Recensão da obra *18 olhares sobre André Soares*

JOSÉ CARLOS MENESES RODRIGUES [1]

Eduardo Pires de Oliveira[2] é o coordenador e o editor da obra *18 olhares sobre André Soares*, formada por dois volumes (1, 241 pp. e 2, 239 pp.), editada em Braga no ano de 2019.

Eduardo Pires de Oliveira é um investigador incomum: manifestou uma motivação especial, ainda jovem, por André Soares; desenvolveu, logo que pôde, ações para conhecer e comprovar que Braga de hoje deve a sua notoriedade patrimonial e artística ao século XVIII de André Soares; possui um acervo bibliográfico notável dedicado à História da Arte; concretizou, sem qualquer licenciatura, o doutoramento em História da Arte, facto inédito na universidade portuguesa.

E rapidamente chegamos a *18 olhares sobre André Soares*, obra apresentada em dois volumes, sob a sua responsabilidade, e que se intersetam com toda a investigação expandida sobre aquele artista, nomeadamente o doutoramento de Eduardo Pires de Oliveira. E se agora há um saber enorme sobre André Soares, muito mais haverá nos próximos anos, pois os patamares motivadores estão construídos.

O público-alvo desta obra é, preferentemente, a comunidade académica mas, sem qualquer tipo de prurido, colocámo-la ao mesmo

---

[1] Professor Coordenador no ISCE Douro (Penafiel); doutorado em História da Arte pela FLUP (2004) – *Retábulos na Vale do Sousa e no Baixo Tâmega. Do Maneirismo ao Neoclássico (Séculos XVII-XIX)*; pós-doutoramento em História Contemporânea pela FLUP (2021) – *A Arquitetura dos "Brasileiros" de Fafe em consonância com roteiros.* Investigador no Lab2PT (UM).

[2] Eduardo Pires de Oliveira é Investigador no Artis/Instituto de História de Artes / Universidade de Lisboa. Tese de doutoramento: *André Soares e o rococó do Minho.* Outras obras: *André Soares de/by Braga* (2014); *Estudos sobre André Soares, o rococó e o tardobarroco no Minho e no Norte de Portugal* (2.º vol. – 2016-2017).

nível no público em geral dada a importância que André Soares tem para Braga e para quem segue o património religioso e laico das unidades estilísticas do Rococó e do Tardobarroco, pois é nesta ordem que devemos apresentar o percurso soaresco.

FUNDAMENTAÇÃO DA RECENSÃO

As datas são o princípio dos eventos: 250 e 300 anos sobre o nascimento e morte de André Soares (1720-1769). Mas proporcionar uma obra em dois volumes (quase de bolso) foi uma opção fundamental, porque partilhar a obra multifacetada de André Soares é ato que se impõe quanto mais não seja para que, definitivamente, a comunidade científica ainda instalada em cátedras absorva o Norte, no caso, Braga, como um dos mais importantes centros artísticos do século XVIII.

O fascínio de Eduardo Pires de Oliveira por André Soares – desde jovem – perpassa por etapas cruciais da sua vida intelectual: um doutoramento, 18 olhares sobre André Soares (2 vol.) e uma edição da revista Artis (FLUL), saída no final de Outubro de 2021.

Voltemos ao fascínio e comecemos pelo fim da obra: *A beleza delirante e a paixão pela arte: o encontro de dois homens*, de Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani[3] (2, 2019, pp. 211-236). Confessamos que fomos espicaçados pela curiosidade em saber qual era o par de André Soares. Nem mais nem menos que Eduardo Pires de Oliveira! A autora divaga sobre a arte e a loucura – desde a Grécia antiga – concentra-se na labiríntica Casa de Fresco (1752, jardim do palácio de D. José de Bragança, atualmente no Bom Jesus do Monte) e conclui que André Soares é conhecido pela arte e pela paixão de Eduardo Pires de Oliveira.

Concordamos com Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani, pois, o trabalho de Eduardo Pires de Oliveira é permanente enquanto o Congresso de 1973 (clímax de interesses académicos que se iniciaram com Robert Smith, em 1968) – que rememora e espoleta o gosto pela arte de André Soares – poderia ter ficado no esquecimento e consi-

[3] Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani era docente de História da Arte na FIH/UFVJM – Brasil. Doutorada em História da Arte pela UFMG e com pós-doutoramento em História da Arte, Classe de Ciências Humanas da Scuola Normale SEperore di Pisa e em História da Arte e Elementos Decorativos na Falsa Arquitetura – no Departamento de Arquitetura da Universitá degli Studi di Firenze.

derado periférico pelo facto de não ter sido um evento organizado na capital!

Fomentou-se, então, uma nova História da Arte com os estudos sobre André Soares em Braga, principalmente, mas também Viana do Castelo, Guimarães, Arco de Valdevez, Vila Verde e, residualmente, em Entre-Douro-e-Minho e uma franja transmontana. Um legado soaresco crucial na região do granito – desde o Tardobarroco, seguindo imposições anacrónicas de comunidades sem cabedais e gostos desajustados ao Rococó pujante, passando pela mobilidade de artistas e disseminação de produções para Minas Gerais[4].

Quantos bracarenses desconhecem o nome com que se deparam diariamente na Escola do 2.º Ciclo e na escadaria que conduz ao templo da Santa Maria Madalena da Falperra? André Soares…

A distribuição geográfica das obras de André Soares

Onde apreciamos obras de André Soares? Braga (22), Viana do Castelo e Guimarães (3 cada), Vila Verde (2); de forma residual (1): Arcos de Valdevez, Ponte de Lima, Amares, Esposende, Porto, Penafiel, Vila Real e Lamego (Sílvia Ferreira, 2, 112). A mancha geográfica é o Entre Douro e Minho, tocando a região transmontana. Acreditamos que tenha tido imensos apelos ao longo da sua carreira artística, mas o seu chamamento relacionava-se, fundamentalmente, com Braga. Filho de um mercador "na mais importante rua de Braga e juiz de uma das mais afamadas confrarias da cidade, a de Santa Cruz (Varico Pereira, 2, 2019, p. 112)", foi a Igreja o seu principal suporte mediante o mecenato de D. José de Bragança (1741-1756), arcebispo e meio-irmão de D. João V.

1973: o despertar da memória de André Soares

Sílvia Ferreira (2, 2019, pp. 116-120) enaltece o evento que Robert Smith se dedicou, desenvolvendo os passos, junto à Câmara Municipal de Braga, para a organização do Congresso "A arte em Portugal no século XVIII", proveniente do bicentenário da morte de André Soares, em 1969.

No congresso – dedicado ao Barroco e ao Rococó –, apresentaram-se representantes de Portugal, Brasil, Estado Unidos, Itália,

[4] Vítor Serrão. *Saber ver André Soares à luz dos novos rumos da História da Arte Portuguesa*, 1, 2019, pp. 13-25.

Espanha, França, África do Sul e Inglaterra, em três eixos temáticos: Belas-Artes, Música e Literatura. Os historiadores de arte do Brasil foram um contributo valioso pelas influências artísticas de Braga e de André Soares. Um nome a reter é o do então jovem estudante Vítor Manuel Veríssimo Serrão, distribuindo-se o congresso pelas cidades de Braga e Porto (com uma sessão dedicada a Nicolau Nasoni).

No entendimento de Sílvia Ferreira, o congresso – dedicado à arte, literatura e estudos musicais do Barroco e do Rococó –, "ultrapassou a rigorosa formulação inicial e conseguiu criar visões interdisciplinares e abrangentes das áreas em debate (…) O ponto clímax (…) poderá ter sido (…) a intervenção espontânea de José Augusto França, que uniu o congresso em torno de uma figura maior do século XVIII (2, 2019, p. 120)."

Ainda consoante Sílvia Ferreira, houve conclusões a reter: *a)* criação de um Instituto de História da Arte supra universitário, formando investigadores, técnicos de conservação e restauro e professores de história da arte, trabalhando em interdisciplinaridade e a nível internacional; os espaços privilegiados seriam o ibero-americano, em estreita colaboração com Espanha e Brasil; *b)* estímulo à regionalização no domínio da história da rate, descentralizando os estudos e as atividades culturais.

