

JOSÉ DE FIGUEIREDO SEIXAS – VIDA E OBRA

José de Figueiredo Seixas não é de maneira nenhuma um nome corrente nem sequer sonante no panorama arquitectónico e/ou artístico português. A referência ao seu nome não é prática corrente e está por fazer o levantamento exaustivo do seu percurso pessoal e profissional. Não fazendo parte dos nossos objectivos levar a cabo um estudo biográfico sobre o autor do Tratado da Ruação, que consideramos no entanto urgente acontecer, a investigação levada a cabo neste capítulo reporta quase exclusivamente à consulta de fontes indirectas.

Apesar de sintética encontra-mos alusão ao seu nome em diversos dicionários e enciclopédias. Sousa Viterbo¹ e José Manuel Pedreirinho² constituem leitura obrigatória neste capítulo.

O primeiro refere-o como “architecto da igreja da Ordem Terceira do Carmo, cuja primeira pedra foi lançada a 29 de agosto de 1756”³, remetendo para a sua fonte “Francisco Patricio, Resumo histórico da fundação e desenvolvimento da venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo no Porto”⁴. O segundo escreve acerca dele que é “natural de Viseu, desconhe-se-se a data do seu nascimento, morre no Porto em 1773. Sabe-se que trabalhou como pintor sob a direcção de Nicolau Nasoni (trabalhou na Sé do Porto, 1734, Vila Real, 1745, Igreja dos Clérigos no Porto) e como architecto, sendo talvez o autor da Capela do Solar de Mateus (1743) e da fachada da Capela Nova (1753), ambas em Vila Real e muito na linha das obras de Nasoni. Actuou desde 1756 no Porto como architecto das igrejas da Ordem Terceira do Carmo e da Lapa e autor de diversas moradias. Foi professor, tradutor da obra de Andrea Pozzo e ainda autor de duas obras: Arte de Edificar e um Tratado da Ruação... (1762), que se mantém inédito, mas que constitui a mais importante dissertação sobre urbanismo da época”⁵

A referência ao seu nome continua lacónica e sem pormenor, nem desenvolvimento;

A Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira⁶, identifica-o como “arquitecto da igreja da Ordem Terceira do Carmo, no Porto, cuja primeira pedra foi lançada em 29-VIII-1756, sendo o templo aberto ao culto em 24-VIII-1768”⁷.

O Grande Dicionário enciclopédico Ediclube⁸ refere que “embora a sua formação original tenha sido a de pintor fresquista, que aprendeu com Nicolau Nasoni, sobressaiu como architecto. A capela do Solar de Mateus (1743) e a Capela Nova (1753), em Vila Real, são de sua autoria, bem como, no Porto, a Igreja da Ordem Terceira do Carmo (1756). A José de Figueiredo Seixas deve-se ainda um curioso Tratado da Ruação... em que aparecem, pela primeira vez em Portugal, as bases de uma reflexão programática sobre o urbanismo.”⁹

Qualquer destas referências a José de Figueiredo Seixas não deixa de ser sintética e inexpressiva do real valor da sua obra, valor que está todavia por avaliar.

É apenas no Dicionário de Arte Barroca em Portugal¹⁰, que encontramos uma referência mais desenvolvida, apoiada na obra de Pinho Brandão¹¹, e no texto de Rafael Moreira¹²:

“Pintor de ornatos natural de Viseu, casado em 1728 no Porto, trabalhou sob a direcção de Nasoni pintando as tribunas da Sé (1743) e a Capela Nova de Vila Real de Trás-os-Montes (1745). Talvez a influência estimulante do toscano, que como ele se tornara de pintor em arquitecto, o tenha animado a empreender leituras teóricas e a interessar-se pela arquitectura. Dá testemunho dessa actividade juvenil a tradução que fez da edição italiana do clássico manual do jesuíta Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum* (Roma, 1700) num manuscrito datado de 1732 que se conserva na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (Cod. 222) a que juntou curiosas observações técnicas. Já então inventara um sistema de quadriculação para transpor facilmente os desenhos para as abóbodas.

Parece ter sido em Vila Real que se abalançou à arquitectura, pois são-lhe atribuíveis por razões estilísticas a construção da capela do Solar de Mateus (R. Smith) em 1743 e a fachada da Capela Nova (J. Bury) em 1753, ambas de nítida derivação nasoniana. De nome feito busca um caminho mais original na igreja da Ordem Terceira do Carmo, que lhe foi confiada em 1756, em que professaria e seria enterrado. Obra de grande qualidade (a que não deve ser estranha a emulação com a de Nasoni que a flanqueia), introduz no Porto a linguagem inovadora do rococó colhida nas gravuras francesas e alemãs. É possível que já então se dedicasse à arquitectura doméstica aproveitando o surto de construção civil dos tempos pombalinos, pois o tratamento que propunha para o ângulo da igreja com uma varanda em L (afinal não executado por oposição de Nasoni) denota inteligente compreensão do problema e consciência dos valores urbanísticos.

Outra irmandade encomendou-lhe os planos para a igreja da Lapa (1759) em substituição dos do pintor Gama Stroberle: aí Seixas parece querer evoluir (sobretudo na fachada) para o novo “gosto inglês” do neoclassicismo, reflectindo nisso as hesitações estéticas do meio portuense. Atribuímos-lhe há tempos, tentativamente, alguma parte do enigmático edifício do Tribunal da Relação e Cadeia (1765), que agora J. Ferreira Alves mostrou ser obra póstuma do engenheiro Eugénio dos Santos. O que não quer dizer que o projecto inicial não pudesse sofrer alterações, e que Figueiredo Seixas não desempenhasse algum papel (infelizmente ainda por determinar) no vasto movimento de iniciativas oficiais que animou o Porto a partir de 1761.

É dentro desta conjuntura de dinamismo que o pintor-arquitecto assume responsabilidades didácticas como mestre da Aula de Riscar (certamente a Aula de Náutica instituída em 1762 pelos comerciantes do Porto); redige uma desaparecida *Arte de Edificar* sobre as habitações urbanas (de que poderão de sua autoria algumas na Rua de Belomonte); e procura a si a atenção do poder central escrevendo, e enviando ao marquês de Pombal (então ainda Conde de Oeiras), um originalíssimo trabalho dedicado à reforma das estradas, ruas e cidades do

País. Sem se saber das ligações entre a construção naval e a civil – e é a Engenharia militar que desvenda o nexos entre a arte dos estaleiros e a dos arquitectos -, não será possível estabelecer o círculo em que Seixas produziu o seu tratado, decerto menos de âmbito camarário do que enraizado na burguesia mercantil, cujos interesses e ideologia reflecte.

