

J. M. PEDROSA CARDOSO

Coordenação

J. M. PEDROSA CARDOSO • ANTÓNIO FILIPE PIMENTEL

MANUEL CARLOS DE BRITO • JOSÉ LÓPEZ-CALO

JOSÉ EDUARDO MARTINS • ABÍLIO QUEIRÓS

Autores

Carlos Seixas, de Coimbra

Ano Seixas

Exposição Documental



Coimbra • Imprensa da Universidade • 2004

(Página deixada propositadamente em branco)

J. M. PEDROSA CARDOSO

Coordenação

J. M. PEDROSA CARDOSO • ANTÓNIO FILIPE PIMENTEL

MANUEL CARLOS DE BRITO • JOSÉ LÓPEZ-CALO

JOSÉ EDUARDO MARTINS • ABÍLIO QUEIRÓS

Autores

Carlos Seixas, de Coimbra

Ano Seixas

Exposição Documental



Coimbra • Imprensa da Universidade • 2004

Coordenação editorial

Imprensa da Universidade de Coimbra

Concepção gráfica

António Barros

Paginação

Victor Hugo Fernandes

Créditos fotográficos

p. 98 José Manuel Vasconcellos, p. 99 e 100 Varela Pécuro

Execução gráfica

Imprensa de Coimbra, Lda.
Couraça dos Apóstolos, 126
3000-372 Coimbra

ISBN

972-8704-33-X

Depósito Legal

218421/04

© 2004, Imprensa da Universidade de Coimbra

Obra publicada com o patrocínio do GRUPO AMORIM:



Apoio de:

Reitoria da Universidade de Coimbra
Biblioteca da Universidade de Coimbra
Arquivo da Universidade de Coimbra
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

A MÚSICA EM LISBOA NO TEMPO DE CARLOS SEIXAS

Manuel Carlos de Brito

(Universidade Nova de Lisboa)

São escassos os dados biográficos que chegaram até nós sobre Carlos Seixas. Nascido em Coimbra em 1704, filho de um organista da Sé desta cidade, com catorze anos apenas sucedeu a seu pai nesse lugar, mas pouco tempo depois, de acordo com a entrada que a ele lhe dedicou Barbosa Machado na sua *Bibliotheca Lusitana*, veio para Lisboa, onde “foi tal a fama que se divulgou da destreza e suavidade com que tocava órgão, que não contando mais que dezasseis anos de idade [em 1720 portanto], foi admitido para organista da Santa Basílica Patriarcal”. E o Abade de Sever acrescenta a curiosa afirmação que “não contando mais de dezoito anos produziu a fecundidade do seu engenho a copiosa abundância de tantas obras...”⁽¹⁾, etc. Casou, teve dois filhos e três filhas. Foi Alferes e Capitão do Mestre na Companhia da Guarda Real comandada pelo mesmo Visconde de Barbacena, lugar de que tomou posse em 1733, e Cavaleiro da Ordem de Cristo, dignidade que obteve ao fim de um longo processo de habilitação graças à intervenção do Secretário de Estado Pedro da Mota. Desse mesmo processo consta que seu avô paterno fora talhante e depois marchante e que o avô materno fora alfaiate, assim como o facto de que ensinava cravo em muitas casas de Lisboa⁽²⁾. Uma entrada no diário de D. Francisco Xavier de

⁽¹⁾ Diogo Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*, 4 vols., Lisboa, 1741-1759, ed. mod. Coimbra, Atlântida Editora, 1965-7, vol. IV, pp. 198-99.

⁽²⁾ Os documentos do processo de habilitação estão transcritos em Santiago Kastner, *Carlos Seixas*, Coimbra, Coimbra Editora, 1947, pp. 145-48.

Meneses, 4.º Conde de Ericeira, diz que os Viscondes de Barbacena lhe deram pelo seu casamento presentes no valor de 3.000 cruzados, porque ele não lhes levava dinheiro pelas lições que dava à Viscondessa e suas filhas⁽³⁾, e Santiago Kastner considera de facto que uma parte importante das suas sonatas foi escrita com fins didácticos para estas e outras discípulas da aristocracia lisboeta. Morreu aos trinta e oito anos de febre reumática. À missa do mês do seu falecimento no Convento de Nossa Senhora da Graça assistiu grande parte da nobreza da corte⁽⁴⁾. Pertence ao pequeno número de compositores portugueses do século XVIII de quem chegou até nós um retrato, no qual empunha uma lira na mão esquerda, enquanto com a direita escreve música sobre um livro pousado em cima de um cravo. Por detrás vêem-se os tubos de um órgão e ao pescoço pende-lhe a medalha de Cavaleiro de Cristo.