Proposta de um roteiro turístico-cultural pela obra de André Soares no Minho

Varico Pereira[5] (2, 2019, pp. 184-188) homenageia André Soares gizando um roteiro com: *a)* obras na cidade de Braga; *b)* nos arredores, salientando as "singularidades" na arquitetura e a talha rococó da igreja do mosteiro de Tibães; *c)* à volta de Braga: Amares, Guimarães, Esposende e Vila Verde; *d)* no Vale do rio Lima (Viana do Castelo, Ponte de Lima e Arcos de Valdevez).

Este contributo carece de distinções arquitetónicas religiosas e civis e da arte da talha, integrando-as em rotas específicas tendo em conta os concelhos abrangidos, considerando-se o que se pode visitar numa manhã ou numa tarde, abrangendo os locais com restauração e alojamento. Esta observação vai ao encontro do autor quando men-

[5] Varico Pereira era mestre em Turismo pela UTAD e docente na Universidade Católica e no ISMAI e ainda administrador na Sociedade de Hotéis do Bom Jesus e Secretário da Confraria do mesmo santuário, onde coordenou a candidatura a Património da Humanidade.

ciona o produto não isolado, mas englobado num conjunto de produtos e subprodutos numa perspetiva complementar. O que lhe faltou foi o *design* de roteiros, distinguindo a arquitetura religiosa e civil e a talha de André Soares.

ANDRÉ SOARES NO CONTEXTO DA HISTÓRIA DA ARTE

Como preâmbulo, não é despiciendo registar uma nota no que respeita ao período de 1730-1760. A descoberta de metais preciosos em Minas Gerais e o desenvolvimento do património religioso estão intimamente ligados. Oliveira Pedrosa e Sílvia Ferreira[6] trouxeram-nos dados do período de 1730-1760, destacando-se entalhadores da região Norte e de Lisboa, com protagonismo na talha joanina de Minas Gerais: Manuel de Brito (um dos primeiros artistas lisboetas da talha joanina em Minas), Francisco Xavier de Brito e Francisco de Faria Xavier; acrescentam-se Francisco António Lisboa (o Aleijadinho) e José Coelho de Noronha.

O arquiteto e o entalhador, duas faces de uma trilogia estilística

André Soares, na década de 40XVIII, desenvolveu algumas obras nas gramáticas barroca e tardobarroca, mas já com alguns apontamentos rococó: 1. O Paço arquiepiscopal de Braga (1743) é integrado no barroco áulico (Domingos Tavares) e na oscilação entre o gosto joanino e os novos valores do rococó (Domingos Tavares)[7]. 2. O convento dos Congregados (Braga) inclui, em 1737, as bases das pilastras do alçado principal no rococó, mas a fachada principal é desenhada na linha tardobarroca (Domingos Tavares). A retoma do projeto dá-se em 1756 e o da igreja em 1761, na mesma linha (Domingos Tavares), ou, se quisermos, na transição do barroco para o rococó dada a sinuosidade imprimida aos cornijamentos. Terá sido a

---

6 Oliveira-Pedrosa, Aziz José & Ferreira, Sílvia (2021). "A circulação de entalhadores lisboetas em Minas Gerais e a propagação da talha ornamental religiosa na Capitania (173 -1760)". In *V Congresso Internacional de Barroco Ibero-americano.* Universidade de Granada, pp. 511-517. *https://www.academia.edu/s/3a49bc096a?source=news*

7 Domingos Tavares (n. 1939) é arquiteto e professor emérito da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Destacamos as obras *Da Rua Formosa à Firmeza* (ESBAP, 1985) e *Casas de Brasileiros* (Dafne, 2015).

"obra mais emocionada" no entendimento de Robert Smith, ligada à influência rocaille, com o que concordamos, ou na transição atrás registada.

Nos decénios de 50XVIII e 60XVIII, ainda na arquitetura, Braga acolhe obras do rococó e do tardobarroco: 1. O Palácio do Raio (1752-1755) ainda subjugado ao Barroco, mas com a impregnação de componentes da estética Rococó (Domingos Tavares). 2. Santa Maria Madalena da Falperra: 1753-1756, 1758; nesta obra, presentificou-se o rompimento com as formas clássicas do Barroco, não se abandonando os esquemas compositivos dominantes, sobrepondo-lhes a carga decorativa da sensibilidade Rococó (Domingos Tavares). 3. Casa da Câmara: com início em 1753, em 1756 concluem-se as partes central e sul e, em 1863, o terço do lado norte (Robert Smith), caindo a efervescência Rococó e reintroduzindo-se o Barroco final (Domingos Tavares); é uma obra do Tardobarroco (Domingos Tavares). 4. A igreja da Lapa, Arcos de Valdevez (1758-1764), demonstra a manifestação de duas personalidades artísticas de André Soares, criando-se dois heterónimos, um para a arquitetura e outro para a talha! É um edifício de raiz inscrito nas coordenadas do Tardobarroco (Domingos Tavares). 5. A igreja do Senhor dos Passos, Guimarães, é uma encomenda de 1769, honrando a tendência arquitetural soaresca do Tardobarroco (Domingos Ta- vares).

Enquanto André Soares privilegia o Tardobarroco na arquitetura, entre 1752 (Palácio do Raio) e 1769 (Senhor dos Passos), na talha imprime a turgidez, a sinuosidade e a variedade de componentes do Rococó: 1. 1756 - Igreja do mosteiro de Tibães. Retábulo-mor e da sacristia, retábulos de S. João Batista e N. S.ª do Rosário (ambos com a sua mesa de altar, perdida, seis castiçais e cruz), dois púlpitos, sanefão do arco cruzeiro, 36 sanefas na nave, capela-mor e sacristia e frestas da capela-mor (Domingos Tavares). 2. Viana do Castelo (1763). Igreja de N. S.ª da Agonia, retábulo-mor (Domingos Tavares). 3. Braga (1767-1768?). Igreja do convento dos Congregados. Retábulo do Sagrado Coração de Jesus, mesa de altar (Eduardo Pires de Oliveira).

O Tardobarroco

Distinguimos artigos que abordam o conceito de tardobarroco: 1. André Soares e António Francisco Lisboa: dois criadores de formas no meio de trânsito de culturas da produção do tardobarroco interna-

cional, de André Dangelo[8] (2, 2019, pp. 191-210), que espoleta em finais do séc. XVII e inícios do séc. XVIII em torno de Bernini e Borromini, entre outros. Facilmente detetamos a coincidência com o Barroco português. 2. André Soares e a Liturgia do Barroco, de Joaquim Félix de Carvalho[9] (1, 2019, pp. 147-188), que precisa a "fúria heróica do Barroco" em André Soares, não sendo inspirado pelo Iluminismo do seu tempo, antes pelos conceitos conservadores tridentinos, destacando o consabido mecenato de D. José de Bragança sobre o Tardobarroco e o Rococó. 3. Em *Robert Smith e André Soares: a vertigem do Rococó*, Sílvia Ferreira[10] (2, 2019, pp. 85-132), com Robert Smith parte e chega a André Soares desde Marceliano de Araújo e Frei José Vilaça, pelo contacto pessoal e profissional. Do primeiro herda grandes volumes da estética barroca, do conhecimento das fontes gravadas italianas e francesas, abandonando na década de 30XVIII o *estilo nacional.* Robert Smith chega a André Soares através de Frei José Vilaça, detetando na obra deste a influência da arquitetura e da talha. A *talha gorda invade* o Minho, principalmente Braga e periferias e a sua tradução monumental nas fachadas. Sílvia Ferreira elabora o seu estudo sem se intrometer nas questões do Tardobarroco internacional e Tardobarroco nacional. 4. Mas é Vítor Serrão[11], em *Saber ver André Soares à luz dos novos rumos da História de Arte Portuguesa* (1, 2019, pp. 13-26), que sintetiza os conceitos e o desenvolvimento de forma clarividente; regista a existência de um Tardobarroco desor-

---

8 André Dangelo, na época do seu contributo para esta obra, detinha várias graduações, destacando-se o doutoramento em História Social da Cultura pela Universidade Federal de Minas Gerais (2006), dedicando-se à docência na Escola de Arquitetura da mesma universidade. Distingue-se na arquitetura e urbanismo brasileiros: barroco mineiro, restauro, preservação de centros históricos, conservação e reabilitação de edifícios de valor cultural e reabilitação de centros históricos. Dedicava-se ainda à Cultura Arquitetónica e trânsito de Culturas no século XVIII entre Brasil e Portugal e Itália.