O *Tratado da Ruação para Emenda das Ruas, das Cidades, Vilas e Lugares deste Reino*, constitui a resposta portuense à reconstrução de Lisboa, ao mesmo tempo que a primeira tentativa de sistematizar em disciplina e erguer ao estatuto de ciência a prática urbanística. É a actividade dos “ruadores”, ou engenheiros de pontes-e-calçadas, que Seixas teoriza nesse longo manuscrito (cuja redacção podemos datar de 1762), combinando leituras dos teorizadores da cidade ideal (Alberti, Cataneo, etc.), de André Garcia de Céspedes (*Libro de instrumentos nuevos de Geometria*, Madrid, 1606) e Frei Lorenzo de San Nicolás (*Arte y Uso de Architectura*, Madrid, 1633-1665), de Serrão Pimentel e Azevedo Fortes, com a experiência dos engenheiros civis e militares em Portugal e no Brasil. A nova Lisboa e o Rio de Janeiro – as duas capitais – são os modelos que cita de “cidade regular”, a cujos princípios rectilíneos quer reduzir não só as principais cidades do Reino mas as povoações, na região, e todo o todo território nacional. É, afinal, o mesmo problema de normalização dos traçados que desde o século anterior obcecava os engenheiros militares, com a distinção entre “fortificação irregular” e a “fortificação regular” a que deve ser reduzida: e talvez a inspiração de Figueiredo Seixas esteja menos nas *Dissertações* de Manuel da Maia do que nesses tratados de fortificação, cuja metodologia e divisões imita. “Sonho de urbanista”, chamamos-lhe; mas em que dimensão utópica advinda do Iluminismo não contradiz uma intenção pragmática e mergulha fundo na artística portuguesa.

O *Tratado da Ruação* ficou inédito, e não há notícia de que alguém tenha dado ouvidos ao seu autor (salvo um possível eco na obra de Reinaldo Oudinot). Ele morreria esquecido após uma década de marginalização, suplantado por esses engenheiros pombalinos para quem tinha pretendido actualizar a lição do passado.”¹³

Apesar desta excepção a referência ao nome de José de Figueiredo Seixas ou não existe, ou é muito sucinta na generalidade das obras enciclopédicas, gerais ou de especialidade.

De Domingos de Pinho Brandão¹⁴ encontramos a única obra dedicada em exclusivo a José de Figueiredo Seixas. É por este autor que ficamos a saber que este Arquitecto e Pintor, “nasceu na Freguesia de Couto de Cima, no Concelho de Viseu”¹⁵, filho de Geraldo Pais Cardoso e de Luisa de Figueiredo. Os avós paternos, naturais da freguesia do Couto de Baixo, Viseu, foram Gonçalo Cardoso e Margarida de Almeida. Os avós maternos, naturais, tal como o próprio Figueiredo Seixas da freguesia do Couto de Cima, chamavam-se Francisco Fernandes e Maria de Seixas.

Em 16 de Setembro de 1728 casou na Sé do Porto com Isidora Teresa Angélica. Da sua residência sabe-se que em 1734 residia na Rua da Neta, em 1745 na Rua do Bonjardim e em 1760 na Rua dos Açougues e em 1761 na Rua da Snra. de Agosto.

Em 1760 recebeu com a esposa o hábito de irmão terceiro do Carmo, em troca dos seus serviços relativos à pintura do retábulo da respectiva igreja (o retábulo existente não é o original que terá sido pintado por Figueiredo Seixas).

Faleceu em 26 de Março de 1773, sendo sepultado no dia seguinte ao do seu falecimento na Igreja do Carmo da cidade do Porto, igreja de seu risco.

Para a sistematização do seu percurso profissional temos de recorrer a diversos autores e até às páginas do próprio Tratado da Ruação.

Artista multifacetado, dividiu a sua actividade pela pintura a fresco, a arquitectura, o ensino e a produção teórica.

Da actividade docente apenas consta a sua referência explícita ao facto. Na página inicial do Tratado da Ruação identifica-se como *Mestre da aula deriscar nacidade do Porto*¹⁶. Sobre esta aula pouco se sabe. Rafael Moreira¹⁷ indica ser “impossível de tratar-se da “Aula de Desenho e Debuxo” da Companhia das Vinhas do Alto Douro, instituída em 1777 para ensino da pintura, e pouco provável ser uma escola particular de arquitectura. A explicação mais razoável é que se trata-se duma “sala de risco” de âmbito camarário, criado pela Junta de Obras Públicas do Porto para execução das plantas necessárias à renovação da cidade e preparação de técnicos, tal como em Lisboa existia a “Casa do Risco das Obras Públicas”¹⁸. Walter Rossa¹⁹ suporta a hipótese de se tratar da escola náutica, “o que explica a sua formação cartesiana”²⁰. Pela nossa parte a dúvida instala-se. Se a “fundação da “Aula Pública de Náutica””²¹ data de 1762 parece-nos de facto provável que de tal instituição se trate. Não temos, no entanto, conhecimento de qualquer documento que confirme esta suposição. Por um lado, afigura-se-nos demasiado contemporâneo da provável data de produção do Tratado da Ruação para ser mencionado da forma incisiva como acontece na página inicial do tratado. Por outro lado, a tradução que efectuou do tratado de Andrea Pozzo, *Perspectiva de Pintores Architectos* em 1732, indicia, em nossa opinião, como veremos mais à frente, tratar-se de um manual de apoio à consulta da obra, uma vez que, para além da tradução simples da segunda parte desta obra, junta comentários a uma das figuras deste tratado, figura 100 da primeira parte, que não foi sequer traduzida por ele, e uma série de receitas de tintas. Destes dados poderemos supor que a realização da tradução do Tratado de Andrea Pozzo não teria como objectivo a publicação do manual traduzido em português, nem se trata de uma obra definitiva, uma vez que, para além de ser manuscrita, não contém as imagens correspondentes, mas sim de um texto de apoio à consulta do manual, onde os comentários e as receitas de tintas que introduz, poderiam

constituir como que um “bónus” para quem o consultasse. Fica, no entanto a dúvida instalada, dúvida que permanecerá até que qualquer documento ou estudo de maior profundidade a venha esclarecer. Seja qual for a escola em que Figueiredo Seixas foi professor, é o próprio autor que se identifica como tal, pelo que não teremos qualquer dúvida em assumir essa faceta da sua vida.

Na obra de Pinho Brandão podemos consultar extractos de documentos que atestam a ligação de Figueiredo Seixas a algumas obras. Nestes documentos ora é tratado como pintor²², mestre pintor ou mestre de pintura²³ e arquitecto²⁴, confirmando desta forma o que temos dito acerca da pluralidade do autor do tratado da Ruação.

