

OBRAS NO CONVENTO DE SANTA ANA DE VIANA DO CASTELO (SÉCULOS XVII-XVIII).

I- Os Autores dos Projectos de Intervenção

Manuel Joaquim Moreira da ROCHA *

I. INTRODUÇÃO

Há alguns anos atrás iniciamos uma pesquisa sobre o Convento de Santa Ana de Viana do Castelo¹, trabalho que por razões que nos foram exógenas não seria levado ao seu termo. No momento em que se abandonou o projecto dispunhamos em carteira de notas variadas sobre o ambiente artístico que definia o convento, sobretudo para o século XVIII. Os fundos percorridos mostraram-se férteis.

Embora a transformação que o actual edifício acusa tenha provocado uma ruptura com o espaço monacal, fruto de uma adaptação que veio a sofrer em finais do século passado início deste, para aí funcionar um azilo da 3ª idade sob a tutela da Congregação de N.ª Sr.ª da Caridade, justifica ainda, pela qualidade dos testemunhos que se conservam, este e outros estudos. Da traça conventual subsistem a igreja, coros, sacristia, claustro, e ainda bons testemunhos da fachada Poente, onde se localizava a portaria conventual.

A igreja é um subido exemplar da arte barroca vianense, tanto pela unidade do seu recheio, como pela singularidade dos coros. Vários autores, antes de nós, chamaram a atenção para o conjunto, associando-o, ainda que hipoteticamente, ao labor de Manuel Pinto de Vilalobos. A este propósito escreveu-se em 1984:

"... quando as freiras do convento de Sant'Ana de Viana do Castelo, a partir de 1707, reconstruíram a sua igreja, Manuel Pinto de Vilalobos 2º esteve à frente de tais obras, segundo o que insinuam o que resta do portal daquela época e a ambiência cénica das decorações do interior do templo"². Constatação sem qualquer consistência.

De Vilalobos colheram-se imagens das construções que planeou e fizeram-se atribuições. Mais prudente foi António Matos Reis quando, recentemente, baseado em testemunhos documentais, opinou que a acção de Vilalobos apenas indirectamente se ausculta em Santa Ana, através do mestre António Bernardes, discípulo que fora de Manuel Pinto de Vilalobos³.

2. DA HISTÓRIA

No início do século de quinhentos a Câmara de Viana do Castelo tomou a resolução de fundar um convento feminino na área urbana da sua jurisdição, tendo sido escolhida para patrono das freiras, Santa Ana.

A empresa logístico-financeira correu a cargo da vereação, afirmando-se o licenciado António Correia, então Juiz de Fora, elemento fundamental nesse processo.

Em 1510 foi contratado o mestre pedreiro Pero Galego⁴, residente em Caminha⁵, para dar andamento à determinação camarária de construção do convento. Escolhido o terreno - cedido pelo almoxarife de Viana - contrataram o artista para levantar modestos aposentos compostos de "pequena casa que servisse interinamente de dormitório, com sua crasta, e a capella oitava, de pedra de esquadria, muito bem feita com sua tribuna ou côro", obra que assumiu à razão de 300 reis por braço de 10 palmos. Não deixa de ser interessante a forma centralizada que o espaço sacro definia. Pervivência medieval, ou testemunho de viragem estética que o Norte do País precocemente parece ter experimentado? Estamos a preparar uma reflexão sobre o tema, que se publicará num futuro próximo.

Dois anos mais tarde, a 17 de Agosto de 1512, foi escolhida para primeira abadessa do convento de Santa Ana, D. Margarida de Sousa, até então freira em Santa Clara de Vila do Conde.

Esta campanha de construção das dependências do convento continuou nos anos seguintes em sintonia com as possibilidades económicas disponibilizadas pela comunidade.

Desde os seus primórdios que atraía donzelas de elevado estatuto social, como observou Figueiredo Guerra. Ora, estirpe elevada está umbilicalmente relacionada com protagonismo artístico e climas de desalogo financeiro. Assim, foram aumentando os teres e os haveres da nova casa, paralelamente à procura que era fomentada nas famílias mais ilustres do Minho para paradeiro das suas filhas. Não é de estranhar que ainda não sendo dobrada a década de vinte do século XVI integrassem já o património de Santa Ana os conventos de Santa Maria de Valbôa e de Santa Marinha de Loivo, e a Igreja de Arga.

Se em 1522 contava vinte e duas monjas, cifra que subia em finais do século XVII a noventa e seis, continuaria a crescer até 1710 altura em que atingiu cento e trinta, mantendo-se durante toda a primeira metade desse século acima das cem religiosas professas.

