



Octavio Páez Granados

## “ZENTE PLETO, ZENTE PLETO”

O VILANCICO DE NEGRO EM PORTUGAL — SÉCULO XVII:

Dois casos de estudo do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos, na área de especialização em Estudos Musicais (Musicologia Histórica) orientada pelo Doutor Paulo Estudante e coorientada pelo Doutor José Abreu, apresentada ao Departamento de Estudos Artísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2013



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



Faculdade de Letras

## “ZENTE PLETO, ZENTE PLETO”

O VILANCICO DE NEGRO EM PORTUGAL — SÉCULO XVII:

Dois casos de estudo do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

### FICHA TÉCNICA

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	“ZENTE PLETO, ZENTE PLETO” O VILANCICO DE NEGRO EM PORTUGAL — SÉCULO XVII: Dois casos de estudo do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.
Autor	Octavio Páez Granados
Orientador	Doutor Paulo Estudante
Coorientador	Doutor José Abreu
Júri	Presidente: Doutor João Maria André Vogais: 1º Doutora Soterraña Aguirre Rincón (Arguente) 2º Doutor Paulo Estudante
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Artísticos
Área Científica	Estudos Musicais
Especialidade	Estudos Musicais (Musicologia Histórica)
Data da defesa	24-10-2013
Classificação	18 Valores



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



*A Flunando, quien curioso, descubre una verdad.*

*A Lopé, quien cautivo, celebra la libertad.*

*A Bastião, quien anónimo,*

*Lleva la esperanza.*



## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador o Dr. Paulo Estudante; pelo apoio, a paciência, a ajuda, o método e as “obnubilantes tabelas”.

Ao meu coorientador o Dr. José Abreu; pelos ensinamentos, o conselho, o sentido do humor, pela valiosíssima ajuda na elaboração da edição crítica e por ensinar-me a ouvir, “com outros ouvidos”.

Aos dois; pela enorme motivação e a vossa generosidade, por acreditarem nas minhas capacidades e valorizar o meu trabalho; por serem um modelo de qualidade científica e humana.

À Dra. Ana Ribeiro Luís; pela ajuda na revisão da tradução dos textos literários.

À minha amiga e colega Mafalda Ramos; pela ajuda na tradução do resumo.

A todos esos anónimos; quienes digitalizando libros y documentos, son una pieza clave para el avance de la labor científica e intelectual.

A mis padres Soledad Granados Alarcón y Octavio Páez Marcial; por el infinito amor, la ayuda incondicional y por siempre, y aún a la distancia, estar a mi lado.

A mis buenos amigos Ana Isabel Nistal y Helder de Sousa; por las correcciones y la lectura del texto.

A Joan Rodríguez Sapinya; pel suport, l’auxili i per formar part d’aquest cicle.

A Frei Cosme de Gamboa; por en silencio, decirme tanto.

Ab imo pectore.





**RESUMO:** O vilancico, forma poética associada a um certo tipo de composição musical, de origem Ibérica, é um dos géneros mais importantes e representativos de arte musical e poética da cultura Ibero-americana. Os vilancicos de personagens são uma tipologia do género vilancico, sendo composições que representam e caracterizam os diferentes povos e sociedades que conformam a península ibérica: bascos, catalães, ciganos, galegos, negros, portugueses, entre outros. Estas obras, oferecem-nos um possível retrato dos costumes de cada uma dessas personagens: a sua música, danças, atividades económicas e laborais, a sua fala particular e a sua relação com o divino.

Dentro deste subgénero a variante mais numerosa será a dos *Vilancicos de Negro*, isto é, a representação dos escravos africanos vindos à península ibérica ou levados às colónias americanas. Subgénero muito popular desde finais do século XVI até bem entrado o século XVIII, uma das principais características deste tipo de vilancicos, ou talvez a principal, é a fala particular atribuída a estes negros, composta de distorções fonéticas e morfossintáticas de uma língua latina base, neste caso castelhano ou português, misturando-se ainda, com um certo léxico de origem africano.

Na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra encontra-se um conjunto de aproximadamente duas dezenas de *vilancicos de negro*, contidos num conjunto de manuscritos denominados *cartapácios* outrora pertencentes ao espólio musical do extinto Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Muitos destes *vilancicos de negro* conimbricenses, encontram-se escritos na variante afro-portuguesa sendo, até o momento, os únicos exemplares identificados nesta variante linguística. Desta forma, são apresentados dois casos de estudo deste notável espólio musical.

**PALAVRAS-CHAVE:** Vilancico de Personagens, Vilancico de Negro, século XVII, *língua de preto*, manuscritos, Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

---



**ABSTRACT:** The Vilancico, An Iberian poetical form often set music, is one of the most important and representative musical and poetical genres the Iberoamerican culture. The Character Vilancicos (Vilancicos de Personagens) are a typology of the Vilancico genre, compositions that characterize the different social groups or ethnicities that the Iberian Peninsula mosaic- Basques, Catalans, Gypsies, Galicians, African Blacks and Portuguese, among others. These works may offer us a portrait of the period understanding of each one of those character: Their music, dance, economical and work activities, their particular speech and their relationship with the divine.

The most numerous variant of the Vilancico genre is the Vilancicos de Negro, that is, representation of the African slaves that came to the Iberian Peninsula or that were taken to the American colonies. One of the main features of this kind of Vilancicos, a very popular subgenre since the end of the 16th century and right into the 17th century, is the particular speech attributed to these African slave, composed by phonetic and morphosyntatic distortions of a Latin language (in this case Castilian or Portuguese) and most likely mixed with some words of African origin.

At the General Library of the University of Coimbra (*Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*) there can be found a set of about twenty Vilancicos de Negro within a set of manuscripts known as "Cartapácios". Extant from Monastery of Santa Cruz library, many of these Vilancicos de the Afro-Portuguese language (*Língua de Preto*) the sole known extant music works with this linguistic variant. Two of these Coimbra's Vilancicos de Negro will be taken as case studies.

**KEYWORDS:** Character Vilancico (Vilancico de Personagens), Vilancico de Negro, 17th century, manuscripts, Monastery of Santa Cruz de Coimbra, General Library of the University of Coimbra (Universidade de Coimbra).

---



# ÍNDICE GERAL

Agradecimentos.

Resumo.

*Abstract.*

Índice geral.

PÁGINA

## INTRODUÇÃO.

1

### CAPÍTULO I: O Contexto Literário e Histórico.

1. Vilancicos, Vilancicos de personagens e Ensaladas: Entre as origens, a evolução, a polémica e a decadência. 7
2. Sobre os aspetos formais do vilancico. 23

### CAPÍTULO II: O Vilancico de Negro no século XVII.

1. Introdução. 27
2. As principais características. 31
  - a) Um dialeto literário? As duas variantes e a possível origem portuguesa: A fala própria. 31
  - b) *Villanciquero* profissional, branco observador ou negro/mulato letrado: A incógnita autoral. 37
  - c) O espírito carnavalesco, a paródia e a transgressão para elevar o riso: As temáticas. 43
- + Preambulo. 43
  - i) Ir ver e adorar à Criança Divina: A procissão e a oferenda. 47



ii)	<i>“Que quiele Tumé; Neglilla de Angola; diga zu melzé”:</i> Antropónimos, títulos nobiliários, honoríficos e topónimos.	51
iii)	As “liberdades” do negro escravo: Competições, jogos, brincadeiras, distorções linguísticas e paródias bíblicas.	52
d)	O suposto “fim de festa”: A função na celebração litúrgica.	61
e)	<i>“Uma xácal també; le cantamo, en eya; la música con la bueya; que saben sol fa mi re”:</i> O Vilancico Concertado.	63
<b>CAPÍTULO III: Os casos de estudo – Dois Vilancicos de Negro do MM 227 da BGUC.</b>		
1.	Introdução.	75
2.	A Fonte: O Manuscrito Musical (MM) 227.	76
3.	<i>Al neglio de Mandiga e Zente pleto:</i> Os dois casos de estudo e respetiva edição crítica.	78
4.	Apreciações gerais.	80
<b>CONCLUSÃO.</b>		93
<b>BIBLIOGRAFIA.</b>		99
<b>ANEXOS.</b>		
ANEXO I – Quadro expositivo do conteúdo do Manuscrito Musical (MM) 227 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC).		I
ANEXO II – Edição crítica dos Vilancicos de Negro do P-Cug MM 227: <i>“Al neglio de Mandiga e Zente pleto”.</i>		XVII





## ÍNDICE DE FIGURAS

	PÁGINA
FIGURA 1 – Retrato de Dom Miguel de Castro.	5
FIGURA 2 – Servo de Dom Miguel de Castro com caixa.	25
FIGURA 3 – Servo de Dom Miguel de Castro com marfim.	73
FIGURA 4 – Exemplo do selo da associação <i>Polyphonia</i> presente em vários manuscritos da BGUC.	77
FIGURA 5 – <i>Al neglio de Mandiga</i> ; fragmento do <i>Andele La</i> (f. 17v).	80
FIGURA 6 – <i>Al neglio de Mandiga</i> ; fragmento da <i>[Resposta] a 8</i> (f. 18v).	81
FIGURA 7 – <i>Zente pleto</i> ; fragmento da <i>Resposta a 5</i> (f. 21).	81
FIGURA 8 – <i>Al neglio de Mandiga – A Duo</i> (f.17); sinal de repetição e proposta de transcrição.	83
FIGURA 9 – <i>Al neglio de Mandiga – A Duo</i> ; Superius 1 (f.17).	90
FIGURA 10 – Los Negros de las Esmeraldas.	97

## ÍNDICE DE QUADROS

	PÁGINA
QUADRO 1 – Corpus de Vilancicos de Negro com partitura.	65
QUADRO 2 – Vilancicos de Negro existentes no P-Cug MM 227.	79



# INTRODUÇÃO

O vilancico ou vilancete, é uma das principais formas poético-musicais dentro do dilatado mundo Ibero-americano. Muito popular entre as últimas décadas do século XV e o século XVIII, foi uma das máximas representações da arte musical e poética em línguas vernaculares ibero-americanas da renascença e do barroco. Ao longo do século XVIII deu-se o declínio do género, primeiro em Portugal e posteriormente na Espanha. Mas sobreviveu ainda durante as primeiras décadas do século XIX pelo menos na América espanhola, tendo-se conservado nas tradições populares natalícias ibero-americanas até os nossos dias.

Esta forma de representação artística teve desde praticamente a sua origem até o seu declínio, uma função marcadamente devocional, com particular ênfase (tanto quanto sabemos) no século XVII. Não será difícil considerar o vilancico como o principal género devocional em língua vernacular, dentro do contexto católico ibérico e colonial. Milhares de vilancicos outrora escritos sobreviveram. A grande variedade, riqueza de formas, estilos e conteúdos, permanece uma temática relativamente pouco estudada, nomeadamente quando considerados os seus aspetos musicais.

Esta variedade e riqueza, deu origem a diversos subgéneros entre os quais se destacam os *vilancicos de personagens*, composições que representam e caracterizam os diferentes povos e sociedades que conformam a península ibérica, por exemplo, bascos, catalães, ciganos, galegos, negros, ciganos, portugueses, entre outros. Estas obras, oferecem-nos um retrato dos costumes de cada uma dessas personagens: a sua música, danças, atividades económicas e laborais, a sua fala particular e a sua relação com o divino, que sendo estereótipos ou não, não carecem de interesse aos olhos do investigador e estudioso contemporâneo.

Dentro deste subgénero, a variante mais numerosa parece ter sido a dos *vilancicos de negro*, isto é, a representação dos escravos africanos presentes na Península Ibérica ou levados para as colónias americanas.

Subgénero muito popular desde finais do século XVI até bem entrado o século XVIII, uma das principais características deste tipo de vilancicos, ou talvez a

principal, é a fala particular atribuída a estes *negros* (também designados guinéus, *guineos*, *negritos* e *negrillos*), composta de distorções fonéticas e morfosintáticas de uma língua latina base, neste caso castelhano ou português, misturando-se ainda, com um certo léxico de origem africano. Assim, temos duas variantes linguísticas e literárias: uma afro-espanhola (*español bozal*), aparentemente a mais frequente, e uma afro-portuguesa (*língua de preto*), muito mais modesta no seu número.

Na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (P-Cug), encontra-se um conjunto de aproximadamente duas dezenas de *vilancicos de negro*, contidos num conjunto de aproximadamente dezanove manuscritos denominados *cartapácios*, outrora pertencentes ao espólio musical do extinto Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Muitos destes *vilancicos de negro* conimbricenses, encontram-se escritos na variante afro-portuguesa, sendo até o momento, os únicos exemplares identificados nesta variante linguística. Desta forma, são apresentados dois casos de estudo deste notável espólio musical.

No primeiro capítulo serão faladas, muito sucintamente, questões relacionadas com o género vilancico, o subgénero *vilancico de personagens* e as *ensaladas*, outro subgénero estreitamente emparentado com os *vilancicos de personagens*: contextualização geral, origens, etimologia dos termos, função, evolução, a polémica em torno a eles, decadência e os aspetos formais e estruturais, por exemplo.

Já no segundo capítulo, a questão *vilancico de negro* no século XVII, será central. Aqui o subgénero será definido e exposto, enumerando as suas principais e mais significativas características: as questões linguísticas, literárias, sociológicas e

musicais, as teorias relacionadas com a autoria de grande parte dos textos, a função que este tipo de vilancico supostamente tinha, e as temáticas recorrentes neles.

No terceiro e último capítulo, são apresentados dois casos de estudo provenientes do já mencionado espólio musical do extinto Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, hoje em posse da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC). Os dois vilancicos transcritos e estudados, *Al negligio de Mandiga* e *Zente pleto*, serão comentados neste capítulo, onde também serão abordadas questões relacionadas com a fonte e a sua proveniência.

Posteriormente, e para finalizar esta dissertação, são apresentados dois apêndices diretamente relacionados com o capítulo terceiro: uma tabela com os conteúdos do manuscrito musical (MM) 227, a fonte dos nossos casos de estudo; a edição crítica do texto literário e musical dos vilancicos em questão.

Os *vilancicos de negros*, composições que tiveram um papel importante na divulgação de um sistema de crenças religiosas, desenvolvendo uma visão lúdica e carnavalesca do mundo que formava parte do cristianismo, são fontes documentais pertinentes para a leitura do mosaico sociológico e cultural do mundo ibérico e colonial dos séculos XVI, XVII e XVIII. A figura “do outro”, tão omnipresente nestas obras, leva *per se* uma certa pregnância estética, histórica e sociológica, que dificilmente passa despercebida aos olhos do agudo observador, ávido na sua curiosidade.

*Andele La !*

---





FIGURA 1- Retrato de Dom Miguel de Castro,  
Nobre do Reino do Congo, (ca. 1642-1643);  
Albert Eckhout (1610 -1666) - Museu Nacional da Dinamarca <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> D. Miguel de Castro, Conde de Nsoyo, tio da Rainha Nzinga Mbandi do Ndongo –Matamba (Dona Ana de Souza para os portugueses) e do Rei Nkanga a Lukeni do Congo (D. Garcia II para os portugueses) , foi enviado como Embaixador a Recife, perante o Governador Geral do Brasil Holandês, Maurício de Nassau. A missão diplomática aconteceu nos anos de 1642 -1643, estando nessa altura presente no Brasil colonial, o pintor holandês Albert Eckhout, quem formava parte do séquito de Maurício de Nassau.





# CAPITULO I

## O CONTEXTO LITERÁRIO E HISTÓRICO

### **1. Vilancicos, Vilancicos de personagens e Ensaladas: entre as origens, a evolução, a polémica e a decadência.**

O termo vilancico, refere-se a uma forma poética frequentemente posta em música. De origem Ibérica, trata-se de uma das estruturas mais importantes e representativas de arte musical e poética da cultura Ibero-americana. Eis aqui uma definição histórica do vilancico, do punho de Juan Díaz Rengifo (1592):

*« Villancico es un genero de copla q[ue] solamente se compone para ser ca[n]tado. Los demas metros sirven para representar, para enseñar, para descriuir, para historia, y otros propositos, pero este solo para la musica. En los Villancicos ay cabeça y pies: la cabeça es una copla de dos, tres o quatro versos, que en sus Ballatas llaman los Italianos Repeticion o represa, porque se suele repetir después de los pies. Los pies son una copla de seys versos, que es como glossa, de la sentencia, que se contiene en la cabeça »<sup>2</sup>*

Esta definição contém três ideias importantes: o vilancico é uma canção, trata de assuntos líricos e existe uma relação formal e conceitual entre uma *represa* e uma *glossa*, ou seja, entre um estribilho, parte que é reiterada, e as coplas, o resto do “corpo”.

---

<sup>2</sup> DÍAZ RENGIFO (1592): 30-1.

Tudo parece indicar que a denominação “vilancico”, outras vezes chamado vilancete ou chançoneta, surge na segunda metade do século XV para designar este certo estribilho, ou seja, um conjunto de versos que se reiteram, e que deram o nome à composição poética em questão. Este estribilho era próprio de um tipo de canções em línguas vernaculares que, embora cultivadas por poetas e músicos profissionais, eram inspiradas em modelos populares, muitas das vezes, com uma clara ascendência da dança<sup>3</sup>. Dali a palavra “vilancico”, isto é, próprio da vila ou “canção vilã”. Sendo uma das máximas representações poéticas e musicais, em línguas vernáculas ibero-americanas da renascença e do barroco, este tipo de composição foi muito popular entre a segunda metade do século XV e o século XVIII<sup>4</sup>.

A partir da segunda metade do século XV, por um lado aparecerão os vilancicos profanos, cuja temática predileta será o amor cortês, o bucólico, o pastoril ou inclusive, meditações de índole metafísica, filosófica ou existencial. Assim, os temas abordados nestes vilancetes profanos, estarão associados aos tópicos literários e poéticos próprios da renascença<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> TORRENTE/KNIGHTON (2007): 1

<sup>4</sup> O chamado *Cancionero de Astudillo* (à volta de 1450) é até o momento a fonte musical mais antiga identificada, que contém um conjunto de peças polifónicas devocionais em línguas vernáculas. TORRENTE/KNIGHTON (2007): 55.

<sup>5</sup> Temos numerosos compêndios renascentistas deste tipo de cantares, os chamados “Cancioneiros musicais” espanhóis e portugueses dos séculos XV, XVI e inícios do XVII, com variedade de vilancicos profanos: *El Cancionero de Palacio*, *El Cancionero de Medinaceli*, *El Cancionero de la Colombina*, *El Cancionero de la Sablonara*, *El Cancionero de Uppsala*, *O Cancioneiro de Elvas*, *O Cancioneiro de Belem*, *O Cancioneiro de Lisboa* e *o Cancioneiro de Paris*, por exemplo.

Por outro lado, teremos os vilancicos de temática religiosa, cuja função de género devocional<sup>6</sup> será equiparável, dentro do contexto ibérico, às suas congéneres europeias: as *laudas* italianas, os *noëls* franceses e as *carols* inglesas<sup>7</sup>.

Não carece de interesse citar ao espanhol Sebastián de Covarrubias, quem no seu *Tesoro de la lengua castellana o española* de 1611, proporciona-nos uma definição de *villanesca*, isto é, uma das múltiplas formas de chamar ao vilancico:

« [...] *Las canciones que suelen cantar los villanos cuando están en solaz, pero los cortesanos, remedándolos, han puesto a este modo y mesura cantarillos alegres. Esse mesmo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y del Corpus Christi* »<sup>8</sup>

A partir do século XVII, *grosso modo*, o termo “vilancico” ficará unicamente reservado a aquelas canções de temática meramente religiosa. O tema mais recorrido será a natividade, seguido de outro tipo de celebrações do calendário católico como a festa do Corpus Christi, ou aquelas festas relacionadas com determinados santos padroeiros.

---

<sup>6</sup> O termo “género devocional” é proposto e desenvolvido em TORRENTE/KNIGHTON (2007). *Grosso modo*, o termo refere-se a uma variedade de canções em línguas vernáculas ibéricas (chançonetas, ensaladas, vilancicos, pastorelas, cantadas) cujo espaço natural seria dentro das celebrações sagradas públicas, das principais festas do rito católico. Em particular, seriam estas peças inseridas no fim das vésperas, depois dos responsórios das matinas, durante o ofertório, na elevação da missa, ou nas processões dentro e fora da igreja. Embora é notado que esta prática musical tem raízes comuns na maior parte dos países europeus, na península ibérica teve uma longa e peculiar história, devido isto em grande parte, aos efeitos da contrarreforma. TORRENTE/KNIGHTON (2007): 1.

<sup>7</sup> TORRENTE/KNIGHTON (2007): 9

<sup>8</sup> COVARRUBIAS (1611): Parte II, f. 210r.

Desta forma, e por uma questão basicamente de nomenclatura, o termo vilancico ficou delimitado dentro do contexto religioso, e as composições homónimas a ele cuja temática era profana, passaram a ser conhecidas como *tonos* ou *letras humanas*<sup>9</sup>.

Assim, o vilancico barroco que Covarrubias já identifica em 1611 como sendo «*tan celebrado en las fiestas de Navidad y Corpus Christi*» será pouco mais de um século mais tarde, definido pelo *Diccionario de Autoridades*. Este dicionário, o primeiro em língua castelhana editado pela *Real Academia Española*, será o fundamento daquele que é hoje conhecido como o *Diccionario de la lengua española*.

«*Villancico: Composición de Poesia com su estrivillo para la Música de las festividades en las Iglesias. Díxose assi segun Covarr. De las canciones vilanescas, que suele cantar la gente del campo, por haberse formado a su imitación[...]*»<sup>10</sup>

Note-se que nesta altura, o termo vilancico já está totalmente delimitado ao espaço eclesiástico.

A quantidade de vilancicos existentes resulta-nos espantosa, em grande medida reduzidos apenas à sua forma literária mas, ainda assim, subsistindo um número muito significativo sob a sua forma musical. Espalhados pelos mais numerosos arquivos, bibliotecas e coleções ibero-americanas, pela sua quantidade, variedade e riqueza de formas, estilos e conteúdos, o vilancico é um assunto que ainda está muito longe de estar suficientemente estudado, sendo eles, fontes documentais de primeira ordem desde os mais diversos pontos de vista: musical, literário,

---

<sup>9</sup> TORRENTE/KNIGHTON (2007) p. 2

<sup>10</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726- 39): Tomo VI, 487.

sociológico, etnográfico, histórico, político ou religioso. A sua importância e transcendência cultural não devem ser ignoradas.

Esta variedade e riqueza de formas, estilos e conteúdos, deram origem a diversos subgéneros entre os quais se destacam os *vilancicos de personagens*<sup>11</sup>, estreitamente relacionados com os chamados *vilancicos de nações ou ensaladas*<sup>12</sup>.

Os *vilancicos de personagens* são composições que representam e caracterizam os diferentes povos e sociedades que conformam a península ibérica, por exemplo, bascos, galegos, negros, ciganos, portugueses, catalães, entre outros. Estas obras, oferecem-nos um retrato dos costumes de cada uma dessas personagens: a sua música, danças, atividades económicas e laborais, a sua fala particular e a sua

---

<sup>11</sup> A designação *villancicos de personagens*, trata-se de uma designação atual: SWIADON (2000). Embora no *Index da Livraria de música de El-Rei D. João IV (1649)*, já aparece insinuada esta designação, nas pequenas anotações à margem dos vilancetes enumerados nesta fonte, por exemplo.

<sup>12</sup> O termo *ensalada* aparecer-nos-á no século XVI em FLETXA (1581). Ainda, e com anterioridade a Fletxa, Gil Vicente já utiliza o termo em várias das suas peças de teatro. Da mesma forma podem-se encontrar numerosas fontes, tanto espanholas, portuguesas e latino-americanas, onde o termo *ensalada* aparece claramente atribuído. A este respeito vamos ter, por exemplo, uma variante da palavra: *Ensaladilla*, muito utilizada pela mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) para nomear as suas ensaladas, MÉNDEZ PLANCARTE (1994). Ainda, o termo é definido em 1611 por Sebastián de Covarrubias, como mais adiante será anotado.

O termo *vilancico de nações/ villancico de naciones*, sinónimo de *ensalada*, é uma designação atual proposta por Swiadon (2000) quem atribui a nomenclatura a certas ensaladas. Cito como por exemplo uma do espanhol José Pérez de Montoro, onde o termo é sugerido no decorrer do texto: «[...] Lleguen norabuena, Norabuena vengan, todas las naciones, que al Niño reverencian [...] Entre las demás Naciones, la primera que al Portal, llegó a rendir la obediencia [...]» PÉREZ DE MONTORO (1736): tomo 2, 189-195. Villancico VII.

relação com o divino, que sendo estereótipos ou não, não carecem de interesse aos olhos do investigador e estudioso contemporâneo.

Dentro deste subgénero, a variante mais numerosa será a dos *vilancicos de negro*<sup>13</sup>, isto é, a representação dos escravos africanos vindos à península ibérica ou levados às colónias americanas.

Já as *ensaladas* têm como principal característica aglomerar os vários *tipos* de personagens. Desta forma, serão simultaneamente retratados diversos aspetos linguísticos, ideológicos e culturais próprios, de vários personagens ibéricos. Grande parte das vezes, um dos personagens que participam nestas ensaladas é o negro ou os negros, razão pela qual existe uma relação direta entre ensaladas e vilancicos de negro. Uma das principais valias destes vilancicos é precisamente o seu sentido ecuménico.

Eis aqui o que Sebastián de Covarrubias disse, em relação às ensaladas:

*« Y porque en la ensalada echan muchas yervas diferentes, carnes saladas, pescados, azeytunas, conservas, confituras, yemas de huevos, flor de borraja, grageas; y de mucha diversidad de cosas se haze un plato, llamaron ensaladas un genero de canciones, que tienen diversos metros, y son como centones, recogidos de diversos Autores. Estas componen los Maestros de Capilla, para celebrar las fiestas de la*

---

<sup>13</sup> Basta consultar, por exemplo, a *Primeira parte do index da livraria de musica do myyto alto, e poderoso rey Dom Ioão o IV*, onde dos 171 vilancicos de personagens enumerados, 58 são de negro. NERY (1997): 99.

*Natividad; y tenemos los Autores antiguos muchas, y muy buenas, como el molino, la bomba, el fuego, la justa, el cilindrón, &c. »<sup>14</sup>*

Nesta definição, Covarrubias dá-nos a chave para perceber o que é uma ensalada musical: Uma mistura de canções, algumas delas populares e conhecidas, enlaçadas com outros textos musicais que servem denexo e união, variedade de línguas, de versos e de metros distintos, ritmos diversos e desde o ponto de vista composicional, uso de diversos procedimentos: a *tutti*, a solo, a duo, em contraponto para as partes mais imitativas, mais homofónica nas canções intercaladas na narração. Estas ensaladas geralmente apresentam uma máxima em latim como colofão, o que tem a função de fechar a obra, com uma pequena “moral” da história narrada<sup>15</sup>.

Note-se também, que o autor cita diversas ensaladas do catalão Mateu Fletxa el Vell (1481-1553) como *La Bomba*, *La Justa*, e *El Fuego*, publicadas em Praga em 1581 pelo seu sobrinho Mateu Fletxa el Jove (1530? – 1604), o que denota, a popularidade que elas tiveram.

Ambos subgéneros são pertinentes fontes documentais que nos podem oferecer uma leitura do mosaico sociológico e cultural do mundo ibérico de então. Não carece de interesse para o observador e investigador contemporâneo, analisar a imagem e os valores culturais que cada um dos povos ibéricos projetava no imaginário coletivo séculos atrás, e ainda, conhecer as implicações musicais implícitas nestes subgéneros.

---

<sup>14</sup> COVARRUBIAS (1611): Parte I, f. 239r.

<sup>15</sup> GÓMEZ MUNTANÉ (2012). RUBIO (1983). ANGLÈS (1954).

O uso do vilancico barroco com todas as suas variantes e potencialidades, teve uma funcionalidade específica que de alguma forma, legitimou e justificou esse uso e a sua notável popularidade. Assim o testemunham as palavras do valenciano Antonio Eximeno Pujades (1796):

*« [...] es necesario distinguir dos géneros de música para el uso de la iglesia: el uno es el canto de liturgia, que se dirige precisamente a fomentar la devoción del pueblo; y el otro es la música que la iglesia permite acrecentar la magnificencia y pompa de las grandes solemnidades, cuya música no es tanto un estímulo de la devoción, cuanto un sagrado entretenimiento [...]»*<sup>16</sup>

E ainda:

*« [...] A exemplo de las susodichas cantadas se introduxo en la Iglesia la costumbre (que aún se conserva en España) de cantar en las fiestas solemnnes oratorios ó composiciones en lengua vulgar llamados villancicos, acompaños con los instrumentos. Y aunque la poesía de estas composiciones no era todavía la más expresiva, la orquesta suplía la falta de expresión del canto, haciendo ciertas descripciones bellísimas de objetos sensibles. Los maestros de Capilla de España acostumbran todavía suplicar á los poetas autores de tales composiciones, que introduzcan en ellas alguna tempestad, alguna lucha entre los elementos, ó algún bayle de pastores, para expresar después estas cosas con el estrépito de la orquesta; el pueblo concurre á esto con el mismo entusiasmo con que se concurre en Italia á la opera [...]»*<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> EXIMENO PUJADES (1796): Tomo III, capítulo II, 140.

<sup>17</sup> Ibid: 210-1.



Embora trate-se de citações já bastante tardias, interessa mencionar o que chegou a ser o fenómeno vilancico depois de séculos de evolução. O autor mostra-se a favor da função popular e convidativa dos vilancicos, assim como da possibilidade de tirar efeitos artificiosos e “representativos” deles. Desta maneira, pode-se ler que o autor equipara o efeito que a ópera tinha nos italianos, com o efeito que os vilancicos tinham nos ibéricos.

Se por um lado os vilancicos gozaram da aceitação e popularidade de muitos, por outro lado, foi essa mesma popularidade a causa de descontento dos mais conservadores.

Assim, tudo aponta a que a evolução do vilancico foi de forma tal, que chegou ser um verdadeiro “espetáculo” de uma certa complicação cénica, literária e musical. Esta situação despertou o descontento dos mais moralistas e conservadores, provocando o protesto das autoridades, preocupadas com a seriedade e o decoro dentro do culto católico.