Para além de *Mestre da aula deriscar a cidade do Porto* Figueiredo Seixas fez indiscutivelmente parte da elite cultural do seu tempo. Confirmam-no os textos teóricos que produziu. Em 1732 efectuou a tradução da segunda parte do tratado de Andrea Pozzo²⁵, manual que Robert Smith²⁶ considera, juntamente com a obra de Filipe Passarini, *Nuove Inventioni* (Roma, 1698) e *Architettura Civile* de Ferdinando Galli Bibiena (Parma, 1711), responsável pelo desenvolvimento dos motivos ornamentais no nosso país. A obra de Pozzo, ainda segundo este autor, terá fornecido “os elementos indispensáveis à estrutura do novo tipo de retábulo, e sobretudo, o motivo de fragmentos de frontão curvado, que se vê na maioria dos retábulos do novo estilo, como o da sacristia da Sé do Porto”²⁷. À tradução do importante manual do Padre Pozzo juntou comentários suplementares sobre a figura 100 da primeira parte do tratado e algumas receitas de tintas complementares das que fazem parte do tratado. Na década de 60 produz o *Tratado da Ruação, Para Emenda das Ruas das Cidades, Villas, e Lugares deste Reyno (...)*²⁸ Em data incerta, mas anterior à produção deste tratado, escreve a *Arte de Edificar* a que se refere nas páginas do seu *Tratado da Ruação*, mas do qual não se conhece paradeiro.

Sobre o *Tratado da Ruação* não teceremos mais comentários nesta fase, uma vez que é o objecto do nosso estudo. Da *Arte de edificar* não temos referência e, tanto quanto podemos saber, permanece desconhecido.

A tradução da segunda parte do tratado de Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, pode ser consultada na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra²⁹ (figura 26). Esta tradução, manuscrita, sem dedicatória alguma, encontra-se junta com a tradução da primeira parte da mesma obra de Andrea Pozzo efectuada pelo Padre João Saraiva, do Porto (figura 27). Sobre a origem do manuscrito não foi possível, e o mesmo acontece com o texto do *Tratado da Ruação*, saber a sua origem. Ambos pertencem ao fundo geral dos respectivos arquivos e nenhum dado auxiliar nos foi possível obter sobre o assunto.

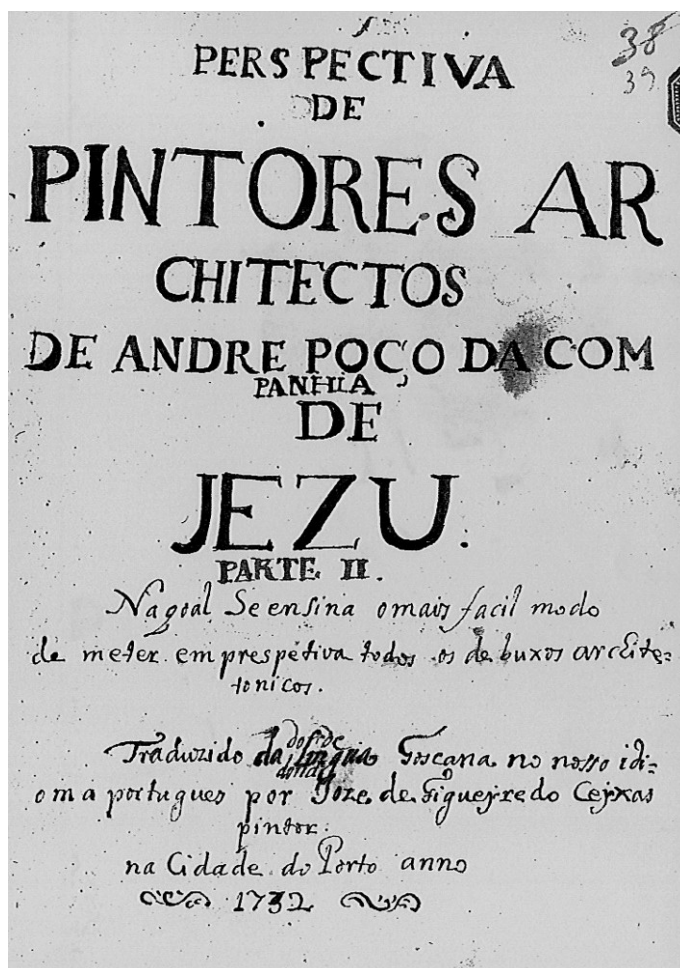


fig. 26 – UCBG, COD 222 – folha 39

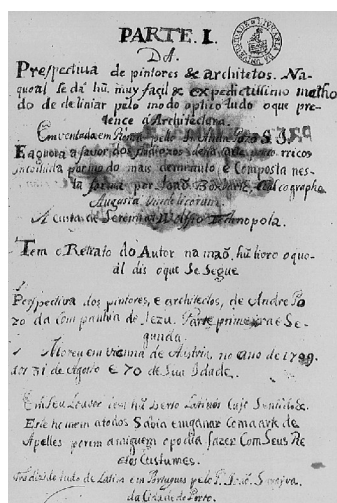


fig. 27 – UCBG, COD 222 – folha 1

O manuscrito não apresenta qualquer imagem, embora siga a sequência natural das ilustrações do manual, sendo portanto a tradução do texto do tratado, e não, como a referência simples de “tradução do tratado” poderia sugerir, uma versão portuguesa do referido tratado. O aspecto do manuscrito faz pensar em duas situações: que o manuscrito fizesse parte de um processo pendente para possível publicação da obra de Andrea Pozzo, em Português; ou de que servisse como auxiliar pessoal de consulta, eventualmente documento de apoio académico em alguma instituição de ensino. A segunda situação surge reforçada pela identificação que José de Figueiredo Seixas faz de si próprio nas páginas do Tratado da Ruação, quando se identifica como *Mestre da Aula deriscar nacidade do Porto*, bem como pela junção de comentários pessoais por parte dos tradutores.