Como era corrente na época, poderá ter adoptado o apelido Seixas em homenagem a um mecenas, na figura do Bispo D. João Seixas da Fonseca⁽⁵⁾. Walther, no seu *Musikalisches Lexikon*⁽⁶⁾, ao referir os nomes dos músicos instrumentistas mais destacados que pertenciam à Capela Real de Lisboa em 1728, menciona o nome do vice-mestre daquela Capela com sendo José António, e no fim da lista inclui também um António José, organista. Eu próprio, entre outros, assumi tratar-se em ambos os casos do nosso Seixas, mas na verdade tal não é absolutamente garantido. Como não parece correcta a menção que o mesmo Walther faz de Domenico Scarlatti como sendo mestre da Capela Real. Esta última questão ficou razoavelmente esclarecida no artigo sobre o período português de Scarlatti que João Pedro d'Alvarenga publicou no n.º 7-8 da *Revista Portuguesa de Musicologia* e de que cito os seguintes passos: “À semelhança dos outros italianos que lhe sucederam (Giovanni Giorgi, em 1725, e David Perez, em 1752), Scarlatti veio contratado em 1719 especificamente para Compositor régio, arbitrando depois o Rei que fosse também professor dos Infantes. [...] O principal cargo de Compositor régio permitia a Scarlatti controlar o aparelho de produção

⁽³⁾ Eduardo Brasão (ed.), *Diário de D. Francisco Xavier de Meneses, 4.º Conde de Ericeira (1731-1733)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1943, p. 60.

⁽⁴⁾ Diogo Barbosa Machado, *loc. cit.*

⁽⁵⁾ Cf. Gerhard Doderer, “Carlos Seixas”, in *Comemorações Seixas - Bomtempo*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1992, p. 8.

⁽⁶⁾ Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexicon, oder musikalische Bibliothek (1732)*, ed. facs., Kassel und Basel, Bärenreiter Verlag, 1953, sv “Portugal”, p. 489.

musical da Corte, evidentemente centrado na Igreja Patriarcal, sem melindrar a posição do Padre Francisco de Carvalho, Mestre da Capela Real.”⁽⁷⁾ Por outro lado, Seixas não aparece ainda entre os organistas da Capela Real referidos no *Rol dos deuottos* de 1720 que Alvarenga transcreve no seu artigo.

Estes breves dados, a que se podem ainda acrescentar alguns pormenores ou episódios anedóticos — como o que relata José Mazza, em que Scarlatti, ao ouvi-lo por iniciativa do Infante D. António, “conheceu o Gigante pelo dedo”⁽⁸⁾ — e que são decerto de todos conhecidos, servem aqui de introdução a uma tentativa de reconstituir um pouco o ambiente musical no qual Seixas exerceu a sua actividade durante os vinte e dois anos que viveu e trabalhou na capital do Reino. Ao contrário de outros colegas da mesma geração, como António Teixeira, Francisco António de Almeida — também ele organista da Capela Real — e João Rodrigues Esteves, não teve a oportunidade de realizar um estágio de formação em Roma, na qualidade de bolseiro real. Ao contrário dos primeiros dois, nunca se inclinou para, ou terá sido solicitado a compor música teatral. Mas ao contrário daqueles também, foi o único compositor da sua geração a dedicar-se intensamente, para além da música sacra, à composição de tocatas ou sonatas e de minuetes para tecla de recorte bipartido. Setecentas lhe atribui Barbosa Machado, e se o número não é hiperbólico, ou simplesmente inexacto, só uma pequena parte delas chegou até nós⁽⁹⁾.

O que parece surpreendente é o carácter especializado desta produção, que não tem paralelo na nossa história musical setecentista, e na qual se deve incluir pelo menos um concerto para cravo. Assim como de resto parece de admirar o facto de, apesar de organista, a esmagadora maioria dessas sonatas ser claramente destinada a instrumentos de tecla de corda, como o cravo ou o clavicórdio, e não ao órgão, e não poder portanto estar associada ao uso litúrgico, mesmo tendo em conta a latitude da utilização na igreja de

⁽⁷⁾ João Pedro d’Alvarenga, “Domenico Scarlatti, 1719-1729: o período português” *Revista Portuguesa de Musicologia* 7-8 (1997-98), pp. 119-120.