A este respeito, remontamo-nos dois séculos antes do asseverado por Eximeno, e vamos ter assim algumas restrições e proibições, como a do rei Filipe II de Espanha, I de Portugal, de 1596, comentada por Frei Martín de la Vera no seu livro *Instrucción de Eclesiásticos* (Madrid, 1630):

*« [...] Felipe II quitó los vilancicos de su Real Capilla; ya se han buuelto a introducir, i de modo que en las fiestas, el canto llano del oficio, es como de aldea, i no es oído, ni visto, i los villancicos se celebran con suma autoridad, i solemnidad, i parece que se tiene como por principal, i el oficio divino como por accesorio; cosa digna de llorar, por hazerse en Capilla de Rey, tan pio i tan Catolico, i en presencia de los Nuncios, i*

*Legados del Papa i otros Perlados, que lo avian de zelar esto se va introduciendo en otras muchas partes, i lo que peor es, en los monasterios, de Frailes i de Monjas [...]»<sup>18</sup>*

E mais revelador ainda, resulta-nos o que este mesmo autor profere a continuação, e que esta diretamente relacionado com o tema central desta dissertação:

*«[...] Del dia de Navidad, i de Corpus Christi no hablo porque como Dio sen este dia se umano tanto, parece se puede tomar un poquito de mas licencia para el consuelo umano, pero sempre deve hazerse com mucha modéstia, porque si Dios se umano, no lo hizo para hazernos mas humanos, sino para hazernos divinos; assi nunca se na de exceder los limites, de modo, que se estorve el fin que Dios pretende a que se endereçam los cantos que la Iglesia tiene. De aquí es, que los vilancicos hechos en lengua Guinea, o Gallega, o en otras, que no son sino para mover a risa, i causar descompostura; i otros hechos a imitacion, o en la letra, o en el tono de los cantantes, o letras profanas, i que despiertan la memoria dellas, en ninguna manera devrian cantarse en la Iglesia, ni en el coro, segun lo que el Ceremonial alli dize; pues no solo no mueven a devocion, sino que del todo la quitan, i ponen los contrários afectos; como estan vedadas hazerse representaciones profanas en la Iglesia, seria justo lo estuviesen los vilancicos, que son desta data, i calidad; pues en lo uno i en lo outro corre una misma razon.»<sup>19</sup>*

Aqui, além da menção específica que faz dos vilancicos de personagens, (galegos e guinéus, neste caso) da sua natureza transgressora e da sua finalidade cómica, o autor dá-nos a entender que este tipo de vilancicos eram eventualmente *representados*, e não só musicalmente interpretados dentro da igreja.

---

<sup>18</sup> VERA (1630): Capítulo XVI, 196.

<sup>19</sup> Ibid.

Seguindo dentro desta linha de protestos e críticas, temos a tão citada queixa de Pedro Cerone proferida no ano de 1613, e que também, faz menção direta aos polémicos vilancicos de nações e personagens:

*« No quiero dezir que el uso de los Vilancicos sea malo, pues esta recibido de todas las Yglesias de España: y de tal manera, que parece no se pueda hazer aquella cumplida solemnidad que conviene, si no los ay. Mas tampoco quiero dezir que sea siempre bueno; pues solamente no nos conbida a devoción, mas nos destrae della: particularmente aquellos Vilancicos que tienen diversidad de lenguajes [...] Porque el oyr agora un Portugues y agora un Byzcaino, quando un Italiano, y quando un Tudesco; primero un gitano, y luego un negro, que effeto puede hazer semejante Musica si no forçar los oyentes (aun no quieran) à reyrse y à burlarse? y hazer de la Yglesia de Dios, un auditorio de comedia: y de casa de Oracion, sala de recreacion?. Que todo esto sea verdad, hallanse personas tan indevotas, que (por modo de hablar) non entran en la Yglesia una vez al año; y las quales (quiça) muchas vezes pierden Missa los días de precepto, solo por pereza, por no se levantar de la cama; y en sabiendo que ay Vilancicos, no ay personas mas devotas en todo el lugar, ni mas vigilantes, que estas. Pues no dexan Iglesia, Oratorio, ni Humilladero que no anden; ni les pesa el levantarse a media noche por mucho frio que haga, solo para oyrlos. »<sup>20</sup>*

Note-se que em grande parte, a censura vai dirigida aos vilancicos de personagens e às ensaldas, que pelas suas características, linguísticas por exemplo, e pela sua natureza festiva e jocosa, desestabilizavam aqueles que velavam com zelo a medida da celebração litúrgica. É de chamar ainda a atenção, o facto de Cerone mencionar que o uso dos vilancicos era uma prática bastante habitual e muito

---

<sup>20</sup> CERONE (1613): Libro I, capítulo 68, 196-97.

popular na Espanha de então (o que na altura, implicava um espaço territorial muito além da península). Seja notado também, que a popularidade destes vilancicos era tal, que muita gente “indevota” não deixava passar a ocasião de comparecer numa celebração, independentemente do clima, da hora ou do sono, que envolvesse vilancicos. Quer pela sua novidade, quer pela sua mistura de devoção e diversão, estes vilancicos, especialmente os de personagens e as ensaladas, tinham um tal poder de convocatória nos fregueses, que este facto não passou despercebido aos olhos dos moralistas. Esta asseveração, que tem vindo a corroborar-se nos testemunhos contemporâneos supracitados, e reforçada por um outro documento bastante eloquente:

*« Acerca de las Letras, ô vilancicos que se cantan en la Natividad de N. Sr. Y de los S.tos Reyes [hac]en tamb[ie]n bastante desorden. Quien duda que [li]ndo es (y grande) componer para la iglesia, ô para D[ios] las mismas chanzonetas, y tonadillas q[ue] se andan cantando, ô reancantando por las calles, como varias vezes lo vi en mi niñez?. Dirán q[ue] aquellas no [...] son de placer, y que se hace para que con ese zevo acuda mas gente a Los Maitines a encomendarse a D[ios]. Bien puede ser fuesse ese el intento principal a los principios , pero oi lo q[ue] sucede y se ve la parlera, la chanza, el estar vueltas las espadas al altar mirando a los q[ue] cantan en el coro, y otras mil picardias q[ue] se cometen aquellas noches. [...]*

*[...] No es mi intento quitar los villancicos estas noches, pero es procurar q[ue] la letra de estos sea Sta., grave, honesta, seria, y devota, ô q[ue] se procure dexar las chanzas, las tonadillas mundanas, y el disfrazarse ya de mujeres, ya de esta ô la otra nación, por perderse con estas cosas aquella devoción, aquella reverencia, aquella modestia, y el silencio q[ue] pide tan Sto. Lugar. O que lexos van algunos Poetas,*

*Musicos, y compositores del fin principal de la Musica, y de la Sta. Yglesia, pues mirando esta al maior culto, reverencia, devocion, ellos solo atienden a dar gusto al sentido, ô al oído de los oyentes, y a sus apetitos. »<sup>21</sup>*

Os reveladores pontos que se desprendem desta fonte, não podem ser deixados de lado. Primeiramente, dá-se a entender que eventualmente os vilancicos de natal e reis, eram cantados na rua, ou talvez cantados depois de ouvidos num outro espaço, (“reancantados” isto é, *recantados* em castelhano atual) provocando isto, um certo “desordem”. Insinua-se desta forma, que a interpretação/representação de certo tipo de vilancicos, neste caso na rua, implicava um certo “barulho civil”.

Por outra parte, o autor menciona: “*como varias vezes lo vi en mi niñez*” (como varias vezes vi-o na minha infância). Isto faz-nos pensar que, esta suposta prática “de rua”, poderia ter vindo a acontecer pelo menos uns 40 ou 50 anos antes, isto é, desde inícios do século XVIII, no suposto caso de que esta fonte seja autógrafa, e não uma cópia posterior da fonte original. Este cálculo cronológico, baseia-se na datação que aparece no livro primeiro do manuscrito em questão: 1755 <sup>22</sup>.

Mais uma vez, temos a questão da evidente finalidade propagandística dos vilancicos, cuja finalidade era angariar fiéis: “*... y que se hace para que con ese zevo acuda mas gente a Los Maitines a encomendarse a D[ios ]...*” ( e que se faz para que com este ardil, acuda mais gente às matinas para encomendar-se a Deus). A este

---

<sup>21</sup> SÁNCHEZ VIDAL (1755-57): Libro I, capítulo 19, 56-7.

<sup>22</sup> O manuscrito está dividido em dois *libros*. O primeiro trata sobre generalidades da música, aparece a data de 1755 e não tem atribuição autoral. O segundo, titulado “*Canto theorico ô especulativo*”, consiste num conjunto de vilancicos em texto literário e musical e outras composições musicais litúrgicas, com a data de 1757, e com o nome de Fray Juan Sánchez Vidal, frade “De la Real Cartuja del Paular”, como o seu autor.

respeito, o autor sublinha os escandalosos níveis de descompostura, pela parte dos assistentes, aos quais chegava-se nas festividades que permitiam vilancicos: o cochichar, a chança, a total desatenção frente ao altar em pró dos músicos, entre outras picardias e faltas de compostura ( *... y se ve la parlera, la chanza, el estar vueltas las espadas al altar mirando a los q[ue] cantan en el coro, y otras mil picardias q[ue] se cometen aquellas noches.* )

Elocuente resulta o parágrafo onde é dito: “... *q[ue] se procure dexar las chanzas, las tonadillas mundanas, y el disfrazarse ya de mujeres, ya de esta ô la otra nación ...*” (devem deixar-se as zombarias , as melodias mundanas e o disfarça-se já seja de mulher, já seja de uma ou outra nacionalidade). Temos aqui novamente, como anteriormente já tinha sido sugerido por outros queixosos, que estes vilancicos eram representados, daí a necessidade de se disfarçar de mulher, ou de tal ou qual estrangeiro. Isto faz-nos pensar, na possibilidade de que efetivamente os vilancicos de nações e personagens eram representados e interpretados em jeito de “mascaradas”. Daí também desprende-se, a questão do uso das “*tonadillas*”, ou seja, certas melodias populares, que mais ou menos tinham relação com o assunto abordado por um determinado vilancico. O anterior dentro da linha dos “*tonos a lo divino*”, onde uma melodia popular, profana e muito conhecida, era adaptada a um texto religioso para, posteriormente, ser inserida no contexto eclesiástico.

Já para finalizar, o autor lamenta uma realidade que não é alheia a nenhuma época específica, e que tem a ver diretamente com a relação criador-produto-consumidor: “*O que lexos van algunos Poetas, Musicos, y compositores del fin principal de la Musica [...] pues [...] ellos solo atienden a dar gusto al sentido, ô al oído de los oyentes, y a sus apetitos*”.

Toda esta atenção dada até agora aos aspetos mais transgressores e polémicos do fenómeno vilancico, deve-se ao facto de tratar-se de uma faceta que resultar-nos-á fundamental, para a compreensão do assunto que diretamente nos ocupa. As conjeturas até agora apresentadas, derivadas estas da leitura e interpretação das fontes citadas, são de alguma forma uma espécie de preâmbulo do que em páginas posteriores será exposto.

&&&&&&&

Paulatinamente, ao longo do século XVIII, deu-se o declínio do género vilancico e as suas variantes dentro do espaço eclesiástico ao qual estava reservado. Foi primeiro em Portugal durante o reinado de D. João V e posteriormente em Espanha durante o reinado de Fernando VI, na segunda metade do mesmo século.

Em Portugal, após o florescimento de vilancicos a partir do século XVI, a sua prática foi terminada de maneira abrupta na Capela Real depois da Festa de Epifania de 1716, e novamente em 1723 nas igrejas paroquiais de Lisboa. Isto tudo, coincidiu com a decisão de D. João V de fazer reformas em matéria musical dentro do espaço religioso, em vias de práticas mais “italianizantes”, segundo as tendências estéticas do momento. Desta forma, o paulatino desaparecimento dos vilancicos dentro do panorama português, denota um afastamento das antigas práticas musicais de raiz hispânica imperantes durante os séculos XVI e XVII.

A correspondência com a filha Maria Bárbara, mostra como ambos lamentavam que o omnipresente vilancico fosse ainda cantado em Espanha no decorrer do século. Em resposta à carta de sua filha, de Madrid, datada a 6 de Janeiro de 1747, D. João lamenta a sua situação. Ela queixa-se de ter de tolerar três horas de

vilancicos nas matinas de Epifania e na Missa, ao que chama de matéria *ridícula e imprópria*. O pai denomina esse intercalar de vilancicos uma espécie de *abuzo intolerável, e indecente* que só em Espanha seria permitido.<sup>23</sup>

Vemos aqui, que as queixas e as críticas dirigidas contra os polémicos vilancicos e o seu abusivo uso, também se faziam ouvir em português e não só em castelhano, e ainda, vindas de uma personalidade que passou à história como tendo sido uma grande melómana e notável cravista: a infanta Maria Bárbara de Bragança.

A decadência do vilancico na Espanha foi, além de posterior, muito diferente do acontecido em Portugal. As razões, enquanto em Portugal foram essencialmente por imposição régia e em base a mudanças estéticas e às reformas mais ou menos súbitas na prática musical dentro do espaço religioso, na Espanha foram mais “ao acaso”.

Após a morte do dramaturgo e escritor José Cañizares em 1750, nomeado pelo rei Fernando VI *Compositor de Letras Sagradas de la Real Capilla* em 1736, foi suprimida esta vaga. O desaparecimento desta, foi seguido pela ordem do rei de que a partir desse momento, só se cantassem responsórios.

A proibição dos vilancicos chegou das mãos do principal auspiciador de espetáculos operísticos, com a ajuda do poderoso *castrato* italiano Carlo Broschi, o popular Farinelli. Acredita-se que pela influência que o cantor teve no rei e na rainha (a portuguesa Maria Bárbara de Bragança), o monarca advertisse que o vilancico contemporâneo não condizia mais com o entorno eclesiástico. Isto é,

---

<sup>23</sup> *Correspondência de D. João V e de D. Bárbara de Bragança Rainha de Espanha (1746-1747)*, com um prefácio J. A. Pinto Ferreira, Coimbra (1945): 291 e 453.



pode ser que a morte de Cañizares fosse o pretexto ideal para banir uma prática musical que tinha vindo a ser ultrapassada em prol das modas italianizantes cada vez mais arraigadas na península. Fora deste espaço religioso, a composição poético-musical vilancico, acabaria diluindo-se no meio das *tonadillas escénicas* e na *zarzuela* <sup>24</sup>.

O vilancico sobreviveu ainda de forma periférica durante as primeiras décadas do século XIX na América espanhola, sendo conservado nas tradições populares natalícias ibero-americanas até aos nossos dias.

## **2. Sobre os aspetos formais do vilancico.**

De uma forma muito sucinta e geral o que caracteriza um vilancico, desde o ponto de vista formal, é a alternância de dois elementos: um estribilho e umas coplas. A invariável presença de ambos elementos não tem relação com o conteúdo poético, o estilo musical ou a função<sup>25</sup>.

O estribilho, também chamado mote ou refrão, basicamente consiste num conjunto de versos que se repetem<sup>26</sup>. Musicalmente falando, o estribilho sempre terá a mesma música e o mesmo texto. Já as coplas, voltas ou glosas, serão um conjunto de versos com uma estrutura poética diferente à do estribilho, e que ao ser geralmente mais extensas, compartilharão a mesma música mas com texto diferente.

---

<sup>24</sup> IRISO (2011): 19

<sup>25</sup> TORRENTE/KNIGHTON (2007): 3.

<sup>26</sup> Isto já foi exposto na definição de Díaz Rengifo (1592): 30-1.

A alternância do estribilho com as coplas, que será a estrutura base dos vilancicos iniciais (séculos XV e XVI) irá sofrer modificações conforme avançamos cronologicamente incrementando notavelmente a sua complexidade. No século XVII, por exemplo, já encontramos vilancicos com uma introdução antes do estribilho, com coplas bastante dilatadas e inclusive, em diálogo. Toda esta evolução conduzirá à cantata-vilancico do século XVIII, com árias e recitativos à maneira italiana e ainda, com secções de dança.

É por causa desta complexidade e variedade formal, natural numa manifestação artística que teve um longo período de existência, que muitos autores coincidem e fazem ênfase no que seria a correta distinção entre uma “forma vilancico” e um “género vilancico”, propondo inclusive, a nomenclatura de “meta-género”, no sentido que engloba muitos conceitos e vai muito além de uma mera estrutura poética e/ou musical<sup>27</sup>.

Como muitos especialistas na matéria assinalam<sup>28</sup>, o vilancico é uma espécie de “ser vivo” que nasceu, cresceu, evoluiu e morreu, sem perder nunca uma certa identidade essencial. Isto, apesar das diferentes formas, variedades e inclusive nomes que pode chegar a apresentar, mas mantendo sempre certos rasgos em termos da sua função, como por exemplo o uso das línguas vernaculares, a sua função (em grande parte) devocional e pública, a sua inspiração em modelos seculares e um determinado fundo de cariz sociológico e histórico.

---

<sup>27</sup> Todas estas questões estão claramente expostas na introdução de TORRENTE/KNIGTHON (2007).

<sup>28</sup> TORRENTE/KNIGTHON (2007) e os autores que colaboram nesta obra.



FIGURA 2 – Servo de Dom Miguel de Castro com caixa, (ca. 1642-1643);

Albert Eckhout (1610 -1666) - Museu Nacional da Dinamarca.

---



## CAPITULO II

### O VILANCICO DE NEGRO NO SÉCULO XVII

#### 1. Introdução.

À maneira de introdução citamos as palavras de Glenn Swiadon Martínez, sugerindo uma primeira definição e contextualização geral do que é o vilancico de negro:

*« [...] Género poético-musical muy popular entre finales del siglo XVI y mediados del siglo XVIII (con auge especial en la segunda mitad del siglo XVII). Los poetas los escribieron para ser cantados en las iglesias peninsulares y coloniales, en las celebraciones navideñas, sobre todo.*

*Los poemas constan de: introducción, estribillo y coplas. Si carecen de introducción un estribillo extenso cumple la misma función. Las formas de versificación más comunes son: las cuartetas octosílabas romanceadas y las redondillas, pero hay mucha variedad métrica, juegos formales y chistes conceptuosos, que exageran las diferencias entre los negros y los blancos, para provocar la risa.*

*Estos poemas imitan diálogos entre esclavos, usando el “habla de negro”, un dialecto literario compuesto de distorsiones fonéticas y morfosintácticas, y un léxico africano, derivado, principalmente, del bantú. Escenifican los bailes o la música de los esclavos en las procesiones o en sus trabajos y el nacimiento de Jesucristo, agregando elementos costumbristas. Dichos temas reciben tratamientos paródicos o satíricos.*

*Los poemas satirizan las debilidades humanas y celebran la victoria de la religión sobre el pecado.*

*Como el bobo teatral, el personaje negro se asocia con lo corporal. Expresa una forma popular de devoción, que hace de los villancicos de negro una literatura carnavalesca sacro-profana. »<sup>29</sup>*

Como pode ser visto, o assunto engloba muitos aspetos e possui muitas características, que seria importante esmiuçar para ter uma boa compreensão do fenómeno. Um estudo desta natureza e magnitude, não condiz com a extensão e a finalidade deste trabalho, pelo qual, vemo-nos obrigados a fazer uma abordagem generalista que, tentando não negligenciar itens importantes, não será demasiado pormenorizada.

Estes vilancicos de personagens, os mais numerosos dentro deste subgénero tal como ficou esclarecido no capítulo anterior, sofreram o esquecimento durante muitos séculos, o destino comum de muita da literatura e da música escritas por encomenda. Muitos destes vilancicos de negros, também chamados *guinéus*, *guineos*, *negrillas*, *negrito*, ou simplesmente *negros*<sup>30</sup>; chegaram até nós em grande medida reduzidos apenas à sua forma literária mas, ainda assim, subsistindo um número significativo sob a sua forma musical.

A vigência deste subgénero foi de aproximadamente uns 150 anos contando a partir do século XVII. Embora haja referências anteriores a vilancicos de negros

---

<sup>29</sup> SWIADON (2000): Pré-introdução.

<sup>30</sup> É sob estas designações, que muitas das vezes aparecem referidos nas fontes, tanto ibéricas como americanas. STEVENSON (1976): 197.

que infelizmente não chegaram até nós<sup>31</sup>, podendo encontrar ainda, alguns outros precedentes no século XVI que poderiam ser considerados dentro desta linha, já que apresentam passagens, onde são negros com a sua fala característica, os que participam<sup>32</sup>. Swiadon atribui a vigência e estabilidade do subgênero, ao uso de fórmulas que permitiram tratar com ligeireza, temas sérios. Desta forma, o êxito destas fórmulas consistia não na repetição mas sim na novidade, isto é: expondo os temas já conhecidos com novos termos e procedimentos artísticos. Assim, o material temático e os métodos empregues serão sempre os mesmos, mas os resultados semânticos e conceptuais, não.

Este tipo de vilancicos tinham um papel fundamental na divulgação de um sistema de crenças religiosas, mas neles, era desenvolvida uma visão satírica do mundo que formava parte do cristianismo. Esta visão carnavalesca e transgressora, mistura de teatralidade e devoção, condiz com o sistema de valores imperante no mundo ibero-americano do século XVII<sup>33</sup>.

Em base ao supradito e como Swiadon anota, um dos desafios que tiveram os *villanciqueros*<sup>34</sup> profissionais, era vincular a temática religiosa ao riso, e foi nos vilancicos de personagens que eles encontraram um ótimo caldo de cultivo. Os textos, desde o ponto de vista de um suposto escravo negro, tiveram que apartar-se dos pormenores menos agradáveis da realidade, para adentrar-se no terreno

---

<sup>31</sup> *Primeira parte do index da livreria de mvsica do mvyto alto, e poderoso rey Dom Ioão o IV, nosso senhor* (1649). Mais adiante esta questão será falada.

<sup>32</sup> Por exemplo, a ensalada de Mateu Fletxa el vell (1481-1553) titulada *La Negrina* publicada em 1581.

<sup>33</sup> ARANDA (2001), BENNASSAR (1983), AUBRUN (1981), CARO BAROJA (1965).

<sup>34</sup> O termo refere-se aos poetas especializados na composição de vilancicos. Tomo o empréstimo castelhano, por carecer de uma palavra semelhante em português.

mágico da imaginação. Foi criada uma personagem, como um linguajar engraçado e uma vida alegre e festiva, sempre atento para aproveitar a ocasião e celebrar, conseguindo desta forma efeitos lúdicos, usando duplos sentidos (o jogo da dialética e da retórica barroca) antíteses e exageração. A preocupação, parece, não estava na veracidade das personagens: eles falavam disparates, provocando o riso do público, quem com eles, celebrava o irracional que podia chegar a ser a realidade. Tudo isto é assertivamente resumido nesta frase de Swiadon:

*« Esta actitud escéptica, típica de la literatura barroca, nos parece tan moderna que nos inquieta y nos agrada, a la vez »<sup>35</sup>*

Parece que os autores destes vilancicos não omitiram de tudo o entorno, eles incluíram abundantes pormenores *costumbristas*<sup>36</sup>, pormenores que proporcionam aos seus escritos um certo grau de verosimilitude<sup>37</sup>. Em relação ao anteriormente dito, neste tipo de vilancetes predomina um conceito sacro-popular muito característico da igreja ibero-americana do Seiscentos, onde era promovida uma relação afetiva entre o homem e Deus, apoiada na fé, mais do que na teologia<sup>38</sup>.

&&&&&&&

---

<sup>35</sup> SWIADON (2000): Introducción -b.

<sup>36</sup> Mantenho o termo em castelhano, derivado do conceito de *costumbrismo*, isto é, a atenção que é dada ao retrato dos costumes típicos de um país, região ou sociedade, tanto nas obras literárias como nas pictóricas.

<sup>37</sup> SWIADON (2000): Introducción -b.

<sup>38</sup> Ibid: 50.



## 2. As principais características.

### a) Um dialeto literário? As duas variantes e a possível origem portuguesa:

#### A fala própria.

Um dos aspetos principais deste subgénero é a questão linguística. Existem dois tipos de guinéus desde o ponto de vista linguístico e literário: a variante afro-espanhola em *español bozal* ou *habla de negro*, aparentemente a mais frequente, e por outro lado, a afro-portuguesa denominada *língua de preto*, muito mais modesta no seu número.

Brevemente anotam-se alguns exemplos deste linguajar, em cada uma das duas variantes:

#### ESPAÑOL BOZAL

[...] *Flasica, naquete dia/ qui tamo lena li glolia/ no vindamo pipitolia/ pueque sobla la alegria/ que la Señola Malía/ a turo mundo la da/ !Ha, ha, ha! &<sup>39</sup>.*

[...] *Pala tolear Flascico/ Zacó una hermosa liblea/ de zafetán culolado/ asulado de bayeta/ Uzó, o; a la Toriya/ Uzó, o; zal aqui, Bueya <sup>40</sup>.*

---

<sup>39</sup> Vilancico para a Assunção de Maria “*A la voz del Sacristán*”, 1679 – Catedral da Cidade do México. Texto de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), sem música conhecida. MÉNDEZ PLANCARTE (1994): 72-3.

<sup>40</sup> Vilancico de Natal “*Helmano Flascico*”, 1683 – Capela Real, Madrid, Espanha. Texto de José Pérez de Montoro (1627-1694), sem música conhecida. PÉREZ DE MONTORO (1736): 185-86.

*[...] Al plimiyo que adoramo/ hazele fiesta quelemo/pues bailemo usia/ la pranta se mueve/ de alegre que sa gurumbé/ la gala se la yeva/ sió Manué/ Cucuá* <sup>41</sup>.

#### LÍNGUA DE PRETO

*[...] Zente pleto zente pleto/ faze mutto flugamento/ plo q[uem] Siolo Bastião/ plo q[uem] tem mutto la samplo/ plo q[uem] sá mia vontade/ não ves eses claridade/ q[uem] a mea note se Vé [...]*<sup>42</sup>.

*[...] Cudado minha danosso/ arma n[um] te já meu/ turo p<sup>a</sup> vosso deu/ mya caran mya osso/ degoray mya posso cosso/ q'arder como pemeta/ bosso n[um]ga te contenta* <sup>43</sup>.

*[...] Mia lico Sioro Rey dos Portugal/ apareia vozo para nos ouviro:/ pois toro estamo amorte pediro/ ao mardito Marquezo dos Pombar*<sup>44</sup>.

Tudo parece indicar, segundo a opinião da maior parte dos entendidos nesta matéria, que trata-se de um dialeto literário<sup>45</sup>.

---

<sup>41</sup> Vilancico de Natal “Cucuá cucuá”, sem data – Catedral de Bogotá, Colômbia. Texto anónimo e música de Joseph de Cascante (1630 – 1702). PERDOMO (1976): 277-78.

<sup>42</sup> Vilancico de Natal “Zente pleto”, séc. XVII – Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Portugal. Texto e música de autores anónimos. P - Cug MM 227: f. 18v.

<sup>43</sup> “Trova de um negro para uma negra”, sem data (talvez primeira metade do séc. XVII<sup>43</sup>) – Portugal. Texto anónimo. P - La: “Papeis Vários”, 51 -VI - 2, nº 173, f. 346.

<sup>44</sup> Soneto anti Pombalino onde “Falla o preto Jozé escravo de Paulo Ferreyra/ que transportou os Jezuitas, e por constar, que os tratou/ bem, foi prezo por ordem do Marquez de Pombal”, segunda metade do séc. XVIII – Portugal. Texto anónimo. P- Bn: Cod. 4550, f. 78.

Esta fala particular, emana do contacto e da inter-relação de duas culturas. Com amostras de bilinguismo, nasce a partir de uma língua latina, combinando-se com elementos procedentes, na sua grande maioria, das línguas bantúes<sup>46</sup>. Os poetas alteravam a fonética, a gramática e a sintaxe da língua normativa, usando um nutrido vocabulário banto, para imitar a língua falada pelos negros ladinos (hispano-falantes) e *bozales* (não hispano-falantes), reorganizando todos estes elementos linguísticos com fins *costumbristas*, realistas, satíricos e poéticos.<sup>47</sup>

É notável, de facto, o uso de um léxico “*africanoide*” fazendo referencia a topónimos, danças, procedências étnicas ou simplesmente, em jeito de onomatopeias. Isto último, muitas das vezes funciona como um recurso explorado pelos poetas para criar efeitos “rítmicos” que terão uma repercussão direta com a musicalidade inerente a estas obras:

[...] *Tum tu pu tu con el panderitio/ toca toca gaitia/ toca, toca, toca /tu tu pu tu/ toca Sonasia y Casticabé/ con el tu ru ru ru con panderete [...]* <sup>48</sup>.

[...] *Y zuguambe gulugue/ gulugugulugue/ gulugue poremo/ coremo sartamo bolimo cos pe/[...] aze gulugugulugue a mi/ [...]* y zuguambe gulugugulugue [...]<sup>49</sup>.

---

<sup>45</sup>SWIADON (2000), (2004), (2006), SANTAMARÍA (2005), VODOVOZOVA OPERSTEIN (1996), LIPSKY (1995), (1986), (INÉDITO), HATHERLY (1990), KHIM/ROUGÉ (?), ABELHA (?). Trata-se de uma bibliografia abundante.

<sup>46</sup> SWIADON (2000): 113.

<sup>47</sup> Ibid: 113-14.

<sup>48</sup> Vilancico “*Al neglio de Mandiga*”, séc. XVII – Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Portugal. Texto e música de autores anónimos. P-Cug MM 227: ff. 17v – 18.

<sup>49</sup> Vilancico de Natal “*Zente Pleto*”, séc. XVII - Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Portugal. Texto e música de autores anónimos. P-Cug MM 227: f 21v.

[...] *Sarabanda tenge que tenge/ sarabanda tenge que tenge/ sumbacasú cucumbé cucumbé/ sumbacasú cucumbé cucumbé* <sup>50</sup>.

[...] *Salanga mandanga/ roquete rezuca/ surunga surumbeque/ la le la, la le la/ tabriya tundaca tumbé/ le la le lo la / la lia la lia la la lo lo/ solondanga mandinga/ solondinga mandanga* <sup>51</sup>.

Este recurso servirá assim, como uma paródia e ao mesmo tempo como uma ferramenta para criar efeitos dramáticos e musicais. O elemento paródico, procederá ainda da imitação parcial e defeituosa de uma determinada língua (espanhol ou português), denotando uma linha divisória entre “nós” e “eles”: o negro só pode imitar imperfeitamente a língua do amo branco.

Desta maneira, uma das funções dos dialetos literários é marcar uma distância sociocultural relativamente a uma normativa linguística, fixada pelo rigor de uma gramática e do texto escrito, contrastando com a impermanência da oralidade. O dialeto literário, baseado numa suposta “performance em tempo real” propõe-se como um jogo entre realidade e ilusão efémera, cujas variantes são percebidas como incorreções próprias de determinados estratos socioculturais. Haverá assim, uma diferenciação entre a fala correta e culta dos humanistas e dos cortesãos (que consideravam a linguagem como um reflexo da sua essência, cujo domínio era uma parte básica do seu repertório) e a fala comum do povo iletrado<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Vilancico de Natal “*Esse rigor e repente*”, entre 1609 - 1620<sup>50</sup> - Catedral de Puebla de los Ángeles, México. Texto anónimo, música de Gaspar Fernandes (1566-1629). SWIADON (2000): XLVII.

<sup>51</sup> Vilancico de Natal “*Negro Zulumba*”, sem data – Catedral de Bogotá, Colômbia. Texto anónimo e música de Julián de Contreras (?). PERDOMO (1976): 558-9.

<sup>52</sup> SWIADON (2000): 67-68.

