

SANTOS, Joaquim Rodrigues dos; OLIVEIRA, Eduardo Pires de. "Conversa com Eduardo Pires de Oliveira: A Encomenda Artística na Região da Arquidiocese de Braga e as Relações Culturais Privilegiadas com Minas Gerais (Brasil)". In: *Artis - Revista de História da Arte e Ciências do Património*. Lisboa: Caleidoscópio, 2016, nr.4 (2ª série), pp.126-131.

ARTIS

NÚMERO/04
ANO/2016

REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE E CIÊNCIAS DO PATRIMÓNIO

ROMANTISMO(S)

CASTELA E ARAGÃO

UMA PRESENÇA
PORTUGUESA

NICOLAS-LOUIS ALBERT DELERIVE

A ASCENSÃO DA
PINTURA DE GÉNERO

EVOLUÇÃO E CONTEXTOS

AS FALSAS RUÍNAS
DO ROMANTISMO
EM PORTUGAL

COLEÇÃO DE CALOUSTE S. GULBENKIAN

ENCADERNAÇÕES
ROMÂNTICAS

CONVERSA COM JOSÉ-AUGUSTO FRANCA

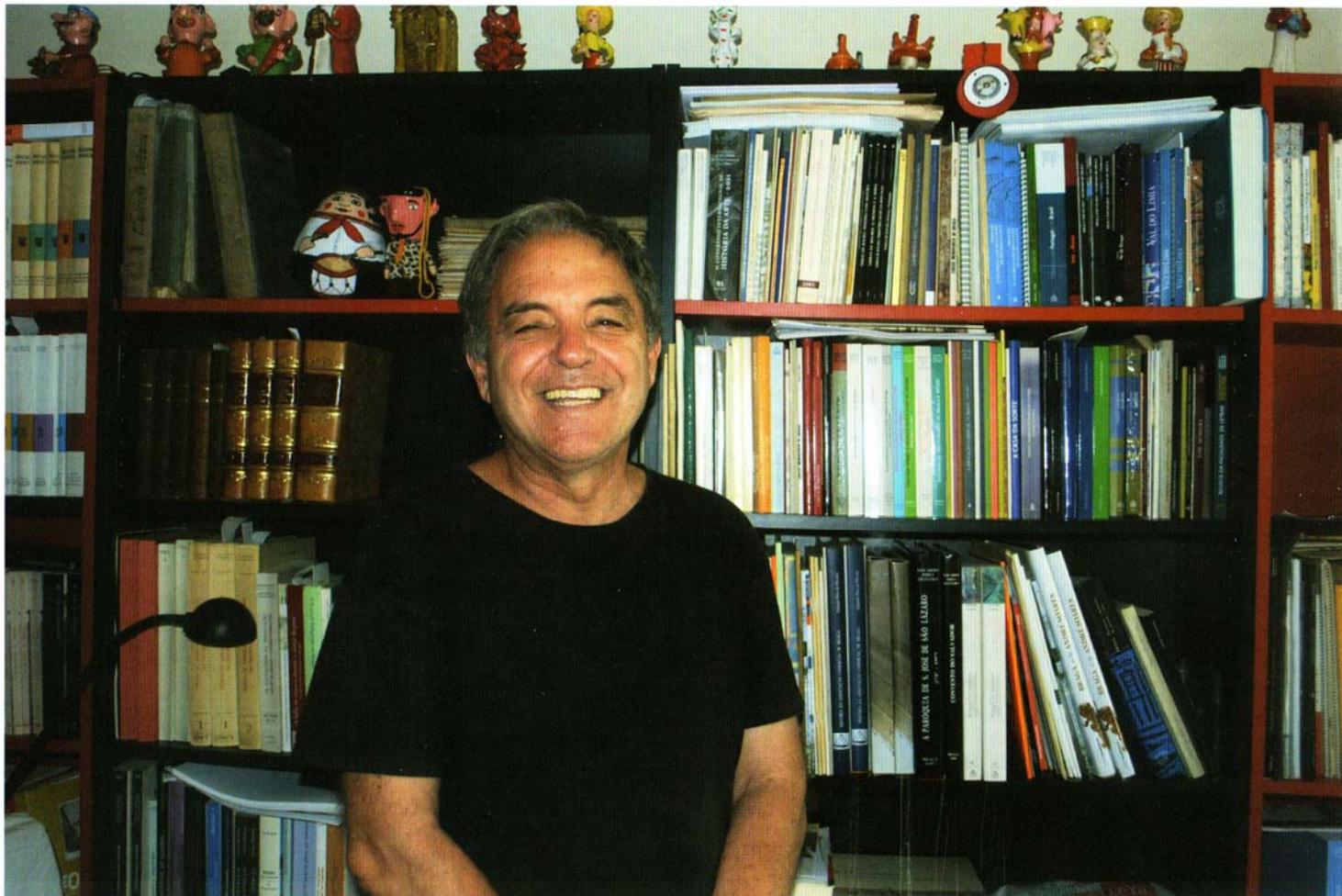
OS ROMANTISMOS
ATEMPORAIS E O
ROMANTISMO HISTÓRICO



A ENCOMENDA ARTÍSTICA NA REGIÃO DA ARQUIDIOCESE DE BRAGA E AS RELAÇÕES CULTURAIS PRIVILEGIADAS COM MINAS GERAIS (BRASIL)