Na primeira página do manuscrito pode ler-se: *Perspectiva de Pintores e Architectos Composta em Roma Pelo excelentissimo Pintor e Architecto o irmão Andre Poço da Companhia de Jezus & Foy ofrecida pelo Autor a Joseph Emperador de Alemanha.*

Na página seguinte inicia-se a *PARTE I da Prespectiva de pintores & architetos. Na quoa se dá hu muy facil & expedictillinio methodo de deliniar pelo modo optico tudo o que pretence á Architectura. Emventada em Roma pello fr. Andre Pozo S.S. E aguora a favor dos studiozos desta arte pouco rricos incolhida por mo do mais diminuto e Composta nesta forma por João Boxbarte, Ealcographo Augusta Vindellicorum. A custa de Jereimias Wolffio Tecnopola.*

Continua esta segunda página, descrevendo agora o conteúdo da página inicial do original a partir do qual foi executada a tradução:

Tem o Retrato do Autor na maõ hu livro o quoa dis o que Se Segue. Perspectiva dos pintores, e architectos, de Andre Pozo da Companhia de Jesu. Parte Primeyra e Segunda. Morreu em Vianna de Austria, no ano de 1709, aos 31 de Agosto e 70 de sua Idade. Em Seu Louvor tem hu Verso Latinos Cuja Santidade Este homem a todos Sabia emganar Com a arte de Apellos porem a niguem o podia fazer Com Seus Rectos Costumes. Traduzido tudo de Latim em Portugues pelo P. João Saraiva da Cidade do Porto.

Esta tradução da primeira parte do tratado de Andrea Pozzo apresenta uma caligrafia extremamente cuidada. Não conhecemos a versão a partir da qual foi executada a tradução, mas é referido tratar-se de uma edição de Jeremias Wolf e da tradução ter sido efectuada directamente do latim em português. Comparada com uma versão existente na Biblioteca Nacional³⁰, versão bilingue em latim e italiano, editada em Roma por Giovanni Zempel, esta apresenta numeração das figuras em números árabes, enquanto que a tradução apresenta numeração romana. Para além deste pormenor sem importância a versão por nós consultada na Biblioteca Nacional apresenta 101 figuras e ainda uma figura última, enquanto que a versão traduzida apresenta somente o texto referente à explicação de 100 (“C”) figuras. Outro aspecto

a registar é o de que o original da Biblioteca Nacional de Lisboa apresenta em várias situações o texto explicativo de várias figuras num só espaço, enquanto que o manuscrito apresenta as explicações de cada figura individualizada.

Logo após a explicação da *figura C – Modo de emredação que se hade fazer nas abobedas -*, e antes do índice das figuras, encontramos alguns comentários que não sabemos se são da autoria do tradutor, o Padre João Saraiva, se do original, mas sobre os quais nos inclinamos a pensar que a sua autoria provenha do tradutor.

Começam estes comentários por explicações à figura 93ª (em algarismos árabes no texto) – *Respondesse a objecão feyta a Cerca do ponto optico do olho*, explicação breve sobre algumas dúvidas que se teriam levantado, por entendidos na matéria, sobre um pormenor da explicação – e continuam com o propósito de *Para que satisfizesse a os principiantes da prespectiva que talvez não preceberaõ taõ facilmente as explicaçoy das primeiras 12 figuras ajunto aqui outras tantas explicaçoy novas*.

A introdução destes comentários e a forma como estão escritos e justificados *Para que satisfizesse a os principiantes da prespectiva (...)* poderá indiciar de facto a hipótese já por nós defendida de este se tratar de uma tradução com objectivos académicos. Uma última nota, introduzida após o índice das figuras, sustenta a hipótese de esta tradução poder ter sido um manual “explicativo” do original de Andrea Pozzo – *Ler a tabuinha de angulos rectos A. está preguado nela huã pagina, a Ler a regra B aqual con hu paõ atravessado faz angulos rectos. Se applicares o paõ aos lados da tabua com a regra asinalalas quantas linhas quizeres emtresi paralelas ou normais ou que fazem emtresi angulos rectos*.

Com esta nota explicativa se encerra a tradução da primeira parte.

Na página imediatamente seguinte inicia-se a *PERSPECTIVA DE PINTORES ARCHITECTOS DE ANDRE POÇO DA COMPANHIA DE JEZU PARTE II na quoa se ensina o mais facil modo de meter em perspectiva todos os debuxos architectonicos, traduzido da Lingua Toscana no nosso idioma portugues por Joze de Figueiredo Ceixas pintor na cidade do Porto anno 1732*.

Esta segunda parte do tratado, sem referencia à edição, mas tendo sido traduzida do italiano para o português, e não do latim, como aconteceu com a primeira parte (o que levanta à partida a dúvida sobre se estamos a referir-nos à mesma edição ou não ...), na qual se identifica a caligrafia algo incerta do autor do Tratado da Ruação, apresenta também um bom aspecto gráfico, embora não tão cuidado como o da primeira parte, resultante sobretudo da caligrafia própria do tradutor, e de alguns borrões de tinta, característicos na escrita de Figueiredo Seixas.

Comparando de novo as duas versões, verificamos, à semelhança da primeira parte, o mesmo tipo de diferença de numeração, árabe e romana. Faltam as explicações individuais das figuras 84 a 88, que estão juntas com a explicação da figura 83; as figuras 91 a 96, que reportam para a explicação da figura 90; da 98 à 105, que reporta para a 97; 108, que reporta para a 107; e 113, que está junta com a da 112. Após a explicação das figuras e do índice podemos consultar uma *Breve instrução de pintar a fresco*, ainda tradução do original, onde encontramos recomendações e uma série de receitas de tintas para executar essas mesmas pinturas.

Terminada a tradução propriamente dita, e à semelhança da primeira parte do tratado, podemos ler uma *Nova explicação a figura 100 do primeyro tomo desta obra por Joseph de Figueyredo Seyxas Pintor de Architectura*.

Não podemos deixar de reparar na forma diferenciada como aparece escrito o nome de José de Figueiredo Seixas nas duas zonas onde se encontra referenciado: *Joze de Figueiredo Ceixas*, na página inicial da tradução da segunda parte, e *Joseph de Figueyredo Seyxas* na parte final.

Nesta *Nova explicação* da figura 100 da primeira parte da obra de Andrea Pozzo, que no original da Biblioteca Nacional é a Figura 101, *Modo de enredaçãõ que sehade fazer na abobadas*, Figueiredo Seixas utiliza o termo graticulação, para designar o trabalho de quadricular o tecto da abóbada, termo que vamos encontrar por diversas vezes ao longo das páginas do Tratado da Ruação.

Muito operativo, este comentário explica minuciosamente a forma de proceder, de uma maneira simplificada e mais eficaz, à marcação da *gráticula* no tecto de uma abóbada para que se possa pintar o tecto da dita abóbada. Com o objectivo indicado Seixas preconiza que *Para se fazer huã graticulação a huã abobeda inter^o de huã igreja feyta de cordas como mostra Pozzo na fig^a 100 seria necessario huã grde quantidade de cordas e de pregos p^a as prender com o trabalho, e gasto. Digo logo q se sefizer somente a graticulação de huã quarto da abobeda sendo esta regular, que sera muito mais facil que fazer toda a igreja*. Em seguida propõe a utilização de um foco luminoso posicionado na posição do observador, para marcar, através das sombras dos fios da quadrícula horizontal a respectiva quadrícula deformada pela curvatura da abobada, evitando desta forma o entrelaçado de fios necessários e a danificação da superfície da abobada, que nesta fase já se encontrará pronta para receber a pintura.

