

A PROPÓSITO DE ANDRÉ SOARES E DO ROCOCÓ – NÓTULAS PARA A REVISÃO DE UM PROCESSO

Manuel Joaquim Moreira da ROCHA

ABORDAGEM

É comumente aceite na historiografia da arte portuguesa a especificidade da arquitectura que se impõe na grande região de Braga em meados do século XVIII. Formas decorativas tradutoras de um rococó límpido e internacionalizado, numa expressividade onde os recortes vegetalistas emprestam ao granito, em destaque sobre fundos brancos, uma eloquência plástica jamais sentida com esse material construtivo. A multiplicação dos motivos vegetais vai ganhando relevo, ocupando, gradualmente, todos os espaços estruturais das fachadas definidores das fórmulas clássicas, mascarando-os e subvertendo-os, podendo, pontualmente, distanciar-se das composições tardobarrocas.

Ao rococó nortenho associa-se de imediato a arte de André Soares Ribeiro da Silva, como responsável pela introdução dessa corrente estilística em Braga. O seu principal investigador foi Robert Smith. Se falta ainda um estudo metodologicamente seguido sobre o espaço dos edifícios onde essas decorações «à moderna» ou «genre pittoresque» afloram, no sentido de apurar o seu timbre estético e separar o alcance e limite das expressões que os classificam – tardobarrocos ou rococós – parece, todavia, que é incontroversa a existência de um repertório decorativo de pendor naturalista, que explora o artefacto assimétrico, denominado rococó.

André Soares surge no texto fundamental sobre a sua actividade artística¹, associado a um conjunto considerável de obras de arquitectura das quais apenas três possuem suporte documental, e nem sempre analisado na justa medida: a igreja de Nossa Senhora da Consolação e de Nosso Senhor dos Passos, de Guimarães, a Casa da Câmara e a fachada da Capela de Santa Maria Madalena da Falperra com os pri-

¹ SMITH, Robert C. – *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça. Escultor Beneditino do Século XVIII*, vol. I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, pp. 163-242; Idem – *André Soares – Arquitecto do Minho*, Lisboa, Livros Horizonte, 1973.

meiros pátios, ambas em Braga. Todas as demais se fundamentam em atribuições por afinidades estilísticas. Ora, não se pode esquecer que nas mesmas coordenadas espaço-temporais há como que uma cultura visual partilhada por vários mentores, tornando discutível a elevação ao estrelato artístico de uma só personalidade, quando na realidade podem ter sido outros os autores do projecto. O aprofundamento dos estudos sobre a arquitectura do Porto vem revelando nomes que ombreiam responsabilidades ao lado de Nicolau Nasoni².

Olhando Braga no século XVIII, encontram-se na mesma época vários artistas aos quais a sociedade reconheceu a função de riscadores. Se se destacam, ora pela quantidade ora pela qualidade e segundo uma ordem cronológica, Manuel Fernandes da Silva, associado ao mecenato de D. Rodrigo de Moura Teles, André Soares a desenvolver actividade no arcebispado de D. José de Bragança e parte do de D. Gaspar de Bragança, e ainda Carlos Amarante, outros vultos vão surgindo que exigem uma pesquisa profunda sobre a sua actividade arquitectónica: João da Costa, Diogo Soares e Paulo Vidal, são alguns exemplos, sem esquecer o papel de Carlos Leone.

A grande característica dos três arquitectos – Fernandes da Silva, Soares e Amarante – é que são todos de nacionalidade portuguesa, oriundos ou do Porto ou de Braga, e conseguiram vingar as suas artes em tempos dominados pela influência veiculada directamente por artistas estrangeiros. A arte portuguesa do século XVIII testemunha um inequívoco enfeudamento a artistas de formação estrangeira que, entretanto, desenvolveram carreira em Portugal. De Norte a Sul vão sendo conhecidos alguns nomes associados a obras que se impõem no nosso panorama artístico.

Globalmente, as formações destes artistas minhotos, baseadas na herança familiar, muito contribuiu para a especificidade da arte do Minho, marcada pela perduração de formas passadistas em tempos de novas estéticas, timbradas com elementos mais coetâneos.

No primeiro terço do século XVIII a arquitectura bracarense evidencia-se pela longevidade das formas maneiristas – em pleno auge barroco – levando Germain Bazin a falar de «un retour momentané vers un purisme classique»³, comparável a «une nouvelle Renaissance»⁴ colocando a arquitectura de Braga em paralelo com a do Alentejo, como as regiões de Portugal onde se encontra o espírito barroco alheio a influências externas, esclarecendo que «Lisbonne et Porto, villes internationales, largement ouvertes sur le monde, assimilent rapidement l'italianisme, c'est dans les provinces de l'intérieur que nous devons chercher les expressions portugaises plus autochtones. Deux écoles se détachent nettement et s'opposent comme deux pôles de noms contraires: celle de l'Alentejo et celle du Minho-Douro»⁵. Encontrando, pois, na arquitectura barroca do Minho o eclodir do velho sentimento manuelino, nomeadamente na gramática naturalista e no sentido decorativista desta arquitectura⁶.

