santos como um clássico deve representar, acima de qualquer coisa, uma questão a ser pensada e problematizada e não descartada como um momento “ultrapassado”, conservadorismo que ficou para trás no tempo, resolvido. Morto. Não se trata também da medição da estatura de Reis Santos como historiador da arte, mas da necessidade de construirmos memórias disciplinares para refletirmos, além da historiografia e da historiografia da arte, sobre a questão do patrimônio, sobre nossos museus. E pelo imperativo de compreendermos como nos relacionamos com a escrita da História, com a escrita da História da Arte e com o próprio tempo ao longo do tempo e o que isto significa para o fazer artístico. Para que seja possível explorar, claro, novos caminhos para a escrita da História e da História da Arte, compreendendo as coincidências e diferenças entre as duas disciplinas.

¹³⁸ Sobre a noção de Regime de Historicidade ver: HARTOG, François. **Regimes de Historicidade**. Presentismo e Experiência do Tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

FONTES

I. FONTES MANUSCRITAS:

AUC. Caixa 76, Livro 82 - Luís Reis Santos: Ofício A/410, Documento referente à contratação de Luís Reis Santos como Professor da Universidade de Coimbra, 30 de Julho de 1954.

AUC. Caixa 76, Livro 82 – Luís Reis Santos: Ofício C/724, Documento referente à contratação de Luís Reis Santos como Professor da Universidade de Coimbra, 6 de Novembro de 1954.

AHMNAA, “Tese de Conservador Tirocinante – Luís Reis Santos”. Documento TC 42. 27 de Junho de 1944

AHBES: Fundo Ricardo Ribeiro do Espírito Santo Silva – RRESS/A/B-001/01-003. Caixa 1.

AHBES: Fundo Ricardo Ribeiro do Espírito Santo Silva – RRESS/C-001/01-0041. Caixa 4.

AHBES: Fundo Ricardo Ribeiro do Espírito Santo Silva – RRESS/C-001/01-0022. Caixa 4.

AHBES: Fundo Manuel Ribeiro do Espírito Santo Silva – MRESS/A/01-0002/01-1141. Caixa 1.

II. FONTES IMPRESSAS:

ARAGÃO, Maximiano de. **Grão Vasco ou Vasco Fernandes. Pintor Vizeense Príncipe dos Pintores Portugueses.** Typographia Popular da Liberdade: Viseu, 1900.

BERARDO, José de Oliveira. **O Pintor Vasco Fernandes de Vizeu.** In: O Liberal, n.º 52 e n.º 85. Viseu, 23 de Fevereiro de 1858.

BROCHADO, Costa. **Passado, Presente e Futuro.** Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1960.

CORREIA, Vergílio. **Vasco Fernandes – Mestre do Retábulo da Sé de Lamego.** Coimbra: Universidade de Coimbra, 1924.

- FERRO, António. **Salazar – o homem e a sua obra**. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933.
- FRANÇA, José-Augusto. **Da Pintura Portuguesa**. Lisboa: Atica, 1960.
- FRIEDLÄNDER, Max J. **On Art and Connoisseurship**. Boston: Beacon Press, 1960.
- GARRETT, Almeida. **O Retrato de Vênus e Estudos de História Litteraria**. Porto: Viúva Moré, 1867 [1821].
- GUSMÃO, Adriano de.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Poesia e Verdade**. Trad. Leonel Vallandro. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.
- GUARIENTI, Pietro. **Abecedario pittorico del M. R. P. Pellegrino Antoni Orlandi Bolognese. Contenente le notizie de'Professori di pittura, scoltura, ed architettura. In questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti – Accademico Clementino, ed Inspettore dela Regia Galleria di S.M. Federico Augusto III. Re di Polonia ed elettore di Sassonia, ecc.**Veneza: Giambatista Pasquali, 1753.
- HERCULANO, Alexandre. **Da Arte (Fragmentos)**. In: *Jornal do Conservatório*, nº. 4, 29 de Dezembro de 1839. pp. 28-32.
- HERCULANO, Alexandre. **História de Portugal – Tomo I**. Lisboa, 1846
- HOLSTEIN, Marquês de. **Grão Vasco e a história da arte em Portugal**. In: *Artes e Letras*, Janeiro e Fevereiro de 1872.
- J.S. **Uma Conferência (?) pelo Sr. Luís Reis Santos**. Revista “A Briososa”. Sem data.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- MACHADO, Cyrillo Volkmar. **Collecção de Memorias relativas Ás Vidas dos Pintores, e Escultores, Architectos, e Gravadores Portuguezes, e dos Estrangeiros que estiverão em Portugal**. Lisboa, 1823.
- MARKL, Dagoberto. **Duas gravuras de Albrecht Dürer no painel “Jesus em Casa de Marta e Maria” atribuído a Vasco Fernandes – Breve achega ao estudo da influência da arte alemã na pintura portuguesa do século XVI**. In: *Revista História e Sociedade*, nº. 4, 51. 1979
- ORTIGÃO, Ramalho. **As Farpas XI**. Lisboa: Typographia Universal, 1882.