Mas, este uso dos dialetos literários na literatura ibero-americana da renascença e do barroco, tinha uma dupla função, a saber: por um lado alcançar o tom de paródia que já foi mencionado, e pelo outro, satirizar o tom “altivo” do modelo linguístico, deixando em dúvida a sua pretensão de ser voz única dotada de autoridade. O dialeto literário, apresentar-se-á como um simulacro, onde as alterações e os erros, tem um paralelo com as distorções verbais e os lapsos que formam parte do falar quotidiano, e que revelam uma outra ordem imperfeita. Grande parte do interesse destes dialetos, radica em que revelam uma visão humana, não isenta de crítica<sup>53</sup>.

Esta questão levantada por Swiadon, relacionada com a finalidade paródica ou eventualmente contestatária e crítica da fala de negros, levanta uma outra questão: a problemática autoral. Esta questão merecerá uma secção aparte.

Para finalizar este item, parco em relação a tudo o que devia ser abordado, é importante mencionar que tudo parece indicar que a origem deste linguajar pode ser portuguesa<sup>54</sup>. Até o momento, os exemplos literários mais antigos que se conhecem que se expressam nesta fala, são dois poemas contidos no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516)<sup>55</sup>: « [...] da maneira que mandava a hum feu escrauo q~ curasse hua sua mula» de D. Rodrigo de Monsanto<sup>56</sup>, e o «*Coudel moor por breue de hu mourisca rratorta, que mandou fazer a senhora princesa quando esposou*» de Fernam da Silveira<sup>57</sup>. Não tendo nenhum dos dois poemas uma

---

<sup>53</sup> SWIADON (2000): 68. Baseado em: BAJTIN (1987): 16-7 e em LACAN (1971): 19.

<sup>54</sup> SWIADON (2000): 64, 70. HATHERLY (1990): 3. WEBER (1967): 695. TEYSSIER (1959): 227-28.

<sup>55</sup> RAMOS TINHORÃO (1988): 222-23. HATHERLY (1990): 3. WEBER (1967): 695.

<sup>56</sup> CANCIONEIRO GERAL (1516): f. CLVIII.

<sup>57</sup> Ibid: f. CCI.

datação precisa, aponta-se a segunda metade do século XV, pelo menos segundo o investigador José Ramos Tinhorão<sup>58</sup>.

No mesmo *Cancioneiro Geral*, podemos encontrar *O pranto do clérigo* ou «*Trovas suas a hu clerigo*», de Anrique de Mota, um texto dialogado onde uma das personagens é uma criada negra. Este diálogo, datado por Ramos Tinhorão à volta de 1514-15<sup>59</sup>, (ou seja um ou dois anos antes da impressão do *Cancioneiro*) será mais ou menos contemporâneo dos falares dos personagens negros do teatro vicentino<sup>60</sup>.

De Portugal o uso da *língua de preto* passou para Espanha<sup>61</sup>, contando-se entre os primeiros exemplos na variante espanhola, alguns escritos de Rodrigo de Reinosa de finais do século XV e inícios do século XVI<sup>62</sup>.

Portugal foi desde 1444 a 1896 a maior potência negreira, com um período aproximado de 180 anos (de 1444 até 1621, com a criação da Companhia Holandesa das Índias Ocidentais) nos quais teve o açambarcamento deste tráfico humano, sendo um dos comércios mais lucrativos, que a coroa portuguesa teve<sup>63</sup>. Em relação ao anterior, não é de admirar que este suposto dialeto literário tenha as suas origens num território que teve, desde há séculos, um contacto direto com os

---

<sup>58</sup> Ramos Tinhorão atribui a data de 1471 para o poema de Fernam da Silveira, (1988): 223.

<sup>59</sup> RAMOS TINHORÃO (1988): 225, 256.

<sup>60</sup>A propósito deste assunto: TEYSSIER (1959).

<sup>61</sup> WEBER (1967): 695.

<sup>62</sup> WEBER (1967: 695. SWIADON (2000): 64.

<sup>63</sup> CALDEIRA (2013).

negros africanos, e que foi praticamente o mercado de escravos das outras potências europeias, incluída Espanha.

Swiadon anota que muitas das vezes a fala de negro dos vilancicos, apresenta a sua distorção fonética com uma amálgama de fontes: das línguas africanas, do português e do espanhol andaluz. E anota que a dita fala Seiscentista, evoluiu em relação a gíria literária usada no século XVI<sup>64</sup>. Resulta curioso, que por um lado Swiadon anote a distorção de lusitanismos, e que por outro lado, Manuel Álvarez Nazario mencione que os negros que chegavam a Espanha aprendiam o espanhol, após um primeiro contacto com o português<sup>65</sup>, situação que faria sentido, tendo em consideração que geralmente era ao sul e no sul de Portugal, que entravam e saíam os escravos negros tirados da África<sup>66</sup>.

**b) *Villanciquero* profissional, branco observador, ou negro/mulato letrado?:**

**A incógnita autoral.**

Grande parte das vezes, o texto literário destes vilancicos é anónimo, pelo menos assim o demonstram uma boa parte do corpus de 97 vilancicos reunidos por Swiadon na sua tese. O levantamento efetuado pelo autor do presente trabalho, e que visa acrescentar o já feito por Swiadon, confirma esta maioria de textos anónimos. Neste levantamento contemplam-se aproximadamente 20 peças atualmente em posse da Universidade de Coimbra, entre as quais podemos

---

<sup>64</sup> SWIADON (2000): 85.

<sup>65</sup> SWIADON (2000): 70. Baseado em ÁLVAREZ (1974): 111-13.

<sup>66</sup> THOMAS (1998): 327-30.

encontrar vários exemplos em *língua de preto* (a variante portuguesa da fala de negro), os únicos até o momento identificados.

Embora a teoria mais generalizada, relacionada com a natureza de fala própria destes vilancicos, é que se trata de um dialeto literário (como já foi exposto), situação que determinaria em grande medida a questão da autoria, existem basicamente três teorias sobre esta questão autoral. A saber:

- I. Trata-se de obras fictícias, baseadas numa realidade mais ou menos adulterada, desprendidas da fantasia e do imaginário poético, abundantes em estereótipos e clichés que povoavam o imaginário dos brancos. Quer por gosto, quer por moda, poetas *villanciqueros* profissionais, brancos, literatos reconhecidos, compunham estes versos com uma finalidade meramente comercial em resposta a uma certa demanda. Alguns dos argumentos dados a favor desta hipótese são, por exemplo, as “fórmulas” dadas por autores como Francisco de Quevedo (1580-1645):

*«Si escribes Comedias, y eres Poëta, sabràs Guineo, en volviendo las RR. LL. y al contrario, como Francisco, Flancisco, Primo, Plimo.»<sup>67</sup>*

---

<sup>67</sup> QUEVEDO (1699): 464. Esta citação aparece num pequeno livro titulado “*Libro de todas las cosas, y otras muchas más*” que forma parte do tomo I, das *Obras de Francisco de Quevedo y Villegas*, publicadas em Antuérpia muitos anos depois da morte do escritor. Este livrinho, escrito claramente num tom de sátira, fornece ao leitor vários “conselhos” sobre os mais variados assuntos, no mais nítido tom de escárnio e chalaça mordaz. A citação que é anotada, forma parte de um inciso intitulado “*Para saber todas las ciências, y artes mecânicas, y liberales en un dia*”. Este título já prevê a intenção de quem escreve, denotando que o que virá a seguir, será em tom de mofa. Quevedo enumera logo a seguir diferentes “formulas” para escrever em outras línguas, sendo a maioria delas, aquelas muito recorridas no teatro cómico espanhol do século XVI e XVII, e nas ensaladas e



Em base a este tipo de procedimentos, pode-se pensar que tratava-se de uma mera convenção e recurso estilístico, aproveitado pelo “culto e académico” punho de um poeta profissional. Quando somos confrontados com um *guinéu* cujas características estilísticas e formais denotam perícia, não fica muita margem para dúvidas. Desta forma, poder-se-ia dizer que o resultado poético destes vilancicos será *a priori*, contrário ao resultado dos poetas brancos que serão abordados na próxima secção. Nesta linha, situar-se-iam os *guinéus* de poetas reconhecidos como Manuel de León Marchante (1626/31 – 1680), Joseph Pérez de Montoro (1627-1694) e a mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695)<sup>68</sup>.

- II. Poeta branco, conhecedor das modas e convenções, beberia das fontes populares e transcreveria o escutado e observado nas romarias, processões religiosas e na atividade das confrarias de negros e mulatos. Desta forma, quedaria plasmado com um certo grau de estilização o que seria *vox populi*, tendo assim um resultado *a posteriori*. Em relação a esta teoria, pode-se citar o seguinte exemplo<sup>69</sup>:

«Por motivo da chegada de dois grandes navios portugueses procedentes da India Oriental a Baiona (na Galiza), no de 1603, que traziam carregamentos

---

vilancicos de personagens da mesma altura, com uma finalidade cómica e de paródia. Não deixa de ser revelador que, se alguém como Quevedo deu-se ao trabalho de fazer escárnio disto, seguramente era pelo facto de isto ser um recurso além de muito empregue pelos escritores e poetas, um uso e uma moda mais ou menos generalizada e reconhecível por muitos.

<sup>68</sup> Os vilancicos destes dois autores, abordados por SWIADON (2000).

<sup>69</sup> LABRADOR/DIFRANCO (2004): 168-69.

de grande valor, o Duque de Lerma enviou ao Conde de Gondomar<sup>70</sup> a vigiar as descargas dos navios e a cobrar as comissões correspondentes, e sobretudo, a defender o lugar de possíveis ataques de piratas e bandidos. Alguns dos amigos do Conde, sabedores da sua encomenda, encargaram-no da compra de escravos. O cumprimento deste encargo, obrigava ao Conde de Gondomar a andar pelos cais, e em certa ocasião reparou num grupo de negros que enquanto trabalhavam, catavam com ritmo lento e monótono com reiterada melopeia. O impacto que lhe causou a melodia foi tal, que o Conde anotou a letra da canção:

*Tudo é canseira, canseira,*

*Tudo é canseira.*

*Fidalgo en Gora, canseira.*

*Escudeiro en Gora, canseira.*

*Escribão en Gora, canseira.*

*Virrei en Índia, canseira.*

*Rei en España, canseira.*

*Papa en Roma, canseira.*

*Tudo é canseira, canseira,*

*tudo é canseira.*

Este facto, contou-o em várias ocasiões o Conde de Gondomar, o qual chegou a dizer que « [...] *el oír las cosas que cantaban y el tono es cosa bien graciosa*»<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Diego Sarmiento de Acuña (1567-1626) nobre e diplomata espanhol. Erudito e bibliófilo, possuía uma das mais importantes bibliotecas privadas do século XVII: *La Fuentesol de Valladolid*.

<sup>71</sup> SOLIÑO (1995): 49.

III. Dentro da linha da lírica popular, muitos destes vilancicos poderiam ser obra dos próprios negros e mulatos com um certo grau de formação académica, ou possuidores das habilitações mínimas para tais efeitos. Esta hipótese, baseia-se nas observações e semelhanças identificadas entre alguns destes vilancicos e a lírica popular da mesma época: versificação simples, formas estróficas básicas, métrica irregular e flutuante<sup>72</sup>. Em relação a esta hipótese, José Labrador Herraiz e Ralph Di Franco, os principais expoentes e defensores desta teoria, mencionam o facto de muitos negros e mulatos servirem nas casas, palácios, mosteiros e conventos, ao lado de comerciantes, letrados, clérigos, militares, nobres e artísticas, onde estariam em contacto direto com atividades mais cultas, do que aquelas puramente laborais que eles estavam destinados a desempenhar a maior parte das vezes e do tempo. Ainda, eles mencionam alguns casos de negros e mulatos que fugiram ao determinismo, e que possuíram formação intelectual, alcançando reconhecimento social.

Citando alguns exemplos de negros e mulatos que se destacaram pelas suas qualidades técnicas e intelectuais, temos ao negro Juan Latino (1518-c. 1596) poeta, humanista e catedrático de latim na Universidade de Granada:

*« Este pontificado fue florido de negros ilustres, florecio en el Maestro Iuan Latino, negro atezad, craido en casa de la Duquesa de Terrano ua viuda del Grã Capitã, y el era gran Retorico y Latino en prosa y en verso, por el se*

---

<sup>72</sup> LABRADOR/DIFRANCO (2004): 170. FRENK (1997): 227.

*dixo. Rara auis in terra, corbo simila nigro. Estudio Artes, y fue Maestro en ellas y quiso estudira medicina, y dissuadiole vn amigo discreto, no fuesse el negro medico. Aplicose a leer Gramatica, y tuuo la Catreda desta Vniuersidad [de Granada] mas de sesenta años. [...] Cegò de viejo, porque viuio nouenta años, y ciego leia en la Vniuersidad, y por las calles con sus pupilos delante, iua vno leyendo vn Oracio, ò Virgilio, y el maestro esplicando.»<sup>73</sup>*

Frei Cristobal de Meneses que « [...] tambien fue negro de este tiempo [...] de la Orden de Santo Domingo; fue buen sacerdote y predicador, y de graciosa y agradable cõversación.»<sup>74</sup>

O mulato Licenciado Ortiz « [...] abogado desta Real Audiência, hijo de negra, y de vn caualler de Abito militar [...]»<sup>75</sup>

A chamativa Catalina de Soto « [...] que merecio por sus ilustres partes ser Reyna de negras [...] de las mexores manos de labor de su tiempo, fue la primera aguja de España de punto real y llano de bordar y dibuxar; era la tassadora dedonas e axuares de las despofadas, en aquella edad de oro quando se vsavã labores de axuares ricos que passauã de padres a hijos hasta la tercera y quarta generaci3n [...]. Yo la conoci en mi puericia, y me iua tras ella pareciéndome gran nouedad ver vna negra muy asseada, y compuessta, con dos criadas blancas detrás della.»<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> BERMÚDEZ DE PEDRAZA (1639): 260.

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> Ibid.

<sup>76</sup> Ibid: 260-260v.

E ainda a misteriosa « [...] *Maria do Rosário, mulher preta, natural de Tavira, versada em latim, espanhol, francês e italiano, que vivia ainda pelos anos de 1730 na mesma cidade, com elogias de Poetiza, e estimações de douta [...]* »<sup>77</sup>

Sem mencionar muitos outros exemplos de negros e mulatos sobressalientes noutras áreas, como a música e a pintura. Exceções ou não, parece-nos ser uma hipótese a considerar.

### **c) O espírito carnavalesco, a paródia e a transgressão para elevar o riso:**

#### **As temáticas.**

##### **Preâmbulo.**

É importante ter em consideração o contexto cultural, social e histórico, no qual estas obras surgiram. Estas obras eram compostas por encomenda, tinham uma finalidade específica, e eram destinadas a um determinado público-alvo. A imitação da realidade, não é uma das principais finalidades estéticas da arte barroca<sup>78</sup>, desta forma, a produção literária da época, tem a tendência a “assinalar” o carácter artificial da realidade (por exemplo o “teatro dentro do teatro”)<sup>79</sup>. O jogo entre realidade e ficção introduz um elemento de subjetividade, dramatizando a relação entre a coisa e a pessoa que a percebe.

---

<sup>77</sup> PERIM (1740): 276.

<sup>78</sup> ECHEVERRÍA (1998): 207.

<sup>79</sup> SWIADON (2000): 125.

Nos vilancicos, o público do século XVII procurava uma versão da sua própria realidade, dramatizada e retratada com uma retórica artificial, e não, uma descrição fidedigna da vida dos negros<sup>80</sup>. Eis aqui, uma boa forma de “inserir” aos fregueses no sistema religioso, através de uma ferramenta tão persuasiva, convidativa e ecuménica.

Desta maneira, neste tipo de vilancicos, e citando a Swiaddon:

*« [...] menudean las escenas costumbristas relacionadas com el baile, la música, la comida o determinados oficios. Estos detalles costumbristas ponen el acento en una parte de la realidad extratextual y pretenden dar al discurso poético un carácter verosímil, para fijarlo en la mente del espectador. »<sup>81</sup>*

Este recurso, jogo entre ficção e realidade que Swiaddon assinala, parece ser uma ferramenta muito utilizada pelos dramaturgos do barroco espanhol:

*« Para hacerse entender mejor, el dramaturgo recurre a rasgos de “verosimilitud”, sacados de la realidad vivida por los espectadores, y los convierte en camino trillado que va de la experiencia cotidiana de los espectadores a su propia ficción dramática.»<sup>82</sup>*

É a teatralidade barroca. Continuando com Swiaddon:

*« Pero, el interés de los autores no estaba en representar el mundo de los negros tal y como era (o podía ser) sino en conmovier al público; los villanciqueros constantemente marcaban las diferencias – físicas y culturales- entre los negros y los*

---

<sup>80</sup> SWIADON (2000): 125.

<sup>81</sup> Ibid: 127.

<sup>82</sup> AUBRUN (1981): 11.

*blancos, para despertar la “admiratio” de los espectadores. Estas diferencias son puntos de contraste que llaman la atención sobre las gran variedad de la experiencia humana »<sup>83</sup>*

“*Conmover*” e “*despertar la admiratio*” são palavras-chaves para perceber a retórica barroca e parte do transfundo deste subgénero. Esta finalidade retórica, com a carga simbólica que a personagem leva, é notada pelos estudiosos da figura do negro no teatro do barroco hispânico. Por exemplo, Rafael Marquina anota:

« *En el teatro de Lope de Rueda, el personaje negro no responde a “un propósito de caricatura”, ni siquiera, a despecho del graso humor jocundo, un intento satírico, sino a un afán de introducir en el trasunto de la vida humana y circundante un elemento que, por su novedad y gracia, ocupa atrayente lugar »<sup>84</sup>*

O anterior, condiz com o anotado por Frida Weber de Kurlat a propósito da paulatina “dignificação literária”, que a figura do negro teve a partir da segunda metade do século XVI, até culminar com uma certa visão “humanitária” no século XVIII: são as chamadas “*comedias de santos negros*”<sup>85</sup> que servem de exemplo, para ilustrar este fenómeno<sup>86</sup>.

Resulta interessante notar, seguindo a linha expositiva e analítica de Swiadon, que os pormenores *costumbristas* que impregnam estes vilancicos viraram uma

---

<sup>83</sup> SWIADON (2000): 127.

<sup>84</sup> MARQUINA (1938): 559-560.

<sup>85</sup> *El prodigio de Etiopía*, Lope de Vega. *El Santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*, Lope de Vega, 1612. *El negro del mejor amo*, Antonio Mira de Amescua, 1631. *El valiente negro en Flandes*, Andrés de Claramonte, 1638. *Juan Latino*, Ximénez de Enciso, 1652. *El negro sensible*, Francisco Comella, 1798.

<sup>86</sup> WEBER (1967).

convenção. Paulatinamente o recurso estereotipificou. Este *costumbrismo* e estereotipificação, obedeceria a uma estética «[...] basada en la reiteración, sentimentalismo, fáciles pasiones de autoestimación, sujeción a un recetario de soluciones conocidas: el Kitsch»<sup>87</sup>. Esta estética do *kitsch*, que Swiadon e José Antonio Maravall atribuem a este tipo de vilancicos, é reforçada pela facto de, tal e como Maravall anota, « [...] la repetición de un repertorio limitado de motivos acompaña la producción masiva. », ou seja um “principio de aceleração”, uma sintomatología do *kitsch*<sup>88</sup>.

Se por um lado Swiadon, apoiando-se nos estudos de Maravall, menciona as tendências *kitsch* nestes vilancicos, Ana Hatherly faz o próprio, quando se refere não aos vilancicos, mas sim, a poemas em *língua de preto*:

«Outras questão que os textos em *língua de preto* levantam, sobretudo os escritos já no século XVIII, é a de sabermos se tal módulo, chamemos-lhe assim, que originalmente terá correspondido à reprodução mais ou menos fiel dum linguajar aproveitado para fins de caracterização teatral, não se terá transformado, com o decorrer dos tempos, em algo assim como uma *língua literária parodística*, uma espécie de *idiodialecto barroco cultivado como uma forma exótica para um efeito de divertimento amaneirado, tão caro ao gosto português, adoçado por lundus e modinhas e talvez já também inundado de kitsch*»<sup>89</sup>

Por um lado, Hatherly atribui certas características e tendências estilísticas a textos em *língua de preto* do século XVIII, observações que são muito aproximadas

---

<sup>87</sup> SWIADON (2000): 127. MARAVALL (1998): 199.

<sup>88</sup> MOLES (2007): 20-1, 24-5.

<sup>89</sup> HATHERLY (1990): 5.



das feitas por Swiadon para um corpus de vilancicos do século XVII, principalmente. Ainda, Hatherly sugere a possibilidade de que esta fala deturpou de forma tal que passou a ser um mero estereótipo. Aqui a autora já sugere, indiretamente, a presença de clichés estilísticos que derivaram numa certa tipologia *kitsch*. E depois, como a autora menciona, *caro* ou não ao gosto português, o certo é que a aparente popularidade da *língua de preto/ habla de negro* denota que, efetivamente, não foi do desagrado dos contemporâneos.

As principais constantes temáticas que Swiadon identifica a partir do corpus por ele analisado, são: i) A procissão e a oferenda. ii) Antropónimos, títulos nobiliários e honoríficos, topónimos. iii) Competições, jogos, brincadeiras, distorções linguísticas, paródias bíblicas.

#### **i) Ir ver e adorar à Criança Divina: A procissão e a oferenda.**

Para Swiadon as atividades quotidianas dos negros introduzidas nos vilancicos, tinham duas fontes: a vida real e a tradição literária, principalmente teatral. No teatro desta altura o negro figurava como uma personagem festiva, diretamente relacionado com a dança, a música e o tom brincalhão. Isto será reutilizado pelos poetas *villanciqueros*.

A procissão era um dever cristão no qual devia-se participar de algum modo. Nos vilancicos, as procissões narradas quase sempre contém os mesmos ingredientes: dança, música e oferenda. A partir disto, muitas das vezes a procissão apresenta-se de formas diferentes: os negros ensaiam uma procissão, passagens bíblicas que implicam procissões (chegada dos Reis Magos, ida dos pastores para adorarem ao

menino) adaptam-se “ao negro”, ou imita-se uma procissão cívico-religiosa coetânea<sup>90</sup>.

Em relação à primeira tipologia, Swiadon sublinha uma característica que resulta pertinente mencionar:

*« [...] la escenificación del ensayo es un procedimiento metateatral que enfatiza el lado de performance que tiene el villancico, el cual se concibe como una obra en desarrollo. Como si vivieran en un mundo real, los personajes hablan del vilancico que compondrán para complacer a los espectadores. Este recurso señala la irrealidad del texto; para los personajes, el texto todavía no existe, lo están creando. La meta de este juego era propiciar la comunicación inmediata de la emoción »<sup>91</sup>*

Outra constante anotada por Swiadon e outros autores, relaciona-se com a parte “performativa” das danças, frequentemente mencionadas nestes vilancicos e que formavam parte das procissões. Destaca-se o exotismo e inclusive a sensualidade destas danças<sup>92</sup>. A alegria pelo movimento corporal vai de mão dada com o espírito carnavalesco, uma das principais características deste subgénero, e como tal, tem o seu quê de transgressivo<sup>93</sup>.

A música vai ao lado da dança, formava parte das procissões e as referências a ela são numerosas: instrumentos musicais como guitarras, gaitas, flautas, charamelas, e principalmente, percussões, são constantemente mencionados. A noção de ritmo que impregna muitos vilancicos é uma constante, a figura do negro tangedor que

---

<sup>90</sup> SWIADON (2000): 128-29.

<sup>91</sup> Ibid: 130.

<sup>92</sup> Ibid: 133.

<sup>93</sup> Ibid: 126.

oferece o seu ofício e os seus cantos ao menino, é uma imagem muito recorrida. Segundo o observado por Swiadon, o ofício de músico é o que predomina sobre qualquer outro nestes vilancicos<sup>94</sup>. Ao lado da música também aparece a sua contraparte: o ruído. O estrondo e balbúrdia provocados pelo tropel carnavalesco<sup>95</sup>:

*[...]Puz bamo luz tambó/ que aya ruydo con son/ [Todos] Ton, ton, ton, ton, ton/ qué lindo/ qué bueno/ válame Dios, ton, ton, ton/ Tambe llevamo zonaxa, ulqui toros se hagan raxas/ [Todos] Chiz, chiz, chaz, chaz, chiaz/ ha, ha, ha* <sup>96</sup>.

*[...] Tura instlumenta se escuche/ toquemo como pelsona/ chirimingula y baxona/ culnetiya y sacabuche/ Cu-cu-cú cu-cu-cú/ Cu-cu-cú cu-cu-cú* <sup>97</sup>.

Já no relacionado com o tema da oferenda (basicamente comida e prendas várias como animais) o tema da comida junta-se ao tema da dança e da música para formar um quadro de desejos base, que serão colmados num momento de bem-estar. Aqui como em muitos outros géneros literários do século de ouro espanhol, o tema da comida, é frequente<sup>98</sup>:

---

<sup>94</sup> SWIADON (2000): 137.

<sup>95</sup> Ibid: 139.

<sup>96</sup> Vilancico para São Pedro “*He he he [...]*”, 1672 - Catedral da Cidade do México, México. Texto anónimo e sem música conhecida. SWIADON (2000): XXXV.

<sup>97</sup> Vilancico de Natal “*Há negliyo de Santo Thomé*”, 1723 – Colégio de Meninas de Sta. Rosa de Valladolid (hoje Morelia), Michoacán, México. Texto anónimo e música de Francisco Moratilla (?). SWIADON (2000): CXV-CXVI.

<sup>98</sup> SWIADON (2000): 140-41.

[...] *Si tlaemo culaciona/ grangea cun cangalona/ mansana, pela, tulona/ aunq[ue]  
no la a re comé*<sup>99</sup>.

[...] *Yeva prato de cuscú/ que hace al Niño Sesú/ la monja le santa Inés/ Y con lima  
camalón/ alegria, cañamón/ a ochavito bocarito/ panariya, rosquetito/ chocho,  
galbanza tostara/ y para hacer rebanara/ güevo y casolita nueva*<sup>100</sup>.

Em muitos vilancicos, os negros oferecem ao menino alimentos como chocolate, sendo a imagem do negro chocolateiro e da negra que faz conservas e doces, relativamente frequentes:

[...] *Chicolate damo/Guaxaca en eztlemo/ porque le yevemo/ aunque negla samo*<sup>101</sup>.

No vilancico de negro, o sibaritismo adquire uma certa legitimidade opondo-se à sobriedade imposta pelas instituições eclesiásticas e a corte, celebrando alegremente através da música, o erotismo velado da dança, e os prazeres inocentes da comida. Três coisas muito recorridas como temas<sup>102</sup>.

---

<sup>99</sup> Vilancico de Natal “*Qué quele?*”, 1655 – Catedral de Puebla de los Ángeles, México. Texto anónimo e música de Juan Gutiérrez de Padilla (1590-1664). SWIADON (2000): CXXII.

<sup>100</sup> Vilancico de Natal “*Qué vamo a ve, Catalina*”, 1677 – Sevilla, España. Texto de Felix Persio Bertiso (?). SWIADON (2000): CIVI.

<sup>101</sup> Vilancico de Reis “*Los Negros que están cansados*”, 1676 – Capela Real, Madrid, España. Texto de Manuel de León Marchante (1620 ou 31 – 1680), sem música conhecida. LEÓN MARCHANTE (1733): 230-1.

<sup>102</sup> SWIADON (2000): 146.

ii) ***“Que quiele Tumé; Neglilla de Angola; diga zu melzé”:***

**Antropónimos, títulos nobiliários e honoríficos e topónimos.**

Seguindo as convenções literárias da época, os nomes que geralmente são atribuídos aos personagens negros relacionam-se com os nomes habituais da gente humilde e do campo. Quer no caso espanhol, quer no português, o nome distorcido de Francisco, *Flancisco, Flastico, Fasico, Flasisquiyo(a)*, é muito frequente, por exemplo. A lista de nomes distorcidos, pode prolongar-se: José, Fernando, António, Gaspar, etc.

Outro dos tópicos literários deste subgénero, ao parecer herdado da prática teatral, é a proclamação, por parte dos escravos, de uma linhagem nobre<sup>103</sup>. Num tom claramente irónico, os negros fazem alarde de uma suposta fidalguia onde além de suposto títulos de nobreza (Reis, Princesas), aplicam-se entre eles tratamentos de respeito como “Senhor” e “Vossemecê”<sup>104</sup>. Neste proceder, pode-se ler um certo rasgo de “o mundo às avessas”, utilizado como mais outro recurso para colorir de mofa o subgénero.

Em relação às toponímias, um grande número destes vilancicos exibem um considerável número de nomes africanos e tribais, para denominar aos negros, individual e coletivamente, e para caracterizar bailes e tonadas. Às vezes, os nomes documentam os principais grupos étnicos envolvidos no tráfico de escravos, embora não se distinga muito bem entre cada etnia mencionada. Finalmente, estas denominações terminam por ser uma espécie de “etiquetas genéricas” cujo único

---

<sup>103</sup> SWIADON (2000): 148.

<sup>104</sup> Ibid: 150.

referente é África ou a Guiné, as palavras mais comuns na época<sup>105</sup>. Santo Tomé, Cabo Verde e Angola são também referidos.

Noutros poemas, o nome ou o apelido do escravo é substituído por um nome tribal: Manicongo, Mandiga, Malía<sup>106</sup>. Dita prática poderia representar um princípio de continuidade da vida africana <sup>107</sup>. Outra recorrente que é observada por Swiadon é a organização dos negros em cabidos de “nações” e outros agrupamentos étnicos, talvez imitando as confrarias. Isto, reflete um espírito de irmandade que a menção dos gentílicos *plimo*, *helmano* ou *paliente* (primo, irmão e parente) tão frequente, reforça.

**iii) As liberdades do negro escravo: Competições, jogos, brincadeiras, distorções linguísticas e paródias bíblicas.**

O humor e o espírito lúdico que inundam e caracterizam este subgénero, cuja finalidade era proporcionar um respiro entre os momentos sérios da liturgia, esconde um aspeto essencial: o divertido instrui e esclarece os mistérios. As piadas, não enunciam a sua verdade com um chamado de autoridade como os textos sérios, antes expõem-na através do riso <sup>108</sup>.

A competição verbal, expressada como pequenos pleitos e rixas inocentes, é outro recurso presente que faz possível a apresentação dos lados opostos num argumento dramático: os negros discutem quem vai levar as prendas, qual é a melhor dança para ser bailada, ou inclusive, a superioridade de um individuo ou

---

<sup>105</sup> SWIADON (2000): 151.

<sup>106</sup> Ibid: 153.

<sup>107</sup> ÁLVAREZ (1974): 206.

<sup>108</sup> SWIADON (2000): 155.

grupo. Estas pequenas brigas têm um ponto em comum: a autoafirmação do grupo ou do indivíduo<sup>109</sup>.