9 Joaquim Félix de Carvalho é doutorado em Liturgia pelo Pontificio Ateneo Sant'Anselmo, e, Roma; quando participou nesta obre era professor auxiliar da Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa e investigador no CITER.

10 Sílvia Ferreira é, na nossa opinião, um dos expoentes atuais da História de Arte em Portugal, designadamente na arte da talha do Barroco português. Doutorada em História da Arte, Património e Restauro pela FLUL. Quando produziu o seu artigo para *18 olhares sobre André Soares* era investigadora contratada da FCSH da UN de Lisboa, desenvolvendo *O legado de Robert Chester Smith: novas perspetivas para a História da Arte em Portugal*

11 Vítor Serrão (n. 1952) – quando participou nesta obra –, era professor catedrático na FLUL e vice-presidente da Academia Nacional das Artes. Algumas obras a destacar (séculos XV-XVIII): *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca* (1989); *A Cripto-História da Arte* (2001); *O Renascimento e o Maneirismo* (2003); *O Barroco* (2004).

namentado e um Rococó vibrante; a irradiação para Minas Gerais; e Braga como centro artístico do Tardobarroco e afirmação do Rococó nas vésperas de 1755, com o ocaso em 1760.

Acabamos por evidenciar, neste conjunto, André Soares e António Francisco Lisboa: dois criadores de formas no meio de trânsito de culturas da produção do Tardobarroco internacional, (2, 2019, pp. 191-210), de André Dangelo, como um dos melhores capítulos de *18 olhares sobre André Soares* por incidir sobre o Tardobarroco internacional, tema que não é glosado de forma clara no espaço dos historiadores de arte.

André Soares e António Francisco Lisboa são artistas de origens e trajetórias distintas, mas unidos pela estética do Tardobarroco internacional e, convergentemente, à gramática rococó, que tão bom exemplo nos deu no mundo artístico luso-brasileiro, sob a influência das gravuras de Augsburgo, ambos criando uma linguagem própria, mas contribuindo para a explosão artística nas duas margens do Atlântico.

Francesco Borromini é centro das atenções na última década de Seiscentos e início de Setecentos, processo já com um histórico de estudo e divulgação por arquitetos como Guarini Guarini (1614-1683) e pintores como Andrea Pozzo (1642-1709), destacando-se geografias como Itália, França, Alemanha e o mundo luso-brasilero do século XVIII. Em Portugal, nas últimas décadas, destacam-se, entre outros, Robert Smith e Eduardo Pires de Oliveira, que estudaram artistas imigrados em Minas Gerais.

A difusão da linguagem tardobarroca internacional em Lisboa, na primeira metade do século XVIII, ancorou-se no reportório barroco italiano de Bernini, Borromini, Maderno, Guarini, Fontana, Juvara e Bibiena e nos franceses Daviler e Blondel. Norberg-Schulz (arquiteto norueguês especialista do barroco italiano) e Gentil Berger (investigador do Barroco em Lisboa) foram os divulgadores desta panóplia artística.

André Soares e António Francisco Lisboa (o Aleijadinho, com obras nas cidades de Ouro Preto, antiga Vila Rica), Tiradentes, São João Del-Rei, Mariana, Sabará, Morro Grande e Congonhas do Campo**;** Santuário de Bom Jesus de Matozinhos, em Congonhas do Campo, iniciada em 1758, é uma das obras mais conhecidas), com percursos artísticos diferenciados, ficaram unidos aos cânones do barroco internacional, prevalecente no mundo artístico da arte luso-brasileira.

Relembremos que este hibridismo cultural em Braga e em Minas Gerais tem motivações sólidas: os metais preciosos do Brasil, a predileção de D. João V pelo mecenato artístico e a absorção das matrizes artísticas italianas e francesas. O novo estilo internacional foi implementado com rapidez na talha, escultura, pintura e azulejaria, de menor custo e intimamente ligadas à tradição nacional. As gravuras impressas estrangeiras contribuíram enormemente para a difusão artística, mormente no Norte, com André Soares.

Bernini e Borromini (mais visível em André Soares que António Francisco Lisboa) influenciaram Ludovice (em Lisboa), Nasoni (Porto), André Soares (Braga) e o Aleijadinho (Vila Rica, Brasil), com a criação de escolas e coordenadas artísticas no mundo brasileiro no universo luso-brasileiro do século XVIII.

Salientemos ainda a influência de Andrea Pozzo nestes dois artistas na difusão do Tardobarroco em Portugal e no Brasil e nas gravuras de Augsburgo para a promoção do Rococó. É indubitável o legado de André Soares no Norte de Portugal enquanto o segundo deixou a marca em Minas Gerais. Ambos são fundamentais para compreendermos a mobilidade artística do século XVIII no mundo da arte da talha, da história e da arquitetura.

Sobre os blocos de imagens apresentados por André Dangelo (seis blocos com 24 imagens) estão praticamente repartidas (13 – arquitetura e 12 – talha), mas com desconexões: não remissão do texto para as imagens e ausência de uma explicação sucinta nas diferentes legendas, designadamente as influências artísticas e respetivas gramáticas estilísticas. Fica igualmente a dúvida sobre a autoria das obras; exemplo: retábulo da sacristia na Sé de Lamego: atribuído a André Soares? Eduardo Pires de Oliveira refere os dois retábulos do transepto, com data de 1758 em dúvida[12], e o do retábulo da sacristia no mosteiro de Tibães, em 1756[13], atribuídos a André Soares.

Concordamos com o estudo de André Dangelo – colocando duas figuras artísticas em paralelo –, mas em espaços geográficos distintos reconhecidos histórica e artisticamente no universo luso-brasileiro do século XVIII, prolongando-se até à atualidade, e continuando a ser motivo de investigação!

---

[12] OLIVEIRA, Eduardo Pires (2010-2012). "André Soares. Uma sensibilidade entre o Barroco e o Rococó". *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*. FLUP, vol. IX-XI, p. 143.

[13] OLIVEIRA, Eduardo Pires (2010-2012). "André Soares. Uma sensibilidade entre o Barroco e o Rococó". *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*. FLUP, vol. IX-XI, p. 142.

A ornamentação

Neste passo da recensão não podíamos omitir o pensamento de Eduardo Pires de Oliveira (*Ornatos em André Soares: criação, transfiguração e transgressão* (1, 2019, pp. 91-108) para o qual André Soares foi o grande mestre do rococó português; no entanto, observando melhor a sua obra de arquitetura e talha – desde a Casa da Câmara de Braga, as suas obras pendem para o Tardobarroco pontuado com ornatos do seu passado rococó. Já na talha o seu gosto oscilava entre um sincretismo tardobarroco e outro rococó, de que a igreja do mosteiro de Tibães é exemplar peculiar. André Soares terá usado poucos motivos decorativos pela sua capacidade de criação, transfiguração e contravenção, caraterísticas dos artistas geniais, conclusão de Eduardo Pires de Oliveira, com a qual estamos consonantes.

Ampliando esta visão de Eduardo Pires de Oliveira, a capela do Monte da Falperra (1753-1755), com dedicação a Santa Maria Madalena, ganha proeminência com a decoração rococó, cuja fachada está virada para a cidade. O artista consegue uma difícil conciliação em zonas rurais católicas do espírito rococó com o pendor áulico herdado do barroco romano seiscentista, resultando num compromisso entre dois campos mentais antagónicos. André Soares consegue um extremismo da transgressão que uma sociedade católica se pode permitir a si própria.

Na convicção de Eduardo Pires de Oliveira, o Rococó de André Soares atinge o auge com a talha de Tibães (1757-1760) e de S. Domingos de Viana do Castelo – obra-prima de toda a Europa (1760) e ainda da capela-mor de N.ª S.ª da Agonia, também naquela cidade (1762-1763), correspondendo à última fase do artista. A obra de André Soares condensa o melhor desse fenómeno de transição com elementos visuais das estampas de Augsburgo, percorrendo de modo não linear os caminhos do Barroco ao Rococó, sintetizados na fachada da Igreja dos Congregados, em Braga, e na sua Câmara Municipal. Eduardo Pires de Oliveira confirma este percurso, aludindo à Câmara como uma premissa para as obras filiadas no Tardobarroco com, por vezes, um ou outro ornato rococó. O autor defende o percurso de André Soares desta forma: Barroco, Rococó e Tardobarroco, não esquecendo as suas duplas intervenções em arquitetura e talha – aqui mais linear na estilística.