3. AS OBRAS

A manutenção física dum espaço conventual, como de qualquer espaço construído em pleno usufruto, exigia um contínuo dispêndio em pequenas obras de conservação e arranjo, no sentido de quitar qualquer desequilíbrio que pudesse advir nas vivências monacais entre o conforto, o asseio e a qualidade. Para colmatar esta situação, as monjas de Santa Ana contratavam, regularmente, artífices para fazerem a manutenção de telhados, pintura do edifício, arranjos nas oficinas, regularização de cursos de água no interior da cerca, entre muitos outros pequenos nadas que pontualmente eram observados e remediados. Listas destes gastos encontramos-os registados nos livros de *Despesa* debaixo da denominação de *Despesa de gastos ordinários*, onde minuciosamente eram registados todos os gastos, por mais insignificantes que fossem.

Não são, preferencialmente, estas despesas do quotidiano que nos interessam no estudo artístico de um convento. São as campanhas - grandes ou pequenas - de construção ou reconstrução, que podem justificar a intervenção de profissionais que ultrapassam o nível do mero especialista e nos remetem para o domínio artístico. Quando a obra empreendida era de maior envergadura, as monjas sabiam socorrer-se

do melhor entre os melhores dos artistas que operavam na área de influência do convento. Esta é uma constatação que se vem impondo como conclusão dos estudos que vão sendo desenvolvidos sobre casas conventuais femininas⁷. É aqui que vemos surgir nomes, como fazedores, mas acima de tudo, como criadores, permitindo-nos entrar num outro domínio muito mais arrojado que é o das correntes do pensamento estético numa época e num espaço. As formas expressas na materialização do legado visual, encontram sempre suportes, ora no saber tradicional, ora nos frutos que cada tempo vai gerando, ou na simbiose de ambos. São as correntes artísticas que urge auscultar no estudo do passado, seriando em cada meio as obras pioneiras, como igualmente os mentores dessas expressões precoces.

O convento de Santa Ana entra exactamente neste patamar. Várias constantes o justificam: o elevado nível social da clientela, ou seja, das monjas que o povoaram; o lugar que ocupa no legado artístico de Viana, para não nos balizarmos, para já, num contexto mais alargado.

Os documentos que vamos utilizar, pelo pormenor da descrição a que descem, esclarecem tanto a obra realizada, como o custo, o artista executante e ainda elementos sobre o autor do projecto. Não é costume encontrarem-se inseridos nos registos gerais de *Receita e Despesa* dos Conventos. Normalmente estes ciclos de grandes campanhas davam origem a registos contabilísticos autónomos, debaixo da denominação de *Livros de Obras*. No nosso caso, apenas a intervenção do século XVII, que aqui referimos, tomou assento em registo individualizado. A restante documentação encontra-se inserida nos registos gerais de despesa do convento, o que explica o seu ineditismo. O conjunto documental que aqui utilizamos é fundamental para a compreensão do legado artístico do Convento de Santa Ana, ultrapassando de longe esta pequena nota. Não será a derradeira vez que dele nos servimos.

Olhando a documentação de finais do século XVII a igual tempo do século seguinte conseguimos apurar três ciclos de intervenções profundas.

I - 1696-1699

Construção de dormitórios e mirante⁸.

II - 1730-1732

Neste período são várias as obras⁹:

1) "Despeza que fizemos com o Refetorio". Envolveu obras de reconstrução da *cozinha e chaminé, e concerto da fonte que a fornece de água; recebeu novo forro de carpintaria* e foi dotado de "mezas e acentos". Por toda obra foi responsabilizado o mestre Miguel Coelho¹⁰.

Depois de concluídas estas obras as monjas puderam ouvir com mais conforto à hora das refeições a leitura do "Flos Sanctorum", que entretanto fora consertado¹¹.

2) "Despeza como Dormitorio novo", envolvendo obras de pedraria e carpintaria. Pelo registo dos gastos sabe-se que o dormitório estava dotado de uma varanda:

"Pagamos a Francisco Fernandes pelo telhado do Dormitorio e baranda que se fes de impreitada que feito por preço de acentar cada moyo a 100 reis os quoaís levarão cento e hum moyo por medição do Mestre Manoel de Oliveira, importarão des mil e cem reis"¹².

De pedraria, nestas obras, destacam-se dois mestres pedreiros: Manuel de Oliveira e António Lopes Trindade. De resto, a obra que estes mestres contrataram foi, depois de pronta, medida por Manuel Pinto de Vilalobos, como se regista na nota de pagamento:

"Despendemos com os Mestres Manoel de Oliveira e Antonio Lopez Trindade como consta da medição do Coronel Engenheiro que fez de toda a obra e conta lançada ao pe della trezentos e noventa e dous mil e setecentos e corenta reis e tes (sic) vinte avos de real"¹³.

