

ASPECTOS MATERIAIS E A POÉTICA NOS VILANCICOS PORTUGUESES, SÉCS. XVII-XVIII

MATERIAL ASPECTS AND POETICS IN PORTUGUESE VILLANCICOS, 17TH-18TH CENTURIES

Lucas Gomes Ferreira¹

Resumo: O artigo apresenta o trabalho realizado na Fundação Biblioteca Nacional do Brasil com a coleção Barbosa Machado, um importante acervo preservado no setor de Obras Raras, onde se guardam cerca de 276 folhetos de vilancicos. Consideram-se alguns aspectos materiais desses impressos, com dados importantes sobre suas características, permitindo compreender a duração dos eventos, o modo de sua realização e as modificações ocorridas ao longo do tempo. Discute-se também sobre a ausência de autores nomeados nos livretos de vilancicos cantados na Capela Real de Lisboa. Por fim, lida-se com o aspecto poético desses textos, ampliando o entendimento sobre as técnicas utilizadas, disseminadas no medievo e que perduraram no período moderno.

Palavras-chave: Vilancicos; Capela Real de Lisboa, Época Moderna.

Abstract: This article presents the work carried out at the National Library Foundation of Brazil (BNB) with the Barbosa Machado collection, an important archive preserved in the Rare Books sector, which houses around 276 pamphlets of villancicos. The study considers certain material aspects of these prints, providing significant data about their characteristics and enabling an understanding of the duration of the events, the manner in which they were performed, and the changes that occurred over time. It also discusses the absence of named authors in the booklets of villancicos sung at the Royal Chapel of Lisbon. Finally, the article addresses the poetic dimension of these texts, broadening the comprehension of the techniques employed, disseminated during the medieval period and enduring into the modern era.

Keywords: Villancicos; Royal Chapel of Lisbon; Modern Age.

¹ Mestrando em História Moderna no Programa de Pós-Graduação de História na UFF. Email: Lucas.gferreira@hotmail.com.

Introdução

Os vilancicos religiosos constituíram, entre os séculos XVII e XVIII, um dos principais gêneros poético-musicais da cultura ibérica, amplamente difundidos em contextos festivos e litúrgicos, sobretudo no âmbito da Capela Real de Lisboa. Tradicionalmente analisados sob a perspectiva da musicologia, esses cânticos vêm sendo, nas últimas décadas, progressivamente incorporados ao campo da história, o que tem permitido ampliar o entendimento de suas múltiplas funções sociais, políticas e simbólicas. Apesar desses avanços, permanece relativamente pouco explorada a articulação entre a materialidade, a forma poética dos textos e os sentidos por eles produzidos por essas composições no interior da cultura letrada e performativa da Lisboa moderna. Este artigo propõe-se a contribuir para essa discussão ao articular a análise dos aspectos materiais dos folhetos de vilancicos à investigação de sua dimensão poética. Parte-se da hipótese de que esses cânticos não devem ser compreendidos como representações diretas da realidade social, mas como formas de figuração que encenam o cotidiano e organizam simbolicamente a presença de diferentes grupos no espaço cortesão e religioso.

Os vilancicos da coleção Barbosa Machado

Os vilancicos religiosos obtiveram bastante prestígio em Portugal entre 1640 e 1723.² Sua consolidação em território lusitano esteve diretamente ligada à sua valorização pela Casa

² O termo *villancico* foi definido por Ernesto Vieira como um pequeno poema festivo de caráter popular, frequentemente de temática religiosa, cantado nas igrejas entre os ofícios litúrgicos, com a função de amenizar a monotonia do canto-chão e atrair o público. Suas origens remontam ao período medieval, associadas às cantigas dos villanos, com circulação oral, caráter anônimo e inicialmente profano, em língua vernácula desde o século XV. Posteriormente, conforme sistematizado por José Subirá, o gênero adquiriu grande polissemia, abrangendo vilancicos seculares, sacros, teatrais e populares, evidenciando a permeabilidade entre contextos cortesãos, litúrgicos e festivos. Tal transição não ocorreu de forma abrupta, mas por meio de contínuas adaptações, nas quais elementos profanos foram incorporados às práticas religiosas, sobretudo com a adoção do vernáculo após a Reforma Católica. Estudos mais recentes, como os de Álvaro Torrente e Bernardo Illari, destacam, respectivamente, a definição formal do *villancico* — estruturado pelo contraste entre estribilho e coplas — e sua compreensão como prática metagenérica, caracterizada pela adaptação de materiais populares a diferentes contextos performativos e religiosos, evidenciando sua natureza híbrida e sua inserção em um amplo espaço cultural ibérico. VIEIRA, Ernesto. **Dicionário de música: ornado com gravuras e exemplos de música**. Lisboa: Lambertini, 2a ed., 1899, p. 522; VIEIRA, Ernesto. **Dicionário biográfico de músicos portugueses, história e bibliografia da música em Portugal**, vol. II. Lisboa: Lambertini, 1900, p. 29-30. SUBIRÁ, José, El villancico literario-musical: bosquejo histórico, **Revista de Literatura**, v. 22, n. 43-44, p. 5, dezembro 1962, apud KINGTON, Tess; TORRENTE, Álvaro. Introduction. In: KINGTON; TORRENTE (orgs.). **Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres**. Yorkshire: Ashgate Publishing Limited, 2007, p. 1-14. SANTOS, Beatriz Catão Cruz, Portuguese Villancicos and Festivities in the Seventeenth and Eighteenth Centuries, **Portuguese Studies**, v. 33, p. 141-158, 2017. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5699/portstudies.33.issue-2> Acesso em: 20 de março de 2026.

de Bragança, ainda no Paço Ducal de Vila Viçosa.³ A partir da Restauração, o gênero se expandiu significativamente, sendo executado de forma recorrente na Capela Real de Lisboa até o ano 1716 e difundido em outras capelas do reino, sobretudo em contextos festivos e celebrações religiosas.

A produção desses impressos ficava, em grande parte, a cargo dos mestres de capela, embora também fosse comum a encomenda de composições a músicos de diferentes regiões ibéricas. Observa-se, inclusive, uma prática regular de renovação do repertório, com a elaboração de novos textos e composições a cada ano, o que evidencia tanto a vitalidade quanto a demanda contínua por esse tipo de produção. Apesar disso, persistem lacunas importantes quanto ao uso concreto desses livretos. Não se sabe ao certo se essas letras eram realizadas exclusivamente nas ocasiões para as quais foram compostas ou se circulavam entre diferentes instituições religiosas. Tampouco é possível determinar com precisão se eram amplamente distribuídos ou comercializados, o que poderia indicar a existência de um público consumidor e de um circuito econômico associado. Sabe-se que muitos deles foram preservados em arquivos catedrais, ao mesmo tempo em que exemplares passaram a integrar coleções particulares.⁴ Dessa forma, a circulação, recepção e produção dos vilancicos permanecem questões abertas, ainda marcadas por incertezas e pela escassez de evidências conclusivas.

Hoje, temos uma noção sobre a existência de diversos folhetos agrupados em coleções e instituições distintas. A Fundação Biblioteca Nacional do Brasil (BNB) e a Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) são os locais que possuem maior número de livretos de vilancicos, sobretudo os cantados na Capela Real de Lisboa entre 1640-1716. Contudo, há registros que indicam a circulação e execução desses folhetos em outras capelas até pelo menos 1723, o que permite delimitar esse intervalo temporal como o período de maior difusão do gênero. Este entrou em declínio após a proibição régia de sua execução no mesmo ano, somada à adoção da liturgia romana durante o reinado de João V de Portugal (1706-1750).⁵ O acervo pertencente à BNB encontra-se preservado no setor de Obras Raras, na coleção Barbosa Machado, enquanto o da BNP encontra-se na área de Reservados. Boa parte deste

³ Para melhor aprofundamento: MARCOJE, Laís Morgado. **O vilancico no reinado de d. João IV: a legitimação do rei restaurador (1640-1656)**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, dissertação de mestrado em História Social, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://buscaintegrada.ufrj.br/Record/aleph-UFR01-000875736>

⁴ NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de. **A história da música (síntese da música portuguesa)**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1999, p. 74.

⁵ Idem, p. 87.

