

O vilancico no reinado de D. João V: Entre a persistência do costume e a mudança de paradigmas litúrgico-musicais

Rui Cabral Lopes

Resumo

O vilancico religioso é, seguramente, um dos géneros musicais mais representativos da fase inicial do reinado de D. João V, não apenas pela sua ampla projeção no âmbito das práticas litúrgicas seguidas pela Capela Real de Lisboa, como também pelas transformações formais e estilísticas que protagonizou face à influência da música italiana. As circunstâncias e as motivações do abandono do género em 1716, no seguimento de uma prática quase ininterrupta de setenta e seis anos, a sua essência vernacular, irreconciliável com a reestruturação em curso do ritual litúrgico e da própria instituição, as afinidades com os repertórios homólogos praticados em polos musicais externos situados em Portugal e Espanha e o papel específico dos folhetos de vilancicos na estratégia de afirmação do Poder Real junto da sociedade civil, são alguns dos tópicos que justificam um olhar atento sobre o vilancico joanino, sobretudo pelo facto de implicarem numa teia mais vasta e complexa de realidades culturais, artísticas e institucionais. O presente artigo propõe uma perspetiva sistematizada sobre as singularidades musicais e funcionais do vilancico, no período considerado, procurando posicionar o género no eixo das transformações que vieram a alterar, em definitivo, os pressupostos do Ritual e da Sociedade, sob a égide do Rei Magnânimo.

Palavras-chave

Vilancico; Folhetos de vilancicos; Música barroca portuguesa; D. João V; Capela Real de Lisboa.

Abstract

The religious villancico is unquestionably one of the most representative musical genres in the early period of the reign of King João V, not only for its wide projection within the liturgical practises followed by the Royal Chapel of Lisbon, but also because of the formal and stylistic transformations brought by the genre in face of the influence of Italian music. The circumstances and motivations for the abandonment of the villancico in 1716, following an almost uninterrupted practice of seventy-six years, its vernacular essence that was irreconcilable with the ongoing transformations of the liturgical ritual and of the institution itself, the affinities with similar repertoires of other Portuguese and Spanish musical centres and the specific role of the villancico chapbooks as a strategy to reinforce the Royal power among the civil society are some of the topics that justify a closer examination of the court villancico repertory, mainly because they raise important implications that involve the genre in a complex web of cultic, artistic and institutional realities. This article aims to provide a systematic perspective on the musical and functional singularities of the villancico during the considered period and to position the genre in the course of the changes that ultimately originated a renewed ritual and a different social environment, under the rule of the Magnanimous King.

Keywords

Villancico; Villancico chapbooks; Portuguese baroque music; King João V; Lisbon Royal Chapel.

POR TODA A PENÍNSULA IBÉRICA e territórios do Novo Mundo, o vilancico religioso foi extensamente cultivado ao longo dos séculos XVII e XVIII, convivendo com o Rito Católico Romano tanto na vertente do Ofício divino como da própria Eucaristia. As raízes desta prática remontam ao século XVI, quando o género se desvinculou das conotações essencialmente profanas que detinha nos cancioneiros ibéricos para se posicionar, a pouco e pouco, no coração das práticas cerimoniais promovidas regularmente pelas igrejas e catedrais ibéricas (BRITO 1989, 31-4; LAIRD 1997, 17-21; ST. AMOUR 1940, 101-4; STEVENSON 1976, viii-ix).¹ Tal processo é encarado tradicionalmente como resultado de uma adaptação «a lo divino» da estrutura textual interna dos vilancicos, a qual podia incorporar secções como estribilhos e coplas. Nos casos em que existia um refrão, por vezes designado «cabeza» ou «respuesta», este alternava com um conjunto subsequente de estrofes, denominadas coplas, dotadas de parte melódica própria. Muitas vezes, o texto das coplas glosava o tema profano do refrão, relacionando-o, por exemplo, com um determinado contexto das Sagradas Escrituras. Outras vezes eram acrescentadas coplas sobre assuntos de natureza moral ou dogmática. Desta forma, proliferaram vilancicos em castelhano e noutras línguas e dialetos, também designados como *chazonetas* ou *canciones*, dos quais dão conta as atas capitulares de numerosas catedrais espanholas ao longo de todo o século XVI (LÓPEZ-CALO 1983, 19-20). No entender de José López-Calo, o costume enraizou-se em toda a Espanha, primeiramente no âmbito das celebrações natalícias, sendo depois transmitido a outras festividades do calendário temporal ou santoral, segundo a devoção de cada catedral ou cidade (LÓPEZ-CALO 1983, 114). Foi esta mesma tradição musical centenária que nos chegou às cerimónias da Casa Real portuguesa, logo a partir da Festa de Reis de 1707, a primeira do reinado de D. João V, na senda de uma enraizada *praxis* musical, instituída por D. João IV em 1640 e, desde então, prosseguida por todas as sucessivas gerações da monarquia portuguesa.

O estudo do vilancico no reinado de D. João V reveste-se de um especial interesse, já que foi durante esse reinado, mais precisamente em 1716, que o referido costume de cantar vilancicos por altura das festas do Natal, dos Reis e da Imaculada Conceição de Maria foi interrompido

O presente artigo foi elaborado a partir da comunicação sobre a mesma temática apresentada nas Jornadas Música e Estado I, *Música, cultura de corte e poder político em Portugal na época moderna*, organizadas pelo grupo de investigação «Música erudita na perspetiva dos Estudos Culturais» do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas) a 12 de outubro de 2012. A pesquisa teve o apoio do Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España, no âmbito do *Catálogo Descriptivo de Pliegos de Villancicos* (Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid) e do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos de Música e Dança (Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Técnica de Lisboa - Faculdade de Motricidade Humana e Universidade de Aveiro - Departamento de Comunicação e Arte). O autor segue as normas do *Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa* de 1990.