III- 1735-1741

Nestes dois triénios foi seleccionado para intervenção o conjunto que em que as comunidades religiosas mais investem, e onde a qualidade artística era mais disputada, - igreja, coros e sacristia¹⁴ - e construído o edifício contíguo para Poente, onde se levantou nova portaria e novo dormitório, no qual se incluía a cela da abadessa, entre outras muitas intervenções, de raiz ou de restauro e melhoramento. As obras foram profundas e passaram do domínio da arquitectura, para o reino das artes de interior: talha e pintura. Nesse vendaval construtivo só a capela-mor da antiga igreja foi poupada, sendo entretanto cautelosamente resguardada¹⁵.

Não dispômos para já de qualquer indicativo documental sobre a reconstrução da capela-mor, apenas atribuições justificadas em observações formais. Seria aquando da reconstrução da nova capela-mor que foi demolida a velha *capela oitavada* onde se desenvolviam os actos litúrgicos desde a fundação do convento? Qual a relação desse edifício com o novo que entretanto se levantara? Daquele resta apenas a torre sineira, de expressão manuelina, deslocada do sítio primógenito pelo menos uma vez.

As obras na igreja estavam em bom ritmo no ano de 1735, tendo perturbado inclusive o calendário litúrgico das religiosas:

"Não houve mais despeza de Sermoens neste anno [1735] pello impedimento das obras que corrião na Igreja"¹⁶.

A descrição das obras elucida a sua dimensão, empreendimento que só com o patrocínio do monarca pode chegar a bom termo. O documento é esclarecedor:

"Despeza com as obras que neste triennio se fizerão neste convento, para as quais consignou Sua Magestade que Deos guarde oytto mil cruzados nos sobejos do cabeção das Sizas".

Neste primeiro triénio (1735-38), papel activo tiveram os mestres pedreiros Manuel Alves Martins e António Lopes Trindade tendo sido contratados pelo convento para assumirem as intervenções arquitectónicas.

A equipa liderada por Manuel Alves Martins incumbiu-se de levantar a fachada principal da igreja, "correspondendo à nave do edifício, "desde o cunhal do coro athe topar na capella"; fachada de belo efeito cenográfico como diremos de seguida. No interior dessa parede rasgou-se uma escada de pedra para acesso ao púlpito. Pela empreitada recebeu a quantia de 260.000 réis.

A sua intervenção não se finou à fachada. Por novo compromisso interveio no interior da igreja, abrindo dois arcos, que futuramente receberiam altares de talha¹⁷, e mais "duas frestas no meyo dos dois arcos, correr a parede da sachristia athe topar no arco cruzeiro, mudar a janella da sachristia", e outras pequenas miudências em que se

incluía “mudar a cayxa dos ossos e a sepultura da dita capella”. Este trabalho orçou em 130.000 réis.

Algumas considerações somos impelidos a equacionar:

A capela que aqui vem referida é a capela quinhentista ou a capela-mor que actualmente existe e tinha sido já previamente aumentada? Se a primeira hipótese se confirmar, então ou o corpo da igreja era centralizado em forma octogonal, ou da nave rectangular saía uma ligação à tal capela oitavada. O exemplo que se nos afigura mais próximo é a igreja conventual de Celas.

Nesta magna intervenção foram também reformados os coros, alto e baixo, trabalho que seria arrematado pelo mestre António Lopes Trindade, mestre conhecido de outras empreitadas anteriores, pela quantia de 269.000 réis. À parte ainda lhe pagaram mais vinte e seis mil e quatrocentos réis “Pello acrecimo a dita obra de duas frestas no coro bayxo e de sima, huma escada para serventia do coro e humas portas”.

No fim destas obras de pedraria, estes dois mestres ficaram em posse de dinheiro adiantado, um 56.648 réis e 17.600 réis o outro, que seriam quitados com a prestação de serviços na obra “da roda e dormitorio”, que entretanto se faria. Efectivamente, no triénio seguinte (1738-1741), lá aparecem estes dois mestres a dar continuidade ao projecto de intervenção financiado pelo monarca.

Manuel Alves Martins foi o principal mestre pedreiro neste triénio, situação que se auscultou pelos empreendimentos que tomou, e se viria a evidenciar pelo título que recebe de “inspector desta obra”, controlando não só as obras de pedraria, como os outros artistas contratados no decurso das obras de pedraria, nomeadamente, os carpinteiros. Todas as empreitadas são arrematadas individualmente, e apenas numa fez parceria com o outro mestre pedreiro, cuja presença tinha sido já detectada no estaleiro. Referimo-nos a António Lopes Trindade.