último está digitalizada no site da Biblioteca Nacional Digital (BND).⁶ A partir desses dois grandes conjuntos, obteve-se um leque extenso de fontes para dar seguimento ao trabalho.⁷

No que diz respeito à coleção de Barbosa Machado, o conjunto é formado aproximadamente por três mil opúsculos, numa compilação de vários documentos sobre a história de Portugal, poesia e parenética. Há documentos sobre festas, exéquias, notícias, entradas e relatos de missões nas colônias portuguesas da América, África e Ásia. O acervo veio parar no Rio de Janeiro após doação do próprio Diogo Barbosa Machado, abade de Santo Adrião de Sever, à monarquia portuguesa de D. José I (1750-1777), posteriormente ao grande terremoto de 1755 de Lisboa. A catástrofe afetou consideravelmente a Real Biblioteca. Em 1810, a antiga livraria de Barbosa Machado viajou para o Rio de Janeiro com a vinda da família real. Após negociações que sucederam a independência do Brasil, passou a integrar a Biblioteca Imperial, mais tarde conhecida como Biblioteca Nacional.⁸ Os vilancicos correspondem a um total de 276 folhetos, divididos em 14 tomos:

Vilancicos da Festa do Natal Cantados na Capela Real desde o Ano de 1640 até 1715, 4 tomos.

Vilancicos da Conceição de N. Senhora Cantados na Capela Real desde o ano de 1652 até 1715, 3 tomos.

Vilancicos da Festa dos Santos Reis Cantados na Capela Real desde o Ano de 1652 até 1716, 3 tomos.

Vilancicos da Festa de São Vicente cantados na Catedral de Lisboa desde o Ano de 1700 até 1723, 1 tomo.

Vilancicos de Santa Cecília do Ano de 1702 até 1722, 1 tomo.

Vilancicos de São Gonçalo do ano de 1707 até 1722, 1 tomo.

⁶ BND. Disponível em: <https://bndigital.bnportugal.gov.pt/>. Acesso em: 13/01/2025.

⁷ Também há um número relevante de opúsculos da Biblioteca de d. Manuel II (1908-1910), na Fundação Casa de Bragança, em Vila Viçosa, na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC), na Biblioteca Pública de Évora e na Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda. Fora de Portugal há folhetos similares da Capela Real de Lisboa na British Library de Londres. Apesar de muitos desses impressos serem duplicados, há em algumas coleções singularidades, por exemplo na rara coleção pertencente à BGUC, onde permanecem conservados os vilancicos manuscritos cantados no Mosteiro de Santa Cruz. Esses manuscritos são em maioria em “língua de negro”, termo cunhado à época, misturando o dialeto africano com a língua portuguesa ou castelhana. Ademais, esses manuscritos possuem partituras, sendo um importante resgate da música da época. Recentemente, Álvaro Torrente e Rui Cabral Lopes publicaram o *Catálogo descritivo de pliegos de villancicos portugueses*, que reúne e descreve detalhadamente 1.218 exemplares de 314 edições distintas de folhetos de vilancicos impressos entre 1637 e 1723, abrangendo produções da Capela Real de Lisboa, das catedrais de Coimbra e Évora. O volume dedicado ao repertório português amplia e supera os volumes anteriores centrados em acervos da British Library e Hispanic Society, oferecendo uma cobertura mais completa dos vilancicos de origem portuguesa, mesmo quando fora de Portugal ou do Brasil, indo além dos exemplares da BNP e BNB. Faz parte de um projeto de investigação interdisciplinar sediado na Universidad Complutense de Madrid, com coordenação de Torrente, iniciado nos anos 2000, que buscou catalogar os folhetos impressos em bibliotecas de várias partes do mundo. LOPES, Rui Cabral; TORRENTE, Álvaro. **Catálogo descritivo de pliegos de villancicos portugueses**. Reichenberger: Kassel, 2022.

⁸ MONTEIRO, Rodrigo Bentes. Folhetos em ordem na coleção Barbosa Machado, ALGRANTI, Leila Mezan; MEGIANI, Ana Paula (Orgs.), **O império por escrito: formas de transmissão da cultura letrada no mundo ibérico**. São Paulo: Alameda, 2009, p. 201.

Vilancico de Várias Festividades, 1 tomo.

Apesar de ser a mais completa no tocante à preservação dos livretos das músicas cantadas em Portugal, nesta coleção os vilancicos encontram-se bastante deteriorados por conta do tempo e da má conservação. O formato dos tomos é grande, possuindo dimensões em torno de 30,5 x 22 cm. Dentro deles são organizados os folhetos em várias festividades divididos por festas e ordem cronológica. Os fólhos estão envoltos no sistema de *passe-partout* com papel de pasta de madeira, colados em quatro partes, sendo possível a sua leitura em frente e verso. Destaca-se uma opacidade em boa parte das páginas, o que levanta questionamentos sobre as técnicas de restauração empregadas nos impressos em períodos anteriores.⁹

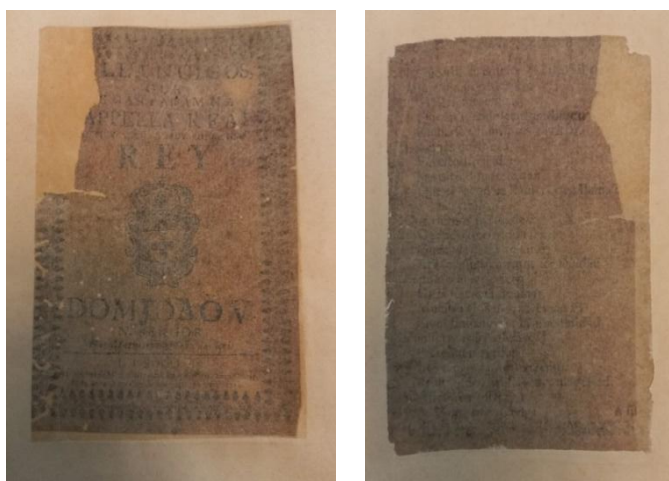


Imagem 1 e 2: Folha de rosto e um fôlio do vilancico cantado na festa de Santos Reis.¹⁰

Nas imagens acima podemos observar como o tempo deixou essas páginas. A aplicação de um papel outrora translúcido obscureceu com o tempo, tornando árduo o processo de leitura. Possivelmente houve uma infestação de insetos e pragas, como cupins e brocas. Isso pode explicar os inúmeros buracos aparentes, deixando os fólhos deteriorados. A aparência escura de determinadas páginas não ocorre necessariamente por conta das técnicas de restauro e aplicação do papel translúcido. O motivo pode ser uma alteração na própria produção do papel, como um erro na aplicação ou quantidade de algum composto químico, o

⁹ MONTEIRO; ALMEIDA, Thais Helena de. Em vários espaços, MONTEIRO (Org.), **Modernos em curso: objetos e coleções no espaço**. Niterói: Eduff, 2025, p. 127-188.

¹⁰ BNB, Obras Raras (OR), 25, 3 BIS, 3 n° 15, **Vilancicos, que se cantaram na Cappella Real do muy alto, e muy poderoso Rey Dom João V. N. Senhor Nas matinas, e festa dos Reis**. Lisboa: Miguel Manescal, 1710, p. 3, 32 (12,7 x 8,4 cm.).

que é bastante comum de acontecer em impressos e manuscritos. Nota-se também uma má organização das páginas em alguns tomos, com muitas colocadas inversamente ou folhetos postos em tomos de festividades diferentes.