Depois deste “anexo – comentário” encontramos ainda uma série de receitas suplementares de tintas e vernizes (*Receita para fazer doiradura; Receita para Barniz de AguaRaz; Receita para fazer doiradura; Receita para verniz que medeo hua Regelisza da Luz; Receita para tinta deescurecer; Receita de unguento preto chamado vulgarmente de Varatojo que se vende na Botica com o mesmo titulo de que trata o 6^o tomo da conferencia IX; Receita para dar branco*

com goma de peixe botada da infusão em aguardente; Para se fazer verniz para chão; Receita para fazer doiradura; Receita de leite para verniz; Receita para verniz deechumanha para sidar sobre madeiras; Verniz grolo de aguaraz; Verniz negro para ...(?); Verniz virmelho para ...(?); Receita para fazer mordintilho; Receita para fazer oliado para ... (?); Oliado para as ...(?); Para fazer verde ensirados; Para cor preta nos ensirados; Para cor desiro pimenta ondeamanho (?); Para branco; Para fauranel; Receita de fazer saral: Massa para levantar saral; Para moer prata e ouro que fique feito; Mordentilho; Verniz para abrir de agoa forte; Outra; Agoa forte para abrir; Outra; Verniz para se dar emsima de pintura; Verniz que sefas para dar em papel pintado digo imprimado por huma eaoutra parte e depois de selo sepintar pella parte ...(?); Para se fazer hum boloy que se prepare o seguinte...), que se justificam plenamente como complemento das traduzidas da obra de Andrea Pozzo.

As situações expostas relativamente ao manuscrito levam-nos a crer que este documento serviria muito provavelmente, embora esta seja uma conclusão sem dados adicionais de confirmação, de um manual de apoio, não sendo de facto uma versão traduzida do tratado de Andrea Pozzo, mas apenas uma tradução da parte escrita do tratado. A hipótese de se tratar de um “manual escolar” poderá talvez conhecer algum desenvolvimento, assim como o esclarecimento de qual a escola em que Figueiredo Seixas terá leccionado, com uma investigação à volta do nome do tradutor da primeira parte do tratado, o Padre João Saraiva, pesquisa a que não procedemos.

A sua obra construída, de uma extensão reduzida, tanto quanto é possível conhecer de momento, reparte-se entre a pintura e a arquitectura. Pela pintura podemos considerar:

Entre 1734 e 1758, pintura de ornatos, do nicho da sacristia *magnifico retábulo em pao preto, tudo de obra compósita, seguindo as estampas do padre Pocio*³¹, das tribunas e de tectos da sé do Porto sob a direcção de Nicolau Nasoni, ligação que faz com que muitos o considerem discípulo do mestre italiano. A veracidade dessa classificação está por esclarecer.

Curiosa, e de registar será o facto de ter sido exactamente um dos tradutores da obra de Andrea Pozzo a pintar um *magnifico retábulo em pao preto, tudo de obra compósita, seguindo as estampas do padre Pocio*. Coincidência ou aproveitamento de sinergias ???...

Pouco se sabe sobre a dimensão destas pinturas e sobre qual a verdadeira relação de Figueiredo Seixas com Nicolau Nasoni. Apenas em Xavier Coutinho³², obra referenciada em Pinho Brandão, encontramos cópias dos pagamentos efectuados a Figueiredo Seixas por estas pinturas.

Entre os anos de 1743 a 1753 – Capela do Solar de Mateus.

Em 1745 - pintura interior e fachada da Capela dos Clérigos, ou Capela Nova em Vila Real; “A escritura de obrigação é de 13 de Agosto de 1745 e foi lavrada no Porto, nas notas do tabelião João Alberto de Moraes. Pela Mesa da “Irmandade de S. Pedro sita na igreja de S. Paulo, de Vila Real” interveio José Botelho, por força da procuração que a Mesa lhe passou em 10 de Agosto”³³. Pinho Brandão documenta de forma exaustiva o processo à volta destas pinturas, acabando por concluir não ser possível saber se algumas das pinturas ainda registadas e possíveis de observar sejam as de Figueiredo Seixas ou as posteriores, efectuadas em 1753, 1757 e 1758.

E continua o autor:

“quando comecei a escrever este artigo, era minha intenção dar a conhecer apenas o contrato relativo à pintura que Figueiredo Seixas fez na *Capela Nova*, também conhecida por *Igreja de S. Pedro Novo* e *Igreja dos Clérigos*, de Vila Real.

Resolvi depois alargar o âmbito do trabalho. Referirei a obra documentada do artista e publicarei, na íntegra, os documentos, inéditos quase todos, sobre a sua actividade. Esses documentos constituem base indispensável para o conhecimento da obra que realizou.”³⁴

Por coincidência, e o registo é efectuado apenas como simples constatação também Figueiredo Seixas pensou inicialmente o Tratado da Ruação como instrumento de trabalho para a correcção de *alguns dos principaes defeitos daruação* da cidade do Porto e pensando *offerecello ao Senado dacamera* da cidade, rapidamente conclui que só teria sentido e utilidade pensar no tema ao nível da totalidade do território e assim *mudei ointento, eo escrevi paratodo oReyno, pormodo deArte daruação delle, para que seagradasse aElRey NossoSenhor, oordenafe por Ley, para que ointento não ficafe sem execuçaõ na emenda dos defeitos, não so da cidade do Porto, mas os detodas asmais povoações d Reyno*³⁵.

Em 1760, e naquela que é a grande obra construída da sua vida – a igreja da Ordem Terceira do Carmo, no Porto (figuras 28 a 32), Figueiredo Seixas procedeu também a algumas pinturas, sobre as quais não se sabe muito. Sabe-se que pintou o retábulo e que foi o valor da pintura desse retábulo que serviu de moeda de troca para que lhe fosse concedido a si e à sua esposa o Habito de Terceiro do Carmo. No entanto, o retábulo existente actualmente é da autoria de Francisco Pereira Campanhã e foi executado entre os anos de 1773 e de 1774³⁶. Sabemos ainda que terá realizado algumas outras pinturas na igreja, conhecendo-se o assento do respectivo pagamento, mas não podemos dizer ao certo do que se trata. A quantia em questão não pressupõe tratar-se de uma obra de grande dimensão.

