

Beatriz Catão Cruz Santos

Professora de História da UFRJ, doutora pela UFF.

Os Vilancicos Portugueses nos Séculos XVII e XVIII

Documentos para uma história do culto dos santos

Y Todos al Santo

Hazen mil festejos¹

O desconhecimento sobre os vilancicos e o ineditismo de trabalhos historiográficos sobre eles no Brasil contrastam com a quantidade destes documentos encontrados na nossa Biblioteca Nacional. Na Coleção Barbosa Machado encontra-se um conjunto de quase trezentos folhetos de vilancicos de Natal, Reis, *Corpus Christi* e de diversos santos como Nossa Senhora da Conceição, Santa Cecília, São Sebastião, Santo Antônio e São Gonçalo publicados nos séculos XVII e XVIII. Hoje, vivemos um

novo tempo de ampliação da “fábrica de santos” e de produtos associados a estes homens e mulheres tidos por intercessores junto ao divino. Esta é apenas uma das razões para apresentar alguns resultados de uma pesquisa que poderá levar outros historiadores a investigar sobre este gênero poético musical, desusado no mundo luso-brasileiro, mas vivo no hispânico.

Ao desenvolver um projeto de pesquisa sobre a relação santo/devoto no império ultramarino português, selecionei aqueles dedicados a São Gonçalo de Amarante, que constituem um total de onze folhetos, cada qual com um número variável

de vilancicos. Eles são qualitativamente significativos do ponto de vista do culto do santo no mundo luso-brasileiro e da relação entre letra e música, principalmente se levarmos em conta as hagiografias correntes do santo até hoje, que o associam à música, dança e festa.

O vilancico é uma forma poético-musical, que fazia parte de uma *performance* e constituía uma forma de transmissão de hagiografia recorrente no Portugal dos séculos XVII e XVIII.² Para propor esta definição, me vali, sobretudo, da historiografia, da história da música e dos estudos literários, principalmente para Portugal e o mundo hispânico.

Em outras ocasiões me dediquei a realizar um histórico do culto de São Gonçalo de Amarante, assim como do *corpus* de vilancicos na Coleção Barbosa Machado, que fazia parte do núcleo inicial da Biblioteca Nacional.³ Neste artigo, detenho-me num histórico e na discussão do gênero associado à análise dos vilancicos de São Gonçalo. Destaco os *Vilancicos que se cantaram na igreja de Nossa Senhora de Nazareth das religiosas descalças de São Bernardo em as matinas, & festa do glorioso São Gonçalo* (1708), cujo frontispício, como de costume, é autoexplicativo nos quesitos localidade, função, impressor e data da celebração/publicação. Este conjunto, um dos mais interessantes, é bilingue e tem a vantagem (ao menos para nós!) da autoria definida.

Os vilancicos constituem um gênero poético inventado na Idade Média, de origem

vária.⁴ No século XV, em termos gerais, constituía uma variedade de poesia secular hispânica, de natureza pastoral e amorosa e, musicalmente, definia-se como música e dança “popular”. Um dos mais conhecidos compositores desse período é Juan de Encina (1468-1529), que fazia poemas, música e teatro na época dos reis católicos, ou seja, de Isabel I de Castela e Fernando II de Aragão. Sua trajetória profissional dar-se-ia principalmente nos ambientes cortesãos e não numa capela eclesiástica, o que talvez explique o grande número de romances e vilancicos profanos, disponíveis ao ouvinte atual. É o caso de “!Cucú, cucu, cucucú!” (1492) em que o poema aconselha o seguinte ao homem/senhor: quando a mulher ameaça dar uma “saidinha” (nos termos atuais), melhor será acompanhá-la. A maledicência do poema se acentua com o refrão, que alude ao pássaro marcador do tempo, que coloca o ovo para o outro.⁵

Segundo os estudiosos do gênero poético, o vilancico se desenvolve na península Ibérica entre os séculos XV e XVI, quando se tornaria um gênero de forma fixa.⁶ De acordo com Segismundo Spina, o termo é empregado pela primeira vez pelo marquês de Santillana (1398-1458), que o descreve como um “poema à volta de um refrão rústico ou tema rústico”. Mas o poema passou a versar também sobre temas cortesões; então o vilancico começa a perder o sentido de “peça com tema popular” para adquirir o de “peça com forma popular e rústica”. Sua forma seria caracterizada pela natureza de seu refrão, isto é, por um

refrão curto de dois ou três versos. O vilancico é poema lírico, de origem espanhola, classificado entre os poemas com mote,⁷ com número de coplas (estrofes) variáveis. Nos dicionários portugueses e castelhanos entre os séculos XVI e XVIII, o termo não encontra entrada específica. Entretanto, Sebastian de Covarruvias, no XVII, sugere uma relação com as “vilanescas”, canções dos vilãos. Os cortesãos, ao remendar os vilões, teriam composto os “cantares alegres” e os vilancicos,⁸ reafirmando uma distinção entre os cidadãos e os rústicos.

Em meados do século XVI, diz-se que o vilancico sacro se torna predominante, ou melhor, ele se desvincula do caráter essencialmente profano dos cancioneiros quinhentistas e passa a fazer parte das cerimônias religiosas das igrejas e catedrais ibéricas⁹ com o apoio do Concílio de Trento (1545-1563). Glenn Swiadon, em artigo sobre os “vilancicos de negros”, diria que, a despeito do controle do Concílio sobre o teatro religioso, aquelas canções paralitúrgicas se tornavam cada vez mais importantes para atrair o público nas missas e, posteriormente, nas festas religiosas.¹⁰ A relação entre o Concílio de Trento e a música, particularmente os vilancicos, ainda merece investigação, mas pode-se lembrar que a Igreja Católica, a partir do Concílio, fez a defesa da transmissão oral das duas fontes da Revelação, a Tradição e as Escrituras.¹¹

O trabalho de Craig Monson¹² apresenta uma perspectiva renovada sobre a questão da música no Concílio de Trento, em que a

assembleia é situada em meio à Reforma Católica e aos movimentos devocionais de longa duração, superando aquelas interpretações que o explicavam como reação ou contra-ataque ao protestantismo. E, porque analisa as deliberações preliminares, que se apresentavam em encontros informais, que precedem as disposições específicas tornadas oficiais nas congregações gerais, públicas, onde as decisões eram votadas e aprovadas.

