



Eduardo Pires de Oliveira

ANDRÉ SOARES

em **Viana do Castelo**



Eduardo Pires de Oliveira

ANDRÉ SOARES
em Viana do Castelo

Título

André Soares em Viana do Castelo

Autor

Eduardo Pires de Oliveira ©
epoeduardo@gmail.com

Edição

Autor

Fotografia

Adelino Pinheiro da Silva, Ricardo Janeiro; Agnès Le Gac

Capa e arranjo gráfico

Helena Martins (info@helenamartinsdesign.com)

Impressão e acabamento

Gráfica Diário do Minho

Depósito Legal

514931/23

O porquê deste livro

Viana do Castelo começou para ser por mim um enigma: nas primeiras vezes que de Braga aqui vim, ainda adolescente, era seduzido pela luz, por uma claridade que me enchia a alma. Eu sabia que aquela luz era a das terras à beira mar; mas eu não via o mar em Viana!

Depois, claro, encantava-me a belíssima “casa de varandas”; assim me podia julgar em Veneza, muitos anos antes de ter possibilidades para lá poder ir.

O Natário, outra referência vianense, entrou em mim por uma paixão, Jorge Amado. Mas, mais do que os “*Capitães de Areia*” eu gostava do “*Mar Morto*”, aquele longo poema em prosa onde se fala dos mil nomes da Virgem. Mas isso não me impedia de ir e voltar ao Natário, os livros podem ser doces, mas não exercitam a língua...

Um dia conheci Robert Smith, primeiro pelos seus livros e artigos, depois pessoalmente, numa conferência. Se eu amava o meu Minho onde nasci, ele deu-me razões para ainda mais acentuar esse arrebatamento. Ouvi-o falar de André Soares com paixão; e com ainda mais entrega – se tal fosse possível –, com uma enorme veemência, do retábulo de Nossa Senhora do Rosário. Corria o ano de 1969. O bicentenário da morte de André Soares.

Confissão: eu já passara algumas vezes frente à igreja de S. Domingos, entrava, espreitava, era tão grande que não me aventurava a ir além da porta...

Arranjei então um pretexto para me meter num comboio, voltar a Viana. Entrei decidido na igreja, mas logo acalmei os ânimos, o espaço era imenso, junto ao rio a luz era de ouro, à porta de igreja era ainda prata. Mas o interior era soturno.

Lembrei-me das palavras que ouvira, as pernas deram-me forças, fizeram-me avançar. E fiquei, perdoem-me usar uma expressão muito popular, e fiquei de “*queixo à banda*”. Percebi de imediato o porquê da declaração de amor, de paixão, as palavras tão veementes que ouvira em Braga naquela noite.

E depois voltei, voltei, voltei... entrava, entrava, entrava...

E depois disseram-me uma, duas, três e muitas mais vezes que eu era “*chato*”. “*Porque é que teimas em ir sempre aquela igreja? Não viste já o retábulo vezes que chegasse?*”

Hoje, como já tenho uma tanta idade, não quero mudar. Irei, irei as mais vezes que puder.

Depois, outro dia, entrei na Igreja de Nossa Senhora da Agonia. Senti a sua paz. Ali o céu do tecto fundia-se com a “terra”, a capela.

Percebi que o tempo e a arte eram os mesmos daqueloutro retábulo, mas muito diferentes. Ali os sentidos também vinham à flor da pele. Mas, mais que tudo, tocavam ao coração.

Ali sentia beleza, e sentia dor. No outro retábulo eu sentia-me pequenino; aqui eu sabia que não era ninguém.

E um outro dia voltei a explodir. Não estava preparado para ter essa reacção. Cá fora maravilhava-me com aquele portal que parecia feito de organismos vivos trazidos do mar. E ainda sentia uma luz que o rio, um pouco além, reflectia.

Lá dentro, franqueada a porta, vi o Alto Minho em festa, tal a profusão de cores no retábulo e na capela. E este retábulo, onde também voltei e voltei, deixou de ser para mim o altar daquela capela, das Malheiras (para usar as palavras do povo), passou para mim a ser o símbolo do Alto Minho.

Escrever este livro foi, portanto, um acto de amor. A André Soares. Aos homens e mulheres que no século XVIII quiseram que o Mestre deixasse em Viana uma parte importante da sua magia. E aos homens e mulheres que hoje mantêm vivos aqueles retábulos. Sem eles, sem a sua acção no dia a dia, a beleza daqueles altares feneceria. Obrigado povo da Ribeira!

E obrigado Filipe Oliveira Ferreira por ter aceitado o repto de se fazer este livro, por ter confiado em mim. E agradeço também aos Amigos Adelino Silva e Ricardo Janeiro por terem dito sim ao repto de colaborar novamente comigo, por terem posto as suas máquinas e a sua paixão, a fotografia – só se trabalha André Soares com paixão, de outra forma não pode ser – ao serviço deste livro. E agradeço ainda à colega Agnès Le Gac e sua equipa que aceitaram incluir um texto sobre o douramento do retábulo de Nossa Senhora do Rosário, parte de um estudo maior que tem em mão.

E obrigado também a todos quantos me franquearam as portas, ao Francisco Malheiro Reimão, ao Padre Vasco, ao Ricardo Oliveira.

E, por fim, mas não menos importante, um pedido de desculpa aos que estavam a rezar, ou queriam rezar, e eu não deixei que tivessem o recolhimento necessário por causa das contínuas conversas que precisava de ter ora com o Adelino, ora com o Ricardo na escolha dos ângulos das fotos, dos enquadramentos, dos pormenores...

Braga e Viana do Castelo, 24 de Janeiro a 15 de Março de 2019

Capítulo 1.

André Soares¹

1720 e 1769 são as datas de nascimento e morte de André Soares, o mais importante artista português do tardobarroco e do rococó. As suas obras são sem par quer em Portugal, quer na Europa do seu tempo.

Em 1741 chegou a Braga um arcebispo, D. José de Bragança, um homem que era irmão do rei D. João V. Desde o primeiro momento que não teve a menor dúvida em querer afirmar a diferença. Criou uma nova praça do poder na cidade, fez um novo palácio. E, tão ou mais importante, quis que o novo palácio reflectisse o novo estilo que as cortes e os nobres da Europa estavam a aceitar, o rococó.

Em Braga havia um homem que, sabia-se, tinha uma excelente mão para o desenho. Sorte a sua, teve pessoas que souberam fazer chegar a sua arte, sem dúvida alguns desenhos, ao arcebispo, ele próprio também um amante desta arte. Deve ter gostado tanto do que viu que não teve a menor dúvida em entregar ao André o projecto do seu palácio. Corria, talvez, o ano de 1744.

O facto de D. José ter de sair de Braga durante alguns anos (só voltou em finais do ano de 1750), não lhe permitiu acompanhar os trabalhos e motivou que as obras do palácio se atrasassem e só ficassem concluídas em 1751. Este palácio é uma obra de compromisso, entre os valores do barroco joanino – que era o que se praticava na cidade – e alguns pormenores novos do rococó, sobretudo os ornatos que estão na parte inferior, ao lado da porta principal; e, também, outros pormenores que estão a decorar a varanda e a nova janela do poder. São esses os primeiros apontamentos na cidade, em arquitectura, do novo estilo.

O facto destes pormenores integrarem o palácio do chefe espiritual da arquidiocese e temporal da cidade, levou a que todos olhassem para eles. Tão ou mais importante foi o facto de André Soares ter desenhado outra peça para este palácio, uma Casa de Fresco para os jardins. Nesta obra já não há qualquer dúvida sobre o caminho a seguir, é inquestionável que será o rococó, um rococó cheio de ornatos túrgidos, e ao mesmo tempo de uma imensa intensidade, de tal forma que cobriam todas as

¹ Fotografias p. 33-40.

superfícies, deixando apenas visíveis algumas, poucas linhas rectas, sobretudo a cornija que parece sustentar a sua cúpula.

O desenho de uma tal obra foi algo sem par no Norte do país onde os volumes barrocos também eram túrgidos, mas as decorações eram simétricas. Agora não, passaram a ser folhas, algas, formas invulgares, desconhecidas, que irrompem por todo o lado e que, do ponto de vista arquitectónico, anunciam a desconstrução, algo que só atingirá a plenitude cerca de 140 anos mais tarde com a obra de Anton Gaudi.

Logo surgiram outras obras. Naturalmente seguiam o novo gosto. Nada mais natural. Ontem como hoje a emulação é algo que se praticou e pratica intensamente. Mas o que acontece é que essas novas obras, ambas no domínio da arquitectura, foram concebidas para o mesmo homem, João Duarte Faria, um dos mais importantes comerciantes da cidade, colega e amigo do pai de André Soares. Essas duas obras podem ser colocadas entre as mais importantes que se fizeram em Portugal no novo estilo, um palácio e uma capela, o palácio do Raio (1752, desenho) e a capela de Santa Maria Madalena da Falperra (1753).

Se é certo que o formato do palácio do Raio é o de um rectângulo, com um grande átrio, na entrada, de onde parte uma escada que no patamar intermédio se desdobra em duas que continuam pelos lados, uma planta tradicional que já se vira, por exemplo, na parte antiga do palácio dos arcebispos, também é verdade que o que sobretudo conta neste edifício é a fachada pois é ela que está ao alcance, à vista de todos quantos passam na rua.

E a fachada é um infindável desdobrar de linhas curvas e ornatos, ornatos na envolvente das janelas e portas laterais, linhas curvas no eixo central, algo que foi de uma intensa novidade não só em Braga mas, também, em todo o país. De certa forma havia aqui algo que era oriundo da Casa de Fresco, mas com outra leveza.

Esta fachada é uma obra feminina, brincada, alegre como nunca antes se vira. E, mais do que tudo, era um cenário, com os meninos nos cantos da varanda principal, com a mão estendida, a servirem de figuras de convite, como que a mostrar que a casa estava aberta a todos. Aliás, já as colunas da porta principal estavam numa posição oblíqua, de abertura, também elas a sugerir um convite, algo que se veria mais tarde em alguns retábulos, mas aí como que a convidarem a rezar aos santos que tinham como patronos.

Na capela da Falperra, André Soares vai desenhar várias obras: uma nova fachada, a escadaria exterior, o retábulo-mor. A que agora nos interessa é a nova fachada que se vai colocar à frente da velha capela Seiscentista, o que faz dela também um cenário, portanto.

Mas aqui não há nada de feminino, há sim uns tantos ornatos e muitos volumes, ornatos poderosos, torres falsas. A ideia era que esta fachada pudesse ser vista de longe, desde a cidade, fosse para ser admirada por todos, fosse para ser falado o patrono da obra, exactamente o mesmo João Duarte Faria, o homem que mandara fazer para sua habitação o Palácio do Raio. A arte de André Soares passava a estar ao serviço da exaltação do nome do homem, do encomendador.

Imparável, seguiu-se logo naquele mesmo ano uma terceira obra, a da nova Casa da Câmara Municipal, um edifício que seria muito importante no redesenho da nova praça do poder de Braga pois desta forma passaria a ter de um lado, em uma posição mais elevada, o poder religioso; e, no oposto, o poder civil, embora o chefe máximo continuasse a ser o arcebispo.

A construção deste novo edifício não foi fácil. As grandes dificuldades económicas levaram a que fosse necessário o arcebispo dar ordens a uma confraria e a um santuário para que emprestassem o dinheiro para pagar a obra, um dinheiro que nunca seria devolvido, nem sequer os juros seriam totalmente pagos! Esta falta de dinheiro pode ter levado a que o edifício fosse mais contido, muitíssimo mais que o palácio do Raio.

André Soares teve aí arte para descobrir outro caminho, que embora dispendioso, seria incomparavelmente mais económico: as molduras das janelas e portas deixariam de ser de ornatos esculpidos, agora imperaria a linha curva em todo o lado. Era uma fuga, mas seria como que uma fuga que do ponto de vista estilístico é um retrocesso, para um reviver do barroco, para o tardo-barroco. E será esse o gosto que irá continuar nas obras de arquitectura, embora pontuadas com um ou outro ornato assimétrico, como que a recordar os tempos do rococó, mesmo em edifícios que têm fachadas com grandes dimensões, como é o caso da igreja dos Congregados (1761).

Era, ao mesmo tempo, um retomar de ideias antigas, caso da porta do convento de Santa Rosa de Lima (1747-1748), em Guimarães, uma obra de arquitectura que mais parece uma escultura, tão poderosa é, tão impressionante é a linha que une o mirante à porta e segue para a fachada, para a zona exterior do coro alto.

Na talha tudo será um pouco diferente. Um pouco porque André Soares irá continuar a vertente que começara na Casa de Fresco do palácio do arcebispo e, ao contrário da arquitectura em que fez algum recuo, na talha ele continuará a seguir a senda do gosto do rococó. Ou seja, quase parecerá que é um homem que tem um heterónimo, que tem duas personalidades.

A talha é feita com madeira, um material mais dúctil, mais fácil de trabalhar. Pode pensar-se que as obras nesta disciplina ficariam mais baratas. Mas não, há que

pensar que a talha é geralmente composta por duas partes, a escultórica que é feita pelo entalhador e a que pertence ao dourador, sendo que o douramento é, muitas vezes, uma arte que se pode tornar mais dispendiosa que a do entalhe.

Na arte da talha André manteve a ideia de uma arquitectura. Uma vez essa arquitectura é bem explícita, outras está envolta num mundo de ornatos, como que retornando à Casa de Fresco de que o exemplo mais visível, mais interessante, é o grande, enorme retábulo de Nossa Senhora do Rosário, em Viana do Castelo, obra sem par na Europa no que respeita à retabulística talhada em madeira.

Neste retábulo, cuja concepção data de 1760 (?), percebe-se que há uma arquitectura pois existem cornijas, colunas, capiteis, camarim, etc. Mas tudo, quase tudo está como que escondido por um mundo de ornatos, tantos que quase parece que André Soares valorizava mais a decoração que o essencial, podendo ainda colocar-se a dúvida se o que ele preferia não seria acima de tudo exercitar a arte do desenho, o deixar correr a mão a desenhar os modelos que o entalhador teria depois que executar.

São 27 obras em talha, melhor, são 27 os conjuntos de obra de talha em que se empenhou. É que 27 conjuntos não são 27 obras, podem corresponder a muitíssimas peças. Veja-se, por exemplo, o retábulo de Nossa Senhora do Rosário: aqui não é apenas o retábulo que conta, há ainda a banqueta com seis castiçais. Ou a talha da nave da igreja de Nossa Senhora da Agonia: não é um retábulo, são seis. Ou, caso extremo, a obra na igreja do mosteiro beneditino de Tibães; ali são “apenas” o retábulo-mor e o da sacristia, os dois retábulos do transepto (os de S. João Batista e N^a S^a do Rosário, ambos com a sua mesa de altar, hoje perdida, seis castiçais e cruz); e são, também, dois púlpitos, o sanefão do arco cruzeiro, trinta e seis sanefas na nave, capela-mor e sacristia; e, ainda, toda a talha que envolve as frestas da capela-mor. Ou seja, era preciso ter fôlego! Fosse para conceber, fosse para entalhar e dourar. Nunca em Portugal se vira coisa assim. Nem se voltaria a ver.

A obra de André Soares cobre uma boa parte do Norte de Portugal. Beneficiou muito do facto de ter sido chamado pelo arcebispo para conceber o seu palácio, sem dúvida. Mas também foi muito requisitado pelos Beneditinos pois que para além de toda aquela talha em Tibães também riscou obras para outros mosteiros da congregação, as molduras dos grandes janelões da capela-mor em Rendufe (Amares) e todo um cadeiral em Bustelo (Penafiel). Mas essa obra foi ainda mais longe, até à Sé de Lamego (dois retábulos no transepto), à igreja do convento dos franciscanos de Vila Nova de Gaia (o retábulo-mor, perdido em 1831 num incêndio), e a Vila Real (dois retábulos na capela do palácio de Mateus), Guimarães, Esposende, Vila Verde, Ponte de Lima, Arcos de Valdevez...

Uma tal dispersão, várias vezes com obras de grande dimensão, dos maiores retábulos do Norte do país, permite-nos pensar que era imensamente admirado, que a sua obra não tinha paralelo com a que se fazia, fosse em Braga, fosse no Porto, onde o rococó só chegou uns 10 anos após ter sido visto e admirado em Braga. E é interessante dizer-se que o rococó de Braga navega na mesma onda do contexto europeu, em que surge a partir de 1727, mas em que há obras que se contam entre as mais extraordinárias que são da década de 1750 (santuário de Birnau, inaugurado em 1750; ou a igreja de Wies, que abriu as portas em 1754), que são paralelas com, por exemplo, a talha de Tibães (1756).