Não estão documentadas até à data outras intervenções de Figueiredo Seixas enquanto pintor. A necessidade de um estudo de fundo sobre este autor impõe-se com urgência para que se



fig. 28 – Igreja da Ordem Terceira do Carmo



fig. 29 – idem



fig. 30 - idem



fig. 31 – idem



fig. 32 - idem

possa esclarecer este e outros aspectos obscuros e controversos que o seu nome sempre faz sobressair.

Enquanto arquitecto encontramos devidamente documentada a responsabilidade pelo risco da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, no Porto, iniciada em 1756, aquela que se pode considerar a grande obra de Figueiredo Seixas e da Igreja da Lapa, também no Porto, iniciada no ano de 1759.

Por comparação, embora não fundamentada em documentos, Flávio Gonçalves³⁷ considera de possível atribuição a este autor o prédio da Rua dos Clérigos nº 76 a 80, assim como o Palacete dos Pachecos Pereiras na Rua de Belmonte.

Como uma possibilidade mais remota, ou pelo menos como um dos autores candidatos, ainda Flávio Gonçalves considera possível a atribuição do risco da igreja de Nossa Senhora da Vitória a Figueiredo Seixas. Carlos Passos³⁸ sugere ainda de modo velado a possibilidade de intervenção de Figueiredo Seixas na igreja do Terço, lembrando-nos que *“curioso facto architectural é este: Simultâneas fôram as construções das egrejas do Carmo, da Lapa e do Terço. Nas plantas, ha identidade entre o Carmo e o Terço. Entre todas, porém, são enormes as diferenças dos valores das fachadas”*³⁹.

A obra de base sobre a igreja dos Terceiros do Carmo é sem dúvida a “Memória Histórica da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo “ de Eugénio de Freitas⁴⁰. A busca de qualquer documento escrito ou desenhado sobre o edifício mostrou-se infrutífera. Teremos de pressupor que as peças desenhadas da igreja ou qualquer outro com ela relacionada terão desaparecido, ou, como a *Arte de Edificar* encontram-se em parte incerta ...

Inúmeras são as referências ao templo considerando-o sempre como “um dos exemplos mais importantes, que chegou até nós, de um edifício rococó”⁴¹. O edifício encontra-se catalogado na Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais⁴², estando registadas, enquanto intervenções recentes, o restauro do altar-mor e dos altares laterais em 1993, a limpeza da fachada revestida a azulejo em 1994 e a limpeza da fachada principal em granito.

Lançada a primeira pedra a 29 de Agosto de 1756, a igreja encontra-se implantada numa situação de esquina, com frente virada para a Praça Gomes Teixeira e encostada à igreja dos Carmelitas com risco de Nicolau Nasoni.

A igreja terá, no seu desenho inicial, tentado explorar a esquina enquanto elemento de composição. Seixas terá proposto que a varanda existente na fachada, por cima da porta principal, dobra-se o cunhal e corresse até à porta lateral, local onde se introduziria uma outra porta para o coro. Embora não se conheçam peças desenhadas, a situação está documentada.

Na ocasião a *Mesa* terá pedido o parecer a Nicolau Nasoni, o que mostra a importância e o prestígio deste último, sobre o assunto. Ficou decidido continuar a obra, limitando a dimensão da varanda à fachada principal, uma vez que *a dita varanda he muito propria no fontespicio por cima da porta principal quando acompanhe as frestas e nicho de entre ellas e não dar a volta aos cunhais os quais conforme a boa architectura devem continuar livres de outro ornato (...)*⁴³, e desta sorte ficará o edifício com a mesma ou mais formozura que mostra a planta (...)⁴⁴.

Das diversas descrições que encontrámos do templo, encantou-nos, sobretudo pela forma de escrever, a de Carlos de Passos:

“De grande templo, pela magestosa architectura, aceio, riqueza e nobre fontespicio de cantaria primorosamente lavrada, qualifica Rebelo da Costa a igreja do Carmo. Não exagera, pois é deveras excellente. Constitue uma obra do estilo rocaille (rococó ou Luis XV), com opulencia manifesto na fachada, na qual abundam as curvas de requebrada elegancia, os contrastes dos planos (favoraveis aos efeitos de luz), as conchas e os frestões (cujas espécies se distinguem, mercê da hábil cinzeladura. Em tres andares se divide a frontaria. No 1º: pilastras emparelhadas aos lados; nichos, entre ellas e a porta, com as estátuas dos santos Elias e Eliseu (fundadores da Ordem Terceira do Carmo); sobre a porta, em cartela mui recortada, a inscrição comemorativa da fundação da igreja. No 2º: eguais pilastras nos lados, guarnecidas com festões, capiteis compósitos; ao meio o nicho de Sant’Anna, a padroeira, de Jaspe, ladeada por dois janellões (a separação é feita por outras pilastras), aos quais e ao nicho se sobrepõem aparatosos frontões; um varandim, com balaústres em urna, um tanto se encurva entre as pilastras laterais; no centro, o entablamento ergue-se em frontão angular, para abrigo dum óculo. Constitue o 3º um amplo frontão, de cornijas onduladas; na parte central do tympano, o braço da Ordem com a corôa régia, aos lados primorosos festões e pyrâmides nos cantos; sobre o fastigio uma cruz, demasiado singela, ladeada pelas estátuas dos evangelistas, em acrotérios.

A fachada lateral, rasgada por janellas com vistosos frontões e rematada por um ático oculado, foi coberta em 1912 com um painel de azulejos, que justamente a realçam. Regulares são o desenho e a composição de, de Silvestre Silvestri; todavia, somenos valor artístico revela a pintura, doutro autor, o qual, por fúrias jacobinas, ignaramente mutilou o original. Teve execução nas fábricas do Senhor d’Alem e da Torrinha (Gaia) e representa a imposição do escapulário no monte Carmelo, enquadrada em moldura rococó.

O interior, de uma nave, abóbada pintada (como a da capella-mór), nas paredes pilastras de capiteis compósitos (impuros); distingue-se por certo esplendor facultado pela harmonia ornamental e excellencia das talhas doiradas rococó que formam os retábulos (com columnas engrinaldadas, algumas salomónicas), os balcões das tribunas, os púlpitos e as sanefas. Seis capellas contem a nave, ocupada por estas imagens, feitas em 1771: Senhor do Horto (custou

818.772 reis com talhas, douraões, imagem e lampada), Senhor Preso (custou 725.245 reis, completo), senhor preso à columna (470.700 reis), senhor Coroado ou da Cana Verde (867.400 reis), Ecce Homo ou o Senhor na Varanda de Pilatos (841.330 reis), Senhor dos Passos (821.900 reis), as quais, com a Senhora da Soledade, constituíam a notável procissão do Triunfo (sexta-feira de Ramos), efectuada de 1772 a 1870. Nas pilastras do arco triunfal fixam-se as imagens de S. José e S. Joaquim, de apreciável execução.