Num primeiro compromisso tomado em praça pública, depois de apregoado, responsabilizou-se pela “obra da Roda e terreyro de dentro, e caza nova com seis grades de ferro, sallas da Madre Abadessa, e nellas huma dalla, papeleyra e chumine; janellas e frestas para o dito terreyro; taboleiro da caza das Madres Rodeyras, tudo com grades de ferro de aranha; levantar as cazas do Paraizo e lobs que se havião de demolir”¹⁸. O custo desta empreitada foi de “hum conto e quinhentos mil reis”, obrigando-se a cumprir os apontamentos e a planta que lhe forneceram.

Manuel Alves Martins esteve ainda, isoladamente, à frente de mais duas empreitadas. Numa procedeu-se à reforma da “parede no corredor da sachristia e a porta da entrada do dormitorio do meyo e a porta da entrada do dormitorio grande; levantar as paredes em que descansão as madeyras; e em sima da parede do coro huma costãa da caza do Paraizo; e levantar a dita caza e a das lobs”, entre outros melhoramentos que se assinalavam na planta. A outra contemplou um “acrecimo de cantaria à sobredita obra que forão oyto portas, des janellas, nove frestas, nove cantareyras, duas rodinhas, tres goardarroupas, vinte cachorros, cunhal no coro, lageado da Roda e do dormitorio das mossas”, entre as demais reformas. Por estas obras recebeu 115.082 réis e 295.346, respectivamente.

Em parceria com António Lopes Trindade fez “a parede do dormitório da porta grande para o campo do forno, com cinco janellas com grades de ferro, e cinco portas, e hum arco na mesma parede com seus pes direytos, varios perpianhos, lagear o campo do forno com huma escada de pedra, a passagem dos carros, o terreyro de fora, o celeyro por fora e por dentro, e o transito da procuração, fazer o alpendre da adega com duas columnas”, etc., no valor de 550.000 réis¹⁹.

Embora neste estudo se foquem preferencialmente as intervenções arquitectónicas, não podemos deixar de fazer algumas alusões aos domínios da talha e da pintura, sobretudo dos coros e da igreja que foram também aquisições de mais valia para a leitura artística justificada pela reconstrução do edifício.

Do labor do mestre entalhador Miguel Coelho safu toda a obra de talha que a intervenção arquitectónica justificou. Assim, pela “obra da talha das grades do coro de sima e do de baixo, e sobre a roda e confecionario da igreja” recebeu, no primeiro triénio, 48.000 réis, e “pella obra de entalha nos altares da igreja” a quantia de 53.380 réis. Saliente-se que o altar da capela-mor é anterior, inserindo-se ainda, tipologicamente no estilo nacional, e, como sabemos, esta campanha não englobou a capela-mor, como tivemos já ocasião de referir. No segundo triénio continuou com as obras de talha e escultura, nas quais se englobam “acrescimos dos altares e arco da igreja”, laboração do púlpito, entre outras pequenas obras que ultrapassaram a planta que lhe fora fornecida, obrigando-o a riscar algumas peças, como se pode ler pela rubrica “pello seu jornal de riscar e abrir, doze mil reis”²⁰. No total recebeu 133.830 réis.

Fez ainda o mesmo mestre trabalho em madeira para a sala do capítulo e refeitório, peças que entretanto se perderam nas obras de transformação oitocentista.

A policromia foi uma das tónicas ambientais procuradas nestas intervenções, como testemunha o que subsiste, e comprova o documento, procurando-se um clima exótico e claramente festivo.

Como pintor contrataram no primeiro triénio o mestre Santiago Gonçalves, que além da obra de pintura propriamente dita, assumiu também obra de douramento onde foi necessária.

Numa enumeração sumária, podemos dizer que pintou o forro dos coros, “com rompantes de jaspe azul e vermelho” e a imitar mármore; o cadeiral foi acharoadado “com galantarias de tinta cor de ouro”; igualmente foi acharoadado o orgão, na cor de encarnado e “com lavoires de ouro”; dourou “as molduras da talha” dos coros e acharoadado “os bayxos do mesmo coro e os lizos da talha de vermelhão fino”; dourou o retábulo dos Reis Magos e a sanefa da capela-mor e pintou muitas “outras couzas que constão dos apontamentos”. Recebeu em três empreitadas 192.000, 65.000 e 26.800, respectivamente.

No segundo triénio são contratados, sobretudo para estofo, pintura e douramento, os mestres Francisco Alves, Oliveira Costa (sic), e Victorio Soares. Das suas mãos safu “toda a obra que estava em branco, a saber, o retabolo de São Martinho, os altos dourados e os baixos de vermelho axoroadado, e o seu Presepio e respaldo estofoado”, arranjos nos retábulos colaterais e frontispício do arco cruzeiro, douramento do púlpito, pintura de alguns painéis que se fizeram novos no tecto da igreja, etc., no total de 403.800 réis.