No final da vida, em 1768, concebeu a sua obra maior, a denominada “capela dos Monges”, nas dependências interiores do convento dos Congregados (Braga) onde cruzou de uma maneira intensa muitos pormenores que tinha trabalhado ao longo da vida, mostrando que, da mesma forma que se deve dizer que foi um criador de cenários, também foi um homem que acima de tudo sabia recriar, fossem os ornatos que ele vira nas gravuras de Augsburg – e em que se inspirara – fosse o seu próprio trabalho.

Mesmo sendo de pequenas dimensões, o retábulo é excepcional, quase parece que tem o triplo da dimensão quando se vê ao vivo. E mesmo sendo pequena, a capela tem todas as componentes habituais em uma igreja: capela-mor, cruzeiro com lanternim e nave, sendo o lanternim uma peça sem paralelo, de uma monumentalidade única, com os ornatos totalmente transfigurados, em que as artes se misturam, em que, por exemplo, as pedras de fecho não são reais, não são estruturais, são, sim, autênticas esculturas.

A capela é pequeníssima, a carga ornamental é imensa. Mas não se sente que haja ali uma peça que esteja a mais!

É este, muito sucitamente, o Homem, o André Soares, que trabalhou para Viana do Castelo nos anos de 1760 a 1763, o que iremos ver nas páginas seguintes.

OBRAS DE ANDRÉ SOARES

1. ARQUITECTURA

	Data	Executante	Atribuída
Braga. Paço Arquiepiscopal	1743/1744	José da Silva?	x
Guimarães. Convento de Santa Rosa de Lima, portão	1747-1748		x
Braga. Bom Jesus do Monte, capela da Ascensão	1748-1750		x
Braga. Paço Arquiepiscopal. Casa de fresco (hoje no Bom Jesus do Monte)	1751		x
Braga. Palácio do Raio	1752		x
Braga. Palácio dos Biscaínhos, fonte no jardim formal	1752/1753?		x
Braga. Capela de Santa Maria Madalena da Falperra, fachada	1753	João Rodrigues	
Braga. Casa da Câmara	1753	Francisco Mendes.	
Braga. Hospital de S. Marcos, ala oeste	1754-		
Braga. Convento dos Congregados, gaveto do Campo de Santa Ana com a Cangosta da Palha	1755		x
Braga. Hospital de S. Marcos, Capela de S. Bentinho	1755		
Braga. Capela de N ^a S ^a da Torre	1756	Francisco Mendes e Cristovão José Farto	x
Braga. Igreja dos Terceiros, porta principal (carpintaria)	1757	Inácio Pereira	
Arcos de Valdevez. Igreja da Lapa	1758		x
Braga. Capela de Santa Maria Madalena da Falperra, pátios	1758	Cristovão José Farto	
Braga. Palácio dos Biscaínhos, fonte no terreiro	1758?		x
Braga. Casa Rolão	1758-1762		x
Braga. Bom Jesus do Monte, capelas de Noli Me Tangere e Emaús	1759-1761	Ambrósio dos Santos e Manuel Vivas; Cristovão José Farto e António Ferreira	
Braga. Convento dos Congregados, fachada da igreja	1761	Pedro Vidal e outros	x

	Data	Executante	Atribuída
Braga. Bom Jesus do Monte, capela da Unção	1762-1765		
Braga. Bom Jesus do Monte, fontes junto às capelas da Unção e do Descendimento	1762-1765	José de Sousa e António de Sousa	
Braga. Sé Catedral. Capela de Santo Amaro, arcos (destruído)	1766	Henrique Ventura	
Braga. Convento dos Congregados, capela dos Monges	1768?		x
Guimarães. Igreja dos Santos Passos.	1769	Antonio Francisco; Miguel Carvalho	

2. TALHA

	José Álvares de Araújo	Jacinto da Silva	Outros	Atribuída
Braga. Igreja de Nª Sª a Branca, sacrário do retábulo-mor.	1751			
Braga. Igreja de Santiago, retábulo de Nª Sª dos Prazeres (intervenção).			(Marceliano de Araújo, 1754)	
Braga. Capela de S. Miguel-o-Anjo, talha. (1756, concepção)		1761 (execução)		
Penafiel. Mosteiro de Bustelo, cadeiral.				1755-1758
Amares. Igreja do mosteiro de Rendufe, caixilhos dos janelões da capela-mor.				1755-1758
Braga. Igreja do mosteiro de Tibães. Retábulo-mor e da sacristia, retábulos de S. João Batista e Nª Sª do Rosário (ambos com a sua mesa de altar, hoje perdida, 6 castiçais e cruz), 2 púlpitos, sanefão do arco cruzeiro, 36 sanefas na nave, capela-mor e sacristia, frestas da capela-mor.	1756			
Braga. Igreja de Santiago, talha do arco do retábulo de Nª Sª dos Prazeres.	1756			
Lamego. Sé, retábulos (2) no transepto.				1758?
Braga. Igreja de S. Vicente, sanefas da capela-mor.			1758	

	José Álvares de Araújo	Jacinto da Silva	Outros	Atribuída
Esposende. Fão, retábulo da capela de Nª Sª da Lapa				1759
Viana do Castelo. Igreja do convento de S. Domingos, retábulo de Nª Sª do Rosário.	1760?			
Braga. Igreja do convento dos Congregados, retábulo de Nª Sª das Dores.				1761
Viana do Castelo. Igreja de Nª Sª da Agonia, seis retábulos laterais.				1762
Viana do Castelo. Igreja de Nª Sª da Agonia, retábulo-mor.			1763	
Viana do Castelo. Capela Malheiro Reimão, retábulo		1763		1763
Braga. Capela de Santa Maria Madalena da Falperra, retábulo-mor.		1763		
Vila Nova de Gaia. Igreja do Convento de Santo António do Vale da Piedade, retábulo-mor (Destruído em 1831?)			1766 (André António Cunha)	
Braga. Igreja de Santa Cruz. (Projecto não realizado?)			1766	
Braga. Sé Catedral. Capela de Nª Sª da Piedade, retábulo de Nª Sª da Boa Memória.		1767		
Ponte de Lima. Arcozelo. Casa da Freiria, talha da capela.				1767
Vila Real. Palácio de Mateus. Capela de Nª Sª dos Prazeres, retábulos (2) da nave.				1767-1768?
Vila Verde. Pico de Regalados. Igreja matriz, retábulo-mor.				1767-1768
Braga. Capela de Nª Sª de Guadalupe, retábulo-mor.			1768 (Manuel Carneiro Costa)	
Braga, Sé Catedral. Capela de Nª Sª da Piedade, retábulo da capela de Santo António.				1768?
Braga. Convento dos Congregados. Capela dos Monges, retábulo.				1768?
Vila Verde. Arcozelo. Casa dos Barbosas, retábulo				1768?
Braga. Igreja do convento dos Congregados. Retábulo do Sagrado Coração de Jesus, mesa de altar.				1767-1768?

3. DESENHO, CARTOGRAFIA, FERRO

	Data	Executante	Atribuída
Braga. Igreja de Santa Cruz (Confraria do Bom Jesus e Santa Ana, <i>Estatutos</i> , portada)	1747	André Soares	
Braga, mapa da cidade	1756	André Soares	
Braga. Sé Catedral. Capela de Santo Amaro, arcos, projecto	1766	André Soares	
Braga. Sé Catedral. Capela de Santo Amaro, arcos, ferros	1768	Francisco José e Sebastião Dias	

Capítulo 4.

O retábulo da capela de S. Francisco de Paula, da casa da Praça, também conhecida como capela de Malheiro Reimão, ou capela das Malheiras¹⁴⁸

1. A CONSTRUÇÃO DA CAPELA E DO RETÁBULO

É muito pouco o que se sabe sobre esta maravilhosa capela de S. Francisco de Paula, também conhecida pelo nome da família que a mandou construir e ainda a possui, Malheiro Reimão e, ainda, pela simplificação popular, “Malheiras”. Uma capela situada num dos pontos mais centrais de Viana do Castelo, próximo de dois dos seus edifícios maiores, o da velha Câmara Municipal – que era a que naquele tempo servia – e o da então igreja Matriz, hoje Sé.

É também muito escassa a documentação que até hoje tem sido dada a conhecer, razão pela qual tem havido a tendência a repetir-se tudo quanto os anteriores autores sobre ela escrevem. Como é natural, a bibliografia é imensa, sobretudo para a arquitectura, isto é, a fachada, o exterior. E pouquíssima a que se debruça sobre o interior, a obra de talha. Mas também se deve dizer que tirando sobretudo uma apreciação, todos os restantes textos não são mais do que meras apreciações, não há um estudo competente e complexo que as explique.

O que se sabe é que a casa foi construída em meados da década de 1750 e que a capela foi levantada a seguir. Maria Emília Vasconcelos e Maria Augusta Alpoim são mais concretas mas, infelizmente, sem nos informarem sobre a base onde colheram as suas informações. Vejamos o seu texto que tem sido glosado por todos¹⁴⁹:

148 Fotografias p. 152-160, 177-187, 190 e 192.

149 ALPUIM, Maria Augusta; VASCONCELOS, Maria Emília – *Casas de Viana Antiga*. Viana do Castelo, Centro de Estudos Regionais, 1983, p. 107-108. Pode dizer-se que, grosso modo, todas as pessoas que depois escreveram sobre esta casa repetiram estas informações sobre as datas da construção, quer da casa, quer da capela.

Gaspar Malheiro Reimão... comprou entre 1753 e 1757 «sete moradas de casas» junto às suas do Eirado da Praça das Couves, entre a Rua do Espírito Santo e a das Padeiras. Deu então começo à edificação do seu palácio...

Nem todo o conjunto se fez a um tempo. Só nos fins de 1758 começou a edificação da capela, porque só então a Câmara deu licença para demolir o Paredão das Couves...

Foi a capela mandada construir por D. António Malheiro, quando era Bispo do Rio de Janeiro, tendo encarregado seu irmão Baltasar, D. Prior de Barcelos, de dirigir a sua construção...

... o Bispo mandava ricos objectos de culto, paramentos preciosos e artísticas imagens para a capela da Casa da Praça.

«Na frota que veio em o mês de Novembro, escreve o irmão, mandou a imagem de S. Francisco de Paulo com resplendor e báculo de prata». E nas contas que o irmão lhe apresenta aparecem as seguintes verbas: 2760\$190 réis à obra de pedreiro; 804\$750 à obra de carpinteiro e 208\$510 à obra de ferreiro. Total da construção da capela – 5.112\$900 réis.

E nada mais está escrito de forma concreta sobre a construção desta capela e a constituição do seu recheio. E, como infelizmente é natural, também nada mais se conhece sobre algo que seria muitíssimo importante e, para nós tão ou mais interessante: como é que os habitantes de Viana do Castelo terão sentido a construção desta capela¹⁵⁰? O que é que eles terão dito ao ver uma fachada como a desta capela, um retábulo com cores tão decididas quanto as deste? E, ainda, o que é que terão sentido os intérpretes, isto é, os artistas, quer os que participaram nas diferentes partes deste

150 Em Braga, sobre um edifício que tem muitos paralelos com este, o palácio do Raio, o padre Manoel Jose da Silva Thadim escreveu as seguintes palavras: *Casas de traz do Hospital. Anno de 1754. Atraz de S. Marcos faz João Duarte de Faria, Cavaleiro professo na Ordem de Christo, Familiar do Santo Officio, e Tendeiro, que havia sido na Porta do Souto, huas bellissimas casas de pedra bem lavrada.* ADB. Ms. 1054: THADIM, Manoel Jose da Silva – *Diario bracarense das Epocas, Fastos e Annaes mais remarcaveis...* (o sublinhado é nosso). Mas é a única referência deste tipo que conhecemos pois são, infelizmente, extremamente raras.

projecto, quer os que naturalmente ou acompanharam a sua construção ou a terão apenas vindo apreciar após a conclusão?

Ficamos com muitas dúvidas, sobretudo no que respeita a algumas palavras do último parágrafo do texto daquelas duas Autoras: *Na frota que veio em o mês de Novembro*. Mês de Novembro de que ano? E, ainda, em que ano é que foram apresentadas as contas que dão a conhecer? Mas já iremos ver porque razão temos estas dúvidas.

A construção de uma capela pressupõe a autorização da hierarquia, ou seja, do arcebispo, quer no que respeita à arquitectura, quer à talha, à escultura, ou a qualquer outra parte. Já vimos no capítulo sobre a igreja de Nossa Senhora da Agonia os pedidos e as provisões existentes para a parte da arquitectura; não apresentamos para a talha porque, muito possivelmente, estão lançadas nos volumes do Registo Geral que se perderam.

Em finais do mês de Junho de 1758, *Gaspar Malheyro Reymão Marinho Falcão digo Marinho da villa de Vianna fidalgo da casa de Sua Majestade e Mestre de campo de Infantaria auxiliar* endereçou um pedido ao arcebispo para poder ter autorização para construir uma capela junto à sua casa, na Praça das Couves, em Viana do Castelo¹⁵¹:

*... que elle nas casas que tem na mesma villa junto a praça das couves deze-
ja fazer de novo hua capella com porta publica para a rua e tambem com comodi-
dade de poder nella ouvir Missa a sua famllia e porque não pode erigir sem Licença
de Vossa Excellencia. Pede a Vossa Excellencia se digne concederlha e mandarlhe
para o dito effeito passar Provizão na forma do estillo e recebera merce*

Naquele tempo o arcebispado de Braga estava sem chefe, sem arcebispo. Como governante provisório, enquanto D. Gaspar de Bragança não vinha para a assumir o cargo para que já tinha sido designado, estava dom Frei Aleixo de Miranda Henriques, bispo de Miranda. Naturalmente, atendendo à justeza da petição e com certeza conhecedor de quem era o peticionário, o 6º bispo do Rio de Janeiro (António Malheiro Reimão, ou mais precisamente frei António de Nossa Senhora do Desterro Malheiro Reimão, OSB, Ponte de Lima, 13 de Junho de 1694 – Rio de Janeiro, 5 de Dezembro de 1773¹⁵²), dom Frei

151 ADB. Registo Geral, vol. 123, fls. 488v-489: *Registo de Provizão porque Vossa Excellencia faz merce ao supplicante concederlhe Licença para edificar a capella de que trata.*

152 Em 1759 Frei António do Desterro colocou a primeira pedra de uma pequena ermida para a Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula. Esse templo viria a servir de embrião à actual Igreja de São Francisco de Paula, no largo de São Francisco de Paula, no Rio de Janeiro.

Aleixo despachou favoravelmente, mas deixando o aviso costumado sobre os cuidados que a capela deveria ter – haver apenas uma porta que deveria ser pública e não existir nenhuma ligação directa à casa –, para além de lembrar que uma vez que estivesse construída deveria ser feito um novo pedido, para poder ser feita a bênção:

... Pella prezente e vista a petição retro do supplicante Gaspar Malheiro Reymão Marinho da Villa de Viana deste Arcebispado e o mais que concideramos lhe fazemos merce conceder licenca ao mesmo para supplicante que no sitio que declara possa edificar de novo hua capella que pretende com declaração que sera com as portas para o publico sem janella fresta ou tribuna para casa alguma particullear e depois de feita com a devida decensia podera requerer a bencção...

O que é normal na construção de capelas particulares, aliás imposto pelas *Constituições Sinodais* do arcebispado, é que o primeiro passo a dar seja a constituição de um fundo que permita que a capela possa ser gerida facilmente, para que no futuro não venham a haver dificuldades económicas na sua manutenção. E se em uma aldeia “perdida” no meio das serras, longe das multidões, esta questão era grave, que dizer de uma capela situada no centro de uma importantíssima vila, ainda por cima instituída pela vontade de um bispo que pertencia a uma das famílias nobres mais conhecidas e importantes na região?