Eduardo Pires de Oliveira, citado por Vítor Serrão, viaja pela Europa entre o Tardobarroco e o Rococó, pois, em 2019 é bem aceite

que nos anos do Rococó houve uma coexistência pacífica entre diferentes sensibilidades em Braga e na mesma época – meados de 50XVIII. Confirma-se a manutenção de valores clássicos, tardobarrocos e a afirmação do Rococó, sendo que no ocaso dos finais da década de 1760 e inícios da seguinte já o Rococó iniciava o seu fim, verificável através das duas variantes do projeto não executado, datável de 1769, para o edifício da arcada ou o Arco da Porta Nova (1771).

Eduardo Pires de Oliveira evidencia um conjunto de ornatos utilizados na arquitetura e na talha (mais aqui). Sendo reduzida a decoração apresentada, André Soares não deixou de trilhar a contravenção (que autores italianos fizeram), sinal que a criatividade é um elemento a ter em conta para além da tratadística. O C (mais o invertido) – que Carl Pier usou – foi trabalhado, entre outros, para o Palácio do Raio, S.ta Maria Madalena da Falperra; na igreja da Lapa, Arcos de Valdevez; alguns exemplos na talha: ático do retábulo da Falperra, retábulo-mor da Senhora da Agonia (Viana do Castelo); e no "Mappa de Braga". Num artigo da nossa autoria – *O Barroco e o Rococó nas Obras do Fidalgo (Vila Boa de Quites, Marco de Canaveses),* as obras de André Soares foram o motivo de comparação na importância do C no Barroco, não obstante a dureza do granito, tal como o S.

O S, menos usado que o C, mais proeminente é o da porta da Câmara Municipal; os voluteados dão-lhes uma imponência elevada, sugerindo que o Tardobarroco da fachada não se alheou do Rococó; na talha, releva-se na capela de Fão, nos retábulos da capela do Palácio de Mateus (Vila Real), na capela dos Monges (convento dos Congregados, Braga), entre outras obras. Também é denominada por Nossa Senhora da Aparecida.

André Soares usou ainda folhas como adorno no centro de arcos, capitéis, sanefas; aduela de fecho de arco central de portas (que denominamos de agrafos), janelas, nichos e outros; enrolamentos nas portas, frontões e janelas.

Eduardo Pires de Oliveira tentou uma síntese decorativa, principalmente atinente ao Barroco; a folha de acanto, bem como a origem da ornamentação merece um estudo aprofundado, concordando-se com o autor quando afirma "que a sua capacidade de criação [André Soares], de transfiguração e transgressão, o seu génio, era inesgotável (1, 2019, p. 105)."

Eduardo Pires de Oliveira cingiu-se à decoração barroca; teria sido interessante uma alusão, no Rococó, aos elementos florais, aos

enrolamentos e à diversidade dos concheados túrgidos (principalmente os assimétricos), entre outros. A fonte são as gravuras de Augsburgo (Haberman, Pier…)

Já registamos a não interferência de André Soares na pintura das suas obras; agora vamos deter-nos em *Perícia dos entalhadores na retabulística de André Soares*, de José Vieira Gomes[14] (2, 2019, pp. 5-24), um estudo comparado de concheados e cartões floridos profusamente presentes na retabulística Rococó do artista bracarense mediante o trabalho de José Álvares de Araújo (suaviza os entalhamentos), Jacinto da Silva (que esteve presente na vistoria do retábulo-mor da igreja de S. Pedro, Amarante, em 1748, inscrito no barroco joanino) e Frei José Vilaça (tende a afundar os interiores e a altear os contornos da folhagem, como em Pombeiro, Felgueiras, no retábulo-mor, no coro e subcoro, no denominado estilo 1 do frade beneditino, como Robert Smith catalogou).

Os desenhos de André Soares, em talha e cantaria, são resultado também da recriação de entalhadores e canteiros de forma substancial: *a)* o duplo concheado é adaptado em Tibães (púlpito), em Pombeiro (púlpito), por José Vilaça e na fachada da Falperra (que usámos para tipologia das Obras do Fidalgo, Marco de Canaveses); *b)* os talos/cartões em flor têm alguma semelhança no retábulo de N. S.ª do Rosário, distinguindo-se na capela S. M. o Anjo, na fachada da Falperra e na fachada do Palácio do Raio (os dois últimos usados na tipologia das Obras do Fidalgo, Marco de Canaveses).

André Soares não desenhou sempre da mesma forma, criou um reportório e os entalhadores mimetizavam-se, tal era a valorização dos desenhos e das recriações.

Quanto aos concheados, José Vieira Gomes afirma que já não o são, enfatizando as transfigurações. O autor menciona uma exceção – a fachada da capela da Falperra – onde se poderiam elencar várias tipologias de conchas e, claro, a ênfase que dá aos canteiros que ensaiaram várias formas.

E, de facto, é profusa a variedade de concheados definidos em Tibães (Frei José Vilaça e José Álvares de Araújo), na capela de Malheiro Reimão (Viana do Castelo), e de cartões espigados (José

---

[14] José Vieira Gomes apresentou-se nesta obra como mestre em História da Arte pela FLUP. Exerceu, desde a juventude, na oficina do pai (Sequeira, Braga), a atividade de entalhador até meados da década de 1980. Na altura, desenvolvia a tese de doutoramento *A arte dos púlpitos em Braga no século XVIII, estrutura, tipologia, talha e metamorfose do estilo,* no Instituto de História de Arte da Universidade de Lisboa.

Álvares de Araújo, na igreja de S. Domingos, Viana do Castelo, e de Frei José Vilaça, no baixo coro de Tibães).

É um estudo que traz à luz da investigação elementos que complementam a terminologia tradicional no Rococó: concheados simétricos e assimétricos, expandindo-se em comprimento e altura, tornando-se até flamejantes.

André Soares, arquiteto e riscador apenas…

O estudo de Agnès le Gac[15] (*A cor e os pintores das obras de talha de A. Soares,* I, pp. 189-209) é precioso para o entendimento da cor na talha, defendendo que os riscos de André Soares não obtinham o seu contributo para a definição da cor, incluindo o facto de as gravuras serem um registo a preto e branco.

Como que confirmando esta tese, Silvia Ferreira, em *Desenhar para a Talha: Processos e práticas em Portugal nos séculos XVII e XVIII,* aborda a importância do arquiteto, do entalhador e do pintor, trazendo ao conhecimento outro aspeto fundamental na apresentação dos desenhos: podiam ser dois arquitetos ou riscadores. Terá sido o caso, entre outros, do retábulo-mor da Sé do Porto (1727-1729), atribuído, normalmente, a Santos Pacheco (Lisboa) quando Claude Laprade (italiano ao serviço de D. João V) também terá contribuído para o desenho. Outra investigadora de renome, Natália Marinho Ferreira-Alves, não descarta tal hipótese.

Temos ainda José Vieira Gomes – *Perícia dos entalhadores na retabulística de André Soares* (2, 2019, pp. 5-23) que descreve o trabalho de cinco mestres entalhadores em retábulos, espaldares, sanefas, janelões e púlpitos de André Soares. Assim, André Soares é apresentado como riscador, cabendo aos entalhadores a execução das suas obras.

Os revestimentos das obras de André Soares refletem-se na monocromia, bicromia (ouro e branco), tricomia (ouro, branco e azul ou ouro, branco e verde) e policromia (“marmoreado” ou “pedra fingida”, onde o ouro é usado sobre os entalhamentos, ornatos e filetes).

A repintura é um processo fatal para a leitura de uma obra em talha. O século XX foi pródigo no falseamento da cor, pior, a extinta Direção-Geral dos Monumento Nacionais contribuiu para o desaparecimento retabulístico, servindo o ideário estadonovista.

---

[15] Agnès le Gac, na época da elaboração desta obra, era professora auxiliar do Departamento de Conservação e Restauro e membro investigador do Laboratório de Instrumentação, Engenharia Biomédica e Física da Radiação (LIBPhys-UNL) do Departamento de Física da Faculdade de Ciências e Tecnologia da UNLisboa.