POR: JOAQUIM RODRIGUES DOS SANTOS

Nascido em Braga em 1950, Eduardo Pires de Oliveira desde cedo mostrou interesse pelo património cultural da sua cidade, quando aos 16 anos se começou a dedicar à arqueologia de Braga e do Minho em geral, integrando a Unidade de Arqueologia da Universidade do Minho de 1977 a 1994. A partir desse ano passou a trabalhar na Biblioteca Pública de Braga, o que lhe deu a possibilidade de trabalhar mais intimamente com um imenso espólio de documentação histórica que, conjuntamente com a documentação existente em outros arquivos, se tornou numa das suas principais fontes de investigação. Durante o seu percurso dedicado ao património cultural, escreveu inúmeros livros e artigos científicos, organizou exposições, dirigiu escavações arqueológicas, deu aulas em universidades, proferiu múltiplas comunicações em eventos científicos, integrou comissões de defesa patrimonial, e foi consultor em diversos projectos, entre outras actividades. Em 1994 ganhou o Prémio José de Figueiredo, concedido pela Academia Nacional de Belas Artes, e em 2012 doutorou-se em História da Arte na Universidade do Porto, com o tema “André Soares e o Rococó do Minho”; é académico correspondente da Academia Nacional de Belas Artes, e investigador integrado no ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tendo como temas principais de investigação “arte nos séculos XVII e XVIII no norte de Portugal” e “diáspora dos artistas minhotos pelo mundo nos séculos XVII e XVIII”.



ARTIS. A propósito do tema de capa do presente número da revista ARTIS, dedicado à encomenda artística, o Eduardo tem abordado bastante esta temática, cujo escopo não abrange somente a área do Minho – e em especial a região de Braga –, mas também os locais onde estiveram os bracarenses (e minhotos em geral), com relevância para a região de Minas Gerais no Brasil, e especialmente no século XVIII. Como início para o tema da nossa conversa, gostaria que nos fizesse uma introdução sobre a importância da encomenda no processo artístico da região de Braga, nomeadamente quais foram os encomendadores de maior preponderância no panorama cultural da região de Entre-Douro-e-Minho.

Eduardo Pires de Oliveira (E.P.O.) Antes de mais, é necessário mencionar que, quando se fala na região de Braga, isso significa a antiga Arquidiocese de Braga, e que equivalia ao território da actual diocese de Viana do Castelo juntamente com o território da actual arquidiocese de Braga, sendo que esta última engloba algumas freguesias no norte da região do Porto, e ainda as regiões de Vila Real e de Bragança (a partir de meados do século XVI apenas zona sul da região de Bragança continuou a pertencer a Braga). Portanto, quando se diz a região de Braga, tem de se pensar em todo este território.

Quanto à sua pergunta, quem encomendava? Quem encomendava – e vamos ser pragmáticos –, era quem tinha dinheiro, quem queria mostrar algo. Se não houver dinheiro, se não houver o desejo de mostrar obra, não há encomenda. Ou então, a necessidade, claro.

ARTIS. E o dinheiro e desejo de mostrar estavam...?

E.P.O. Há um documento que eu publiquei na minha tese e que para mim é um documento fundamental: nós podemos dizer que os senhores ricos ganhavam muito, mas eles também gastavam muito, e o dinheiro deles vinha apenas da terra, excepto nas câmaras municipais, em que o dinheiro vinha das propinas que recebiam como vereadores, porque eles não produziam mais do que isso.

Existiam dois encomendadores principais. Um eram as confrarias, porque são elas que têm dinheiro, são elas que agrupam gente, e depois por outra razão (e vou usar uma linguagem muito simples): hoje, quem é que tem dinheiro? São os clubes de futebol! Se hoje nos dividimos entre portistas, sportinguistas, benfiquistas, bracarenses e outros, na altura as pessoas dividiam-se entre a irmandade A, a irmandade B, a irmandade C, etc. Claro que, para terem mais missas para o Além, as pessoas queriam pertencer a várias irmandades; mas havia sempre uma irmandade principal, e o orgulho delas era a sua irmandade. E portanto, mesmo não tendo muito dinheiro, as pessoas canalizavam para lá até à moeda mais pequena. É por isso que as irmandades tinham dinheiro, e por isso tinham que mostrar obra, não só para realizar as pessoas, como também para captarem mais pessoas e, assim, captarem mais dinheiro.