O dote para se poder fazer a instituição da capela seria feito num notário de Barcelos, no dia 14 de Abril de 1759, ou seja, quase um ano mais tarde. Na escritura¹⁵³ então realizada, a fábrica da nova capela receberia como doação e dote:

... duas moradas de casas torres que tenho na villa de Viana sitas na rua do Spirito Santo as quaes são dizimas a Deos sem dellas se pagar foro algum e andar ambas arrendadas por doze mil reis cada anno para a fabrica da capella que na dita villa de Viana pretende de novo erigir meu Irmão Gaspar Malheiro Reimão Marinho junto das casas de sua habitação com o titulo e invocação de

153 ADB. Registo Geral, vol. 84, fls. 37-41v: *Registo de Provisão para o Supplicante Gaspar Malheiro Reimão Marinho da vila de Vianna poder mandar edificar a capella de que se trata na forma que nesta se declara.*



N.S.
DA
BOA MORTE



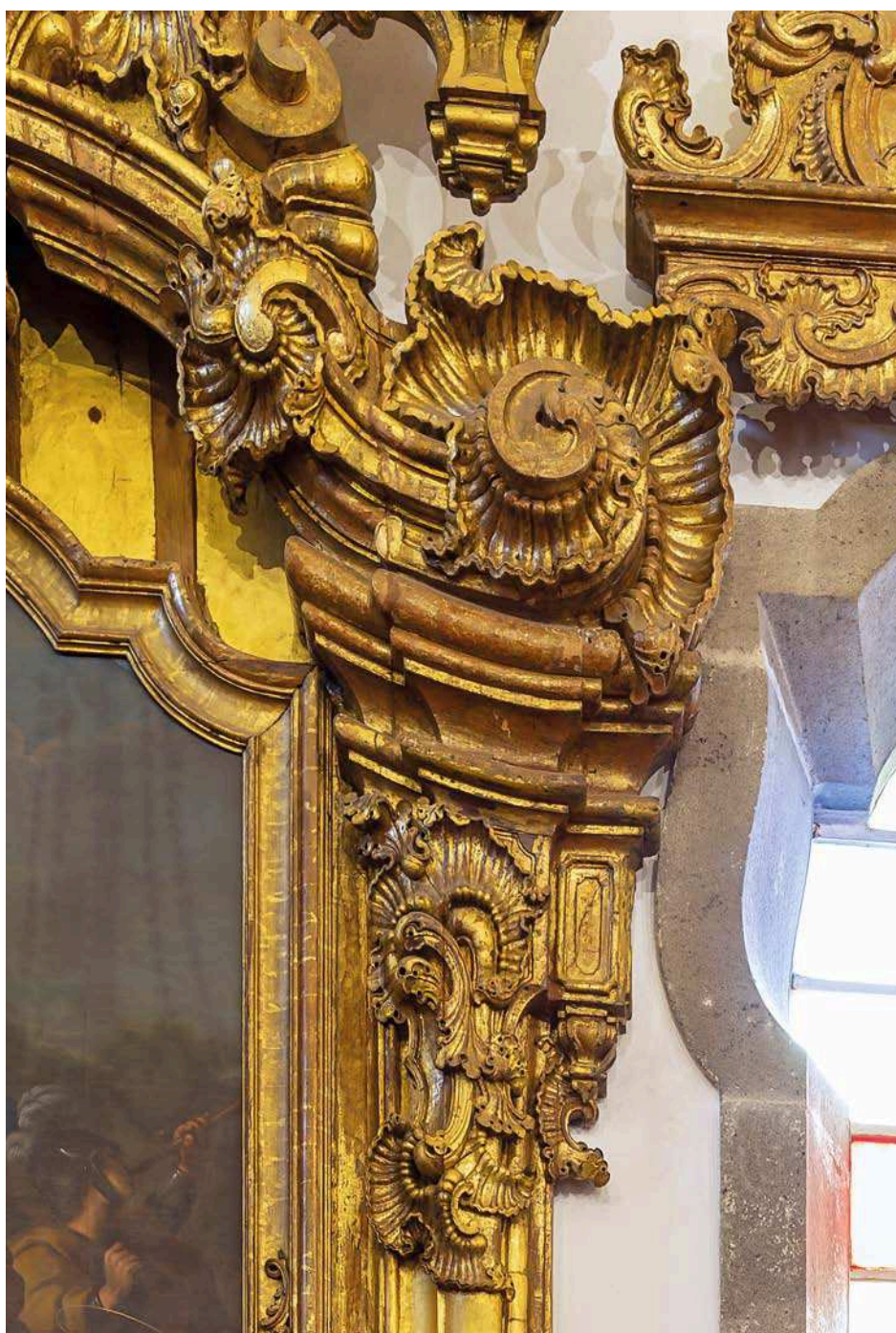
Igreja de Nossa Senhora da Agonia



Igreja de Nossa Senhora da Agonia



Igreja de Nossa Senhora da Agonia



Igreja de Nossa Senhora da Agonia



Igreja de Nossa Senhora da Agonia



Igreja de Nossa Senhora-a-Branca
Igreja de Nossa Senhora da Agonia



Capela da Casa da Praça



Capela da Casa da Praça



Capela da Casa da Praça



Capela da Casa da Praça



Capela da Casa da Praça

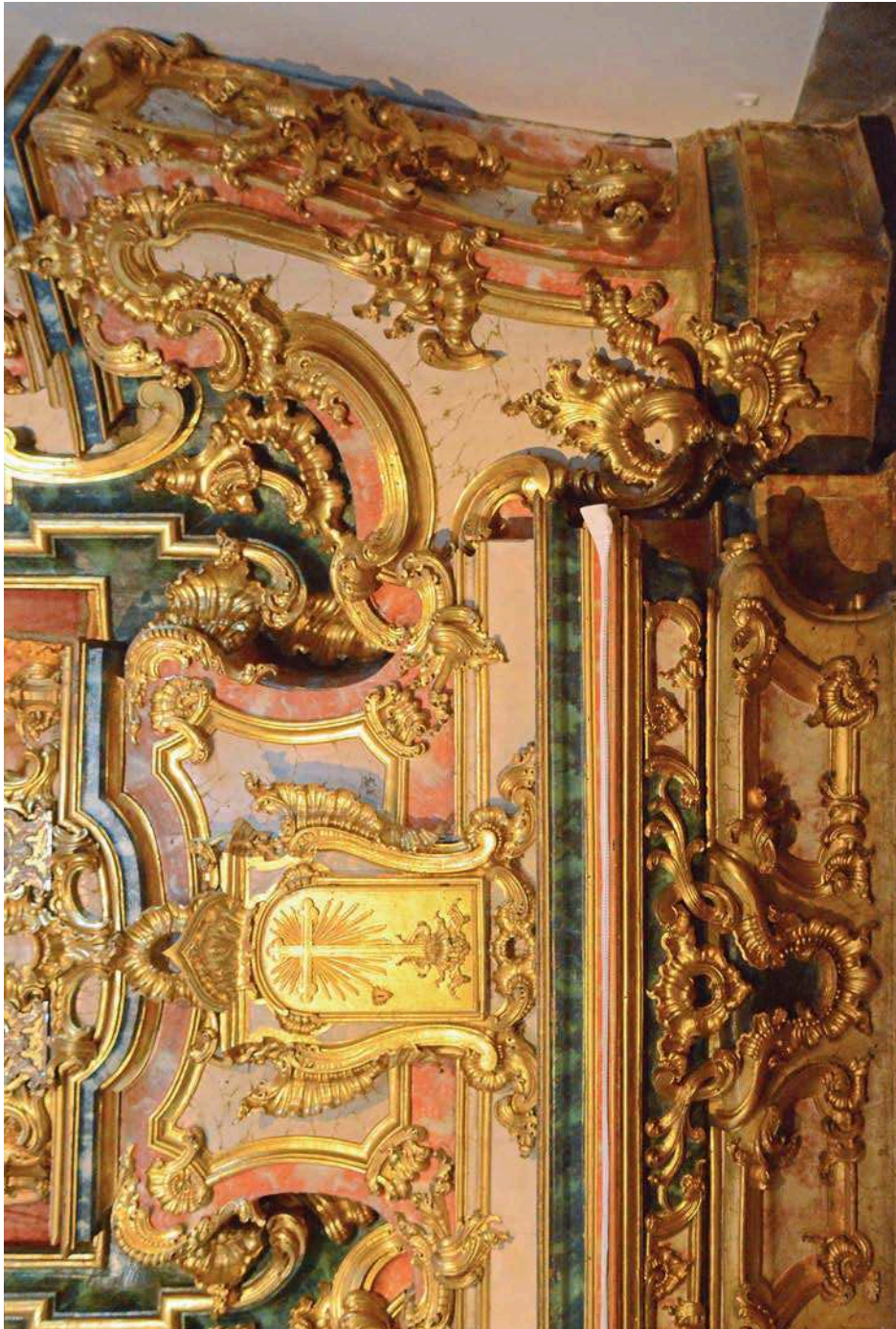


Capela da Casa da Praça



Capela da Casa da Praça





Capela da Casa da Praça

S. Francisco de Paula e andara a admnistração desta fabrica na pessoa do dito meu Irmão Gaspar Malheiro Reimão Marinho enquanto vivo for e por sua morte na de seus sucessores que forem senhores da dita capella...

O despacho do arcebispo, que já era D. Gaspar de Bragança, proferiu no dia 8 de Junho de 1759 repetia as mesmas obrigações que já víramos na provisão anterior:

Dom Gaspar... Pela prezente vista a petição do supplicante Gaspar Malheiro Reimão Marinho da villa de Vianna Fidalgo da casa de Sua Mjestade... a respeito de querer por sua devocão erigir de novo // fól. 41 // uma capella com a invocação de S. Francisco de Paula junto as casas de sua habitação e pelas mais causas ponderadas na dita supplica e pella escritura junta ter obrigado bens de bastante vallor em rendimento para a conservação da fabrica da dita capella e serem estes livres como tudo se justificou a vista do que e das informacoens do Reverendo Paroco e resposta do Doutor Dezembargador Procurador Geral da Mitra e remessa do mesmo Serenissimo Senhor concedo licença a elle dito supplicante para que no dito sitio possa mandar edificar a capella de que se trata com a porta ou serventia para a tribuna ou choro da dita capella a qual se fara com toda a decencia devida com a porta principal para o publico e sem prejuizo dos direitos Parochiais ao que satisfeito requererão licença para a sua benção...

Em 16 de Fevereiro de 1763¹⁵⁴, o tabelião bracarense Pedro Ribeiro da Silva Portilho foi ao *Campo de S. Thiago della* [Braga] e *cazas de morada do munto reverendo João Marcos Falcam Conigo na Santa na Santa Se Primaz desta Cidade* que o informou que *elle tinha poderes de seu thio Balthazar Malheiro Reimão para ajustar o retabulo e tribuna de hua sua capella que esta erigindo na rua da Cadeia da villa de Viana e obrigar-se a satisfação da dita obra e obrigar-se a satisfação da dita obra...*

Permita-se-nos neste momento uma pequena pausa para colocar uma dúvida: em que ponto estava a construção da capela? Estaria já totalmente acabada no que tocava

154 ADB. Tabeliães Públicos de Braga, 1ª série, vol. 72, fls. 164-165v. *Contrato da obra do Retabolo e tribuna da Capella nova [... que esta erigindo...]* de Balthazar Malheiro Reimão sita na rua da cadeya da vila de vianna que fazem o Mestre Jacinto da Silva com o Reverendo Conigo João Marcos Falcão [Cota], desta cidade.

à arte da pedraria? Parece que ainda não. É que o documento é claro ao dizer-se *capella que esta erigindo...* Apesar desta dúvida não podemos deixar de lembrar aqui que as questões mais importantes não são as da conclusão da obra, mas sim as da encomenda do projecto e, também, do início dos trabalhos de pedraria.

O outro outorgante era o mais conceituado entalhador bracarense naqueles tempos, o *Mestre Jacinto da Silva*. Como é natural, este contrato serviria para formalizar o que já fora previamente ajustado entre ambos, isto é

... fazer o retabulo e tribuna da referida capella por preço e quantia de trezentos e oitenta mil reis em dinheiro de contado para elle dito mestre com a obrigação deste a fazer a sua propria custa pondo todas as madeiras e meteriaes necessarios para a dita obra e de a dar acabada e asentada na dita capella athe onze de Abril do anno que embora ha de vir de mil setecentos e sesenta e quatro.

Ou seja, a obra custaria 380\$000 réis, quase tanto quanto os seis retábulos da nave da igreja de Nossa Senhora da Agonia. E deveria, impreterivelmente, terminar até ao dia 11 de Abril de 1764. O prazo era largo, o entalhador teria muito tempo para entregar a obra, 14 meses, o que nos faz pensar que naquele momento tinha outras obras em mãos.

O pagamento da obra seria feito em três partes, como era usual. E como também era costume, haveria uma penalização forte para o caso de o entalhador se atrasar:

... que logo ao fazer desta Escritura de lhe dar como deu para precipio da dita obra e compra de madeiras oitenta mil reis que com efeito elle dito mestre recebeo em dinheiro de contado e no meio da obra estando merecida lhe dara cento e cinquenta mil reis e no fim da mesma obra estando esta asentada lhe dara o ultimo pagamento de cento e cinquenta mil reis precedendo primeiro o dito ultimo pagamento vistoria de mestre perito que entenda da facultade da mesma arte e achandoa conforme o risco e planta que lhe foi dada que vai asinada pello dito Balthazar Malheiro Reimão e pello dito mestre e por mim Tabelião em tal caso sera elle dito Reverendo Conigo obrigado a entregar-lhe o referido ultimo pagamento de cento e cinquenta mil reis para complemento do dito ajuste com condição porem que não dando o dito mestre a mesma obra acabada dentro do sobredito tempo lhe descontara de pena no ultimo pagamento vinte mil reis cuja pena não tera lugar no caso de haver no Reino o que Deos

não permita perturbação de guerras pello que lhe seja deficultoso conservar officiais e fazer os carretos precizos para a dita obra pois neste cazo ainda que gaste mais dous outros meses no comprimento da obra se lhe não abatera a dita pena, e declarando mais que achando o louvado ou louvados que se meter alguma falta ou defeito na dita obra que não esteja conforme o dito risco sera elle Mestre obrigado a aperfeisoala a sua custa e pagar ao dito louvado ou louvados, porem se a acharem sem algum defeito mas sim na forma da mesma planta serão os louvados pagos a custa delle Reverendo Conigo...

Refira-se ainda que Jacinto da Silva apresentou como seu fiador o filho, Luís Manuel da Silva, também ele um extraordinário entalhador. E que o cónego João Marcos Falcão Cota apresentou como suas testemunhas dois *familiares*, *Lourenço da Cunha e Diogo Luís*. Ou seja, ambas as partes estariam bem defendidas caso surgisse algum problema.

O retábulo teria que ser entregue até ao dia 11 de Abril de 1764. É natural que o entalhador tenha cumpridos os prazos porque as penas previstas para os atrasos eram muito pesadas.

Ou seja, parecia que cerca de cinco anos após o previsível início dos trabalhos a capela iria ficar finalmente pronta. Mesmo para uma capela com as características desta, com a complexidade dos desenhos das obras de arquitectura (melhor, de escultura) e de talha é um prazo que se deve considerar longo.

Mas não foi. E dizemos não porque o pedido para a bênção final só foi despachado em 26 de Novembro de 1766, ou seja, cerca de dois anos e meio após a data contratada para finalizar o trabalho do retábulo. Desconhece-se a data em que foi endereçado o pedido, mas existe a provisão para a bênção. Só lamentamos que este documento não seja tão completo quanto alguns outros que conhecemos¹⁵⁵, em que o arcebispo tem o cuidado de pedir um parecer prévio do pároco da freguesia sobre a capela, o que nos daria, muito possivelmente, uma descrição do seu interior. Vejamos a provisão final¹⁵⁶:

155 Sobre a complexidade de actos e licenças eclesiásticas conducentes à construção de uma capela veja-se OLIVEIRA, Eduardo Pires – *A Capela do Senhor Ecce-Homo, Padornelo*, Paredes de Coura. Paredes de Coura, Paróquia de Padornelo, 2018.

156 ADB. Registo Geral, vol. 137, fls.103v-104: *Registo de provizão para benzer a Capella de São Fransisco de Paula, digo de paula*.

Dom Gaspar... Tendo consideração ao que nos Representou ventura Malheiro Reimão Marinho da vila de vianna fidalgo da Caza de Sua Magestade e Mestre de Campo de Infantaria auxiliar que Seu Pai Gaspar Malheiro Reimão Marinho Com lisensa nossa mandara edificar huma Capella junto as cazas da sua habitasão com a Invocassão de sao Francis // fól. 104 // francisco de Paula a qual Capella se achava finda e concluida de todo o nesessario e em termos de se benzer para nella se poder cellebrar pedindonos lisensa para iso ao que atendendo nos e o mais que nos representou o supplicante e consideramos conssedemos lisensa ao Reverendo Parrocho do destricto em que se acha sita a capella para que na forma do Ritual Romano possa benzer a dita Capella e depois de Benta nella se possa dizer Missa e sellebrar os mais ofisios Divinos...