_____. **O Culto da Arte em Portugal.** Antonio Maria Pereira, Livreiro-Editor: Lisboa, 1896.

PEREIRA, Manoel Ribeiro Botelho. **Dialogos morais historicos e politicos. Fundação da cidade de Vizeu. Historia de seus Bispos, gnealogia de suas familias. Relações sobre muitos sucessos que tiveram logar nesta cidade, diversas antiguidades e factos curiosos. Dedicaco á Virgem Nossa Senhora da Assumpção, padroeira da cathedral da dita cidade, e composto por Manoel Ribeiro Botelho Pereira, natural da mesma cidade.** Tomo II, 1768.

RACZYNSKI, Athanasius. **Les Arts em Portugal. Lettres adressées a La Societé Artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnés de documents.** Paris, Renouard et Cie. Libraires-Éditeurs, 1846. Disponível em: <http://purl.pt/6390>, acessado em 1 de outubro de 2014, às 15h27

_____. **Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal.** Paris, Jules Renouard et Cie, Libraires-Éditeurs, 1847.

ROBINSON, J. C. **The Early Portuguese School of Painting, with notes on the pictures at Viseu and Coimbra, traditionally ascribed to Gran Vasco.** Londres, 1866. Disponível em: <http://purl.pt/17107>, acessado em 14 de outubro de 2014, às 23h09

_____. **A Antiga Escola Portugueza de Pintura com Notas Ácerca dos Quadros Existentes em Vizeu e Coimbra e Attribuidos por Tradição a Grão Vasco.** Tradução por: Marquês de Sousa Holstein. Lisboa: Typographia Universal de Thomaz Quintino Antunes, 1868.

REIS-SANTOS, Luís (dir.). **Turismo, 1932.** Lisboa: Empresa do Anuário Comercial, 1932.

REIS-SANTOS, Luís. **Queluz – A documentação e conservação do nosso património artístico – “Acuso José de Figueiredo!”.** Separata do Semanário “O Diabo” 1934.

REIS-SANTOS, Luís. **Estudo de Pintura Antiga.** Lisboa, 1943.

_____. **Algumas considerações acêrca do livro de arte contemporâneo.** Lisboa: Gráfica Lisbonense, 1944.

_____. **Vasco Fernandes e os Pintores de Viseu do século XVI.** Lisboa: Edição do Autor, 1946.

_____. **Max J. Friedländer.** In: *Belas-Artes: Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes.* Lisboa, nº. 13 e 14, 2ª; série, 1959. pp. 67 e 68

_____. **Revista Belas Artes – Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes.** 2ª Série. Lisboa, 1959. Nº 13-14. pp. 67 – 68

_____. **Iconologia Henriquina.** Lisboa: Gráfica São Gonçalo, 1960.

_____. **Vasco Fernandes.** Lisboa: Artis, 1962.

_____. **Influência do Ultramar nas Belas-artes.** In: Colóquio Sobre a Influência do Ultramar na Arte. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1965. p. 11-34.

SANTA MARIA, Frei Agostinho de. **Santuário Mariano, e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora, e das milagrosamente apparecidas em graça dos prègadores, & dos devotos da mesma Senhora - Tomo 5.** Lisboa, 1716.

SANTOS, Reynaldo dos. **Conferências de Arte.** Lisboa: Sá da Costa, 1943.

_____. **Os Primitivos portugueses.** Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1957.

_____. **Oito séculos de arte portuguesa: História e Espírito.** Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1966.

SILVA, João Cristino da. **Carta.** Jornal do Commercio, n.º 2695, Lisboa, 30 de Setembro de 1862.