Uma arquitectura austera, com fachadas animadas por decoração vegetalista grossa, com forte tratamento volumétrico, onde as cartelas, os acantos, as grinaldas, e as volutas marcam presença forte. Esta linguagem, que estava no início do século XVIII fortemente cristalizada entre nós, nomeadamente pelo uso sistemático que dela fizeram a pintura parietal, a talha dourada, e o azulejo, influência que, sentida desde a

² A arquitectura do Porto do séculos XVII e XVIII tem vindo a ser sistematicamente estudada por Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves, colocando o autor ao lado de Nicolau Nasoni outros artistas de igual craveira arquitectónica. São vários os trabalhos em que aborda essas questões. Ver particularmente FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. – *António Pereira: Arquitecto do Palácio de S. João Novo*, Sep. do Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, 2ª série, vol. 7/8, 1989/90, pp. 241-258; Idem – *A Casa Nobre no Porto nos Séculos XVII e XVIII. Introdução ao seu Estudo*, Sep. da Revista Poligrafia, nº 4, 1995, pp. 25-54.

³ BAZIN, Germain – *Reflexions sur l'origine et l'évolution du Baroque dans le Nord du Portugal*, in Belas Artes – Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, 2ª série, nº 2, Lisboa, 1950, p. 10.

⁴ Idem – *ibidem*, p. 5.

⁵ Idem – *ibidem*, p. 8.

⁶ Idem – *ibidem*, p. 15.

segunda metade do século XVI⁷, impõe-se também em Braga, para além do mais, na decoração arquitectónica.

Nesta propensão decorativa é possível encontrar a influência das gravuras maneiristas flamengas, veiculada por Cornelis Cort, Cornelius Bos, Hans Vredeman de Vrie, a mesma que havia servido de referencial à pintura de brutesco, como apontou Vítor Serrão⁸, mascarando uma arquitectura singela fundamentada estruturalmente nos ensinamentos mais simples de Serlio. Ao lado das formas serlianas revela a arquitectura de Braga o recurso às potencialidades plásticas do granito. Esta especificidade de Braga, no primeiro terço do século XVIII, parece preparar o advento da elegância decorativa do vocabulário rococó que se desenvolve na cidade a partir da década de quarenta. Ou seja, desde épocas recuadas que Braga encontrou artisticamente na sedução da decoração *accroché* a arquitecturas plenamente ensaiadas e concretizadas noutros quadrantes, a forma de mascarar o seu periferismo: tanto em relação à corte, quanto aos centros artísticos europeus⁹.

É o que se verifica na fachada dos Terceiros de S. Francisco, ideada em 1707 por Manuel Fernandes da Silva, utilizando o autor uma folhagem grossa de acantos como moldura de duas cartelas e do óculo; leitura paralela revela a fachada da capela de Santa Maria Madalena da Falperra, onde o toque de André Soares se ausculta. Nesta fachada, ao lado do «emocionante movimento» desenvolvido pelo contorno dos frontões e das cornijas ou pelos recortes do portal e janela, de pendor borromínico, surgem decorações de duplo pendor, geometrizar e vegetalista, que tentam ultrapassar o espartilho do vocabulário tardobarroco com arranjos superficiais. Se a concepção da fachada segue uma orgânica ditada ainda pela estética barroca, quanto à decoração constata-se um passado e um presente; aquele visível nas formas geométricas e abstractas, que remetem para a tratadística maneirista, e este na flora, vocabulário avançado da expressão rococó. Expressão esta que André Soares explora sistematicamente nas suas concepções retabulares. Nestas, um mar de ornatos vegetais contorcem-se emprestando ao conjunto um admirável sentido plástico, testemunhos da assimilação do vocabulário rococó pelo artista.

Folgar de la Calle havia já constatado que na arquitectura galega de setecentos é nítida a influência de Hans Vredeman, Wendel Dietterlin, Teodosio de Bry, Jacques Floris, entre outras obras que fazem parte do maneirismo da Europa do Norte, visível nomeadamente na Casa do Cabido de Santiago de Compostela, obra de Clemente Sarela iniciada em 1755¹⁰. A origem do sentido geométrico e abstracto da arquitectura galega encontra-se pois nestas gravuras impressas nos tratados maneiristas nórdicos¹¹.