Com as dificuldades impostas na leitura, uma grande oportunidade foi ter em mãos quase todos os vilancicos digitalizados no catálogo da BNP, com exemplares em bom estado de conservação para dar seguimento à pesquisa. Esses exemplares são bem similares aos impressos que estão no Rio de Janeiro, sendo estudados e comparados por outros estudiosos como Rosemarie Horch e Rui Cabral Lopes.¹¹ A partir desses autores coletamos mais informações sobre os opúsculos, por uma apuração acerca das compatibilidades entre os dois acervos. Durante a pesquisa não houve a intenção de substituir os documentos da BNB pelo acervo digital da BNP, e sim utilizar o último como base para dar seguimento ao trabalho com o primeiro. A facilidade do arquivo digital permitiu uma melhor leitura ao solucionar as dificuldades em alguns folhetos da BNB. Contudo, apesar de similares, com conteúdo por vezes idênticos, os documentos são distintos em matéria e podem provir de edições distintas ou com alterações tipográficas, o que não deve ser desconsiderado. Nesse caso, nota-se que a digitalização não substitui os materiais manuscritos e impressos, principalmente quando a pesquisa se dedica a perceber o sentido de sua produção em uma sociedade, bem como suas transformações ao longo do tempo.¹²

A forma

Ante o exposto, torna-se necessário entender as formas que constituem um impresso de vilancico. De 1640 até 1723, é possível traçar semelhanças e particularidades de um dos maiores conjuntos de impressos da Época Moderna portuguesa. Esse exame é significativo para buscar os sentidos de sua produção, realização e contato de leitura com o público. Por se tratar de cânticos relacionados a eventos religiosos, estes folhetos avulsos possivelmente eram um sucesso de vendas e arrecadação para diversos impressores portugueses. Além disso, é importante traçar a trajetória desses impressos, desde sua reunião quase completa por Barbosa Machado até sua chegada e reorganização na BNB. Hoje torna-se imprescindível considerar

¹¹ HORCH, Rosemarie Erika (Org.). **Vilancicos da coleção Barbosa Machado**. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1969; LOPES, Rui Miguel Cabral, **O Vilancico na capela real portuguesa (1640-1716): o testemunho das fontes textuais** (tese de doutorado em Música e Musicologia, Évora: Universidade de Évora, 2006).

¹² MONTEIRO, Introdução ao subterrâneo do tempo, MONTEIRO (Org.), **Modernos em curso: escritos e imagens no tempo**. Niterói: Eduff, Ouro sobre Azul, 2022, p. 24.

esses objetos como um todo, ao integrarem uma coleção com muitos significados no tempo e no espaço.

Uma primeira característica a ser considerada é a dimensão desses impressos. Eles não ultrapassam 13 cm de altura e 7 cm de largura. Pode-se assim indicar que o tipo de dobra e impressão feito era *in-octavo*, sendo impressos os dois lados da folha de papel. O número de fólhos poderia variar entre 8 e 16, como veremos à frente. É possível aferir que por seu tamanho havia uma fácil portabilidade entre músicos, religiosos e um público letrado, fortalecendo sua circulação.



Imagem 3: Fotografia de um tomo de vilancicos religiosos no setor de Obras Raras da BNB.¹³

Importa também descrever como são constituídos esses folhetos. Todos os impressos iniciam-se com uma folha de rosto. Há um padrão ao longo das décadas nessas primeiras páginas, com título, dedicatória ao rei e a remissão ao evento religioso que estava sendo celebrado. Por vezes, no próprio título, situa-se o ano de realização do evento. Quase sempre há a presença das armas portuguesas, bem como do local e do ano de impressão, além da menção à tipografia responsável pela obra. São raras as menções a autores. Há um número reduzido de compositores nomeados em vilancicos impressos entre 1716 e 1723, realizados em alguns centros eclesiásticos. Nesses casos, os nomes dos responsáveis pelas métricas são destacados na folha de rosto, bem como os mestres de capela.¹⁴ Nos folhetos consultados, a autoria é indicada no início do vilancico e, por vezes, no final aparecem os nomes dos

¹³ BNB, OR, 25, 3 BIS, 02. MACHADO, Diogo Barbosa (org.). **Vilancicos cantados nas festividades de Reis**, Lisboa: S. n. t.

¹⁴ Na documentação consultada nota-se referência a autores em livretos posteriores a 1716, impressos pela Imprensa de Música. São os vilancicos cantados na festa de São Vicente nos anos de 1719, 1720, 1721, 1722 e 1723, na Catedral Metropolitana do Oriente – BNB, OR, 25, 3 BIS, 4 n° 10, 11, 12, 13, 14 e 15, MACHADO, Barbosa (Org.). **Vilancicos de São Vicente**, Lisboa: S. n. t. Também há autores identificados nos vilancicos da festa de Santa Cecília nos anos de 1719, 1720, 1721 e 1722, na paróquia de Santa Justa – BNB, OR, 25, 3 BIS, 5 n° 19, 20, 21 e 22, MACHADO, Barbosa (Org.). **Vilancicos de Santa Cecília**, Lisboa: S. n. t. Por fim, nos vilancicos da festa de São Gonçalo em 1722, no Real Convento de N. S. da Esperança. BNB, OR, 25, 3 BIS, 6 n° 11, MACHADO, Barbosa (Org.). **Vilancicos de São Gonçalo**, Lisboa: S. n. t.

compositores.¹⁵ No entanto, a explicitação da autoria escapa aos vilancicos cantados na Capela Real de Lisboa, pois em nenhum desses livretos há menção de autor. Esse aspecto leva a questionar por que a identidade dos autores de letras de vilancicos no centro eclesiástico português foi anônima durante 76 anos.

Seguindo a descrição material dessas fontes, destacam-se os frontispícios. Estes correspondem ao fôlio posterior à folha de rosto e antecedem o conteúdo do texto. Como observamos na imagem seguinte (à esquerda), o fôlio introduz o conteúdo do vilancico com uma iconografia, uma imagem de Maria segurando o menino Jesus e com a presença dos três reis magos, além de comportar três trechos em latim. O primeiro está acima da imagem, *Procidentes adoraverunt*, enquanto no segundo se escreve *Etmunera Obtulerunt*. Ao lado do segundo trecho encontra-se a palavra *Math*, abreviação da palavra Matheus. Os trechos tratam de uma referência bíblica, os versículos 11 e 12 do capítulo 2 do evangelho de Mateus, em que se menciona a visita dos reis do oriente ajoelhados diante do menino Jesus, lhe oferecendo presentes. Também se nota a frase *O Pietas*, uma expressão de devoção do catolicismo.



Imagem 4, 5 e 6: A imagem à esquerda diz respeito a uma folha de rosto dos vilancicos cantados na festa de N. S. Conceição no ano de 1666. A segunda imagem corresponde a uma gravura no frontispício de um folheto de N. S. da Conceição, a terceira representa provavelmente uma xilogravura no final do folheto da festividade de Conceição.¹⁶

¹⁵ A lista de autores e/ou compositores mencionados nos vilancicos impressos pela Imprensa de Música: Luis Calisto da Costa de Faria; D. Francisco José Coutinho; D. Jayme De La Tè y Sagau; Francisco da Costa e Silva; Fr. Henrique Carlos; Andres da Costa; Pr. Ignácio Antônio Celestino; Pr. Fr. Antônio de S. Elias; Pr. Juan De Silva Moraes; Fr. Manuel dos Santos; Pedro Jorge Avondano; R. Francisco Valls; Estevan Ribeiro Francês; Manoel Ferrer; D. Juan Galvan; D. Antônio Literes; Tomé Estofo Ferreira; Juan Sinel de Cordes; Antônio Basílio de Barros; Pr. Domingo De La Trindade; José do Egipto; Henrique Carlos; Barão D. Emanuel de Astorga.

¹⁶ BNB, OR, 25, 2, 11, n°14. **Vilancicos que se cantarão na capella do muito alto, e poderoso rey d. Affonso VI. nosso senhor. nas matinas da immaculada conceição da virgem mãy de Deos padroeira de Portugal.** Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello, 1666 (12,8 x 7,2 cm.). BNB, OR, 25, 2 BIS, 11. MACHADO, Barbosa (Org.). **Vilancicos cantados na festividade de N. S. da Conceição.**, Lisboa: Domingos Lopes Rosa, f.2, 1652, 12,2 x 6,2 cm.

Em vários trabalhos o frontispício é equiparado ou confundido com a folha de rosto, o que é um erro. Na coleção Barbosa Machado é possível encontrar essas belas iconografias nos tomos de Nossa Senhora da Conceição, evidenciando o simbolismo do culto mariano, além da construção da imagem do presépio nos vilancicos de Natal e de Reis.¹⁷ Folheando os impressos da BNB e consultando os exemplares digitalizados da BNP, há um número maior de frontispícios preservados na coleção brasileira. Outra especificidade diz respeito à seleção e colocação de alguns desses frontispícios no início de cada tomo. Isso sugere um cuidado estético em sua elaboração, para além da ordem cronológica e temática, mas também uma alteração na forma original desses textos. Há presença de outras gravuras nos livretos de vilancicos. Em diversos cantos de N. S. Conceição, por exemplo, nota-se a sua imagem impressa no início dos textos. Em outros casos, essas gravuras encontram-se no fim do opúsculo, como podemos ver na imagem anterior (à direita). Há ainda uma variedade de adornos e vinhetas simbolizando elementos naturais, anjos e instrumentos musicais. Também há em alguns livretos o símbolo da Companhia de Jesus.