SILVA, José de Almeida. **Carta.** Viriato, n.º. 3350, Viseu, 27 de Janeiro de 1888.

SIMÕES, Augusto **Filipe. Escriptos Diversos de Augusto Filipe Simões.** Coimbra: Imprensa da Universidade, 1888.

TABORDA, José da Cunha. **Regras da Arte da Pintura com Breves Reflexões Críticas sobre os Caracteres Distinctivos de suas Escolas, Vidas, e Quadros de seus mais Célebres Professores. Escritas na Lingoa Italiana por Michael Angelo Pruneti. Acresce Memoria dos mais Famosos Pintores Portuguezes, e dos Melhores Quadros seus que escrevia o Traductor.** Lisboa: Imprensa Régia, 1815. Disponível em: <http://purl.pt/6251> Acessado em 1 de outubro de 2014, às 15h50.

TÚLIO, Silva. **Academia das Bellas-Artes de Lisboa.**In: Revista Universal Lisbonense. Vol. III, Serie 11. 28 de Dezembro de 1843. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/RUL/1843-1844/Dezembro/N.%C2%BA%20019/RULN19.pdf>, acessado em 13 de outubro de 2014, às 22h47.

VASCONCELOS, Joaquim de. **Sobre alguns pontos de História da Arte Nacional (carta ao Exmo. Sr. Dr. Augusto Filipe Simões)**. In: A Renascença. Fasc. 2 e 3, Fev. – Mar., 1878. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ARenascenca/N02a03/N02a03_item1/P15.html, acessado em 13 de outubro de 2014, às 22h47.

_____. **A Pintura Portuguesa nos séculos XV e XVI (Segundo Estudo) - Grão Vasco**. IN: LEAL, Pinho (dir.). Portugal Antigo e Moderno. Vol. XII. Porto, 1890 [1888]. pp. 1855-1883.

_____. **Albrecht Dürer e a sua influência na península**. 2. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1929 [1877].

_____. **A Pintura Portuguesa nos séculos XV e XVI (Primeiro Estudo)**. 2. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1929 [1881].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Alice Nogueira. **Ramalho Ortigão e o culto dos Monumentos Nacionais no século XIX**. Lisboa, 2009.

AUERBACH, Eric. Ensaio de literatura ocidental. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2007.

BARÃO, Ana Luísa. **Teoria e Crítica de Arte em Portugal na primeira metade do século XIX. Uma Exposição. Uma Análise**. In: LEANDRO, Sandra. Seminários de estudo de arte: Estado da forma I. Évora: Edições eu é que sei, 2007. pp. 103–122.

BAIÃO, Joana. **A ‘revolução’ de Figueiredo. Museologia e Investigação em Portugal (1911-1937)**”. In: ASECIO, M., LIRA, S., SENJO, E. e CASTRO, Y. (Eds.). Historia de las colecciones e historia de los museos. Series de Investigación Iberoamericana de Museología, 2012. Ano 3, Vol. 6. Disponível em: http://issuu.com/_publicacion/docs/vol_6_historia_de_las_colecciones_historia_de_los, acessado em 3 de março de 2015, às 19h28.

BAIÃO, Joana. **José de Figueiredo, historiador e crítico de arte, director do Museu Nacional de Arte Antiga. A sua contribuição nopenorama historiográfico e museológico português**. In: Actas do Simpósio “Património em Construção – Elementos para a sua preservação”. Lisboa: LNEC/ IHA – FLUL, 2011. pp. 113-120

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2001.

BAZIN, Germain. **História da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CARNEIRO, Alice Maria Pinto de Azevedo. **O Patrimônio Reencontrado**. Braga: 2004.

CATROGA, Fernando; MENDES, Maria Amado & TORGAL, Luís Reis. **História da História de Portugal**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996.

_____. Geografia e Política. A Querela da divisão provincial na I República e no Estado Novo. IN: FONSECA, Fernando Taveiro da (Coord.). **O Poder local em tempo de Globalização: uma história e um futuro**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2005.