¹ Os termos «villancico», «chançoneta», «cantada» e outros equivalentes aparecem durante a segunda metade do século XV, associados a peças de cariz secular, geralmente filiadas em modelos de dança (KNIGHTON 2007, 1-14).

definitivamente, por motivo da adoção do cerimonial litúrgico romano, objetivo muito ambicionado pelo Rei Magnânimo. As circunstâncias e as motivações de tal abandono, ocorrido num momento decisivo de reestruturação do ritual e da própria Capela Real, as transformações musicais sofridas pelo vilancico face às novas tendências da música italiana, as fontes subsistentes e a circulação do repertório entre a Capela Real e outros centros de culto são as questões abordadas no presente artigo, as quais me suscitaram curiosidade, sobretudo, pelo facto de implicarem o género numa teia mais vasta de realidades culturais, artísticas e institucionais.

O conhecimento do repertório em questão depende, essencialmente, de um conjunto vasto de folhetos impressos, contendo as letras dos vilancicos que se cantaram na Capela Real de D. João V. Estas fontes encontram-se dispersas por bibliotecas nacionais e estrangeiras, tendo o seu levantamento sido concluído em 2006 (LOPES 2006). A Divisão de Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal conserva uma coleção de referência, a qual integra exemplares em bom estado de conservação para todas as festas e anos.

Desde a subida ao trono de D. João V, a 1 de Janeiro de 1707, foram cantados na Capela Real de Lisboa 224 vilancicos, distribuídos por 28 folhetos impressos para as festas do Natal, dos Reis e da Imaculada Conceição, as mesmas que tradicionalmente eram contempladas com a execução destas composições.² Trata-se de uma parcela de 14,07% do repertório global da Capela Real de Lisboa, parcela essa que, por si só, atesta a persistência deste vetor musical paralitúrgico em pleno século XVIII, à semelhança do que aconteceu na Capela Real de Madrid.³

Em qualquer uma das festividades, os vilancicos eram cantados no curso dos três noturnos que constituíam os ofícios de Matinas, alternando com as lições e os responsórios em latim. Uma alteração importante ao contexto de execução ocorre logo no primeiro Natal do reinado de D. João V, quando os vilancicos foram excluídos, em definitivo, da chamada «missa do galo», a qual tinha lugar no seguimento das Matinas de Natal, habitualmente antecipadas para a noite de 24 de dezembro em todas as igrejas e sés catedrais portuguesas.⁴ Este foi um uso característico na Capela Real durante todo o século XVII e primeira metade da década de 1700, pelo que o facto certamente indicia desinteresse da coroa, ou mesmo desagrado, pela consubstanciação de semelhante prática musical vernacular em pleno âmago da Liturgia. Apesar de tudo, os vilancicos continuaram a ouvir-se em Lisboa nas cerimónias de Matinas, certamente por indulgência do Rei face a um costume que teimava em persistir, quer em Portugal, quer em Espanha, costume esse que, de resto, havia sido

² O folheto para o Natal de 1706 é já dedicado a D. João V, em virtude da morte do seu pai, D. Pedro II, a 9 de dezembro desse mesmo ano, mas não foi considerado no âmbito do presente artigo.

³ A documentação que diz respeito à Capela Real espanhola, para todo o século XVII e primeira metade do século XVIII, permite concluir que os vilancicos nunca deixaram de estar associados ao culto e às obrigações do mestre de capela (TORRENTE 2002, 27).

⁴ Por altura da consagração e do ofertório (LOPES 2006, 104).

reafirmado no reinado de seu pai, D. Pedro II, através da edição paralela de folhetos para a Capela privada do Paço Ducal de Vila Viçosa.⁵

Outros elementos presentes nas fontes joaninas permitem-nos aferir diferenças em relação à prática anterior do vilancico na Capela Real. Um dos mais relevantes é a estrutura formal das composições, a qual conheceu um alargamento significativo com a introdução de secções de tipo italiano, muito características de géneros vocais como a cantata e a oratória. São elas os recitados e as árias, que passam a ocupar lugares-chave na estruturação das composições, a par com os convencionais estribilhos e coplas.⁶

Na Capela Real, os primeiros vilancicos a incorporar secções de tipo italiano localizam-se no folheto para a Festa da Imaculada Conceição de 1709, mas é de salientar que estas secções começam a escutar-se em Lisboa quatro anos antes, associadas à Festa de Santa Cecília, comemorada na Igreja Paroquial de Santa Justa.⁷ Verificamos, por outro lado, que existe uma percentagem mais elevada de vilancicos com secções italianas em instituições externas, como, por exemplo, a Igreja Paroquial de Santa Justa, a Igreja do Convento de Nossa Senhora da Esperança ou a Igreja Metropolitana de Lisboa Oriental (Sé de Lisboa), o que parece indiciar alguma relutância da Capela Real em adotar esses modelos, conforme se pode constatar na tabela seguinte:

	N.º total de vilancicos	%	N.º de vilancicos com secções italianas	%
Capela Real de Lisboa	152	100	89	58,55
Restantes centros de culto ⁸	203	100	171	84,24

Quadro 1. Representação dos vilancicos com secções italianas na Capela Real de Lisboa e nos restantes centros de culto (década de 1710)

É somente a partir da Festa de Reis de 1710 que as secções de tipo italiano passam a encontrar uma presença regular nas três festividades celebradas no espaço da Capela Real. A percepção da mudança do gosto musical nas instituições externas, reforçada pela constatação de análoga

⁵ Ao todo, são conhecidos sete folhetos setecentistas para a Capela Ducal de Vila Viçosa, impressos para as seguintes festas e anos: Natal de 1702, Natal de 1703, Reis de 1704, Natal de 1704, Reis de 1705, Natal de 1705 e Reis de 1706.