Como muito bem notou Robert Smith, André Soares assumia duas facetas diferentes, «uma essencialmente plástica, destinada a perdurar na sua talha, a outra fundamentalmente linear» preferida na expressão arquitectónica¹², se bem que as fronteiras nem sempre sejam pacíficas, podendo-se encontrar na mesma obra as duas tendências, como já exemplificámos, ou ainda, explorar exclusivamente expressão geometrizar num trabalho em madeira, como iremos analisar na porta da igreja dos Terceiros de S. Francisco, ideada por André Soares, obra que julgamos inédita. Assim,

⁷ SERRÃO, Vítor – *A Pintura de Brutesco do Século XVII em Portugal e as suas Repercussões no Brasil*, in «Barroco», n. 15, Actas do «II Congresso do Barroco no Brasil», Minas Gerais (Brasil), 1990-92, pp. 113-136.

⁸ Idem – *ibidem*, p. 114.

⁹ ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – *Manuel Fernandes da Silva Mestre Pedreiro e Arquitecto de Braga. 1693-1751*, Porto, Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, nº 4, 1996, pp. 195-202.

¹⁰ FOLGAR DE LA CALLE, M^ª Carmen – *Arquitectura Galega del Siglo XVIII. Los Sarela*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1985, p. 104.

¹¹ Idem – *ibidem*, p. 113. Ver também nesta obra Estampa 67.

¹² SMITH, Robert C. – *Frei José...*, p. 198.

a par de um vocabulário rococó de requintado desenho, desenvolveu o artista uma linguagem geométrica e abstracta, cujas fontes se devem encontrar na tratadística maneirista do norte da Europa. Do enfoque que vamos fazendo sobre a arte do Minho estas constatações vão ganhando relevo.

A aproximação que Smith fez da arte de Soares da arte galega, nomeadamente do estilo de Simón Rodríguez e dos Sarela¹³ e corroborada por Folgar de la Calle¹⁴, não se deveu tanto ao conhecimento directo das obras daqueles artistas, mas ao uso de fontes paralelas de inspiração. Até porque, há um distanciamento entre as formas geométricas utilizadas por Soares e as dos artistas galegos – com melhor risco para o artista nacional – recorrendo André Soares ao geometrismo numa movimentação miúda de alternância de planos, por oposição às largas superfícies planas desenvolvidas na Galiza, num estilo denominado de placas. As decorações utilizadas nos rostos de livros do século XVII e XVIII podem ser outra fonte a explorar como fundamento iconográfico de muitos trabalhos em pedra e madeira.

Dos três espaços arquitectónicos documentados como concebidos por André Soares Ribeiro, a capela de Santa Maria Madalena da Falperra foi já revisionada¹⁵, sendo, enquanto espaço uma concepção do século XVII, sem qualquer interferência de Soares. Só a sua fachada, evidenciando tratamento retabular, e os pátios poderão estar associados ao artista.

Na Casa da Câmara e na Igreja dos Santos Passos, revê-se um arquitecto informado nas estruturas tardobarrocas com efeitos decorativos de sabor geometrizante.

Constatou-se já num estudo dedicado ao contributo dos pedreiros galegos à arquitectura minhota no século XVIII que grande parte dos edifícios documentados ou atribuídos a André Soares, encontraram como suporte para a sua realização mão-de-obra galega, ou a trabalharem lado-a-lado com artífices portugueses¹⁶. Na ocasião interpretámos essa constatação como determinante de André Soares: atendendo a que, se a sua arte se aproximava formalmente da galega, escolhia os artistas de origem estrangeira por estarem mais aficionados àquelas formas.

Parece, todavia, que o contributo galego não será de interpretar exclusivamente como prestação mecânica, mas extensivo à concepção volumétrica e abstracta que a arte minhota, sobretudo ao nível local, acusa na segunda metade do século XVIII.

A arquitectura Galega apenas superficialmente adoptou as formas rocailles, como constatou Folgar de la Calle, «nuestros maestros de obras fueron remisos a abandonar el Barroco; un barroco que siguió teniendo sus modelos – en los principales edificios compostelanos y recurrió, incluso hasta comienzos del siglo XIX, a una decoración de placas que, pérdida la fuerza de las empleadas por Rodríguez Y Sarela, tiende a multiplicar los planos – desarrollo y disminuir su grosor y tamaño, com un refinamiento contagiado del rococó»¹⁷. A arquitectura rococó nunca chegou a desenvolver-se nessa região, passando a adoptar-se o revivalismo neoclássico ou a pervivência das formas barrocas. À volta de meados do século XVIII encontra-se no Norte um conjunto de edifícios civis e religiosos onde a decoração rococó é utilizada: Guimarães, Viana, Ponte de Lima, Póvoa do Lanhoso, Braga, etc., para referir só os centros principais.

¹³ Idem – *ibidem*, p. 184.

¹⁴ FOLGAR DE LA CALLE – *o.c.*, p. 113.