O outro encomendador por excelência – e quanto a mim o mais importante –, que não é apenas encomendador mas também fonte de difusão, são os santuários. O trabalho agrícola era um trabalho

extremamente duro e que implicava uma enorme dedicação de tempo, especialmente no Verão, em altura de regas, onde a água era como que o “sangue que alimentava o milho”. Estes homens trabalhavam que se desunhavam, e uma das coisas que eles mais desejavam era um momento qualquer para “explodirem” e pararem o trabalho. Esses momentos eram as romarias aos santuários.

Existiam as romarias grandes, as pequenas – o Carlos Alberto Ferreira de Almeida separou-as muito bem –, as que as pessoas podiam ir e vir no mesmo dia, as que se gastavam três dias (um para ficarem e dois para a ida e para o regresso), ou as que as pessoas ficavam mais tempo. E quanto maiores as romarias, mais dinheiro “caía”. E caía tanto tanto dinheiro que, por exemplo, em Porto de Ave, perto da Póvoa de Lanhoso, se descobriu que Nossa Senhora apareceu por lá em 1727, e em 1747 aquela igreja enorme que lá se vê já estava levantada (depois ainda foi preenchida por trabalho em talha e azulejo). Isto mostra que havia imenso dinheiro nos santuários, e havia tanto dinheiro que o arcebispo D. José de Bragança, meio-irmão do rei D. João V, resolveu criar a Intendência Geral dos Santuários, ficando esse dinheiro a ser administrado pela Mitra, isto é, pelos seus serviços. Como é compreensível, com a imensidão das visitas que recebiam, estes santuários vão ser também pontos de divulgação artística.

ARTIS. Tem estado a falar sobretudo da encomenda artística de âmbito religioso. Mas existiam também encomendas de carácter não-religioso, de carácter mais civil?

“

Existiam encomendas de âmbito civil, mas o principal, do ponto de vista artístico, era essencialmente religioso. Nós vemos que as casas minhotas têm uma imensa sabedoria empírica, são casas muito belas, que nós hoje valorizamos.

”

E.P.O. Existiam encomendas de âmbito civil, mas o principal, do ponto de vista artístico, era essencialmente religioso. Nós vemos que as casas minhotas têm uma imensa sabedoria, uma sabedoria empírica, são casas muito belas, que nós hoje valorizamos.

ARTIS. Está a falar dos solares, ou também da arquitectura popular?

E.P.O. Estou a falar de ambos. A arquitectura popular minhota está muito bem relatada na obra *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal* feita pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos.

ARTIS. Mas em relação aos grandes proprietários minhotos, eles tinham alguma actividade de mecenato, quando faziam as tuas encomendas artísticas?

E.P.O. Não, eu não chamaria mecenato. Mecenato é quando damos para outros sem qualquer retorno, e aqui nestes casos eles estavam a fazer as suas casas. A encomenda artística não era para fora, era para a sua casa, para si; podiam dizer que faziam uma capela e esta ficava ao serviço da comunidade, porque estas tinham de estar separadas da casa (ou pelo menos não podiam ter nenhuma ligação directa a ela ao nível térreo, apenas pelo coro alto) e tinham que ter a porta virada para o exterior. Mas temos que ver uma coisa: se é verdade que as pessoas podiam ir lá assistir à missa, também é verdade que isso era um factor de orgulho do proprietário e uma mostra do seu poder. No meio disto tudo, talvez os jogos de poder, de afirmação de poder, fossem tão importantes quanto a religiosidade de quem construía.

Em relação às casas, aí passa-se tudo de modo diferente da igreja. Poucas eram as casas onde tinha actuado um arquitecto – no Norte havia poucos arquitectos, Nicolau Nasoni era um pintor, André Soares era um curioso –, e muitos foram os mestres-de-obras que, pela qualidade do seu trabalho, são chamados arquitectos. O que acontecia era que, antes de se começar a construção dos solares minhotos, se chamava um mestre-de-obras que possuía umas gravuras soltas do Andrea Pozzo ou de outros tratadistas, ou desenhos de coisas que já tinha feito ou conhecia. Eu encontro na documentação, e aquilo que o saber empírico me diz também, é que o encomendador exprimiria que “quer as janelas da sua casa conforme as da casa X, a entrada conforme a da casa Y, as portas conforme a casa Z, etc.”, com base nas gravuras e desenhos apresentados pelo mestre-de-obras e nos seus próprios conhecimentos.

ARTIS. Quase como se fosse um catálogo...

E.P.O. Quase como se fosse um “catálogo de legos”. Vejamos, por exemplo, a respeito da Casa de Vale de Flores ou de Infias, em Braga: o Carlos de Azevedo, na sua obra *Solares Portugueses*, aponta-a como o protótipo da casa com planta em U (a capela num dos braços, e a casa desenvolvendo-se num L acoplado à capela, que depois pode ou não fechar o pátio com um muro). O que na realidade se passa – eu encontrei documentação que me

permite desmontar isso, e mesmo que não a encontrasse seria fácil perceber que há uma discrepância entre a capela e a casa simplesmente olhando para a pedra, para as suas dimensões e para a maneira como é cortada, e isto é algo que é fundamental para um historiador da arte, olhar, ver, entender como as coisas foram feitas – é que acabei por descobrir que havia alguém que era dono desse terreno, e havia uma senhora que era irmã de um bispo de Elvas, o qual comprou uma parcela desse terreno para fazer uma capela para si e pediu à irmã para tratar de tudo.