Agnes le Gac prova que André Soares não teve intervenção na definição da cor nas suas obras: *a)* nos *Termos da Câmara da Póvoa de Varzim*, em 1760, sobre o douramento e pintura do mobiliário litúrgico da sua igreja matriz, apontam para o pintor arrematante ter solicitado ao senado da Câmara, juiz, vereadores e procurador do concelho as cores para os retábulos e sanefas; *b)* noutro termo, aqueles responsáveis deixam ao mestre pintor arrematante a responsabilidade de repartir as cores consoante o seu entendimento. Assim, o exímio arquiteto e desenhador de riscos não teria as competências, não constando que tivesse recebido uma formação oficinal que lhe permitisse passar do risco à execução.

Concluindo: nas obras de André Soares há um riscador (o próprio), um entalhador e um pintor (policromado, no entender de Agnes le Gac). Complementarmente, havia os assentadores, os desbastadores, os aparelhadores e os limpadores para quatro anos, tempo que durava o acabamento das obras do artista bracarense.

Há que destrinçar ainda os pintores de quadros (artes liberais) e os pintores de talha (artes mecânicas) que também exerciam funções de inspeção em obras de outros colegas de ofício, pagos para o efeito. Estes artistas concorriam às obras postas em pregão ou eram convidados diretamente pelo mecenas. Acrescentemos o bate-folhas (de ouro) e o torneiro.

Agnes le Gac questiona, e bem, como a cor, pensada e experienciada ao vivo cooperou, e ainda contribui, para a leitura do sentir da forma da talha de André Soares, nomeadamente a das coordenadas do Rococó. Afinal de contas, a visão tradicional – entalhador, ensamblador (que a autora não refere, a não ser que assentador seja o sinónimo) e pintor-dourador fica comprovadamente contestada neste estudo. São elementos novos que acrescentam à investigação da talha uma mais-valia que compromete os estudiosos ao seu aprofundamento.

Conhecemos os retábulos, entre outros, das capelas da Quinta da Aveleda (Penafiel) e da Casa de Cabanelas (Penafiel) e, indubitavelmente, temos mais dificuldade na sua leitura que nos retábulos com cor.

Nós próprios passamos a rever de outra forma duas obras de um artista de Arrifana de Sousa (atual Penafiel) – Manuel Ferreira de Figueiredo. Com uma diferença de oito anos (1692 – retábulo-mor na igreja do convento de Caramos, Felgueiras, como ensamblador, e, em 1700, como mestre imaginário para a obra de três retábulos na igreja do convento de Vila Boa do Bispo, Marco de Canaveses), a segunda

obra apresenta-se com cinzel de entalhador mais elaborado. Por isso: qual delas terá sido desenvolvida por outro artista?

A Matemática de André Soares na capela de Nossa Senhora da Aparecida (Convento dos Congregados, Braga). Lembrando-se sempre de unir o cómodo com o majestoso, regular e agradável

Se para Vítor Serrão a capela dos Monges, nos Congregados de Braga, é uma obra "espantosa" (p. 25) integrada no conjunto da Basílica e do Oratório, Ângela Lopes[16], Gisela Gomes[17], João Cabeleira[18] & Maria Elfrida Ralha[19] (2, 2019, pp. 25-46) concentram-se no mesmo templo, mas, denominando-a com determinação, de capela de N. S.ª da Aparecida, trazendo-nos variáveis dos domínios da geometria e da matemática, concluindo que o seu autor, André Soares, na parte final da sua vida, "era um arquiteto competente, instruído e conhecedor das mais eficazes regras matemáticas aplicadas ao Desenho (2, 2019, pp. 44-45)." Não especificam a forma como André Soares se eleva a tão elevado patamar, mas, para nós, terá sido a sua capacidade de autodidatismo a esgrimir tal competência, numa época em que os riscadores confiavam nos seus mestres pedreiros e entalhadores. Não é de desprezar a influência da sua filiação cultural proveniente da ascendência da Casa de Bragança, arcebispos D. Moura Telles e D. Gaspar (cânones do Barroco) e do Sacro Império Romano-Germânico, por intermédio da corte portuguesa (Rainha D. Maria Ana de Áustria). As gravuras, como alguns autores desta obra mencionam, foram fundamentais para a assimilação do Rococó em Braga, facto que dá para encaixarem esta nova escola de talha com o alinhamento

---

[16] Ângela Lopes, na apresentação do artigo, era docente de Matemática dos Ensinos Básico e Secundário, no Agrupamento de Escolas de Celorico de Basto e doutoranda em Ciências na UM, investigando sobre o matemático José Anastácio da Cunha (1744-1787).

[17] Gisela Gomes, na apresentação do artigo, era mestranda do MIARQ, na área da Cultura Arquitetónica, na Escola de Arquitetura (UM).

[18] João Cabeleira apresentou-se como professor auxiliar da Escola de Arquitetura da UM e seu vice-presidente, assim como investigador do Lab2PT (UM), com o doutoramento em 2015 – *Arquiteturas imaginárias: espaço real e ilusório no Barroco português.*

[19] Elfrida Ralha era professora auxiliar no Departamento de Matemática, na Escola de Ciência da UM, incidindo o seu domínio de investigação em História e Epistemologia das Matemáticas em Portugal, desenvolvendo, na época, a investigação sobra *A Obra Matemática de José Anastácio da Cunha (1744-1787)*, *A Reforma Pombalina da Universidade de Coimbra* e a *Cultura Matemática do Século XVIII Português.*

do ciclo imagético da cidade. Na capela de N. S.ª da Aparecida, Ângela Lopes, Gisela Gomes, João Cabeleira & Maria Elfrida Ralha encontram desenhos de Borromini, com o enrolamento da espiral invertido, que o próprio fizera em algumas obras projetadas em Itália. A contravenção é sinal de capacidade de criatividade. Antonio Visentini, Jeremias Wachsmuth e Habermann são outros tratadistas encontrados na capela.

Os autores analisam as circunferências e as elipses e as inerentes proporções na capela, conforme Blondel e outros tratadistas da época aconselhavam: no tramo central do retábulo traçaram-se quatro circunferências unidas, aos pares por elipses; destaca-se ainda uma circunferência com o centro no sacrário e tangentes na base e no ápice do tramo central. Outro elemento de estudo incide nas relações perspéticas na capela: determinou-se um ponto de vista à entrada da capela e outro sobre o lanternim, registando-se uma alteração à ortodoxia construtiva contribuindo para a ampliação precetiva da dimensão física do templo, "mas também o menos expectável, dadas as dimensões diminutas da capela, de majestosa (p. 38)."

Sendo André Soares o autor da capela, aduzindo já as motivações que o poderão ter conduzido a uma formação científica pela via autodidata, não rejeitamos a possibilidade de alguém, com conhecimento na área, ter fornecido o seu contributo para o efeito. De qualquer forma, Ângela Lopes, Gisela Gomes, João Cabeleira & Maria Elfrida Ralha trazem-nos um estudo de grande valia, fazendo emergir os conhecimentos de geometria e matemática na composição dos templos e dos retábulos.

As pedreiras das obras de André Soares e a conservação e restauro mediante as patologias do granito

A pedra na obra de André Soares (Palácio do Raio; Capela de Santa Maria Madalena da Falperra; Casa da Câmara de Braga) – Jorge Pamplona[20] (1, 2019, pp. 139-146) – é referida ao granito de Braga, proveniente, provavelmente, das pedreiras de Monte Castro e Couteiro (coutada dos arcebispos).

A seleção da pedra para os edifícios "riscados" por André Soa-

[20] Jorge Pamplona, na participação desta obra, apresentava-se como professor do Departamento de Ciências da Terra e investigador do Instituto de Ciências da Terra (UM). Investigava no domínio da Geologia Estrutural e da Geologia do Ambiente, interessando-se, particularmente, na caraterização da pedra aplicada aos monumentos.

res, denominados nesta secção, tem a ver com granito de grão fino ou médio, de tendência porfiroide, apto a ser trabalhado na decoração proposta pelo artista.

Palácio do Raio (1752-1755): na construção é globalmente o granito de Braga, mormente a decoração de portas e janelas, bem como o interior.

Capela de Santa Maria Madalena da Falperra (1753-1755): utilização do granito de Braga com enorme colonização biológica (líquenes) pela exposição a Norte (insolação reduzida), a merecer uma limpeza urgente dada a dificuldade que temos na leitura dos detalhes. O granito de Celeirós foi selecionado para as paredes laterais e para a cabeceira. Casa da Câmara (1753-1756; 1863): as zonas central e Sul – concluídas em 1756 –, acolheram o granito de Braga (cor amarelada); as janelas do piso térreo (1863) contêm, maioritariamente, as molduras em granito do Sameiro.