⁶ O leque de secções de tipo italiano na Capela Real de Lisboa é bastante mais restrito do que na Capela Real espanhola: no caso português encontramos exclusivamente recitados e árias, enquanto que na instituição madrilena temos, para além destes, exemplos de *graves*, *fugas* e *minuetes*, entre outras secções (TORRENTE 1998, 75-6).

⁷ *Vilancicos que se cantaram na parochial de S. Justa em as matinas, e festa da Gloriza* [sic] *Virgem, & Martyr. S. Cecilia* (Lisboa, Officina de Miguel Manescal, Impressor do Santo Officio, 1705), exemplar em P-Ln Res. 197//4 P., digitalização disponível em <<http://purl.pt/16909>>. A secção em causa é o Recitativo *Soberana Cecilia*, pertencente ao Vilancico III.

⁸ Igreja Metropolitana de Lisboa Oriental [Sé de Lisboa], Igreja de Nossa Senhora da Nazaré das Religiosas Descalças de São Bernardo, Igreja Paroquial de Santa Justa, Igreja do Convento de Nossa Senhora da Esperança, Igreja Paroquial de Santa Maria Madalena, Igreja Paroquial de São Pedro de Alfama, Sé de Coimbra.

tendência italianizante na prática musical da Capela Real de Madrid, que vinha sendo sentida desde a Epifania de 1703 (TORRENTE 1998, 74), tornam verosímil que o aumento gradual dos vilancicos de tipo italiano na Capela Real, durante o quarto ano do reinado de D. João V, tenha feito parte de uma estratégia consciente e ponderada de modernização do estilo musical dos vilancicos, talvez até com o intuito de os tornar mais agradáveis aos ouvidos do Rei.

Outra conclusão que se pode extrair da análise dos folhetos do período joanino é a de que as secções em estilo recitado, cantadas por um solista sobre um acompanhamento simples de baixo-contínuo, ultrapassam largamente as texturas dialogadas (por vezes com a participação de vários pastores) que, tradicionalmente, permeavam a escrita musical dos vilancicos. São muito raras, por outro lado, as indicações relativas aos efetivos vocais utilizados, assim como, à alternância de secções corais dentro das obras, o que nos impede, em particular, de estabelecer relações com as tendências policorais do século XVII, como aquelas que José Abreu coloca em evidência nos géneros de música religiosa (ABREU 2002).

A par com os aspetos formais, as fontes textuais subsistentes permitem-nos também estudar a representação das línguas e dos subgéneros musicais e dramáticos. Um dos principais fatores de identificação dos ouvintes com a mensagem catequética dos vilancicos e com as realidades sociais e culturais que se projetavam nas respetivas histórias era, precisamente, o idioma em vernáculo, facilmente compreensível, o qual contrastava com a rigidez dos formulários latinos envolventes e suscitava, decerto, uma expectativa especial.⁹ O levantamento das línguas no repertório joanino oferece a seguinte distribuição:

Línguas	Nº de vilancicos	%
Castelhano	211	94,20%
Português	12	5,36%
Cigano	1	0,44%
Total	224	100%

Quadro 2. Distribuição dos tipos linguísticos pelo *corpus* de vilancicos joaninos

Como se constata, o castelhano tem uma representação esmagadora, com 94,20% do universo total de vilancicos. É um dado que confirma a consolidação deste idioma como «língua franca»

⁹ São conhecidas as considerações do teórico italiano Pietro Cerone, a respeito da popularidade dos vilancicos, mesmo entre os ouvintes que não tinham por hábito frequentar os lugares de culto: «[...] hallanfe perfonas tan indeuotas, que [por modo de hablar] no entran en la Yglefia vna vez el año; y las quales [quiza] muchas veces pierden Missa los días de precepto, folo por pereza, por no fe leuantar de la cama; y en fabiendo que ay Vilancicos, no ay perfonas mas deuotas en todo el lugar, ni mas vigilantes, que eftas. Pues no dexan Yglefia, Oratorio, ni Humilladero que no anden, ni les pefa levantarfe a media noche por mucho frio que haga, solo para oyrlos» (CERONE 1613, 196-7).

tradicionalmente associada ao vilancico, não apenas no círculo musical restrito da Casa Real portuguesa, como também em todos os restantes centros religiosos de Lisboa e Coimbra (LOPES 2006, 110).¹⁰ Por outro lado, o português e o cigano são os únicos sobreviventes de um leque prolixo de línguas e dialetos que marcou o cultivo do género nos reinados de D. João IV e D. Afonso VI (LOPES 2006, 117). Os vilancicos em português distribuem-se pelas três festividades religiosas, com tópicos que visam a descrição do presépio de Belém (*No retiro de Belem*),¹¹ o elogio do choro do Menino Jesus (*De que chorais, meus amores*)¹² e a apologia da virgindade de Nossa Senhora (*Purissima Maria*).¹³ O retrato fiel da cena da Natividade e a comunicação direta com o Menino Jesus, mediante, por exemplo, o elogio das qualidades físicas, como a «formosura» e o brilho dos olhos, levou Mário de Sampaio Ribeiro a defender que a arte de construção de presépios, muito em voga no século XVIII, veio a exercer funções de substituição em relação à prática tradicional do vilancico (RIBEIRO 1939), o que parece fazer sentido em face da convergência de todos os personagens para a gruta de Belém, uma característica que, segundo Pietro Gargano, distingue o presépio luso do presépio napolitano contemporâneo (GARGANO 1995, 89).