Embora já esteja além daquilo a que nos propomos neste livro vamos deixar aqui mais duas informações sobre esta capela:

Em 20 de Janeiro de 1770 Ventura Malheiro Reimão Marinho Lobato alcançou provisão para batizar uma neta na capela¹⁵⁷; e no dia 18 de Novembro de 1788 Ventura Malheiro Reimão Quadros obteve outra provisão arcebispal, agora para a colocação de um confessionário¹⁵⁸.

2. OLHAR A ARQUITECTURA

Esta questão é fundamental, tem que ser colocada com muita acuidade.

Não pode haver dúvidas que se está perante uma peça de arquitectura extremamente interessante. Singular. Sem par não só no Minho que é a “pátria” do rococó, como no restante território nacional. Por essa razão seria muitíssimo importante saber quem terá sido o autor, quem é que a concebeu?

Ora, como a capela tem duas partes que, tendo embora o mesmo estilo, são muito diferentes entre si, nós não temos a menor dúvida que devemos reparti-la em

157 ADB. Registo Geral, vol. 141, fls.78: *Registo de provisao a favor de Ventura Malheiro Reimao Marinho Lobato da vila de Viana, para na sua capella de Sao Francisco de Paula contigua as suas casas se poder baptizar uma sua neta.*

158 ADB. Registo Geral, vol. 226, fls. 144v: *Provisão a favor de Ventura Malheiro Reimão Quadros, da vila de Viana. [Colocar um confessionário na sua capela de S. Vicente de Paula].*

duas partes para a podermos estudar de uma forma independente, uma de cada vez. Estudar primeiro a arquitectura e depois a talha.

Primeiro a arquitectura porque é o que de imediato se se coloca defronte dos nossos olhos, porque a arquitectura é a arte da rua, a arte que está sempre disponível aos nossos olhos. Depois a talha, porque sendo uma arte de interior, para a podermos ver necessitamos de franquear portas e entrar, o que pode não ser fácil, sobretudo quando se está perante uma obra que é propriedade privada.

Como as opiniões conhecidas são bastante distintas, embora haja duas que podemos considerar predominantes, vamos fazer primeiro aquilo que em investigação se chama “o estado da arte” e só depois avançar com as nossas ideias. Nossas ideias que, aliás, já foram manifestadas noutra local, na nossa tese de doutoramento, ao nos referirmos de uma forma muito sucinta a esta capela. É que o silêncio também pode ser considerado uma forma de expressar ideias.

São duas as formas como os diversos autores olharam para a fachada desta capela. Uma é simples, imediata, ou seja, é tão só um olhar de turista. A outra pode ser complexa, como se pretende que sejam as dos estudiosos, sobretudo as dos historiadores de arte.

Umaz dizem que a fachada da capela é bela, muitíssimo bela. E não avançam, ficam de tal maneira seduzidos que não precisam de dizer/saber mais nada. Uma dessas pessoas foi José Saramago, num dos livros que escreveu e que é uma declaração de amor ao país que o viu nascer. Na legenda a duas fotografias — da autoria de Maurício de Abreu —, a da fachada de sedução veneziana da Misericórdia e a desta capela das Malheiras, diz:

*Dois séculos separam a Casa da Misericórdia e a Capela das Malheiras.
Nada mais diferente, e, contudo, nada tão semelhante em harmonia, em proporção, em rigor*¹⁵⁹.

Não sendo nem de longe, nem de perto o primeiro a deixar-se seduzir por esta fachada, as suas palavras têm a força do nome de quem as escreveu, a que está associado um prémio Nobel da Literatura e, mais importante ainda, muito mais importante, um homem de uma enorme sensibilidade¹⁶⁰.

159 SARAMAGO, José — *Viagem a Portugal*. Lisboa, Editorial Caminho, 1990, p. 48-49.

160 Um texto muito interessante, mas também sem ligar a paternidade da obra a nenhum autor, um texto de certa forma devedor do que José Vieira Caldas e Paulo Varela Gomes tinham escrito em 1990, foi

Outro visitante que se entusiasmou com a fachada da capela foi o arquitecto brasileiro Lúcio Costa. Como é normal com brasileiros que se interessam por conhecer o seu país, deveremos aqui dizer que embora tenha sido um dos maiores nomes da arquitectura do seu país no séc. XX – trabalhou no Rio de Janeiro com Corbusier, foi um dos homens que conceberam e desenharam Brasília, juntamente com Óscar Niemeyer, etc. – foi também um estudioso da arquitectura colonial de Minas Gerais¹⁶¹. Por essa razão teve o cuidado de vir a Portugal e à Europa.

Como a sua arte era diferente da de Saramago, não escreveu textos. Mas deixou-nos uma série de desenhos de viagens, impressões muito sensíveis, feitos ao correr do olhar, em geral mais do que um na mesma página, memória futura a que poderia voltar para se apoiar em qualquer dos seus estudos futuros sobre a arte colonial de Minas Gerais e do restante Brasil.

Vindo do extremo Norte do país, de Valença, Seixas e Caminha, percorrendo a cidade, o seu interesse foi múltiplo. Um tanto de fachadas e alguns retábulos atraíram a sua atenção, podendo nós referir aqui o exterior da capela das Malheiras e o seu retábulo, o longo perfil das duas igrejas franciscanas, convento e ordem terceira, a sacristia do Carmo, o chafariz da praça da República e a fachada das varandas da Misericórdia, a fachada de S. Domingos, o retábulo de Nossa Senhora do Rosário e a escada interior na sacristia, e o retábulo dos Mareantes na então igreja Matriz, hoje Sé¹⁶². Ao continuar o seu percurso, em direcção a Ponte de Lima e Barcelos, levava Viana do Castelo consigo em seis páginas do seu “bloquinho”.

O que foi normal, foi as pessoas deixarem-se seduzir pela beleza desta fachada e pelas palavras que Robert Smith não escreveu. E como não tinham uma formação específica em História de Arte, apenas produziram duas coisas: disseram umas tantas palavras belas e atribuíram o seu desenho a André Soares.

Nada mais natural, o conhecimento do rococó é muito recente¹⁶³, ainda não houve tempo para poder ver que este estilo pode ter diferentes formas de se expressar, umas mais matéricas, mais “gordas”, na feliz expressão do tantas vezes aqui citado

o de Henrique Fernandes Rodrigues: *Marcas de outras culturas*. In: *Viana: cidade e circunstância*. Viana do Castelo, Grupo Desportivo e Cultural dos Trabalhadores dos Estaleiros Navais de Viana do Castelo, 1997, p. 57-63.

161 COSTA, Lúcio – *Antônio Francisco Lisboa. O Aleijadinho*. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Saúde, 1951 (Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 15).

162 COSTA, Lúcio – *Bloquinhos de Portugal. A Arquitectura Portuguesa no Traço de Lúcio Costa*. Rio de Janeiro, Funarte, 2012 (organização de José Pessoa e Maria Elisa Costa), p. 106-111.

163 Ainda há quem diga em Braga, por exemplo, que o estilo do palácio do Raio é o “barroco joanino”!

Robert Smith, outras mais leves, mais fluídas. Aliás já vimos que na talha dos retábulos da igreja de Nossa Senhora da Agonia este estilo se pode manifestar destas duas tão diferentes formas.

Outros autores, a esmagadora maioria – e referir-nos-emos apenas aqueles que têm a sua obra publicada em papel –, alinham na entrega da autoria a André Soares. E não há dúvida que num primeiro olhar parece fazer sentido. Não só é uma obra de gosto rococó que usa de concheados expressivos como também parece que pertence cronologicamente aos poucos anos em que André Soares trabalhou para Viana do Castelo. O problema é que não só teremos que ver atentamente a data em que foi projectada como, também, que se poderá estar perante não de uma obra do mestre, mas sim de um desenho brilhante de um seu seguidor.

Recuemos um pouco. Um pouco que na realidade é muito, 65 anos, até às palavras de Reinaldo dos Santos, até um momento em que o rococó não existia enquanto estilo artístico autónomo, um momento em que o barroco ainda era olhado muito de soslaio. Médico de formação e profissão, mas com uma enorme sensibilidade artística, escreveu o seguinte no ano de 1953:

Com efeito o barroco em Braga, que é essencialmente um rococó, revela as suas particularidades na fachada dos Congregados, da casa do Mexicano [Palácio do Raio] e na igreja da Madalena em Falperra para só citar os monumentos mais expressivos. Portas e janelas recortam-se numa série de curvas e contra-curvas que comunicam aos perfis um ritmo trepidante; dos pés direitos surgem como asas os ornatos concheados, ondulantes e vibrantes como na talha de altares. A seiva ardente que nestes elementos decorativos, lembra a das formas manuelinas, como uma revivescência. Uma gruta¹⁶⁴ nos jardins do Bom Jesus, lembra um trecho de Tomar e a expressão desta modalidade do barroco de Braga surpreende-se não só em várias fontes, escadórios e capelas do Bom Jesus, mas ainda em Viana do Castelo – capela Malheiro Reimão (fig. 82) e em Vila Real de Trás-os-Montes.

*Este rocaille do Minho, onde o granito é talhado como a madeira dos retábulos...*¹⁶⁵

164 Na realidade uma “casa de fresco”. Estava originalmente nos jardins do palácio do arcebispo D. José de Bragança de onde saiu para o Bom Jesus em 1920.

165 SANTOS, Reinaldo; MACEDO, Diogo – *História de Arte em Portugal*. Vol. 3. Porto, Portucalense editora, 1953, p. 69-73, 78. Refira-se que ao contrário de muitas outras a foto que apresenta ocupa quase uma página inteira.

Reinaldo dos Santos soube ver a singularidade do desenho da fachada desta capela, soube perceber no longínquo ano de 1953, há seis décadas e meia (!), que o seu estilo era o rococó e não o barroco!

Trinta e três anos mais tarde, em 1986, tudo era diferente, os trabalhos de Robert Smith tinham sido não só muito bem-recebidos como, também, aclamados, sendo seguidos por toda a comunidade científica e não só. De tal forma que não se questionavam as suas palavras. As pessoas liam os seus textos; mas, infelizmente, deixavam passar ao lado as análises muito finas que fazia.

Ouviram falar em André Soares, souberam que ele era o homem que trouxera para a nossa arte de Setecentos uns concheados muito “gordos”, olharam os sumptuosos ornatos do retábulo de Nossa Senhora do Rosário ou a talha que recobria a igreja do mosteiro de Tibães, viram a também “gorda” plasticidade dos motivos decorativos da fachada da capela das Malheiras, lembraram-se que Smith dizia que o palácio do Raio, também com ornatos imensos, deveria ser obra de André Soares e, juntando todos estes dados, fizeram a conclusão que lhes pareceu óbvia: a capela das Malheiras também era obra de André Soares.

Mas a verdade é que Robert Smith em nenhuma parte escreveu que esta belíssima fachada da capela das Malheiras fora desenhada por André Soares. Sobre a capela Smith tem apenas um breve, mas excelente, apontamento sobre o retábulo¹⁶⁶. No seu imenso livro *Frei José Vilaça*¹⁶⁷ não só não a refere como não mostra uma única foto dela. No pequeno livro que dedicou ao Mestre em 1973, justamente intitulado *André Soares*¹⁶⁸, apresenta uma listagem das obras de André Soares que durante quase quatro décadas foi tida como definitiva. E também não a inclui. Direi mesmo que é muito estranho, ensurdecedor, o silêncio que existe entre o professor americano e esta obra de arte, uma das mais belas fachadas e uma das mais interessantes implantações de capelas existentes em Portugal, de Norte a Sul! É muito, muitíssimo estranha esta ausência de referências por parte de um homem que em geral era muito cuidadoso, um homem que classificaremos como hiperbólico, como esta fachada também o é! Mas esse silêncio é bem significativo.

Trinta e três anos mais tarde, numa publicação muitíssimo importante, numa nova e cuidada *História de Arte em Portugal*, de grande tiragem e com um bom aparato gráfico, escrita por uma plêiade de especialistas, coube a Nelson Correia Borges, da

166 SMITH, Robert C. — *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962, p. 146.

167 SMITH, Robert C. — *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça: escultor beneditino do século XVIII*. 2 vols. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

168 SMITH, Robert C. — *André Soares. Arquitecto do Minho*. Lisboa: Livros Horizonte, 1973.

Universidade de Coimbra, o volume relativo às artes do século XVIII. Servindo de legenda a uma bela fotografia de luz barroca, escreveu o seguinte¹⁶⁹:

O estilo robusto de André Soares estendeu-se, com maior ou menor exuberância, a outras localidades minhotas. Viana do Castelo não ficou indiferente. Onde melhor se podem ver os concheados fantasistas vindos da Falperra ou de outras obras soarescas é na capela do Palácio dos Malheiros Reimões, em que a plasticidade dos ornatos graníticos contrasta igualmente com a cal da parede. De excelente recorte, cheio de curvas caprichosas, é o janelão, bem harmonizado com o portal e a pedra de armas geradora do frontão recortado. A janela lateral, de frontão ondulante inserido no entablamento geral, é outro elemento a revelar a perícia do tracista.

Estava dado definitivamente o mote, a ligação da fachada da capela a André Soares parecia assim ficar definida. Certa ou não, a relação tinha sido formalmente estabelecida. E se uns a aceitaram de imediato, outros tiveram dúvidas. É certo que reconheciam uma gramática decorativa soaresca, mas daí a entregar a paternidade da obra ao grande Mestre, ainda pareciam ter dúvidas. Foi o caso, por exemplo, do texto de outro professor, agora da universidade do Porto, Carlos Alberto Ferreira de Almeida¹⁷⁰, um homem que, embora estivesse sobretudo voltado para a arqueologia, também era dotado de uma magnífica capacidade de olhar as obras de arte:

Virada ao rio e a Santa Luzia, ladeada de antigos edifícios e encimada pela garbosa capela da Casa da Praça, pertença dos Malheiro Reimão, ela patenteia-nos um dos conjuntos arquitectónicos mais belos de Viana. A imponente Casa da Praça, com sua capela que a preside, foi construída a partir de 1757, em estilo joanino e rocaille, onde se nota um gosto paralelo à arte de André Soares. É também um esplêndido e bem conhecido testemunho da influência do dinheiro vindo do Brasil.

169 BORGES, Nelson Correia – *História de arte em Portugal*. Vol. 9: *Do barroco ao rococó*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 116.

170 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira – *Alto Minho*. Lisboa, Editorial Presença, 1987 (Novos guias de Portugal, 5), p. 75.

Francisco José Carneiro Fernandes¹⁷¹ manteria este cuidado, esta dificuldade natural de interpretar uma tal obra. A verdade é que em Portugal, apesar dos muitos avanços que foram acontecendo, continuava a haver muita dificuldade em estudar um estilo artístico que só atingiu uma particular relevância no Norte do país.

Referiremos, por fim, dois textos de Paulo Pereira. Se em 1989 este investigador parecia já aceitar a autoria de André Soares¹⁷², em 2011 não teve dúvidas. Num sub-capítulo que tinha como epígrafe *André Soares, arquitecto do Minho*:¹⁷³ escreveu o seguinte:

Mas também em Viana deixou inúmeros trabalhos de arquitectura civil como a casa dos Malheiros Reimão que se assume como um tratado de autêntico urbanismo rocaille ao oferecer a fachada em gaveto, com um frontão recortado. A fachada mais valorizada é, portanto, a da capela da casa virada inteiramente para a confluência das ruas, segundo uma estratégia barroca que acentua os eixos de leitura em função de enfiamentos urbanos...

E nada refere, por exemplo, sobre o desenho da fachada. A verdade é que todos estes textos são, em geral, muito curtos, muito gerais, pelo que é mais fácil repetir algo que já outros tinham dito do que perder tempo a tentar olhar com atenção, meditar, para poder trazer novidades.

Um contraponto muito forte, enorme, a estes textos é o que encontramos no livro *Viana do Castelo* (1990), de Paulo Varela Gomes e João Vieira Caldas¹⁷⁴. Um texto que é uma verdadeira obra-prima, escrito por alguém que veio de fora para olhar uma cidade que não é a sua, um livro que sendo muitíssimo pequeno (95 páginas), é um magnífico exemplo de como fazer uma boa síntese.