_____. **Ainda Será a História Mestre da Vida?**. In: **Estudos Ibero-Americanos**. Porto Alegre, PUCRS, Edição Especial, n. 2, p. 7-34, 2006

- CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- DESWARTE-ROSA, Sylvie. **Athanase Raczyński au Portugal, 1842-1848 – Luz e Sombra**. In: ARTIS – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Lisboa. nº 9/10. Lisboa, 2010-2011.
- DORES, Hugo Gonçalves. **A História na Faculdade de Letras de Lisboa (1911 – 1930)**. Lisboa, 2008.
- FONSECA, Dora Maria Bastos e Silva. **O Processo Criativo na Nova Dança Portuguesa: contributos de quatro coreógrafos da primeira geração**. Lisboa, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- FRANÇA, José-Augusto. **Os anos 40 na Arte Portuguesa**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- FRANÇA, José-Augusto. **A Arte em Portugal no século XIX – Volume I**. Lisboa: Bertrand Editora, 1990a.
- FRANÇA, José-Augusto. **A Arte em Portugal no século XIX – Volume II**. Lisboa: Bertrand Editora, 1990b.
- GEORGEL, Chantal. **O Colecionador e o Museu ou como mudar a História da Arte?**. In: Revista de Museologia & Interdisciplinaridade. Brasília, v. 3, nº. 6, 2014. pp. 277 - 286
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989
- _____. **Conversa com Ginzburg**. Estudos históricos; Rio de Janeiro, vol 3, n 6, 1990. Entrevista concedida a Helena Araújo Leite de Vasconcelos e traduzida e editada por Dora Rocha Flaksman. pp. 254-263.
- GOMES, Paulo Varela. **A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal**. Lisboa: Caminho, 1988.
- GOMES, Sérgio Alexandre da Rocha. **O passado, a identidade e as teias do Governo. Estudos sobre os entrelaçamentos das práticas de produção do conhecimento arqueológico e de construção da Identidade Nacional Salazarista**. Porto, 2011.

- HUTCHINSON, John. **Moral Innovators and the politics of Regeneration: the Distinctive Role of Cultural Nationalists in Nation-Building.** In: *International Journal of Comparative Sociology*, 33: 1/2 (1992: Jan): 101-117. 1992.
- KLEE, Paul. *Credo Criativo.* In: **Teorias da arte moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1996. pp. 187 – 188.
- KLEINBAUER, Eugene. **Modern Perspectives in Art History: An Anthology of 20th Century Writings on the Visual Arts.** New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971.
- KOSELLECK, Reinhardt. **Futuro Passado: Contribuição à Semântica dos Tempos Históricos.** Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.
- KULTERMANN, Udo. **Storia dela Storia dell'Arte.** Vicenza: Neri Pozza Editore, 1997.
- LACAPRA, Dominick. *Repensar la historia intelectual y leer textos.* In: PALTÍ, Elias José. **Giro Lingüístico e Historia Intelectual.** Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- LADIS, Andrew. *Richard Offner. The unmaking of a Connoisseur.* In: LADIS, Andrew (org.). **Discernig eye: Essays on Early Italian painting by Richard Offner.** Pennsylvania: Pennsylvania State University, 1998.
- LEANDRO, Sandra. **Teoria e Crítica de Arte em Portugal no final do século XIX...** In: LEANDRO, Sandra (org.). *Seminários de estudo de arte: Estado da forma I. Évora: Edições eu é que sei, 2007.* pp. 103–122.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Pintura: Textos Essenciais.** Vol. 1: O mito da pintura. São Paulo: Editora 34, 2004.
- LLOBERA, Josep R. **The God of Modernity: the Developement of Nationalism in Western Europe.** Oxford: Berg, 1994.
- MATTOSO, José. **A Identidade Nacional.** Lisboa: Gradiva, 1998.
- MENÉNDEZ, Fernanda. **Salazar ou a conquista discursiva do poder.** In: *Veredas. Revista de Estudos Linguísticos.* pp. 129 - 136
- MOREIRA, Pedro Felipe Russo Moreira. **“Cantando espalharei por toda parte”: programação, produção musical e o “aportuguesamento” da “música ligeira” na Emissora Nacional de Radiodifusão (1934 - 1949).** Lisboa, 2012.
- MINOR, Vernon Hyde. **Art History's History.** Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1994.

NICOLAZZI, Fernando. **História, Nação e Identidade: alguns comentários.** In: Revista Diálogos, Maringa, v. 8, n.º.1. pp. 67 – 76.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

PASSINI, Michaela. **Pour une histoire transnationale des expositions d'art ancien : les Primitifs exposés à Bruges, Sienna, Paris et Düsseldorf (1902-1904).** Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies, n.º 15, 2010, p. 15-32.