O exemplo em cigano, *Tres gitanas esta noche*, encerra o folheto para os Reis de 1714, trazendo consigo uma história típica deste grupo linguístico, segundo o qual um grupo de três ciganas peregrinas segue os Reis Magos na sua visita ao presépio de Belém, com o intuito de louvar o Menino Jesus através de cantos e danças, lendo-Lhe, por fim, a sina na palma da mão.¹⁴

O romance é o único subgénero literário representado no repertório joanino, com 7 exemplos cantados até à festa de Natal de 1715. Este dado tem a ver com a redução significativa do leque de subgéneros literários e dramáticos, a partir de meados da década de 1700, sendo que, anteriormente,

¹⁰ É de salientar que o castelhano prevalece igualmente no importante acervo seiscentista da Livraria de Música de D. João IV, no qual se contam mais de dois mil vilancicos (NERY 1997, 99).

¹¹ Vilancico 6 do folheto para a Festa de Reis de 1707. *Villancicos, que se cantaram na Cappella Real do muyto alto, e muyto poderoso Rey D. Joam V, Nosso Senhor nas Matinas, & Festa do[sic] Reis* (Lisboa, Officina de Miguel Manescal, Impressor do Santo Officio, & da Serenissima Casa de Bragança, 1707), exemplar em *P-Ln* Res. 195//2 P., digitalização disponível em <<http://purl.pt/16879>>.

¹² Vilancico 8 do folheto para a Festa do Natal de 1712. *Villancicos, que se cantaram na Cappella Real do muyto alto, e muyto poderoso Rey D. Joam V, Nosso Senhor nas Matinas, & Festa do Natal* (Lisboa, Officina de Miguel Manescal, Impressor do Santo Officio, & da Serenissima Casa de Bragança, 1712), exemplar em *P-Ln* Res. 195//18 P., digitalização disponível em <<http://purl.pt/16895>>.

¹³ Vilancico 8 do folheto para a Festa da Imaculada Conceição de 1714. *Villancicos, que se cantaram na Cappella Real do muyto alto, e muyto poderoso Rey D. Joam V, Nosso Senhor nas Matinas, & Festa da Conceyção* (Lisboa, Officina de Miguel Manescal, Impressor do Santo Officio, & da Serenissima Casa de Bragança, 1714), exemplar em *P-Ln* Res. 195//23 P., digitalização disponível em <<http://purl.pt/16900>>.

¹⁴ Vilancico 8 do folheto para a Festa de Reis de 1714. *Villancicos, que se cantaram na Cappella Real do muyto alto, e muyto poderoso Rey Joam V, Nosso Senhor nas Matinas, & Festa do Reis* (Lisboa, Officina de Miguel Manescal, Impressor do Santo Officio, & da Serenissima Casa de Bragança, 1714), exemplar em *P-Ln* Res. 195//22 P., digitalização disponível em <<http://purl.pt/16899>>.

eram comuns outros subgéneros, como os bailes e as jácaras (LOPES 2006, 242). Entre os romances-vilancicos, destaca-se *Nobles cortesanos*, um dos melhores exemplos de ecumenismo nos vilancicos de Natal, relatando o convívio fraterno entre os diferentes representantes da hierarquia social.¹⁵

Uma das concepções mais enraizadas na literatura sobre o vilancico ibérico defende a natureza efêmera do género, assente na ideia generalizada de que, para cada ocasião ou festa, eram sempre compostos vilancicos originais, com música e texto de composição nova (BRITO 1989, 36; NERY 1990, 772). Esta concepção só recentemente começou a ser posta em causa, a propósito da prática seguida na catedral de Salamanca, segundo a qual se comprovou a reutilização frequente de vilancicos (TORRENTE 1997, 77).

Torna-se interessante constatar que também em Portugal se assiste a um idêntico fenómeno de reutilização das mesmas estruturas poéticas e formais, sendo que, a elevada percentagem de concordâncias textuais detetadas indicia, por extensão, a possibilidade de ter sido utilizada também a música já existente.

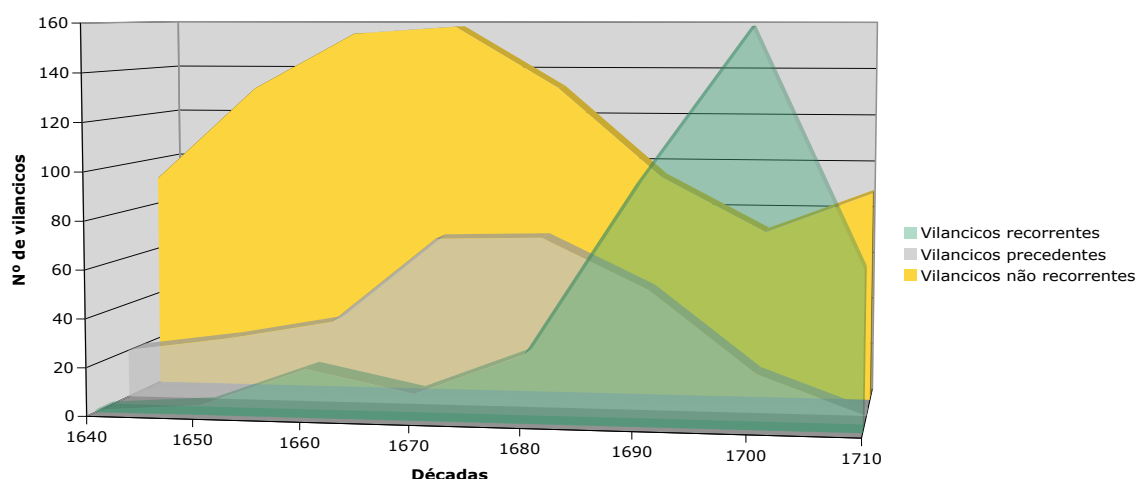


Figura 1. A recorrência do repertório na Capela Real de Lisboa¹⁶

Em toda a prática do vilancico na Capela Real, a fase de maior incidência das recorrências textuais é, precisamente, a década de 1700. De um total de 246 vilancicos cantados nas três festas litúrgicas ao longo dessa década, 159 são vilancicos recorrentes, ou seja, obras impressas duas ou

¹⁵ O vilancico *Nobles cortesanos* foi bastante popular na Capela Real: depois de ter feito parte, pela primeira vez, do alinhamento para as Matinas do Natal de 1655, o último do reinado de D. João IV, a obra viria a ser repetida, na mesma quadra, em 1657, 1699 e 1707, atravessando, deste modo, os três reinados subsequentes da monarquia portuguesa. A obra foi ainda cantada na Sé de Coimbra, na Missa de Natal de 1696.