A música é apenas uma das questões tratadas na 22ª sessão sobre os abusos da missa e nesta há pelo menos duas versões sobre como a música deve ser utilizada no ritual. Nesse sentido, o cânone 8, que costuma ser tomado pelos pesquisadores da área como a decisão sobre música do Concílio, constitui apenas uma proposta que não chegou a ser aprovada. O rascunho, encaminhado em 10 de setembro de 1562 para a discussão das congregações gerais, apresentava um longo parágrafo em que se prescrevia a exclusão dos elementos profanos da celebração religiosa, a clareza da leitura dos textos sagrados e para que a maneira de cantar os modos musicais fosse “calculada, não para oferecer vão prazer aos ouvidos”, mas para infundir devoção. O cânone 8 situava-se entre outros documentos que apontam para um debate sobre música na época do Concílio de Trento. Em um sumário de várias submissões sobre os abusos na missa (1562), por exemplo, sugeriria-se a remoção dos elementos profanos da celebração e do canto que escondiam os textos sagrados, associados à polifonia. Mas, a

decisão reduziu e transformou o cânone 8, “ao afastar das igrejas as composições, nas quais se entrelaçavam o lascivo ou o impuro, seja por intermédio do instrumento ou voz”.¹³

Portanto, se seguirmos a perspectiva weberiana,¹⁴ segundo a qual há uma tensão entre a ética religiosa da fraternidade e a esfera estética, o Concílio de Trento merece destaque, considerando-o de maneira mais complexa, tendo em vista o quadro da época, seus debates, decisões, estratégias e variada recepção.



D. João IV

Seja para criticar ou enaltecer, testemunhos de clérigos dos séculos XVI e XVII apontam para o poder dos vilancicos de atrair as gentes, que tiravam gosto destes nos ofícios religiosos. No natal de 1576, d. Sebastião de Portugal e Felipe II de Espanha se encontraram e assistiram a uma missa “cantada de canto de órgão com muitas chançonetas (ou seja, vilancicos), e os reis estiveram com muitos gostos, e prazeres e risos a todas as horas”. Neste caso, vale lembrar que d. Sebastião, quatro meses depois da confirmação dos decretos e medidas do Concílio, os publicou solenemente, tornando-os lei do reino. Mas, não faltariam testemunhos a detratar o gênero, como Pietro Cerone no tratado de música *El melopeo y maestro: tractado de musica theorica y pratica* (1613), e frei Manoel da Anunciação, num sermão de São Gonçalo (1745).¹⁵ A crítica aos vilancicos está associada à variedade linguística – que fazia parte do gênero – e parece apontar para uma diversidade social do auditório.

Os vilancicos da Coleção Barbosa Machado, produzidos nos séculos XVII e XVIII para diversas celebrações, foram cantados na Capela Ducal de Vila Viçosa, na Capela Real, em Lisboa, e em outras igrejas que se situavam nesta cidade, em Coimbra e no Porto. Segundo Rui Lopes,¹⁶ musicólogo que analisa os folhetos de vilancicos entoados na Capela Real entre 1640 e 1716, o vilancico religioso foi então um gênero dominante na corte, e esta posição deve-se a seu papel na afirmação e legitimação

da Casa de Bragança após a Restauração. O vilancico fora uma tradição introduzida por d. João IV na Capela Real, praticada anteriormente na capela privativa dos duques de Bragança em Vila Viçosa. A Capela Real constituía-se em um espaço de representação (religiosa e musical) da nova dignidade régia. A presença dos vilancicos nas grandes cerimônias da corte, assim como a sua publicação continuada nas cortes ibéricas, está entre os indícios fornecidos pelo musicólogo para indicar a importância do gênero no período. No reinado de d. João V (c. 1716), se iniciaria o abandono do gênero em Portugal – ao menos na Capela Real – em razão de um alinhamento da corte joanina aos padrões músico-litúrgicos afinados à cúria papal romana. Uma vontade cosmopolita, que se evidenciava em outras esferas, começava a excluir os costumes locais – leia-se ibéricos – em favor do grande modelo da civilização cristã nas cerimônias litúrgicas. Assim, vale lembrar que o último vilancico de Nossa Senhora da Conceição, publicado pela corte dos Bragança em 1715, contém uma anotação do próprio punho de Diogo Barbosa Machado, que indica este ter sido o último cantado nas matinas da festa da santa, pois então se introduziram na Capela Real os ritos da Capela Pontifícia.

OS VILANCICOS DE SÃO GONÇALO

A análise está dirigida aos vilancicos de São Gonçalo, destinados ao canto em *outros centros de culto*, distintos da Capela Real, e que incorporaram o gênero em fins do século XVII.

São eles a igreja de Nossa Senhora de Nazaré e a igreja do Convento da Esperança. Para refletir sobre aqueles vilancicos me vali de um exercício comparativo recente com um vilancico de Nossa Senhora da Conceição (1652),¹⁷ entoado no coração da corte, ou seja, na Capela Real, e o 1º da Virgem a ser editado pela corte bragançina. Em ambos os casos – vilancicos de São Gonçalo e da Virgem – tive acesso somente aos folhetos e não às partituras. Tinham um formato in 8.º, um tamanho pequeno que aponta para a adaptabilidade do impresso à função de acompanhamento que se destina.¹⁸

Os vilancicos entoados por ocasião da festa de Nossa Senhora da Conceição na Capela Real parecem contribuir para a elevação do culto mariano a culto régio na época da Restauração. Este movimento foi recentemente analisado em textos hagiográficos, sermões e panfletos, que compunham uma espécie de programa simbólico levado a cabo por religiosos empenhados



no “partido” da Restauração. Ele incluía a eleição da Virgem como padroeira de Portugal (1646), a difusão de sua imagem (a exemplo, da edição e circulação de uma moeda comemorativa com a efigie da Virgem conhecida como *conceição*, em 1651) entre outras medidas simbólicas.¹⁹