Entretanto o bispo faleceu, a capela já havia sido iniciada pela senhora, e esta entrou em conflito com os pedreiros, talvez por não considerar que tivessem a qualidade necessária; ao mesmo tempo, foi decidido ampliar a vizinha igreja paroquial, a célebre Igreja de S. Vicente. De modo que acabou por parar a obra da capela, e assim ficou por 15 anos. A senhora tinha entretanto comprado uma capela de missas já feita, e ofereceu a capela inacabada à Confraria de Sta. Cruz. Entretanto, a família que tinha vendido o terreno para construir a capela tinha um elemento que quis ser cônego, e ser cônego não era um ascender na carreira religiosa de baixo para cima, seguindo um percurso meritório; cônego era um título que se comprava, e tenho a documentação que demonstra os empréstimos contraídos para pagar o título. Como esse elemento passou então a ter uma certa nobreza (em Braga, terra pertencente ao arcebispo, ser cônego era ser alguém), o irmão desse cônego comprou a capela inacabada, e depois mandou fazer o resto da casa. A casa actual tem efectivamente uma planta em U, mas o edifício era inicialmente um I, ao qual 15 anos mais tarde se acrescentou um L,

tornando-a um U. Daí o cuidado que tem de haver, para um historiador, em procurar a documentação e observar cuidadosamente e ao vivo o edifício. Este exemplo mostra-nos como muitas das casas eram feitas.

Outro aspecto importante pode ser dado através do exemplo do Mosteiro de S. Miguel de Refojos de Basto, que estudei há pouco tempo e que me motivou a seguinte pergunta: como é que em Cabeceiras de Basto, um lugar de algum modo recôndito, se pôde construir de raiz uma igreja daquela imponência, apenas com os pedreiros que ali existiam? Ali existiriam talvez meia dúzia de pedreiros, que iam fazendo uma casa, um solar, uma capela de quando em vez... porque o resto das casas eram pardieiros, muito simples. De facto, o que sucede é que vão duas companhias, de Braga e de Barcelos, trabalhar para Cabeceiras de Basto, sendo muito curioso – e isto é um outro tema – que alguns destes pedreiros eram como os grandes empreiteiros de hoje, porque tinham obras em vários sítios diferentes em simultâneo. O que me faz perguntar: que organização é que teriam estes homens? Numa altura em que se andava a pé, de cavalo ou de burro por estradas que a maior parte das vezes eram apenas caminhos, em que não se fariam mais de uns 40km por dia, como é que se podiam ter duas e três obras diferentes? Isto teria que ter uma organização fabulosa, que é uma coisa que eu nunca vi estudada na história da arte portuguesa. E sabemos que existiam companhias de minhotos em outras regiões do país, como na zona de Viseu ou em Trás-os-Montes! Nós estudamos as obras, e esquecemos no entanto quem fez as obras, o porquê de se terem feito essas obras... E nós devemos de perceber o que está por detrás: “com bons alimentos faz-se

boa comida"! Teriam que ser muito bons pedreiros, para terem feito tão boas obras como as que ainda hoje se conservam.

ARTIS. Para além da encomenda, do encomendador e do executante, falta falar também do encomendado, o artista, o arquitecto-que-não-era-arquitecto, o "curioso de algum modo erudito" Quem eram esses personagens que passavam as ideias da cabeça para o papel e para a matéria? O seu tema de doutoramento foi o André Soares, mas como ele existiam muitos outros. Qual era a sua formação, os temas artísticos eleitos, existiria liberdade temática ou estariam mais condicionados pelo encomendante?

E.P.O. Hoje em dia nós não podemos fazer paralelismos, mas há 30 ou 40 anos era possível fazer esses paralelismos. Nós tínhamos uma expressão aqui no Minho que dizia que o artista era o "jeitozinho", a pessoa que tinha dotes e que sentia uma empatia com determinado trabalho; era o empírico, e nós temos aqui grandes obras que eram empíricas. A pessoa trabalhava numa obra pequena que corria bem, e depois, quando começava a acreditar em si, sentia-se capaz de executar obras de maior dimensão. Veja-se por exemplo Frei José Vilaça, um homem que é filho de um carpinteiro. Tem logo à partida uma coisa muito boa, que é dominar as artes da madeira, e esta gente quando dominava, dominava mesmo; qualquer pequeno artista era bom, não havia maus discípulos porque senão não tinham trabalho.