O painel da boca da tribuna, cujo tema era "o tranzito de Santa Anna", foi executado pelo mestre pintor Francisco Mendes Lima, que se comprometeu ainda a pintar mais "as figuras que na proporção do panno se puderão acomodar"²¹, por cujo trabalho recebeu 70.000 réis.

4. OS AUTORES DOS PROJECTOS DE RECONSTRUÇÃO

Neste trabalho identificaram-se três ciclos de obras. O projecto para as obras dos dormitórios e mirante, construídos em finais do século XVII, safu do labor do mestre António Bernardes, artista vinculado a Manuel Pinto de Vilalobos, como testemunhou Matos Reis: "Entre os discípulos de Manuel Pinto de Vilalobos, evidencia-se, em primeiro lugar, cronologicamente e qualitativamente, António Bernardes, que foi promovido a ajudante de engenheiro, em 1704"²². Para além do risco, assumiu a empreitada global, sendo ele próprio quem contratou os artistas de outras especialidades, inerentes ao andamento da obra. Funcionou, portanto, como mestre pedreiro e arquitecto.

Entretanto, continuaram as obras no complexo monacal, e, muito provavelmente, à volta da segunda década do século XVIII, deve ter sido construída nova capela-mor, que viria a receber retábulo-mor de expressão nacional, e cobertura em caixotões singelos, ao contrário dos da nave que retratam em 45 painéis a Vida de Santa Ana e a Infância de Nossa Senhora, definindo um gosto cristalizado nas casas conventuais congéneres, na região de Braga, já da centúria de seiscentos. As paredes apresentam-se revestidas por azulejos de padronagem geométrica de cronologias aproximadas, que foram apeados e reutilizados para o mesmo efeito depois das obras de 1735-37. Não encontramos qualquer prova documental que sustentasse as informações de Luís de Figueiredo Guerra, que baliza a reconstrução da igreja, e de todo o edifício, entre 1707-1708, cronologia que seria entretanto usada pelos investigadores posteriores²³.

Dessa hipotética fase construtiva, que se mais não fez, permitiu o aumento da capela-mor, nada sabemos.

Das obras de pedraria de 1730-1732, concretamente, sabem-se os nomes dos artistas que as executaram, destacando-se à cabeça os mestres pedreiros que arremataram as empreitadas - Manuel de Oliveira e António Lopes Trindade - bem como, a medição das obras executadas por Manuel Pinto de Vilalobos. Qualquer um dos três pode ter delineado o projecto das obras. As transformações do século XIX apagaram o rasto destas obras, ao destruírem os dormitórios e demais oficinas da vivência monástica, impedindo outra análise que não a documental.

O que resta? Em boa parte o resultado da intervenção de 1735-41.

A reconstrução da fachada da igreja, dos coros, da portaria e dormitório anexo, parece-nos um projecto coerente, e saído da mão de um único e excelente tracista. De resto, depois de findas as obras na igreja, coros e sacristia, os mesmos mestres continuariam a intervenção na portaria, tendo, para tanto, recebido dinheiro adiantado o que pressupõe a existência de um risco inicial global.

A equipa de Manuel Alves Martins incumbiu-se de transformar a imagem exterior da Igreja, levantando a fachada lateral, que corresponde ao corpo da igreja e coros, e onde se destaca o adensamento decorativo, de belo recorte, sobretudo na continuidade do portal. Tratando-se de uma casa monástica feminina, o portal principal é lateral, uma vez, que a poente da capela-mor se localizam os coros das freiras.

Toda esta obra remata com uma elegante platibanda, sobre o entablamento, de perfil ondulante e definindo uma sucessão de motivos quadrifólios vazados. Podemos entender esta platibanda como um segundo entablamento, cuja função é exclusivamente a de transmitir elegância à fachada do edifício. Ao centro, na continuidade do portal, interrompe-se para receber o encurvamento da cornija. É concretamente no eixo que une portal e remate que se adensam os efeitos plásticos. Sobre o portal, um primeiro frontão curvo e aberto, enquadra as armas da Ordem, envolvidas em acantos; acima, numa mísula, a imagem de Santa Ana com a Virgem ao colo, peça esculpida pelo mestre entalhador bracarense, António Francisco de Oliveira, enquadrada por sanefa de onde pendem reposteiros, presos lateralmente, e se libertam duas grinaldas de flores e frutos, mascarando um frontão curvo e interrompido. Este belo conjunto é rematado por novo frontão curvo, interrompido para receber as armas de D. João V, situadas ao nível da cornija, e ladeadas por dois querubins e ainda a cruz de Cristo e a esfera armilar. Os dois tempos de fundação e reconstrução são assinalados na heráldica, referência explícita aos seus patronos régios: D. Manuel e D. João V.