Como outros gêneros discursivos da época, os vilancicos de Nossa Senhora, publicados entre 1652 e 1715, atualizam e reforçam o mistério da imaculada. Isso fica bastante evidenciado em alguns, cuja gravura representa a santa acompanhada dos dizeres “A Virgem May foy concebida sem Peccado Original”, conceito proclamado como dogma somente no século XIX, mais especificamente em 8 de dezembro de 1852.²⁰

O *corpus* dos vilancicos de São Gonçalo é formado por onze folhetos de vilancicos (escritos em castelhano e português), por vezes acompanhados de uma estampa de São Gonçalo e publicados por Miguel Manescal, a Imprensa de Musica e por Valentim da Costa Deslandes. Quatro deles (1707, 1708, 1709 e 1710), entoados na igreja de Nossa Senhora de Nazaré, são genericamente atribuídos a Antônio Marques Lésbio (1639-1709). Porém, a sua autoria só está certificada para os vilancicos de 1708. Ele é reconhecido como um prolífico autor do gênero, para os quais escrevia a poesia e a música. Era natural de Lisboa e começou a escrever vilancicos em 1660. Em 1669, foi encarregado de ensinar os moços da Capela Real, para a qual só seria nomeado mestre em 1698, depois de passar por outros cargos.²¹ O autor está

fortemente associado a essa instituição, visto que apresenta o maior percentual (23,94%) de produção de vilancicos de Natal e Reis entre os compositores de fins do século XVII e inícios do século XVIII.²²

Lésbio foi provavelmente um pseudônimo do autor, em homenagem à ilha de Lesbos (Grécia), local de nascimento da poesia lírica.²³ Lésbio integrava a Academia dos Singulares de Lisboa, uma academia literária à semelhança das italianas, cujas atividades se pautavam por um *ethos* de distinção. Fundada em Lisboa, em 1663, com registros publicados em 1665 e 1668, é indicativa da presença do castelhano nos circuitos letrados e eruditos de Portugal. No conjunto das obras da academia, reunidas em dois volumes, “existem composições em castelhano de 29 autores, fruto do ascendente que a literatura espanhola do ‘Século de Ouro’, nomeadamente a presença tutelar de Góngora, tinha na cultura literária portuguesa da época”.²⁴

Segundo Ana Isabel Buesco, a presença desse idioma no Portugal moderno “não se esgota, no entanto, nos círculos da cultura letrada e erudita, que têm na corte o seu polo irradiador, ou nos conteúdos das bibliotecas e livrarias, conventuais e particulares, um precioso testemunho, tornando-se patentes noutros níveis da sociedade, e assumindo outras modalidades – como a circulação oral”, a exemplo da literatura de cordel, os romances, as canções e os provérbios castelhanos que circulavam nas ruas de Lisboa. De acordo com a autora, o bilinguismo (castelhano e português) é

um dado estrutural de Portugal entre os séculos XVI e o XVIII, identificável em diversos campos: o cortesão, o literário, o intelectual e o político. O fenômeno precede a monarquia dual (1580-1640), quando se aprofunda. Há também uma dissociação entre *opção* linguística e a posição política dos intelectuais no movimento “autonomista” e na Restauração, pois, muitas vezes, o castelhano constitui a língua internacional, que permite a propaganda e a maior difusão dos escritos, ao passo que o português era uma língua regional.²⁵

É possível alinhar alguns dados sobre a comunicação/recepção dos vilancicos. Se considerarmos o momento do canto, quando as duas ações coincidem no tempo, estamos diante de uma situação de *performance*.²⁶ Os vilancicos de São Gonçalo, ora analisados, destinavam-se às festas e às matinas do santo na Igreja de Nossa Senhora de Nazaré, situada no Convento das Bernardas Descalças, também conhecido como Mosteiro de Nossa Senhora da Nazaré, cuja fundação se deu em 1653, por concessão de d. João IV.²⁷ O auditório recebia ou adquiria os folhetos com os poemas para acompanhar a cerimônia. A maior parte destes era em castelhano – uma espécie de “língua franca” dos vilancicos – ou bilingue. Neste ponto, vale mencionar a análise de Rui Lopes, para quem a diferença linguística era utilizada tanto como “elemento de diversificação estético-literária como fator de representação idiomática de grupos

sociais e étnicos no seio da sociedade portuguesa da época”. Segundo o autor, há uma tendência, verificada tanto na Capela Real quanto nos demais centros de culto, à predominância do castelhano no conjunto das obras de vilancicos compostas em Portugal durante a segunda metade do século XVII e a primeira metade do século XVIII. Mais concretamente, o castelhano convive com o português, o cigano, o negro, as ensaladas e um conjunto classificado como “outros” (línguas e dialetos), que inclui o mouro, o saiaquês, o basco e o francês, no caso da Capela Real. Em se tratando dos outros centros de culto, Lopes indica apenas o mouro entre os “outros”.²⁸

O fiel podia não ter o domínio da língua, mas apreendia o refrão, alguns fragmentos e, eventualmente, repetia. Na *performance* do vilancico, o número e a ordem de sucessão das estrofes permanecem flutuantes. Nesse sentido, pode-se dizer que a soberania da voz prevalecia sobre o modelo, importava mais a mensagem sobre o santo, que a precisão da informação...

Então, como São Gonçalo é evocado nos vilancicos da Coleção Barbosa Machado? Eles atualizam o santo, operando com um gênero retórico que ganha notoriedade em Portugal nos séculos XVII e XVIII. Isto pode ser verificado pelo repertório maleável²⁹ de que se compõe o santo – vida, milagres, características pessoais e atributos – que reaparece nos motes utilizados ou criados pelos autores de vilancicos, assim como nas estrofes que o poema desenvolve a partir do mote e nos estribilhos.³⁰

Algumas representações que compõem o santo nos vilancicos são mais recorrentes, considerando-se outros documentos já analisados sobre São Gonçalo, assim como pela leitura de análises sobre seu culto e festa nas ciências sociais.³¹ Entre os milagres, destacam-se o da construção da ponte sobre o rio Tâmega (que aponta a vitória do santo frente à força das águas), o milagre do rochedo, o da multiplicação dos peixes e aqueles que remetem para seus dons taumatúrgicos. Em termos das características do santo, evidencia-se a imagem de um santo acessível a todos; e, por fim, a singular associação de São Gonçalo com festa, dança e a alegria.