Através da verbalidade carnavalesca, do jogo e da brincadeira, o indivíduo ou o grupo, libertar-se-á por um momento da autoridade do opressor. Neste jogo, brinda-se uma oportunidade que geralmente não se tem, para resultar vitorioso ou protagonizar, pelo menos, durante um momento. Por meio deste jogo, a classe dominante era lembrada da contingência do seu poder e a prudência da sua humildade, já que, ao ensinar a igualdade das pessoas perante os olhos de Deus, o jogo aligeirava a situação real dos participantes, o qual era um contributo à estabilidade de um sistema social repressor<sup>110</sup>.

A piada sobre o aspeto físico dos negros, é outra constante. O recurso mais empregue neste sentido é o da hipérbole: exagerar os rasgos. A cor da pele é o rasgo mais aproveitado para criar metáforas e jogos verbais, sendo muito frequentes as alusões a ela. Swiadon nota que embora haja um velado racismo em tom de mofa, pelo que diz respeito à abordagem das características físicas deste grupo, de uma forma geral pode-se ler um certo tom de protesto contra o maltrato físico dos escravos. O autor assinala que há um grau de simpatia pelos negros por parte de quem escreve, e que muitas das vezes, os brancos também eram motivo de escárnio por causa das suas características físicas e debilidades, ou pela sua presunção e prepotência<sup>111</sup>.

---

<sup>109</sup> SWIADON (2000): 158.

<sup>110</sup> Ibid: 160.

<sup>111</sup> Ibid: 166-69.

[...] *Plimo Tomé, yo plezumo/ que zomo en la Navidá/ la branca más vanidad/ pelo lo neglo más humo*<sup>112</sup>.

[...] *Yo conozco pelucona/mucha colbata, y tacona/ y no tiene que cumel/ queliendo muy glave/ dalze a conozel/ y que zeñolia/ pul trato le den*<sup>113</sup>.

A troça, não podia considerar-se como uma expressão de raiva dirigida de um grupo a outro com a intenção de ferir ou repreender. Isto não poderia ser tolerado, numa literatura cuja finalidade era festejar o evento religioso mais importante para os cristãos. As piadas não eram levadas a sério, eram uma variante do jogo e da essência do carnaval, na qual o sujeito da enunciação entra numa competição implícita e trata de esmagar verbalmente ao adversário. Da mesma forma que nas pulhas populares, nas alcunhas cortesãs e nos vexames universitários, a “injúria alegre”<sup>114</sup> formava parte de um rito festivo, cujo objetivo era fazer uma chamada de atenção às pessoas para “baixarem a crista”<sup>115</sup>.

O rito carnavalesco inclui piadas e brincadeiras humilhantes para todos, mas isto não implica uma crítica do mecanismo social. Pelo contrário, fazer mofa das debilidades (repartidas entre ricos e pobres) era, durante o tempo que durava a festa, uma celebração de força. Nos momentos consagrados à “transgressão verbal”

---

<sup>112</sup> Vilancico de Natal “*Porque los negros celebren*”, 1688 – Capela Real, Madrid, España. Texto de Manuel de león Marchante (1620 ou 31 – 1680), sem música conhecida. MARCHANTE (1733): 62-3.

<sup>113</sup> Vilancico de Reis “*Tanta negra comitiva*”, 1725 – Real Convento de Nra. Sra. Del Carmen, Madrid, España. Texto anónimo, sem música conhecida. SWIADON (2000): LXXXIX.

<sup>114</sup> BAJTIN (1987): 317.

<sup>115</sup> SWIADON (2000): 169.



era admitido que as palavras mais escabrosas revelassem uma verdade que, em condições normais, deveria estar oculta.

Os jogos festivos do “mundo às avessas” floresceram em sistemas sociais rigidamente hierarquizados, como o mundo ibero-americano, incompatíveis com princípios democráticos de respeito e igualdade de direitos<sup>116</sup>. Os nossos vilancicos de negros formam parte desse conjunto de jogos festivos. Embora no século XVII os poetas se proponham dar aos seus leitores uma moral universal e proveitosa (no mais puro espírito da contrarreforma)<sup>117</sup>, Swiadon opina que no vilancico de negro a sátira não tinha como propósito principal modificar o comportamento, mas sim, confirmar a fé do cristão. O “mundo às avessas” afetava a ordem divina: a experiência da inversão carnavalesca brindava ao povo o desfrute temporal da graça<sup>118</sup>.

&&&&&&&

O linguajar distorcido, outra das características destas obras, é também retomado da tradição teatral seiscentista onde os bobos e personagens bufos, faziam gala de uma fala defeituosa e disparatada. O humor provém dali, de uma comunicação não conseguida, ou conseguida só parcialmente.

A fala destes negros desordena o estilo culto e normativo, procurando “franquear os limites da decência”, situando-se no âmbito da paródia que, para os autores, constituía uma alternativa tão válida como o modelo parodiado, pondo assim em

---

<sup>116</sup> SWIADON (2000): 170.

<sup>117</sup> JONES (1983): 148.

<sup>118</sup> SWIADON (2000): 171.

dúvida, a pretensão do estilo sério que tenciona chegar à perfeição<sup>119</sup>. Basicamente, e em palavras de Méndez Plancarte, um estudioso dos guinéus da mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, “... *el habla de negros, nos suena chistosa porque viola las reglas*”<sup>120</sup>.

Linguajar, tom, recursos, intenção, tudo nestes vilancicos condiz com a estética barroca, uma estética que (em palavras de Swiadon) “... *se caracteriza por la búsqueda de la complacencia y de la frivolidad, adquiriendo las proporciones de una obsesión. Así, las prácticas carnavalescas del vulgo se volvieron habituales en los palacios y las universidades*”<sup>121</sup>. Se por um lado, esta tendência barroca de “estilizar” o popular para infiltra-lo na corte é anotada por vários estudiosos<sup>122</sup>, não carece de interesse observar que, seja no teatro ou nos nossos vilancicos, a figura do negro, geralmente com tratamento de bobo, ingénuo, personagem caipira, gozava de uma “liberdade” que os personagens brancos não tinham.

O negro, tal como o bufão, não estava sujeito aos rígidos códigos de conduta que anquilosavam aos brancos. Atrevo-me a pensar que este espírito festivo, transgressor e descontraído que caracteriza ao negro poético e teatral, era uma personagem com transfundo verídico, mais ou menos estilizado, daquilo que era o *modus vivendi* dos negros tardo-renascentistas e barrocos.

---

<sup>119</sup> SWIADON (2000): 173.

<sup>120</sup> MÉNDEZ PLANCARTE (1994 – Tomo II): 363.

<sup>121</sup> SWIADON (2000): 173.

<sup>122</sup> ECHEVERRÍA (1998). MARAVALL (1988).

Inserido à força numa sociedade densamente hierarquizada, onde os efeitos da contrarreforma fizeram-se sentir no quotidiano, exercendo um verdadeiro controlo social e individual, o negro contrastava.

Analisemos um testemunho contemporâneo que faz referência ao panorama português do último quarto do Quinhentos:

*«[...] ao passo que os Portugueses, por gravidade, andam sempre tristes e melancólicos, não usando rir nem comer nem beber com medo de que os vejam, os escravos mostram-se sempre alegres, não fazem senão rir, cantar, dançar e embriagar-se publicamente, em todas as praças.»<sup>123</sup>*

São as palavras de um anónimo italiano conhecedor da Lisboa tardo-quinhentista. Ora bem, se por um lado o observador italiano não chega a cogitar quais as eventuais razões que levariam aos portugueses de fins do século XVI a aparecerem tão soturnos aos olhos de um homem renascentista, é possível avançar com algumas explicações. José Ramos Tinhorão esclarece a questão:

*«Desorganizada a estrutura económica do modelo feudal com o projecto estatal-burguês de comércio internacional das navegações, como o poder político continuava em mãos da nobreza ligada à terra, haveria uma tendência oficial a frear o processo de mudanças na esfera do social, em nome da tradição e do “antigo regime”. Ora, essa tentativa de conter os “abusos” era promovida através de uma dupla acção coercitiva dos dois poderes sobre os quais repousava a segurança do Estado: o do poder real, que procuraria regular as formas do comportamento civil através das ordenações*

---

<sup>123</sup> RITRATTO ET RIUERSO DEL REGNO DI PORTOGALLO (1578-80): 141.

*das pragmáticas, e o do poder da Igreja, que ampliava esse modelo para a esfera do espiritual através das penitências.*

*Assim, além de terem as suas possíveis transgressões da lei comum penalizadas com as Ordenações, e as dos mandamentos religiosos pelas ameaças da excomunhão (e, a partir de 1536, também dos processos da Inquisição), os portugueses de fins de Quinhentos ainda deviam atender às recomendações que os regulavam, pelas pragmáticas, desde o tipo de fivela dos sapatos<sup>124</sup> e tecidos dos trajes, até o direito aos prazeres mais modestos, como os de ver mulheres nuas ou ouvir cantigas profanas (o que o rigor das penitências classificava de “pecados das orelhas”).*

*Claro está que, exactamente por tal rigor contrariar uma tendência natural do tempo, resultante por sua vez da modificação do sistema de relações sociais consequente das mudanças na estrutura económica, todas essas medidas não seriam rigorosamente cumpridas, o que desde logo conduzia ao segundo traço de carácter apontado pelos estrangeiros como mais frequente no povo português: a hipocrisia.*

*Ora, se a gente livre, presa das regras e leis pela sua condição de ajustamento às estruturas, na qualidade de cidadãos – ainda que pobres -, precisava assumir atitudes fingidas, os negros escravos, colocados à margem do sistema por não*

---

<sup>124</sup> A propósito destas ordenações que chegavam a regular, inclusive, o calçado dos portugueses da renascença, citamos o vilancico “*Não tragais borzeguis pretos*”. Este vilancico fecha o *Cancioneiro de Paris*, um dos quatro cancioneiros renascentistas portugueses que sobreviveram com texto musical. O vilancico disse:

*Não tragais borzeguis pretos/ que na corte são defesos/ ora com borzeguis pretos/ Não tragais o que defeso/ porque quem trae o vedado/ anda sempre aventurado/ a ser vexado e preso/ verenvos andar aceso/ ora en cuydados secretos/ ora con borzeguis pretos.*

No meio da “advertência”, percebe-se um tom contestatário, de protesto mordaz. Mais uma vez, temos um exemplo da função e da carga sociológica que muitos vilancicos possuem.

*constituírem pessoas jurídicas, podiam entregar-se aos impulsos mais espontâneos do instinto e da natureza, para livremente amar, comer e folgar quanto pudessem.*

*É essa disposição, aliás, que vai marcar a trajectória do escravo negro africano e seus descendentes em Portugal desde meados do século XV [...] até à sua absorção pela sociedade como um todo, após quatro séculos de silenciosa, mas alegre, convivência.*

*Na verdade, não apenas as primeiras descrições das festas e solenidades cortesãs em que aparecem escravos, mas as próprias disposições legais (quase sempre de carácter restritivo ou punitivo) com que a partir da segunda metade do século XV o poder real começa a intervir nas relações dos cativos com a sociedade em geral, indicam de forma muito clara a presença dos negros africanos em todas as oportunidades em que houvesse danças, cantos e bebidas »<sup>125</sup>*

Tudo o anterior, ilustra cabalmente uma realidade histórica que indiretamente pode ter tido um repercussão na temática, na função e nos destinatários dos vilancicos de negro. Swiadon vai ao encontro do exposto por Ramos Tinhorão ao observar que numa boa medida, estas obras eram dirigidas não só aos fregueses mais humildes, também a um público cortesão, cansado das rígidas formas que os regravam. O motivo de “somos todos escravos”, comum em muitos textos, expressava o fastio da classe branca dominante, que sentia-se boicotada pelo decoro e a obrigação de mostrar a “grandeza”, buscando uma linguagem mais espontânea.

---

<sup>125</sup> RAMOS TINHORÃO (1988): 124-25.

O linguajar descontraído, brincalhão e marginal dos negros está em boa forma, para contradizer “o que é correto e oficial” , porque, despossuído de autoridade e fora das elites influentes, não propõe mudar nada <sup>126</sup>.

Outro aspeto muito importante, relacionado com a temática destes vilancicos: a maioria deles abordam o motivo da Natividade. O nascimento é uma metáfora inesgotável e por vezes, estes vilancicos fazem referência de maneira periférica a passagens do Antigo Testamento (como a queda de Eva e o Dilúvio) <sup>127</sup>.

Durante o barroco, a religiosidade popular, de tendência sentimentalista, tinha vínculos diretos com o misticismo<sup>128</sup>. Desta forma o motivo do Natal prestou-se com muita eficácia para ser explorado: a chegada dos reis magos, com especial atenção ao suposto rei negro Baltazar, a eventual africanização de Deus, dos santos e da virgem, somando prestígio ao culto mariano no mundo ibero-americano, a crueldade de Herodes como uma metáfora da crueldade sofrida.

Em muitos vilancicos, observa Swiadon, os negros chamam *Emanuel* a Jesus Cristo. Este nome, cujo significado é “Deus está connosco”<sup>129</sup> , planteia a noção de que Deus está, sobre tudo , com os mais humildes<sup>130</sup> . Deus está em Jesus Cristo, e a imagem dele a comprar escravos no mercado esta presente em muitos vilancicos, isto como uma metáfora da salvação da humanidade, ou seja, a escravatura como uma metáfora para a liberação espiritual<sup>131</sup>. Paródias e referências bíblicas, para

---

<sup>126</sup> SWIADON (2000): 174.

<sup>127</sup> Ibid: 175.

<sup>128</sup> Ibid: 176.

<sup>129</sup> Biblia “Reina Valera” (1602): Mateo 1, 23.

<sup>130</sup> SWIADON (2000): 177.

<sup>131</sup> Ibid: 183.

finalmente, expor os mistérios do dogma com oposições em paradoxo que provocavam o riso, o riso como um mecanismo, para sanar a alma.

#### **d) O suposto “fim da festa”:**

##### **A função na celebração litúrgica.**

Como tem vindo a ser falado, os préstamos que o vilancico de negro tomou da prática teatral parecem ser vários. Dentro da prática teatral habitual do século de ouro espanhol, era uso intercalar pequenas peças dramáticas, chamadas *entremeses*, entre cada um dos atos das comédias. Estes *entremeses* não tinham relação temática com a peça principal e, essencialmente, tinham a função de distrair e variar o “tom”. Para rematar a comédia, era apresentada uma *mojiganga* (algo assim como uma “farra”), isto é, uma peça breve onde a música, a dança e o disparate deliberado tinham uma participação ativa. No geral, as ditas comédias tinham três *jornadas* (atos), sugerindo a representação de pelo menos dois *entremeses* e a *mojiganga* final.

É assim relativamente fácil estabelecer um paralelo entre o *entremes* e as *mojigangas* dentro das comédias, com a função do vilancico e dos vilancicos de personagens e as ensaladas, dentro da liturgia<sup>132</sup>.

Independentemente da presença episódica de vilancicos dentro do ato litúrgico da missa, foi dentro da Liturgia das Horas, especialmente dentro das matinas, que o vilancico estabeleceu-se cabalmente. Desta maneira, partindo do princípio estrutural das matinas, formadas por três noturnos com três responsórios cada um, e considerando que depois de cada responsório era inserido um vilancico,

---

<sup>132</sup> SWIADON (2006), (2004). VILLANUEVA (1994): 57.

podemos presumir que umas matinas completas implicariam a execução de nove vilancicos<sup>133</sup>.

Se por um lado Swiadon refere que *entremeses* e *mojigangas* geralmente não apresentavam uma relação temática direta com a comédia na qual eram inseridos, isto não sucederá com os vilancicos. Estes terão uma relação temática com a celebração litúrgica, sendo os mais sérios interpretados ao início (o vilancico de *calenda*, culto e solene)<sup>134</sup>, e os mais jocosos e picarescos no fim<sup>135</sup>. Dali é deduzido que os vilancicos de personagens, entre eles os guinéus, tinham a função de “farra litúrgica”<sup>136</sup>. Esta hipótese pode-se reforçar pela observação feita por Viera Nery, em relação à função quase “teatral e dramática” do vilancico dentro da liturgia<sup>137</sup>, sustentada nas anotações existentes à margem de muitos dos vilancicos enumerados no *Index da livraria de música de D. João IV*, anotações tais como “*jogo*”, isto é, peça ou representação.

Em muitos dos vilancicos que Swiadon analisa, aparece o número da série dos nove vilancicos, sendo os negros geralmente o último ou dos últimos, para serem interpretados. Isto indica que os vilancicos de personagens seriam cantados no terceiro noturno das matinas de natal, seguramente para reanimar o público, depois do longo cerimonial ao qual tinham assistido<sup>138</sup>. O que até agora foi dito, é reforçado pelo que ficou plasmado num dos vilancicos de negro de Manuel de León

Marchante:

---

<sup>133</sup> NERY (1997): 94-5.

<sup>134</sup> LÓPEZ-CALO (1988): 120.

<sup>135</sup> SWIADON (2000): 33.

<sup>136</sup> SWIADON (2006): 161-2.

<sup>137</sup> NERY (1997): 96.

<sup>138</sup> SWIADON (2000):49.



« *Los Negros, que están cansados/ De ser cada Noche Buena/Anís de los Villancicos* [...]»<sup>139</sup>

O anis ou erva-doce, caracteriza-se pelas suas propriedades digestivas, pelo qual era antigamente consumido nos países mediterrânicos, ao final de uma opípara refeição, especialmente em licor, como nos *anisados* espanhóis. O sentido é claro quando Marchante disse que «... *los negros eran el anís de los villancicos*».

**a) “*Una xácal també; le cantamo, en eya; la mulica con la bueya; que saben sol fa mi re*”:**

### **O vilancico concertado.**

De uma forma geral, a bibliografia que aborda as questões meramente musicais dos subgéneros vilancicos de personagens e ensaladas, não é muito abundante. Em relação ao vilancico de negro, o musicólogo estadounidense Robert Stevenson, é considerado o pioneiro no estudo e análise deste subgénero. Embora Stevenson aborde rapidamente a questão em vários dos seus artigos e publicações<sup>140</sup>, não deixou um estudo sistemático, nem um estado da questão pormenorizado. Desta forma, a informação da qual dispomos até o momento é fragmentária, não tendo tido um verdadeiro seguimento.

Anteriormente foi enunciado, que existe uma notável desproporção entre os vilancicos de negro que sobreviveram só com o texto literário, e aqueles que nos chegaram com o texto musical. Este facto, assim como a falta de transcrições e a

---

<sup>139</sup> MARCHANTE (1733): 230-31.

<sup>140</sup> STEVENSON: trabalhos citados na bibliografia.

dificuldade para aceder às fontes, espalhadas elas pela península ibérica e o continente americano, é outra questão que alguns assinalam como um fator determinante, no pouco estudo musicológico que o subgénero possui<sup>141</sup>.

Em relação aos números, tenta-se apresentar um ponto da situação. A partir do corpus dos 97 vilancicos de negros recolhidos por Swiaddon (2000), o autor do presente trabalho, anexa mais 27 vilancicos deste género, incluídos os 20 existentes na BGUC. Desta forma, temos um levantamento de 124 vilancicos de negros até a data, sem contar os 58 citados na *Primeira Parte do Index da Livraria de Música de D. João IV* (1649)<sup>142</sup> e que em princípio, não chegaram até nós. Ou seja, (e sem ter em consideração as ensaladas com personagens negros) contamos 182 vilancicos de negros escritos desde a segunda metade do século XVI, até a segunda metade do século XVIII.

Do corpus de 124 vilancicos identificados, aproximadamente 56 sobreviveram com texto musical. Muito sucintamente, apresenta-se uma descrição autoral deste corpus de vilancicos com partitura.

---

<sup>141</sup> MEZA (2009). SANTAMARÍA (2005).

<sup>142</sup> NERY (1997): 99.

QUADRO 1. CORPUS DE VILANCICOS DE NEGRO COM PARTITURA

<b>Compositor</b>	<b>Nasceu:</b>	<b>Morreu:</b>	<b>Número de guinéus</b>
Gaspar Fernandes	Évora? - Portugal, 1566.	Puebla - México, 1629.	8
Joan Baptista Comes	Valência – Espanha, c. 1582.	Valência - Espanha, 1643.	2
Juan Gutiérrez de Padilla	Málaga – Espanha, 1590.	Puebla - México, 1664.	7
Francesc Soler	Barcelona – Espanha, 1625.	Girona – Espanha, 1688.	1
Frei Filipe da Madre de Deus	Lisboa – Portugal, c. 1630	Sevilha? – Espanha, c. 1700.	1
Joseph de Cascante	Bogotá- Colômbia, c. 1630.	Bogotá – Colômbia, 1702	1
Juan de Araujo	Villafranca de los Barros – Espanha, 1646.	Sucre – Bolívia, 1712.	1
Antonio de Salazar	Sevilha? – Espanha, c. 1650.	Cd. Do México – México, 1715.	1
Sebastián Durón	Brihuega – Espanha, 1660.	Cambo de Bains – França, 1716.	1
Juan Francés de Iribarren	Sangüesa – Espanha, 1699.	Málaga – Espanha, 1767.	1

<b>Compositor</b>	<b>Nasceu:</b>	<b>Morreu:</b>	<b>Número de guinéus</b>
Antoni Soler i Ramos	Olot – Espanha, 1729.	El Escorial – Espanha, 1783.	1
Alonso Torices	Ativo na segunda metade do séc. XVII	?	1
Fray Julián de Contreras	?	?	1
Juan de Vaesa Saavedra	?	?	1
Francisco Moratilla	?	?	1
Anónimos	/	/	27
<b>Total</b>			<b>56</b>

Esta tabela apresentada, de forma alguma é definitiva. Muito pelo contrário, estamos absolutamente convencidos que será rapidamente modificada com novas entradas e números.

Segundo o estado atual da questão, as referências mais antigas que se conhecem relacionadas com a composição musical de vilancicos de negros, correspondem aos compositores Phillipe Rogier (c. 1561 – 1596) e Géry de Ghersem (1572/75 – 1630), franco-flamengos chegados ainda crianças à corte espanhola. Ambos, são

citados no mencionado *Index da Livraria de Música* como compositores de seis vilancicos de negro, três de cada autor <sup>143</sup>.

Em relação às datas de vida, e tendo em consideração os vilancicos hoje existentes, o português estabelecido no México Gaspar Fernandes (1566-1629), poder-se-ia considerar como o compositor de vilancicos de negros, mais antigo até hoje identificado<sup>144</sup>. Já os compositores mais tardios deste tipo de vilancicos identificados até hoje, são o navarro Juan Francés de Iribarren (1699 – 1767) e o catalão Antoni Soler i Ramos (1729-83).

Uma das primeiras questões que é levantada, quando somos confrontados com a questão referente aos aspetos musicais deste subgénero de vilancico, é se o conjunto de características recorrentes, tópicos e convenções a nível literário, tem uma equivalência desde o ponto de vista musical. Isto é, existem tópicos e “fórmulas” específicas, que fazem destes vilancicos, diferentes dos outros?

Um dos artigos de Stevenson que aborda a questão de uma forma mais direta e “técnica”, é o artigo “*The Afro-American Musical Legacy to 1800*”(1968). Neste artigo, em relação a uma sucinta análise de alguns dos *guinéus* do português residente no México, Gaspar Fernandes (1566-1629), Stevenson estabelece alguns pontos:

« *Vivid 6/8 with constant hemiola shifts in ¾ are the rule major<sup>145</sup> is the almost uniform key; solo or soloists answered by chorus governs the texture* <sup>146</sup>»

---

<sup>143</sup> STEVENSON (1968): 488.

<sup>144</sup> De facto, Swiadon (2000) aponta como possíveis datas os anos compreendidos entre 1609 e 1620.

<sup>145</sup> Stevenson refere-se ao padrão de 2 contra 3, a chamada *sesquiáltera*.

Stevenson, também faz menção de que o uso da métrica tripla pode estar relacionado com um padrão standard em 12/8 que A.M. Jones (*Studies in African Music*, 1959: I,53) encontrou na África Ocidental, e que aparece como uma constante na música de tambores da etnia Ewe<sup>147</sup>.

Por outra parte Paul Laird, na entrada da sua autoria na segunda edição do *New Grove* (2001), não identifica nenhum estereótipo musical no vilancico de negro. Carolina Santamaría (2005), menciona por exemplo, o vilancico “*Si vais vos a la Abelein*” de Juan Bautista Comes publicado no livro de Laird “*Towards a History of the Spanish Villancico*”<sup>148</sup> este vilancico está escrito no modo dórico sobre G, com si natural aparecendo frequentemente. Este exemplo contradiz uma relação direta entre o modo maior e a africanidade que o Stevenson atribui aos guinéus, anota Santamaria<sup>149</sup>.

Em relação às apreciações rítmicas de Stevenson e a possível conexão africana, Santamaria observa que, por exemplo, no *Cancionero de Palacio*, há uma preponderância de peças em tempos binários, tendência que muda a partir de finais do século XVI, onde a métrica ternária predomina<sup>150</sup>. Nesta mesma linha, González Valle (1992) expõe no seu artigo que a alteração 6/8 e 3/4 (a sesquiáltera, tecnicamente falando) apareceu historicamente como uma consequência natural da mudança de acentuação dada entre a poesia latina e a emergente poesia em

---

<sup>146</sup> STEVENSON (1968): 496-97.

<sup>147</sup> Ibid: 497.

<sup>148</sup> LAIRD (1997): 39-43.

<sup>149</sup> SANTAMARIA (2005): 13.

<sup>150</sup> SANTAMARIA (2005): 13. Refere-se às coleções de vilancicos “*Canciones y villanescas espirituales*” (Francisco Guerrero, Venecia: 1589) e “*Parnaso Español de madrigales y villancicos a quatro, cinco y seis*” (Pedro de Ruimonte, Amberes: 1614).

castelhano. Nesta última, a versificação se faz em termos de regularidades do acento, enquanto na poesia em latim, baseia-se na longura das sílabas.

Em consequência a sesquiáltera não seria uma característica exclusiva dos vilancicos de negro, antes seria, um rasgo que aparece comumente em muitos vilancicos em castelhano<sup>151</sup>. Fica aqui a incógnita para a língua portuguesa, dado que o autor do presente trabalho, desconhece se existe algum trabalho musicológico que aborde a questão.

Santamaria analisa no seu artigo, um conjunto de 10 *guinéus* procedentes de fontes latino-americanas, e menciona que há uma predominância de métrica ternária. Só dois vilancicos apresentam secções em métricas binárias na sua totalidade<sup>152</sup>. O vigor rítmico, parece ser uma constante que todos os autores observam. Laird considera que os vilancicos de negros latino-americanos, apresentam mais hemíolas e sínopas que os ibéricos<sup>153</sup>, mas esta questão, levanta uma outra problemática relacionada com as fontes.

Devido ao intercâmbio regular de peças e compositores, entre a península e as colónias, muitas das vezes não é possível estabelecer onde é que foram compostos, ou pior ainda, por quem. Desta problemática desprende-se também a falta de concordâncias, não tendo encontrado até agora um autor que aborde este assunto. Desta forma, tudo parece indicar que pelo menos ao nível do texto musical, não se

---

<sup>151</sup> GONZÁLEZ VALLE (1992).

<sup>152</sup> Refere-se aos vilancicos “*Por celebrar este día*” de Juan de Vaeza Saavedra e “*Esta noche yo bailá*” Anónimo, Cochabamba, Bolivia.

<sup>153</sup> LAIRD (1997).

tem encontrado concordâncias entre alguns dos vilancicos de negros encontrados até agora.

Mesmo ao nível do texto literário, neste momento só é possível apontar um par de concordâncias. Uma delas, enunciada por Swiaddon, implica um mesmo fragmento do texto musicalizado por Frei Julián de Contreras, conservado no arquivo da catedral de Bogotá, Colômbia, e por Juan Gutiérrez de Padilla, conservado no arquivo da catedral de Puebla, México<sup>154</sup>. O outro caso concordante, é mencionado por Stevenson: trata-se do vilancico *A siolo Flasiquiyo*, posto em música pelo já mencionado Gutiérrez de Padilla para a catedral de Puebla, tendo sido também cantado nas matinas de reis do ano de 1654 na capela real portuguesa <sup>155</sup>.

A simplicidade harmónica e de textura parecem ser outras das características associadas ao subgénero<sup>156</sup>. Santamaria observa que as tendências harmónicas dos vilancicos de negro, geralmente apresentam uma simples alteração dos acordes básicos de tónica, dominante e subdominante, com eventuais dominantes secundárias, enfatizando outros centros tonais sem chegar à modulação<sup>157</sup>, apreciação que é compartilhada pelo autor do presente trabalho.

No que diz respeito à textura, em muitos destes vilancicos (dos analisados por Santamaria e daqueles analisados por quem escreve) secções homofónicas e polifónicas aparecem sem fórmulas predeterminadas, variando em número de vozes e no desenvolvimento destas. Por outro lado, até agora não foram

---

<sup>154</sup> SWIADON (2000): X.

<sup>155</sup> STEVENSON (1976 - *Vilancicos Portugueses*): IX-X.

<sup>156</sup> Stevenson faz menção disto, muito sucintamente no seu artigo "*The Bogotá Musi Archive*" (1962).

<sup>157</sup> SANTAMARIA (2005): 14



encontradas referências relacionadas com a participação de instrumentos, sugeridas a partir de determinadas linhas melódicas, em nenhum dos autores citados. A omissão deste assunto, faz pensar que em nenhum dos vilancicos estudados por Stevenson, Meza e Santamaria, aparece alguma linha melódica *ex professo* para algum instrumento, sem ser a linha destinada ao baixo contínuo.

Embora muitos vilancicos possuam, *grosso modo*, as características notadas por Stevenson, segundo o estado atual da matéria, não se pode falar de convenções musicais fixas, que identifiquem os vilancicos de negros. A questão linguística segue sendo a principal característica que diferencia os vilancicos de negros dos outros vilancicos.

Finalmente, e tal como Santamaria observa e conclui, talvez existe uma percepção estereotipada do “outro”, a quem é pretendido atribuir uma suposta “africanidade” inerente do ponto de vista musical <sup>158</sup>.

&&&&&&&&

---

<sup>158</sup> SANTAMARIA (2005): 15.





FIGURA 3 – Servo de Dom Miguel de Castro com marfim, (ca. 1642-1643);

Albert Eckhout (1610 -1666) - Museu Nacional da Dinamarca.



# CAPITULO III

## OS CASOS DE ESTUDO:

### Dois Vilancicos de Negro do MM 227 da BGUC.

#### 1. Introdução.

Dentro dos fundos musicais pertencentes à Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC), possivelmente um dos fundos musicais mas relevantes da Europa<sup>159</sup>, encontram-se um conjunto de aproximadamente dezanove manuscritos denominados *Cartapácios*, que contém dezenas de obras, em grande parte ainda por estudar. Este conjunto de obras são um espólio de primeira ordem para a compreensão do Portugal Seiscentista e a proeminência do Barroco musical português no concerto das nações europeias<sup>160</sup>.