Esta gente vivia muito mal, podiam ter grandes empreitadas, mas viviam muito mal, e isso é outra coisa que é preciso estudar: as casas onde viviam os pedreiros, os carpinteiros, os entalhadores, onde viviam os grandes (e pequenos) mestres-de-obras. Por exemplo, eu gostava de ver onde é que morava o Manuel Fernandes da Silva; o Marceliano de Araújo eu sei, e o André Soares também. O André morava numa casa simplicíssima, um rés-do-chão com 7m de largura e um quintaleco e uma cozinha atrás (como era normal por causa do medo dos incêndios), coisas banais! Não tinha nada a ver com aquela opulência que ele criava. Nós temos que começar a estudar a casa desta gente que construía casas, e tentar percebê-las e aos seus moradores.

ARTIS. E relativamente à liberdade criativa dos artistas, as inspirações, as fontes? Tinham essa liberdade, ou as temáticas eram impostas pelos encomendadores?

E.P.O. Aquilo que me parece é que as fontes eram discutidas. Quando se diz "eu quero a casa com uma escadaria como na casa A, as janelas como a casa B, o portal como a casa C"...

ARTIS. Ou as igrejas...

E.P.O. Ou as igrejas, claro! Vê-se o retábulo num santuário, e depois vem-se a Braga e chama-se o mesmo artista para fazer a nova obra. E a questão está em que nós nunca criamos de novo, estamos sempre a criar a partir de outros pressupostos, estamos a acrescentar, a recriar. Depois podemos

meter o nosso toque pessoal, e é a isso que vulgarmente se chama "criação", mas na verdade é uma "recriação". Por exemplo, é interessante verificar uma coisa: as gravuras com temas artísticos, que tanto se fala, eram a preto e branco; como surge então a cor nas obras artísticas portuguesas influenciadas por essas gravuras? Por exemplo em André Soares, que certamente as viu? Isso é um tema fantástico para ser estudado pelos historiadores da arte, conjuntamente com os artistas, aqueles que têm também sensibilidade artística. De facto, somos um universo de simbioses em constante transformação.

ARTIS. As gravuras seriam então, em muitos casos, a inspiração para essas recriações?

E.P.O. Aquilo que se pensa é que o D. João V tinha uma grande colecção de gravuras. O seu meio-irmão, D. José de Bragança, que veio a ser arcebispo de Braga, estudou com os jesuítas em Évora e estudou também desenho, terá feito desenhos que nunca consegui ver. Ele conheceu certamente a colecção do irmão, e ao vir para Braga, ele quis afirmar a sua diferença em relação aos demais, até porque ele era mais do que nobre, era da família real. Basta mencionar este facto: ele não ficou na casa imensa do arcebispado, ele acrescentou um palácio ao Palácio dos Arcebispos de Braga. Mais: enquanto que o palácio anterior estava virado a uma praça, ele construiu um novo palácio, ligado mas nas traseiras do anterior e voltado a uma nova praça, e em frente mandou fazer um novo edifício para a câmara municipal, tornando esta praça a mais poderosa de Braga, com dois poderes, religioso e civil. Por essa razão de afirmação, o seu palácio foi construído num nível mais alto relativamente ao edifício municipal, para mostrar o seu poder.

ARTIS. O arcebispo D. José de Bragança foi então o grande despoletador da enorme profusão artística na região de Braga, sobretudo o rococó?

E.P.O. Sem dúvida que foi, e é possível que os jesuítas - e eles foram muito importantes, por causa da enorme cultura que tinham - e os beneditinos tivessem grande relacionamento com Roma, com a Europa Central e com outras importantes regiões artísticas. Não consegui encontrar documentação que prove as relações entre esses dois mundos, mas o que aconteceu deve ter sido o seguinte: D. José de Bragança trouxe consigo gravuras, os mosteiros também as tinham. Nós não temos esses estudos para cá, mas sabemos que para a América Latina existe um estudo, feito por um venezuelano, que diz que em cada convento sul-americano existiam em média quatro tratados de arquitectura. Nós por cá temos um trabalho muito interessante, feito pela Marie-Thérèse Mandroux-França, que considero fundamental, onde esta investigadora fez o inventário do que se conservava nas bibliotecas dos mosteiros, a nível de gravuras e de tratados. O que acontece é que tudo o que eram tratados pertencentes a mosteiros da região de Braga, foram deslocados para o Porto, e a maior parte perdeu-se (a própria Biblioteca Pública Municipal do Porto, que é enorme, precisava de parar um dia, só para reencontrar os livros e pô-los nos sítios com as cotas correctas), e tudo quanto havia de gravuras

foi para o Museu Portuense de Pinturas e Estampas, que transitou depois para a Academia Portuense de Belas-Artes do Porto, e uma vez mais perdeu-se imenso.

Existe uma tese de doutoramento excelente, do Paulo Barata, que fala sobre a passagem dos livros dos mosteiros para as bibliotecas distritais, e que nos mostra que se perdeu imenso, não só pela degradação provocada pela incúria durante o período inicial de abandono dos conventos e durante o transporte para as bibliotecas distritais, mas também pelo desvio de obras por parte das pessoas. Nós hoje sabemos muito pouco sobre o que existiu nas bibliotecas conventuais, e mesmo quando temos algum conhecimento, não sabemos quando foi comprado e como. Nós temos que fazer uma hermenêutica tremenda nas fontes. Quando fui fazer investigação para o Peru com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, trouxe um relatório e entreguei uma cópia na biblioteca pública; o director perguntou "mas tu estás a treinar-te para fazer um romance policial?", porque aquilo que eu faço é uma procura contínua. Daí resulta que na minha maneira de escrever, faço mais perguntas do que dou respostas, porque temos que estar numa pesquisa contínua.