Para este artigo selecionei dois vilancicos de 1708: o sétimo, que retoma o milagre de multiplicação dos peixes, e o subsequente, em que a festa, a dança e a alegria aparecem como fórmulas consagradas de acionar o santo. A seguir, pode-se ler o primeiro deles, que reproduzi para dar uma dimensão dessas composições:

Pescador foy de agua doce
 O meu glorioso Santo,
 E com ser o mais humilde,
 Se fez pescador do alto.

Com ser de água doce o rio,
 Ficou pelo seu contacto
 O rio, que então era doce,
 Por sua graça salgado.

Em cardumes vinha o peixe
 A seu império, & mandado,
 E do seu bordão aos toques
 Vinha de gosto saltando.

Qualquer peixe presumia
 Ser peixe rey neste caso,
 Que este genero la gosta,
 Sendo rey, ser seu vassalo.

Muitos, que eram mais pequenos,
 Em o seu bordão soando,
 Ficavam remoras todos,
 E os que o viam, peixes anjos.

Tomava quantos queria,
 A todos abençoando,
 E os que a seus pés expiravam
 Aspiravam a ser gallos.

Coplas

Trouxe o peixe do rio
 O nosso Santo,
 Que para estes milagres
 Foi escamado

Estrilho

Ora pois vamos
 A comer este peixe,
 Que pesca o Santo,
 Que tem pilhas de sal,
 Sem ser salgado.

Não quis chamar as aves,
 Porque se veja,
 Que não gosta Gonçalo
 Coisas aerias.

Deu aos seus jornaleiros
 Peixe do rio,
 Que de peixes he o prato
 De um Dominico.

Era sem sal o peixe,
 E he maravilha,
 Que não sendo salgado,
 Tinha mil pilhas.

 Vinha sem rede o peixe,
 E era um pasmo
 Ver que por vir à terra,
 Já vinha assado.

Estrilho

Ora pois vamos, &c.³²

A primeira questão que me intrigou ao ler este vilancico é o uso da língua portuguesa, visto que a maior parte dos vilancicos e, em particular, dos de São Gonçalo são em castelhano. Entre os destinados às festas de São Gonçalo de 1708, ele é certamente o único em português. Não é possível elucidar plenamente a razão desta escolha, mas já sabemos que o uso do castelhano não é excepcional na cultura portuguesa dos séculos XVI ao XVIII, tanto na cultura escrita, quanto na oral. Além disso, essa era, por excelência, a língua desse gênero poético-musical, de origem hispânica e introduzido de forma continuada pela corte bragantina após a Restauração. Se considerarmos a frequência do castelhano na Academia dos Singulares, podemos supor que Lésbio introduziu a língua portuguesa como um diferencial de um santo tradicionalmente associado aos mareantes portugueses.³⁵

O vilancico citado retoma e reinventa o milagre de multiplicação dos peixes. O milagre, localizado na Vida de São Gonçalo inclusa no *Flos Sanctorum* de 1513,³⁴

ou seja, naquela que é considerada sua hagiografia mais antiga e que alcançou público mais amplo, aproxima o santo ao próprio Cristo. Segundo as narrativas dos apóstolos, Cristo abençoou os pães e peixes, distribuindo-os à multidão de cerca de cinco mil pessoas, que se saciaram. Como em outro vilancico de 1708, que evoca a sua santidade comentando seus milagres, Gonçalo é “un Santo a Dios parecido”.³⁵

O milagre narrado, qual seja, a multiplicação dos peixes para a distribuição aos jornaleiros, está associado a outro prodígio, um dos mais famosos de São Gonçalo, em que o santo constrói uma ponte sobre o rio Tâmega, que até então sorvia os homens pela força de suas águas.³⁶ Apesar de este episódio estar presente em diferentes hagiografias do santo, em uma de suas versões iconográficas mais frequentes e em diversos vilancicos, o milagre da ponte não lhe é específico. Há diversos santos no contexto – Guimarães, século XIII – construtores de pontes, a começar por frei Pero Gonçalves. “A coincidência nada tem de estranho, uma vez que certas obras públicas de interesse comum, nomeadamente as pontes, foram muitas vezes empreendidas pela Igreja”. Há também evidências documentais sobre essas edificações naquela localidade e período.³⁷ O milagre de multiplicação dos peixes, que ora nos interessa analisar, tal como se encontra na Vida de São Gonçalo do *Flos Sanctorum*, é idêntico àquele localizado na de frei Pedro Gonçalves. A identidade dos milagres pode resultar de uma citação que

o autor da legenda gonçalina efetuou da Vida de São Pedro e pode ter reforçado a mistura entre as biografias de dois santos construtores de pontes, dominicanos e pregadores. Mesmo não desconsiderando a disputa criada no século XVII entre beneditinos e dominicanos sobre a figura de São Gonçalo, pode-se observar que o santo *que pesca*, que conquista os peixes no vilancico de Lésbio é um “domenico”, pertencente à ordem de pregadores.³⁸ Nesse sentido, o sétimo vilancico parte de referências bíblicas e hagiográficas, que circulavam inclusive por meio das imagens (um santo que tem como atributos um cajado, um livro e se encontra sobre uma ponte) para recontar o milagre do santo, que trouxe diversos peixes para “dar aos seus jornaleiros” deixando-os saciados. A variedade/quantidade/espécie de peixes (“rey”, “remoras”, “gallos” e “peixes anjos”), que vinham “a seu império, & mandado”, e as sutis referências à parábola do *sal da terra*, na qual os apóstolos são os que imprimem o gosto, a diferença no mundo, permitem dizer que o vilancico joga com os sentidos de pescador. No vilancico, São Gonçalo se fez pregador, “pescador do alto”.

O último vilancico de 1708³⁹ apresenta, por intermédio da história de um zagal (pastor moço), uma das formas padronizadas de lidar com São Gonçalo. Esta afirmação parte da hipótese de que a relação entre os devotos e o santo nos vilancicos aparece como um conjunto de atos de fala e atos corporais.⁴⁰ À cabeça do poema,

emerge o lamento do zagal estranhando por que o santo, que a todos atende, está surdo a seus pedidos:

Perdido vengo de risa
De ver llorar un Zagal,
Remédio pidiendo al Santo,
Sin le poder alcançar.