Estes *Cartapácios*, presumivelmente provenientes do extinto Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, instituição notável pela sua riqueza e efervescência artística e cultural<sup>161</sup>, são possuidores de um conjunto de vilancicos de negro e ensaladas que resultam fundamentais para a compreensão dos subgéneros, nomeadamente, no que diz respeito à variante em *língua de preto*, isto é, a variante afro-portuguesa.

Trata-se de aproximadamente 20 vilancicos de negro e cinco ensaladas, distribuídas em oito manuscritos diferentes<sup>162</sup>, na sua esmagadora maioria desconhecidos quer do

---

<sup>159</sup> ABREU/ESTUDANTE (2011): 89.

<sup>160</sup> Ibid: 90.

<sup>161</sup> PINHO (1981). REES (1991). ABREU/ESTUDANTE (2011).

<sup>162</sup> Os MM 50, 227, 228, 232, 236, 239, 240 e 243.

grande público, quer dos investigadores. Estas peças musicais contam-se entre os únicos exemplos até agora identificados de vilancicos em *língua de preto*, que sobreviveram até os nossos dias com texto literário e musical. O facto anterior, explica o inegável valor artístico e cultural *per se*, que estas obras existentes possuem. Este valor, não só tem implicações dentro do panorama artístico e cultural português, como também, dentro do panorama ibero-americano.

Como anteriormente foi mencionado, trata-se de obras maioritariamente inéditas, estando muitas delas num gritante grau de deterioração e numa iminente ameaça de perda. Por tal motivo, resulta urgente o estudo e resgate deste conjunto de obras<sup>163</sup>.

## **2. A Fonte: O Manuscrito Musical (MM) 227.**

Este manuscrito consta na realidade de dois cartapácios hoje unidos com uma capa de pergaminho. Com folhas de papel, mede 24 x 35centímetros e consta de 72 folhas. No primeiro destes cartapácios lê-se *Cartapacio 3* e no segundo *Cartapacio 7*. Pode-se ainda ler na parte superior da portada do Cartapácio 3, *Seis cartapacios pequenos e oito grandes, Giunol galan e Tonos e Chansonetas do Natal*, assim como na parte superior da portada do Cartapácio 7, *do Natal da Conceição*.

---

<sup>163</sup> Desta maneira, basicamente os trabalhos existentes relacionados com o corpus de obras em questão, limita-se à transcrição de sete dos 20 vilancicos, e de duas das cinco ensaladas existentes neste espólio musical. STEVENSON – *Vilancicos Portugueses* (1976): *Sá qui turo zente pleta*. BRITO (1983): *Bastião, Bastião*. MATTA (2008): Em dois volumes. São transcritos os vilancicos *Olá zente que aqui samo, Sá qui turo zente pleta* (Já anteriormente transcrito por Stevenson), *Olá plimo Bacião* (três versões) e *Casuí, casué*. As ensaladas *En un portal derribado* e *Ola Hua, Quien Esta hay?*, também são transcritas.

Este exemplar de cartapácio foi recuperado através da *Acção Cultural das Fábricas Alleluia de Aveiro. Polyphonia- Schola Cantorum*<sup>164</sup>, segundo consta num selo existente na portada do cartapácio 3, onde ainda aparece o carimbo da Universidade de Coimbra.

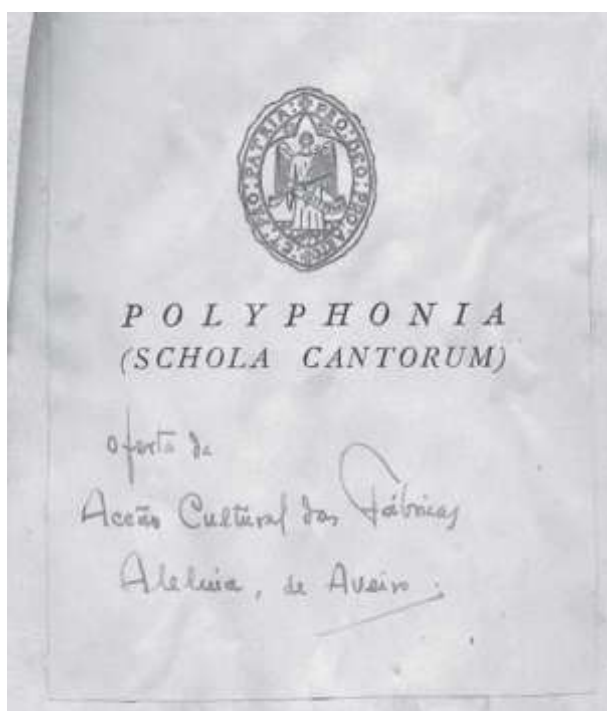


FIGURA 4 – Exemplo do selo da associação *Polyphonia* presente em vários manuscritos da BGUC.

---

<sup>164</sup> «Na história da constituição do fundo musical da BGUC, sobretudo no que diz respeito às fontes anteriores ao século XIX, é ainda importante adicionar a acção da associação cultural *Polyphonia*, nomeadamente na figura do seu presidente, Mário de Sampayo Ribeiro (1898-1966). Graças a este pioneiro da musicologia [portuguesa], as décadas de 50 e 60 do século XX vão corresponder a outro importante contributo para a construção do património musical da Universidade. Sampayo Ribeiro localiza vários manuscritos musicais em tempos forjados pela actividade musical do Mosteiro de Santa Cruz. Com o apoio financeiro do melómano e industrial Carlos Aleluia, das cerâmicas Aleluia de Aveiro, o musicólogo consegue adquirir esses manuscritos espalhados por colecções privadas e doá-los à BGUC.» ABREU/ESTUDANTE (2011): 90.

O P-Cug MM 227 possui 80 entradas, sendo na sua quase totalidade Romances e Vilancicos sem nenhum tipo de atribuição autoral, e estando a maior parte deles (quase totalmente) em língua castelhana. Estas peças foram provavelmente compostas algures na primeira metade do séc. XVII, pelo menos as que fazem parte do Cartapácio 7 (o seja a segunda parte do manuscrito) como pode ser corroborado nas entradas número 77 e 79, que correspondem aos folios 68v e 71v, onde pode-se ler o seguinte:

*[ Vilancico de] Sta. Clara p<sup>a</sup> este natal [1] 642. – Entrada nº 77, f. 68v.*

*[ Vilancico] A 8 p<sup>a</sup> acabar os sermão Dominica Passimis - Anne de 1645 \_ de tarde antes das completas. – Entrada nº 79, f. 71v.*

Até o momento não foram feitos estudos codicológicos suficientes desta fonte, que nos permitam uma datação mais fidedigna.

### **3. *Al neglio de Mandiga e Zente pleto: Os dois casos de estudo e respetiva edição crítica.***

São dois os vilancicos de negros existentes no MM 227. Correspondem às entradas número 19 e 20 do cartapácio 3, ocupando do fólho 17 até o 21v. Trata-se de dois vilancicos inéditos editados criticamente aqui pela primeira vez (Ver Anexo II).



QUADRO 2 - VILANCICOS DE NEGRO EXISTENTES NO P-Cug MM 227

Nº de Entrada	Fólios	Compositor	Título da obra (Incipit)	Nº de partes	Observações.
19	17-20	Anónimo	<i>Al neglio de Mandiga</i>	9	+ Secções: <i>A Duo, Andele La, Gaitilha a 4 e A 8.</i>
20	18v-21v	Anónimo	<i>Zente pleto.</i>	6	+ Secções: <i>Dialogo a Duo Negro e A 5. Resposta</i>

**Breve descrição de cada um dos Vilancicos.**

***i. Al neglio de Mandiga – ff. 17 – 20.***

- A nove partes: CORO I – *Gaita* + Superius 1 + Superius 2 + Altus + Tenor; CORO II – Superius + Altus + Tenor + Bassus.
- Dividido em quatro secções: *A Duo – Andele La – Gaitilha a 4 – [Resposta] A 8.*

***ii. Zente pleto – ff. 18v – 21v.***

- A seis partes: Superius 1 + Superius 2 + Altus + Tenor + Bassus + Guião.
- Dividido em duas secções: *Dialogo a Duo Negro e A 5. Resposta.*

#### 4. Apreciações gerais.

Ambos vilancicos caracterizam-se pela sua simplicidade melódica, harmónica e rítmica, e ainda por possuir uma textura bastante homofónica. A interação das vozes funciona em relação a blocos harmónicos e rítmicos bem definidos. O texto, aparentemente confuso, esconde na sua simplicidade semântica e estrutural, uma certa dose de retórica e uma riqueza de imagens não carentes de ação dramática, que numa primeira instância, não são claramente perceptíveis. A distribuição do mesmo é bastante silábica em ambos vilancicos, sobressaindo a relação existente entre as onomatopeias, às vezes em jeito de percussão, com as figurações rítmicas que as acompanham.

No vilancico *Al neglio de Mandiga* há claramente uma nítida intenção de, artificialmente, imitar os efeitos dos instrumentos de percussão falados no texto. Isto acontece com frequência nas secções que levam por título *Andele La, Gaitilha a 4 e [Resposta] a 8* e que partilham o mesmo texto:



FIGURA 5 – *Al neglio de Mandiga*; fragmento do *Andele La* (f. 17v). Pode-se corroborar a correspondência entre a figuração rítmica com o significado da palavra, tendo a repetição da mesma nota um efeito de percussão: *toca toca sonasia y casicabé*.



FIGURA 6 – *Al negligio de Mandiga*; fragmento da [Resposta] a 8 (f. 18v). Mesmas observações que na figura anterior, agora com o texto: *Tu tu pu tu com el panderetio.*

No vilancico *Zente pleto* na sua resposta a 5, também aparecer-nos-ão secções onomatopeicas:

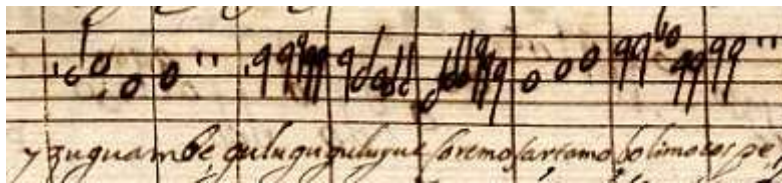
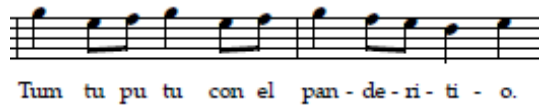


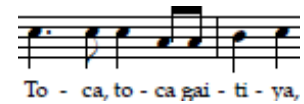
FIGURA 7 – *Zente pleto*; fragmento da *Resposta a 5* (f. 21): *y zuguambe gulugu gulugue coremo sartamo bolimo cos pe.*

Neste sentido, na relação onomatopeia/ritmo que caracteriza algumas secções de ambos vilancicos, há claramente um espírito lúdico e festivo, onde a descrição e a imitação, funcionam como um recurso estilístico tão característico do gosto barroco.

Em relação à estrutura poético-musical, *Al negligio de Mandiga* inicia-se com um diálogo expositivo introdutório, para posteriormente apresentar uma sequência de versos que serão repetidos, à maneira de estribilho, nos três andamentos a seguir. Na realidade, estes simples versos repetitivos darão origem a quatro células rítmico-melódicas, que serão o material temático dos três andamentos a seguir ao diálogo inicial:



MOTIVO 1



MOTIVO 2



MOTIVO 3



MOTIVO 4

A [Resposta] a 8 funcionará como uma ampliação policoral dos conteúdos do *Andele La* e da *Gaitilha a 4*. Assim, basicamente o que acontece ao longo destes três andamentos é um jogo e uma mudança dos efetivos, mantendo-se sempre o material temático.

Outro aspeto importante deste vilancico é a participação explícita de um instrumento: *gaita*, segundo consta na fonte. Por um lado pode tratar-se, em efeito, de uma gaita-de-foles, mas por outro pode ser uma denominação genérica referente a algum instrumento de sopro: flauta, charamela, corneta, etc. A linha destinada a este instrumento possui material temático próprio, e aparece sempre em resposta ao constante chamado “*toca toca gaitiya*” das vozes concertadas:



MOTIVO DA GAITA.

Ainda mencionamos que, quatro compassos antes do final do diálogo introdutório aparece um sinal que parece indicar repetição. Assumimos que este símbolo faria dos últimos quatro compassos um género de *volta*, o que daria como resultado, que

o vilancico em questão tenha a seguinte estrutura: Diálogo a Duo – *volta* – Andele La – *volta* – Gaitilha a 4 – *volta* – Resposta a 8. No aparato crítico das transcrições que apresentamos, expomos este assunto novamente.

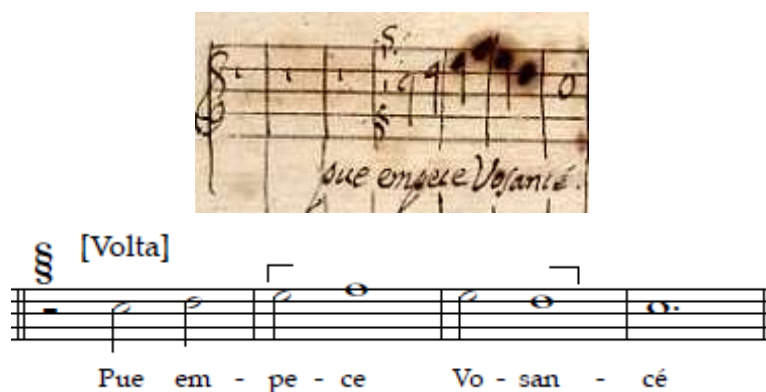


FIGURA 8 – *Al neglio de Mandiga – A Duo* (f.17): sinal de repetição e proposta de transcrição.

*Al neglio de Mandiga* caracteriza-se por estar escrito na variante afro-castelhana, o chamado *espanhol bozal*. Aqui, um grupo de negros da etnia mandinga, um dos maiores grupos étnicos da África Ocidental<sup>165</sup>, convocam-se para irem adorar ao menino Jesus dançando e tocando variedade de instrumentos musicais: guitarra, chocalho, guizo, gaita e pandeireta. E é assim que depois de convocados por uma

---

<sup>165</sup> Os mandingos (em mandingo: Mandinka), com uma população atual estimada em 11 milhões de pessoas, são descendentes do Império Mali, que ascendeu ao poder durante o reinado do rei Sundiata Keita. Os mandingos pertencem ao maior grupo etnolinguístico da África Ocidental - os Mandè - que conta com mais de 20 milhões de falantes. Originários do atual Mali, os mandingos ganharam a sua independência de impérios anteriores no século XIII e fundaram um império que se estendeu ao longo da África Ocidental. Durante os séculos XVI, XVII e XVIII, cerca de um terço da população mandinga foi embarcada para a América como escravos, após a sua captura em conflitos. Uma parte significativa dos afro-americanos nos Estados Unidos é descendente de mandingos. Os mandingos vivem principalmente na África Ocidental, particularmente na Gâmbia, Guiné, Mali, Serra Leoa, Costa do Marfim, Senegal, Burquina, Libéria, Guiné-Bissau, Níger, Mauritânia, havendo mesmo algumas comunidades pequenas no Chade, na África Central. Embora bastante dispersos, não se constituem no maior grupo étnico em qualquer dos países em que vivem, exceto na Gâmbia.

voz negra anónima durante o diálogo inicial, o negro *Lopé* é convidado para iniciar a oferenda de música e dança para o menino-deus, à ordem do *Andele La* e ao ritmo do *Tun tu pu tu* da pandeireta. Penso que a expressão *Andele La* significaria “Ándele allá”, sendo a palavra “ándeles” uma interjeição empregue em algumas variantes da língua espanhola para incitar a alguém a começar ou prosseguir uma ação. Por tanto, e traduzido para português, seria algo assim como “anda cá, ou vai-a lá e comece”.

*Zente pleto*, na variante afro-portuguesa *língua de preto*<sup>166</sup>, destaca-se por possuir uma longa introdução, rica em imagens, bastante descritiva e nada carente de teatralidade. O tema recorrente de irem a adorar o recém-nascido, serve mais uma vez de pretexto para o desenvolvimento de uma pequena história: Uma enorme claridade ilumina a meio da noite, folga e festa, com cantos, avizinham-se ... uma voz anónima, convida ao *Flunando* irem espreitar o tapume de Belém ... o encontro com uma mula, da pé à piada ... *Flunando* e a sua voz amiga, escarafuncham o presépio e maravilham-se ao encontrar a um belo menino: Rei, Redentor e Senhor.

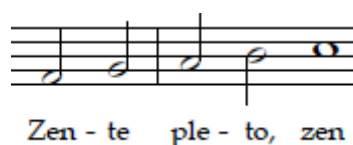
Exaltados de alegria, começa o cantar da *foria* saltando e dançando ao tom de um divertido *zuguambe gulugue gulugu gulugue*, que nos faz lembrar a sequência de adocicados e guturais, outras vezes nasalados, sons em jeito de mimos, ditos às crianças pequenas que nos atiçam os afetos.

Trata-se de um vilancico responsorial. Após um duo introdutório inicial, segue-se uma *Resposta* (a oferenda e festa de mimos para o menino) dialogada entre uma voz solista e um coro de quatro vozes. O típico estribilho característico dos

---

<sup>166</sup> Embora apresente alguns castelhanismos, principalmente na *Resposta a 5*, a parte mais narrativa e elaborada do texto, o *Duo*, encontra-se na dita *língua de preto*.

vilancicos, está implícito nesta *Resposta*: *zuguambe gulugu gulugue*; da mesma forma que acontece no *Al neglio de Mandiga*, onde o estribilho “brinca” algures no *Andela La*, a *Gaitilha a 4* e na *Resposta*. Na realidade, considero que em ambos vilancicos os duos introdutórios teriam a função de “semi coplas introdutórias”. Neste sentido, por exemplo, em *Zente pleto* temos um pequeno motivo rítmico – melódico caracterizado por uma escala ascendente em mínimas, que aparece frequentemente ao longo da introdução sempre com texto diferente, daí a atribuição de “copla” aqui proposta:



Motivo recorrente em *Zente pleto*: pequena escala ascendente em semínimas.

Este motivo, eventualmente também retomado pela linha do guião após ser sistematicamente apresentado, desenvolve de maneiras diferentes mas sempre mantendo a coesão do conjunto. Alias, inclusive será este motivo o que dará pé e início à *Resposta*. Finalmente neste último andamento, a uma determinada altura o diálogo solista-coro inverte, dando-se uma troca de texto entre os dois componentes para finalmente irem juntos ao *tutti* final.

Em suma, a clareza e a simplicidade formal, rítmica, harmónica e melódica, caracterizam ambos vilancicos, existindo uma clara concordância entre a palavra e as ideias musicais desenvolvidas, que constantemente reforçam o significado do texto e o impacto que ele tem no ouvinte.

Este último vilancico (*Zente pleto*), quando observado com atenção, pode dar origem a duas sedutoras hipóteses. Supondo que os textos literários sejam da

autoria da mesma pessoa, chama a atenção a diferença entre o domínio linguístico do vilancico na variante castelhana e na peça na variante portuguesa. O segundo parece-nos ligeiramente mais elaborado em comparação com o primeiro. Depois, no texto do vilancico em *língua de preto*, aparecem duas palavras-chave: *foria* e *Bastião*<sup>167</sup>.

Segundo Sebastián de Covarrubias (1611) a *folia* é uma dança de origem portuguesa:

« [...] es vna dança Portuguesa de mucho ruido; porque vltra de ir muhas figuras a pie com sonajas, y otros instrumentos, llenran vnos ganapanes disfarçados sobre sus ombros vnos muchachos vestidos de donzelas, que con las mangas de punta van haziendo tornos, y a vezes baylan. Y tambien tañen sus sonajas: y es tan grande el ruido, y el son tan apresurado; que parecen estar los vnos, y los otros fuera de juyzo: y assi le dieron la dança el nombre de folia, de la palabra Toscana Folle, que vale vano, loco, sin seso, que tiene la cabeça vana. »<sup>168</sup>

Um século depois (1712), Raphael Bluteau define *folia* desta forma:

«[...] Entre nós [portugueses] Folia val o mesmo que Festa de varias pessoas, tangendo, & cantando com tan.bor, & pandeiro, ou Dança com muytas soalhas, & outros instrumentos, com tanto ruido, extravagancia, & consusão, que os que andão nella parecem doudos [...]»<sup>169</sup>

Esta palavra polissémica, que denota loucura, festa, barulho, extravagância, deu o nome a uma dança com tais características, dança esta, de uma suposta origem portuguesa. Tal como foi exposto no segundo capítulo deste trabalho, é muito

---

<sup>167</sup> Entenda-se *foria* como *folia* e *Bastião*, como *Sebastião*.

<sup>168</sup> COVARRUBIAS (1611).

<sup>169</sup> BLUTEAU (1712): Tomo IV, 160.



usual que se façam frequentes referências às mais variadas danças, no tipo de vilancicos que nos ocupam. Muitas das vezes, as danças mencionadas (sarabandas, xácaras, *tocotines*, *cumbés*, *gatatumbas*, etc.), tem supostas origens populares e africanas. Assim, não admira que a espalhafatosa folia, seja referida no vilancico *Zente pleto*.

Partindo do corpus de 124 vilancicos de negro levantados pelo autor deste trabalho (os 97 analisados por Swiadon (2000), os 20 existentes na BGUC e mais outros sete) chama a atenção que a dança folia não seja muito referida nos vilancicos em *español bozal*, isto é, numa maioria.

Se por um lado tudo aponta que os vilancicos em *língua de preto* são uma raridade, (dos 20 vilancicos conimbricenses, pouco menos da metade estão escritos na *língua de preto*, não se conhecendo até agora mais exemplares nesta variante) é de notar que, precisamente num vilancico afro-português seja referida esta dança supostamente portuguesa, que nos vilancicos em afro-castelhano já não é tão citada.

Da mesma forma, acontece com o nome próprio *Bastião*. Não encontrei nenhuma deturpação do nome Sebastião (*Sebastián*), nos vilancicos em *español bozal* analisados, situação que é de admirar dado que o resto dos nomes não varia muito, mantendo-se praticamente igual em ambas variantes linguísticas.

Este *Bastião* parece ser uma personagem exclusiva dos vilancicos em *língua de preto*, personagem um tanto ambígua, dado que muitas das vezes parece referir-se a um simples personagem mais, e outras vezes, confunde-se com a possibilidade de estar-se a referir ao próprio menino Jesus, isto é, ao “*Nosso Rei, Senhor e Redentor*”.

Neste sentido, o *Bastião* português, poderá ser o equivalente ao *Mané* (Manuel ou Emanuel) castelhano.

Vemo-nos confrontados, com a possibilidade de estar perante um certo sebastianismo velado<sup>170</sup>. Supondo que os vilancicos em questão, tenham sido escritos e compostos na primeira metade do século XVII, tratar-se-ia de peças que acompanharam a altura onde Portugal começou a mobilizar-se para recuperar a sua soberania em relação a Espanha. Neste ponto, não seria estranho encontrar um resquício sebastianista. Isto, em relação à datação dos dois vilancicos já mencionados, que fazem parte deste MM 227: [*Vilancico de*] *Sta. Clara p<sup>a</sup> este natal [1] 642* e [*Vilancico*] *A 8 p<sup>a</sup> acabar os sermão Dominica Passimis - Anne de 1645 \_ de tarde antes das completas.*

É ainda de mencionar, nesta linha de raciocínio, o pequeno diálogo entre um português e um castelhano (f. 26), que antecede à resposta *A 8* (ff. 26v-28v):

«*Portugues Dis [:] Cante gloria Portugal por conforta mios Castella q[eu] os q[eu] finda por sogei as lhe não ageitando as terras*»

«*Responde Castellano [:] Por Apelo Portugues templad la Arrogancia vuestra; q[ue] aun tiene Castilla esfuerço para castigar albeldrios*»

Depois vem a resposta a 8 vezes em jeito de batalha:

«*Guerra guerra contra Castela*»

---

<sup>170</sup> O sebastianismo foi um movimento místico-secular que ocorreu em Portugal na segunda metade do século XVI como consequência da morte do rei D. Sebastião na Batalha de Alcácer-Quibir, em 1578. Por falta de herdeiros, o trono português terminou nas mãos do rei Filipe II da rama espanhola da casa de Habsburgo. Basicamente é um messianismo adaptado às condições lusas que traduz uma inconformidade com a situação política vigente e uma expectativa de salvação, ainda que miraculosa, através da ressurreição de um morto ilustre.

Neste vilancico “político” e reivindicativo, fica claramente expressa a vontade independentista que, com certeza, pairava no Portugal da primeira metade do Seiscentos. Fica desta forma corroborada, uma das múltiplas funções que poderiam ter os vilancicos.

O nosso *Bastião* português, negro ou não, pode ser ao final uma personagem-metáfora, uma alegoria de um momento histórico e de uma realidade sociocultural em profunda mudança, esperançosa e expectante.

Finalmente, e para concluir, sobra ainda a questão autoral dos textos. Por um lado, não é de surpreender que uma grande parte dos vilancicos de negro existentes na BGUC, estejam escritos na variante afro-castelhana, isto, ao abrigo da tradição literária bilingue, imperante em Portugal desde a época de Gil Vicente até a primeira metade do século XVIII<sup>171</sup>. No caso específico do MM 227, por exemplo, praticamente a totalidade dos vilancicos contidos neste manuscrito estão escritos em castelhano.

Chama a atenção que muitas das vezes, ao fazer uma leitura destes textos em castelhano ou em *español bozal*, confrontamo-nos com pormenores que nos fazem pensar que aquilo foi escrito por um luso falante que não dominava completamente a língua castelhana. Um caso muito frequente é a deformação do artigo definido “el” em castelhano, “o” em português, anotado como “lo”: *El Infante - o Infante - “lo Infante”*; sendo este erro relativamente frequente em luso falantes que começam a ter um primeiro contacto com a língua castelhana.

---

<sup>171</sup> Sucintamente em STEVENSON - *Vilancicos Portugueses* (1976): XII-XIII.

Outros pormenores que podem ser anotados são algumas deformações e transcrições fonéticas diretas, que eventualmente poderiam denotar uma mão portuguesa que ouvia e anotava segundo a sua fonética materna. Principalmente nasalizações e eventuais trocas de sonidos como B, V, C, Z, Ç, S, SS, LL e Y; que embora muitas vezes próprios do castelhano do século XVII, ou de variantes do próprio português ibérico, denotam uma maior familiaridade com a língua portuguesa antes do que com a castelhana.

Já no caso dos vilancicos em afro-português, e independentemente da deformação própria da *língua de preto*, este tipo de situações não acontecem, ou pelo menos, não apresentam o mesmo esquema funcional.

Outra situação que consideramos digna de menção e que está relacionada com a hipótese que apresentamos, é a correspondência entre a divisão silábica de algumas palavras que conformam o texto com o número de notas que conformam determinadas frases musicais.

Nomeadamente menciona-mos casos onde o número de notas da frase musical só encaixa com uma divisão silábica do texto feita segundo as regras portuguesas, tratando-se, a partida, de um texto na suposta variante castelhana:

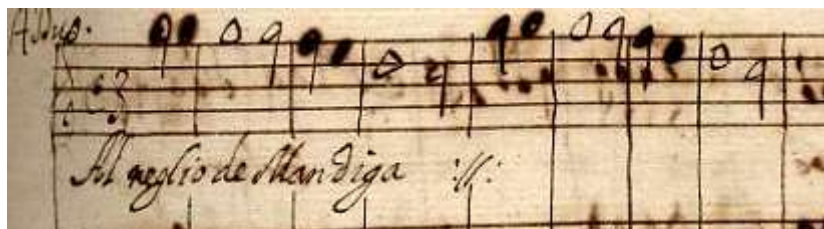


FIGURA 9 - *Al neglio de Mandiga* – *A Duo*; Superius 1 (f. 17). O texto, na suposta variante afro-castelhana, se dividido em sílabas segundo as regras do castelhano, seria insuficiente para preencher a frase musical.

A divisão silábica castelhana seria feita desta forma: “Al ne-glio de Man-din-ga”, resultando assim sete sílabas. Este número resulta insuficiente para preencher as oito notas da escala descecente (sol-dó) que conformam a frase musical. Pelo contrário, ao fazer uma divisão silábica segundo os modelos portugueses, temos exatamente as oito sílabas necessárias: “Al ne-gli-o de Man-di-ga”.

Esta particularidade relacionada com o tratamento da divisão dos ditongos (GLIO/GLI-O, neste caso), segundo as diferenças do modelo castelhano e do modelo português, é recorrente. O anterior merece especial atenção dado que quando são desconhecidas estas regras de divisão silábica, pode induzir em erro na colocação do texto, dando texto a mais ou texto a menos.

Concluindo, este tipo de casos apontam, ao meu entender, a que o autor dos textos dos vilancicos que apresentamos poderia ter sido português. O anterior, indo ao encontro de uma possível dupla autoria lusitana no respeitante ao texto e à música, mas isto tudo, a reserva de novas descobertas e análises que esperamos vir a fazer num futuro.

&&&&&&&&

---



## CONCLUSÃO

São muitas as coisas que ainda poderiam ser ditas. O tema é, de facto, rico e complexo, e esta dissertação está muito longe de ser um estudo definitivo, ou sequer, suficientemente conclusivo. Há muito trabalho pela frente, e há muita questão que é urgente avançar para, desta forma, ter um pouco mais de “luz e norte” em relação ao assunto.

Nomeadamente, é evidente a necessidade de continuar a fazer estudos e dar seguimento à questão da fala particular deste tipo de vilancicos, tanto na variante afro-castelhana, como na afro-portuguesa. Nesta última variante, é fundamental proceder a uma recolha de textos e a um trabalho pormenorizado e consistente na busca de padrões, correspondências e características que nos permitam perceber melhor este fenómeno linguístico e literário.

Um léxico, um conjunto de padrões repetitivos ou gramáticos, protocolos estilísticos, listas de palavras de verdadeira origem africana; em suma, um estudo filológico que nos permita assimilar e entender melhor este dialeto, seria muito pertinente. Ainda, seria muito bem-vindo um estudo sociolinguístico da questão, que ilumine e esclareça o significado, a função, a projeção e a possível evolução que este fenómeno teve.

Do ponto de vista literário, seria muito positivo dar continuidade à linha de investigação começada por Glenn Swiaddon: acrescentar novos textos e descobertas, detetar e destacar figuras de retórica, analisar os conteúdos e o barroquismo inerente neles e ainda, continuar a investigar e explorar os aspetos dramáticos que possuem, e que estabelecem uma possível relação com a prática teatral da altura. A questão autoral de muitos deste vilancicos, representa outro

item que é preciso investigar a profundidade já que está diretamente relacionada com as questões literárias e filológicas. Nesta última linha, entendemos faltar ainda um trabalho que detete concordâncias de texto.

Considero ainda que a questão das inúmeras danças mencionadas neste tipo de vilancicos, poderiam ser um bom pretexto de estudo para algum coreólogo curioso e interessado na questão do estudo das danças no contexto ibérico e colonial latino-americano.