A estrutura dos textos organiza-se em noturnos, geralmente três, cada um composto por dois a três vilancicos. Essa divisão indica a parte da celebração à qual o canto se destinava e, possivelmente, o seu conteúdo temático. A ordenação textual sugere que a elaboração desses livretos obedecia a um planejamento coeso e racional. Do ponto de vista formal, os vilancicos apresentam a divisão entre estribillo e coplas. O estribilho, também denominado mote, refrão ou *cabeza*, concentra o tema central do canto ou o núcleo de sua execução. Caracteriza-se por versos curtos, melódicos e repetitivos, de fácil assimilação pelo público, frequentemente marcados por maior elaboração estilística e pelo uso de recursos poéticos. As coplas, também chamadas *pies*, desenvolvem e ampliam o tema, apresentando versos mais extensos organizados em esquemas de rimas. Em muitos casos, tendem a uma expressão mais simples, de caráter popular e declamatório. A análise dos opúsculos revela ainda a incorporação de elementos de outros gêneros, evidenciando a diversidade e a hibridização estilística presentes nos vilancicos.¹⁸

¹⁷ Importante ressaltar que algumas iconografias, estampas e gravuras estão prejudicadas e opacas pela técnica de restauração empregada.

¹⁸ A análise de Rui Lopes foi baseada no conjunto documental dos 213 folhetos, contendo ao todo 1669 vilancicos. Nos folhetos da Capela Real de Lisboa e Capela Ducal de Vila Viçosa é possível traçar a recorrência desses subtipos presentes nas fontes, destacando-se a grande incidência do romance e da jácara, seguido do baile. LOPES, Rui Miguel Cabral, **O vilancico na Capela Real portuguesa (1640-1716): o testemunho das fontes textuais**, Universidade de Évora, tese de doutorado em Música e Musicologia, Évora, 2006, p. 226-227.

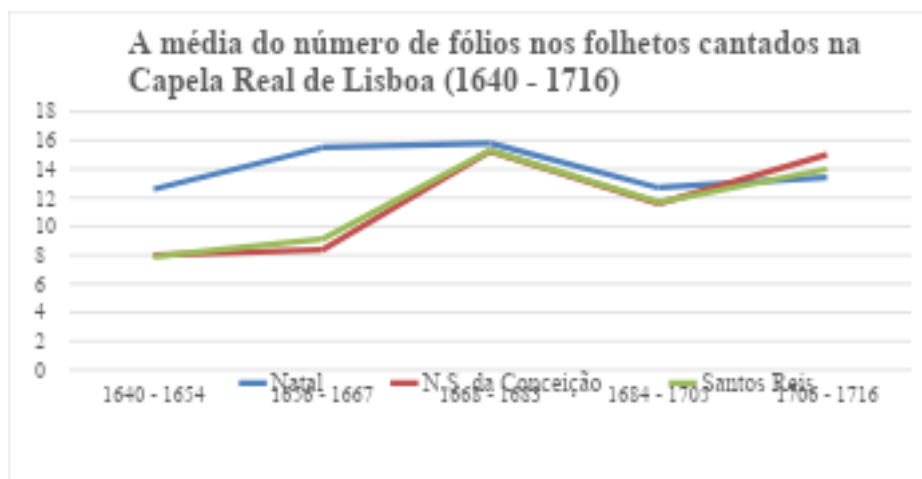


Gráfico 1: A média do número de fólhos nos folhetos cantados na Capela Real de Lisboa (1640 – 1716)

Outro ponto importante na análise material e na configuração do texto é a aparente variedade do número de páginas ao longo das décadas, principalmente conforme o evento realizado. Conforme alguns trabalhos, vilancicos poderiam ser cantados em festas solenes como batismos, casamentos, festas de santos e missas.¹⁹ Neste último caso, destaca-se a sua execução sobretudo nos ofertórios e responsórios. Abaixo segue a quantidade do número de fólhos dos respectivos tomos das festividades de Natal, Imaculada Conceição e Santos Reis da BNB.

A partir de um documento do chamado *Livro da Cartuxa*, Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro estimam a duração das missas na Capela Real em Portugal.²⁰ Apesar do texto ser datado em aproximadamente agosto de 1433, segundo o autor ele é uma base a ser levada em consideração, mesmo que o rito tenha se modificado até o século XVII. Nesse período destaca-se a duração das festas de Natal com mais ou menos cinco horas, enquanto outras celebrações envolvendo o culto mariano duram aproximadamente três horas. Conforme Nery e Castro, embora o documento seja omissivo no tocante aos eventos realizados no século XVI, é possível considerar que as festas da Epifania tenham conhecido uma longa duração.²¹

Com base nessas informações, supõe-se que a duração dos cantos dos vilancicos altera-se diretamente com o tempo do evento celebrado. A partir da consulta feita na BNB, contamos o número de fólhos de cada folheto dos vilancicos de Conceição, Natal e Santos

¹⁹ Na crônica do casamento de D. Luísa de Gusmão e o duque D. João II, por exemplo, encontra-se a primeira referência à execução de vilancicos produzidos para o evento. SOUZA, D. António Caetano de. **História genealógica da Casa Real portuguesa**, vol. VII, p. 14, apud NERY, Rui Vieira, **The music manuscripts in the library of King D. João IV of Portugal (1604-1656): a study of Iberian music repertoire in the sixteenth and seventeenth centuries**, Universidade do Texas, tese de doutorado em Musicologia, Austin, 1990, p. 69.

²⁰ NERY; CASTRO. **A história da música em Portugal**, op. cit., p. 23-24.

²¹ Idem.

Reis, cantados na Capela Real. Depois fizemos a média desses números de fólios, segundo a duração dos reinados em Portugal entre 1640-1716. Essa média foi feita em cada reinado, pois costuma haver mudanças nas tipografias que produzem esses impressos após a sucessão de cada reinado.

Conforme o gráfico anterior, entre 1640 e 1667 os vilancicos de Reis e Conceição eram menores se comparados às celebrações de Natal. Os dois primeiros apresentam uma média de oito fólios, enquanto as festividades natalinas ostentam doze fólios. Em termos musicais, isso significa que se cantavam entre dois ou três vilancicos a mais nas missas de Natal. Contudo, há uma padronização desses eventos litúrgicos a partir da década de 1670, perdurando até o início do século XVIII. Os vilancicos de Conceição e Reis assumem o protagonismo e uma duração semelhante aos vilancicos de Natal. Ou seja, o gráfico sugere duas hipóteses: 1) a popularidade dos vilancicos cresceu para além das festividades de Natal, ocupando um tempo maior nas missas da Capela Real de Lisboa, resultando em maior atenção para essas músicas. 2) houve com o tempo uma maior padronização de impressão desses livretos, o que pode indicar uma uniformidade litúrgica imposta pela coroa, consoante uma mudança no gênero com a inclusão de elementos da cultura italiana no reinado de d. João V, hipótese sustentada por musicólogos.