Como es possible, dizia,
Que vuestra Paternidad,
Dando a todo el mal remedio,
Nò se duela de mi mal?

A suspensão da dúvida acaba algumas estrofes a seguir:

Quando se entra por la Iglesia
Com mucha festividad
Um tropel de Zagalejos,
Que baylavan sin cessar.

Com mucha atencion el Santo
Se paró à ver y escuchar
Del bayle lo desembuelto,
Del canto la suavidad.

El Zagal, que no era necio,
Inferio que el Santo mas,
Que llantos, queria gracias,
Como el en que mas estàn.

Entròse en resto con todos,
Y el que nò podia andar
Por impedido de plantas,
Se le bueven alas yà

Estribillo

Pues el Santo lo quiere,
Todos à baylar,

Que es razón q a quien haze favores,
La hagamos la voluntad.

Ay, ay,

Que gracioso que el bayle và!

Coplas

Para hazer el bayle alegre

El Santo a todos le dá

Las manos para tañer,

Y los pies para baylar.

Ay, ay.

Que gracioso que el bayle và!

Ay, &c.

Los que há poco no podian

Un passo en el bayle dar,

Por virtud de nuestro Santo

Com lindo ayre baylan yà.

Ay, &c.

Los que há pocas horas mudos

Se miravan sin hablar,

Por indulto de Gonçalo

Cantan bien y nõ hazen mal.

Ay, &c.

El canto, el bayle, la risa

Con el Santo es celestial,

Que con el todo es plazer,

Y fine el todo es pesar.

Ay, &c.

O santo “dá a todo mal remédio”, de uma determinada maneira. Neste vilancico, o santo cura através do movimento: quando “El Zagal, que no era necio,/ Inferio que el Santo mas,/ Que llantos, queria gracias”, alcançou a graça. Como em outros vilancicos já analisados,⁴¹ o santo responde com maravilhas à alegria, à dança e à música e não ao pranto: dá os pés e as mãos aos impedidos, a voz aos mudos... para fazer um baile, cujo ambiente pode ser apreendido pela musicalidade dessa forma poético-musical. No oitavo e último vilancico, a musicalidade, a despeito do desaparecimento das partituras, se faz particularmente evidente no estribilho e na maneira como a festa do santo mobiliza, mistura os diferentes, constituindo-os (zagales e senhoras da corte) como seus devotos. Vejamos no final do vilancico:

Las Señoras de la Corte

Bien quisieran imitar

Los Zagales, sinò fuera

Estorvo su gravedad.

Ay, &c.

Pero com sus abanicos

Hizieron tal ademàn,

Que dieron aun mas que ver,

Y al Santo aun mas que estimar.

Ay, &c.

N O T A S

1. BN, 25, 3 bis, 6, (1708).
2. Jean-Claude Schmitt, em artigo introdutório a contribuições de etnólogos e historiadores participantes de um colóquio realizado na Société d'Ethnologie française, em 1979, faz interessantes observações sobre hagiografia e culto dos santos. Nele propõe uma noção ampliada de texto hagiográfico, que inclui as tradições orais, musicais, icônicas, gestuais e as imagéticas. SCHMITT, Jean Claude. *Les saints et les stars: les textes hagiographiques dans la culture populaire*. Paris: Beauchesne, 1983, p. 9.
3. SANTOS, Beatriz Catão Cruz. Santos e devotos no império ultramarino português. *Religião & Sociedade*, v. 29, n. 1, 2009, p. 146-179.
4. Segundo Álvaro Torrente, o entendimento dos vilancicos deve passar pela inter-relação entre diversas vertentes: tradição folclórica nas suas dimensões musical, coreográfica e teatral; o drama litúrgico medieval e suas manifestações tardias, auto sacramental e oratória; a tradição de pastorela latina, ligada ao ciclo de Natal; o teatro secular, os gêneros com ele relacionados e a canção de câmara secular, representada pelo vilancico profano, pelo tono humano ou pela cantata. TORRENTE, Álvaro. *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*. Universidade de Cambridge (tese de doutoramento em musicologia), 1997 apud LOPES, Rui Miguel Cabral. *O vilancico na capela real portuguesa (1640-1716): o testemunho das fontes textuais*. 2006. Tese (Doutoramento em Música e Musicologia), Universidade de Évora, Évora, p. 1.
5. O cuco é aquele que coloca o ovo no ninho alheio por extensão, tabuísmo pejorativo, que ou aquele que é traído pela mulher; corno. BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português e latino*. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. Disponível em: <<http://www.ieb.usp.br/online/index.asp>>; HOUISS, Antônio. *Grande dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
6. SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003, p. 163-164; LE GENTIL, Pierre. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen age*. Rennes: Flihon, 1949-1952.
7. Considerando o contexto discursivo analisado neste artigo, vale consultar o significado apresentado por Raphael Bluteau: "mote – é um gênero de conceito explicado em um, dois ou três versos, porque se passa dos três, já é copla. Mote para se glosar em termos poéticos é aquele, que se põe no fim de cada décima, quintilha, ou outro metro, acabando qualquer uma delas em um dos versos do mote". BLUTEAU, Raphael, op. cit.
8. "villanescas": "las canciones que suelen cantar los villanos quando estan a foliar (sic). Pero los cortesanos remendandolos, han composto a este modo y mensura cantarcillos alegres. Este mesmo origem tiene los villancicos tan celebrados en fiestas de Natividad, y Corpus Christi". COVARRUBIAS, Sebastián de. *Del origen y principio de la lengua castellana, o Romance que oy se vsa en España / compuesto por el Doctor Bernardo Aldrete... (Parte primera del Tesoro de la lengua castellana, o española; Parte Segunda... / compuesto por el Licenciado Don Sebastian de Covarrubias Orozco...; añadido por el Padre Benito Remigio Noydens... de los PP. Clerigos Regulares Menores...)*. Madrid, por Melchor Sánchez, a costa de Gabriel León, 1674. Las dos partes de la obra de Covarrubias con portada propia, la segunda con fecha 1673. Localização: Biblioteca Nacional (Espanha), sig. R001617(2). Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80250529545703831976613/ima1160.htm>>.
9. ARNOLD, Denis. Vilancico. In: *The New Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press, 1984; BRITO, Manuel Carlos de. As origens e a evolução do vilancico religioso até 1700. *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Estampa, 1989 apud LOPES, Rui Miguel Cabral, op. cit.
10. SWIADON, Glen. África en los villancicos de negro: seis exemplos del siglo XVII. In: MASERA, Mariana. *La outra Nueva Espana: la palabra marginada en la Colonia*. Barcelona: Azul, 2001, p. 41; FRENK, Margit. La poesía y la música en el primer siglo de la colonia. In: MASERA, Mariana, op. cit., p. 23-24.
11. HANSEN, João Adolfo. A civilização pela palavra. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes; VEIGA, Cynthia Greive (org.). *500 anos de educação no Brasil*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, v. 1, p. 19-41.
12. MONSON, Craig. The Council of Trent revisited. *Journal of the Musicological Society*, v. 55, n. 1, 2002, p. 1-37. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/8317778>>. Acesso em: 8 jun. 2010.