Bello retábulo é o da capella-mor, construído em 1776 (custou 3.428.670 reis, com imagens de Sant'Anna e do Senhor do Carmo, de certo relevo artístico). Cadeiras modestos, de talha Luiz XVI.

Na sacristia destaca-se uma elegante credencia de talha doirada, Luiz XV.

Excellentes peças guarda a Sala de Sessões, como os azulejos do roda-pé (motivos orientais), os evangelistas de jaspe do altar (vindos de Itália, em 1769, pelo preço de 142.000 reis), a cadeira de braços D. João V, o jogo de cadeiras de espaldar oval (Luiz XVI), e, em especial, o Crucifixo, de admirável execução plástica, vindo de Itália em 1755. Atenção merecem os medalhões a fresco (S. Pedro e S. Paulo) da capela do hospital, pintados por Joaquim Rafael”.⁴⁵

A vida de Figueiredo Seixas ficou indelévelmente ligada a este templo de seu risco, no qual pintou também o retábulo inicial, que foi substituído pelo actual da autoria de Francisco Pereira Campanhã, e que foi sujeito a um revestimento azulejar na fachada lateral, da autoria de Silvestre Silvestri, ao ficar nele sepultado, conforme já referimos atrás no texto.

Lamentamos o facto de não existirem, nem da altura da realização, nem actuais, levantamentos ou peças desenhadas do edifício, sobre as quais poderíamos efectuar outro tipo de estudos comparativos e necessários a um aprofundamento do conhecimento desta obra emblemática de Figueiredo Seixas.

A igreja da Lapa teve o lançamento da primeira pedra em 17 de Julho de 1756, dando-se início à construção do templo da autoria do architecto João Glama Stroberle. Dois anos e alguns episódios depois, em 1758, José de Figueiredo Seixas é encarregue de rever o risco da referida igreja. Depois de algumas deliberações e confronto entre as propostas de Stroberle e de Seixas, este último é encarregue, em 2 de Agosto de 1759, de executar o projecto do templo. Apesar de não totalmente de sua autoria (planta inicial de Stroberle; modificações e alterações por Gonçalo Pereira e Figueiredo Seixas. A partir de 2 de Agosto de 1759, total responsabilidade de Figueiredo Seixas; escadaria em 1826; execução das torres em 1851 e 1863 sob projecto do architecto José Luis Nogueira Junior), o templo é atribuído a Seixas (figuras 33 a 35).

“A igreja é vasta, mas de más proporções, excessivamente alta e mostra, logo na fachada os defeitos construtivos. Todavia o padre Rebelo da Costa, falecido em 1791, quando o corpo da igreja ainda não estava abobadado, ajuizando pelo que via, considerou-a na Descrição topográfica e histórica da cidade do Porto, “igual na majestade de uma estrutura às maiores catedrais do reino (...)”⁴⁶

Vários são os autores que corroboram da opinião de que o risco da igreja da Lapa, mercê talvez de todos contratemplos e confusões ocorridos durante a sua execução, não ostenta o equilíbrio e a harmonia da igreja dos Terceiros do Carmo, do mesmo autor. Joaquim Alves ⁴⁷ considera que “a igreja de Nossa Senhora da Lapa, concluída definitivamente em pleno século XIX é, na concepção da fachada, mais um exemplo da ambiguidade que caracteriza certos edifícios construídos no Porto na segunda metade do século XVIII. José de Figueiredo Seixas, não se libertando de um vocabulário rococó, bem patente no primeiro andar do fontispício e em duas janelas do segundo andar, procura uma nova linguagem evidente nas superfícies lisas, nos três janelões centrais e no frontão, usando elementos próprios do vocabulário neoclássico”⁴⁸.

Nestes dois edifícios podemos constatar em ambas, de acordo com as ideias que Rafael Moreira defende no seu texto, e apesar das diferenças dos ornamentos utilizados, mais próximo do rococó na Igreja do Carmo, mais próximo do gosto inglês neoclássico no caso da igreja da Lapa, que estamos perante uma mesma atitude por parte de Figueiredo Seixas, na qual “os *“caprichosos ornatos de arquitectura”, como ele gosta de dizer, aplicam-se como meros apêndices posições sobre uma estrutura rectilínea*”⁴⁹.

Devidamente documentada, são estas as obras que se podem, até ao momento, atribuir a Figueiredo Seixas. Flávio Gonçalves, conforme já fizemos referência propõe contudo alguns outros exemplos:

“(...) à autoria de José de Figueiredo Seixas julgo pertencerem várias moradias existentes no Porto, de que distingo o prédio nºs 76-80 da Rua dos Clérigos (figuras 36 a 39), em que algumas das janelas se aproximam bastante de outras duas da fachada oriental da igreja da Ordem Terceira do Carmo. Na órbita do mesmo arquitecto está o palacete dos Pachecos Pereira, na Rua de Belmonte, caracterizado pelos seus ornatos de gosto rocaille” ⁵⁰ (figuras 40 a 42).

Sobre estes edifícios apenas foi possível encontrar documentação acerca de um pedido de construção de um esgoto datada de 12 de Setembro de 1880, em nome de José Geraldo da



fig. 33 – Igreja da Lapa



fig. 34 – Idem



fig. 35 – Idem



fig. 36 – Edifício da Rua dos Clérigos
76 a 80



fig. 37 – Idem



fig. 38 – Idem



fig. 39 – Idem



fig. 40 – Palacete dos Pachecos Pereira
na Rua de Belmonte



fig. 41 - Idem



fig. 42 - Idem



Fig. 43 – Igreja de Nossa
Senhora da Vitória



fig. 44 - Idem

Silva Sardinha ⁵¹, para o caso do prédio da Rua dos Clérigos e de um pedido de alteração de um vão das traseiras no Palacete da Rua de Belmonte, datado de 10 de Setembro de 1888 em nome de João Gonçalves Pacheco Pereira ⁵².

Resta referir de novo as possibilidades antes já apontadas e da autoria de Gonçalves Flávio que põe em pé de igualdade, e perante o desconhecimento e a falta de documentação, João Gama Stroberle, o Padre Manuel de Jesus Maria, Manuel dos Santos Porto e José de Figueiredo Seixas como possíveis autores da igreja de Nossa Senhora da Vitória (figuras 43 e 44), e Carlos Passos que embora de forma velada propõe o nome de Figueiredo Seixas para autor da igreja do Terço.