¹⁶ Gráfico construído a partir do universo de 1591 vilancicos que constituem todo o repertório cantado na Capela Real de Lisboa, entre o Natal de 1640 e a festa de Reis de 1716. O nível intermédio dos vilancicos precedentes contempla as obras que não sendo em si originais ou recorrentes, constituem objeto de recorrência futura.

mais vezes, numa percentagem de 64,63%. Este número ultrapassa largamente a parcela de vilancicos originais. Dá-se mesmo o caso de haver folhetos inteiramente constituídos por vilancicos que já haviam sido publicados em folhetos de anos anteriores, muito embora a ordem de apresentação das peças tenha sofrido alterações (LOPES 2006, 263). Na maioria, estes folhetos foram impressos nos dois primeiros anos do reinado de D. João V, começando pelo folheto para Reis de 1707.

É somente a partir de inícios da década de 1710, coincidindo com a elevação da Capela Real a Colegiada de São Tomé Apóstolo (FERNANDES 2010, 3), que a Capela do Rei começa, gradualmente, a contrariar tal cenário de estagnação poética, o que se ficou a dever, sobretudo, à promoção dos vilancicos de tipo italiano, os quais são determinantes para sobrepor a parcela de obras originais à das obras recorrentes, nos seis anos que culminam com a extinção do género, em 1716. De um total de 152 vilancicos, 88 são obras sem qualquer concordância interna, ou seja, 57,89% desse universo. A aposta na renovação poética e musical do género é confirmada ainda pelo acentuado decréscimo de concordâncias com os restantes centros de culto situados em Lisboa e Coimbra (LOPES 2006, 265). Por outro lado, em toda a existência do vilancico na Capela Real, é esta a única década em que não se registam indícios de circulação de repertório com a sua mais direta congénere, a Capela Real de Madrid (LOPES 2006, 267).

Tal como acontece na restante coleção da Capela Real, os folhetos de D. João V encontram-se desprovidos de quaisquer menções quer aos autores dos textos dos vilancicos, quer da música que lhes esteve associada, facto que obsta à confirmação de quaisquer hipóteses de autoria, por via da confrontação com outras fontes de vilancicos, nomeadamente as que contêm notação musical, como é o caso das coleções de manuscritos que se conservam na Biblioteca Pública de Évora e na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. De todo o modo, afiguram-se muito prováveis certas atribuições de autoria da música, resultantes da comparação das fontes joaninas com manuscritos musicais identificados pelo nome de personalidades que tiveram uma relação direta com a instituição. No reduzido núcleo de concordâncias detetadas, inclui-se o compositor António Marques Lésbio, o qual desempenhou as funções de mestre da Capela Real entre 1698 até à data da sua morte, a 21 de novembro de 1709 (NERY 1984, 151).

Segundo Diogo Barbosa Machado, Marques Lésbio, que foi também membro da Academia dos Singulares de Lisboa, «compoz não somente a Solfa, mas a Poesia da mayor parte dos Vilhancicos que se cantáraõ nas Matinas da Festa da Conceicçaõ, Natal, e Reys, que se imprimiraõ desde os annos de 1660. até 1708» (NERY 1984, 152).

São apenas quatro os vilancicos atribuíveis a Lésbio no conjunto dos folhetos joaninos, todos eles correspondendo a manuscritos musicais conservados na Biblioteca Pública de Évora, mas este

número ajuda a confirmar, mesmo que parcialmente, a informação veiculada por Barbosa Machado.¹⁷

A par com Marques Lésbio, encontramos o rasto daquele que foi o seu discípulo predileto, o organista Frei Manuel dos Santos. De acordo com Barbosa Machado, este músico foi nomeado compositor da Capela Real por D. João V, com o ordenado anual de 60.000 reis (NERY 1984, 214). Da lista genérica de *Vilhancicos da Conceição, Natal, e Reis a 8. vozes para se cantarem na Capella Real nas Matinas destas Festividades* atribuída por Barbosa Machado a este autor, conserva-se um exemplo com música, *Hoy a la plaza del mundo*, presente em cópia da Biblioteca Pública de Évora, que terá sido cantado em duas ocasiões na Capela Real de Lisboa.¹⁸

Subsiste, igualmente, um reduzido número de concordâncias com vilancicos de autores que trabalharam em Espanha ou nas colónias do Novo Mundo, mas o seu peso é modesto na estatística geral, o que leva a conceber que toda a atividade criativa em torno dos vilancicos, durante o reinado de D. João V, tenha sido protagonizada, essencialmente, por músicos nacionais ligados à Capela Real.

O fim da tradição do vilancico em Portugal foi assunto abordado com maior ou menor ênfase em todos os trabalhos relacionados com o género, desde a última década do século XIX, partindo do *Diccionario musical* de Ernesto Vieira e dos estudos biobibliográficos pioneiros de Joaquim Mendes dos Remédios e Ernesto Donato, passando pelo *Dicionário de Música* de Tomás Borba e Fernando Lopes-Graça e culminando nas sínteses mais recentes sobre a História da Música em Portugal. A cessação do costume, primeiramente na Capela Real e, a partir de 1723, em todas as restantes instituições do reino e colónias, foi explicada de diferentes modos, constatando a quebra definitiva na edição tipográfica dos folhetos (REMÉDIOS 1923), ou invocando a proibição real (NERY - CASTRO 1991; RIBEIRO 1939; VIEIRA 1900), inclusive através de decreto específico (BORBA - LOPES-GRAÇA 1956-8), ou implicando a reforma litúrgica levada a cabo por D. João V no desaparecimento do género (STEVENSON 1976). Em qualquer caso, a ausência de documentos complementares em reforço das justificações, releva do carácter impreciso que assumem as diversas tentativas de enquadramento da aparente extinção dos vilancicos e, designadamente, quanto ao processo, ao espaço e ao âmbito sob os quais a mesma terá ocorrido.