¹⁵ ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – *A Capela de Santa Maria Madalena do Monte da Falperra, de Braga, à luz da documentação notarial*, Sep. da Revista de Ciências Históricas da Universidade Portucalense, vol. V, Porto, 1990, pp. 231-269; Idem – *As Capelas de Santa Madalena do Monte da Falperra: nova abordagem*, Sep. de HUMANÍSTICA E TEOLOGIA, fasc. 1-2, nº 17, Porto, 1996, pp. 165-187.

¹⁶ ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – *Pedreiros Galegos no Noroeste Português no Século XVIII*, Actas Del VII Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte, Badajoz, 1995, p. 153.

¹⁷ FOLGAR DE LA CALLE – *o.c.*, p. 63.

Falta um inventário completo desses edifícios onde a expressão moderna foi empregue pelo tracista, ainda que pontualmente em ligeiros apontamentos. Só depois se poderão tirar leituras conclusivas e avançar para aproximações com o rococó brasileiro.

No Minho, parece dar-se um salto brusco dum classicismo tardio, ainda em plena vitalidade em 1723 na fachada da Sé de Braga, criação de Manuel Fernandes da Silva, para uma concepção tardobarroca que perdura por toda a segunda metade do século XVIII, visível também nas obras de André Soares e ainda presente nas de Carlos Amarante, isto se nos cingirmos a grandes riscadores. Deixando este patamar, assiste-se à perduração das formas tardobarrocas sobretudo na arquitectura religiosa, retomando-se à medida que o século se aproxima do seu termo, uma feição singela sem excessos para decorações, de claro timbre clássico, retomando-se, por assim dizer, a lição do primeiro terço de setecentos.

NOVOS DADOS

Mais que o grande arquitecto do Minho Rococó, encontra-se em André Soares um grande riscador, com fortes potencialidades decorativistas, obra que cada vez mais se torna consistente sob o ponto de vista documental frente à fragilidade das atribuições arquitectónicas. Naquela vertente, revela André Soares um requintado vocabulário rococó, na forma e no conteúdo. Obras em talha são talvez o seu magno contributo à arte portuguesa, no sentido do avanço estético, atingindo alguns retábulos foros de obra prima, nomeadamente o retábulo de Nossa Senhora do Rosário da igreja de S. Domingos, em Viana, e o retábulo-mor da Falperra, em Braga. Analisando-os em pormenor encontra-se uma clara correspondência em gravuras impressas e em tratados através dos quais essa decoração rococó era divulgada, como testemunhado por Robert Smith¹⁸ e por Marie-Thérèse Mandroux França¹⁹.

É para reforçar a faceta de André Soares como criador de decorações em madeira que apresentamos esta reflexão, que teve como pretexto a revelação de duas novas obras ideadas por André Soares e que se encontram ainda inéditas – a porta da igreja dos Terceiros de Braga, e o retábulo-mor da igreja de S. Tiago de Caldelas – e uma terceira, pontualmente referida na mais recente historiografia sobre Braga, que é o Mapa da Cidade, trabalho também associado ao artista.

1) Manifesta essa aptência de bom desenhador e colorista no Mapa da Cidade de Braga, guardado na Biblioteca da Ajuda, efectuando um levantamento total da estrutura arquitectónica e urbana de Braga, onde, a par de um aturado sentido de pormenor e de realismo, apresenta o artista uma tarjeta assimétrica lavrada com motivos rococós, no interior da qual escreveu MAPPA DA CIDADE DE BRAGA PRIMAS²⁰. Quando se compara o desenho desta tarja com a cartela dos Estatutos do Bom Jesus e Santa Ana, da igreja de Santa Cruz, primeira obra documentada, datada de 1747, verifica-se um grande amadurecimento formal do artista, envolvendo a recortada moldura com concheados irregulares e outros motivos de natureza vegetal. Quanto André Soares teve de contido no desenho dos Estatutos, portador ainda de nítidas influências joaninas, revela aqui uma concepção onde a assimetria marca qualquer um dos eixos. Este Mapa, apesar de algumas falhas de papel, esclarece

¹⁸ SMITH, Robert – *Frei José...*, pp. 163-242.

¹⁹ FRANÇA, Marie-Thérèse Mandroux – *Information artistique et mass-media ou XVIII siècle: la diffusion de l'ornement gravé rococo au Portugal*, in «Bracara Augusta», vol. XXVIII, nº 64, 1973, pp. 412-445.

²⁰ A planta guarda-se na Biblioteca da Ajuda com a cota Col. Cartografia, Ms. Reg. 1-C. Dimensões aprox. 1250x775 mm, feita em perspectiva, a traço negro e sanguínea, aguarelada.. Na classificação lê-se o seguinte: «A planta é razoavelmente bem desenhada, tentando conciliar a escala com a perspectiva, a que não é alheia a tentativa de representar os níveis de relevo». Ver ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – *Manuel Fernandes...*, p. 33.

ainda o seu autor: ANDRE RIBEYRO S [...] SYLVA, nome colocado debaixo da tarja. Embora não esteja datado, podemos apontá-lo próximo aos anos 60.