⁽⁸⁾ Cf. José Mazza, *Dicionário biográfico de músicos portugueses*, com prefácio e notas de José Augusto Alegria, Lisboa, Revista Ocidente, 1944-1945, p. 32.

⁽⁹⁾ Santiago Kastner comenta: “Nós por nossa parte não acreditamos nem que Seixas tivesse composto tantas sonatas, nem que tantas se perdessem, apesar do terramoto e da mais terrível incúria dos homens que de modo harto singular destruiu enormes riquezas do património musical português” (*op. cit.*, p. 144).

música instrumental de estilo profano. Menos surpreendente é a autoria de uma sinfonia de modelo italiano, não associada a nenhuma obra sacra ou teatral — um pouco mais incomum a de uma abertura à francesa que não parece igualmente ter paralelo na nossa produção musical barroca. Outras sinfonias ou aberturas italianas independentes de obras sacras ou teatrais, que não sobreviveram, poderão ter sido compostas pelos seus colegas portugueses para os numerosos saraus musicais da corte a que adiante me refiro.

Podemos dividir os espaços da vida musical lisboeta no tempo de Seixas em cinco tipos: os da música sacra, os da música de corte (que se cruza também com todos os outros), os da música teatral, os da música pública de ar livre e os da música privada ou semi-privada. Na sua qualidade de organista, a actividade de Seixas está desde logo ligada à esfera da música sacra, representada no núcleo de obras vocais religiosas que nos deixou; na sua qualidade de compositor de tecla e particularmente de obras destinadas ao cravo ou ao clavicórdio terá estado associado, em moldes de que não sabemos praticamente nenhuns pormenores, à música de corte e à música privada ou semi-privada.

Não esquecendo a importância das componentes áulicas, espectaculares, e também lúdicas, que nesta época andam associadas às cerimónias litúrgicas, é no entanto sobre a actividade musical profana, na corte, nos espaços públicos e privados que me pretendo debruçar um pouco aqui, dado que é com ela que está decerto relacionada a parte mais importante da produção musical seixasiana. Para tal temos de recorrer aos diários manuscritos, à correspondência diplomática, e aos relatos de visitantes estrangeiros (muito mais do que à officiosa Gazeta de Lisboa), a fim de encontrar a informação que nos permita tentar reconstruir o puzzle da vida social lisboeta desta época. Nos dados que eles nos fornecem encontramos, lado a lado dois movimentos aparentemente contrastantes: de um lado, a partir de um dado momento alguma limitação das iniciativas musicais profanas no espaço cortês (particularmente pelo que se refere a bailes), até à sua total extinção no próprio ano da morte de Seixas, em consequência da doença do rei e do seu assomo de terror religioso perante a expectativa da morte. (A partir de 1736, em cartas para sua mãe Isabel Farnese, Rainha de Espanha, a Princesa D. Mariana Vitória queixa-se do beatério e progressiva austeridade da vida da corte, que se estendera à proibição dos bailes particulares só para mulheres promovidos pelas suas damas de companhia: “ce jours nous sommes sortie beaucoup de fois mais a des eglises seulement... ici nous avons asteur

des sermons tout les jours et nous navons pas les divertisemens...”⁽¹⁰⁾; do outro, o crescente entusiasmo da nobreza por novos hábitos de convívio e entretenimento: bailes, jogos de cartas, academias de música, espectáculos teatrais, ópera italiana, enfim, traçando um quadro de intensa renovação que parece contradizer o relato que ainda nos faz o visitante suiço César de Saussure do ambiente social lisboeta cerca de 1730:

Não faço ideia daquilo em que os portugueses se recreiam ou divertem além da guitarra. Exceptuando os que viajam, não creio que se entretendam a jogar. Não têm comédia, nem ópera nem concertos, excepto os de igreja. Creio que não sabem o que é um baile. Os ingleses, franceses e holandeses aqui estabelecidos como comerciantes organizaram um belo concerto composto por uma vintena de instrumentos e de oito a dez vozes, duas ou três das quais aformoseadas por meio de uma cruel operação [ou seja, vozes de castrados]. A maior parte destes músicos são italianos. Realiza-se este concerto uma vez em cada semana numa grande sala, excelentemente iluminada. Os subscritores não pagam nada pelo espectáculo e os que o não são ou são estrangeiros pagam uma pequena importância. Durante o inverno alternam os concertos com bailes. Pelo baile paga-se o dobro do que custa o concerto. Servem chocolate ou chá, vinhos finos, doçaria e coisas semelhantes. Habitualmente, tanto nos concertos como nos bailes, há numerosa e brilhante companhia dos dois sexos e de nacionalidades várias — ingleses, franceses, holandeses e outros. Portugueses encontram-se poucos ali e portuguesas ainda menos. Não obstante ali estive com duas ou três senhoras cujos maridos foram embaixadores em França, Inglaterra e noutros países e que tendo-os acompanhado se humanizaram um tanto. Contígua à sala do baile ou do concerto há duas ou mais câmaras onde se servem refrescos e onde muitas vezes os homens jogam forte. É este o único divertimento público que existe.⁽¹¹⁾

⁽¹⁰⁾ Cactano Beirão (ed.), *Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha, I (1721-1748)*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1936, pp. 156, 246 (cartas de 28 de Julho de 1737 e 26 de Março de 1745).

⁽¹¹⁾ Castelo Branco Chaves (ed.), *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983, p. 276.

Se bem que a visão de Saussure possa ser talvez parcial, dado que não terá tido acesso à corte, nem provavelmente também aos salões da aristocracia, devemos reter dela um dado importante: a importância das colónias estrangeiras e dos diplomatas portugueses que haviam estado no estrangeiro, na transformação dos hábitos tradicionalmente bisonhos e provincianos da sociedade lisboeta.

Essa transformação tinha de facto começado na própria corte no início do reinado de D. João V e do seu casamento com Dona Mariana de Áustria, como refere José Soares Silva, na sua *Gazeta* em forma de carta para o ano de 1708:

No Paço se repetem m.tos dias estes festejos, e aos Dom.os a noute, ha saraos, e musicas das Senhoras; a que assistem os Reys, e a nobreza toda, q despois da uinda da Rainha, continua na assistencia do Paço, com m.ta aceitação sua, e não menos divertim.to, como nas cortes estrang.ras, e assi mesmo fez observar a Rainha o comer sempre com o ElRey, e como tal, em meza de estado, o q ate aqui não houve desde a morte dElRey D. João o 4.º.⁽¹²⁾

Torna-se hoje evidente, através dos relatórios da Nunciatura em Lisboa publicados por Gerhard Doderer, o papel central da nova rainha na transformação da vida social e musical da corte. Nas palavras de Doderer, D. Mariana de Áustria “começa a promover, logo após a sua chegada [...], récitas e encenações musicais no Paço da Ribeira [...] estimulando a realização de cantatas, serenatas, [...] e outras encenações semi-dramáticas em língua castelhana, alemã ou italiana [...] muitas vezes também com a ajuda do pessoal do palácio, das damas da corte e até de D. Francisca, irmã do rei. [...]” Além de bailes, “Introduz o costume de celebrar aniversários, festas onomásticas e outras ocasiões festivas familiares através de récitas e organiza estes espectáculos ou nos seus aposentos ou nos do seu marido, promovendo a instalação de um pequeno teatro no próprio palácio (17.10.1711) [...]”⁽¹³⁾

⁽¹²⁾ José Soares Silva, *Gazeta em forma de carta/anos de 1701-1716*, Tomo I (1705-1709), Lisboa, Biblioteca Nacional, 1733, p. 178 (30 de Novembro de 1708).

⁽¹³⁾ Gerhard Doderer e Cremilde Rosado Fernandes, “A música da sociedade joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)” *Revista Portuguesa de Musicologia* 3 (1993), p. 76.

A música está também presente nas sessões da Academia Real de História ou nos passeios da rainha nos bergantins reais no rio Tejo. Na música de ar livre, habitualmente de carácter cerimonial e festivo, avulta naturalmente a actuação da Banda Real composta por 24 trombetas e três timbaleiros de nacionalidade alemã, cuja constituição e contratação é pormenorizadamente estudada por Gerhard Doderer em artigo a ser em breve publicado no n.º 13 (2003) da Revista Portuguesa de Musicologia.