13. Craig Monson também analisa a 24^a e a 25^a sessão, nas quais a questão da música reaparece, sessões essas menos familiares aos historiadores da música. MONSON, Craig, op. cit.
14. WEBER, Max. Rejeições religiosas do mundo e suas direções. In: _____. *Ensaio de sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1946, p. 371-410.
15. CERONE, Pietro. *El melopeo y maestro: tractado de musica theorica y pratica*. Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, tomo 1, v. 1, 1613, p. 196-197 apud LOPES, Rui, op. cit., p. 11-12; ANUNCIACÃO, frei Manuel da. *Anunciações evangélicas*. Lisboa, tomo VI, 1751 apud CUNHA, Arlindo de Magalhães Ribeiro da. *São Gonçalo de Amarante: um vulto e um culto*. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, 1996, p. 96-97.
16. LOPES, Rui, op. cit.
17. *Villancicos, que se cantaram na Cappella, do muyto alto & poderoso Rey D. Ioão o Quarto N. S. Nas Matinas da Festa da Immaculada Conceição da Virgem May de Deos de Portugal*. BN, 25, 2bis, 11 n.1.
18. Ana Cristina de Araújo reflete sobre *as artes de bem morrer* e aponta que o pequeno-médio formato destes não significa necessariamente um custo baixo, pois se faz necessário avaliar na configuração concreta da publicação, o papel, a impressão, a encadernação e a oferta-procura dos livros (ARAÚJO, Ana Cristina de. *A morte em Lisboa: atitudes e representações, 1700-1830*. Lisboa: Editorial Notícias, 1997, p. 170). No caso dos vilancicos, desconhecemos a encadernação – se é que existiu, pois eles se encontram “colados” em códices pelo colecionador. Mas temos as imagens e os editores.
19. Este tema foi desenvolvido por João André de Araújo Faria, sob minha orientação, na dissertação *A Restauração prodigiosa de Portugal, 1640-1668*. 2010. Dissertação (Pós-Graduação em História), UFRRJ, Seropédica, Rio de Janeiro. As informações subsequentes sobre o programa simbólico realizado pela dinastia de Bragança e dos grupos que buscavam sua legitimidade foram fornecidos por esta pesquisa. Sobre o culto mariano em Portugal e seus domínios, pode-se consultar: ALMEIDA, Juliana Beatriz de. *Senhora dos sete mares: devoção mariana no império colonial português*. 2002. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói.
20. Data da bula *Ineffabilis Deus*, promulgada pelo papa Pio IX, que coincide com a Festa da Imaculada Conceição de Maria.
21. Em 1669, foi encarregado de ensinar os moços da Capela Real e, em 1680, tornou-se escrivão dos contos. Em 1692 assumiu o cargo de bibliotecário da Real Livraria de Música e, em 15 de janeiro de 1698, foi nomeado mestre da Capela Real. No desempenho deste cargo, Lésbio escreveu outras obras de música religiosa como salmos, um *miserere*, lamentações para a Semana Santa, responsórios e motetes. BORBA, Tomáz; GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de música (I-Z)*. Lisboa: Edições Cosmos, 1965, p. 183; *Enciclopédia verbo luso-brasileira de cultura, 2000; Grande enciclopédia portuguesa e brasileira, s.d., p. 981, v. 14*. Palma-Ferreira faz menção ao romance *Da pulga e mosquito* (PALMA-FERREIRA, João. *Academias literárias dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1982, p. 25).
22. LOPES, Rui, op. cit., p. 221-224.
23. De acordo com Segismundo Spina, a poesia lírica desde o seu nascimento, na Grécia, estava associada à música e à coreografia. SPINA, Segismundo, op. cit., p. 88.
24. MONTES, José Ares. *Góngora y la poesia portuguesa del siglo XVII*. Madrid, s.ed., 1956 apud BUESCO, Ana Isabel. Aspectos do bilinguismo português-castelhano na época moderna. *Hispania*, n. 216, p. 35, 2004.
25. BUESCO, Ana Isabel, op. cit.
26. ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
27. LEANDRO, Sandra. Convento das Bernardas ou de Nossa Senhora da Nazaré (do Mocambo) / Museu da Marioneta. In: ALMEIDA, Álvaro Duarte de; BELO, Duarte (coords.). *Portugal patrimônio*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2007, p. 290.
28. O levantamento realizado por Rui Lopes inclui os fundos de vilancicos da Biblioteca de Música de D. João IV (1630-1649), da Capela Real (1640-1716) e de outros centros de culto (1644-1723). “Ensaladas” são textos mistos (LOPES, Rui, op. cit, p. 109-111). O termo “ensalada”, que evoca mistura, advém do prato: “y porque en la ensalada echan muchas yervas diferentes, carnes saladas, pescados, azeytonas (...) y de mucha diversidad de cosas se haze un plato, llamaram ensaladas un género de canciones, que tiene diversos metros, y son com centones, recogidos de diversos autores. Estas componem los maestros de Capilla, para celebrar las fiestas de la Natividad; y tenemos de los autores antiguos muchas, y muy buenas (...). Este modo de miscelâ-

neas compararam os antigos al plato de ensalada (...). COVARRUBIAS, Sebastián de, op. cit. O saiaquês era um dialeto rústico castelhano, que pode ser localizado nos primeiros autos de Gil Vicente. FERREIRA, Jamyle Rocha. O saiaquês: um dialeto rústico castelhano na cena portuguesa. *Anais do I Seminário de História da Ensino das Línguas*, p. 1-11. Disponível em: <http://www.sehel2009.com.br/app/Comunicacoes_Orais/Eixo_II_HISTORIA_E%20HISTORIOGRAFIA_LITERARIA/pdf/Jamyle_Rocha_Ferreira.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2011.