171 FERNANDES, Francisco José Carneiro – *Viana monumental e artística: espaço urbano e património de Viana do Castelo*. Viana do Castelo, Grupo Desportivo e Cultural dos Estaleiros Navais de Viana do Castelo E. P., 1990, p. 58. E *Talha. Roteiro da talha no concelho de Viana do Castelo*. Viana do Castelo, Câmara Municipal, 2019, p. 55-57.

172 PEREIRA, Paulo – Viana do Castelo. In *Dicionário de Arte Barroca*. Lisboa: Presença, 1989, p. 517-519: *A Casa da Praça, virada ao rio, é um interessante exemplo de arquitectura civil que combina os estilos joanino e rocaille, construída que foi a partir de 1757 segundo os preceitos estilísticos de André Soares, que influenciou a composição, em tempos de abundância do Brasil.*

173 PEREIRA, Paulo – *Arte portuguesa. História essencial*. Lisboa, Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2011, p. 719-720.

174 CALDAS, João Vieira, GOMES – *Viana do Castelo*. Lisboa: Presença, 1990, p. 80-82.

Estes autores olharam de frente para a obra, com a sabedoria de quem gosta de ver as coisas desde o início – o urbanismo – e de quem sabia que iriam ter de fugir aos lugares comuns, os concheados; e, por isso, perceberam que teriam de procurar outros caminhos. Se a obra é de gosto rococó, eles trouxeram o seu discurso para esse elemento fundamental do rococó que é a luz. A luz que o rococó minhoto raras vezes soube ler e que é basilar nos espaços interiores na Baviera, ou o rococó não fosse um estilo de grande liberdade que tem uma forma própria para se expressar em cada canto, seja da Europa, seja do Minho ou de Minas Gerais.

O texto que produziram é extraordinário, não tiveram qualquer problema em trilhar caminhos diferentes, mas com o cuidado de explicar porque razão o faziam. E depois avançaram para a poética da luz. Se o que escreveram sobre o urbanismo foi depois aproveitado por outros – por exemplo, por Henrique Rodrigues e Paulo Pereira, como já vimos – as palavras sobre a importância da luz não foram mais além do que o seu texto. E foi pena. Muita pena!

Vejamos agora esse texto. Bem sei que é longo, mas seria crime remetê-lo para outro lugar que não o corpo do livro. Será a homenagem que lhe fazemos.

Foi precisamente no início dos anos sessenta do século XVIII que se construiu em Viana um dos melhores exemplares de arquitectura civil barroca em todo o país. Trata-se da casa dos Malheiros Reimão, situada no topo da antiga rua da Praça das Couves, hoje rua Gago Coutinho. Os terrenos foram comprados entre 1753 e 1757, a casa foi sendo construída nestes anos, a capela a partir de 1758.

A tradição vianense atribui pelo menos esta últimas ao arquitecto André Soares. Mas é também possível que o risco do seu famoso portal tenha sido do seu discípulo José Álvares de Araújo, que, precisamente nessa altura, instalava em S. Domingos o retábulo do Rosário.

Uma coisa, porém, é certa: a casa dos Malheiro Reimão é, no seu conjunto, uma notável obra de arquitectura e urbanismo barrocos. Naquela época, talvez só André Soares estivesse em condições de a projectar.

Repare-se na inserção urbana barroca do casarão e da sua capela. A rua preexistente não é desfeita, antes é aproveitada para alinhar a casa; mas a antiga praça das Couves transforma-se no foco de uma perspectiva monumental

através da colocação da capela em posição frontal e dominante relativamente à rua, e enviesada em relação à casa. A praceta barroca resulta como que naturalmente da malha urbana que já existia; o maior pragmatismo, a intervenção mais leve do ponto de vista do tecido urbano, combina-se com a mais cenográfica das decisões barrocas.

Atente-se ainda na fachada da casa que dá para a rua Gago Coutinho: é inegável a parecença da composição com a frontaria norte da casa da Carreira – enfiamentos porta-janela de avental contra a parede caiada. André Soares usara já este tipo compositivo em edifícios civil bracarenses anteriores à casa Malheiro Reimão – mas de um modo muito mais exuberante e deixando menos espaço de respiração à parede. A casa vianense pode estar ligada à fase mais clássica e depurada da maneira de projectar do bracarense (se acaso foi ele o autor do projecto); mas também, porque não, ao exemplo das fachadas classicistas de Viana.

A frente da capela é puramente arquitectónica; não se trata de uma composição retabular ou pictórica; o desenho das pesadas pilastras de ângulo é característico da segurança, do barroquismo e da perfeição técnica de André Soares, e o mesmo sucede na porta onde a integração do ornamento aparece como necessária à lógica do desenho, e não como aposição de elementos estranhos.

Se a fachada fosse mais sóbria e seca à maneira do sul, a luz líquida de Viana escapar-se-ia por inteiro abandonando as formas ao seu ensurdecimento pardo. Se, por outro lado, o arquitecto-entalhador tivesse concebido a capela com as formas mais requintadas e finas do rococó alemão ou francês a luz teria demasiadas reentrâncias e saliências onde se agarrar e dispersar-se-ia sem remédio, fazendo de tudo manchas indistintas.

A capela dos Malheiros foi concebida para a luz de Viana no frágil, mas exacto ponto entre a violência e a indistinção. Olha-se o retorcer e serpentear das formas e vê-se o bailado da luz, ali agarrado pela fachada – que não é dispositivo de iluminação, mas da luminosidade minhota (que é a dos pintores venezianos e do rococó).

Não vamos aqui estudar com pormenor este texto, que bem o merecia, talvez o possamos fazer noutro momento. Como o nosso percurso é o de André Soares, vamos cingir-nos apenas à questão da autoria.

São duas as partes que compõe a Casa da Praça: a casa e a capela. Como se viu, a informação arquivística que nos poderia ajudar ainda não está pública, se é que não desapareceu no correr dos tempos. Oxalá apareça de forma a permitir a que alguém possa um dia reescrever estas nossas palavras.

Sendo fundamental, a questão das datas é sobretudo importante para o estudo da capela.

Para um qualquer tipo de obra nós temos três datas possíveis:

1. Aquela em que os proprietários decidiram efectivamente avançar
2. Aquela em que o artista concebeu o projecto
3. O tempo que mediou entre o início e o fim da obra, sendo o mais importante a data final pois é a partir desse momento que esse retábulo, essa capela¹⁷⁵, se tornam públicos e, portanto, podem passar a exercer influência sobre as populações, artistas que concebem e futuros proprietários.

Acreditamos que a casa tenha sido começada em 1757; não é só a bibliografia que aponta aquele ano; é, também, um facto muito importante: a família já tinha adquirido o terreno onde poderia começar a construir. O seu estilo também o diz. É mais simples, mais barroco, menos disponível para ousadias decorativas; Viana do Castelo ainda não tinha sido “contaminada” pelas ousadias vindas de Braga.

João Vieira Caldas e Paulo Varela Gomes alvitram que pode pertencer a um período mais clássico, quiçá final, na obra de André Soares. Essa é uma teoria que fora avançada por Robert Smith e que nós mais tarde mostraríamos não fazer sentido: André Soares foi exuberante até ao final da vida; só estava dependente do orçamento disponível para se fazer a obra. Mas também é verdade que praticou grandes diferenças entre a arquitectura e a talha. E não se pode dizer que esta casa é uma obra final, Soares viveu ainda mais 12 anos, até 1769.

Se é certo que o Mestre teve um período em que se entregou totalmente ao rococó na decoração dos seus edifícios (“Casa de Fresco” hoje no Bom Jesus, capela de Santa Maria Madalena da Falperra e palácio do Raio) e que logo após esses anos passou para uma arquitectura muito mais lisa, mais desornamentada, também é verdade que

175 Referimos apenas retábulos ou capelas porque no caso de André Soares e Viana do Castelo são o tipo de obras que nos interessam.

essa “nova” arquitectura passou a ter duas características: (1) não houve um corte absoluto com os ornatos de desenho rococó porque colocava sempre um ou dois pequenos ornamentos; e (2) a linha, sobretudo nas cornijas, não era simples, era sim uma linha curva e quebrada. Ora, nada disto se observa na fachada da casa da Praça. O que em nada lhe faz perder a sua grande beleza e, sobretudo, a grande serenidade do seu desenho. Não pode, portanto, dizer-se, do ponto de vista estilístico, que este edifício foi desenhado por Soares. Quem terá sido?

A implantação é, sem dúvida excepcional. Compreendemos e aceitamos as palavras certas dos dois autores. Mas o que sobretudo nos pareceu ter acontecido aqui foi um “simples” aproveitar da realidade daquele espaço, daquele “lote”.

Se tivesse sido criada de propósito uma rua para a capela poder ter aquela implantação, era uma coisa; outra era saber trabalhar com um espaço pré-existente, com uma rua que já pertencia à malha urbana. Com uma rua não, com duas ruas, pois a existência da rua Espírito Santo foi igualmente importante na definição deste “lote”. Ou seja: para se poder fazer uma capela que tivesse uma razoável área interna, área que permitia que a missa fosse assistida por algumas dezenas de pessoas da cidade – e sabemos o quanto isso poderia ser importante para uma ainda maior afirmação do nome da família. Não havia outro espaço possível. Se a fachada estivesse no local onde foi colocada a sacristia, na continuação da linha de frente da casa, a capela não teria profundidade, seria apenas um oratório. E vendo o desenho da fachada da casa, não pode haver dúvida que era esse o objectivo do fundador e da família.

Fosse pela acção do autor do projecto da capela, pela sensibilidade dos donos ou, mais prosaicamente, pela realidade do espaço disponível – e muitas vezes em arquitectura exageramos em escrever a palavra “descoberta”, basta apenas fazer o que o local nos permite! – a verdade é que esta implantação resultou. E resultou de uma forma espectacular.

É certo que já havia um antecedente em Braga, e que esse edifício tinha sido desenhado por André Soares: é a pequenina capela de S. Bentinho, encostada à fachada lateral, lado poente, do edifício do Hospital de S. Marcos, uma zona que então estava a ser construída segundo um projecto de André Soares, o que para este caso concreto pode ter uma relevância muito especial¹⁷⁶.

176 Mais tarde, em meados da década de 1770, seria construído outro edifício religioso, a capela do Calvário, no centro da vila de Arcos de Valdevez em que, de certa forma, se pode ver esta implantação. OLIVEIRA, Eduardo Pires – *A capela do Calvário da Santa Casa da Misericórdia na Igreja Matriz de Arcos de Valdevez*. Arcos de Valdevez, Santa Casa da Misericórdia, 2020.

Mas nada na fachada da nova capela vianense nos aponta para André Soares¹⁷⁷. É certo que tem uns ornatos muito fortes, “gordos”, como “gorda” era a sua talha; e que existe um momento ascensional muito forte, sobretudo para quem do rio sobe a rua, o desnível das cotas ajuda a que a altura pareça ser maior do que o é na realidade. É a marcação das pilastras com uma linha a toda a volta, no seu interior. E são as duas ombreiras das portas que, de baixo para cima, se desenvolvem a partir de um enrolamento. Todas estas características e outras que ainda poderiam ser apontadas poderiam permitir-nos dizer que estamos perante uma obra de André Soares.

Curiosamente, Robert Smith atribuiu esta capela a André Soares o que é absolutamente impossível pois a sua construção foi só decidida meia dúzia de anos após a morte do Mestre bracarense.

177 Faça-se uma rápida comparação entre a fachada da capela das Malheiras e a de Santa Maria Madalena da Falperra, esta, sim, de André Soares. São duas sensibilidades bem diferentes as de quem as projectou. Quer pelo aspecto formal da volumetria, quer pelo da forma de entalhar a pedra. Se é certo que neste caso poderá haver aqui uma intervenção do pedreiro/escultor, ela é, porém, demasiado gritante na diferença na forma de atacar a pedra, ela é ainda mais volumétrica, mais exagerada, o que nos faz pensar que esse desenho já vinha do projecto original e que deveria ser assim mesmo que o pedreiro/escultor o deveria executar.

Se se parar a olhar e a reflectir nestas duas obras ver-se-á que a sua proposta é muito diferente. Direi mais, que uma é quase o oposto da outra. Mas para isso terá que se fazer um exercício, o de isolar as suas partes, neste caso (1) a arquitectura e (2) a escultura/talha-em-pedra.

Arquitectura: na Falperra vemos uma arquitectura poderosa, muito poderosa, de um enorme volume. São volumes que estão em progresso num sentido de crescimento, da zona mais recuada da fachada até à mais saliente. Se se fizer um estudo da volumetria ver-se-á que há como que um crescendo entre a forma mais “interior”, a da porta, e a mais saliente, a das falsas “pilastras”, isto é, as partes que estão por baixo das também falsas (e esta dupla “falsidade” é não só muito curiosa mas, também, muito significativa!). Em contrapartida na capela das Malheiras a arquitectura é plana. Nas Malheiras vê-se uma porta, uma janela, duas pilastras que se sobrepõe a uma fachada plana; e não mais do que isso. Nada é aqui falso, está tudo nos seus devidos locais e na forma como “deve ser”.

Escultura/talha-em-pedra: na Falperra a decoração é o culminar da volumetria da arquitectura, é o exagero da arte de acrescentar mais volume à obra, de a tornar ainda mais saliente; por essa razão a escultura/talha-em-pedra sendo muito volumétrica tem algo de “natural”, não parece ser muito exagerada, ou seja, é naturalmente exagerada, o que é algo normal tratando-se de André Soares. Nas Malheiras a decoração é, pelo contrário, “apenas” a forma encontrada para dar volumetria à obra porque, como atrás disse, a base é plana. O que levou a que, para esse relevo ser mais notado, ter de haver o cuidado de “exagerar” a volumetria da escultura/talha-em-pedra; é por essa razão que penso que a volumetria que se vê era já uma opção inicial do desenho e não uma ideia ou a tendência natural do pedreiro/escultor. E mais ainda: se se atentar bem há nesta capela das Malheiras uma certa diferença na volumetria na escultura/talha-em-pedra em duas das partes mais importantes: as pilastras laterais da porta têm os ornatos muito mais volumétricos que os da grande janela.

Mas não, o que há é, tão só, influência. Soares não tinha este desenho de frontão na capela, com a parte central tão “exageradamente” saliente e em andares; essa é uma característica que tem mais a ver com a arquitectura do Alto Minho. E também não tinha aquele desenho nas urnas que estão nos cantos, também elas em andares. Além disso, nunca utilizou na arquitectura uns ornatos com tão grande volume. Não é que André Soares não tivesse podido inovar nesta obra, mas a verdade é que o Mestre foi sobretudo um homem de repensar, de redesenhar os ornatos que criara, de os re-olhar e aplicar com uma tal criatividade que parecem ser uma novidade total.

Vejamos agora a questão da data de construção da capela: no texto atrás já demos a conhecer uma primeira provisão que nos ensina que em finais do mês de Maio de 1758 foi endereçado um pedido autorização ao arcebispo para se poder construir uma capela. O pedido teve seguimento, mas a verdade é que não foi mais do que uma “carta de intenções”, não fazia sentido porque faltava um documento fundamental, ainda não tinha sido feita uma escritura que consignasse bens para a fábrica da capela, para que a sua manutenção ficasse livre de eventuais dificuldades económicas da família. A Igreja era sempre extremamente cuidadosa, preferia prevenir do que ter necessidade de remediar.