2) A Irmandade dos Terceiros de S. Francisco, tendo resolvido dotar o portal principal da sua igreja- concebido em 1707 por Manuel Fernandes da Silva, como toda a fachada – de novas portas em madeira, contrata o mestre carpinteiro Inácio Pereira, de Braga, no dia 31 de Maio de 1757, para a realização dessa obra²¹. Tendo ido a pregão, o menor lanço foi deste carpinteiro, que atingiu a quantia de «quarenta e sinco mil e seiscentos reis so de suas mãos», obrigando-se a dar a obra pronta até «o dia das Chagas do Patriarcha São Francisco de dezasete de Setembro deste prezente anno».O mestre carpinteiro era morador no Campo de Santa Ana de Braga. Os Terceiros de S. Francisco acusaram ao notário que «querendo por huma portta prencipal na capella desta dita Veneravel Hordem mandarão por editais publicos e costumados nesta cidade» para na obra lançarem os preços os artistas interessados, como se regista no texto notarial. A menor oferta foi do mestre carpinteiro arrematante, incluindo-se no ajuste só mão-de-obra, fornecendo-lhe «esta Venravel Hordem os matriais que para ella forem nesessarios a tempo conveniente e mandar-lhe havrir os boracos dos chumbadoucos».

O dado principal vem nas condições que foram impostas pela Irmandade ao artífice:

«que elle Ignasio Pereira se obrigaria a fazer as ditas portas na forma do risco que se apresentou neste atto e se lhe entregou asignado pello ditto menistro e se obrigava a fazer as dittas porttas dando-se-lhe todos os materiais e ferrages na forma do dito risco, o que tudo faria a vontade e direção de Andre Soares, morador na Rua de São Miguel-o-Anjo que foi o que fez o dito risco»,

condições que de resto o carpinteiro aceitou como esclarece o contrato:

«e por este prezente publico instrumento disse elle dito Ignasio Pereira que se obrigava como obrigou a dar as ditas portas feitas e acabadas na forma do risco e com a direção que der o dito Andre Soares athe o dito dia das Chagas do Patriarcha São Francisco e mais tender athe o dito dia fim de Setembro com conduinação (sic) de que as não dando feitas e acabadas e examinadas porque tudo entenda na forma do risco edixação do dito Andre Soares perdera de pena trinta mil reis e pagara todas as perdas e das que esta Veneravel Hordem por ese respeito receber e os pagamentos se lhe farão em trez coarteis a saber, hum no prensipio da obra e outro no meio della e o ultimo no fim despois de cabada e examinada e achando-se na forma dos apontamentos e direcção do dito Andre Soares».

Inácio Pereira, além do risco de André Soares receberia a orientação directa do artista. É curioso que o nome de André Soares é repetidamente expresso no documento.

Na concepção das portas, formadas por duas folhas iguais, rejeitou completamente o artista o vocabulário naturalista quedando-se em formas geométricas extremamente túrgidas, claramente borrominicas, e com notável sentido de volume, numa expressão que sem perigo rotulamos de tardobarroca. A força das duas gigantescas almofadas centrais, enquadradas por volutas, tem carácter sobretudo pelo geométrismo transmitido pelos sucessivos recortes da linha à volta de uma superfície central plana.

²¹ «Contrato da Veneravel Hordem Terceira desta cidade com Ignasio Pereira, carpinteiro do Campo de Santa Anna desta mesma». A.D.B. – *Nota Geral*, 2ª série, nº 87, fls. 81v-82v.

3) Em 1760 temos nota de uma outra obra ideada por André Soares, desta feita para o retábulo da capela-mor da igreja de S. Tiago de Caldelas²². A paternidade soaresca é revelada, uma vez mais, pelo contrato notarial realizado, a 28 de Fevereiro do referido ano, entre o encomendante e o mestre que tomou a empreitada. O contrato foi assumido entre João Lopes Loureiro, homem de negócio que actuou como procurador de D. Gastão da Câmara Coutinho, «Comendador da Comenda de Sam Thiago de Caldellas», e o mestre entalhador Teodosio Álvares.

João Lopes Loureiro apresentou no acto da escritura uma procuração que esclarecia a obrigação de D. Gastão mandar fazer o retábulo para a «igreja da sua comenda», como fora determinado em capítulo de visita. A obra deveria ser rematada pelo menor lanço que executasse a «planta que pera ella havia feito o Reverendo Antonio Soares da Silva e risco e apontamento delles». Acreditamos seriamente que o nome António foi falha notarial quando em seu lugar deveria estar André, até porque no resto do nome os apelidos são coincidentes. E mais, a qualidade do desenho e a expressão formal do retábulo não deixam dúvidas de que o seu autor foi André Soares.