A questão da autoria

Nos estudos sobre os vilancicos, a dificuldade imposta pela inexistência de nomes de autores é grande. É fundamental ter em mente esse vazio na Época Moderna. A partir do ensaio de Michel Foucault, observam-se as particularidades e funções da autoria e sua influência ao se designar uma obra. Segundo o filósofo, o nome do autor exerce uma função indicativa, isto é, uma menção de nome próprio, como responsável pelo texto. Esse nome geralmente se relaciona a um gênero que o caracteriza. Quando atribuímos, por exemplo, um texto a Aristóteles, emprega-se não somente um nome, mas a descrição de um gênero a suas obras, como “o autor de analíticas” ou “o fundador da ontologia”. Sendo assim, a questão da autoria não é simplesmente um elemento do discurso, ela exerce um papel central, pois assegura uma função classificatória. Nesse sentido, quando um texto é atribuído a um autor, segundo Foucault, está sendo aplicado um certo *status*, pois o discurso empregado ultrapassa a palavra cotidiana, sendo imediatamente consumível e recebido de outra maneira no meio

cultural. “A função do autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.”²²

Mas todos os discursos são providos de autoria? E quanto aos discursos anônimos? Por que os vilancicos cantados na Capela Real de Lisboa são anônimos? Essas são questões difíceis de responder, mas é preciso elucidar alguns pontos. Nesse caso é fundamental situar as diferenças das noções de cópia, plágio, próprio, apropriado, anonimato etc. em cada época e contexto específico. É necessário também compreender a autoria de um texto não apenas relacionada àquele que escreve, mas pensá-la em sentido amplo, com um ou vários indivíduos como agentes da produção. Aqui se entende o sentido dos produtores de impressos como impressores, compositores, livreiros, patronos etc.. Essa ideia, levantada por Chartier²³ e trabalhada por Silvério Lima, elucida a presente análise, pois até mesmo a fonte sob o anonimato foi uma produção de alguém.²⁴

A primeira questão a ser considerada é compreender o que é próprio. Segundo Silvério Lima, pode ser aquilo que é denominado ou nomeia uma produção, a quem é único e pertencente, ou possuidor de propriedade. Há um tópico aprofundado por Chartier fundamental para se perceber a concepção de propriedade de algo, principalmente na Época Moderna. A propriedade de uma autoria em uma sociedade de representações não se refere a ser necessariamente proprietário de uma obra, mas sim como algo apropriado conforme o seu *status*. Nesse caso, a propriedade de um texto é conferida à qualidade de alguém notório. Entendemos essa distinção como essencial para o nosso caso, sobretudo ao pensar na importância dos elementos existentes nas folhas de rosto das obras.

Nas folhas de rosto a inexistência dos autores é substituída pela presença de impressores. Até 1768, em Portugal, os editores detinham o licenciamento do poder régio para produzir folhetos. Sua função de impressor também se associava a de livreiro, pois muitas vezes os impressores comercializavam os impressos.²⁵ É importante ter em mente a própria dinâmica comercial desses impressos. Provavelmente a exclusividade de menção ao impressor resultava do fato de este ser o responsável pela obra, detentor de um privilégio real. A partir do privilégio concedido aos impressores, nota-se a apropriação dos cânticos para um certo lucro. Consequentemente, por possuírem o direito de uso, exclui-se o nome dos compositores.

²² FOUCAULT, Michel. O que é um autor?, MOTTA, Manoel (Org.). **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. (vol. III). Tradução: Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298.

²³ CHARTIER, Roger. **O que é um autor. Revisão de uma genealogia**. Tradução: Luzimara Curcino; Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Carlos, SP: EdUFScar, 2012.

²⁴ LIMA, Luís Filipe Silvério, A questão da autoria, MONTEIRO (Org.), **Modernos em curso: escritos e imagens no tempo**, op. cit., p. 108.

²⁵ Idem, p. 123.

Possivelmente esses últimos poderiam ser contratados diretamente pela Capela Real para a produção, mas era dos impressores-livreiros o direito de publicação. Segundo Rui Lopes, a referência aos compositores, por vezes confirmada pelo Index da livraria de D. João IV, também não avança sem a existência da autoria do texto nesses vilancicos, restando apenas a estrutura formal como elemento de identificação, sendo difícil atribuir autorias de modo definitivo.²⁶

Contudo, essa não é a única explicação para a inexistência de autoria identificada. Segundo Foucault, nem todos os textos apresentam a “função autor” de maneira universal. No período anterior ao século XVIII as narrativas, contos, poesias e comédias, por exemplo, circulavam comumente sem necessidade de autoria.²⁷ Ou seja, o anonimato era comum. Nos textos e discursos com teor religioso havia essa prática. Nos documentos produzidos pela Igreja não raro ocultava-se a autoria em prol da autoria divina e/ou por seu teor sagrado. Entendia-se Deus como o autor central, enquanto o autor “mundano”, por assim dizer, praticava a imitação do texto, ocultando sua composição.

Esses eventos também envolviam a oralidade, influenciando diretamente a performance de um cântico, sermão, poesia ou texto. Os vilancicos religiosos apresentavam uma forma de ser cantada, um número certo de vozes, enfatizando-se em determinados momentos a melodia das músicas. Segundo Paul Zumthor, na “oratura” – literatura oral – quem enuncia é o autor da performance. Para Silvério Lima a performance de um evento também deve ser ampliada como autoral, não considerando somente a autoria intelectual, isto é, a escrita de poesias, textos, sermões e músicas.²⁸ Nesse período da história a teatralidade e atos performáticos eram essenciais na vida cotidiana. Nos sermões de Vieira, por exemplo, os impressos desses ficavam sem alma, pois perdiam a performance da oralidade, importante para o padre nos seus discursos em público.²⁹ Nos vilancicos também não se descarta a execução de danças ou peças teatrais, enriquecendo a sua exibição.³⁰

A poética dos vilancicos religiosos

Os estudos sobre vilancicos, inicialmente concentrados na musicologia desde o final do século XIX, expandiram-se nas últimas décadas para o campo da história. Do ponto de

²⁶ LOPES, **O vilancico na capela real portuguesa**, op. cit., p. 93.

²⁷ FOUCAULT, Michel, op. cit., p. 275-276.

²⁸ ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. Tradução: Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira, São Paulo: Companhia das Letras, 1993, apud LIMA, A questão da autoria, op. cit., p. 129-130.

²⁹ Idem.

³⁰ BESSA, Rui. Vilancicos portugueses do século XIV ao XVIII. **Revista de Música, Psicologia e Educação**, Porto: n° 5, p. 49-58, 2003.

vista temático, é possível observar o surgimento de um terreno prolífero para interpretações poéticas. A primeira delas diz respeito aos aspectos devocionais e hagiográficos, ao mesmo tempo em que incorporam referências sociais e culturais amplas. Outro eixo fundamental diz respeito aos estudos políticos, especialmente no contexto da Restauração portuguesa, evidenciando o uso dessas composições como instrumentos de legitimação do poder régio, aproximando a figura de d. João IV (1640-1656) de modelos messiânicos. A musicologia histórica, por sua vez, tem destacado o papel institucional dos vilancicos, sobretudo na Capela Real de Lisboa e na Casa de Bragança, enfatizando a função desses repertórios na organização da vida musical cortesã, bem como sua importância na afirmação da soberania e na difusão de modelos culturais, o que permite refletir sobre práticas religiosas que atuavam como instrumentos de poder simbólico e político. Por último, estudos mais recentes ampliaram a compreensão dos vilancicos ao enfatizar sua dimensão social e performativa, incluindo subgêneros como os vilancicos de negros, marcados por teatralidade, sátira e elementos carnavalescos, revelando-os como complexos dispositivos culturais inseridos em múltiplas esferas da vida ibérica moderna.³¹