A rematar, novo frontão, aberto, de enrolamentos ao centro, de onde sai uma cruz, sendo este o elemento mais classicizante de toda a composição e onde menos se acentua a subversão. De ambos os lados, nos panos brancos dos alçados, uma janela recortada a confirmar, uma vez mais, o bom desenho do seu autor.

É sem dúvida, a fachada joanina mais interessante de Viana do Castelo, e uma das melhores do Minho.

No interior, a harmonia conseguida entre a espacialidade dos coros, com as tríplices aberturas que os limitam, protegidas por balaustradas baixas de madeira, são enquadradas por festões e grinaldas. Por cima de cada uma das seis aberturas - três em cada um dos dois coros - tarjas no meio de densa decoração vegetalista. Estes coros transportam-nos a um ambiente requintado e festivo, talvez um dos mais expressivos espaços sacros, onde a teatralidade é literal e não metafórica²⁴. Se tivermos em mira o clima exótico proporcionado pelos acharoados e lacres, entre a gama inúmera de outros efeitos cromáticos, saídos, sobretudo, do labor do mestre pintor Santiago, concordamos, objectivamente, com uma profanidade barroca vivida e sentida pelas monjas de Santa Ana. Quem proporcionou este clima? O resultado final, os equilibrados diálogos entre a arquitectura, pintura e talha, unindo passado e presente, não terão sido eles fruto do mesmo criador? Somos em crê-lo.

A documentação silênciosa o nome do autor do projecto, mas fornece bons indicadores para adiantarmos a paternidade do risco. Vejamo-los:

"Por aluguer da besta e gastos que o dito fez em hir a Bouro a fallar com o frade que fez a planta, dois mil e quatrocentos reis"²⁵, para mais à frente, debaixo do item "varias Despezas pertencentes a estas obras", se registar: "Por dinheiro que se deu ao

religioso que fez as plantas para estas obras, alugueres de bestas das vezes que veyo a esta villa e gastos na estalagem, quarenta mil e quinhentos reis”²⁶.

O autor foi um monge cisterciense, na ocasião a professar no Mosteiro de Santa Maria do Bouro.

Ora, sabe-se que na primeira metade do século XVIII existiu um Frei Luís de São José, cisterciense, considerado por um memorialista coevo como eminente na arquitectura, com obra que se vai revelando na região de Braga, tanto do domínio da arquitectura, como de talha, sempre, invariavelmente, como tracista. Conhecem-se-lhe obras desde 1713 a 1748²⁷.

Uma das suas produções primogénitas foi o risco para o retábulo-mor da igreja do Salvador, do convento feminino de Braga, datado de 1718²⁸, peça que quinze anos mais tarde funcionava ainda como modelo obrigatório a seguir pelos entalhadores quando empreendiam obras congéneres²⁹. Não andaremos longe da realidade se o considerarmos um dos melhores autores de risco do Minho da primeira metade do século XVIII, responsável, possivelmente, pela introdução do vocabulário joanino nesta região.

Quando se aproximam os repertórios decorativos utilizados nas várias obras que planeou, nota-se uma clara coerência formal, incluindo-se, também, esta obra de Viana do Castelo.

Daqui para a frente as coerências alastram-se: não nos surpreenderia que todo o conjunto artístico da capela-mor do convento do Salvador tivesse sido planeado por Frei Luís de São José, até porque entre o desenho da talha do retábulo-mor e o do conjunto dos retábulos colaterais e arco cruzeiro, não detectámos discrepâncias, ao contrário do que assinalou Eduardo Pires de Oliveira³⁰, até porque, sabê-mo-lo pelo exemplo de Viana um bom ambientista. Associa-mo-lo, ainda, à ideação do belíssimo púlpito do mesmo convento do Salvador.

Frei Luís de São José, autor do projecto de reconstrução do Convento de Santa Ana de Viana do Castelo, para as intervenções realizadas entre 1735-1741 e financiadas por D. João V, afirma-se, depois de identificada esta obra como um expoente superlativo do barroco português, cuja obra urge identificar, artista perfeitamente à vontade para conciliar estéticas diversas num equilíbrio seguro, promovendo diálogos artísticos perfeitos entre arquitectura, enquanto arte de criar espaço, e as artes complementares, em cromatismos orquestrados, mascarando formas de desenho requintado.