¹⁷ *Que quiere me diga el Niño* (vilancico 7, Reis, 1707, *P-Ln* Res. 195//2 P.; vilancico 7, Natal, 1708, *P-Ln* Res. 195//6 P.; música em *P-EVp* CLI/1-1 d n.º 4). *Llora el sol, y ríe el alba* (vilancico 3, Natal, 1709, *P-Ln* Res. 195//9 P.; música em *P-EVp* CLI/1-1 d n.º 9), edição moderna (ALEGRIA 1985, 88-116). *En una noche más fúnebre* (vilancico 7, Natal, 1709, *P-Ln* Res. 195//9 P.; música em *P-EVp* CLI/1-1 d n.º 8). *En lid de amor, y poder* (vilancico 5, Natal, 1711, *P-Ln* Res. 195//15 P.; música em *P-EVp* CLI/1-1 d n.º 7), edição moderna (ALEGRIA 1985, 75-87). Subsistem concordâncias adicionais com vilancicos de Marques Lésbio desde o Natal de 1674 (LOPES 2006, 222-4).

¹⁸ Festa da Conceição de 1661 e Festa da Conceição de 1699.

No caso concreto da Capela Real de Lisboa, os únicos indícios factuais que nos remetem para esta problemática estão contidos nos próprios folhetos que constituem a maior coleção da Casa Real portuguesa, hoje conservada na Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (HORCH 1969; MONTEIRO 2005; SANTOS 2009). Do folheto para a Festa da Imaculada Conceição de 1715 consta uma nota manuscrita, da autoria provável do dono da coleção, Diogo Barbosa de Machado, a qual atesta o afastamento efetivo dos vilancicos da liturgia de Matinas por razão da introdução dos ritos da cúria romana, dos quais o cantochão era parte integrante. Notas de teor idêntico foram inseridas nos restantes folhetos da coleção brasileira, para o Natal de 1715 e para os Reis de 1716:

Este anno de 1715 foy o ultimo em q se cantâão Villancicos em as Matinas da Festa da Conceição da Senhora por se introduzirem na Capella Real os ritos da Capella Pontificia.

[Folheto para a Festa da Imaculada Conceição, 1715, *BR-Rn* SLR 25, 2bis, 13, n.º 21, f. 287]

Neste anno de 1715 se acabarão de cantar Villancicos na Festa do Natal na Capella Real por se introduzirem os Ritos da Capella Pontificia.

[Folheto para a Festa do Natal, 1715, *BR-Rn* SLR 25, 2bis, 10, n.º 20, f. 264]

Neste anno de 1716 se finalizarão os Villancicos das Matinas das F.^a Reys na Capella Real por se introduzirem nella os Ritos da Capella Pontificia.

[Folheto para a Festa de Reis, 1716, *BR-Rn* SLR 25, 3bis, 3, n.º 21, f. 286]¹⁹

Para D. João V, os vilancicos estavam associados a uma tradição decadente, necessariamente incompatível com a liturgia em latim que se pretendia implementar em todo o esplendor do Barroco romano e cujos contornos rituais foram recentemente apurados (FERNANDES 2010, 8). A religiosidade profunda do Rei foi reconhecida por todos os seus contemporâneos, assim como, a vontade de integrar o país no circuito das práticas litúrgicas e artísticas próprias das elites europeias do seu tempo.

Na correspondência trocada entre D. João V e sua filha, D. Maria Bárbara, casada com o Rei D. Fernando VI de Espanha, torna-se muito clara, para ambos, a natureza indesejável do vilancico. Em carta datada de 6 de Janeiro de 1747, D. Maria Bárbara dirige-se a seu pai, demonstrando o seu desagrado não apenas pelo facto de os vilancicos em língua vernácula coexistirem com os textos latinos do Ofício e da Missa, mas também pelas delongas substanciais que a sua execução acarretava, no curso das cerimónias. Igualmente interessante é o facto de os vilancicos substituírem

¹⁹ Notas manuscritas constantes dos últimos folhetos da Capela Real de Lisboa (exemplares da Divisão de Obras Raras da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro).

o motete em latim — género paralitúrgico que tradicionalmente embelezava as cerimónias do Ofício e da Missa:

Hontem nas matinas [...] cá nos quebrarão a cabeça 3 horas com os vilhancicos q. os não aturo, e se pudesse os avia de prohibir, porq. he huma cousa ridícula e imprópria, misturadas de castelhanadas com o officio divino; e na Missa de pontifical q. celebrou o Nuncio hoje, no lugar q. lá se canta o motete, emcaixarão outros vilhancicos, veja V. Mg.de q. parvoisse [...] (FERREIRA 1945, 453).

Respondendo a D. Maria Bárbara alguns dias mais tarde, o Rei, por seu lado, não se coíbe de tecer as suas próprias considerações valorativas sobre o género, deixando, ao mesmo tempo, um relevante testemunho de primeira mão sobre o tipo de articulação que existia entre os vilancicos e a estrutura do Ofício:

[...] Os vilhancicos bem meressão ser desterrados das Mat.as e Missas, porq.e he abuzo intolerável, e indecente; cuidei q.e ja não havia tal couza no Mundo, e em qualq.r p.te fora de Hesp.a fará grd.e disson.a saberse q.e ainda ahi se consente mixturar semelh.te canto vulgar com o determinado p.la Ig.ja, e o q.e ainda he peor, deicharem se de cantar os responsorios das Matinas p.a se cantarem os dittos villansicos (FERREIRA 1945, 291).