Necessariamente incompleto este capítulo espera por um estudo efectivo, coerente e completo da vida e obra de José de Figueiredo Seixas para lhe saciar a sede de informação que nele se sente.

NOTAS

¹ Viterbo, Sousa; Dias, Pedro – Dicionário histórico e Documental dos Arquitectos, engenheiros e construtores portugueses, INCM, Lisboa, 1904

² Pedreirinho, José Manuel – Dicionário dos Artistas notáveis em Portugal do século I à Actualidade; Edições Afrontamento, Porto, 1994

³ Viterbo, Sousa – obra citada

⁴ idem

⁵ Pedreirinho, José Manuel – obra citada, página 217

⁶ Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Editorial Enciclopédica, Limitada, Lisboa, Rio de Janeiro.

⁷ idem, Volume XXVIII, página 152

⁸ Grande Dicionário Enciclopédico Ediclube – direcção geral do Prof. Dr. Lorenzo Portillo, Ediclube, Lisboa, 1996

⁹ Ibidem, Tomo 16, página 5630

¹⁰ Dicionário de Arte Barroca em Portugal – Direcção de PEREIRA, José Fernandes, Coordenação de PEREIRA, Paulo, Editorial Presença, Lisboa, 1989

¹¹ Brandão, Domingos de Pinho, Professor do Seminário Maior do Porto – José de Figueiredo Seixas, algumas obras – alguns documentos, separata da revista MVSEV, segunda série, nº 7, Porto, 1964

¹² Moreira, Rafael – “Uma utopia urbanística pombalina: o “tratado da ruação” de José de Figueiredo Seixas, in “Pombal Revisitado”, vol. II, Lisboa, Editorial Estampa, 1984, pp. 131 a 144

¹³ Dicionário de Arte Barroca em Portugal – Direcção de PEREIRA, José Fernandes, Coordenação de PEREIRA, Paulo, Editorial Presença, Lisboa, 1989 – páginas 443 e 444

¹⁴ Brandão, Domingos de Pinho, Professor do Seminário Maior do Porto – José de Figueiredo Seixas, algumas obras – alguns documentos, separata da revista MVSEV, segunda série, nº 7, Porto, 1964

¹⁵ obra citada, p5

¹⁶ Tratado da Ruação – página inicial

¹⁷ Moreira, Rafael – “Uma utopia urbanística pombalina: o “tratado da ruação” de José de Figueiredo Seixas, in “Pombal Revisitado”, vol. II, Lisboa, Editorial Estampa, 1984, pp. 131 a 144

-
- ¹⁸ Moreira, Rafael – obra citada, página 136
- ¹⁹ Rossa, Walter - “A Cidade Portuguesa”, em “História da Arte Portuguesa”, vol.III, “Da Estética Barroca ao Fim do Classicismo”, Direcção: Paulo Pereira, Ed. Círculo de Leitores, Lisboa, 1995
- ²⁰ idem
- ²¹ Gonçalves, Flávio – A Arte no Porto na Época do Marquês de Pombal, in Pombal Revisitado, Volume II, Imprensa Universitária, Edição da Editorial Estampa, Lisboa, 1984
- ²² Brandão, Domingos de Pinho – obra citada, páginas 14 e 24
- ²³ Brandão, Domingos de Pinho – obra citada, páginas 21
- ²⁴ Brandão, Domingos de Pinho – obra citada, páginas 15, 16, 17, 18 e 19
- ²⁵ Pozzo, Padre Andrea – *Perspectiva Pictorum et architectorum*, tradução existente na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Cod. 222
- ²⁶ Smith, Robert C. – “A Talha em Portugal”, Livros Horizonte, Lisboa, 1962
- ²⁷ Smith, Robert C. – obra citada, página 96
- ²⁸ BN (COD 6961)
- ²⁹ UCBG (COD. 222)
- ³⁰ *Prospectiva De Pittori ed Architetti D’Andrea Pozzo*, Stamperia di Giovanni Zempel, Roma MDCCXLL – BN (BA 34 A; BA 35 A; F 5951; F 6310)
- ³¹ Smith, Robert C. – obra citada, página 96
- ³² Coutinho, B. Xavier – “A Igreja da Irmandade dos Clérigos”, in *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, vol. XXVI
- ³³ Brandão, Domingos de Pinho – obra citada, páginas 9 e 10
- ³⁴ Brandão, Domingos de Pinho – obra citada, páginas 5 e 6
- ³⁵ *Tratado da Ruação* – folha 5
- ³⁶ Brandão, Domingos de Pinho – obra citada, página 7
- ³⁷ Gonçalves, Flávio – obra citada

³⁸ Passos, Carlos de, da Academia de la historia de Madrid – “Guia histórico e Artístico do Porto”, casa editora de A. Figueirinha, Lda., Porto 1935

³⁹ Passos, Carlos de – obra citada, página 40 (nota 2 de rodapé)

⁴⁰ Freitas, Eugénio de Andreia da Cunha – “Memória Histórica da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo da Cidade do Porto”, Imprensa Portuguesa, Porto, 1956

⁴¹ Alves, Joaquim Jaime B. Ferreira – “O convento de Santo António da Cidade e a Arquitectura no Porto na Segunda Metade do Século XVIII”, Separata da “Biblioteca Portucalensis”, 2ª Série, nº 7, 1992

⁴² www.monumentos.pt

⁴³ Arquivo da Ordem do Carmo – Livro primeiro das resoluções da Mesa, fls 49 – 49 v, in, Brandão, Domingos de Pinho – obra citada, página 15 e 16; in, Freitas, Eugénio de Andreia da Cunha, obra citada, página 58 e 59

⁴⁴ idem

⁴⁵ Passos, Carlos de – obra citada, páginas 41 e 42

⁴⁶ Inventário Artístico de Portugal, Academia Nacional de Belas Artes – Vol. XIII – Cidade do Porto, Lisboa, MCMXCV, página 60

⁴⁷ Alves, Joaquim Jaime B. Ferreira – “O Porto na Época dos Almadás – Arquitectura. Obras Públicas”, Câmara Municipal do Porto, 1988, Volume I, 1990, Volume II

⁴⁸ idem, Volume I, página 113

⁴⁹ Moreira, Rafael – obra citada, página 135

⁵⁰ Gonçalves, Flávio – obra citada, página 106

⁵¹ AHMP – Livro LXXVI de Plantas de Casas, fl. 314

⁵² AHMP – Livro CVII de Plantas de Casas, fl. 584 - 587