Jorge Pamplona transmite-nos o valor do conhecimento da origem da matéria-prima, fundamental para entendermos que André Soares pôde riscar os edifícios e, principalmente, a decoração rococó e tardobarroca em quatro anos (1752-1756), flexibilidade que o tornou irreversível na História da Arte, expressando-se Braga, atualmente, como uma capital do Barroco e do Rococó, melhor, Barroco, Rococó e Tardobarroco.

O artigo de Filipe Ferreira[21] – *A superfície pétrea de um edifício de A. Soares: capela de Santa Maria Madalena da Falperra. Propostas de tratamento* (2, 2019, pp. 47-83) complementa o de Jorge Pamplona (1, 139-146) – *A pedra na obra de A. Soares (Palácio do Raio; Capela de Santa Maria Madalena da Falperra; Casa da Câmara de Braga)* no que respeita às patologias do granito e o tratamento urgente que requer.

Apesar de se cingir apenas a um edifício (o mais degradado), fá-lo de forma sólida e coerente. Mais: centrou-se na fachada principal, mas aponta a mesma metodologia para as restantes paredes e elementos decorativos. Filipe Ferreira identificou as seguintes deteriorações: colonização biológica, juntas disfuncionais, lacunas preenchidas com argamassa, fissuração pétrea e existência de elementos metálicos e aumento da rugosidade da superfície. A metodologia de

---

[21] Filipe Ferreira foi convidado para esta obra quando era administrador da empresa AOF, intervindo da área da reabilitação, conservação e restauro do património. Foi assistente convidado da UM nas licenciaturas de Engenharia Civil e Arquitetura, assim como na última da ESG.

intervenção deverá ter em conta as situações sensíveis e os elementos pétreos menos robustos, como as volutas e os concheados, incluindo a imagem da padroeira.

É notório que Filipe Ferreira apresenta uma identificação das patologias detalhada e propõe que qualquer intervenção deva ser concretizada por estudos prévios e por técnicos habilitados à limpeza e ao tratamento dos granitos em edifícios.

Ir à capela da nossa casa – obra de André Soares – faz parte das memórias da minha infância[22]

O fascínio de Francisco Malheiro Reymão por André Soares manifesta-se em *Ir à capela da nossa casa – obra de André Soares – faz parte das memórias da minha infância.* Primeiro, pela escolha do Palácio do Raio "obra-prima do rococó civil português" (2, 2019, p. 221), depois o convento dos Congregados com uma cornija que "evolui ao longo de 25 linhas de plano, o que é obra: mesmos!" (p. 2019, 221). Na talha fascinou-se pelo retábulo [mor] de Tibães. Contudo, a capela da família merece-lhe uma atenção especial por razões afetivas e por ter sido André Soares o seu autor, posterior a 1758, data da construção da capela, apesar de não referir uma descrição do retábulo.

OUTRAS FACETAS DE ANDRÉ SOARES

A urbivisão de Braga atribuída a André Soares: o Mappa da Cidade de Braga Primas – Miguel Bandeira[23] e Luís Moreira[24] (1, pp. 109-133).

---

[22] Francisco Malheiro Reimão não tem ligações à investigação. Emana na obra como proprietário, não se registando qualquer elemento histórico e artístico à capela. Teria sido preferível convidar alguém que, com conhecimento, nos fornecesse algo sobre a arquitetura e a talha, cujo retábulo, sabemo-lo, é da autoria de André Soares – Francisco de Paula da Penha e Costa Malheiro Reymão (2, 2019, pp. 221-225).

[23] Miguel Bandeira, na altura desta obra, era professor de Ciências Sociais da UM; investigador do Centro de Estudos em Geografia e Ordenamento do Território (CEGOT); de diversos estudos sobre planeamento, urbanismo, história e política da cidade de Braga, evidencia-se em 2000 *O espaço urbano de Braga em meados do século XVIII. A reconstituição da cidade a partir do Mappa das ruas de Braga e dos Índices dos Prazos das Casas do Cabido,* Afrontamento. 2000.

[24] Luís Moreira, quando participou nesta obra, era professor era professor de Geografia do Ensino Básico e Secundário no Agrupamento de Escolas Dr. Mário Fonseca e docente convidado no Departamentro de Geografia da UM. Doutor em Geografia Humana (UM) e

Depois da Guerra da Restauração (1640-1668), Portugal necessitou de desenvolver a cartografia regional e urbana (até meados do século XVIII), institucionalizando-se a engenharia militar, de onde alguns engenheiros e arquitetos também se dedicaram às obras de arte religiosa, influenciando, mestres pedreiros, desenhadores, debuxadores, entalhadores, ensambladores, pintores, principalmente em Braga com, naturalmente, o seu chamamento para o exterior.

A existência de uma planta setecentista de Braga – fora das raias seca e marítima –, era uma exceção à escala nacional. Havendo duas anteriores, no início da segunda metade do século XVIII houve condições para elaborar o *mappa da cidade de Braga primaz*, destacando-se, entre outras razões, a colocação de D. José de Bragança, meio-irmão de D. João V, como arcebispo de Braga. O *Mappa da Cidade de Braga Primaz* para além da sua importância vital constituía uma forma de competição perante a Lisboa cardinalícia.

A planta foi elaborada em 1755-56, o que permite associar este ato ao que se pediu a todo o reino, após o terramoto. Digamos que Braga adiantou-se, pois não sofreu qualquer dano com a destruição de Lisboa.

E quem escolher? André Soares, sem formação, mas com um "portefólio" extraordinário no que toca à arquitetura religiosa e civil e à talha mormente a das coordenadas do Rococó.

Miguel Bandeira e Luís Moreira desenvolvem a sua análise de forma detalhada, não deixando de registar aspetos menos conseguidos, mas igualmente uma melhoria generalizada – perante anteriores –, na configuração e no pormenor dos edifícios representados tridimensionalmente, com campos, quintais, hortas e pomares decorados com árvores, e outras plantas, embora sem finalidade cadastral.

Soares e dois painéis de azulejos rococó no antigo Paço Arquiepiscopal[25]

Um lapso tipográfico não permite enxergar o título e o autor do artigo, bem como o texto. Mesmo assim, nunca é demais enfatizar as

---

investigador no Centro de Estudos Geográficos da Universidade de Lisboa. Tem desenvolvido investigação preferencial no âmbito da Geografia Histórica e da História da Cartografia Portuguesa (séculos XVII-XIX).

[25] Diana Santos é doutorada em História da Arte Portuguesa (FLUP, 2014): *Azulejaria de Fabrico Coimbrão (1609-1801). Artistas e Artífices. Cronologia. Iconografia* (3 vol., 2013). Na altura da obra, desempenhava funções na Divisão do Património Móvel, Imaterial e Arqueológico da Direção Regional da Cultura/Governo dos Açores, como técnica superior de História da Arte – Diana Santos (1, 2019, p. 233-239).

gravuras que serviram, na gramática do Rococó, e no caso, dois painéis de azulejos atribuídos ao artista polivalente que foi André Soares. Franz Xaver Haberman, Johann Adam Stockmann e Jacob Gottlieb Thelot são alguns dos autores das gravuras austríacas que invadiram Braga, por influência da Corte, tornando a cidade um polo fundamental do Rococó português, acima de Lisboa e do Porto.

Notas finais

18 olhares sobre André Soares é o resultado de décadas da determinação de Eduardo Pires de Oliveira na reabilitação do artista bracarense, valorizando-se Braga e outras terras com as suas intervenções como arquiteto da arte religiosa e civil.

André Soares terá sido essencialmente riscador, intervindo noutras áreas que a obra evidencia. Um dos aspetos que nos fascinou foi o facto de o artista não ter tido interferência nas cores e trabalhar com outros artistas, caso contrário, não teria sido possível termos, atualmente, um acervo patrimonial de enorme valorização.

A cronologia estilística – Barroco, Rococó e Tardobarroco – é outro componente de interesse relevante, comprovando a não estanquicidade de coordenadas estilísticas.

O século XVIII artístico bracarense está assinalado no panorama nacional de uma forma distinta devido a variáveis favoráveis, mas, principalmente, pela escola criada por artistas anteriores a André Soares, com quem privou, e Frei José Vilaça, este com uma influência muito vincada no exterior, passando épocas em conventos como Pombeiro (Felgueiras) e Refojos (Cabeceiras de Basto) onde trabalhava para os congéneres beneditinos.