Apesar de serem relativamente tardias face à data do último folheto impresso em Portugal (1723) estas cartas atestam o desprezo com que ambos os monarcas continuavam a ver, em Espanha, a inclusão do vilancico nos ritos da Igreja.²⁰ Não pode deixar de notar-se que tanto a filha como o pai associam naturalmente a sua atitude partilhada de desagrado e de condenação do vilancico à consequência lógica da proibição do género: a Rainha de Espanha diz que «se pudesse os avia de prohibir» e o Rei de Portugal considera que «meressão ser desterrados», o que parece sugerir uma analogia com uma hipotética repressão anteriormente sentida em Portugal.

A elevação da Capela Real à dignidade de Basílica Patriarcal, no seguimento de empenhadas diligências junto da Santa Sé (SILVA 2006, 272), esteve na origem da adoção do cantochão romano que o próprio Rei mandou copiar dos livros da Capela Sistina e de obras em estilo *concertato*, também elas inspiradas nos modelos vigentes da cúria papal.²¹ Neste contexto de reforma pragmática, à qual não escapou, sequer, a arreigada tradição do canto litúrgico da Paixão (CARDOSO 1998, 244) é crível que os vilancicos tenham sido pura e simplesmente banidos dos ofícios da

²⁰ Robert Stevenson refere a existência de ambas as fontes (STEVENSON 1976, xi).

²¹ O novo repertório musical da Patriarcal e a sua articulação com o ritual litúrgico são objeto do *Breve resumo de tudo o que se canta en cantochão, e canto de orgão pellos cantores na Santa Igreja Patriarchal*, manuscrito da Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda (P-La 49-I-59), editado por João Pedro d'Alvarenga.

Capela Real, sem o recurso a qualquer decreto normativo, através, por exemplo, de simples instrução oral dada pelo Rei ao seu mestre de capela, hipótese compatível com o teor prosaico das explicações contidas nos folhetos. Consequentemente, a Casa Real deixou de encomendar a impressão dos mesmos à oficina lisboeta de Miguel Manescal, a qual tinha vindo a assegurar continuamente esta atividade nos últimos trinta e dois anos.²² A partir de 1716, os vilancicos continuaram, não obstante, a ser cantados em diversas outras igrejas, tendo, paralelamente, sido objeto de edição regular em oficinas tipográficas de Lisboa e Coimbra.

É de todo provável que a cessação da impressão dos folhetos nestes restantes centros de culto, a partir de 1723, se tenha ficado a dever não apenas à reprodução tácita da vontade do monarca, por parte das circunscrições eclesiásticas, como também à progressiva interiorização, pela sociedade em geral, do paradigma da Capela Real enquanto centro legitimador de práticas e modelos de organização litúrgica e musical.

Tal fenómeno de *mimésis* esteve ausente do caso espanhol já que, muito embora tenha cessado na Capela Real de Madrid em 1750,²³ o canto de vilancicos religiosos permaneceu vigente em muitas catedrais e conventos provinciais durante quase um século (TORRENTE 2000, xix). O afastamento dos centros religiosos provinciais face à Capela de Madrid fez com que estes persistissem nas sua práticas consuetudinárias, impedindo, desta forma, que se estabelecesse uma cadeia simbólica interligando os poderes religioso e de estado, semelhante àquela que dominou o panorama das instituições portuguesas no reinado de D. João V.

As fontes textuais subsistentes não deixam dúvidas sobre a persistência do vilancico no período joanino. Plenamente enraizado nos hábitos da corte e da sociedade circundante, o género prosseguiu o seu rumo de doutrinação, assente numa multiplicidade de representações comportamentais e hierárquicas, ao mesmo tempo que absorveu novas tendências estilísticas, sob o signo da música italiana. Tal processo afastou o vilancico das múltiplas influências linguísticas e dramáticas que outrora o caracterizaram e o género passou a adotar uma estrutura «normalizada», inspirada na cantata e na oratória italianas, assente na sucessão de recitados e árias. Ante a reforma litúrgica iniciada em 1716, deixou, porém, de se enquadrar nos lugares que tradicionalmente ocupara no seio do Ofício, encerrando-se, desta forma, uma tradição que, na Capela Real de Lisboa, contou com setenta e seis anos de cultivo praticamente ininterrupto.

²² O primeiro folheto impresso pela oficina de Miguel Manescal destinou-se à Festa da Conceição de 1684.

²³ Data do último impresso conservado. A morte do dramaturgo José de Cañizares, foi muitas vezes invocada como causa da cessação da prática do vilancico na Capela Real de Madrid. Mais recentemente, Álvaro Torrente defendeu que a abolição do vilancico se ficou a dever, em primeira instância, ao desagrado dos reis D. Fernando VI e D. Maria Bárbara de Bragança face a um costume que punha em causa o aparato ritual e estético das celebrações, em linha com o que provavelmente acontecera em Portugal. A posição dos reis de Espanha pode ter sido influenciada, inclusive, pela encíclica *Annus qui hunc* do papa Benedicto XIV (TORRENTE 2010, 207-18).