Essa escritura seria feita um ano mais tarde, o que podemos ver por uma nova provisão, também atrás referida. Nesse documento, datado de 8 de Junho de 1759, dizia-se de novo

... a respeito de por sua devoção erigir de novo uma capella com a invocação de S. Francisco de Paula junto as casas de sua habitação

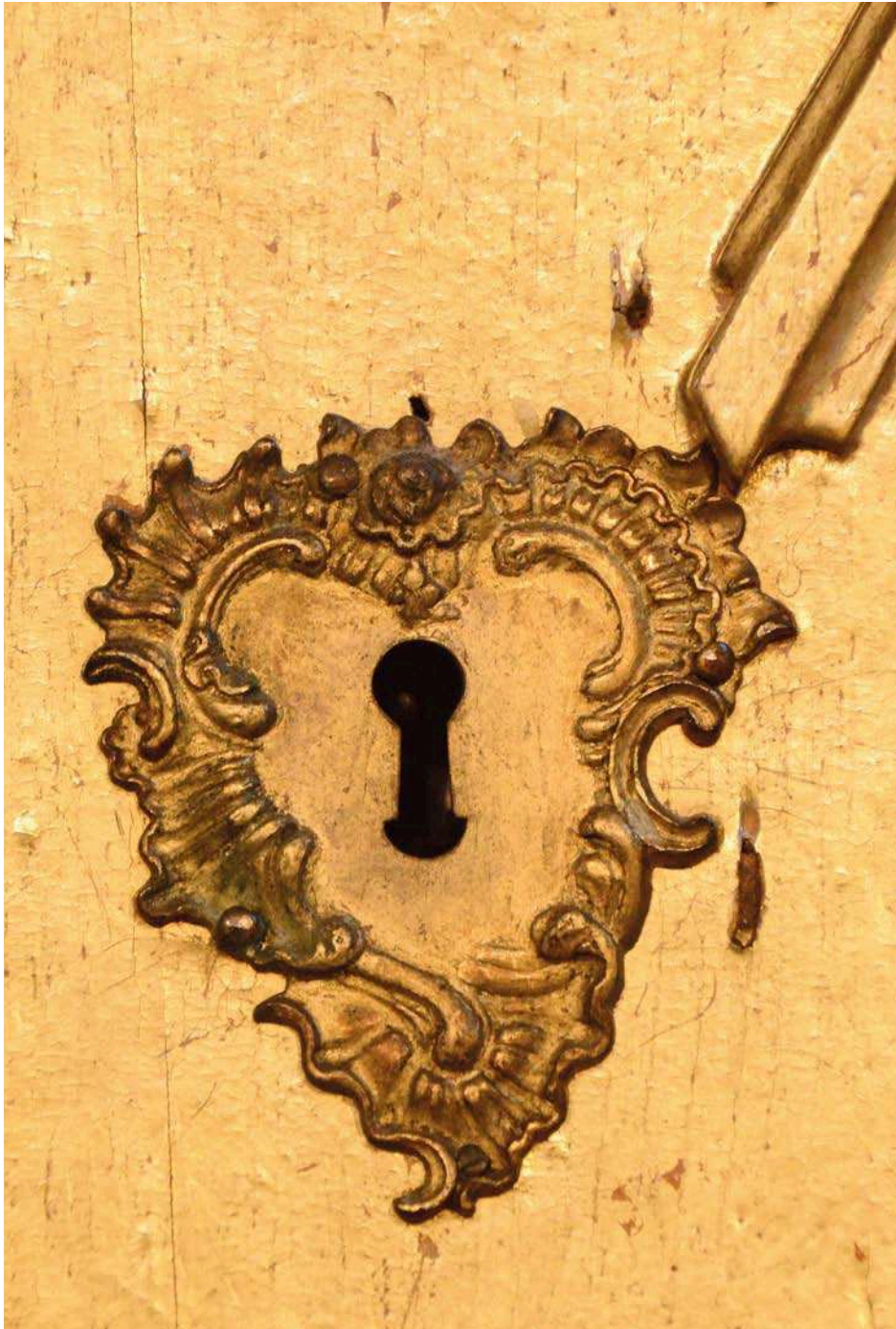
Estas palavras *querer... erigir* permitem-nos pensar que naquele momento as obras ainda não deveriam ter sido iniciadas.

Em 16 de Fevereiro de 1763 foi contratada a obra do retábulo. Isto é, três anos e meio mais tarde. Três anos e meio é um tempo excessivo para se construir uma capela com esta dimensão. Não acreditamos que tivesse havido uma hipotética falta de dinheiro a impedir a continuação das obras. Fazendo uma comparação com o palácio do Raio, deve dizer-se que este edifício não demorou tanto tempo a ser feito.

A verdade é que também não seria necessário começar imediatamente com as obras. A pressa deveria ser a que a família tinha, e não o ter que dar andamento à provisão alcançada; se houvesse pressa, a capela teria podido avançar logo em Maio de 1758! Terão começado as obras em 1760? Em 1761? É bem provável que sim, quiçá