Andando a pregação a empreitada para ser arrematada pelo menor lanço, foi assumida por Teodósio Álvares (artista que também conhecemos noutra documentação pelo nome de Teodósio Álvares de Araújo) pela quantia de «duzentos e oito mil reis e por não haver menor lansso», esclarecendo-se que este preço não incluía a execução do trono do retábulo. A obra seria «feita e acabada com prefeissão na forma do mesmo risco e apontamento the o Janeiro do anno seguinte de mil setecentos e sessenta e hum», recebendo a quantia estipulada em três pagamentos, sendo o último depois da obra «feita e revista por mestres peritos que estando sem deminuição da planta lhe satisfazera o dito ultimo pagamento».

O entalhador, na ocasião residente em Braga na Rua da Cónega, ainda em 29 de Junho de 1797 era vivo, pois é parte interveniente numa escritura de Nomeação de Prazo, e em 1751 já envergava o título de mestre da profissão de entalhador.

Em 1794 Teodósio Álvares é nomeado a intervir num novo processo de obras da igreja de Caldelas, desta feita como fiador do mestre carpinteiro José Pinheiro, quando este assume o compromisso de obras na capela-mor da igreja, nas quais se incluía «seis sanefas de talha que correspondão com o retabollo, huma grade moderna de quatro palmos de alto com dois raros para ouvir confições» e duas credencias²³. Trinta e quatro anos após a execução do retábulo da igreja de Caldelas, o risco desta peça ainda continuava a impôr orientações formais para a realização de novas obras de talha na capela-mor da igreja. A lição de André Soares, veiculada através do desenho que concebeu para aquele retábulo, não tinha perdido ainda a actualidade, levando à imposição de que as sanefas a realizar no ano de 1794 tivessem unidade visual com o retábulo.

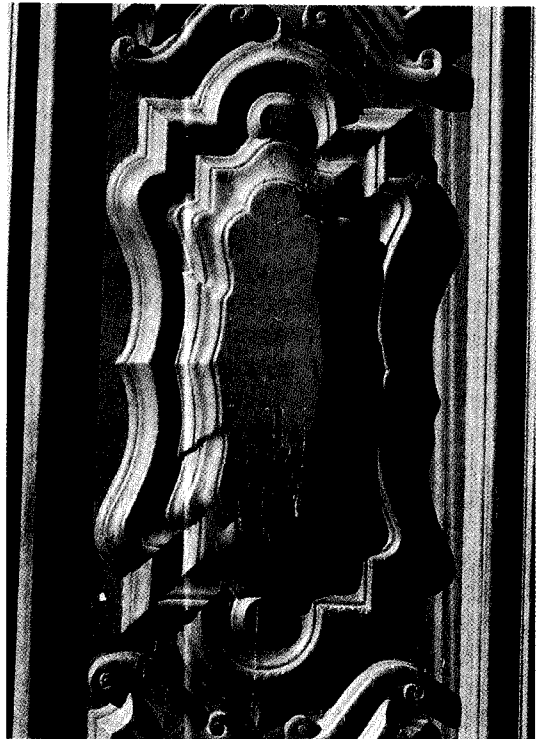
O retábulo perdeu a beleza das tonalidades primitivas, tendo sofrido há alguns anos um restauro. Perdeu também o seu magnífico sacrário desenhado por André Soares, recebendo outro sem o mínimo de respeito estético pelo conjunto. Felizmente, o pároco actual, em atitude que devemos realçar, guardou o sacrário, podendo, em qualquer momento reinserir-se no retábulo, dignificando a peça concebida por André Soares Ribeiro. O sacrário conserva ainda a riqueza polícroma original. Pela disponibilidade demonstrada pelo Padre Adelino Eiras Nobadinhas, queremos aqui expressar o nosso agrado.

²² «Obrigação que faz o mestre entalhador Theodosio Alves, da Rua da Conega a factura do retabollo da cappela-mor de S. Thiago de Caldellas». A.D.B. – *Nota Geral*, 2ª série, nº 94, fls. 179v-180v.