Do ponto de vista sociológico e histórico, este tipo de vilancicos podem ser úteis para compreender algumas questões relacionadas com a presença africana no contexto ibero-americano. Assim, ficam muitas interrogações em relação à presença, ao trato quotidiano, e as relações de poder entre negros e brancos. O estudo “do outro” é algo que está omnipresente nestas obras.

E finalmente, o vale tão fértil e virgem que é o estudo musicológico deste subgénero. É fundamental fazer uma recolha geral e um compêndio dos vilancicos existentes com partitura musical, transcrever aqueles que ainda estão inéditos e rastrear e estar atentos a novas descobertas. Só desta forma considero que será possível estabelecer princípios, padrões e características que nos permitam compreender melhor o subgénero do ponto de vista musical. É preciso estudar vários casos para conseguir ter conclusões mais satisfatórias. O parágrafo anterior, dito com muita economia, seria: fazer um estudo filológico do ponto de vista musical, além de urgente, é fundamental para categorizar o assunto.

&&&&&&&



Quando analisamos este subgênero, interiorizando a figura do negro e percebendo a sua linguagem em relação a uma função determinada, apercebemo-nos que por trás desse espírito festivo e no meio dessa romaria, ocultam-se muitos rasgos, realidades e pormenores. Alguns deles evidentes, outros, de uma subtileza tal que somos apanhados desprevenidos. É uma festa, e como tal, não é fácil espreitar nela e virar as costas indiferentes.

Ao olhar para eles, somos surpreendidos pela inocente puerilidade que muitas das vezes irradiam. Em outras ocasiões, parece inegável o eufémico que podem ser, ocultando uma dor, uma miséria humana e um determinismo social, por trás do riso, do baile, do tanger e do cantar. Por trás da fé e da devoção, espreita a esperança de uma realidade muito melhor.

Ainda, para alguns, o sentimentalismo e a artificialidade é tal, que pode roçar a estética *kitsch* ... quase do “mau gosto”, dirão alguns. Seja como for, os vilancicos de negro dificilmente passam despercebidos, tal qual, a figura do bufão: aquele que legitimamente tinha direito, através do disparate, a dizer verdades.

*“Que aunque negro samo, sono gente”*

---





FIGURA 10 – Los Negros de las Esmeraldas (1599);  
Adrián Sánchez Galque (ativo em Quito, Equador – 1599),  
Em depósito no Museu de América, Madrid, Espanha.



# BIBLIOGRAFIA

## Fontes primárias

ANÓNIMO ITALIANO. *Ritratto et riuerso del Regno di Portogallo*; Apresentação, transcrição do documento, tradução do italiano e notas de A.H. de Oliveira Marques; Lisboa: Revista Nova História-Século XVI – nº 1, Ed. Estampa Lda, 1984.

*Biblia, que es, los Sacros Libros del Viejo y Nuevo Testamento – “Reina-Valera”*; A partir de la traducción al castellano de: REINA, Casiodoro de; Basilea: por Thomas Guarin, 1569. Revista y conferida con los textos hebreos y griegos por: VALERA, Cipriano de; Ámsterdam: por Lorenço Iacobi, 1602.

BERMÚDEZ de Pedraza, Francisco. *Historia eclesiastica, principios y progressos de la ciudad, y religion catolica de Granada*; Granada: por Andrés de Santiago en la Imprenta Real, 1639.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario Portuguez e Latino, Aulico, Anatomico, Architectonico, Bellico, Botanico, Brasilico, Comico, Critico, Dogmatico [...] autorizado com exemplos dos melhores escriptores portuguezes e latinos, e oferecido a el-rey de Portugal D. João V*; Coimbra: No Collegio das Artes da Companhia de Jesu, oito volumes, 1712.

CERONE, Pedro. *El Melopeo y Maestro*; Nápoles: por Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.

*Correspondência de D. João V e de D. Bárbara de Bragança Rainha de Espanha (1746-1747)*; Com um prefácio J. A. Pinto Ferreira; Coimbra: Livraria Gonçalves, 1945.

COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*; Madrid: por Luis Sánchez, 1611. Reeditado por: REMIGIO Noydens, Benito; Madrid: por Melchor Sánchez, en dos volúmenes con añadidos, 1674.

DÍAZ Rengifo, Juan. *Arte poética española*; Salamanca: por Miguel Serrano Vargas, 1592.

EXIMENO Pujades, Antonio. *Del origen y reglas de la música*; Madrid: Imprenta Real, III volúmenes, 1796.

FLETXA, Mateu. *Ensaladas*; Praga: por Lorge Negrino, 1581.

GUERRERO, Francisco. *Canciones y villanescas espirituales*; Venecia: por G. Vincenti, 1589.

MARCHANTE, Manuel de León. *Obras poéticas póstumas*; Madrid: por Fernando Monge, 1733.

PERIM, Damião de Froes. *Theatro Heroino, ABCedario Historico, e Catalogo das Mulheres Ilustres em Armas, Letras Acçoens e Artes Liberaes*; Lisboa: Na Regia Officina Sylviana, tomo II, 1740.

PÉREZ de Montoro, José. *Obras posthumas lyricas sagradas*; Madrid: por Antonio Marín, 1736.

*Primeira parte do index da livraria de mvica do mvyto alto, e poderoso rey Dom Ioão o IV, nosso senhor*; Lisboa: por Paulo Craesbeeck, 1649. Reeditado por: VASCONCELLOS, Joaquim de; Porto: Imprensa portugueza, 1874.

QUEVEDO y Villegas, Francisco de. *Obras de Francisco de Quevedo y Villegas – Tomo I. (Libro de todas las cosas y otras muchas más)*; Amberes: por Henrico y Cornelio Verdussen, 1699.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]*; Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, seis tomos, 1726- 39.

RESENDE, Garcia. *Cancioneiro Geral*; Lisboa: por Hermão de Campos, 1516.

RUIMONTE, Pedro. *Parnaso español de Madrigales y Villancicos a cuatro, cinco y seis*. Amberes: por P. Phalèse, 1614.

SÁNCHEZ Vidal, Fray Juan (Atribuído). *Historia y origen de la música y canto llano /Canto llano theorico ô especulativo*; Manuscrito E-Mn: Libros I y II, 1755-57.

VERA, Martín de la. *Instrucción de eclesiásticos previa y necesaria al buen uso y práctica de las ceremonias muy útil y provechosa a eclesiásticos y seglares para saber cómo han de orar y adorar a Dios en lo divino y honrar a los hombres en lo político; Madrid: Imprenta Real, 1630.*

## **Fontes Secundárias**

ABELHA Alves, Maria Theresa. “A língua de preto no renascimento e no barroco”; Bahia: Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), (?).

ARANDA, Ana María. *Barroco Iberoamericano: território, arte, espaço y sociedad*; Sevilla: Ediciones Giralda – Universidad Pablo de Olavide, Volumen I- II, 2001.

ABREU, José & ESTUDANTE, Paulo. “A propósito dos livros de Polifonia impressa existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra – Uma homenagem ao musicólogo pioneiro Manuel Joaquim”; Coimbra: Revista de História das Ideias, vol. 32, 2011: 81-130.

ÁLVAREZ Nazario, Manuel. *El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico*; San Juan: Instituto de la Cultura Puertorriqueña, 1974.

ANGLÈS i Pàmies, Higiní. *Las ensaladas de Mateo Flecha*; Barcelona: Diputación Provincial, Biblioteca de Cataluña, 1954.

AUBRUN, Charles. *La comedia española 1600/1680*; Madrid: Taurus, 1981.

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rebelais*; (traducción de Julio Forcat y César Conroy), Madrid: Alianza Editorial, 1987.

BENNASSAR, Bartolomé. *La España del Siglo de Oro*; Barcelona: Ed. Grijalbo, 1983.

BETTENCOURT da Câmara, J.M. “O lugar de D. João V na história da música portuguesa”; Lisboa: Revista ICALP – vols. 16 e 17, 1989: 136-145.

BRAVO- VILLASANTE, Carmen. *Villancicos del siglo XVII y XVIII*; Madrid: Ed. Magisterio Español, 1978.

BRITO, Manuel Carlos de. (Prefácio) *Vilancicos do século XVII de Santa Cruz de Coimbra*; Lisboa: Portugaliae Musica - Fundação Calouste Gulbenkian, vol. 43, 1983.

CALDEIRA, Arlindo Manuel. *Escravos e Traficantes no Império Português*; Lisboa: Esfera dos Livros, 2013.

CLARO, Samuel. *Antología de la Música Colonial en América del Sur*; Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1974.

CARO BAROJA, Julio. *El carnaval (análisis histórico-cultural)*; Madrid: Ed. Taurus, 1965.

ECHEVERÍA, Bolívar. *La modernidade de lo barroco*; México DF: Ed. Era, 1998.

FRENK, Margit. "Sobres los cantares populares del Cancionero Musical de Palacio"; México DF: Anuario de Letras 25, 1997: 215-235.

GONZÁLEZ Valle, José. "Relación Música /texto en la composición musical en castellano del s. XVII"; Madrid: Anuario Musical 47, 1992: 103-132.

GÓMEZ Muntané, Maricarmen. "Del villancico sacro a la ensalada"; Madrid: *Historia de la música en España e Hispanoamericana*, vol. 2, ed. Fondo de la Cultura Económica, 2012: 163-211.

---- *Las Ensaladas (Praga 1581): con un suplemento de obras del género/estudio y edición. Tomo I*; Valencia: Generalitat Valenciana, 2008.

HATHERLY, Ana. *Poemas em língua de Preto dos séculos XVII e XVIII*; Lisboa: Ed. Quimera, 1990.

IRISO, Silvia. *El gran libro de los villancicos*; Barcelona: El Aleph Editores, 2011.

JONES, A.M. *Studies in African Music*; Oxford: Oxford University Press, 1959.

JONES, Royston. *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: Prosa y poesía (Siglos XVI y XVII)*; Barcelona: Ed. Ariel, 1983.



KIHM, Alain & ROUGÉ, Jean-Louis. "Língua de Preto, the Basic Variety at the root of West African Portuguese Creoles: A contribution to the theory of pidgin/creole formation as second-language acquisition." (?)

LABRADOR Herraiz, José y DI FRANCO Ralph. "Villancicos de negros y otros testimonios al caso en manuscritos del Siglo de Oro." Sevilla: De la canción de amor medieval a las soleares, Profesor Manuel Alvar in memoriam. Ed. P. M. Piñero Ramírez, Fundación Machado y Universidad, 2004: 163-87.

LAIRD, Paul. *Towards a History of the Spanish Villancico*; Michigan: Harmonie Park Press, 1997.

----"Villancico"; London: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed Stanley Sadie, 2nd ed. 20 vols. 2001.

LIPSKI, John M. "Golden Age 'Black Spanish' Existence and Coexistence"; Afro-Hispanic Review 5 nos 1-2, 1986: 7-12.

----"Literary 'Africanized' Spanish as a Research Tool: Dating Consonant Reduction"; University of California Press: Romance Philology 49, no 2, 1995: 130-167.

----"Os primeiros contatos afro-portugueses: implicação para a expansão da língua", inédito.

LÓPEZ-CALO, José. *Historia de la Música española - 3: Siglo XVII*; Madrid: Ed. Alianza, 1988.

MAIA, António da Silva. *Dicionário Complementar Português-Kimbundu-Kikongo*; Vila da Feira: Gráfica Feirense, 1964.

MARQUINA, Rafael. "El negro en el teatro español de Lope de Rueda"; Ultra 8, 1938: 555-568.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco*; Barcelona: Ed. Ariel, 1998.

MATTA, Jorge. "Contribuição para uma interpretação dos vilancicos de negros de Santa Cruz de Coimbra, século XVII"; Aveiro: Encontros de Investigação em Performance, Universidade de Aveiro, 2009.

---- *Manuscrito 50 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra – Villancicos, romances e chasonetas de Santa Cruz de Coimbra, Século XVII*; Lisboa: Ed. Colibri – CESEM, dois tomos, 2008.

MÉNDEZ Plancarte, Alfonso. *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras completas – villancicos y letras sacras*; México DF: Fondo de la Cultura Económica, 1994.

MEZA Sandoval, Gerardo. “Villancico de Negros, una ventana por donde se ve e integra al otro”; San José de Costa Rica: Revista comunicación, vol. 18, año 30, nº 2, 2009: 13-21.

MOODY, Ivan. “Owen Rees, Polyphony in Portugal c.1530-c.1620: Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra”; Lisboa: Revista Portuguesa de Musicologia nº6, 1996.

MOLES, Abraham. *Psychologie du Kitsch-L’art du bonheur*; Paris: Maison Mame, 1971. Tradução de Sergio Miceli; *O Kitsch: a arte da felicidade*; São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

NERY, Rui Vieira. “O vilancico português do século XVII um fenómeno cultural”; Lisboa: em Castelo-Branco, Salwa El-Shawn (ed.) Portugal e o Mundo: o encontro de culturas na música, Publicações Dom Quixote, 1997: 91-113.

PERDOMO Escobar, Pedro. *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*; Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976.

PINHO, Ernesto Gonçalves de. *Santa Cruz de Coimbra – Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

RAMOS TINHORÃO, José. *Os negros em Portugal: Uma presença silenciosa*; Lisboa: Ed. Caminho, 1988.

REES, Owen. *Sixteenth and Early Seventeenth-Century Polyphony from the Monastery of Sta. Cruz, Coimbra, Portugal*; U. of Cambridge: Ph.D diss, 1991.

RUBIO, Samuel. *Historia de la música española: Desde el ars nova hasta 1600*; Madrid: Alianza Editorial, tomo II, 1983.

SANTAMARIA, Carolina. "Negrillas, negros y guineos y la representación musical de los africano"; Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén. 2, 2005: 4-20.

SOLIÑO Troncoso, Manuel. *Historia de Gondomar, Arte e Territorio*; Vigo: Ir Indo, 1995.

STEVENSON, Robert. "The Afro-American Musical Legacy to 1800"; The Musical Quarterly 54, 1968: 475-502.

----*Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkeley: University of California Press, 1974.

----*Renaissance and Baroque Musical Sources in the American*; Washington: Organization of American States, 1976.

---- (Prefácio) *Vilancicos Portugueses (séc. XVI e XVII)*; Lisboa: Portugalia Música - Fundação Calouste Gulbenkian, vol. 29, 1976.

----"Ethnological Impulses in the Baroque Villancico"; Inter American Music Review 14, no 1, 1994: 67-106.

SWIADON Martínez, Glenn. *Los villancicos de negro en el siglo XVII*; Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM): Tesis Doctoral, 2000.

----"Fiesta y paródia en los villancicos de negro del siglo XVII" México Df: Universidad Autónoma de México, Anuario de Letras 42, 2004: 285-304.

----"Los villancicos de negro y el teatro breve un primer acercamiento"; Salamanca: Universidad de Salamanca, Lyra Minima, 2006.

TELLO, Aurelio. *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes, vol 1*; México DF: CENIDIM -Tesoro de la Música Polifónica en México10, 2001.

TEYSSIER, Paul. *La langue de Gil Vicente*. Paris: Librairie Klincksiek, 1959.

THOMAS, Hugh. *La Trata de Esclavos: Historia del tráfico de seres humanos de 1440 a 1870*; Barcelona: ed. Planeta, 1998.

TORRENTE, Álvaro/ KNIGHTON Tess. *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800; The Villancico and Related Genres*, Ashgat, 2007.

VILLANUEVA, Carlos. *Los villancicos Gallegos*; La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994.

VODOVOZOVA Operstein, Natalie. *A contribution to the history of the Villancico de negros*; University of British Columbia: Thesis Degree of Master of Arts, 1996.

WEBER DE KURLAT, Frida. "Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI"; Romance Philology 17, 1963: -391.

----"El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación"; Universidad de Nimega: Asociación Internacional de Hispanistas, en N. Poulusson y A. Sánchez Romeralo (eds.) Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas, Nimega, 1967: 695- 704.

&&&&&&&&

# ANEXOS



# ANEXO I

## QUADRO EXPOSITIVO DO CONTEÚDO DO MANUSCRITO

### MUSICAL (MM) 227 DA BIBLIOTECA GERAL DA

### UNIVERSIDADE DE COIMBRA (BGUC)

Nº DE ENTRADA	FÓLIOS	COMPOSITOR	TÍTULO DA OBRA (Incipit)	Nº DE PARTES	OBSERVAÇÕES
1	1 - 3	Anónimo	<i>Tenil galan de l[o]s R[e]yes.</i>	4	+ G2-C2-G2-C3 + No f.1, linha C3 aparece <i>guiáo</i> . + No f.2 G2 e C2 tacet, G2 só, C3 <i>guiáo</i> . + No f.2v G2 e C2 tacet, C3 só.
2	3 - 3v	Anónimo	<i>Montes q [eu] amañase Laura.</i>	4	+ Romance a 4. + G-C2-G-C3 + f.3 texto dividido em 4 quartetos escrito por separado.
3	4 - 5	Anónimo	<i>Niña de los ojos Negros</i>	4	+ Romance a 4 – Versos- Estribilho a 4 – Copla. + G-C2-G-C4
4	5v -6	Anónimo	<i>Niña y mil vezes hermosa</i>	4	+ Romance a 4 - estribilho a 4 + C1-C2-C1-F3.
5	6	Anónimo	<i>Fatigado pensamento</i>	4	+ Romance a 4 – estribilho. + G2-C1-G2-C4 + Texto na parte superior da folha
6	6 – 6v	Anónimo	<i>A la margen de un rio</i>	4	+ Romance a 4 + G2-C2-G2-C3 + Canto inferior esquerdo do f.6: os mais [ver] sos estão na volta da folha.

Nº DE ENTRADA	FÓLIOS	COMPOSITOR	TÍTULO DA OBRA (Incipit)	Nº DE PARTES	OBSERVAÇÕES
7	7 - 9	Anónimo	<i>Tener sil del mundo vienês</i>	10	+ [só] G2 - guião F3 - Choro G2-C2-C3-F3 - 3º - G2-C2-C3-F3 + Parte 1 - coplas (solo+ guião) - Parte 2. + Um solista com acompanhamento de guião e dois coros.
8	8v - 9	Anónimo	<i>Aquella hermosa aldeana</i>	9	+ Romance 4 Romance + Resposta. + C3-G2-C2-G2 (parte 1) + G2-C2-C3-F3-F3-G2-C2-C3- F3 (parte 2) + O segundo F3 da segunda parte é um anexo.
9	9 - 9v	Anónimo	<i>Rendido me tiene</i>	4	+ Volta a 4 + A.3 + Prosigue (três partes) + Volta a 4: C3-G2-C2-G2 + A. 3: C3-G2-G2 + Prosigue: C3-G2-C2-G2
10	10 - 10v	Anónimo	<i>Salio Flora a coger flores</i>	4	+ A. 4 [e] volta. + C4-G2-C2-G2 + Nos 10 últimos compasso antes do fim há mudança de claves sem texto: F2-C1-C3-C4.
11	10v - 11	Anónimo	<i>Aire me hazia la niña</i>	2	+ F2-C1 + Introdução + Coplas.
12	11 - 12	Anónimo	<i>Con el sayal q [eu] se viste</i>	5	+ Romance só Sta. Clara. Estribilho só. A4 Reposta. + 4 Vozes + guião. + Romance e estribilho a solo: G2- C4 sem texto + Resposta a 4: C4- G2-G2-C2-C3.



Nº DE ENTRADA	FÓLIOS	COMPOSITOR	TÍTULO DA OBRA (Incipit)	Nº DE PARTES	OBSERVAÇÕES
13	12v – 13	Anónimo	<i>Auyentandose las flores</i>	4	+ A.4 + Parte 1 – Parte 2 – Coplas - Volta à parte 2 + F4-C3-C2-C1
14	13 – 14	Anónimo	<i>Si mi bien es imposible</i>	4	+ A.4 + C4-C3-C1-C1 + Texto só na voz C4.
15	14v – 15	Anónimo	<i>En hierros bibo invensibles.</i>	4	+ A.4 + Parte 1 – Parte 2 + C3-C2-G2-G2 + Texto na parte superior do f. 14v + Texto só na voz C3.
16	15 – 16	Anónimo	<i>La mas luzida belleza</i>	4	+ Romance a 4 + Parte 1 – parte 2 – parte 3 (repete) + C3- C2-G2-G2 + f.15 texto na parte inferior da folha.
17	16 – 16v	Anónimo	<i>Dexame ciego tirano</i>	3	+ Romãce a 3. + F4-C1-C1 + Texto só na voz F4 + f. 16 Texto na parte inferior da folha.
18	17	Anónimo	<i>Mayo se ha buelto en desiembre.</i>	4	+ A.4 + F4-C3-C2-C1 + Texto só na voz F4
19	17 – 20	Anónimo	<i>Al neglio de Mandiga</i>	9	+ A Duo, Guião [e] gaita. Gaitilha a 4. A 8. + Duo: G2-C4-G2. - No f.17v: <i>Andele lá [...] gaita</i> e aparece linha G2 sem texto.

					<p>+ Parte a 4:  - G2-C3-C2-G2.  - Só a voz superior G2 com texto.  - No f. 18 na linha G2 inferior lê-se: <i>toca a gaita</i>.  + <i>Resposta a 8</i>:  - Coro 1º: C3-G2-C2-G2  Coro 2º: C4-C3-C2-G2.  - Só vozes superiores de ambos coros (C3 e C4) com texto.  -No f. 19v aparece uma linha suplementar G2 no meio dos dois coros e vai até o fim.</p>
20	18v – 21v	Anónimo	<i>Zente Pleto</i>	6	<p>+ <i>Dialogo a Duo negro</i>.  + Duas vozes+ guião.  + C1-F4-C1  + <i>A 5. Resposta</i> [+ guião]  + F4-C1-C4-C3-C1-F4  + Texto só nas vozes C1 superior e C4. No fim da peça texto brevemente na F4 inferior.</p>
21	22 – 22v	Anónimo	<i>Al portal, al portal zagalejo.</i>	4	<p>+ Na margem superior do f. 22, aparece uma linha a solo a maneira de introdução – C1  + <i>A. 4</i>  + C1- G2-G2- C4  + Texto só na voz superior – C1  + Ao final aparece uma linha a <i>Só</i> – C1.</p>

Nº DE ENTRADA	FÓLIOS	COMPOSITOR	TÍTULO DA OBRA (Incipit)	Nº DE PARTES	OBSERVAÇÕES
22	22v – 23	Anónimo	<i>Placa, placa, placa.</i>	4	+ A. 4 + C1- G2-G2- C4 + Ao final aparece linha anexa Solo – C1 + Vozes inferiores sem texto.
23	23 – 23v	Anónimo	<i>Meu menino [que sendo Rey]</i>	4	+ Incipit muito borrado. + A.4 + C1- G2-G2- C4 + Vozes inferiores sem texto. + Ao final aparece linha anexa Solo – C1.
24	23v – 26v	Anónimo	<i>Levantose el Niño vien</i>	4	+ Breve Solo. C1- C1. + C1- G2-G2- C4 + Voz inferior sem texto + Alterna secções em compasso C e C3 + No f.26 aparece <i>Romãce a 4</i> que após cinco compassos interrompe. Indicação de clave só claramente legível na voz superior C3-G2?-C2?-G2? e incipit: <i>Traigo comigo un cuidado un cuidado</i> . Este início será retomado e desenvolvido no f. 26v.
25	26v – 28v	Anónimo	<i>Guerra, guerra.</i>	8	+ [Introdução] <i>Portuguesillio</i> – G2+C4, texto em português – <i>Responde castelhano</i> – C2+C4, texto em castelhano. + A. 8 – <i>Guerra</i> ,

*guerra.*  
 + C3-G2-C2-G2-  
 C4-C3-C2-G2  
 + Linha da voz C4  
 aparece  
 sobreposta e sem  
 texto nalguns dos  
 folios (26v, 27v e  
 28)  
 + Nem sempre as  
 vozes todas  
 aparecem com  
 texto, geralmente  
 são mais as vozes  
 sem texto.  
 + Parece tratar-se  
 de uma Batalha.

Nº DE ENTRADA	FÓLIOS	COMPOSITOR	TÍTULO DA OBRA ( <i>Incipit</i> )	Nº DE PARTES	OBSERVAÇÕES
26	26v – 27	Anónimo	<i>Traigo conmigo un cuidado.</i>	4	+ <i>Romance a 4</i> + No f. 26v, extremo inferior esquerdo aparecem 1º e 2º + C3- G2-G2-C2 + Voz inferior sem texto.
27	27v – 29v	Anónimo	<i>Para que dueño querido.</i>	5	+ <i>Romáçe a 5</i> + G2- C4- C3-C2- G2. + Vozes inferiores C2 e G2 sem texto. + <i>a 5 Volta</i> + f. 28v cortado onde as indicações de clave + No f. 29 Aparece A. 5 no início de cada sistema + G2-C4-C3-C2-G2 a partir do f. 29
28	29v	Anónimo	<i>De aquel laurel q [eu] pira.</i>	4	+ <i>A4</i> + G2- C1 (?) -G2- C3 + Texto só na voz superior G2.
29	29v	Anónimo	<i>Que alegre se ostenta.</i>	3	+ <i>A3</i> + G2-C2-C3 + Texto unicamente na voz inferior C3.

Nº DE ENTRADA	FÓLIOS	COMPOSITOR	TÍTULO DA OBRA (Incipit)	Nº DE PARTES	OBSERVAÇÕES
30	30 -31	Anónimo	<i>Aun pobre albergue.</i>	10	+ f. 30 <i>Billancico d los Reyes -A Duo-Rimance.</i> + Introdução C1 com texto + F4 sem texto. + <i>Resposta a 10 – 1º Choro C1-F4 -2º Choro F4-C4-C3-C1 -3º Choro F4-C4-C3-C1.</i> + <i>A duo prosigue</i> + Alternância da voz C1+F4 com os coros. + Varias vozes dos coros não apresentam texto.
31	31 - 32	Anónimo	<i>Amorosas entrañas tiene este niño.</i>	4	+ <i>A 4 deNatal</i> + C4-C3-C1-C1 + Texto só na voz superior C4.
32	32 - 34	Anónimo	<i>Cantanle la gala, denle en parabien.</i>	8	+ <i>Altus a so -Volta A4 – Resposta a 8. 1º Choro – 2º Choro.</i> + 1º Coro C4-C3-C1-C1 2º Coro F4-C4-C3-C1 + Só as vozes superiores de cada coro apresentam texto. + Estrutura de Solo + 4 vozes + resposta a 8.
33	33	Anónimo	<i>A fuera q [eu] contra el sol.</i>	4	+ <i>A4</i> + G2-G2-C2-C4 + Texto só na voz inferior C4.
34	34	Anónimo	<i>Aunq [eu] esta temblando.</i>	4	+ <i>Solo C1 – coplas a 4</i> C4 – C3-C2-C1 + Só a voz superior C4 com texto.

Nº DE ENTRADA	FÓLIOS	COMPOSITOR	TÍTULO DA OBRA (Incipit)	Nº DE PARTES	OBSERVAÇÕES
35	34v - 36	Anónimo	<i>Al campo sale Theotonio</i>	9	+ A 8 + <i>guião geral</i> + C3-G2-C2-G2-C4 (guião geral) - C4-C3-C2 - G2.
36	34v - 35	Anónimo	<i>Alla boi comante lobos.</i>	4	+ A4: C3-C2-G2-G2 + Aparece no f.35 uma linha que anota só - G2 que antecede uma secção a 4 em compasso C3.
37	35 - 42	Anónimo	<i>Animo a la Batalla.</i>	10	+ A9 + <i>Tiple só Prim Chor + Choro 2º + Choro 3º</i> + Coro 1º: Tiple G2 + linha de acompanhamento C4 + Coro 2º: C3-G2-C2-G2 + Coro 3º: C4 - C3-C2-G2 + Ordem de cima para baixo: coro 2º - coro 3º - coro 1º + Só as vozes superiores de cada coro apresentam texto.
38	42	Anónimo	<i>Bondad imensa [de bida] a pedir remedios.</i>	4	+ <i>Romance a 4</i> + C3-G2-C2-G2 + Vozes inferiores sem texto.
39	42v	Anónimo	<i>La morena de [Maulin]</i>	4	+ <i>Romance a 4</i> + C4-C2-G2-G2 + Só a voz superior C4 tem texto.
40	42v	Anónimo	<i>Afuera q[eu] contra el sol.</i>	4	+ A4 + C4-C2-G2-G2 + Só a voz superior C4 tem texto.
41	42v	Anónimo	<i>Aquel laurel q[eu] pisa la cumbre.</i>	4	+ C4-C2-G2-G2 + Só a voz superior C4 têm texto.

Nº DE ENTRADA	FÓLIOS	COMPOSITOR	TÍTULO DA OBRA ( <i>Incipit</i> )	Nº DE PARTES	OBSERVAÇÕES
42	42v	Anónimo	<i>Guarda cordeiros zagala.</i>	4	+ C4-C2-G2-G2 + Só a voz superior C4 têm texto.
43	43	Anónimo	<i>A las fiestas del dia.</i>	4	+ C4-C2-G2-G2 + Só a voz superior C4 têm texto.
44	43	Anónimo	<i>Malaya yo cupidillo se dixera q [eu] eres Dios.</i>	4	+ F4-C3-C1-C1 + Só a voz superior F4 têm texto.
45	43v - 44	Anónimo	<i>Que te cantare Vedilla.</i>	4	+ A4 - Copla-Prosigue + C4-C3-C1-C1 + Texto só na voz superior C4.
46	44	Anónimo	<i>Clausula</i>	4	+ C4-C2-G2-G2 + 4 Compassos só. + Nenhuma voz tem texto.
47	44 - 44v	Anónimo	<i>Sepan todos q[eu] Amariles.</i>	4	+ Duas partes, iniciando a segunda com a palavra <i>coplas</i> . + C3-C2-G2-G2 + Texto só na voz superior C3.
48	44v -45	Anónimo	<i>A Competille su nombre.</i>	4	+ F3-C3-C1-C1 + Texto só na voz superior F3.
49	45v - 46	Anónimo	<i>Ay, ay que muero zagales.</i>	4	+ C3-C2-G2-G2 + Texto só na voz superior C3 e brevemente na voz inferior G2.
50	46	Anónimo	<i>Ya es tumbarte Guadarrama.</i>	4	+ C3-C2-G2-G2 + Texto só na voz superior C3 e brevemente (nos últimos compassos) na G2 intermédia.
51	46v - 47	Anónimo	<i>La Morena de mas celos.</i>	4	+ Romance - copla + C3-C2-G2-G2 e C3-C1-G2-G2 na copla. + Texto só na voz superior C3.