A junção de diferentes especialistas em *18 olhares*, incluindo a interpretação geométrica e matemática de templos e as patologias dos vários granitos de Braga usados nas obras de arquitetura, constitui um passo irreversível de um melhor conhecimento de André Soares, contribuindo para uma motivação elevada no sentido de emergirem estudos ainda mais profundos.

7 de novembro de 2021

Fundamentos para a pertença de anel sigilar ao Grão-Mestre da Ordem de Santiago, Príncipe Afonso de Portugal

ANTÓNIO SILVA-ARAÚJO [1]
JOSÉ RUI SANTOS [2]
ARMANDO MALHEIRO DA SILVA [3]

RESUMO

Os autores fundamentam um novo modelo interpretativo para a pertença de um anel sigilar real em ouro de dupla matriz ao Grão-Mestre da Ordem de Santiago, Príncipe Afonso de Portugal, filho do Rei D. João II.

Palavras-Chave: Anel Sigilar; Sigilografia; Dinastia de Avis; Ordem de Santiago; Príncipe Afonso de Portugal

ABSTRACT

The authors advance a new interpretative approach towards the ownership of a gold double-signet ring to Grand Master of Order of Santiago, Prince Afonso of Portugal, son of King João the 2nd.

Key-Words: *Signet-Ring; Sigillography; Order of Santiago; Dynasty of Avis; Prince Afonso of Portugal*

---

1 Licenciado em Medicina (Faculdade de Medicina da Universidade do Porto). Oftalmologista (Ordem dos Médicos), com publicações de trabalhos científicos em ciências da visão e oftalmologia. Colaborou na publicação de trabalhos científicos nas áreas de História Medieval e Arte Antiga.

2 Licenciado e Mestre em Arqueologia (Universidade de Évora). Trabalhou no Município de Évora desde 2012, onde coordenou vários projetos, dos quais se destacam a intervenção arqueológica no Aqueduto Romano e nas Termas Romanas de Évora. Técnico na Direção Regional de Cultura do Alentejo e doutorando na Universidade de Évora.

3 Professor Catedrático (Faculdade de Letras da Universidade do Porto). Licenciado em História, Filosofia e Bibliotecário Arquivista. Doutorado em História Contemporânea de Portugal. Publicações diversas na área da História e dos estudos locais.

INTRODUÇÃO

Sendo a História uma ciência social ou aceitando nós que a narrativa historiográfica, apesar do seu cariz inevitavelmente subjetivo, demarca-se da ficcional pela irrecusável busca de uma verdade possível e sempre passível de revisão com vista ao seu robustecimento, é natural que a análise de um problema ou até de um documento descoberto como peça de um puzzle maior não se esgote num só livro ou num ou mais artigos.

Todas as ciências refletem sobre si próprias através da epistemologia (ramo da Filosofia que averigua das condições de produção, natureza e mutações do conhecimento científico) e a História não é exceção, sendo vasta a literatura acumulada sobre Teoria da História ou sobre Conhecimento Histórico. E aí torna-se evidente que, embora a base do discurso seja a narrativa, com tudo o que ela implica de limitativo e de incerto, a busca da verdade de um passado que só chega ao presente através de indícios avulsos e muito fragmentados e distorcidos, requer um exigente exercício hermenêutico de amplo cruzamento de fontes, vestígios e aportações várias. O método histórico contextualiza e fundamenta a interpretação possível, sempre passível de revisão e de atualização. Não há em História e na Ciência em geral leituras fechadas ou hesitações quanto à formulação clara de hipóteses, que podem demorar muito a ser rejeitadas ou confirmadas, mas que não podem ser omitidas ou adiadas.

Em 2019 foi publicado o artigo científico, “UMA MATRIZ SIGILAR PORTUGUESA DE OURO DO SÉCULO XV” (Gomes, Saul António, Portugal, João António, Silva-Araújo, António, 2019), e agora o tema é retomado por um dos autores em colaboração com outros, num esforço de maior clarificação hermenêutica, o que só pode ser visto como exercício metodológico absolutamente normal e necessário.

Da interpretação, então apresentada, foi possível evoluir, entretanto, com um conjunto de evidências sobre a pertença do Anel Sigilar de dupla matriz (Figura 1a, b, c), que se ancora, desta vez, em trabalho publicado por Mendonça, Manuela (1991) e agora revisitado pelos autores deste estudo.

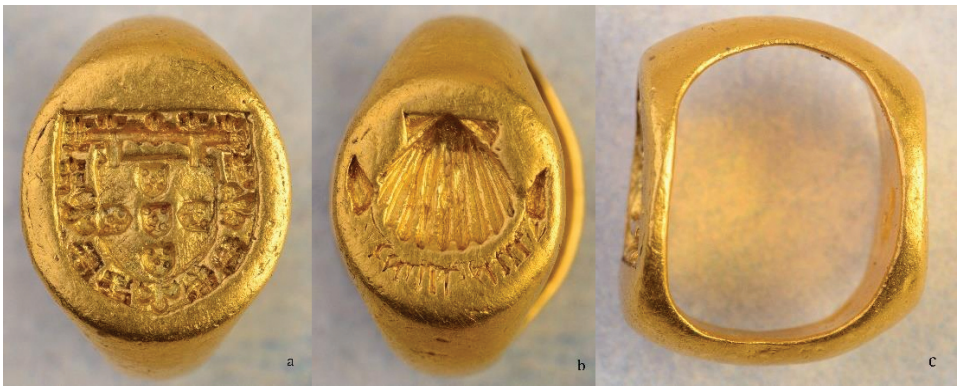


Fig. 1a, b. c – Anel Sigilar: imagem de ambas as matrizes (a, b) e do perfil (c) (coleção particular de António Silva-Araújo).

O aprofundamento feito leva-nos a atribuir, de forma concludente e definitiva, a pertença do anel ao Grão-Mestre da Ordem de Santiago, Príncipe Afonso de Portugal (1475-1491), filho do Rei D. João II, neto do Rei D. Afonso V e genro dos Reis Católicos, Isabel de Castela e Fernando II de Aragão. Com base em uma releitura de dados já conhecidos e de dados novos.

DADOS JÁ CONHECIDOS, QUE IMPORTA REVALORIZAR

MATERIALIDADE DO OBJETO

A dupla matriz é de forma anelar, de pequenas dimensões (o vão interior do anel mede 17x13 mm) (Figura 2).

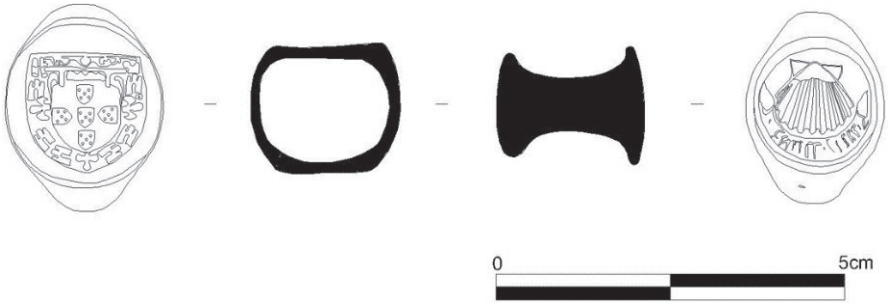


Fig. 2 – Ilustração técnica da peça em estudo.

Foi certamente produzida para ser usada como anel para um dedo de uma criança, e não como uma matriz de suspensão para um adulto (Figura 3a, b).

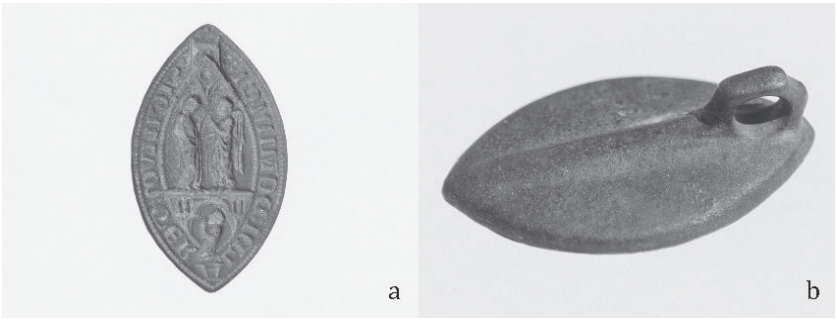


Fig. 3a, b – Matriz sigilar de suspensão do Deão de Braga D. Geraldo Domingues (1295-1299). Bronze (coleção particular de António Silva-Araújo).