PINHO, Romana Valente. **António Sérgio e a ideia de Uno unificante: idealismo, metafísica e gnosiologia.** Lisboa, 2012.

PINTO, António Costa. **O império do professor: Salazar e a elite ministerial do Estado Novo (1933-1945).** In: *Análise Social*, vol. XXXV (157). Lisboa, 2000.

PORTELLA, Artur. **Salazarismo e Artes Plásticas.** Lisboa: Biblioteca Breve, 1987.

RIBEIRO, Naiara Damas. **As formas da História: Johan Huizinga e a História da Cultura como morfologia.** Rio de Janeiro, 2013.

RIDDERBOS, Bernhard. From Waagen to Friedländer. In: RIDDERBOS, Bernhard; VAN BUREN, Anne & VAN VEEN, Hank. **Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research.** Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.

http://issuu.com/virginijuskincinaitis/docs/veen_ridderbos_early_netherlandi

RODRIGUES, Antônio Edmilson. Em busca de novos horizontes – reflexões sobre a cultura romântica. In: ARAÚJO, Valdei Lopes de. **A dinâmica do historicismo: revisitando a historiografia moderna.** Belo Horizonte: Fino Traço, 2011

RODRIGUES, Dalila. **Vasco Fernandes e a contemporaneidade do diverso.** IN: Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento (coord. de Dalila Rodrigues). Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992.

_____. **Modos de expressão na pintura portuguesa: o processo criativo de Vasco Fernandes (1500 – 1542).** Vol. 1. Coimbra, 2000.

RODRIGUES, Paulo Simões. **O Paradigma da Reconstituição – a prática do restauro no século XIX.** In: Revista Memória em Rede, Pelotas, v.2, n.º 3. 2010.

_____. **O Conde Athanasius Raczyński e a Historiografia da Arte em Portugal.** In: Revista de História da Arte, Lisboa, nº 8. 2011. pp. 264–275.

ROSAS, Fernando. Salazar e a “Revolução Nacional” (1926 – 1945). In: RAMOS, Rui; SOUSA, Bernardo Vasconcelos; MONTEIRO, Nuno Gonçalo. **História de Portugal.** Lisboa: A Esfera dos Livros, 2010.

ROSAS, Fernando. **O Salazarismo e o Homem Novo: ensaio sobre o Estado novo e a questão do totalitarismo.** In: Análise Social, vol. XXXV (157), 2001. pp. 1031 - 1054

ROSMANINHO, Nuno. **A Historiografia Artística Portuguesa – De Raczyński ao Dealbar do Estado Novo (1846 – 1935).** Coimbra, 1993.

_____. **Nacionalidade e nacionalismo na historiografia artística portuguesa (1846-1935).** In: Vértice, II série, nº. 61, Julho-Agosto. Lisboa, 1994. Pp. 17-30.

_____. **A Historiografia Artística Portuguesa – De Raczyński ao Dealbar do Estado Novo (1846 – 1935).** Coimbra, 1993.

_____. **História da arte (século XIX).** In: MATOS, Sérgio Campos (coord.) Dicionário dos Historiadores Portugueses da Academia Real das Ciências ao Final do Estado Novo (1779 – 1974). 2012. Disponível em: http://dichp.bnportugal.pt/tematicas_hist_arte.htm, acessado em 3 de março de 2015, às 14h05

_____. **Identidade Artística Portuguesa I - A Deriva Nacional da Arte.** Séculos XIX – XX. Aveiro, 2014.

SALGUEIRO, Joana; PESSOA, José & PESSOA, Georgina Pinto. **Estudo técnico do suporte dos painéis do retábulo-mor da Sé de Lamego de Grão Vasco processo e interpretação da radiografia.** Lisboa, 2010. Disponível em: <http://revistas.rcaap.pt/ecr/article/view/3159>, acessado em 3 de março de 2015, às 13h30.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **Originalité et expression de soi.** In: Communications, 64, 1997. pp. 89-115.

SOBRAL, José Manuel. **A formação das nações e o nacionalismo: os paradigmas explicativos e o caso português.** In: Análise Social, Lisboa, vol. XXXVII, 2003. pp. 1093–1126.