Siglas do *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM)

BR-Rn: Brasil, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional

P-Ln: Portugal, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal

P-La: Portugal, Lisboa, Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda

P-EVp: Portugal, Évora, Biblioteca Pública

Referências Bibliográficas

- ABREU, José (2002), «Sacred Polychoral Repertory in Portugal, ca.1580-1660» (Ph.D. dissertation, University of Surrey)
- ALEGRIA, José Augusto, ed. (1985), *António Marques Lésbio (1639-1709) - Vilancicos e Tonos*, Portugaliae Musica, 46 (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian)
- BORBA, Tomás, e Fernando LOPES-GRAÇA (1956-8), *Dicionário de música (ilustrado)* (Lisboa, Edições Cosmos)
- BRITO, Manuel Carlos de (1989), «As origens e a evolução do vilancico religioso até 1700», in *Estudos de História da Música em Portugal* (Lisboa, Editorial Estampa), pp. 31-42
- CARDOSO, José Maria Pedrosa (1998), «O canto litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII: Os passionários polifônicos de Guimarães e Coimbra» (Dissertação de doutoramento, Universidade de Coimbra)
- CERONE, Domenico Pietro (1613), *El melopeo y maestro. Tractado de mvsica theórica y practica* (Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci), exemplar em *P-Ln* Res. 835 A.
- FERNANDES, Cristina Isabel Videira (2010), «O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: A Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807» (Dissertação de doutoramento, Universidade de Évora)
- FERREIRA, João A. Pinto (1945), *Correspondência de D. João V e D. Bárbara de Bragança rainha de Espanha (1746-1747)* (Coimbra, Livraria Gonçalves)
- GARGANO, Pietro (1995), *Il Presepio: Otto secoli di storia, arte, tradizione* (Milão, Fenice)
- HORCH, Rosemarie Erika (1969), *Vilancicos da coleção Barbosa Machado* (Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional)
- KNIGHTON, Tess, e Álvaro TORRENTE, eds. (2007), *Devotional Music in the Iberian World 1450-1800: The Villancico and Related Genres* (Aldershot, Ashgate)
- LAIRD, Paul R. (1997), *Towards a History of the Spanish Villancico* (Warren, Michigan, Harmonie Park Press)
- LOPES, Rui Miguel Cabral (2006), «O vilancico na Capela Real portuguesa (1640-1716): O testemunho das fontes textuais», 2 vols. (Dissertação de doutoramento, Universidade de Évora)
- LÓPEZ-CALO, José (1983), *Historia de la música española: 3 (Siglo XVII)* (Madrid, Alianza Editorial)
- MONTEIRO, Rodrigo Bentes (2005), «Memória que atravessa o Atlântico: Folhetos na coleção Barbosa Machado», in *Actas do Congresso Internacional «Espaço Atlântico de Antigo Regime: poderes e sociedades»* (Lisboa, Universidade Nova de Lisboa - Instituto Camões), disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/eaar/coloquio/comunicacoes/rodrigo_bentes_monteiro.pdf>
- NERY, Rui Vieira (1984), *A música no ciclo da «Bibliotheca Lusitana»* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian)
- NERY, Rui Vieira (1990), «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» (Ph.D. dissertation, University of Texas, Austin)

- NERY, Rui Vieira, e Paulo Ferreira de CASTRO (1991), *História da música* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda)
- REMÉDIOS, Joaquim Mendes dos (1923), «Os Vilhancicos. Breve estudo bibliográfico-crítico dum género literário que desapareceu há duzentos anos», in *Estudos - Revista mensal do Centro Académico de Democracia Cristã de Coimbra XXIII, Subsídios para o estudo da História da Literatura Portuguesa*, vol. 23 (Lisboa, Empresa Internacional Editora)
- RIBEIRO, Mário de Sampaio (1939), «Presépios, vilancicos de barro: Música do Natal português», in *Ocidente*, vols. 6 e 7 (Lisboa, Editorial Império)
- SANTOS, Beatriz Catão Cruz (2009), «Santos e devotos no império ultramarino português», in *Religião e Sociedade*, 29/1 (Rio de Janeiro), pp.146-78
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da (2006), *D. João V* (Lisboa, Círculo de Leitores)
- ST. AMOUR, Mary Pauline (1940), *A Study of the Villancico up to Lope de Vega: Its Evolution from Profane to Sacred Themes, and Specifically to the Christmas Carol* (Washington, Catholic University of America Press)
- STEVENSON, Robert, ed. (1976), *Vilancicos portugueses*, *Portugaliae Musica*, 29 (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian)
- TORRENTE, Álvaro (1997), *The Sacred Villancico in Early Eighteenth-century Spain: The Repertory of Salamanca Cathedral* (Ph.D. dissertation, University of Cambridge)
- TORRENTE, Álvaro (1998), «Italianate Sections in the Villancicos of the Royal Chapel (1700-40)», in *Music in Spain During the Eighteenth Century*, edited by Malcom Boyd & Juan J. Carreras (Cambridge, Cambridge University Press)
- TORRENTE, Álvaro (2002), *Fiesta de Navidad en la Capilla Real de Felipe V. Villancicos de Francisco Corselli de 1743* (Madrid, Fundación Caja Madrid - Editorial Alpuerto)
- TORRENTE, Álvaro (2010), «‘Misturadas de castelhanadas com o ofício divino’: La reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII», in *La ópera en el templo: Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, editado por Miguel Ángel Marín (Logroño, Instituto de Estudios Riojanos), pp. 193-235
- TORRENTE, Álvaro, e Miguel Ángel MARÍN (2000), *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)* (Kassel, Reichenberger)
- VIEIRA, Ernesto (1900), *Diccionario biographico de músicos portugueses: Historia e bibliographia da musica em Portugal*, 2 vols. (Lisboa, Lambertini)

Rui Cabral Lopes licenciou-se em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa, tendo aí obtido o mestrado em Musicologia Histórica. Concluiu o doutoramento em Música e Musicologia na Universidade de Évora, sob a orientação científica de Rui Vieira Nery. Lecciona na Academia Nacional Superior de Orquestra e na Universidade Lusíada de Lisboa. É investigador do INET-MD. Integra a equipa internacional do *Catálogo descritivo de pliegos de villancicos* (Universidad Complutense de Madrid, Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España).

Recebido em | *Received* 05/09/2013
Aceite em | *Accepted* 07/09/2014