29. Extrai a ideia de “repertório” do trabalho de Renata Menezes, que analisa o Convento de Santo Antônio, na atual cidade do Rio de Janeiro, como um santuário socialmente definido, dando prioridade à dinâmica estabelecida entre pessoas, coisas e santos. Nele, há uma síntese da tradição existente sobre Santo Antônio, tanto no exterior, como no Brasil, a qual constituiria uma espécie de fundo de representações que os devotos acionam em sua relação com o santo. Segundo o mesmo, “a análise dessa literatura (obras de historiadores, teólogos, folcloristas e manuais sobre a vida do santo) visa a aproximar-nos de uma espécie de ‘fundo’ ou ‘repertório’, com certo cunho mítico, composto tanto por interpretações de eventos da vida do santo, como pela tradição formada a seu redor, que os devotos têm acionado e realimentado ao longo dos séculos”. MENEZES, Renata de Castro. *A dinâmica do sagrado: rituais, sociabilidade e santidade num convento do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004, p. 147-149; MOTT, Luiz. Santo Antônio, o divino capitão do mato. In: REIS, João José et al. (org.). *Liberdade por um fio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 11; SWEET, James. *Recreating Africa: Culture, Kinship, and Religion in the African-Portuguese World, 1441-1770*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2003.
30. Segundo Raphael Bluteau, “estribilho” é “(termo poético castelhano). Remate de poesia para cantar em diferente metro da canção”. BLUTEAU, Raphael, op. cit.
31. O trabalho de maior fôlego sobre o culto de São Gonçalo é realizado pelo padre Arlindo de M. R. Cunha (op. cit.). Recentemente, Cristina Sobral retoma o tema a partir do estudo e edição crítica das adições portuguesas no *Flos Sanctorum*, de 1513 (SOBRAL, Cristina Maria Matias. *Adições portuguesas no Flos Sanctorum de 1513*. 2000. Tese (Doutoramento em Literatura Portuguesa – Época medieval), Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa). Para uma análise de alguns documentos sobre o culto do santo na América portuguesa, especialmente petições, viajantes, sermão e compromisso de irmandade, ver: SANTOS, Beatriz Catão Cruz. As capelas de Minas no século XVIII. *Acervo*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, v. 16, n. 2, p. 129-146, 2003; A festa de São Gonçalo na viagem em cartas de La Barbinais. *Via Spiritus*, revista de história da espiritualidade e do sentimento religioso, Porto, n. 11, p. 221-223, 2004; O santo do bispo. *Topoi*, v. 7, n. 13, p. 300-330, 2006.

Há também um conjunto expressivo de análises sobre o santo e o culto proveniente das ciências sociais, entre eles: FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987; ARAÚJO, Alceu Maynard. *Cultura popular brasileira*. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1973; CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954; QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. A dança de São Gonçalo, fator de homogeneização social numa comunidade do interior da Bahia. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 6, n. 1, 1958; SANCHIS, Pierre. *Arraial. Festa de um povo: as romarias portuguesas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983; GUIMARÃES, Gonçalves. A festa de São Gonçalo em Vila Nova de Gaia, origens e evoluções de um culto de mareantes. *Revista de Ciências Históricas*, Universidade Portucalense, v. 7, p. 135-160, 1993. Algumas dessas análises apontam para um caráter lúdico, mágico e sensual presente no culto e, sobretudo, na festa de São Gonçalo. Mas, é importante observar, o leque de interpretações sobre o assunto é mais amplo, pois entre esses autores há explicações divergentes especialmente sobre a dança de São Gonçalo. No conjunto dos autores, há um tom geral que classifica o culto do santo no catolicismo popular. Faz-se necessário conceituar o “popular”, escapando de uma noção *a priori* (CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998; FERNANDES, Rubem Cesar. *Religiões populares: uma visão parcial da literatura recente*. BIB, n. 18, p. 3-26, 1984) e transcender uma interpretação deste santo tão somente como representativo de um catolicismo mágico e sensual, que teria prevalecido na formação da sociedade brasileira. Arriscaria dizer que esta é uma versão do santo mais difundida e que encontra uma de suas principais fontes na interpretação de Gilberto Freyre sobre o catolicismo brasileiro. Para uma discussão sobre esse ponto, pode-se consultar a análise de Ricardo Benzaquen de Araújo. *Guerra e paz: Casa grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994. Interessa-me, ao analisar os vilancicos, a versão virtuosa do santo, bastante diferente daquela encontrada em parte do campo etnográfico. Para uma interpretação ponderada do culto do santo, que relaciona religião popular à hierarquia e concebe as romarias do santo como um espaço de ambiguidade, remeto à SANCHIS, Pierre, op. cit. A interpretação de Sanchis, a meu ver, permite matizar uma imagem do culto do santo que privilegia os seus aspectos mágicos e permissivos.