ARTIS. Já que mencionou o Peru e a América Latina, o que nos poderia dizer das relações entre a região de Braga e o Brasil, nomeadamente a região de Minas Gerais?

E.P.O. O mundo deixou de ser "puro" com os portugueses. É o que se chama a contaminação, transposição, circularidade. Existe um documento de 1719 que é fulcral (encontrei uma cópia desse documento no Arquivo Distrital de Braga) que diz qualquer coisa assim: "sendo a mais populosa das minhas províncias o Entre-Douro-e-Minho, está em riscos de ficar sem gente porque todos vão para as novas minas dos Brasis". Isto quer dizer o quê? Quer dizer que os minotos foram em chusma para Minas Gerais, no Brasil; tinham uma situação que não era má, mas também não era boa porque a população estava a crescer imenso, pelo que os homens foram emigrando em grande número e o Minho começou a ficar despovoado. E tanto assim ficou que, segundo um estudo que publicarei em breve - onde analiso as relações do Minho com a Galiza -, detectei que a partir de 1732 os galegos vieram em chusma para o Minho, para compensar os pedreiros minotos que tinham partido para Minas Gerais. Nós temos que entender estes ciclos, pois só assim conseguimos perceber obras que não se entendem bem cá no Minho, mas entendem-se bem na Galiza. Porquê? Porque foram feitas por estes homens para gente que aceitava uma obra bonita, e não lhe interessava se era de gosto minhoto ou galego.

O que vai acontecer é que nessa chusma de gente vamos encontrar muitos artistas, gente que também tinha necessidades, porque os artistas não viviam bem. O caso de Miguel Coelho exemplifica bem pois apesar de ter sido um dos nomes maiores no Minho na primeira metade do século XVIII na arte da talha, teve que receber asilo da Misericórdia de Ponte de Lima nos últimos anos de vida. Portanto, esta gente do Entre-Douro-e-Minho foi para Minas Gerais, para tentar melhorar a sua vida,

“

Em Minas temos dois períodos por excelência: a primeira metade do século XVIII, em que ainda há ouro e diamantes a sair em catadupa, e o segunda, em que a região já está urbanizada mas onde já não há grandes resultados da mineração de metais nobres e pedras preciosas

”

e entre eles foram muitos artistas. Em Minas temos dois períodos por excelência: a primeira metade do século XVIII, em que ainda há ouro e diamantes a sair em catadupa, e o segunda, em que a região já está urbanizada mas onde já não há grandes resultados da mineração de metais nobres e pedras preciosas; a economia estagnou um pouco, voltou-se para a agricultura e comércio, e ainda a algum garimpo, pois o mito dessas riquezas não desaparecera. Ao mesmo tempo, a sociedade está já organizada, é mais fácil viver aí, e a economia acaba por singrar.

É nessa economia que vão entrar os minhotos. Eu acredito, e o Donald Ramos, que fez o seu doutoramento numa universidade norte-americana sobre este tema, prova-nos que 60 a 70% daquela população era oriunda de uma zona apenas do nosso país, que era a região de Entre-Douro-e-Minho. Se pegarmos no *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais* da Judith Martins, talvez a obra mais preciosa do género em Minas porque ela faz o “trabalho de sapa” em arquivos, nós vemos que a maior parte daqueles artistas eram do noroeste português.

ARTIS. Trabalho de sapa que, de resto, se assemelha ao que o Eduardo faz cá em Portugal, nos arquivos do Entre-Douro-e-Minho.

E.P.O. Sim, é um pouco o que eu faço cá... Mas nunca se deve esquecer que o melhor documento é a obra; isto deve ficar muito bem esclarecido! Mas, depois, os outros documentos ajudam-nos a perceber aquele documento. Os documentos gráficos e o nosso olhar também são fundamentais para perceber a obra. Eu faço isso cá em Portugal, mas gostava de poder fazer também lá no Brasil. Não tenho a menor dúvida que quando se explorarem os arquivos lá no Brasil, se vão ver mais ligações entre Minas Gerais e o Entre-Douro-e-Minho. E isso leva-nos a um problema muito curioso: é que nos arquivos das confrarias de Braga, tenho visto pedidos mais pedidos de cá para o Brasil do que de do Brasil para cá.