Nº DE ENTRADA	FÓLIOS	COMPOSITOR	TÍTULO DA OBRA (Incipit)	Nº DE PARTES	OBSERVAÇÕES
52	47	Anónimo	<i>En la beldad de Jacinta.</i>	4	+ C3-C2-G2-G2. + Texto só na voz superior C3.
53	47	Anónimo	<i>La prisión de un jilguerillo.</i>	4	+ C3-C2-G2-G2. + Texto só na voz superior C3.
54	47v	Anónimo	<i>La más linda zagaleia.</i>	4	+ F4-C3-C1-C1 + Texto só na voz superior F4.
55	47v - 48	Anónimo	<i>Pastores yo he bisto a Cintia.</i>	4	+ C4-C2-G2-G2 + O texto só aparece no primeiro sistema da peça e só na voz superior C4, a seguir aparece <i>Volta</i> e as 4 vezes continuam sem texto até o fim.
56	48 - 48v	Anónimo	<i>O q [eu] bien descobre el viento</i>	4	+ F4-C3-C1-C1 + Texto só na voz superior F4 + Duas secções, a segunda secção <i>volta</i> .
	Folha em branco				+ Frente e verso em branco + Lê-se: + <i>do Natal -da conceição - Cartapacio 7.</i>
57	49 - 49v	Anónimo	<i>Pecadores de la tier [r] a.</i>	10	+ 1ºr Choro - F3-C2 2 Choro- C3-G2-C2-G2 3º Choro - F3-C3-C2-G2 + Canto superior esquerdo do f. 49v cortado, embora consegue-se ler: [...] <i>abado.8. diz este tiple só.</i> + Parte a três coros - Solo F3 (sem texto) - G2 - Só F3- C2 - <i>Responde a 4 - Coro 2 - Só F3-G2 - Responde a 4 Coro 2.</i>



Nº DE ENTRADA	FÓLIOS	COMPOSITOR	TÍTULO DA OBRA (Incipit)	Nº DE PARTES	OBSERVAÇÕES
58	49v – 51	Anónimo	<i>Callad, callad que lastimais.</i>	8	+ A4- Resposta a 8 + C3-G2-C2-G2 F3-C3-C2-G2 + Só vozes superiores de cada coro (C3 e F3) têm texto.
59	51v – 53	Anónimo	<i>Senhores vengan a ver.</i>	8	+ 1º Choro C3-G2-C2-G2 2º Choro F3-C3-C2-G2 + Solo. A 4. Tiple só. Resposta a 8. 1º Choro, 2º Choro, Solo. A 8. + Linha C2 sempre faz os solos. + Texto só nas vozes superiores de cada coro.
60	53 – 54	Anónimo	<i>En el campo de Belen.</i>	9	+ 8 Vozes mais guião geral. + 1º Choro C3-G2-C2-G2- Guião geral F4 2º Choro C4-C3-C2-G2 + Alto. Estrivo só. [a 4]. Resposta a 8 – 1º Choro- 2º Choro.
61	54 – 55	Anónimo	<i>En esta noble Lisboa.</i>	9	+ 8 Vozes + guião geral. + Solo. Responde a solo. Resposta a 8 – 1º - 2º Choro. + Solos G2- C4 e C2-C4 + 1º Coro: C3-G2-C2-G2 2º Coro C4-C3-C2-G2.
62	55- 56	Anónimo	<i>Despertad niño hermoso.</i>	9	+ 8 Vozes + Guião geral. + A duo. Estrivoio. resposta a 8. + Duo e estribilho: C1-F4-C1 + Resposta a 8:

Nº DE ENTRADA	FÓLIOS	COMPOSITOR	TÍTULO DA OBRA (Incipit)	Nº DE PARTES	OBSERVAÇÕES
					F4-C4-C3-C1-C1 e F4-C4-C3-C1.
63	56v – 57v	Anónimo	<i>Quien me compra Señores.</i>	8	+ <i>Altus só. Volta a solo. Resposta a 8.</i> + Solo C2 + C4 sem texto. + A8: C3- C2-C3-C3 e C4-C3-C2-G2. + Só vozes superiores C3 e C4 com texto.
64	57v-59	Anónimo	<i>En el nombre de Maria.</i>	9	+ 8 Vozes + <i>Guião</i> + <i>A Duo. Estribillo a Duo. Respuesta a 8.</i> + Duo e estribillo: C1-F4-C1 + F4 sem texto. + A8: C4-C3-C1-C1 e C4-C4-C3-C1.
65	59 – 60	Anónimo	<i>Divinas femilidades.</i>	8	+ <i>Só. Estibillo só. Repostaa 8.</i> + Solo: G2- F4 sem texto. + A8: C3-C2-G2-G2 e C3-C3-C2-G2. + Só vozes superiores de cada coro com texto (C3 e C3)
66	60v – 61	Anónimo	<i>Si coronas de flores.</i>	8	+ <i>A.8</i> + <i>2º [Coro] G2-C3-G2-C2</i> [1º Coro] C4-C3-C2-G2. + Só vozes superiores G2 e C4 com texto.
67	61v – 62v	Anónimo	<i>Hombre que eres necio.</i>	10	+ <i>A 9 + [Guião]</i> + <i>G2-C3-G2-C3 G2-C2-C4-C3 C2-G2</i> + No f.62v a página se corta, não se consegue ler o final.

Nº DE ENTRADA	FÓLIOS	COMPOSITOR	TÍTULO DA OBRA (Incipit)	Nº DE PARTES	OBSERVAÇÕES
68	61v -62	Anónimo	<i>No quieras ver atrevido.</i>	4	+ Coplas S. A4 -1º-2º. + Coplas a solo G2-C3. + A4 G2-C2-G2-C3. + No f. 62 Interrompe e não continua mais.
69	62v -63v	Anónimo	<i>En Belen [os cande] fuego</i>	9	+ A8 + [Guião geral] + [solo]. Reposta a 8 acaba do diz copla só. Coplas só. Rep. + Solo e coplas F4 (sem texto) – C1. + Resposta: Coro 1º F4 (Guião) – C1-C3-C1-C4 Coro 2º F4-C4-C3-C1. + Três vozes inferiores do coro 2º sem texto.
70	63v – 64	Anónimo	<i>Que brio aos la mas dichosa.</i>	9	+ A8 + [Guião geral] + C4 (Guião) – C1-C3-C1-C4 e F4-C4-C3-C1. + Só as vozes C1 e C4 do coro 1º e a voz F4 do coro 2º com texto.
71	64v – 65v	Anónimo	<i>A dar belleza a las flores.</i>	9	+ 8 Vozes + guião geral + Coplas só 1º - 2º. Romãce pª a Rosa-volta. [Resposta a 8] + Coplas e romance a solo: C1 e C4/F4 – Guião. + Resposta. F4 (Guião) - C1-C1-C3-C4 e F4-C4-C3-C1. + Só a voz superior C1 do

Nº DE ENTRADA	FÓLIOS	COMPOSITOR	TÍTULO DA OBRA (Incipit)	Nº DE PARTES	OBSERVAÇÕES
					coro 1º e a voz inferior C1 do coro 2º com texto.
72	65v – 66	Anónimo	<i>Que [muero] señores si esta hermosa niña.</i>	2	+ 1 Voz C2 + C4 sem texto (Guião) + Coplas só. Stª Clara só. Coplas só.
73	66 – 67	Anónimo	<i>Quien la inmaculada seria.</i>	6	+ A Conceição de Nossa Srá. + C2-C4-C3-C2-G2-G2 + As vozes C4 e ambas G2 sem texto.
74	67v	Anónimo	<i>Limpia fue la Concepción.</i>	5	+ A4 + [Guião] + C4- G2-C3-C2-G2 + As linhas C4 (Guião) e G2 inferior sem texto. + No final desta peça aparecem 7 compassos a mais na voz C4.
75	67v	Anónimo	<i>Folia do natal.</i>	4	+ A3 [+ Guião] + G2-C4-C2-G2 + Nenhuma das vozes tem texto.
76	68 – 68v	Anónimo	<i>Fue Mª Inmaculada.</i>	9	+ 8 Vozes + Guião geral. + C4-C3-G2-C2-G2 e C4- C3-C2-G2. + Todas as vozes G2 sem texto e a voz C4 do coro 1º também.
77	68v – 70v	Anónimo	<i>Llevar presto Beliza.</i>	8	+ Sta. Clara pª este natal [1] 642/[ a 4]. Reposta da 8. + Coro 1º: G2-C4-C2-G2. Coro 2º: C4-C3-C2-G2.
78	70v - 71	Anónimo	<i>A del amor A del Cielo A de la tierra.</i>	4	+ Romance a 4. Estribillo a 4 + C3-C2 G2-G2. + C2 e G2 inferior sem texto.

Nº DE ENTRADA	FÓLIOS	COMPOSITOR	TÍTULO DA OBRA (Incipit)	Nº DE PARTES	OBSERVAÇÕES
79	71v - 72	Anónimo	<i>Victoria, Victoria cantad todos la Victoria.</i>	8	+ A 8 p <sup>a</sup> acabar os sermão Dominica Passimis - Anne de 1645_ de tarde antes das completas. + Coro 1º: C3-C2-G2-G2 Coro 2º : C4-C3-C2-G2. + Só a voz C3 do Coro 1º permanentemente com texto.
80	72	Anónimo	<i>Son tan altas las respuestas.</i>	4	+ Coplas a 4. Volta a 4. Volta + C3-C2-G2-G2. + Só voz C3 com texto.

&&&&&&&&&&



# ANEXO II

Edição crítica dos Vilancicos de Negro do P-Cug MM 227<sup>172</sup>.

*Al Neglio de Mandiga e Zente Pleto.*

&&&&&&&&

---

---

<sup>172</sup> Agradeço profundamente ao meu Coorientador, o Professor Doutor José Abreu da FLUC, pelos seus ensinamentos e pela valiosíssima ajuda prestada na elaboração deste anexo.





## APARATO CRÍTICO

### APRESENTAÇÃO

A presente proposta de transcrição pretende conciliar a necessidade de fazer mais acessível ao leitor moderno a abordagem destas obras, sem prejuízo dos conteúdos originais existentes na fonte. Desta forma procurou-se, com especial cuidado, manter cada um dos aspetos originais inerentes às obras, fazendo só aquelas modificações necessárias para uma abordagem mais direta, segundo os usos atuais.

Todos os aspetos relacionados com a proveniência, as características e a contextualização da fonte as principais características do género em questão, a sua função dentro do contexto devocional e da liturgia católica, e ainda, a questão da autoria dos textos e da possível datação, estão definidos e expostos ao longo dos capítulos I, II e III, da presente dissertação.

### CRITÉRIOS EDITORIAS

Para a presente edição foram adotados os seguintes princípios editoriais:

1. No geral, os valores das figuras não foram alterados. Foram apenas adicionados pontos nas semibreves finais de cada um dos andamentos de ambos vilancicos (excetuando no *Dialogo a Duo Negro* do vilancico *Zente pleto*), respeitando a proporção métrica e assegurando o final simultâneo de todas as vozes. Ainda, foram mantidos os sinais de suspensão final presentes na fonte.
2. As notas ligadas na transcrição correspondem a uma semibreve atravessada pela barra de compasso, segundo consta na fonte. Anotamos que originalmente nos *Diálogos a Duo* de ambos vilancicos, aparecem semibreves enegrecidas. Na

presente transcrição isto está assinalado de acordo com a forma convencional, ou seja, com parêntesis retos descontínuos.

3. Cada uma das vozes se mantém na sua tessitura original. Não foram feitas transposições.
  
4. Optou-se por utilizar as claves de acordo com a prática moderna. Seguiu-se assim o seguinte critério de correspondências: para as vozes escritas no original na clave de sol na segunda linha (G2), clave de dó na primeira linha (C1) ou de dó na segunda linha (C2) foi utilizada a clave G2; para as vozes no original notadas na clave de dó na terceira linha (C3) foi usada a clave G2 transpositora à oitava inferior. Para as vozes escritas no original nas claves de dó na quarta linha (C4) e clave de fá na quarta linha (F4) foi usada a clave F4. As claves originais são dadas no início de cada secção dos vilancicos.
  
5. Ambos vilancicos, anotados em partitura na fonte, apresentam uma disposição das vozes bastante inusual. Trata-se de uma particularidade que chama bastante a atenção, dado que a ordem de cada uma das partes e a relação entre elas, não coincidem com a disposição padrão das fontes musicais contemporâneas a esta fonte. Desta forma, a disposição original foi modificada segundo o uso atual, como é descrito no seguinte quadro:

<b>AL NEGLIO DE MANDIGA</b>		<b>ZENTE PLETO</b>	
(ff. 17 – 20)		(ff. 18v – 21v)	
<b>Fonte Transcrição</b>		<b>Fonte Transcrição</b>	
<b>A Duo</b> (ff. 17-17v)		<b>Dialogo a Duo Negro</b> (ff. 18v-20v)	
[Superius 1] – G2	[Superius 1] – G2	[Superius 1] – C1	[Superius 1] – C1 (G2)
[Guião] – C4	[Superius 2] – G2	[Guião] – F4	[Superius 2] – C1 (G2)
[Superius 2] – G2	[Guião] – C4 (F4)	[Superius 2] – C1	[Guião] – F4
<b>Andele La</b> (f. 17v)		<b>A 5 Resposta</b> (ff. 21 – 21v)	
[Superius 1] – G2	<i>Gaita</i> – G2	[Guião] – F4	[Superius Solista] – C1 (G2)
[Guião] – C4	[Superius 1] – G2	[Superius Solista] – C1	[Guião] – F4
[Superius 2] – G2	[Superius 2] – G2	[Tenor ] – C4	[Superius] – C1 (G2)
<i>Gaita</i> – G2	[Guião] – C4 (F4)	[Altus] – C3	[Altus] – C3 (G2)
<b>Gaitilha a 4</b> (ff. 17v - 18)		[Superius] – C1	[Tenor ] – C4 (F4)
[Superius 2] – G2	[Superius 1– G2	[Bassus] – F4	[Bassus] – F4
<i>Tenor</i> – C3	[Superius 2] – G2		
[Altus] – C2	[Altus] – G2		
[Superius 1]– G2	<i>Tenor</i> – C3 (G2 à oitava inferior)		
<b>A 8</b> (ff. 18v – 20)			

<b>CORO I</b>	
[Tenor]- C3	[Gaita] G2
[Superius 2] – G2	[Superius 1] – G2
[Altus ] – C2	[Superius 2] – G2
[Gaita]- G2	[Altus] – C2 (G2)
[Superius 1] – G2	[Tenor] - C3 (G2 à oitava inferior)
<b>CORO II</b>	
[Bassus] – C4	[Superius] – G2
[Tenor] – C3	[Altus] – C2 (G2)
[Altus] – C2	[Tenor] – C3 (G2 à oitava inferior)
[Superius] – G2	[Bassus ] – C4 (F4)

6. Partindo do ponto anterior, foi assinalado com um pequeno número entre parêntesis retos anexo aos *incipits* das transcrições, a disposição original de cada voz.

7. Indicações de compasso: sempre que necessário, foram substituídas pelos signos atuais equivalentes:

AL NEGLIO DE MANDIGA			ZENTE PLETO, ZENTE PLETO		
	Na fonte	Transcrito		Na Fonte	Transcrito
<i>A Duo</i>	C3	3/2	<i>Dialogo a Duo Negro</i>	C-cortado + 3/2	3/1
<i>Andele La</i>	C	C	<i>A 5 Resposta</i>	O-cortado +3/2	3/1
<i>Gaitilha a 4</i>	C	C			
<i>A 8</i>	C	C			

8. A fonte apresenta barramento por inteiro. O barramento da presente transcrição é interrompido, segundo o uso moderno.
9. Nalguns dos *incipits* das presentes transcrições, aparecem uns pequenos números entre parêntesis que indicam os compassos de espera das vozes correspondentes.
10. As alterações colocadas antes da nota estão presentes na fonte e afetam apenas essa nota ou a repetida imediatamente a seguir. Uma alteração por cima da nota afeta essa nota, constituindo uma sugestão editorial apoiada nas convenções práticas e teóricas da época no que diz respeito à *música ficta*. Nos casos que aparecem na fonte onde, segundo o uso da época, uma nota bemol passa a ser natural e é anotado um #, ou uma nota sustenida passa a ser natural e é anotado um *b*, cuja finalidade seria a de apagar o efeito da alteração anterior, não foram mantidos. Optou-se por não manter este pormenor para evitar confusões, anotando um bequadro segundo o uso atual.

**11.** Os sinais de repetição são mantidos como no original, nomeadamente no vilancico *Al negligio de Mandiga*. Neste caso, o sinal de repetição aparece quatro compassos antes do final da primeira parte *A Duo*. Entendemos que este sinal indica a repetição destes quatro compassos em função de pequena *volta*. Em base ao anterior, teremos a seguinte estrutura para este vilancico: *A duo – volta – Andele Lá – volta – Gaitilha a 4 – volta – [Resposta] A 8*. O sinal será anotado no final de cada secção, remetendo para a dita *volta*.

**12.** Qualquer tipo de reconstrução, textual ou musical, está devidamente assinalada entre parêntesis retos.

**13.** Como parte da presente edição, são apresentadas três versões do texto; uma transcrição diplomática, uma versão ligeiramente modificada utilizada na presente edição e finalmente, uma proposta de tradução comentada. Cada uma das partes será apresentada por secções no comentário crítico, e na parte final será apresentada uma tabela com os textos por completo.

#### SOBRE A TRANSCRIÇÃO DIPLOMÁTICA:

- i. O sinal *:/:* que consta no original indica repetição do texto.
- ii. O sinal [...] utilizado pelo transcritor indica palavras ou letras de leitura difícil ou completamente ilegíveis, devido ao grau de deterioração do papel ou à corrosão da tinta.
- iii. Abreviaturas são mantidas.

#### SOBRE A VERSÃO MODIFICADA UTILIZADA NA EDIÇÃO:

- i. O texto é ligeiramente reorganizado, visando facilitar a leitura do mesmo.
- ii. Os diálogos são assinalados com os números 1 (Voz primeira) e 2 (Voz segunda) nos duos iniciais de ambos vilancicos.
- iii. Repetições de texto em itálico.
- iv. A principal abreviatura *q~*, que a partida devia indicar nasalização, nem sempre respeita este princípio. Esta abreviatura é desdobrada como *que* ou *quem*.
- v. A maior parte da pontuação é responsabilidade do transcritor, da mesma forma que os signos de interrogação e exclamação. Tentou-se que o sentido da pontuação e os mencionados signos respeitassem não só o sentido literário, como também o sentido da frase musical. Optou-se pelo anterior, para facilitar a compreensão e interpretação do texto em concordância com a música.
- vi. O uso de maiúsculas e minúsculas, em concordância com a proposta de pontuação.
- vii. São mantidas as diferenças ortográficas que eventualmente acontecem numa mesma palavra, exatamente como no original.
- viii. Qualquer intervenção e/ou reconstrução do texto, em parêntesis retos.

#### SOBRE A PROPOSTA DE TRADUÇÃO COMENTADA<sup>173</sup>:

- i. Neste ponto é muito pertinente esclarecer uma questão espinhosa e problemática: a tradução correta e precisa deste tipo de textos em *español bozal/lingua de preto*, para as línguas base (castelhano e português).

Ao fazer uma abordagem destas variantes, confrontamo-nos com a realidade de, segundo o estado atual da questão, não sabermos com muita precisão se

---

<sup>173</sup> Agradeço à Dra. Ana Ribeiro Luís da FLUC, pela ajuda e a colaboração brindadas na revisão da tradução destes textos.

estamos perante um dialeto literário desprendido do imaginário branco, uma espécie de “pidgin” ou língua de contato, ou inclusive de um proto-crioulo.

Não tendo tido, aparentemente, uma evolução contínua após as primeiras décadas do século XIX, e como tal, carecendo de um seguimento filológico, não existe uma gramática, uma normativa ou algo semelhante que regule este dialeto. Esta situação representa um obstáculo considerável quando é pretendido fazer uma tradução e uma organização semântica e filológica destes textos.

No referente à variante afro-castelhana, existem alguns trabalhos (muito poucos na realidade, ver por exemplo SWIADON, 2000) que tratam sobre as correspondências e as constantes identificadas nestes textos, permitindo estabelecer um certo padrão de tradução e interpretação semântica. Já no caso afro-português, a completa ausência deste tipo de estudos representa um problema ainda maior.

Desta forma, tenta-se apresentar uma aproximação que pretende facilitar a compreensão e o significado dos textos, para aqueles que não estejam tão familiarizados com o assunto.

- ii. A liberdade e variedade formal do género vilancico no século XVII, dificulta o facto de tentar seguir um determinado protocolo de regras poéticas que lhe deveriam ser próprias. Desta forma, tenta-se apresentar a disposição dos versos seguindo os padrões de metro e rima presentes no original, com muito poucas modificações. Consideramos que isto não prejudica a compreensão do significado.
- iii. Quando aparecer o sinal [...], tratar-se-á de versos cuja tradução resultou-nos, de momento, impossível.
- iv. Os números 1 e 2 nos *Duos* representam o diálogo entre as personagens. Optou-se por não manter a indicação de diálogo (quando aplicável) no resto das secções, por tratar-se de textos sumamente reiterativos.



- v. Note-se que o primeiro vilancico é na variante castelhana e o segundo na variante portuguesa, embora este último apresente vários castelhanismos (especialmente na Resposta a 5).

14. Qualquer tipo de adições ou intervenções editoriais para além das descritas nos pontos anteriores, são alvo de comentário crítico e/ou identificadas, sempre, com parêntesis retos.

## COMENTÁRIO CRÍTICO

*Al neglio de Mandiga* e *Zente pleto* ocupam os fólhos 17 a 21v do Manuscrito Musical 227 (MM 227) da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC). Encontram-se num estado aceitável de conservação, tendo apresentado algumas dificuldades na sua transcrição, especialmente na parte referente ao texto.

O primeiro vilancico, *Al neglio de Mandiga*, está dividido em quatro secções: *A Duo – Andele La – Gaitilha a 4* e *[Resposta] a 8*; o segundo, *Zente pleto*, em duas: *Dialogo a Duo Negro* e *A 5 Resposta*. É apresentado o texto de cada uma destas secções, assim como algumas observações pertinentes sobre cada uma.

### 1. AL NEGLIO DE MANDIGA – A Duo (ff. 17 – 17v).

TEXTO:

FONTES (em <i>español bozal</i> )	EDIÇÃO (em <i>español bozal</i> )	TRADUÇÃO (em espanhol atual)
<b>A Duo</b> <i>Al neglio de Mandiga</i> :/: <i>que mandá</i> :/:	<b>A Duo</b> 1. <i>Al neglio de Mandiga,</i> <i>al neglio de Mandiga</i> 2. <i>Que mandá,</i> <i>que mandá.</i>	<b>A Duo</b> 1. El Negro de Mandinga <sup>174</sup> , Ídem, 2. Que manda, Ídem.

<sup>174</sup> Os mandingos (em mandingo: Mandinka), com uma população atual estimada em 11 milhões de pessoas, são descendentes do Império Mali. Trata-se do maior grupo etnolinguístico da África Ocidental - os Mandé - que conta com mais de 20 milhões de falantes.

<p><i>Vengamo acá</i>  <math>:/:</math>  <i>q~qual é</i>  <i>Le q~ que Lé</i>  <i>venga turo voçancé</i>  <math>:/:</math>  <i>y vamo ayá</i>  <math>:/:</math>  <i>Donde Lo Infantico Lá</i>  <i>en el Portal de Belen</i>  <i>paLe.</i></p> <p><i>Leve turo Voçancé</i>  <i>instrom.<sup>to</sup></i>  <i>q~ talamo</i>  <i>com q~</i>  <i>al niño alegramo</i>  <i>guitarria y casticabé</i>  <i>pues aguno Una dansia tu</i></p> <p><i>Crusa vo Lopé</i>  <i>pue emepece Vosancé.</i></p>	<p><b>1.</b>Vengamo acá,  <i>Vengamo acá.</i></p> <p><b>2.</b> Quien, qual é?  Le quien que lé.</p> <p><b>1.</b>Venga turo Voçancé,  <i>Venga turo Voçancé,</i>  y vamo ayá,  <i>y vamo ayá,</i>  donde lo Infantico lá  en el Portal de Belén.</p> <p><b>2.</b> Pale [cale turo neglio ya].</p> <p><b>1.</b>Leve turo Voçancé,  instromento  que talamos,  com que  al niño alegramo,  guitarria y casticabé.</p> <p><b>2.</b> Pues aguno una dansia tu.</p> <p>Crusa vo Lopé</p> <p><b>1.</b> Pue emepece Vosancé :</p>	<p><b>1.</b> Vamos acá,  Ídem.</p> <p><b>2.</b> ¿Quién, cuál es?  Aquel es el que es.</p> <p><b>1.</b>Vengan todos Vuestra  Merced/ Ídem,  y vamos allá  Ídem,  donde el Infante está  en el Portal de Belén.</p> <p><b>2.</b> Paren y callen todos los  negros ya.</p> <p><b>1.</b>Lleve Vuestra Merced  todos los instrumentos  que tañemos,  con los que  al niño alegramos,  guitarrilla y cascabel.</p> <p><b>2.</b> Pues alguna danza danzas  tú.</p> <p>Pase Usted Lopé.</p> <p><b>1.</b> Y comience Vuestra  Merced:</p>
---	---	--

#### OBSERVAÇÕES:

A três partes: Superius 1 e 2 + guião. No superius 2, compassos 44 a 47, teve de ser adicionado texto por carecer dele na fonte. A linha do baixo (o guião) teve de ser feita a partir do compasso 43 dado que na fonte interrompe no compasso 42. O anterior justifica-se em base a não aparecerem as pausas correspondentes na linha do baixo, tal e como acontece no resto das vozes, acreditando tratar-se de um baixo incompleto:



*Al neglio de Mandiga - A duo* (f.17). Note-se a ausência de texto no superius dois e a linha do baixo em branco (sem pausas). Isto não acontece com a parte do superius dois, ou no início do superius um, onde claramente podem-se observar as respetivas pausas.

Acreditamos que os quatro últimos compassos desta secção têm uma função de *volta*, sendo um pequeno motivo de coesão entre cada uma das quatro secções que conformam este vilancico. Isto daria origem à seguinte estrutura: *A duo - volta - Andele Lá - volta - Gaitilha a 4 - volta - [Resposta] A 8*, como anteriormente já tinha sido anotado:



*Al neglio de Mandiga - A duo* (f.17v). Aqui, pode ser observado o pequeno sinal que parece-nos indicar repetição destes quatro compassos, antes do início de cada nova secção. Os compassos correspondem à frase “*pue empece Vosancé*”, ou seja “*Pues empiece Vuestra Merced*”, frase que claramente anuncia uma ação que vem logo a seguir, e que neste caso, serve como nexó entre cada um dos andamentos do vilancico em questão.

No compasso 65, superius dois, nota sol semínima, no original aparece como semibreve pintada. Parece tratar-se de um erro, pelo qual foi optado por transcrever como semínima.

## 2. AL NEGLIO DE MANDIGA – Andele La (f. 17v).

TEXTO:

FONTE (em <i>español bozal</i> )	EDIÇÃO (em <i>español bozal</i> )	TRADUÇÃO (em espanhol atual)
<b>Andele La</b> <i>tun tu pu tu</i> <i>con el panderetio</i> :/: <i>toca toca gaitya</i> :/: <i>toca toca toca</i> <i>toca Sonasia y Casticabé</i> :/: <i>Con el tu ru ru tu</i> <i>Con el panderete</i> :/:	<b>Andele La</b> Tun tu pu tu con el panderetio, toca, toca gaitya, toca toca toca toca sonasia y casticabé. Con el tu ru ru tu, con el panderete.	<b>Andele La</b> <sup>175</sup> Tun tu pu tu con el panderillo, toca, toca gaitilla, toca toca toca toca sonajilla y cascabel. Con el tu ru ru ru, con el panderete.

OBSERVAÇÕES:

A quatro partes: *Gaita* + Superius 1 e 2 + guião. Nesta secção aparece uma linha claramente atribuída a um instrumento, e as suas características melódicas, corroboram isto. Por um lado, pode-se realmente referir a uma gaita-de-foles, mas por outro, pode ser uma referência genérica a qualquer outro instrumento de sopro: uma flauta, uma charamela, uma corneta, etc. Desta forma, resulta-nos aventurado pronunciar-nos cabalmente em relação a qualquer uma destas possibilidades, pelo qual, optamos por deixar a questão em aberto sempre a espera de novas descobertas:

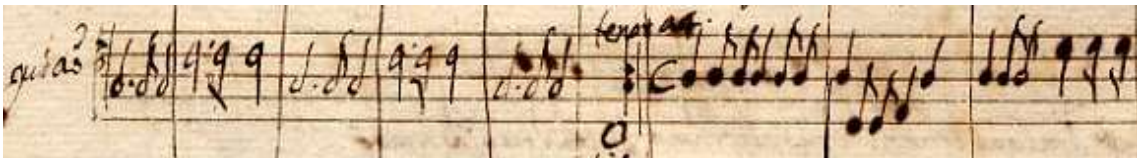
---

<sup>175</sup> No *Duo*, os negros dialogam e estão a combinar a visita ao menino Jesus. Em jeito de oferenda, vão tanger os seus instrumentos e o negro *Lopé* vai dançar conduzindo a mudança para a secção *Andele La*. Penso que esta frase significaria “*Ándele allá*”, sendo a palavra *ándele* uma interjeição empregue em algumas variantes da língua espanhola, para incitar a alguém a começar ou prosseguir uma ação. Neste caso seria algo assim como: “O *Lopé* vai dançar... ande cá ou vaia lá e comece”.



*Al neglio de Mandiga – Andele La* (f.17v). Referência instrumental.

Seis compassos antes do fim desta secção, aparece a palavra *guião* na linha C4, antecedendo a mudança para o próximo andamento. Posteriormente esta linha muda de clave C4 para clave C3, apresentando a anotação *tenor a 4*. Isto parece indicar que a linha destinada ao guião, instrumental, passa a ser vocal, ou bem, simultânea:



*Al neglio de Mandiga – Andele La* (f.17v). Mudança do *guião* em C4, para *tenor a 4* em C3.

### 3. AL NEGLIO DE MANDIGA – Gaitilha a 4 (f. 17v - 18).

TEXTO:

<b>FONTE</b> (em <i>español bozal</i> )	<b>EDIÇÃO</b> (em <i>español bozal</i> )	<b>TRADUÇÃO</b> (em espanhol atual)
<b><i>Gaitilha a 4</i></b> <i>Tum Tu pu tu</i> <i>con el panderetio :/:</i> <i>toca toca gaitia</i> <i>Tum tu pu tu</i> <i>con el panderitio</i> <i>toca,toca,toca,</i> <i>Tu tu pu tu:/:</i> <i>Tu tu pu tu</i> <i>Con el panderetio</i> <i>toca toca gaitia</i>	<b><i>Gaitilha a 4</i></b> <i>Tun tu pu tu</i> <i>con el panderetio,</i> <i>toca, toca gaitya</i> <i>toca toca toca</i> <i>toca sonasia y casticabé.</i> <i>Con el tu ru ru tu</i> <i>con el panderete.</i>	<b><i>Gaitilla a 4</i></b> <i>Tum tu pu tu</i> <i>con el panderetillo,</i> <i>toca, toca gaitilla</i> <i>toca toca toca</i> <i>toca sonajilla y cascabel.</i> <i>Con el tu ru ru ru</i> <i>con el panderete.</i>

<i>toca toca toca toca toca</i> <i>toca Sonasia y Casticabé</i> <i>Toca Sonasia y Casticabé</i> <i>Con el tu ru ru ru</i> <i>con panderete</i> <i>Con el panderete</i> <i>Con tu ru ru ru</i> <i>con el panderete.</i>		
---	--	--

### OBSERVAÇÕES:

A quatro partes: Superius 1 e 2 + Altus + Tenor. No compasso 121, o superius 1 *tacet* e aparece escrito na fonte *toca a gaita*, repetindo novamente o motivo melódico da secção anterior (*Andele La*) correspondente à linha destinada à suposta gaita:



*Al neglio de Mandiga – Gaitilha a 4* (f.18). Superius um “*tacet*”; entra novamente a gaita.