³¹ Entre os principais estudiosos dos vilancicos no contexto português destacam-se Beatriz Catão Cruz Santos e Laís Marcoje, que analisam o gênero a partir de perspectivas históricas, devocionais e políticas, especialmente no contexto da Restauração. No campo da musicologia histórica, sobressaem Rui Vieira Nery e Rui Miguel Cabral Lopes, responsáveis por investigações fundamentais sobre a prática musical, os contextos institucionais — como a Capela Real de Lisboa — e a cronologia dos folhetos. Também são relevantes as contribuições pioneiras de Ernesto Vieira, bem como os estudos de Rui Bessa, que abordam aspectos da evolução musical e performativa do gênero. Também destaco o trabalho de Octávio Paez Granados. Esse conjunto de autores evidencia a consolidação de um campo interdisciplinar, ainda em expansão, que articula história, música e literatura na análise dos vilancicos em Portugal. Para além dos trabalhos já citados seguem outras importantes produções: SANTOS, Beatriz Catão Cruz, Santos e devotos no império ultramarino português, **Religião & Sociedade**, v. 29, n. 1, p. 146-179, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0100-85872009000100007>. Acesso em: 20 de abril de 2026. SANTOS, Beatriz Catão Cruz, Portuguese villancicos and festivities in the Seventeenth and Eighteenth Centuries, **Portuguese Studies**, Lisboa, v. 33, p. 141-158, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.5699/portstudies.33.2.0141>. Acesso em: 20 de abril de 2026. SANTOS, Beatriz Catão Cruz. Os vilancicos portugueses nos séculos XVII e XVIII: documentos para uma história do culto dos santos, **Acervo**, Rio de Janeiro, v.24, n. 2, p. 113-128, jul/dez 2011. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/download/354/354/363>. Acesso em: 20 de abril de 2026. MARCOJE, Laís Morgado. O vilancico de Natal no mundo ibérico (1640), **Temporalidades**, Belo Horizonte, 35, v. 13, n. 1, p. 298-315, jan./jun, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/33581>. Acesso em: 19 de abril de 2026. MARCOJE, Laís Morgado. A prática musical dos vilancicos no reinado de d. João IV: as tentativas de assassinato do rei restaurador na poética sacro-profana dos vilancicos, **Hydra**, Guarulhos, v. 6, n. 10, p. 145-170, agosto de 2021. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/hydra/article/view/12260>. Acesso em: 19 de abril de 2026. LOPES, Rui Miguel Cabral, Ensayo a dança y prosigue: ethnicity and exoticism in the villancicos de negros of the Portuguese Royal Chapel during the seventeenth Century, **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 30, n. 1, p. 73-95, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/26312>. Acesso em: 18 de abril 2026. LOPES, Rui, O repertório de vilancicos da Capela Real portuguesa (1640-1716): vetores sociolinguísticos, implicações musicais e representação simbólica do poder régio, **Revista Brasileira De Música**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, jul./dez. 2012, p. 277-285. Disponível: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/29254>. Acesso em: 18 de abril de 2026. LOPES, Rui Miguel Cabral, **O vilancico na Capela Real portuguesa (1640-1716): o testemunho das fontes textuais**, Universidade de Évora, tese de doutorado em Música e Musicologia, Évora, 2006. Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/11656>. LOPES, Rui Miguel Cabral. O vilancico no reinado de D.

Neste artigo, propõe-se ampliar essas interpretações ao considerar os aspectos materiais e formais dessas poesias e articulá-los à investigação dos sentidos produzidos por sua linguagem poética. Por se tratar de textos poéticos, impõe-se uma cautela interpretativa. Sua análise requer considerar a função poética, centrada na construção da mensagem e na articulação do próprio código, não se restringindo à dimensão referencial.³² As figuras de linguagem e expressões do período precisam ser consideradas e interpretadas cuidadosamente. Consequentemente, faz-se necessária uma análise histórica em conjunto com a análise poética, considerando a cultura, costumes, o contexto político e social. Ao encarar a pluralidade de estudos sobre os vilancicos, sobretudo aqueles voltados à construção de seu imaginário, evidencia-se a coexistência de múltiplas camadas de sentido em sua produção, seja no uso político desses cânticos pela corte, seja na representação de diferentes grupos sociais na Lisboa dos séculos XVII e XVIII. Embora esses cânticos fossem apreciados por um público elitizado, voltado ao deleite e ao entretenimento, eles incorporavam referências ao cotidiano de diferentes grupos sociais. Tratava-se, portanto, de produções com elaboradas construções poéticas. Assim, compreender esses mecanismos é fundamental para acessar as dinâmicas de significação cultural e social na Lisboa da Época Moderna, pois aquilo que à primeira vista pode sugerir abertura à diversidade pode, em contrapartida, operar como forma de hierarquização e controle simbólico. Por vezes, nos conteúdos dos vilancicos havia uma questão moral ou política intrínseca ao texto, a exemplo de uma introdução ao vilancico de Natal do ano de 1675:³³

João V: Entre a persistência do costume e a mudança de paradigmas litúrgico-musicais, **Revista Portuguesa de Música**, v.1, n.1, p. 83-96, 2014. Disponível em: <https://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/27>. Acesso em: 18 de abril de 2026. GRANADOS, Octavio Páez. “**Zente Pleto, Zente Pleto**”. **O vilancico de negro em Portugal no século XVIII: dois casos de estudo do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra**, Universidade de Coimbra, dissertação de mestrado em Estudos Artísticos, Coimbra, 2013. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/35851>.

³² ALCIDES, Sérgio. História e poética, MONTEIRO (Org). **Modernos em curso: escritos e imagens no tempo**, op. cit., p. 31-60. Afinal, o escritor, mesmo anônimo, ao inventar uma história deve representar personagens baseados nos usos e costumes da época em que viveram. Segundo Ginzburg, isso significa dar verossimilhança poética a um elemento histórico. GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. Tradução: Rosa Freire d’Aguiar; Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.82. Contudo, devemos lembrar, conforme aponta o historiador e poeta Sérgio Alcides, que “nem sempre o verossímil é verdadeiro”, mas sim aquilo que aparenta ser ou pode ser interpretado como verdadeiro. ALCIDES, História e poética, op. cit., p. 31-60.

³³ BNB, OR, 25, 2 bis, 11, n° 26. **Vilancicos, qve se cantaram na Capella Real do muito alto, & muito poderoso Principe Dom Pedro Nosso Senhor nas Matinas, & Festa do Natal**. Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello, 1675. 20 f. (11,9 x 7,1 cm.), ou BNP, RES 191//5 P. Disponível em: <https://purl.pt/16790>. Acesso em: 20 de julho de 2023.

VILLANCICO IV.

El Alcalde de fan Zoles
Y el Sancrifan de Pajares
Poetas en Canto llano,
Y muficos en romance.
Al Nacimiento vinieron,
De aquel Rio, que en raudales
La Ciudad de Dios alegra
Saliendo una vez de Madre.
En los guftos tan opueftos,
Y en humor tan difiguales,
Que el uno es pluma en lo leve,
Y el outro plomo en grave.
Tan llevado el Sancrifan
Del intere de donayre,
Que aun en proceffion de entierros
No perdona el paffa calles.
Mas del Alcalde el refrio,
Le haze entre danças y bayles
Mezurar penfando, efcriba
En lo envarado lo Afcalde.
Por tener la noche buena,
Una fiefta que fonaffe,
Quizieron dar campanada
Con mufica de metales.
Para regiftar las letras
De los Villancicos que hazen,
Los dõs fe bufcan, y al verfe
Fuè preciso el encontrarle.
Uno reprueba la chança,
Y outro lo ferio no aplaude,
Alfin faliò la guitarra,
Y dieron com todo al trafte.
1 Cantenme lo gracioso,
Lo xaque y crudo,
Que es lo que fe paga
Lo màs del vulgo.
2 Cantenme numerofo,
Grave, y fevero,
Que es de lo que fe pagan,
Los que fon cuerdos.
Para regiftar las letras
De los Villancicos que hazen,
Los dõs fe bufcan, y al verfe
Fuè preciso el encontrarle.
Uno reprueba la chança,

Y outro lo ferio no aplaude,
Alfin faliò la guitarra,
Y dieron com todo al trafte.
1 Cantenme lo gracioso,
Lo xaque y crudo,
Que es lo que fe paga
Lo màs del vulgo.
2 Cantenme numerofo,
Grave, y fevero,
Que es de lo que fe pagan,
Los que fon cuerdos.
1 Andar, Andar,
2 Parar, Parar,
Villancico fin regiftar
No me lo han de cantar
Villancico de rizar, y momos,
Que al Niño fatigan
No me le digan,
Que fu llanto le caufa mi riza.
1 Villancico cargado de penas,
No me le canten,
Porque fiempre es pezado lo grave.
2 Tonadilla cantada de coro
De bulla, y de gira
No me la digan,
Si el decoro no vâ en la armonia.
1 Vaya de fiefta,
De bayle, y graçeio,
Porque al Niño efta noche
Alegremos.
Demosle gracias
En fu Nacimiento,
Que oy la gracia nos viene del Cielo.
1 Vaya un Gallego,
2 Yo no le entiendo.
1 Yaya un Negrillo
2 Le entiendo menos.
1 Vaya um Gitano,
2 No quiero cuentos.
1 Yaya um Morifco,
2 Effen es dar pierro.
1 Vaya de gracia,
2 De culto, y refpetto.
1 Andar, Andar,
2 Parar, Parar,
Villancico fin regiftar
No me le han de cantar.