O que os citados relatórios nos trazem particularmente de novo, de qualquer modo, é a noção de que nestes anos as actividades musicais da corte de Lisboa eram muito mais frequentes do que até há bem pouco tempo se imaginava. Nelas se incluíam saraus com execução de música instrumental, muitas vezes designada como “Sinfonia di stromenti”, termo genérico que não designa necessaria e especificamente sinfonias, mas de longe as referências mais habituais são à execução de cantatas, pastorais ou serenatas. Se não é possível ter a certeza de que estes termos sejam sistematicamente usados para distinguir com rigor diferentes géneros vocais, é clara por outro lado a absoluta primazia da música vocal sobre a instrumental. As menções ao facto de a própria rainha se sentar ao cravo estão relacionadas com o acompanhamento do canto, entre outros do próprio Domenico Scarlatti por ocasião da sua chegada. Nunca surgem por exemplo referências à audição de tocatas ou de sonatas, sejam elas da autoria de Scarlatti, de Seixas ou de qualquer outro autor. Julgo ser sintomático, nesta perspectiva, que estas obras tenham circulado somente em forma manuscrita, dado que o único editor de música à época existente em Lisboa, o compositor e gravador catalão Jayme de la Té y Sagau, se dedicou exclusivamente à publicação de mais de 250 cantatas, suas ou do siciliano Barão de Astorga, que residiu alguns anos em Lisboa, e cujas obras eram igualmente apreciadas na corte.

Se por um lado nos relatórios da Nunciatura a prática da assim chamada música à italiana é referida a partir de 1710, fazendo crer que o fluxo de músicos italianos se tinha já iniciado a partir dessa altura, eles confirmam por outro que a primeira representação de uma verdadeira “Opera in musica”, os intermezzi do D. Chisciotte della Mancia, só teve lugar dezoito anos mais tarde, em 1728. E que durante os catorze anos seguintes o número de representações operáticas, com cenários e guarda-roupa, se manteve extremamente reduzido, todas elas, ao que tudo indica, por iniciativa da rainha, demonstrando o reduzido interesse por parte do monarca em investir na realização de um tipo de espectáculo musical dispendioso e complexo,

em relação ao qual, enquanto género teatral, se inclinava a favor das sérias reservas morais manifestadas por certos sectores do clero. Sómente em 1740 é que os relatórios da Nunciatura registam algumas visitas do rei à ópera no Teatro público da Rua dos Condes, uma delas pelo menos incógnito, acompanhado do Infante D. Manuel, do Príncipe do Brasil e da Princesa sua mulher — pasme-se — travestita (recorde-se que segundo o compromisso assumido onze anos ante perante o próprio rei pelo Conde de Ericeira, na sua qualidade de Provedor da Misericórdia e administrador do Pátio das Comédias, os camarotes dos homens no teatro teriam uma entrada diferente dos das mulheres, e nem mesmo os maridos poderiam assistir aos espectáculos juntamente com as suas próprias mulheres).⁽¹⁴⁾

Os relatórios da Nunciatura sugerem uma gradação diferenciada, mas nem sempre fácil de estabelecer, entre os vários acontecimentos musicais da corte, dos mais protocolares e cerimoniais, como as serenatas celebrativas, aos que constituem simples entretenimento, como os que acompanham as visitas à quinta de Belém, ou os passeios no Tejo, ou mesmo as óperas carnavalescas — que, ao contrário das serenatas, são raramente mencionadas pela Gazeta de Lisboa, o que reforça a ideia de que eram encaradas como entretenimento privado —, sem prejuízo de que todos naturalmente decorrem dentro do quadro rigoroso da etiqueta barroca. O próprio termo serenata pode ter mais que um significado. Em muitos casos não se refere a nenhuma obra concreta, mas sim a um sarau de música vocal e instrumental, realizado não só na corte como em casas da aristocracia, ou ainda promovido por profissionais e destinado a um público pagante, tendo assim um sentido semelhante a um dos que tinha em Itália a palavra *accademia*. É esse também o sentido que Bluteau regista no suplemento ao seu *Vocabulário Português e Latino* — “Ajuntamento nocturno de Musicos no Paço” — citando como fonte uma das notícias da Gazeta de Lisboa⁽¹⁵⁾. Por outro lado é justamente com o nome de *Accademia alla Piazza della Trinità* que irá abrir em Lisboa em 1735 o primeiro teatro de ópera italiana, por derivar das academias ou serenatas regulares de carácter profissional promovidas pelo violinista Alessandro Paghetti. Em português, no entanto, este último termo

⁽¹⁴⁾ Cf. Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 13.