Por um lado, as matrizes de suspensão apresentam uma tipologia distinta, constituídas com um elemento "em asa", construído perpendicularmente às mesmas, perfurado para a sua suspensão; ao mesmo tempo servia para a sua preensão na realização do decalque para a produção do selo (Figura 3a, b).

Acresce que não faria sentido produzir-se uma dupla matriz sigilar de suspensão para um adulto, sendo destas reduzidas dimensões e de forma anelar. A sua mais provável utilização é ter servido como objeto cerimonial de poder e muito pouco como matriz sigilar formal, atendendo à sua constituição em ouro puro.

LOCAL DA DESCOBERTA: Alfange, Ribeira de Santarém, precisamente no local do acidente que vitimou o Príncipe Afonso de Portugal, aos 16 anos de idade (1491).

JUSTIFICAÇÃO DA PERDA: a descoberta de uma matriz sigilar desta importância jurídica, indicia uma perda acidental. O que será mais aceitável é que, só por acidente, chegaria aos nossos dias. Aquando da morte do seu titular, seria imediatamente destruída por razões da mais alta segurança do Reino.

IDADE VS EXERCÍCIO DE FUNCÕES: não foi previamente considerada a possibilidade da pertença da matriz sigilar ser do Príncipe Afonso de Portugal pela sua baixa idade e, por esse facto, não ter podido exercer o cargo de Grão Mestre da Ordem de Santiago (Gomes, Portugal, Silva-Araújo, 2019). Acresce que, com

base nos factos de a heráldica do brasão (os escudetes laterais horizontais e flordelisado) que se altera após a reforma decretada por D. João II, seu pai, em 1485 (os escudetes laterais verticalizam e a flor de lis desaparece), o Príncipe Afonso de Portugal teria, no máximo, 10 anos de idade. A baixa idade e a heráldica, que serviram de fundamentação para a dita não pertença (Gomes, Portugal, Silva-Araújo, 2019), não se comprovam agora, como se desenvolverá adiante.

NOVOS DADOS

SIGILOGRAFIA: a legenda de uma das matrizes, a associada à Vieira, não tendo sido decifrada, foi interpretada como o mote de uma empresa. É composta por duas abreviaturas latinas **MR (MAGISTER)** e **MIN (MINISTERIUM)**. Ou seja, **MESTRE** e **OFICIO** que, associados à Vieira, significam **MESTRE** do **OFÍCIO** da **ORDEM** de **SANTIAGO**. Conclui-se, assim, que a legenda subjacente à Vieira não esteja associada ao mote de uma empresa, mas ao exercício do governo da Ordem de Santiago. A Vieira não existe em sentido alegórico ou devocional, mas como elemento formal da iconografia da Ordem de Santiago, embora os motivos Jacobeus na emblemática da Casa de Avis tenham tido vários significados (Seixas, 2020).

HERÁLDICA: Fr. Jerónimo Román, no século XVI, escreve na "*Militarium Ordinum Analecta",* a única e a mais antiga fonte credível para o estudo da História das Ordens Religioso-Militares:

> "Annó de mil i quatrócentós y óchenta y unó al tiempó que este príncipe fue jurado em rey por mandado de su padre el rey Don Alonso quando trato de passar a Hierusalem dio los maestrasgos de Avis e Santiago a seu hijo el principe Don Alonço." [4]

Esta fonte faz duas revelações importantíssimas para validar a pertença do anel sigilar ao Príncipe Afonso de Portugal:

---

[4] Román, Jerónimo. *História das Inclítas Cavalarias de Cristo, Santiago e Avis.* Publicado em Militarium Ordinum Analecta" (Fontes para o Estudo das Ordens Religioso-Militares). Costa, Paula-Pinto (Coordenadora). Fundação Engenheiro António de Almeida (ed). 2008, pp. 209.

1 – A investidura no governo das duas Ordens, de Santiago e de Avis ao Príncipe Afonso de Portugal foi feita pelo seu avô enquanto Rei, D. Afonso V, tinha ele seis anos de idade, no mesmo dia em que investe seu pai D. João II, Rei de Portugal; daí a importância do tamanho do anel. Poder-se-à concluir, no plano formal, que o Príncipe Afonso foi Mestre das duas Ordens cerca de 10 anos.

2 – A compatibilização temporal da heráldica da matriz do anel com a pertença ao Príncipe Afonso de Portugal fica resolvida: foi o seu avó, Rei em exercício de funções, que certamente mandou executar o anel, usando obviamente o seu brasão de armas (Figura 4).



Fig. 4 – Espadim de D. Afonso V. Note as semelhanças heráldicas com o anel sigilar (coleção particular).

CONCLUSÃO

O exposto permite concluir que o objeto em análise se trata do ANEL SIGILAR DE DUPLA MATRIZ DO PRINCIPE AFONSO DE PORTUGAL, FILHO DO REI D JOÃO II, NETO DO REI D. AFONSO V E GENRO DOS REIS CATÓLICOS de ESPANHA, adequado ao cargo de GRÃO-MESTRE DA ORDEM DE SANTIAGO.

Sem passado não há futuro e não preservar a nossa memória coletiva é um ato de gravosas consequências.

BIBLIOGRAFIA

GOMES, Saul António, Portugal, João António, Silva-Araújo, António. *Uma Matriz Sigilar Real Portuguesa de Ouro do Século XV,* CEM (Cultura, Espaço & Memória), Faculdade de Letras da Universidade do Porto, nº 9, 2019, pp. 367--386.

MENDONÇA, Manuela. D. João II. *Um Percurso Humano e Político nas Origens da Modernidade em Portugal,* Imprensa Universitária, Estampa (ed). 1991, pp. 449.

ROMÁN, Jerónimo. *História das Inclítas Cavalarias de Cristo, Santiago e Avis. Publicado em Militarium Ordinum Analecta" (Fontes para o Estudo das Ordens Religioso-Militares).* Costa, Paula-Pinto (Coordenadora). Fundação Engenheiro António de Almeida (ed). 2008, pp. 209.

SEIXAS, Miguel Metelo de. *Motivos Jacobeus na emblemática quatrocentista,* Ad Limina/Volumen 11/N 11/2020, Santiago de Compostela, pp. 175/176.

Índice

Nota de Apresentação	Diretor	3
As visitas pastorais de D. Rodrigo de Moura Teles	Franquelim Neiva Soares	7
Algumas aproximações entre o Minho e Minas Gerais no século XVIII	Eduardo Pires de Oliveira	61
Obras no Templo do Mosteiro de Tibães – 1654-1661	José Carlos Gonçalves Peixoto	103
Jerónimo da Mota, um poeta desconhecido	Luís da Silva Pereira	123
Os Sousa Lobato: Uma família de Cortesãos na viragem para o século XIX	Margarida Maria Lobato de Azevedo	161
Braga e a mudança liberal – o início	José de Sepúlveda Macedo	223
Memórias do teatro, para a história de Mire de Tibães	Florêncio Manuel Matos Gonçalves	287
Recensão da obra *18 olhares sobre André Soares*	José Carlos Meneses Rodrigues	341
Fundamentos para a pertença de anel sigilar ao Grão-Mestre da Ordem de Santiago, Príncipe Afonso de Portugal	António Silva-Araújo José Rui santos Armando Malheiro da Silva	361

FICHA TÉCNICA

Paginação: **Câmara Municipal de Braga**

Impressão e Acabamento: Graficamares, Lda.

400 exemplares

Depósito Legal n.º 27697/89

ISBN 972-9169-14-4

À

Redação

B R A C A R A
A U G U S T A

Câmara Municipal de Braga / Arquivo Municipal

Praça Municipal

4700-435 BRAGA

Acuso a receção do(s) vol.(s)_____n.º(s)_____da Revista Cultural de Regionalismo e História da Câmara Municipal de Braga ***Bracara Augusta***

Nome_____

Direcão _____

_____

Data_____/_____/ 201__

Assinatura _____

Nota: *A confirmação da receção pode ser feita por e-mail*

"A não confirmação de receção implica a cessação do envio das edições desta Câmara"



Telef. 253 61 60 60 – e-mail: revistabracaraaugusta@cm-braga.pt