Notam-se trechos interessantes sobre a produção desses livretos e uma opinião contrária à sua forma de execução: “Uno reprueba la chança, Y outro lo ferio no aplaude”. Tal consideração parece ser uma sátira sobre a presença dos vilancicos nos eventos religiosos. Destaca-se a forma burlesca como se apresenta o diálogo na poesia, composto pela oposição

entre dois eu-líricos, apontando uma ironia na presença de um “Negrillo”, “Gallego”, “Gitano” e “Morifco”. A aparição dos dois primeiros é reprovada por não serem entendidos, certamente pelo linguajar. O cigano, por sua vez, não seria compreendido possivelmente por suas andanças e pelo estilo de contar histórias. Para o último, para se referir ao mourisco, utiliza-se a expressão “Effe es dar pierro”. No *Dicionário de Autoridades* encontra-se um termo similar – “perro”. A palavra pode ser entendida metaforicamente como insulto e desprezo, especialmente aos muçulmanos ou judeus no período.³⁴ Esse exemplo é uma das várias referências a diferentes grupos sociais, cuja intensidade e frequência variam conforme o contexto histórico de cada composição e ao longo do século XVII.

Nesse ponto, é pertinente mobilizar um recurso de construção poética, especialmente a interpretação figural, entendida como uma técnica hermenêutica que busca decifrar significações consideradas sagradas em eventos, ações e personagens, especialmente a partir das Escrituras. Ela é entendida como uma “técnica da interpretação que decifra significações tidas como verdades sagradas em coisas, homens, ações e eventos das Escrituras”.³⁵ Compreende-se que desde sempre existia uma prosa do mundo, tendo como fundo o sentido bíblico, mais especificamente no Velho Testamento. O texto bíblico seria a significação de todas as coisas. Os signos e as palavras falam, mas o seu sentido absoluto seria expresso em nome de Deus, pois sem ele tudo seria mudo e vazio. O procedimento não se restringe apenas às escrituras católicas, mas foi utilizado muitas vezes como propaganda cristã contra a fé islâmica e o judaísmo, comparando, por exemplo, Jesus Cristo com Maomé e Moisés.³⁶ Essa técnica teve uso prático nas missões católicas no século IV e seguintes, sendo constantemente empregada em sermões e na instrução religiosa, misturada com interpretações puramente alegóricas.³⁷ Tinha como objetivo romper com o judaísmo e avançar na conversão dos gentios, possuindo uma função histórica. Segundo Erich Auerbach, na maioria dos países europeus a interpretação figural permaneceu ativa até o século XVIII.³⁸ Em alguns exemplares dos vilancicos é possível identificar essa técnica. No folheto da festividade de Reis do ano de

³⁴ **PERRO.** Metaphoricamente se da este nombre por ignominia, afrenta y desprécio, especialmente a los Moros o Judios. Latín. *Canis*. QUEV. Fortun. Chasqueando Barbulla, llamándole de borracho y perro. **Dicionário de autoridades (1726-1739).** Disponível em: <https://webfrl.rae.es/DA.html>. Acesso em 11 de agosto de 2025.

³⁵ HANSEN, *Alegoria*, op. cit., p. 91.

³⁶ Um exemplo expresso pelo autor seria a comparação de Adão, o homem, com a figura tipológica de Cristo. Outro exemplo seria Moisés como aquele que prefigura a ressurreição de Jesus Cristo. AUERBACH, Erich. **Figura.** Tradução: Duda Machado. São Paulo, Ática, 1997.

³⁷ Idem, p. 38.

³⁸ Idem, p. 52.

1673, há um trecho sobre a conversão e a recusa das superstições da Cabala e do Talmud.³⁹ Esse documento, por sua vez, é o único com referência aos judeus, o que também faz refletir sobre a ausência de menção a esses grupos na Capela Real de Lisboa. Também há outro exemplar, de 1668, na festividade de Natal, que canta o batismo de um *Moro Pagano*, para se tornar *Moro buen Criftiano*, que renega a *ley Mahometa*.⁴⁰

Outro exemplo de técnica própria da Época Moderna é observado no ambiente de corte. Houve algumas convenções culturais da sociedade do Antigo Regime na produção de sonetos, poesias e músicas, com base no uso de metáforas que produziam efeitos de engenho e surpresa, produzindo um efeito de maravilha que agradava e persuadia.⁴¹ Nessa técnica engenhosa, o poeta muda o sentido de palavras para causar espanto ou encantamento nos receptores, sendo entendida como *agudeza*. Trata-se de um dispositivo que conferia distinção social. Embora fosse uma técnica de teor aristocrático, utilizada entre um pequeno público letrado, ela reverberava entre a chamada “turba popular”, com o objetivo de provocar riso.

Para finalizar este trabalho, proponho a seguinte reflexão: em contextos socioculturais do período as músicas aconteciam em meio a uma Lisboa plural e efervescente. Além disso, essas eram executadas em espaços sagrados e elitizados, com a presença da corte e a ausência de povos vários dentro da igreja. Contudo, em certas ocasiões e festas havia uma margem para esses grupos festejarem fora do espaço sagrado. Mas até que ponto essas músicas cantadas encenavam a realidade? Para examinar com maior profundidade é preciso entender esses cantos poético-musicais como uma figuração, ou seja, não necessariamente retratavam a realidade, mas encenavam o cotidiano, situando-se entre a história e a paródia. Há elementos de sua poesia que precisam ser mais explorados, pois avançam na compreensão do *outro*, especialmente sobre suas margens de liberdade ou recusa, na dinâmica de circulação de diversos grupos. Nesse âmbito, por exemplo, a agudeza operava de forma ambivalente: ao mesmo tempo que encantava pelo engenho metafórico e provocava deleite estético, ela também atuava como instrumento de reconfiguração simbólica, reforçando hierarquias sociais. Dito em outras palavras, permitia-se a presença do *outro*, mas apenas nos limites da teatralidade e da ordem religiosa estabelecida. Esses grupos, por sua vez, eram

³⁹ BNB, OR, 25, 3, 1, n. 25, **Villancicos, qve se cantaram na Capella Real do muito alto, & muito poderoso principe D. Pedro Nosso Senhor nas matinas, & festa dos Reys**. Lisboa, Antonio Craesbeeck de Melo, 1673, 18 f. (11,7 x 8 cm.).

⁴⁰ BNP, RES, 191//1 P, **Villancicos, que se cantaram na Capella do muito alto, e muito poderoso principe Dom Pedro Nosso Senhor. Nas matinas da noite do Natal**. Lisboa, Antonio Craesbeeck de Melo, 1668, 16 f., f. 15r-16r. Disponível em: <http://purl.pt/16771> Acesso em: 19/07/2023, ou BNB, OR, 25, 2 bis, 8, n. 9 (11,8 x 6,5 cm.).

⁴¹ HANSEN, João Adolfo. Retórica da agudeza, *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 4, 2000, p. 317. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001269799>. Acesso em: 14 de julho de 2024.

frequentemente retratados como “simples” ou “ignorantes”, e paradoxalmente como portadores das boas novas. A alteridade era admitida, mas enquanto estética contida na moldura do espetáculo litúrgico e festivo encenado no Paço da Ribeira entre os séculos XVII-XVIII.

Fontes

BNB, OR, 25, 2 BIS, 11. MACHADO, Barbosa (Org.). **Vilancicos cantados na festividade de N. S. da Conceição**. Lisboa: Domingos Lopes Rosa, f.2, 1652, 12,2 x 6,2 cm.

BNB, OR 25, 2 bis, 11, nº 26. **Vilancicos, qve se cantaram na Capella Real do muito alto, & muito poderoso Principe Dom Pedro Nosso Senhor nas Matinas, & Festa do Natal**. Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello, 1675. 20 f. (11,9 x 7,1 cm.).

BNB, OR, 25, 2, 11, nº14. **Vilancicos que se cantarão na capella do muito alto, e poderoso rey d. Affonso VI. nosso senhor. nas matinas da immaculada conceição da virgem mãy de Deos padroeira de Portugal**. Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello, 1666 (12,8 x 7,2 cm.).

BNB, OR, 25, 3 BIS, 1, n. 25, **Villansicos, qve se cantaram na Capella Real do muito alto, & muito poderoso princepe D. Pedro Nosso Senhor nas matinas, & festa dos Reys**. Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello, 1673, 18 f. (11,7 x 8 cm.).