Para já fica este apontamento. Proximamente voltaremos a este assunto, com renovado fôlego. É a nossa homenagem sentida ao homem para quem nada no Minho era estranho.

NOTAS

* Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

¹ Trabalho que teria como objectivo a prestação de provas Científico-Pedagógicas no campo da História da Arte e que contava com a orientação do Professor Doutor Joaquim Jaime B. Ferreira Alves.

² GONÇALVES, Flávio - *As obras setecentistas da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche e o seu enquadramento na Arte Portuguesa da primeira metade do século XVIII*, Porto, Instituto de História de Arte - Faculdade de Letras, 1984, p.74

³ REIS, António Matos - *Caminhos de História da Arte no Noroeste de Portugal no Primeiro Quartel do Séc. XVIII*, Viana do Castelo, Centro de Estudos Regionais, 1995, p.39.

⁴ CRAVEIRO, Lurdes - *Proposta de modernidade em Caminha - os portais da igreja matriz*, in "Actas del VII Simposio Hispano-Portugués de Historiadel arte (Las relaciones artisticas entre España y Portugal: Artistas, mecenas y viajeros) - Cáceres/Olivenza, Badajoz, 1995, p. 95 e segs.

⁵ Ocupado, provavelmente, com as obras da igreja matriz de Caminha.

⁶ GUERRA, Luís de Figueiredo - *Fundação do Real Convento de Sant'Anna em Vianna*, in "Archivo Viannense", Vol. I, Viana, Tipografia A vapor de André J. Pereira e Filho, 1895, p. 135.

⁷ Sobre o assunto ver o estudo singular entre nós desenvolvido sobre o convento do Lorvão por Borges, Nelson - *Arte Monástica em Lorvão - Sombras e Realidade. I das origens a 1737*, Tese de doutoramento policopiada, Coimbra, 1992. Ver igualmente FERREIRA-ALVES, Natália Marinho - *A Apoteose do barroco nas Igrejas dos Conventos Femininos Portugueses*, in "Actas do I Congresso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y America 1492-1992", t.II, Leon, Universidad de Leon, pp. 731-744.

⁸ A.D.B. Congregações Religiosas - *Convento de Santa Ana de Viana do Castelo*, n. 140, "Despesa que se fez na Obra dos Dormitórios e Mirante que se principiarão de novo no Real Mosteiro de Santa Anna desta Villa de Viana sendo Abbadeça delle a Muito Religiosa senhora Catherina de Jesus, Escrivam e a reverenda Madre e Senhora Maria dos Anjos, a qual obra se continuou sendo Abbadeça a Muito Reverenda Senhora Faustina de São Joseph. Teve principio em vinte de Agosto do anno de mil seiscentos noventa e seis, e fim em tres de Março do anno de mil seiscentos noventa e nove, dia em que as Senhoras Religiosas entrarão na posse e uzo delles"....

Este documento é citado em REIS, António Matos - *o.c.*, p. 38.

⁹ A.D.B. Congregações Religiosas - *Convento de Santa Ana de Viana do Castelo*, n. 48, fls. 65- 71v.

¹⁰ Idem - *ibidem*, fl. 65

¹¹ A.D.B. Congregações Religiosas - *Convento de Santa Ana de Viana do Castelo*, n. 50, fl.6v.

¹² A.D.B. Congregações Religiosas - *Convento de Santa Ana de Viana do Castelo*, n. 48, fl. 66v

¹³ Idem - *ibidem*, fl. 66.

¹⁴ A.D.B. Congregações Religiosas - *Convento de Santa Ana de Viana do Castelo*, n. 50, fls. fls. 29-32v.

¹⁵ "Por dinheiro a quem dezarmou e armou o órgão quando se desfez o coro, tres mil e dozentos reis - 3200; Por pinheiros para escorar a Igreja, sachristia e baranda e jornaes dos homens que escorarão, mil e quatrocentos reis - 1400;

Por pregar para se clauzurar o convento e tapar a capella mayor, mil e cento e dez reis - 1110". A.D.B. Congregações Religiosas - *Convento de Santa Ana de Viana do Castelo*, n. 50, fl. 24v.