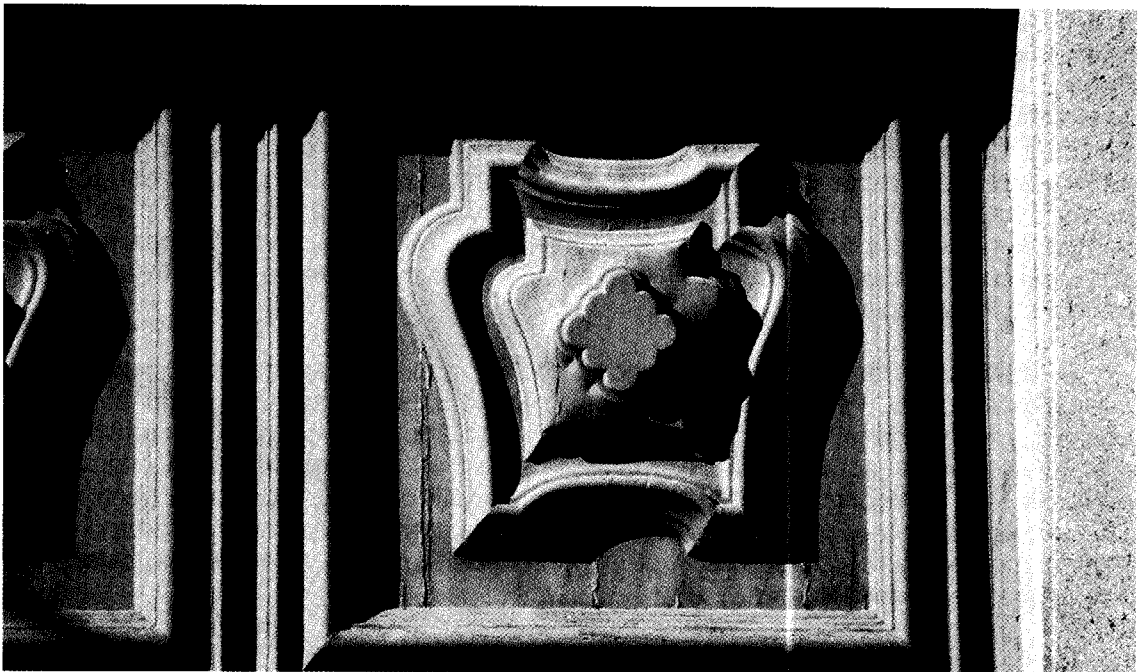
²³ A.D.B. – *Nota Geral*, 2ª série, nº 126, fls. 32-33v.