Por exemplo, a Confraria de S. Vicente, na década de 1720, remeteu para os irmãos que tinha na Bahia pedidos para mandarem para Braga umas tantas madeiras para serem trabalhadas cá, assim como dinheiro. Outro exemplo tem a ver com N. Sra. da

Lapa, que é um culto jesuíta mas que depois, a partir de 1752, o padre paulista Ângelo Siqueira trouxe para Portugal. Apesar de ter encontrado algum reflexo em Lisboa e no Porto, foi na arquidiocese de Braga que esse culto explodiu, chegando inclusivamente à Galiza. Ainda outro exemplo diz respeito a N. Sra. das Dores, em que um padre de Braga (por sinal ligado ao André Soares, pois pede-lhe para fazer o retábulo de N. Sra. das Dores na Igreja dos Congregados, de Braga) manda uma imagem de N. Sra. das Dores para o Brasil para se pedir dinheiro para vir para Portugal, para as obras bracarenses dos oratorianos. Mais: na década de 1710 ou 1720, a Misericórdia de Braga manda para o Rio de Janeiro uma imagem de S. João Marcos, que é o patrono do Hospital de S. Marcos, em Braga, para correr as casas para coseguir dinheiro para as obras no hospital aqui em Portugal.

Portanto, aquilo que nós encontramos acima de tudo são pedidos de dinheiro para serem enviados do Brasil para Portugal; mas sei também que foram obras para lá, sei que o Marceliano Araújo, por encomenda de lá, enviou para Tiradentes meia dúzia de imagens, que depois não recebeu o pagamento. Mas encomenda de lá, de quem? Dos minhotos que estavam Minas! Isto é muito simples de perceber: quando estamos fora da nossa terra nós valorizamo-la muito mais, e queremos os seus produtos. Os nossos emigrantes quando voltam para os países onde vivem, o que é que levam? Salpicão, bacalhau, queijos e outros produtos das suas aldeias! Naquela época os minhotos estavam no Brasil, e por isso queriam bens da sua terra, do Minho. O Pedro Monteiro de Sousa era um homem fabuloso, que esteve ligado à igreja matriz de Tiradentes; a talha melhor do Brasil – e já o disse várias vezes – não está na Igreja de S. Francisco em Salvador da Bahia, está na igreja matriz de Tiradentes, na sua capela-mor. Ricardo Averini tem um texto fabuloso, *Tropicalidade do Barroco*, em que afirma que o barroco nos trópicos se torna ainda mais exuberante, e isso é o que vamos encontrar na talha de Tiradentes. E quem é que a realizou? Foi um homem daqui, do antigo couito de Landim (Vila Nova de Famalicão).

ARTIS. Na prática, os emigrantes minhotos no Brasil não só encomendavam obras na sua terra natal no Minho, mas também encomendavam obras a conterrâneos seus, a artistas minhotos emigrados no Brasil. E tanto encomendavam obras para o Brasil, como também encomendavam para as suas terras no Minho.

E.P.O. Sim, e depois os artistas emigrados no Brasil, conforme a sua capacidade, vão correr por aqui e por acolá. O Francisco Vieira Servas, um extraordinário escultor que é daqui de Vieira do Minho, e mais precisamente do lugar de Servas, começou em Ouro Preto, trabalhou em Congonhas do Campo, e depois vai para a região do Piracicaba, onde vai ter a maior parte da sua obra. O Jacinto da Silva, um dos dois grandes entalhadores de Braga na segunda metade do século XVIII, um homem que trabalhava imenso para o André Soares, tinha um filho na zona do Rio das Mortes, ou seja, na zona de São João del Rey e de Tiradentes. Estes artistas eram bons, e por isso eram chamados para fazer obras em distintos locais.

“

ARTIS. A formação desses artistas era feita cá no Minho, ou eles formavam-se já lá no Brasil, com compatriotas seus?

E.P.O. Eles iam para o Brasil já com a formação feita, mas depois há outros, emigrantes da segunda geração, que se formavam com os pais, emigrantes idos do Minho para o Brasil. Que se conheça, temos apenas um caso de um Pedro, que era pintor e que em 1736-37 veio para cá para Braga aprender a arte da pintura com João Lopes, um grande pintor de Braga e um dos grandes pintores portugueses dessa época. Neste caso, o que mais me interessa é o porquê dele ter vindo para Portugal, podem haver aí nuances que nos introduzem noutra mundo!

ARTIS. Mas existem casos de artistas que tenham ido exercer para o Brasil, e mais tarde tenham voltado para o Minho?

E.P.O. Sabe que muitas vezes o problema, por mais que se trabalhe a documentação, é que esta é sempre pouca para tantos nomes...

ARTIS. Naquela época, as coisas passavam-se um pouco como nos nossos dias, os emigrantes iam trabalhar para o estrangeiro, mas não cortavam relações com a sua terra natal. Apesar das distâncias, o que se passava cá sabia-se lá, com alguns meses de atraso mas sabia-se. E vice-versa.