Capela da Casa da Praça



Capela da Casa da Praça



Capela da Casa da Praça



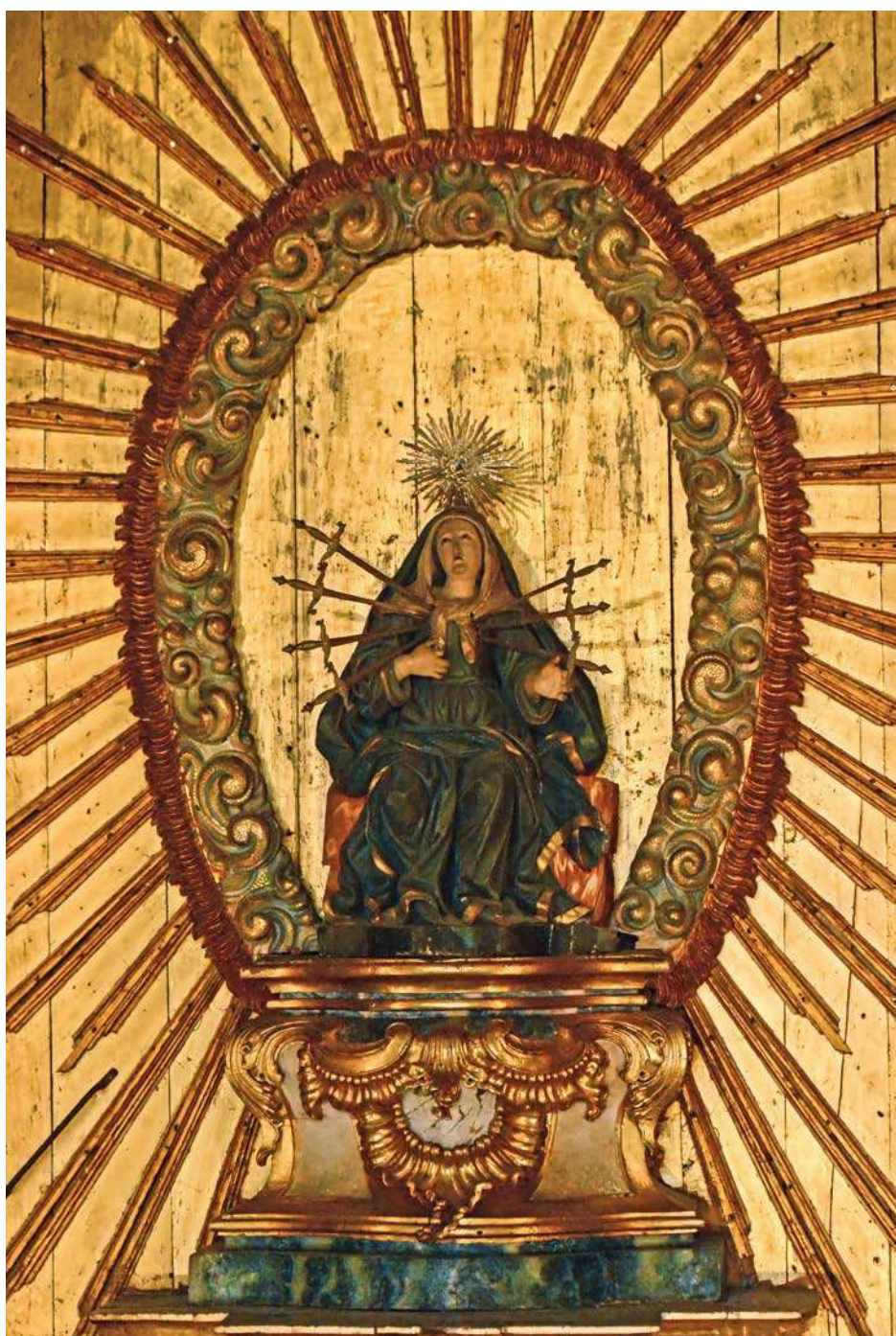
Capela da Casa da Praça



Capela da Casa da Praça



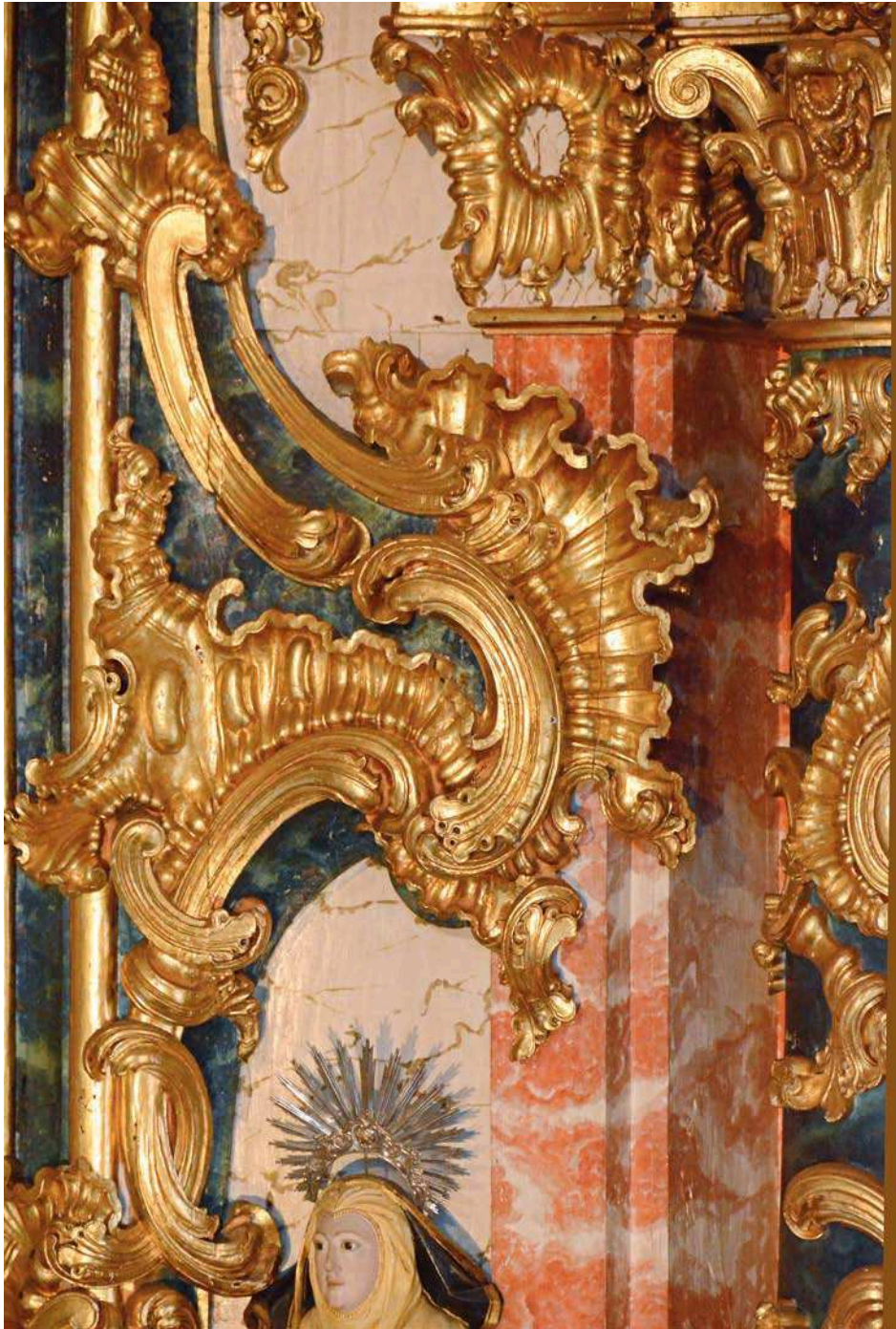
Capela da Casa da Praça



Capela da Casa da Praça



Capela da Casa da Praça



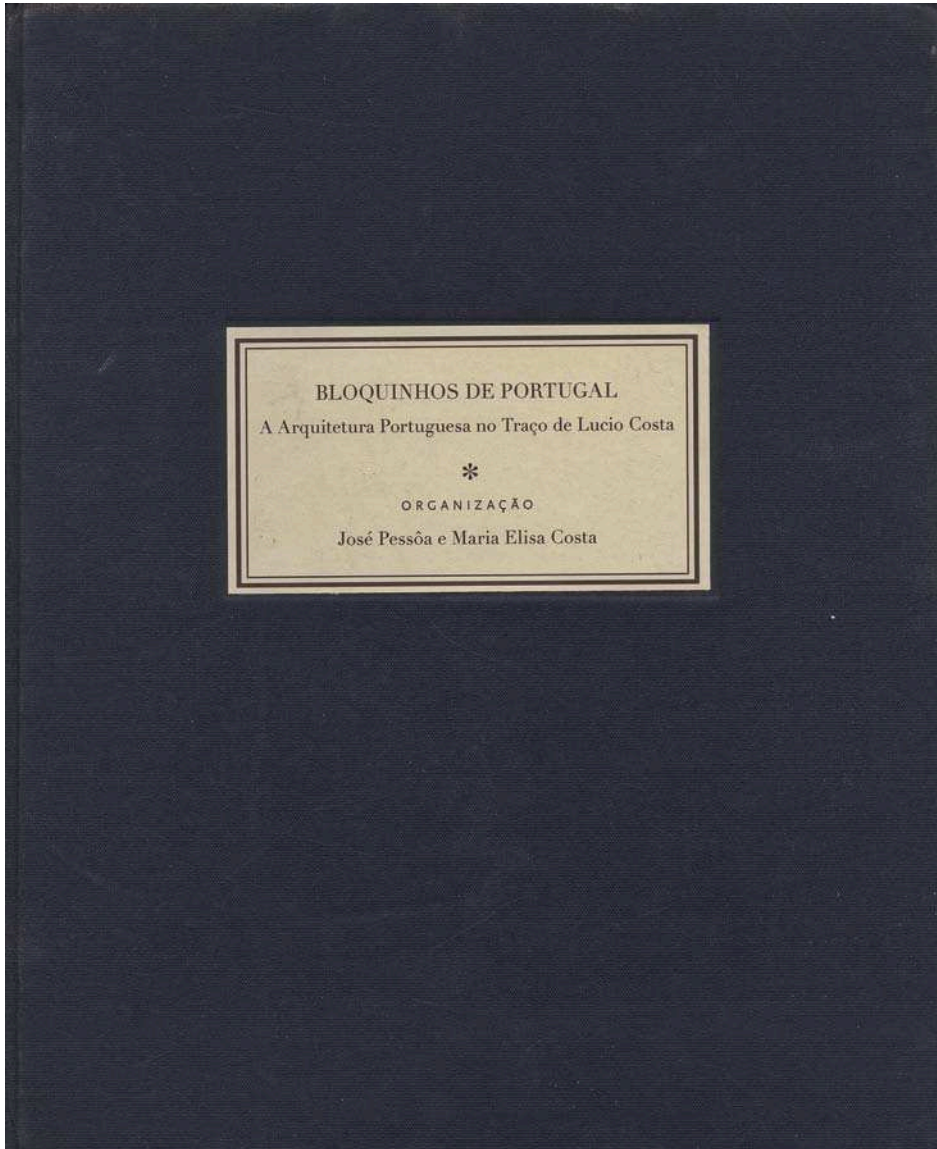
Capela da Casa da Praça



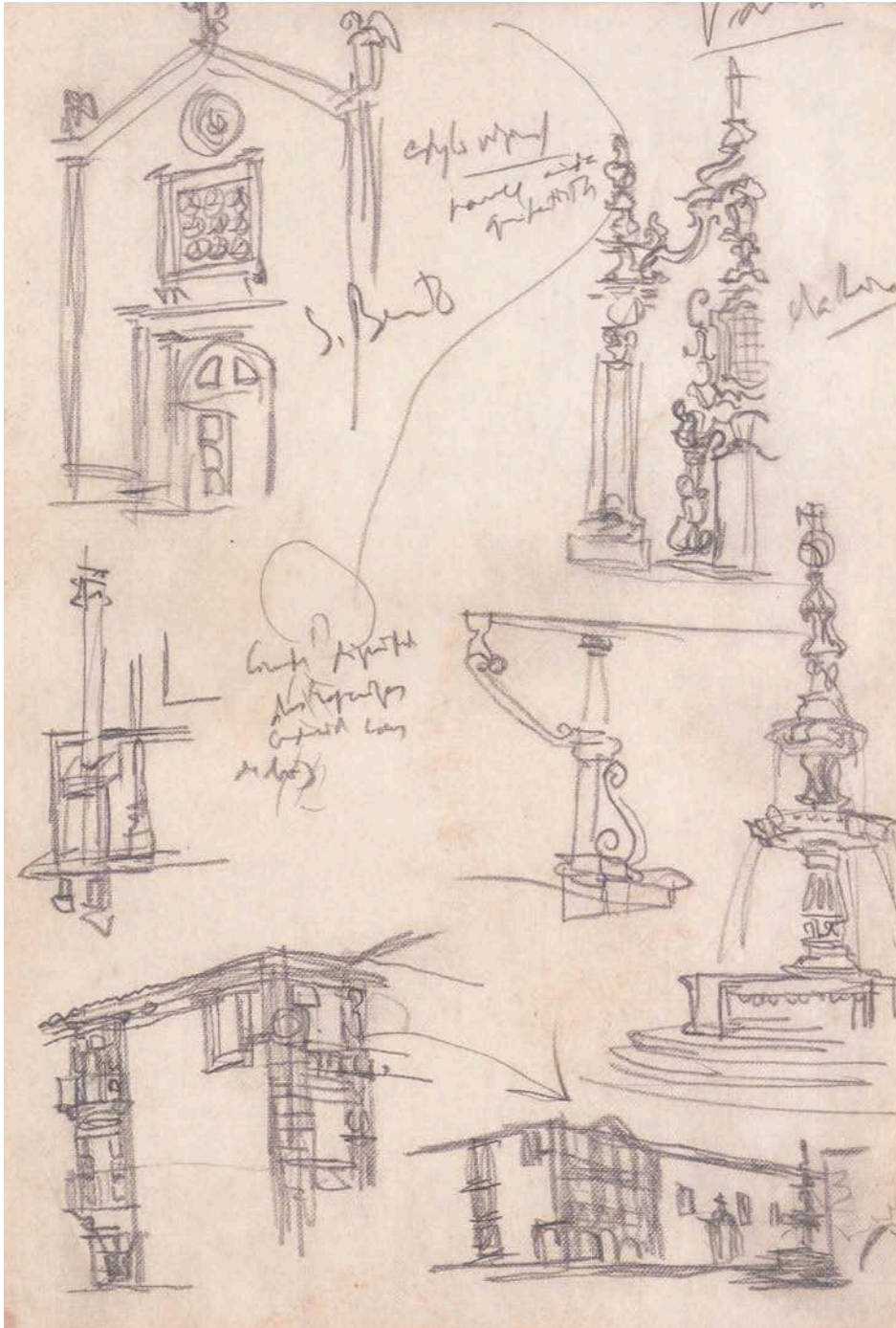
Capela da Casa da Praça



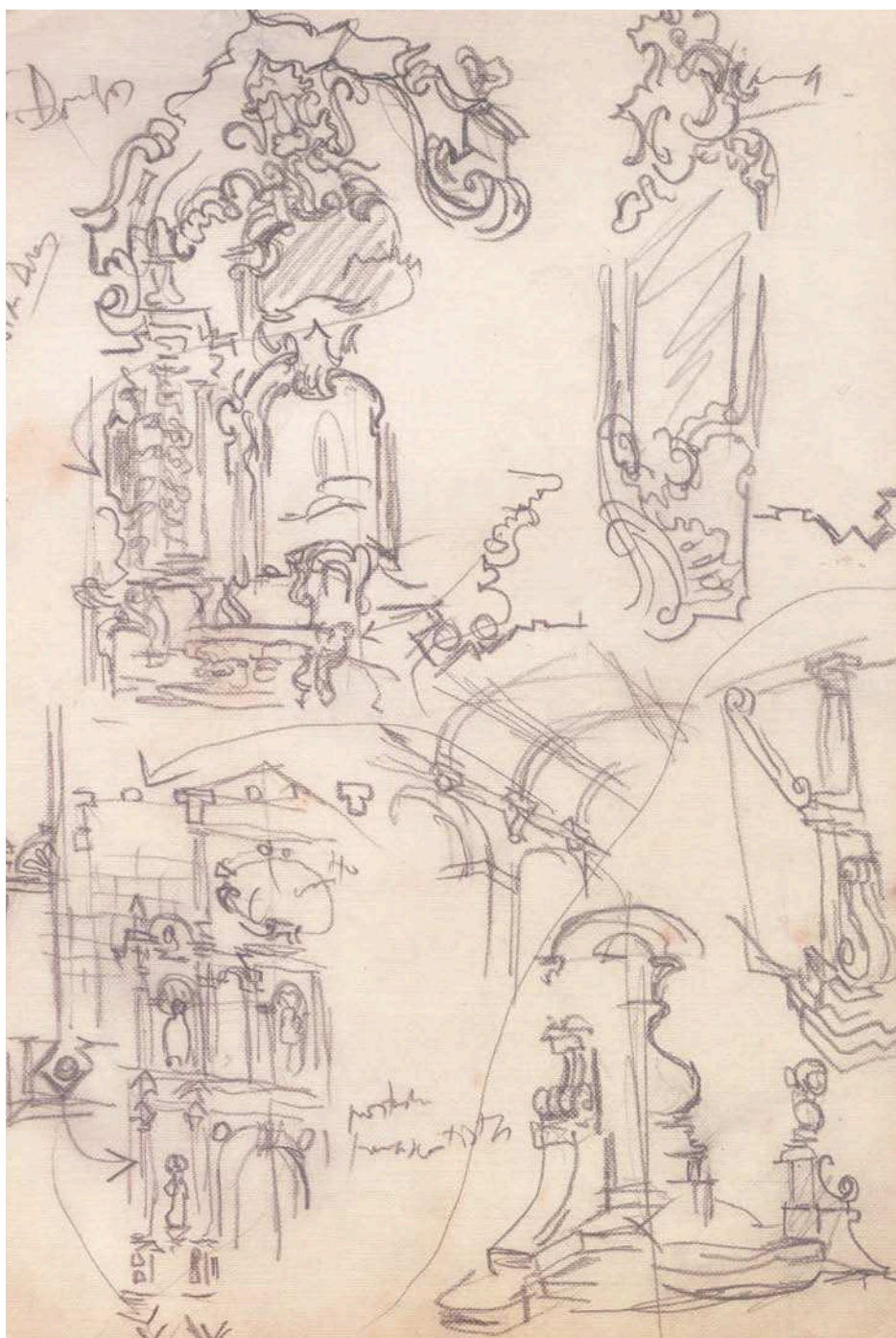
Capela da Casa da Praça



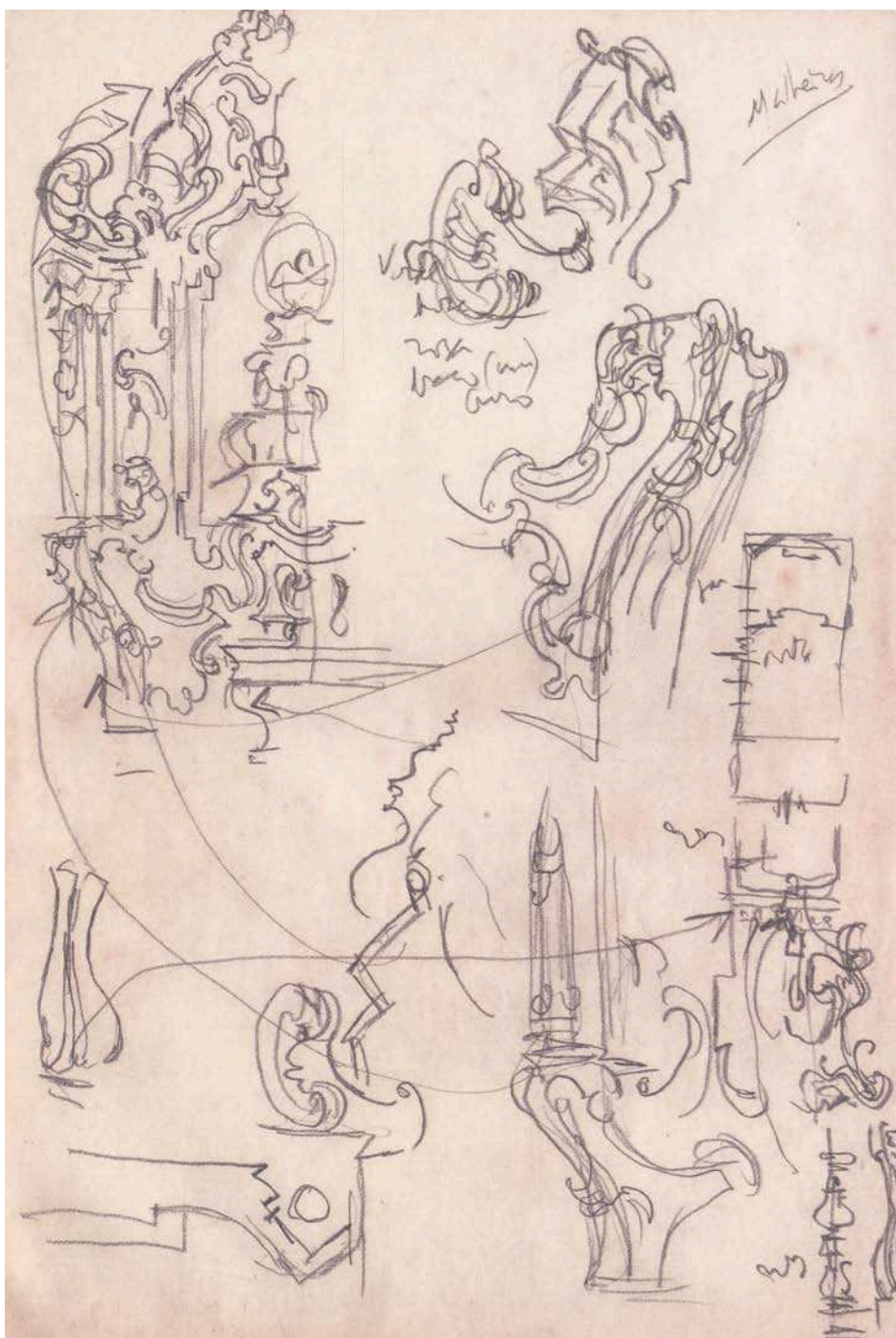
Lúcio COSTA - Bloquinhos de Portugal...



Lúcio COSTA - Bloquinhos de Portugal..., p. 107



Lúcio COSTA - Bloquinhos de Portugal..., p. 108



Lúcio COSTA - Bloquinhos de Portugal..., p. 111

neste último ano. Esperemos que surja algum documento que nos confirme – ou não – esta hipótese.

Continuemos com a questão da autoria, descartada que está a hipótese de ter sido André Soares. Paulo Varela Gomes e João Vieira Caldas colocam, no seu texto que já reproduzimos, a hipótese do autor do desenho *do seu famoso portal* ter pertencido a José Álvares de Araújo, *que precisamente nesta altura instalava em S. Domingos o retábulo do Rosário*. Pensamos que os autores ao dizerem portal estavam a referir-se à totalidade da fachada, embora também seja verdade que a parte mais interessante é, quanto a nós, o desenho do portal, tão interessante que mais tarde teria influenciado a arquitectura de alguns dos mais importantes templos do Sul de Minas Gerais, particularmente os de S. João del Rei, obras possivelmente desenhadas por um minhoto natural de Parada do Monte (Melgaço), Francisco de Lima Cerqueira¹⁷⁸.

Concordamos que tem algum sentido a hipótese de este projecto ter saído das mãos de José Álvares de Araújo. Mas ao fazê-lo somos obrigados a colocar aqui uma pergunta: se os Malheiro Reimão eram uma família de topo em Viana do Castelo, que tinha entre os seus membros um bispo, embora esse bispado estivesse a nove mil quilómetros de distância, porque é que não foi André Soares contactado? André Soares, o homem que desenhara o novo palácio do arcebispo D. José! É outra questão que continuará sem resposta.

A questão de José Álvares de Araújo deverá ser bem ponderada. Até porque ele era um homem habituado a trabalhar com André Soares, foi mesmo o entalhador preferido de André Soares enquanto viveu, para além de um dos seus filhos ser afilhado do Mestre o que nos mostra que deveriam ser muito próximos!

Como veremos na nota biográfica que neste mesmo livro lhe dedicamos, José Álvares de Araújo não foi só um executor, também concebeu. Se é verdade que as suas obras são extremamente irregulares – os dois retábulos que desenhou para a igreja matriz de Gondar, Guimarães, têm um desenho extremamente frustrante, o conjunto da talha que projectou para a igreja da Ordem Terceira de Ponte de Lima é incomparavelmente mais interessante – ele era, naquele tempo, uma das três pessoas que melhor entendia a obra de Soares e, portanto, quem mais poderia estar sujeito à sua influência¹⁷⁹. É, sem dúvida, uma hipótese que merece ser aprofundada.

178 Veja-se, por exemplo, OLIVEIRA, Eduardo Pires – *Minho e Minas Gerais no século XVIII*. Braga, 2016, sobretudo o texto *Relações artísticas entre o Minho e Minas Gerais no século XVIII* (p. 93-116).

179 As outras pessoas foram frei José Vilaça e o mestre de pedraria Diogo Soares. Conhece-se uma obra

Até porque, como dizem Vieira Caldas e Varela Gomes, José Álvares estava naquele momento em Viana a trabalhar na obra do retábulo de Nossa Senhora do Rosário.

Uma coisa é certa: a diferença de desenho, de gosto, entre a fachada da casa e a da capela, só poderá ter uma razão: por algum meio a pessoa encarregada da obra da capela conheceu o desenho do retábulo de Nossa Senhora do Rosário e ficou empolgada com ele. Como o conheceu é, porém, algo que não conseguimos ainda saber. É que, em geral, os retábulos eram construídos na oficina do artista e só depois eram levados, em partes, para a igreja ou capela onde iriam ser colocados, para lá serem montados.

Ora, a oficina de José Álvares de Araújo era em Braga, muito possivelmente numa dependência da casa em que habitava e que estava situada na então rua dos Chãos de Cima, hoje rua de S, Vicente. E deve acrescentar-se que embora o preço praticado seja muitíssimo elevado, não permite que se diga que José Álvares de Araújo e os seus artífices viveram em Viana do Castelo enquanto iam trabalhando as madeiras, iam dando vida às múltiplas partes deste imenso retábulo. O preço da obra foi muitíssimo alto, mas não tão alto que possibilitasse a permanência de um conjunto de artistas em Viana do Castelo durante os longos meses que demorou a sua construção.

Outro criador a quem a fachada da capela já foi atribuída foi ao entalhador João Brito, natural de Rebordões, hoje concelho de Santo Tirso e que no século XVIII integrava o couto de Landim, região de onde saíram tantos e tantos entalhadores para a cidade de Viana e para o Alto Minho.

Quem muito justamente trouxe este homem para a ribalta foi o padre Manuel António Fernandes Moreira que, entre outras coisas, fez a seguinte afirmação:

[João Brito foi] *Com toda a certeza foi o autor do risco da planta da capela das Malheiras*¹⁸⁰.

Infelizmente o autor não acrescentou mais nada, não explicitou as razões que o levaram a fazer esta afirmação.

de Diogo Soares, a fachada da igreja matriz de Gaifar, Ponte de Lima (1759): em rigor não se pode dizer que quem desenhou a matriz de Gaifar possa ter sido a mesma pessoa que concebeu a desta capela das Malheiras. Por sua vez, o frade beneditino não deveria ter tempo (quem desenhou esta capela tinha que forçosamente que conhecer o “lote”) porque estava demasiado ocupado com uma série de obras para a sua congregação que naqueles tempos passava por uma enorme renovação dos seus templos, tanto de arquitectura como de talha.

180 MOREIRA, Manuel António Fernandes – *O Barroco no Alto-Minho*. Viana do Castelo: Centro de Estudos Regionais, 2006, p. 94.

3. OLHAR O RETÁBULO

Mais do que qualquer outra, a impressão que se recebe ao entrar na capela é a de um banho de cor. De cores quentes. Vivas. Alegres. E porque estamos em Viana do Castelo, cidade junto ao mar, quase se pode dizer cores de praia em dia de sol de verão. Outra cabeça que conheça um pouco a história da capela poderá pensar: como foi mandada construir por um homem que vivia num país tropical, o Brasil, é natural que as cores do retábulo sejam quentes e vivas. Mas a verdade é que este pensamento pertence a alguém que o está a ver – ou escrever – no século XX, pois do pouco que conheço dos retábulos brasileiros do século XVIII, não me lembro de um que tenha estas cores tão abertas. Mais: questionados alguns colegas de Minas Gerais, historiadores de arte e restauradores, não tinham conhecimento de um retábulo pintado com uma tão grande abertura de cores.