BNB, OR, 25, 3 BIS, 02. MACHADO, Diogo Barbosa (org.). **Vilancicos cantados nas festividades de Reis**, Lisboa: S. n. t.

BNB, OR, 25, 3 BIS, 3 nº 15, **Vilancicos, que se cantaram na Cappella Real do muy alto, e muy poderoso Rey Dom João V. N. Senhor Nas matinas, e festa dos Reis**. Lisboa: Miguel Manescal, 1710, p. 3, 32 (12,7 x 8,4 cm.).

BNB, OR, 25, 3 BIS, 4 nº 10, 11, 12, 13, 14 e 15, MACHADO, Barbosa (Org.). **Vilancicos de São Vicente**, Lisboa: S. n. t. 1719, 1720, 1721, 1722 e 1723.

BNB, OR, 25, 3 BIS, 5 nº 19, 20, 21 e 22, MACHADO, Barbosa (Org.). **Vilancicos de Santa Cecília**, Lisboa: S. n. t. 1719, 1720, 1721 e 1722.

BNB, OR, 25, 3 BIS, 6 nº 11, MACHADO, Barbosa (Org.). **Vilancicos de São Gonçalo**, Lisboa: S. n. t. 1722.

BNP, RES, 191//1 P, **Vilancicos, que se cantaram na Capella do muito alto, e muito poderoso princepe Dom Pedro Nosso Senhor. Nas matinas da noite do Natal**. Lisboa: Antonio Craesbeeck de Melo, 1668, 16 f., f. 15r-16r. Disponível em: <http://purl.pt/16771> Acesso em: 19/07/2023.

BNP, RES 191//5 P. **Vilancicos, qve se cantaram na Capella Real do muito alto, & muito poderoso Principe Dom Pedro Nosso Senhor nas Matinas, & Festa do Natal**. Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello, 1675. 20 f. Disponível em: <https://purl.pt/16790>.

Bibliografia

ALMEIDA, Thais Helena. **Conservadores, restauradores e cientistas na preservação do acervo da Biblioteca Nacional: de 1880 a 1980**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2021.

ARAÚJO, André Melo. O artefato impresso na Época Moderna: forma e materialidade dos produtos da prensa manual preservados no acervo de obras raras da Biblioteca Central da Universidade de Brasília. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 29, e. 19, 2021, p. 1-51. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-02672021v29e19>.

AUERBACH, Erich. **Figura**. Tradução: Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

BESSA, Rui. Vilancicos portugueses do século XIV ao XVIII, **Revista de Música, Psicologia e Educação**, Porto, n° 5, p. 49-58, 2003. Disponível em: <https://recipp.ipp.pt/entities/publication/3c9ab0fa-1d2c-4f79-aff1-af762d8161c5>.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez & latino...**, Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1721, v. 8. Disponível em: <https://www.bbm.usp.br/pt-br/dicionarios/vocabulario-portuguez-latino-aulico-anatomico-architectonico/>.

CHARTIER, Roger. **O que é um autor. Revisão de uma genealogia**. Tradução: Luzimara Curcino; Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Carlos-SP: EdUFScar, 2012.

CURTO, Diogo Ramada. A Capela Real: um espaço de conflitos (séculos XVI a XVIII), **Revista da Faculdade de Letras-Línguas e Literaturas: Espiritualidade e Corte em Portugal**, sécs. XVI-XVIII, Anexo V, 1993, p. 144. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/site/geral.aspx?id=3&tp=4&ida=126>.

_____. Ritos e cerimônias da monarquia em Portugal (sécs. XVI e XVIII). In: BETHENCOURT, Francisco; CURTO, Diogo Ramada (org.). **A memória da nação**. Lisboa: Sá da Costa, 1991.

DODERER, Gerard. Jayme de la Té y Sagáu e as suas “Cantatas Humanas” (Lisboa 1715/26), **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**, Lisboa, v. 3, 1989, p. 141-183. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/6294>.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: MOTTA, Manoel (org.). **Estética: literatura e pintura, música e cinema**, vol. III. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001, p. 275-276.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. Tradução: Rosa Freire d’Aguiar; Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GRANADOS, Octavio Páez. **“Zente Pleto, Zente Pleto”. O vilancico de negro em Portugal no século XVIII: dois casos de estudo do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra**, Universidade de Coimbra, dissertação de mestrado em Estudos Artísticos, Coimbra, 2013. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/35851>.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. Campinas: Hedra; Editora Unicamp, 2006.

_____. Retórica da agudeza, **Letras Clássicas**, São Paulo, n. 4, 2000, p. 317. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001269799>.

HORCH, Rosemarie Erika. **Vilancicos da coleção Barbosa Machado**, Rio de Janeiro, Divisão de Publicações e Divulgação, 1969.

KNINGTON; TORRENTE (orgs.). **Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres**. Yorkshire: Ashgate Publishing Limited, 2007.

LOPES, Rui Miguel Cabral. Ensayo a dança y prosigue: ethnicity and exoticism in the villancicos de negros of the Portuguese Royal Chapel during the seventeenth Century, **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 30, n. 1, p. 73-95, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/26312>.

_____. O repertório de vilancicos da Capela Real portuguesa (1640-1716): vetores sociolinguísticos, implicações musicais e representação simbólica do poder régio, **Revista Brasileira De Música**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, jul./dez. 2012, p. 277-285. Disponível: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/29254>.

_____. **O vilancico na Capela Real portuguesa (1640-1716): o testemunho das fontes textuais**, Universidade de Évora, tese de doutorado em Música e Musicologia, Évora, 2006. Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/11656>.

_____. O vilancico no reinado de D. João V: Entre a persistência do costume e a mudança de paradigmas litúrgico-musicais, **Revista Portuguesa de Música**, v.1, n.1, p. 83-96, 2014. Disponível em: <https://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/27>.

MARCOJE, Laís Morgado. **O vilancico no reinado de d. João IV: a legitimação do rei restaurador (1640-1656)**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, dissertação de mestrado em História Social, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://buscaintegrada.ufrj.br/Record/aleph-UFR01-000875736>

_____. O vilancico de Natal no mundo ibérico (1640), **Temporalidades**, Belo Horizonte, 35, v. 13, n. 1, p. 298-315, jan./jun, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/33581>.

_____. A prática musical dos vilancicos no reinado de d. João IV: as tentativas de assassinato do rei restaurador na poética sacro-profana dos vilancicos, **Hydra**, Guarulhos, v. 6, n. 10, p. 145-170, agosto de 2021. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/hydra/article/view/12260>.

MONTEIRO, Rodrigo Bentes; ALMEIDA, Thais Helena de. Em vários espaços. In: MONTEIRO, Rodrigo Bentes (org.). **Modernos em curso: objetos e coleções no espaço**. Niterói: Eduff, 2025, p. 127-188.

_____. **Modernos em curso. Escritos e imagens no tempo**. Niterói: Eduff, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2022.

NERY, Rui; CASTRO, Paulo. **História da música (sínteses da cultura portuguesa)**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1999.

SANTOS, Beatriz Catão Cruz. Santos e devotos no império ultramarino português, **Religião & Sociedade**, v. 29, n. 1, p. 146-179, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0100-85872009000100007>.

_____. Portuguese villancicos and festivities in the Seventeenth and Eighteenth Centuries, **Portuguese Studies**, Lisboa, v. 33, p. 141-158, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.5699/portstudies.33.2.0141>.

_____. Os vilancicos portugueses nos séculos XVII e XVIII: documentos para uma história do culto dos santos, **Acervo**, Rio de Janeiro, v.24, n. 2, p. 113-128, jul/dez 2011. Disponível: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/download/354/354/363> em:

TORRENTE, Álvaro. The early history of villancico libretti. Musicology today: problems and perspective, **Scientific research. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music**, Kyvi, n. 80, p. 326-336, 2009.

VIEIRA, Ernesto. **Dicionário biográfico de músicos portugueses, história e bibliografia da música em Portugal**, vol. II. Lisboa: Lambertini, 1900.

_____. **Dicionário de música: ornado com gravuras e exemplos de música**. Lisboa: Lambertini, 2a ed., 1899.

XAVIER, Ângela Barreto; SILVA, Cristina Nogueira da (orgs.). **O governo dos outros: poder e diferença no império português**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2016.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. Tradução: Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.