- ¹⁶ Idem - *ibidem*, fl. 16v.
- ¹⁷ A madeira de castanho para estes dois retábulos laterais custou 16.160 réis.
- ¹⁸ A.D.B. Congregações Religiosas - *Convento de Santa Ana de Viana do Castelo*, n. 51, fl. 69.
- ¹⁹ Idem - *ibidem*.
- ²⁰ Idem - *ibidem*, fl. 77.
- ²¹ Idem - *ibidem*, fl. 77v.
- ²² REIS, António Matos - *o.c.*, p. 36.
- ²³ Figueiredo Guerra escreveu: "nas grandes obras de 1707 e 1708, que modificaram totalmente o edifício e lhe deram o aspecto que hoje apresenta, acrescentando os dormitórios e oficinas, levantando o miradoiro, reedificando a igreja, apainellando-lhe o tecto, pondo-lhe quadros, à imitação dos antigos, bem como fizeram coros alegres e formosos, casa da roda e portaria...". GUERRA, Luís de Figueiredo - *o.c.*, p. 140. Ver tb. GONÇALVES, Flávio - *o.c.*, p. 74.
- ²⁴ CALDAS, João Vieira . GOMES, Paulo Varela - *Viana do Castelo*, Lisboa, Ed. Presença, 1990, p. 74.
- ²⁵ A.D.B. Congregações Religiosas - *Convento de Santa Ana de Viana do Castelo*, n. 50, fl. 29.
- ²⁶ Idem - *ibidem*, fl. 31v.
- ²⁷ OLIVEIRA, Eduardo Pires de - *O Edifício do Convento do Salvador - de Mosteiro de Freiras ao Lar Conde de Agrolongo*, Braga, 1994, pp. 101-102.
- ²⁸ ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da - *A Adopção do Barroco nas Igrejas Conventuais Femininas de Braga no Pontificado de D. Rodrigo de Moura Teles: Diálogos Artísticos*, Comunicação apresentada no VIII Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, realizado na Universidade Portucalense, Novembro de 1996, no prelo.
- ²⁹ Na ocasião escrevemos: "A qualidade artística atingida na talha do convento do Salvador impunha-se de forma superlativa, pois ainda 15 anos após a sua execução continuava a ser referencial como modelo a seguir por outra casa feminina da cidade". Idem - *ibidem*.
- ³⁰ OLIVEIRA, Eduardo Pires de - *o.c.*, p. 58.



Fig. 1 - Fachada principal da igreja e coros

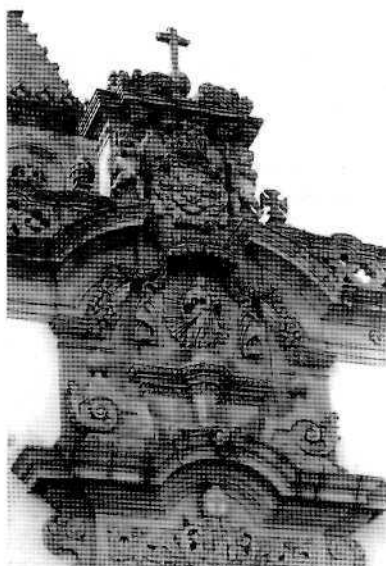


Fig. 2 - Pormenor da fachada da igreja.



Fig. 3 - Portaria do convento



Fig. 4 - Coros alto e baixo.

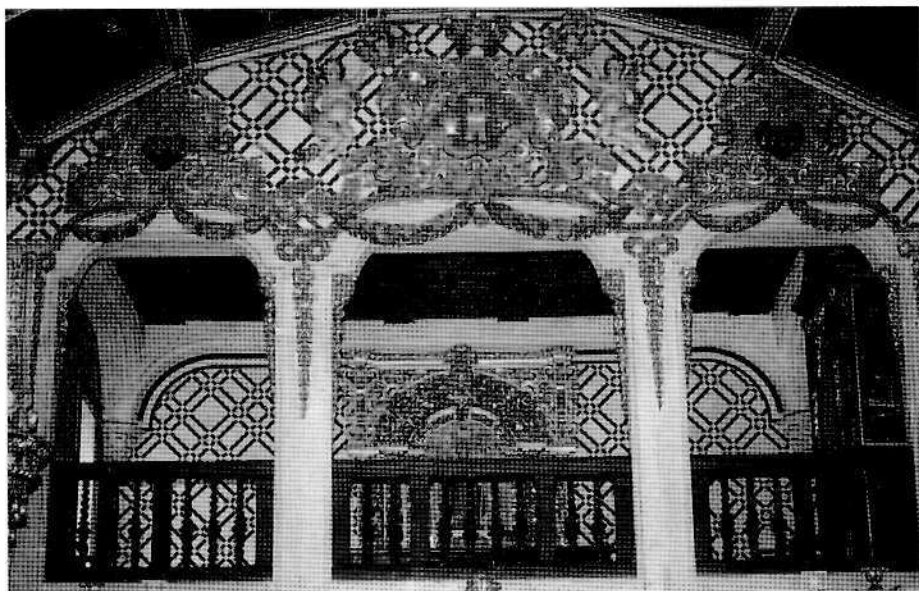


Fig. 5 - Coro alto.