SEABRA, José Augusto. Algumas reflexões sobre o carácter nacional. In: **Nação e Defesa.** Lisboa, nº. 22, Abril – Junho, 1982

SÜSSEKIND, Pedro. **A Grécia de Winckelmann**. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, n° 117, Junho. 2008, p. 67-77.

_____. **Shakespeare: o gênio original**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

TENGARRINHA, José (coord.). *A Historiografia portuguesa, hoje*. HUCITEC: São Paulo, 1999.

THIESSE, Anne-Marie. **Ficções criadoras: as identidades nacionais**. In: *Anos 90*, Porto Alegre, n°. 15. 2001/2002. pp. 7–23

TORGAL, Luís Reis. **A Universidade e o Estado Novo**. Coimbra: Minerva, 1999.

_____. **A Universidade e a Academia de Coimbra perante o Estado Novo (1926 – 1961)**. In: *Revista de História*, Porto, Vol 10, 1990.

_____. **Estados Novos, Estado Novo**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2009.

TURIN, Rodrigo. **Narrar o Passado, Projetar o Futuro: Sílvia Romero e a Experiência Historiográfica Oitocentista**. Porto Alegre, 2005.

VENTURI, Lionello. **História da Crítica de Arte**. Lisboa: Edições 70, 1984.

WIND, Edgar. **Art and Anarchy**. Chicago: Northwestern University Press, 1985.

_____. **O Conceito de Warburg de Kulturwissenschaft**. In: WIND, Edgar. *A Eloquência dos Símbolos: Estudos sobre Arte Humanista*. São Paulo: Edusp, 1997. pp. 73-90.

ZILBERMAN, Regina. **Almeida Garrett e o cânone romântico**. In: *Revista Via Atlântica*, São Paulo, n°. 1. Março, 1997. pp. 54-65

FONTES ICONOGRÁFICAS REFERIDAS AO LONGO DO TEXTO



Figura 3: Calvário, c. 1535-40, óleo sobre madeira. 242,3 x 239,3 x 81 cm. Museu de Grão Vasco. Viseu, Portugal.



Figura 4: Pentecostes, c. c. 1534-1535, óleo sobre madeira, 158,3 x 161,7 cm. Museu de Grão Vasco, Viseu, Portugal



Figura 3: São Pedro, c. 1530-1535, óleo sobre madeira, 213 x 231,3 cm. Museu de Grão Vasco. Viseu, Portugal. Destinada originalmente à capela de São Pedro da Sé de Viseu.



Figura 4: Batismo de Cristo, c. 1535-40, óleo sobre madeira. Museu de Grão Vasco. Viseu, Portugal.

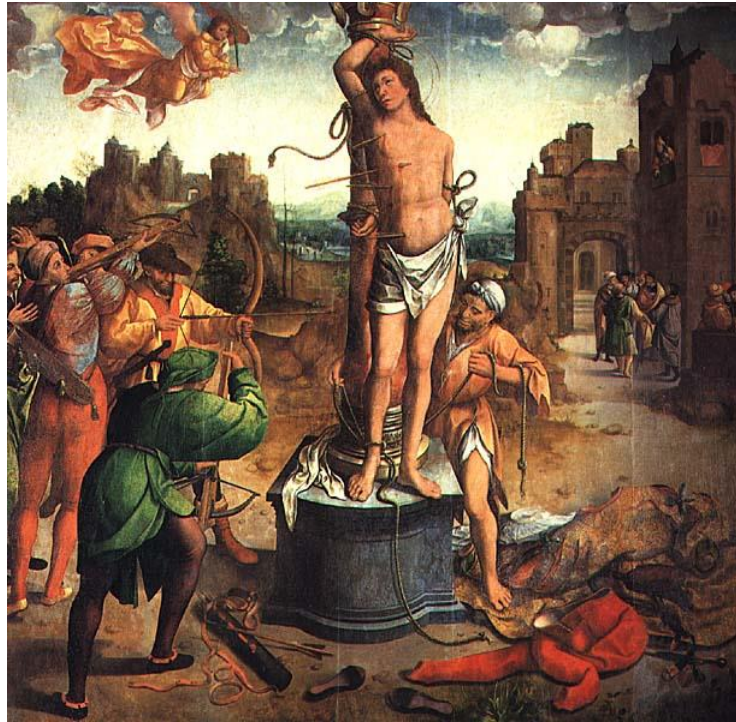


Figura 5: S. Sebastião. c. 1535-40, óleo sobre madeira, 220,5 x 237 cm. Museu de Grão Vasco. Viseu, Portugal.