E.P.O. *Nihil est novi sub sole...* Não há nada de novo sob o sol! São coisas ligeiramente diferentes, mas o princípio é o mesmo. O António Pereira de Sousa Calheiros, um dos mais importantes personagens do barroco mineiro, esteve no sul de Minas Gerais, casou em Tiradentes e depois foi para São João del Rey. Mais tarde teve uma sesmaria em Sabará, a cerca de 200 quilómetros, e ainda interveio em Ouro Preto e em Mariana. Chegou a vir duas vezes a Portugal; com certeza que aproveitou essas vindas para ver coisas cá, porque ele era um homem de espírito muito atento, ele queria ter essa informação toda. Aquilo que vai acontecer é que sem dúvida que muitas peças que vão para cá para o Brasil, mas vão não como encomenda formal; e por isso não aparecem na documentação. Mas nós conseguimos perceber estas encomendas de outra forma: aqui há uns anos foi publicado um livro no Porto que teve origem no copião de um comerciante português. Esse comerciante exportava para o Rio de Janeiro e para Minas Gerais; enviava, por exemplo, chapéus de Braga para Minas Gerais, e também mandava gravuras para Minas Gerais.

Um produto que fosse de Braga para Minas Gerais através de um comerciante, não se pode considerar como encomenda tradicional. O que se passava era algo mais ou menos deste género: um comerciante mineiro enviava a um seu colega bracarense o seguinte pedido “eu tenho um mercado muito grande de minhotos em Minas, preciso de imagens feitas em Braga”, pois os emigrantes minhotos obviamente as preferiam às imagens feitas no Porto. Na sua carta/encomenda, esse comerciante dizia: “meus amigos, eu preciso 50 imagens”. E, claro, o seu correspondente bracarense encomendava-as às oficinas da cidade. A verdade é que com as informações que temos, não conseguimos perceber como é que as oficinas bracarense se teriam mantido sem ser mediante estas encomendas de

que não ficou rasto de papel. Isto significa que existia muito mais obra do que aquela que actualmente se conhece. E onde pára essa obra? Se uma tanta se perdeu, como é normal, outra nós não conseguimos identificar. Mas há alguma que conseguimos, seja em Portugal, seja no Brasil, em coleções públicas e privadas. Isso mostra-nos que há todo um mercado que não passou por notários, e que mesmo assim levou muitas obras para o Brasil. O homem mais rico de Braga na segunda metade do século XVIII era um comerciante que negociava com o Brasil; nada mais natural, portanto, que tenha negociado também peças artísticas. Outro, João Duarte Faria, que é o homem que fez o Palácio do Raio, negociava com o Rio de Janeiro e Salvador da Bahia; além disso, passava procurações para meia dúzia de portos no Brasil. Nada mais natural, portanto, que ao mandar as suas encomendas ele tenha mandado também peças artísticas. Não temos, porém, os inventários do que seguia para o Brasil...

ARTIS. E no Brasil, e mais especificamente em Minas Gerais, outra similaridade com a região de Entre-Douro-e-Minho é a importância das confrarias, irmandades e ordens terceiras como encomendadores de obras artísticas.

E.P.O. Sim, a organização é a mesma. E quando se fizer o estudo das hierarquias das confrarias e ordens terceiras mineiras, e se for ver a origem dessa gente, nós vamos perceber outra coisa: que o trabalho do historiador da arte não se pode restringir apenas à obra executada, à obra existente; tem que se analisar muito bem que é que está por detrás da obra, quem foi o homem que a concebeu, quem a encomendou e porque é que a encomendou. Quer o nome do encomendador, quer o porquê

Que se conheça, temos apenas um caso de um Pedro, que era pintor e que em 1736-37 veio para cá para Braga aprender a arte da pintura com João Lopes, um grande pintor de Braga e um dos grandes pintores portugueses dessa época.

”

da encomenda são igualmente importantes, não interessa apenas saber o nome do homem. É muito importante conhecerem-se os aspectos mentais, sociológicos e antropológicos que se encontram por trás da realização da obra. Além de que iremos perceber outra coisa fundamental: que muito possivelmente, no século XVIII, os minhotos de Minas se agrupavam conforme os seus locais de origem.

João Duarte Faria, um comerciante com relações mercantis com o Brasil, é o homem que vai intervir na Capela de N. Sra. Madalena da Falperra, que quis dar monumentalidade àquela fachada. E porquê? Porque ele já tinha visto a obra do André Soares no seu palácio, ele que comerciava numa loja ao lado da do pai do André Soares. Mas quando fez aquela fachada imensa na Falperra, acrescentou-lhe pouco depois um escadório, que visível desde Braga. Ou seja, quem desde Braga olhasse para a capela situada a cerca de 4km, diria: “isto foi o João Duarte Faria que fez”. Mecenas? Não! Vaidade pura, mais nada!!! Nós temos que chamar as coisas pelos seus nomes...

ARTIS. Vaidade essa que também a Igreja vai demonstrar nas suas obras...

E.P.O. Apesar da sua imensa sabedoria a Igreja é constituída por homens...

ARTIS. Eduardo, muito obrigado pela partilha dos seus conhecimentos, e pela enorme disponibilidade e simpatia com que nos recebeu.

E.P.O. Eu é que agradeço.