1

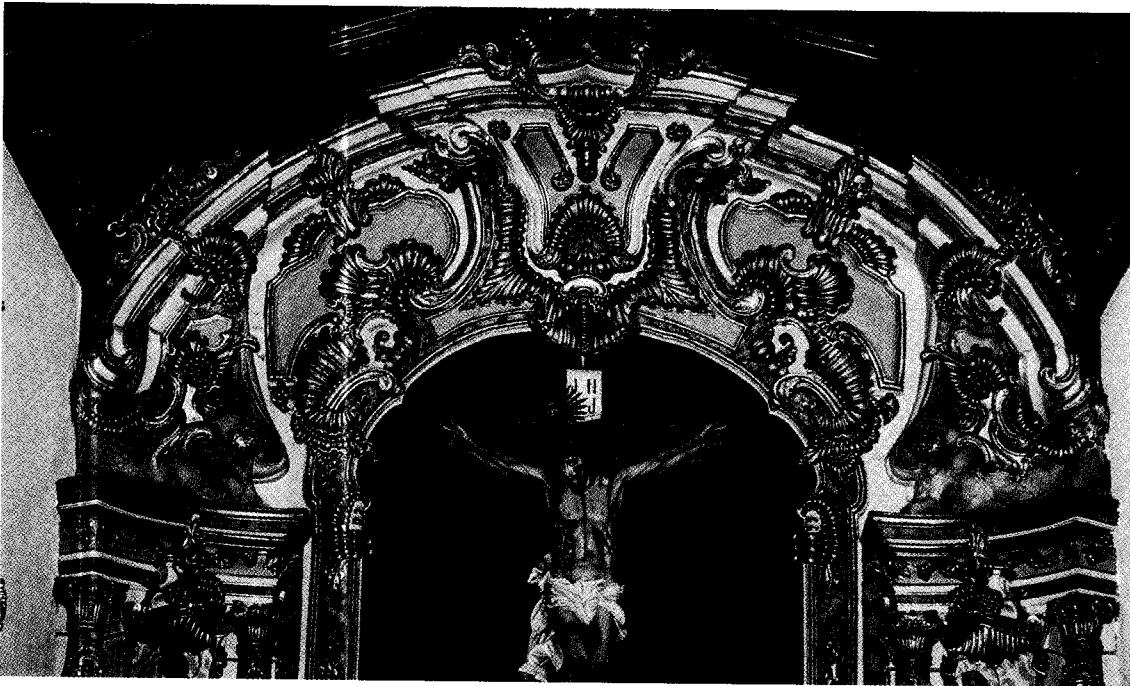


2

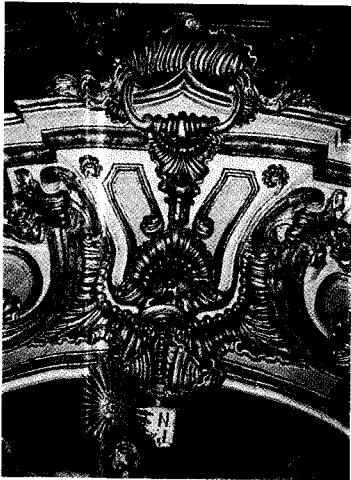


3

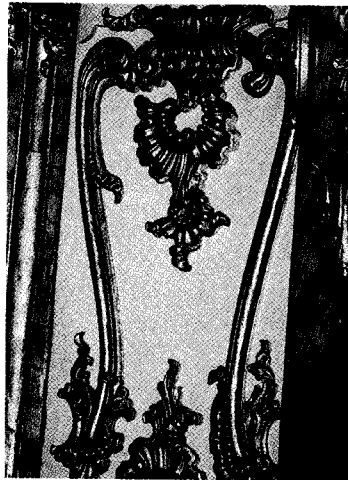
Fig. 1 – Portal da igreja dos Terceiros de S. Francisco e pormenores das almofadas da porta – Braga



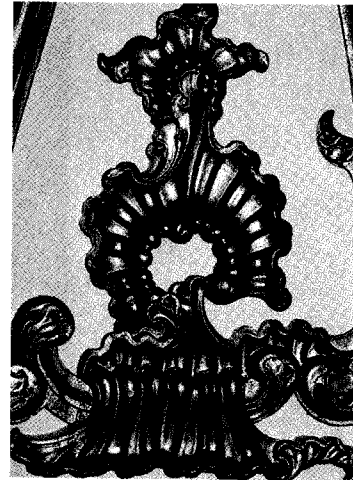
1



2

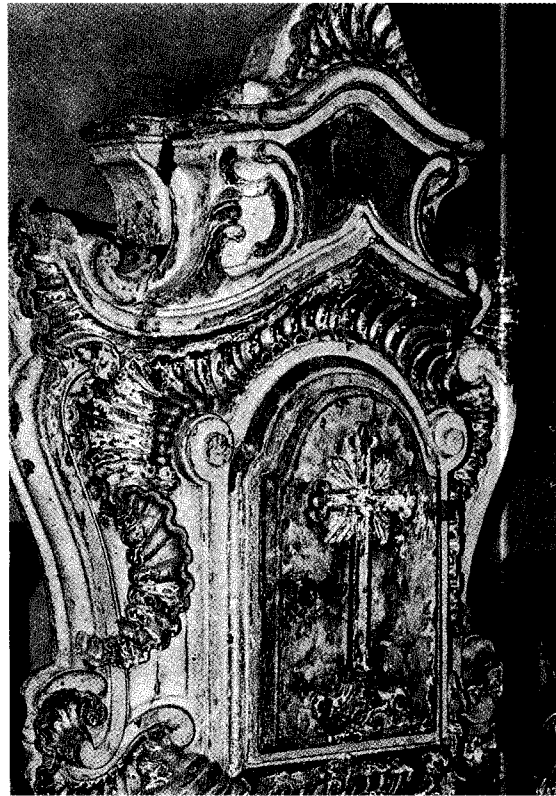


3

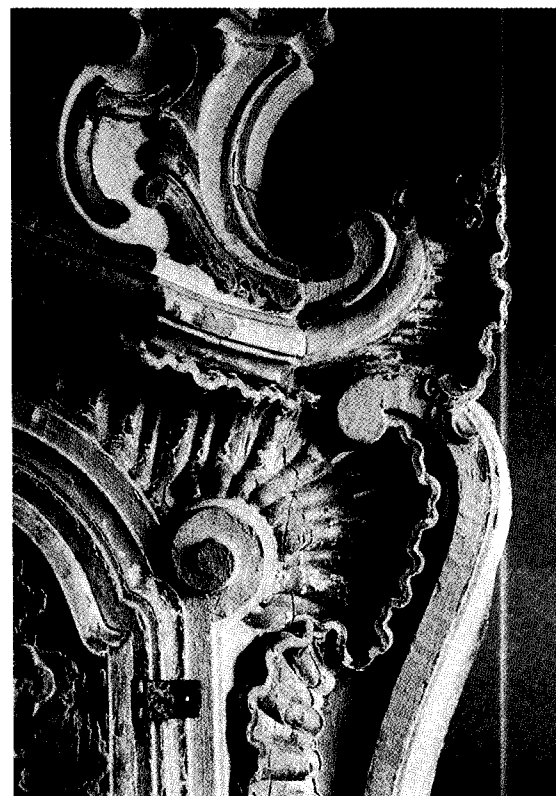


4

Fig. 2 – Retábulo da igreja de S. Tiago de Caldelas



1



2

Fig. 3 – Sacrário do retábulo de S. Tiago de Caldelas.