Figura 6: Predelas dos cinco retábulos – Calvário, São Pedro, Batismo de Cristo, Martírio de São Sebastião e Pentecostes.



Figura 7: Lamentação com Santos Franciscanos [Tríptico *Cook*]. c. 1510-1530. São Francisco, 121 x 51,5 cm; Lamentação da Virgem, 131 x 67; e Santo António, 121 x L.51,5 cm. Óleo sobre madeira. Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa, Portugal.



Figura 8: Pentecostes. C. 1535. 158,3 x 161,7 cm. Óleo sobre madeira. Mosteiro de Santa Cruz, Coimbra, Portugal.



Figura 9: Retábulo da Capela Mor da Sé de Viseu. 1501 – 1506. Óleo sobre madeira. Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal - Da esquerda para a direita e de baixo para cima: Anunciação, Visitação, Natividade, Circuncisão, Adoração dos Magos, Apresentação do menino Jesus no Templo, Fuga para o Egipto, Última Ceia, Oração de Cristo no Horto, Prisão de Cristo, Descida da Cruz, Ressurreição, Ascensão de Cristo, Pentecostes.



Figura 10: Cristo em Casa de Marta. c. 1535, óleo sobre madeira, 198,1 x 204,8 cm. Museu de Grão Vasco, Viseu, Portugal.



Figura 11: Ceia ou Instituição da Sagrada Eucaristia – Tríptico. c. 1535, óleo sobre madeira, 151 cm x 201,5 cm. Museu de Grão Vasco, Viseu, Portugal.



Figura 12: Quatro tábuas do Retábulo da Capela-mor da Sé de Lamego. c. 1501-1506. Óleo sobre madeira. Lamego, Portugal - Da esquerda para a direita: Criação dos Animais, 177 x 93 cm; Anunciação, 174,5 x 95,5; Visitação, 177 x 93; Apresentação do Menino no Tempo, 178 x 96,5 e Circuncisão, 177 x 96,5.



Figura 13 – Postal dos anos 30. Salazar representado como Dom Afonso Henriques, considerado o fundador de Portugal como reino. Pode ler-se “Salvador da Pátria” e “Ditosa Pátria que tais filhos tem”, bem como a famosa frase do líder do Regime: “Tudo pela Nação. Nada contra a Nação”.



Figura 14 – Capa do Notícias Ilustrado de 24 de Dezembro de 1932: “A Expressão de Salazar está nos painéis de Nuno Gonçalves – Do financeiro de 1450 ao financeiro de 1932 – Veja sensacional descoberta neste número”, dizia a chamada

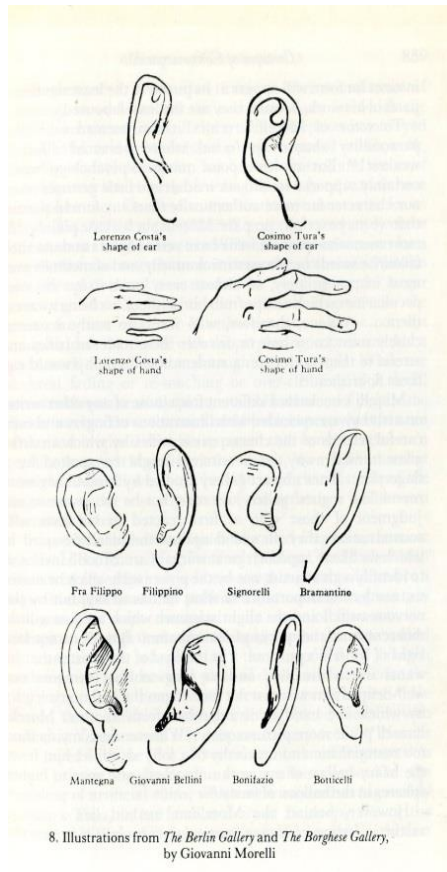


Figura 15 – Ilustrações da Galeria Borghese e da Galeria de Berlim. O método de observação de Giovanni Morelli ilustrado por ele mesmo.