32. BN, 25, 3 bis, 6, (1708). Cada um dos vilancicos é indicado na publicação por um algarismo romano, neste caso, o VII.
33. GUIMARÃES, Gonçalves, op. cit. Deve-se relativizar a ligação entre o culto de São Gonçalo e os grupos que compõem a categoria dos mareantes, visto que o culto dos santos é um terreno propício à mistura de grupos sociais, pois aqueles costumam ser acessíveis a todos. (SCHMITT, Jean Claude. *La fabrique des saints. Annales ESC*, v. 39, n. 2, p. 289, 1984). Se bem que, mesmo na América portuguesa, costuma ser associado a regiões litorâneas e homens do mar, mesmo que não exclusivamente.
34. Para uma definição esclarecedora do *Flos Sanctorum*, como um exemplo das *legendae novae*, associada aos dominicanos (SOBRAL, Cristina Maria Matias, op. cit.). Segundo a autora, a *Legenda Aurea*, escrita no século XIII, foi a mais divulgada no gênero por Jacopo de Varasse, dominicano, arcebispo de Gênova. Sob diferentes designações (*Legenda Aurea*, *Legenda Sanctorum*, *Hystoria Lombardica* ou *Flos Sanctorum*), foi lida por toda a cristandade e serviu de base a traduções para as línguas vernáculas, nas quais alcançou um público mais amplo incapaz de ler em latim. Os santos do corpus pertencem a três grupos principais: orientais, romano-italianos e franceses. As ilhas britânicas e a Irlanda têm uma pequena representação, as áreas de língua alemã e espanhola menor ainda e os santos portugueses não existe nenhum. À medida que a *Legenda Aurea* se transmitia nestas regiões, foram acrescentados os santos nacionais ou aí venerados. A *Ho Flos Sanctorum em lingoage portugues* de 1513 foi editada sobre o patrocínio de d. Manuel e acrescentou 19 santos "portugueses", melhor dizendo, santos cultuados em Portugal. Ela representa a mais antiga edição conservada, não fragmentada, de uma versão portuguesa da *Flos Sanctorum*, tendo sido traduzida não do latim, mas do castelhano. São Gonçalo está entre os santos acrescentados, mas a versão mais antiga de sua legenda conservada está na *Flos Sanctorum*. Cristina Sobral, que analisa as adições portuguesas, tem como hipótese a existência de uma legenda original de cerca de 1430, escrita por um dominicano de Guimarães, natural de Amarante. A datação coincide com notícias de sua festa litúrgica e foi elaborada pela estudiosa a partir do cotejo entre a *Flos Sanctorum* de 1513 e o antecedente traduzido e, posteriormente, a análise comparativa das diferentes legendas deste santo datadas do século XVI. (Ibidem, p. 4-85, 165-187).
35. BN, 25, 3 bis, 6, (1708). Vilancico VI. As narrativas do milagre de multiplicação dos pães e peixes por Cristo podem ser localizadas nas seguintes passagens dos Evangelhos: Mateus 14:13-21; Marcos 6:30-34; Lucas 9:10-17; João 6:1-14. Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulinas, 1985.
36. Segue o milagre tal como encontrado na *Flos Sanctorum* de 1513: "E começado o edificio e acabado o forte alicerce dos pilares della, fallecendo o mâtimento e o vinho, pedindo ajuda a Deos acerca da praya do dito rio, orãdo cõ os gylhos na terra, em virtude de Nosso Senhor Jhesu Christo fazia o sinal da cruz sobre a agua e assi chamava os peyxes, os quaes a elle se apresentavam e parecia que per acenos lhe diziã que tomasse os necessarios pera si e pera seus obreiros. A qual cousa como elle fizesse, os outros, com a beçom do Padre e do Filho e do Spiritu Sancto, aos cõvenientes lugares do peeço mãdava {...}" (apud SOBRAL, Cristina Maria Matias, op. cit., p. 610). Mantive a grafia antiga deste documento.
37. Ibidem, p. 187.
38. A filiação do santo até hoje permanece sem solução. De acordo com o *Flos Sanctorum* ele teria sido beneditino. Contudo, o padre Arlindo mesmo admitindo que ele tenha sido de início beneditino e morrido dominicano afirma ter sido Gonçalo cônego da Colegiada de Guimarães (CUNHA, Arlindo de Magalhães Ribeiro da, op. cit., p. 22-25; SOBRAL, Cristina Maria Matias, op. cit., p. 166).
39. BN, 25, 3 bis, 6, (1708). Vilancico VIII.
40. MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EDUSP, 1974, p. 211-213; MENEZES, Renata de Castro, op. cit.
41. Pode-se encontrar a associação do santo com alegria, dança e música em outros vilancicos, como: BN, 25, 3 bis, 6, (1708) Vilancico III, IV. Interessante observar que o santo taumaturgo se encontra no *Flos Santorum*, mas a associação do santo com aqueles elementos inexistente. Há uma indicação de possível oralidade numa de suas visões da Virgem, que o aconselha a ingressar numa ordem religiosa em que se praticasse o ofício de Nossa Senhora no início do dia e no final, o que é interpretado por Gonçalo como sendo os dominicanos (Vida de São Gonçalo apud SOBRAL, Cristina Maria Matias, op. cit., p. 185-186).

R E S U M O

O artigo tem por objetivo apresentar os vilancicos portugueses de fins do século XVII e inícios do século XVIII como documentos para uma história do culto dos santos. A partir do diálogo com estudos sobre o gênero em Portugal e no mundo hispânico, assim como sobre santidade, considera-se que o vilancico é uma forma poético musical, que fazia parte de uma *performance* e constituía uma forma de transmissão de hagiografia recorrente no Portugal dos séculos XVII e XVIII.

Palavras-chaves: vilancico; culto; língua; hagiografia; música.

A B S T R A C T

The article intends to show the Portuguese vilancicos from the end of the seventeenth century to the beginning of the eighteenth century as documents related to the history of the cult of saints. Through the transdisciplinary exchange with studies of this literary genre in Portugal and in the Spanish world, as well as studies about sainthood, the vilancico is considered a musical poetic form, which was part of a performance and was a recurrent way to transmit hagiography in the Portugal of the seventeenth and eighteenth centuries.

Keywords: vilancico; cult; language; hagiography; music.

R E S U M É N

El artículo tiene por objetivo presentar los villancicos portugueses de fines del siglo XVII e inicios del siglo XVIII como documentos para una historia del culto de los Santos. Desde el diálogo con estudios sobre el género en Portugal y en el mundo hispánico, así como sobre santidad, se considera que el villancico es una forma poética musical, que hacía parte de una performance y constituía una forma de transmisión de hagiografía recurrente en Portugal de los siglos XVII y XVIII.

Palabras claves: villancico; culto; idioma; hagiografía; música.