⁽¹⁵⁾ P.e Rafael Bluteau, “Serenata”, in *Vocabulário português e latino* [...], 8 vols., Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1721; suplemento em 2 vols., 1727-1728.

permanecerá unicamente ligado a associações científicas e literárias, onde a música, quando aparece, assume um papel por assim dizer ornamental. Assim por exemplo, na sessão da Academia Portuguesa de História realizada no Paço em Dezembro de 1717 “A musica & instrumentos no principio, no meyo, & no fim do acto, repetio as letras que para elle tinha feito o mesmo Conde [de Ericeira]”.⁽¹⁶⁾

Por vezes a rainha e outros membros da família real são convidados de membros da nobreza. Assim num domingo de Julho de 1737, depois de almoço deslocaram-se à quinta de D. Fernando de Lavre, Provedor dos Armazéns Reais, a S. Sebastião da Pedreira, onde lhes foram servidos refrescos, e escutaram duas filhas do Provedor que eram discípulas do cantor da Capela Real Tozzi.⁽¹⁷⁾

Uma colecção de diários manuscritos que se conservam na Biblioteca Pública de Évora e que, à semelhança do que publicou Eduardo Brasão, estão provavelmente relacionados com o Conde de Ericeira, registam testemunhos dessa prática amadora especialmente feminina entre as principais famílias da aristocracia. Uma entrada referente a Abril de 1732 conta-nos que “As Sr.as q cantam se tem junto alguas vezes p. este agradável exercicio” e prossegue dizendo que “em Caza de D. Mauricio canta a Veneziana sem grande concurso, q não falta na novena dos doze na Patriarcal donde cada muzico canta um verso”⁽¹⁸⁾. Uma outra entrada de Fevereiro do mesmo ano refere que

No dia 17 convidou a S.ra Marqueza de Fontes na sua quinta de Alcantra a 40 Senhoras p^a a ouvirem cantar em hua nova Serenata com as filhas 2^a e 3^a do Conde de Villa Nova, e a S.ra D. Vitoria de Lencastre, alguas dançaraõ de pois e havia doze bandejas de excellentes doces, bebidas e chocolate.⁽¹⁹⁾

Esta “nova Serenata” é possivelmente o *scherzo pastorale* anónimo *Il sogno d’Endimione o l’indiscretezza punita*, escrito, de acordo com o libreto, para os anos do Marquês de Fontes a 8 de Janeiro.

⁽¹⁶⁾ *Gazeta de Lisboa* de 30 de Dezembro de 1717.

⁽¹⁷⁾ Cf. Gerhard Doderer e Cremilde Rosado Fernandes, *op. cit.*, p. 131.

⁽¹⁸⁾ Biblioteca Pública de Évora, Manuscrito CIV/1-6 d, f. 7v (5 de Abril de 1732).

⁽¹⁹⁾ Eduardo Brasão, *op. cit.*, pp. 15-16 (19 de Fevereiro de 1732).

Em Janeiro de 1733

A 8 fez annos a Snra VisCond^a de Barbacena e o VisConde convidou o rezidente de Olanda e trinta e tantos fidalgos, p^a um jantar de tres cubertas... a noite deu hua gr.de merenda a m.as Snras Cantoras a Sn.ra Viscondessa e sua f^a e outras muzicas e tambem cantou e tangeo bem Cravo o mesmo residente.⁽²⁰⁾

Estes eventos musicais implicavam igualmente o concurso de instrumentistas e cantores profissionais (como a já citada veneziana, noutro passo identificada como a mulher do arqualaudista), não só os da corte como outros italianos, espanhóis, e até portugueses:

As muzicas italianas [trata-se seguramente das famozas Paquetas, filhas do violinista da Capela Real Alessandro Paghetti] tem ganhado em hum mês mais de tres mil cruzados. Diogo de Sousa Mexia as levou e a outras estrangeiras ao Campo Gr.de onde deu hum jantar, serenata, cea e baille com gr.de luzim.to e o concurso continua já duas vezes na Semana a ouvir estas excelentes muzicas q não sendo gr.des vozes nem explicando m.to as letras admirão pello estillo e pella variedade.⁽²¹⁾

A S.ra D. Mariana Caetana de Tavora festejou com m.to luzimento os annos de seu marido D. Bras da Silveira em 3 do corrente convidando alguas parentas e parentes p^a hua caza bem alumniada com duas muzicas Portuguesas que cantaõ, e tocaõ bem instromentos havendo reprezentaçã castelhana e outros bons instromentos com hua excelente merenda.⁽²²⁾

26

Com as serenatas das Paquetas, rivalizavam várias outras iniciativas de serenatas ou saraus musicais regulares de carácter comercial, associados a bailes e jogos de carta, como os que promovia o já citado D. Maurício, ou um tal Jorge, se bem que se defrontassem com as tentativas de repressão e proibição das autoridades eclesiásticas, mas as referências por vezes

⁽²⁰⁾ Biblioteca Pública de Évora, Manuscrito CIV/1-6 d, f. 15-7 (13 de Janeiro de 1733).