Não são cores puras, são marmoreados, em que seja qual for a cor principal, o branco também aparece, mas para tornar mais forte a percepção visual de quem o olha. É o vermelho, essencialmente nas superfícies verticais, embora exista em uma ou outra área que se estende pela horizontal. É o azul nas colunas e em outros apontamentos mais pequenos. É o ouro sobretudo nos ornatos que pontilham aqui e ali. Ou é, ainda, o branco com ligeiros pontos ou pequenos traços, numa espécie de granitado, em superfícies interiores. E, por fim, é o castanho em toda a extensão da base.

Mas o mais interessante é que toda a capela também está assim pintada, quase diria ornamentada, sejam as sanefas das janelas e portas ou a grade do coro alto, seja a grande linha de cornija corrida que separa as paredes laterais da abóbada. Ou seja, a capela parece uma festa!

Uma festa que no Norte do país teve alguma continuidade, mas de que não conhecemos antecedentes. As pinturas com marmoreados já há muito que surgiam um pouco por todo o lado. Em obras de André Soares ou de outros criadores ligados à sua arte, podemos dizer que as vemos desde 1758, nos dois retábulos do transepto da Sé de Lamego. Após as Malheiras vamos encontrá-los na Falperra (mas aqui com cores que não são abertas, com forte predominância de tons escuros, de castanho e verde) e na esmagadora maioria dos retábulos que concebeu até ao final da sua vida.

Mas marmoreados assim tão abertos, com uma tal estridência de cores, assim tão vivas? Não. É certo que a ideia base está lá, são marmoreados, são na mesma vermelhos, azuis, brancos. O resultado é, porém, totalmente diferente, não tem qualquer paralelo; não se podem comparar, como Robert Smith fez, com as pinturas dos retábulos da igreja da Lapa:

*Desta época [1760-1765], ou talvez um pouco posterior, são os retábulos de Nossa Senhora da Lapa, de Arcos de Valdevez, e da capela dos Malheiros Reimões, de Viana do Castelo, todos policromados, em fingimentos de cores delicadas, típicas do rococó...*¹⁸¹

Terá sido esta a razão? Fica a dúvida, até porque a diferença existente entre as cores dos retábulos que refere dos Arcos de Valdevez e a que se pode ver nas Malheiras é muitíssimo grande. Quase se pode dizer que estamos perante outra estética.

Mas, claro, que a fonte de inspiração também pode ser outra, pode ter partido de uma sugestão do pintor-dourador contratado. Tanto quanto sabemos não era assim que era costume acontecer; quando o pintor-dourador chegava a um templo, tinha apenas que executar uma obra cujo programa (policromia, douramento...) já estava determinado.

Seja quem for que sugeriu este tipo de pintura/douramento, subsiste uma questão dupla. Porquê este gosto, qual a sua origem?

Diga-se, por fim, que este arrojo, esta ousadia de cor do retábulo da capela das Malheiras não é frequente. Mas existe noutros lados. Por exemplo nos retábulos do santuário do Senhor do Socorro, Labruja, Ponte de Lima, aqui de novo com uma forte explosão de cor que é potenciada por uma talha que parece filigrana.

Tenho para mim que o Alto Minho é festa, é cor. Mas onde é que começou essa maneira de ser, essa explosão dos sentidos? Não sei. Mas sei que as cores deste retábulo são bem deste território.

Olhando agora o retábulo, à “máquina” de madeira, somos surpreendidos com a sua dimensão. A altura, a desenvoltura e a sua organização não são as que costumam ser vistas em retábulos de capelas, pois é uma obra que tem muito mais altura, volume e organização que muitos retábulos-mor das igrejas paroquiais das nossas freguesias e vilas.

De certa forma, este retábulo leva-nos a pensar em outro que está perdido à cerca de um século, o da capela palatina do palácio de D. José de Bragança, em Braga, capela cujo espaço interior também está perdido. Era uma capela grande, tão grande que mais parecia uma igreja; e era muito alta! O que é curioso é que o complexo do palácio e capela bracarenses foi inaugurado em 1751!

181 SMITH, Robert C. — *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962, p. 146.

Esta data permite-nos pôr uma questão: teria a volumetria da capela das Malheiras sido influenciada pela capela do arcebispo no que toca às dimensões, ao aparato? Embora um fosse bispo e o outro arcebispo, não me admirava nada que o primeiro – que já tinha dado provas de querer obra fazer que fosse vistosa, mas cuidada no desenho – tenha ficado espicaçado. É uma hipótese que fica lançada. Se hoje o “parecer” tem muito peso, no século XVIII tinha muito mais! Mas quando essa “ vaidosia”, essa vontade de ser o melhor é apoiada em muito bom gosto, só podemos dizer uma coisa: seja bem-vinda porque assim também nos permite ficar vaidosos! Esse deve ter sido o sentimento dos vianenses ao ver esta capela!

Voltemos ao retábulo. Façamos aqui uma rápida cronologia deste tipo de obras de André Soares nos anos mais próximos, antes e depois:

1756. Retábulo-mor e retábulos do transepto da igreja do mosteiro de Tibães.

1758. Retábulos do transepto da Sé de Lamego.

1759. Retábulo da capela de Nossa Senhora da Lapa (hoje Nossa Senhora de Fátima), Fão, Esposende.

1760?. Retábulo de Nossa Senhora do Rosário, igreja do mosteiro de S. Domingos.

1761. Retábulo de Nossa Senhora das Dores. Igreja do convento dos Congregados, Braga.

1762. Retábulos laterais. Igreja de Nossa Senhora da Agonia.

1763. Retábulo-mor. Igreja de Nossa Senhora da Agonia.

1763. Retábulo da capela Malheiro Reimão.

1763. Retábulo-mor. Capela de Santa Maria Madalena da Falperra.

1766. Retábulo-mor. Igreja do Convento de Santo António do Vale da Piedade, Vila Nova de Gaia. Obra perdida.

1766. Retábulo-mor. Igreja de Santa Cruz. Concorreu e não foi escolhido pelo que não se conhece o projecto.

1767. Retábulo de Nossa Senhora da Boa Memória, hoje na capela de Nossa Senhora da Piedade, Sé de Braga.

Não é fácil fazer uma comparação entre estes trabalhos pois uns servem como retábulo principal em igrejas de grandes dimensões e outros estão colocados em capelas pequenas. Mas, como é natural, estas obras têm muitas coisas que as aproximam. E também têm muitas outras que as individualizam. Seria natural que houvesse uma continuidade no desenho. Mas não há. E não há porque não era essa a forma de André Soares trabalhar. André tanto avançava um passo como retrocedia outro, sempre ensaiando combinações que de tanto as trocar, tantas voltas dar, ficavam a parecer totalmente novas. Vejamos:

O retábulo de Nossa Senhora do Rosário tem várias características que o aproximam do retábulo-mor da igreja de Tibães, seja na extrema complexidade do seu desenho, nas colunas duplas com trepadeiras cheias de flores enroladas em espiral; no grande X que se forma no ático...

O retábulo da capela da Lapa tem umas portas que ligam ao espaço atrás que lhe serve de sacristia, portas que são muito semelhantes às do retábulo de Nossa Senhora do Rosário.

Os retábulos da Igreja de Nossa Senhora da Agonia, da capela das Malheiras, de Santa Maria Madalena da Falperra e de Nossa Senhora da Boa Memória têm colunas pintadas com cores marmoreadas.

Os retábulos de Tibães e o de Nossa Senhora do Rosário são marcados por uma forte linha de separação, brutalmente lisa, entre o embasamento e a zona central. Nos das capelas das Malheiras e da Falperra aquela separatória também existe, mas já não se nota de uma forma tão acentuada porque a linha já não é tão larga; é, até, composta por madeiras que parecem sobrepostas, notando-se melhor nas Malheiras porque estão pintadas com cores diferentes, azul e branco.

...

E, enfim, há uma parte que é muito particularmente interessante e que aproxima os retábulos do transepto da Sé de Lamego, da capela das Malheiras e o da Falperra: é o embasamento.

Como tudo, ou quase tudo, em André Soares, o desenho desta parte do retábulo começa em gravuras de Augsburg que o acaso ou a pesquisa lhe colocou diante dos olhos.

Um desenho de Stockman intitulado a *Noite*, da série as *Horas do Dia*, gravado por Georg Hertel (série 46, nº 4), deve ter sido o ponto de partida. Mas este motivo também poderia ter sido concebido por outros artistas pois era então corrente que um motivo fosse desenhado, ou redesenhado, por outros criadores.

Como todas as gravuras editadas em Augsburg, esta também correu mundo. É muito natural que tenha servido de inspiração a muitos criadores; nós encontramos os seus reflexos em dois locais, em Maria Plain, um santuário de peregrinação da Áustria e no norte de Portugal, mas aqui sempre em obras concebidas por André Soares: são os dois retábulos do topo do transepto da Sé de Lamego, o da capela das Malheiras e o principal de Santa Maria Madalena da Falperra.

No centro do retábulo, entre o sacrário e o trono eucarístico vê-se a fantástica imagem de S. Francisco de Paula, uma imagem que se diz que veio do Rio de Janeiro, de uma qualidade tal que até deixa admirados os colegas de História de Arte daqueles lados do Atlântico. De tal forma que não conseguiram responder-me às questões que lhes coloquei sobre a hipótese do nome de um artista a quem pudesse ser atribuída. Esta ideia de um nicho onde colocar a imagem do santo patrono da capela ou igreja já André Soares a utilizara no retábulo-mor de Tibães e já deixara espaço para elas nos retábulos do transepto de Viana; e voltaria a utilizar na Falperra, onde está uma santa, Maria Madalena, com uma cara doce de menina. Mas aqui a imagem está num local aberto, não dentro de uma maquete.

No alto, no ático, a sensação de altura acentua-se porque essa parte é muito mais esguia, menos redonda que as demais que concebeu. É certo que o retábulo da capela da Falperra também é alto; mas como se tem, sobretudo, ao olhar para ele, uma noção de gruta, não parece tão esguio. Além disso vive muito dos volumes, das partes reentrantes, o que faz com que pareça que há um ático global e, no centro, outro mais pequeno, ainda mais esguio, com esta verticalidade a ser acentuada pela forma inteligente com que estão distribuídas as superfícies de cor.

Apesar de todas as comparações que se possam fazer entre este e os demais retábulos para a parte terminal do ático, a verdade é que nenhum é tão esguio quanto este, nem mesmo os do transepto da Sé de Lamego.

ENCERRAMENTO

Corremos aqui a cidade, do mar até ao centro, na demanda dos retábulos de André Soares. Na procura de obras de um homem que aqui deixou uma parte muito importante da sua criatividade, um homem que deveria ter uma mão ágil, que se não compadecia com os artistas que iriam dar vida aos seus desenhos porque foi infindo o número de ornatos, cada qual o mais elaborado, que deixou em cada retábulo; e porque também teve o cuidado de persuadir os encomendadores das suas obras que apenas deveriam trabalhar com este ou aquele mestre, porque eles seriam os mais dotados que existiam em Braga ou em Viana.

Os crentes devem ter ocorrido com maior prazer a estas duas igrejas e a esta capela, porque agora poderiam rezar em altares maravilhosos, sem par na vila. E os mesários, ou o proprietário, devem ter ficado exultantes porque os retábulos que tinham patrocinado eram excelentes.

A melhor memória que em pleno séc. XVIII a vila de Viana do Castelo deixou destas obras, o que é o mesmo que dizer de André Soares, é um texto indirecto, um texto em que a Venerável Ordem Terceira de S. Francisco enaltece o trabalho que João de Brito fizera para eles, o projecto da sua nova igreja. Ora, um dia que se possa estudar com profundidade este mestre que vindo de Landim encontrou em Viana do Castelo a sua casa, nesse dia saber-se-á o quanto os trabalhos que concebeu são devedores das obras que vira – e muito provavelmente estudara – do Mestre bracarense¹⁸².

Os três anos que vão de 1760 a 1763, datas extremas dos períodos da concepção destes retábulos, talvez possam ser reduzidos a um ano, 1763, o ano em que – mais ou menos – todos os retábulos ficaram concluídos. Viana é rica em obras de arte, nomeadamente do século XVI, mas poucos anos deve ter tido como este em que no curto espaço de uns tantos meses um conjunto de obras-primas ficaram espalhadas por três diferentes templos.

182 Um reflexo muito recente da importância que as obras de André Soares têm para os vianenses é o livro editado pela Câmara Municipal, dedicado à talha do concelho, da autoria de Francisco José Carneiro FERNANDES – *Talha. Roteiro no concelho de Viana do Castelo*. Viana do Castelo, Câmara Municipal, 2019, 207 p.: a capa do livro destaca um pormenor do retábulo de Nossa Senhora do Rosário. Ou seja, está a reconhecer-se que este retábulo de André Soares é mais importante obra de talha existente no concelho. Muito recentemente nós dedicamos-lhe uma parte importante de uma exposição que intitulamos “O Legado de André Soares”. Veja-se: OLIVEIRA, Eduardo Pires – *O Legado de André Soares*. In: *O Legado de André Soares*. Braga, Câmara Municipal, 2021, p. 10-30.

Retábulos que estão entre os maiores na arte do grande Mestre, André Soares, obras que nos permitem ver o quanto ele era capaz de se adaptar bem a qualquer local, fosse um espaço gigantesco como o do transepto de S. Domingos, onde deixou um retábulo imenso em que facilmente se percebe o prazer que teve em deixar correr a mão para conceber ornatos sem fim, ornatos que escondiam as estruturas arquitectónicas, e que já antecipam, nesta espécie de desconstrução, o que os mestres de finais do século XIX, os da Arte Nova, iram fazer.

Ou, na Agonia, onde se sente o intimismo de um espaço, profundo e guardado por grades, onde soube colocar a meia altura, num retábulo que tem o seu quê de gruta, de recato, a representação de um acto vil, doloroso para todos os fiéis, o da morte de um Homem que queria o bem do Homem.

Ou ainda nas Malheiras, aqui é a alegria da luz e da cor, cor que quase ofusca aquela imagem, também ela magnífica, aquela representação de um homem, Francisco de Paula, que está de braço levantado, mão acusadora, olhos veementes; é fantástico este contraste!!!

Aqui vos deixo este livro. Oxalá esteja a vosso contento. Não o quis académico. O que não impede, da maneira alguma, que tenha havido todo o cuidado em ser rigoroso na informação deixada.

ÍNDICE

O PORQUÊ DESTE LIVRO	5
CAPÍTULO 1. ANDRÉ SOARES	7
OBRAS DE ANDRÉ SOARES	12
CAPÍTULO 2. O RETÁBULO DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO, DA IGREJA DO CONVENTO DE SÃO DOMINGOS, EM VIANA DO CASTELO	17
HISTÓRIA DO RETÁBULO DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO	20
Da imponência do retábulo	20
Criação da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário na igreja do convento de São Domingos e breve referência ao seu culto em Viana do Castelo	21
Culto de Nossa Senhora do Rosário no concelho Viana do Castelo, segundo informações colhidas no Registo Geral	22
SOBRE O RETÁBULO PRIMITIVO	23
O ACTUAL RETÁBULO DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO	25
A decisão de o construir	25
O lançamento dos trabalhos da obra de talha	28
A continuação da obra	32
CONSEQUÊNCIAS DESTE RETÁBULO EM VIANA DO CASTELO	55
O RETÁBULO DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO E A ARTE	57
DE ANDRÉ SOARES	60
Outro olhar	60
CONCLUSÃO	62
Novidades trazidas pelo estudo do douramento do Retábulo de Nossa Senhora do Rosário, da Igreja do Convento de São Domingos, em Viana do Castelo – Agnès Le Gac, Sara Valadas, Ana Margarida Cardoso, Sílvia Sansano Colomina e José Mirão	64

CAPÍTULO 3. OS RETÁBULOS DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA AGONIA	97
A CONSTRUÇÃO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA AGONIA E O SEU REVESTIMENTO DE TALHA NO SÉC. XVIII	97
A arte de André Soares: (1) a obra do retábulo-mor	110
A arte de André Soares: (2) a obra dos retábulos da nave	134
CAPÍTULO 4. O RETÁBULO DA CAPELA DE S. FRANCISCO DE PAULA, DA CASA DA PRAÇA, TAMBÉM CONHECIDA COMO CAPELA DE MALHEIRO REIMÃO, OU CAPELA DAS MALHEIRAS	141
1. A CONSTRUÇÃO DA CAPELA E DO RETÁBULO	141
2. OLHAR A ARQUITECTURA	164
3. OLHAR O RETÁBULO	195
ENCERRAMENTO	200
OS ARTISTAS QUE CONSTRUÍRAM OS RETÁBULOS	202
CRONOLOGIA	211
BIBLIOGRAFIA	215
APÊNDICE DOCUMENTAL	221