⁽²¹⁾ Biblioteca Pública de Évora, Manuscrito CIV/1-6 d, f. 34 (12 de Fevereiro de 1733).

⁽²²⁾ Eduardo Brasão, *op.cit.*, p. 139 (10 de Fevereiro de 1733).

telegráficas dos diários tornam difícil distinguir entre elas e as iniciativas particulares de membros da nobreza ou até do alto clero, como o famoso Lázaro Leitão, o mais rico cónego da Patriarcal, que tinha sido secretário em Roma do Marquês de Fontes aquando da sua famosa embaixada ao Papa:

Os bailes de Inglezas que principiavaõ em caza de Jorge, se acabaraõ com uma notificação que lhe fes João Marques Bacalheio [sic] ...

Continuão os bailes e Serenatas em caza de Jorge, mas aquelles não vaõ os escrupulosos, e em varios dias da semana ha jogo em caza de alguns conegos da Patriarchal e do Marquês de Abrantes.⁽²³⁾

Retomando a afirmação acima citada de César de Saussure, julgo que na introdução de todos estes entretenimentos foi crucial o papel de certos diplomatas portugueses, mormente do Marquês de Fontes e do seu secretário cónego Lázaro Leitão (que em 1733 começou a preparar um teatro no seu palácio, onde pretendia fazer representar à sua custa ópera italiana). Reveste-se de alguma ironia pensar que estes novos hábitos profanos tenham sido assim parcialmente importados da capital da Cristandade e enxertados numa capital periférica onde se pretendia, em matéria de ditames morais, ser-se “mais papista que o Papa”.

Omiti em princípio desta breve síntese as referências às actividades teatrais e operáticas fora da corte, fossem elas da iniciativa de diplomatas, particularmente do embaixador de Espanha, ou de membros da nobreza, ou de carácter público e comercial, ou ao envolvimento intenso dessa mesma nobreza, incluindo figuras como o Conde de Ericeira ou o Marquês de Abrantes, na promoção e no apoio ao estabelecimento do teatro de ópera em Lisboa, por se tratar, como disse acima, de uma esfera a que a actividade de Carlos Seixas se manteve alheia.

Se podemos estranhar que o seu nome seja citado uma única vez nestas nossas fontes, temos de lembrar-nos que entre os dos seus mais destacados colegas portugueses o de Francisco António de Almeida também só aparece

⁽²³⁾ Jacqueline Monfort, “Quelques notes sur l’histoire du théâtre portugais (1729-1750)” *Arquivos do Centro Cultural Português em Paris IV* (1972), p. 582 (8 de Novembro de 1729 e 24 de Janeiro de 1730).

uma vez, associado à composição de música para os Presépios da Mouraria, assim como o de António Teixeira aparece unicamente associado à autoria de uma serenata, *Gli sposi fortunati*, que foi executada em casa de Manuel Caetano Lopes de Lavre. Os diários parecem de um modo geral mais interessados nos intérpretes estrangeiros, particularmente nos cantores, e aos relatórios que a Nunciatura mandava para Roma interessava naturalmente muito mais tudo o que dizia respeito aos músicos italianos, e mormente romanos, citando uma vez (em 26.09.1719) os músicos portugueses para lhes referir a inveja face aos colegas estrangeiros. Tudo indica de qualquer modo que nesta altura a participação dos músicos e compositores nacionais mais destacados se terá restringido à corte, à igreja e a certos círculos privados da nobreza, permanecendo de um modo geral afastados dos circuitos musicais comerciais dominados pelos músicos italianos. Por último: a desproporção entre a importância para o contexto português das obras que nos legou Carlos Seixas e o eco relativamente reduzido dessas obras nos relatos dos seus contemporâneos faz-nos reflectir sobre a diferença das perspectivas — de um lado a do próprio tempo, do outro a da posteridade.

(Página deixada propositadamente em branco)

Série
Documentos

•

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

2004