No compasso 105 do superius um, quarto tempo, aparece nota ré em semínima no original. Só a linha do superius dois apresenta texto. Optamos por colocar o mesmo texto nas restantes vozes, dadas as características tão homofónicas e silábicas que apresenta este andamento, e que justificam a colocação textual nas restantes vozes.

**4. AL NEGLIO DE MANDIGA – [Resposta] a 8 (f. 18v – 20).**

TEXTO:

FONTE (em <i>español bozal</i> )	EDIÇÃO (em <i>español bozal</i> )	TRADUÇÃO (em espanhol atual)
<p><b>A 8</b></p> <p><i>Tu tu pu tu</i>  <i>Con el panderetio</i></p> <p><i>Tu tu pu tu</i>  <i>Con el panderetio</i></p> <p><i>Tu tu pu tu</i>  <i>Con el panderetio:/:</i></p> <p><i>toca toca gaitia</i>  <i>tu tu pu tu</i>  <i>con el panderetio</i></p> <p><i>Tu tu pu tu</i>  <i>con el panderetio</i></p> <p><i>Toca toca toca</i>  <i>toca toca toca</i></p> <p><i>Tu tu pu tu</i>  <i>con el panderetio</i></p> <p><i>Tu tu pu tu :/:</i>  <i>Con el panderetio</i></p> <p><i>Tu tu pu tu</i>  <i>con el panderetio</i></p> <p><i>toca toca gaitia</i>  <i>toca toca gaitia</i>  <i>toca toca toca</i></p> <p><i>Toca Sonasia y Casticabé</i>  <i>Toca Sonasia y Casticabé</i>  <i>Toca Sonasia y Casticabé :/:</i></p> <p><i>Con el tu ru ru ru</i>  <i>Con el panderete</i>  <i>Con el tu ru ru ru</i>  <i>Con el panderete :/:</i>  <i>Con el panderete</i>  <i>Con el panderete</i>  <i>Con el tu ru ru ru</i>  <i>Con el panderete:/:</i></p>	<p><b>A8</b></p> <p>Tun tu pu tu  con el panderetio,  toca, toca gaitya  toca toca toca,  toca sonasia y casticabé.  Con el tu ru ru tu  con el panderete.</p>	<p><b>A 8</b></p> <p>Tum tu pu tu  con el panderetillo,  toca, toca gaitilla  toca toca toca  toca sonajilla y cascabel.  Con el tu ru ru ru  con el panderete.</p>

## OBSERVAÇÕES:

A nove partes, divididas em dois coros: CORO I- [Gaita] + Superius 1 e 2 + Altus + Tenor. CORO II- Superius + Altus + Tenor + Bassus. A partir do compasso 26, a linha do superius um do Coro I, apresenta o motivo melódico recorrente da gaita. A partir desse compasso, aparece anotada uma nova linha em clave G2, no meio de ambos coros, que passa a ter a função de superius um do Coro I:



*Al neglio de Mandiga – [Resposta] A 8 (f.19v)*. O motivo recorrente da gaita ocupa a linha do superius um, passando esta voz a ser anotada num pentagrama adicional avulso.

Compasso 175, superios dois - Coro I, teve de ser reconstruído. No compasso 185 do superius dois - Coro I, a mínima pontoada aparece como dó no original. O compasso 192, superius um - Coro I, aparece preenchido por uma semibreve pontoada em dó; optou-se por transcrever mi para evitar oitavas paralelas com o altus - Coro II. Altus - Coro II, compasso 193, aparecem três mínimas no original; a primeira mínima transcreve-se aqui como pontoada, para manter a homofonia rítmica com o resto das vozes.

Só a linha do tenor - Coro I, e a do bassus - Coro II apresentam texto. Optamos por colocar o mesmo texto nas restantes vozes, dadas as características tão homofónicas e silábicas que apresenta este andamento, e que justificam a colocação textual nas restantes vozes.



5. **Zente pleto – Dialogo a Duo Negro** (ff. 18v – 20v).

TEXTO:

FONTE (em língua de preto)	EDIÇÃO (em língua de preto)	TRADUÇÃO (em português atual)
<p><b><i>Dialogo a Duo Negro</i></b>  <i>Zente pleto zente pleto</i>  <i>faze mutto flugamento</i>  <i>plo q~ Siolo Bastiaõ</i>  <i>plo q~tem mutto la samplo</i></p> <p><i>plo q~ sá mia vontade</i>  <i>não ves eses claridade</i>  <i>q ~a mea Note se Vé</i>  <i>q~turo vosplandece</i>  <i>como solo na meyo dia</i>  <i>Zazu grandes marabia</i>  <i>os mundo ara gao festa</i>  <i>e sobre nosos cabeça</i>  <i>os Aniyos anda Sartando</i>  <i>tan boni cantiga cantando</i>  <i>gra çundezo esse q~ hé.</i>  <i>Flunando bolic a pé</i>  <i>:/:</i>  <i>Ve comigo mutto azia</i>  <i>Encontram nesses Lapia</i>  <i>de Berem,</i>  <i>y abre vos os oyo bem</i>  <i>pala dizeme q~ Vé</i>  <i>Mi Ve mula</i></p>	<p><b><i>Dialogo a Duo Negro</i></b>  <b>1.</b>Zente pleto, zente pleto  faze mutto flugamento,  <b>2.</b> Plo que, Siolo Bastião?  <b>1.</b> Plo que tem mutto la  sampo,  plo que sá mia vontade,  não ves eses claridade  que a mea note se vé?  que turo vosplandece,  como solo na meyo dia.  <b>2.</b> Zazu ! grandes marabia.  Os mundo ara gao festa,  e sobre nosos cabeça  os Aniyos anda sartando,  tan boni cantiga cantando,  gra çundezo esse que hé.  <b>1.</b>Flunando, bolic a pé,  <i>bolic a pé.</i>  Ve comigo mutto azia,  encontramo nesses lapia  de Berem,  y abre vos os oyo bem  pala dizeme que vé:  <b>2.</b> Mi ve mula,</p>	<p><b><i>Diálogo a Duo Negro</i></b>  <b>1.</b>Gente preta, gente preta  faz muito folguedo<sup>176</sup>  <b>2.</b>Pelo que Senhor Sebastião?  <b>1.</b>Pelo que tem de muito  santo,  pelo que é minha vontade,  não vê essa claridade  que a meia-noite se vê?  Que em tudo resplandece,  Como sol no meio-dia.  <b>2.</b>Jesus! grande maravilha.  O mundo fará grande festa,  e sobre as nossas cabeças  os Anjinhos saltando,  tão bonita cantiga cantando,  grande sucesso que esse é.  <b>1.</b>Fernando, mexe os pés,  mexe os pés.  Vem comigo a fazer  e ver o que encontramos  no tapume<sup>177</sup> de Belém,  e abre bem os teus olhos  para me dizer o que vê:  <b>2.</b> Vejo mula,</p>

<sup>176</sup> Ou folgança.

<sup>177</sup> A interpretação que damos à palavra *lapia*, provem da palavra castelhana “tapia”, isto é tapume: alusão ao suposto espaço onde nasceu o menino Jesus.

<i>q~ inda q~ rosumiLa</i>	que inda que rosumila,	que é linda que zurra <sup>178</sup>
<i>La q~ le da cosse palente.</i>	la que le da cosse ,palente.	Que lhe dá coice, parente.
<i>Pesa paya Vos codente</i>	<b>1.</b> Pesa paya vos codente,	<b>1.</b> [...]
<i>esbrugamo esses casaya</i>	esbrugamo esses casaya.	esburgar essa casaca.
<i>inda Vos tem esses maya</i>	<b>2.</b> Inda vos tem esses maya,	<b>2.</b> Veja vos que é uma maia <sup>179</sup> ,
<i>mas bayame Sam Benedito</i>	mas bayame SamBenedito!	mas valha-me São Benedito!
<i>q~ Minino tam bonito.</i>	que minino tam bonito!	que menino tão bonito!
<i>te os Boy e os Mula</i>	Te os boy e os mula	Tem os bois e as mulas
<i>Ado suas fomo zula</i>	Ado suas fomo zula,	[...]
<i>Bastião esse quem he.</i>	Bastião esse quem he,	Sebastião esse quem é,
<i>:/:</i>	<i>quem hé.</i>	quem é.
<i>Onda boso [...] coyete neglo</i>	<b>1.</b> Onda boso [vai?], coyete neglo,	<b>1.</b> Onde você vai? Apanho-te negro,
<i>Bessa neglo bessa</i>	bessa neglo bessa,	beija <sup>180</sup> negro beija,
<i>besa nosso Redentolo</i>	besa nosso Redentolo,	beija nosso Redentor,
<i>quitemos o nosso bida</i>	quitemos o nosso bida,	quitemos a nossa vida,
<i>voso espantaça</i>	voso espantaça	[...]
<i>olida noso Aregria</i>	olida noso aregria	ouvida nossa alegria
<i>nosso canta de foria</i>	nosso canta de foria,	nosso cantar de folia <sup>181</sup> ,
<i>nosso Rey noso Siolo</i>	nosso Rey noso Siolo.	nosso Rey nosso Senhor.
<i>pos vinda q~ mi fa solo</i>	<b>2.</b> Pos vinda que mi fa solo,	<b>2.</b> Pois é vinda, que me faz luz <sup>182</sup> ,
<i>á redésé os cantiga</i>	á redésé os cantiga	a redizer as cantigas
<i>pala q~ mas bem le diga</i>	pala que mas bem le diga,	para que mas bem lhe diga,

<sup>178</sup> Se a interpretação é correta, a palavra pode ter um duplo sentido referindo-se ao som que emitem os asnos e as mulas, e ao significado burlesco que faz referência ao facto de proferir tolices e disparates. De facto, o símbolo da mula e do burro estão diretamente associados com a estupidez e o disparate no folclore popular.

<sup>179</sup> Criança muito ataviada, que andava pelas ruas pedindo donativos para uma festa popular celebrada nos primeiros dias de Maio.

<sup>180</sup> Provavelmente do castelhano “besar”, beijar em português.

<sup>181</sup> O significado pode-se referir à dança de suposta origem portuguesa que durante a renascença e o barroco popularizou-se na Europa, ou à festa alegre e ruidosa, folguedo popular, também chamada folia.

<sup>182</sup> Na fonte “solo”, isto é sol. Pode-se tratar por tanto, de uma alusão ao menino Jesus como o sol ou a luz que chega.

<i>q ~fa pleto nozo Amigo</i>	que fa pleto nozo amigo	que é preto nosso amigo
<i>q ~ tam bem nos zudalá</i>	que tam bem nos zudalá.	quem tão bem nos saudará.
<i>Bastiaõ bozo começa</i>	Bastião bozo começa	Sebastião você começa
<i>q~ nozo dizé contigo.</i>	que nozo dizé contigo:	que nós dizemos consigo:

#### OBSERVAÇÕES:

A três partes: Superius 1 e 2 + guião. Este vilancico encontra-se num melhor estado de conservação que o anterior. Não foram necessárias intervenções.

#### 6. Zente pleto – A 5 Resposta (ff. 21 – 21v).

##### TEXTO:

FONTE (em <i>língua de preto</i> )	EDIÇÃO (em <i>língua de preto</i> )	TRADUÇÃO (em português atual)
<p><b>A 5 Reposta.</b>  <i>A Minino tam bonitio</i>  <i>tam bonitio</i>  <i>zuguambe</i>  <i>aregres turo pretiyo</i>  <i>y Zuguambe</i>  <i>De Angola y Santo Thome</i>  <i>zuguambe</i>  <i>mas q~bando De turuniyo</i>  <i>y zuguambe</i>  <i>damo na sua pé bezio</i>  <i>y zuguambe</i>  <i>gulugu gulugue</i>  <i>gulugu gulugue</i>  <i>Coremo sartamo bolimo cos pe</i>  <i>Coremo sartamo bolimo cos pe</i>  <i>q ~aunq~faze tam piquinino</i>  <i>grandes bem para nosso tlaze</i></p>	<p><b>A 5 Reposta.</b>  A Minino tam bonitio  zuguambe,  aregres turo pretiyo  y zuguambe,  de Angola y Santo Thome  zuguambe,  mas que bando de turuniyo    y zuguambe,  damo na sua pé bezio  y zuguambe  gulugu gulugue  coremo sartamo bolimo cos  pe.  Que aunque faze tam  piquinino</p>	<p><b>A 5 Resposta.</b>  Ao Menino tão bonitinho  zuguambe,  alegres todos os pretinhos  e zuguambe,  de Angola e São Tomé  zuguambe ,  mas que bando de  pretinhos  e zuguambe,  damos no seu pé beijinho  e zuguambe  gulugu gulugue  corremos, saltamos ,  mexemos os pés.  Que ainda que sendo tão  pequenino</p>

<i>gulugu gulugue</i> <i>Corremo sartamo bolimo cos pé</i> <i>nino tam bonityo</i> <i>tam bonityo</i> <i>zuguambe</i> <i>aregres turo pretiyo</i> <i>y zuguambe</i> <i>De Angola e Santo Thome</i> <i>gulugu gulugue</i> <i>mas q~bando de turuniyo</i> <i>Damo na sua pé bezio</i> <i>A minino tam bonityo</i> <i>y zuguambe</i> <i>gulugu gulugue</i> <i>zuguambe he he he</i> <i>y zuguambe</i> <i>corremo sartamo bolio cos pé</i> <i>gulugu gulugue</i> <i>q ~ faze tam fiquinino</i> <i>grandes bem pala nosso tlaze</i> <i>y zuguambe</i> <i>gulugu gulugue</i>	grandes bem para nosso tlaze y zuguambe he he he gulugu gulugue.	grande bem para nós traz  y zuguambe he he he gulugu gulugue.
---	---	--

#### OBSERVAÇÕES:

A seis partes: Superius solista + guião; CORO – Superius + Altus + Tenor + Bassus. Não foram feitas nenhum tipo de intervenções neste andamento. O texto, só presente no soprano solista, no tenor do coro e numa pequena parte, já próxima do fim, na linha do bassus. Ao tratar-se de uma peça onde claramente a voz solista dialoga com coro, optou-se por colocar texto nas restantes vozes do coro.

Octavio Páez Granados

Setembro de 2013.

# VERSÃO ÍNTEGRA DOS TEXTOS

## AL NEGLIO DE MANDIGA

(ff. 17- 20)

FONTE (em <i>español bozal</i> )	EDIÇÃO (em <i>español bozal</i> )	TRADUÇÃO (em espanhol atual)
<p><b>A Duo</b>  <i>Al neglio de Mandiga</i>            :/:  <i>que mandá</i>            :/:  <i>Vengamo acá</i>            :/:  <i>q~qual é</i>  <i>Le q~ que Lé</i>  <i>venga turo voçancé</i>            :/:  <i>y vamo ayá</i>            :/:  <i>Donde Lo Infantico Lá</i>  <i>en el Portal de Belen</i>  <i>paLe.</i></p> <p><i>Leve turo Voçancé</i>  <i>instrom.<sup>to</sup></i>  <i>q~ talamo</i>  <i>com q~</i>  <i>al niño alegramo</i>  <i>guitarria y casticabé</i>  <i>pues aguno Una dansia tu</i>  <i>Crusa vo Lopé</i>  <i>pue emepece Vosancé.</i></p>	<p><b>A Duo</b>  <b>1.</b>Al neglio de Mandiga,  <i>al neglio de Mandiga</i>  <b>2.</b>Que mandá,  <i>que mandá.</i>  <b>1.</b>Vengamo acá,  <i>Vengamo acá.</i>  <b>2.</b> Quien, qual é?            Le quien que lé.  <b>1.</b>Venga turo Voçancé,  <i>Venga turo Voçancé,</i>            y vamo ayá,  <i>y vamo ayá,</i>            donde lo Infantico lá            en el Portal de Belén.  <b>2.</b> Pale [cale turo neglio ya].</p> <p><b>1.</b>Leve turo Voçancé,            instromento            que talamos,            com que            al niño alegramo,            guitarria y casticabé.  <b>2.</b> Pues aguno una dansia tu.            Crusa vo Lopé  <b>1.</b> Pue emepece Vosancé :</p>	<p><b>A Duo</b>  <b>1.</b> El Negro de Mandinga,            Ídem,  <b>2.</b> Que manda,            Ídem.  <b>1.</b> Vamos acá,            Ídem.  <b>2.</b> ¿Quién, cuál es?            Aquel es el que es.  <b>1.</b>Vengan todos Vuestra            Merced/ Ídem,            y vamos allá            Ídem,            donde el Infante está            en el Portal de Belén.  <b>2.</b> Paren y callen todos los            negros ya.  <b>1.</b>Lleve Vuestra Merced todos            los instrumentos            que tañemos,            con los que            al niño alegramos,            guitarria y cascabel.  <b>2.</b> Pues alguna danza danzas tú.            Pase Usted Lopé.  <b>1.</b>Y comience Vuestra Merced:</p>
<p><b>Andele La</b>  <i>tun tu pu tu</i>  <i>con el panderetio :/:</i></p>	<p><b>Andele La</b>            Tun tu pu tu            con el panderetio,</p>	<p><b>Andele La</b>            Tun tu pu tu            con el panderillo,</p>

<p><i>toca toca gaitya :/:</i>  <i>toca toca toca</i>  <i>toca Sonasia y Casticabé :/:</i>  <i>Con el tu ru ru tu</i>  <i>Con el panderete :/:</i></p> <p><b>Gaitilha a 4</b>  <i>Tum Tu pu tu</i>  <i>con el panderetio :/:</i>  <i>toca toca gaitia</i>  <i>Tum tu pu tu</i>  <i>con el panderitio</i>  <i>toca,toca,toca,</i>  <i>Tu tu pu tu:/:</i>  <i>Tu tu pu tu</i>  <i>Con el panderetio</i>  <i>toca toca gaitia</i>  <i>toca toca toca toca toca</i>  <i>toca Sonasia y Casticabé</i>  <i>Toca Sonasia y Casticabé</i>  <i>Con el tu ru ru ru</i>  <i>con panderete</i>  <i>Con el panderete</i>  <i>Con tu ru ru ru</i>  <i>con el panderete.</i></p> <p><b>A 8</b>  <i>Tu tu pu tu</i>  <i>Con el panderetio</i>  <i>Tu tu pu tu</i>  <i>Con el panderetio</i>  <i>Tu tu pu tu</i>  <i>Con el panderetio:/:</i>  <i>toca toca gaitia</i>  <i>tu tu pu tu</i>  <i>con el panderetio</i>  <i>Tu tu pu tu</i>  <i>con el panderetio</i>  <i>Toca toca toca</i></p>	<p>toca, toca gaitya,  toca toca toca  toca sonasia y casticabé.  Con el tu ru ru tu,  con el panderete.</p> <p><b>Gaitilha a 4</b>  Tun tu pu tu  con el panderetio,  toca, toca gaitya,  toca toca toca  toca sonasia y casticabé.  Con el tu ru ru tu,  con el panderete.</p> <p><b>A 8.</b>  Tun tu pu tu  con el panderetio,  toca, toca gaitya,  toca toca toca  toca sonasia y casticabé.  Con el tu ru ru tu,  con el panderete.</p>	<p>toca, toca gaitilla,  toca toca toca  toca sonajilla y cascabel.  Con el tu ru ru ru,  con el panderete.</p> <p><b>Gaitilla a 4</b>  Tun tu pu tu  con el panderillo,  toca, toca gaitilla,  toca toca toca  toca sonajilla y cascabel.  Con el tu ru ru ru,  con el panderete.</p> <p><b>A 8.</b>  Tun tu pu tu  con el panderillo,  toca, toca gaitilla,  toca toca toca  toca sonajilla y cascabel.  Con el tu ru ru ru,  con el panderete.</p>
--	--	---

<p><i>toca toca toca</i></p> <p><i>Tu tu pu tu</i></p> <p><i>con el panderetio</i></p> <p><i>Tu tu pu tu :/:</i></p> <p><i>Con el panderetio</i></p> <p><i>Tu tu pu tu</i></p> <p><i>con el panderetio</i></p> <p><i>toca toca gaitia</i></p> <p><i>toca toca gaitia</i></p> <p><i>toca toca toca</i></p> <p><i>Toca Sonasia y Casticabé</i></p> <p><i>Toca Sonasia y Casticabé</i></p> <p><i>Toca Sonasia y Casticabé :/:</i></p> <p><i>Con el tu ru ru ru</i></p> <p><i>Con el panderete</i></p> <p><i>Con el tu ru ru ru</i></p> <p><i>Con el panderete :/:</i></p> <p><i>Con el panderete</i></p> <p><i>Con el panderete</i></p> <p><i>Con el tu ru ru ru</i></p> <p><i>Con el panderete:/:</i></p>		
---	--	--

## ZENTE PLETO

(ff. 18v – 21v)

FONTE (em <i>língua de preto</i> )	EDIÇÃO (em <i>língua de preto</i> )	TRADUÇÃO (em português atual)
<p><b><i>Dialogo a Duo Negro</i></b>  <i>Zente pleto zente pleto</i>  <i>faze mutto flugamento</i>  <i>plo q~ Siolo Bastião</i>  <i>plo q~tem mutto la samplo</i>  <i>plo q~ sá mia vontade</i>  <i>não ves eses claridade</i>  <i>q ~a mea Note se Vé</i>  <i>q~turo vosplandece</i>  <i>como solo na meyo dia</i>  <i>Zazu grandes marabia</i>  <i>os mundo ara gao festa</i>  <i>e sobre nosos cabeça</i>  <i>os Aniyos anda Sartando</i>  <i>tan boni cantiga cantando</i>  <i>gra çundezo esse q~ hé.</i>  <i>Flunando bolico a pé</i>  <i>:/:</i>  <i>Ve comigo mutto azia</i>  <i>Encontram nesses Lapia</i>  <i>de Berem,</i>  <i>y abre vos os oyo bem</i>  <i>pala dizeme q~ Vé</i>  <i>Mi Ve mula</i>  <i>q~ inda q~ rosumiLa</i>  <i>La q~ le da cosse palente.</i>  <i>Pesa paya Vos codente</i>  <i>esbrugamo esses casaya</i>  <i>inda Vos tem esses maya</i>  <i>mas bayame Sam Benedito q~</i>  <i>Minino tam bonito.</i>  <i>te os Boy e os Mula</i></p>	<p><b><i>Dialogo a Duo Negro</i></b>  <b>1.</b> Zente pleto, zente pleto  faze mutto flugamento,  <b>2.</b> Plo que, Siolo Bastião?  <b>1.</b> Plo que tem mutto la samplo,  plo que sá mia vontade,  não ves eses claridade  que a mea note se vé?  que turo vosplandece,  como solo na meyo dia.  <b>2.</b> Zazu ! grandes marabia.  Os mundo ara gao festa,  e sobre nosos cabeça  os Aniyos anda sartando,  tan boni cantiga cantando,  gra çundezo esse que hé.  <b>1.</b> Flunando, bolico a pé,  <i>bolico a pé.</i>  Ve comigo mutto azia,  encontramo nesses lapia  de Berem,  y abre vos os oyo bem  pala dizeme que vé:  <b>2.</b> Mi ve mula,  que inda que rosumila,  la que le da cosse ,palente.  <b>1.</b> Pesa paya vos codente,  esbrugamo esses casaya.  <b>2.</b> Inda vos tem esses maya,  mas bayame Sam Benedito!  que minino tam bonito!  Te os boy e os mula</p>	<p><b><i>Diálogo a Duo Negro</i></b>  <b>1.</b> Gente preta, gente preta  faz muito folgado  <b>2.</b> Pelo que Senhor Sebastião?  <b>1.</b> Pelo que tem de muito santo,  pelo que é minha vontade,  não vê essa claridade  que a meia-noite se vê?  Que em tudo resplandece,  Como sol no meio-dia.  <b>2.</b> Jesus! grande maravilha.  O mundo fará grande festa,  e sobre as nossas cabeças  os Anjinhos saltando,  tão bonita cantiga cantando,  grande sucesso que esse é.  <b>1.</b> Fernando, mexe os pés,  mexe os pés.  Vem comigo a fazer  e ver o que encontramos  no tapume de Belém,  e abre bem os teus olhos  para me dizer o que vê:  <b>2.</b> Vejo mula,  que é linda que zurra  Que lhe dá coice, parente.  <b>1.</b> [...] esburgar essa casaca.  <b>2.</b> Veja vos que é uma maia,  mas valha-me São Benedito!  que menino tão bonito!  Tem os bois e as mulas</p>



<p><i>Ado suas fomo zula</i>  <i>Bastiaõ esse quem he.</i>  :/:  <i>Onda boso [...] coyete neglo</i></p> <p><i>Bessa neglo bessa</i>  <i>besa nosso Redentolo</i>  <i>quitemos o nosso bida</i>  <i>voso espantaça</i>  <i>olida noso Aregria</i>  <i>nosso canta de foria</i>  <i>nosso Rey noso Siolo</i>  <i>pos vinda q~ mi fa solo</i>  <i>á redésé os cantiga</i>  <i>pala q~ mas bem le diga</i>  <i>q ~fa pleto nozo Amigo</i>  <i>q ~ tam bem nos zudalá</i>  <i>Bastiaõ bozo começa</i>  <i>q~ nozo dizé contigo.</i></p> <p><b>A 5 Reposta.</b>  <i>A Minino tam bonitio</i>  <i>tam bonitio</i>  <i>zuguambe</i>  <i>aregres turo pretiyo</i>  <i>y Zuguambe</i>  <i>De Angola y Santo Thome</i>  <i>zuguambe</i>  <i>mas q~bando De turuniyo</i>  <i>y zuguambe</i>  <i>damo na sua pé bezio</i>  <i>y zuguambe</i>  <i>gulugu gulugue</i>  <i>gulugu gulugue</i>  <i>Coremo sartamo bolimo cos pe</i>  <i>Coremo sartamo bolimo cos pe</i>  <i>q ~aunq~faze tam piquinino</i>  <i>grandes bem para nosso tlaze</i>  <i>gulugu gulugue</i></p>	<p><i>Ado suas fomo zula,</i>  <i>Bastião esse quem he,</i>  <i>quem hé.</i>  <b>1.</b><i>Onda boso [vai?], coyete neglo,</i>  <i>bessa neglo bessa,</i>  <i>besa nosso Redentolo,</i>  <i>quitemos o nosso bida,</i>  <i>voso espantaça</i>  <i>olida noso aregria</i>  <i>nosso canta de foria,</i>  <i>nosso Rey noso Siolo.</i>  <b>2.</b> <i>Pos vinda que mi fa solo,</i>  <i>á redésé os cantiga</i>  <i>pala que mas bem le diga,</i>  <i>que fa pleto nozo amigo</i>  <i>que tam bem nos zudalá.</i>  <i>Bastião bozo começa</i>  <i>que nozo dizé contigo:</i></p> <p><b>A 5 Reposta.</b>  <i>A Minino tam bonitio</i>  <i>zuguambe,</i>  <i>aregres turo pretiyo</i>  <i>y zuguambe,</i>  <i>de Angola y Santo Thome</i>  <i>zuguambe,</i>  <i>mas que bando de turuniyo</i>  <i>y zuguambe,</i>  <i>damo na sua pé bezio</i>  <i>y zuguambe</i>  <i>gulugu gulugue</i>  <i>coremo sartamo bolimo cos pe.</i>    <i>Que aunque faze tam piquinino</i>    <i>grandes bem para nosso tlaze</i>  <i>y zuguambe he he he</i>  <i>gulugu gulugue.</i></p>	<p>[...]  <i>Sebastião esse quem é,</i>  <i>quem é.</i>  <b>1.</b><i>Onde você vai? Apanho-te</i>  <i>negro,</i>  <i>beija negro beija,</i>  <i>beija nosso Redentor,</i>  <i>quitemos a nossa vida,</i>  [...]  <i>ouvida nossa alegria</i>  <i>nosso cantar de folia,</i>  <i>nosso Rey nosso Senhor.</i>  <b>2.</b> <i>Pois é vinda, que me faz luz,</i>  <i>a redizer as cantigas</i>  <i>para que mas bem lhe diga,</i>  <i>que é preto nosso amigo</i>  <i>quem tão bem nos saudará.</i>  <i>Sebastião você começa</i>  <i>que nós dizemos consigo:</i></p> <p><b>A 5 Resposta.</b>  <i>Ao Menino tão bonitinho</i>  <i>zuguambe,</i>  <i>alegres todos os pretinhos</i>  <i>e zuguambe,</i>  <i>de Angola e São Tomé</i>  <i>zuguambe ,</i>  <i>mas que bando de pretinhos</i>  <i>e zuguambe,</i>  <i>damos no seu pé beijinho</i>  <i>e zuguambe</i>  <i>gulugu gulugue</i>  <i>corremos, saltamos , mexemos os</i>  <i>pés.</i>  <i>Que ainda que sendo tão</i>  <i>pequenino</i>  <i>grande bem para nós traz</i>  <i>y zuguambe he he he</i>  <i>gulugu gulugue.</i></p>
---	---	--

<p><i>Corremo sartamo bolimo cos pé</i>  <i>nino tam bonityo</i>  <i>tam bonityo</i>  <i>zuguambe</i>  <i>aregres turo pretiyo</i>  <i>y zuguambe</i>  <i>De Angola e Santo Thome</i>  <i>gulugu gulugue</i>  <i>mas q~bando de turuniyo</i>  <i>Damo na sua pé bezio</i>  <i>A minino tam bonityo</i>  <i>y zuguambe</i>  <i>gulugu gulugue</i>  <i>zuguambe he he he</i>  <i>y zuguambe</i>  <i>corremo sartamo bolio cos pé</i>  <i>gulugu gulugue</i>  <i>q ~ faze tam fiquinino</i>  <i>grandes bem pala nosso tlaze</i>  <i>y zuguambe</i>  <i>gulugu gulugue</i></p>		
---	--	--

&&&&&&&&

Allegro

Al neglio de Mandiga

Vengamora cá

quemanda

pade

uega tuu valance

i dano ayá

onde lo vofonrico se en el pital de Beten

Le b que lé

Leu amo l'amic, m' d'ot, galano con gal n'is salagramo qu'itarray las ricabé

pusagano Madarsca

FIGURA 1 – *Al neglio de Mandiga* – A Duo (inicio). P- Cug MM 227 (f. 17)



FIGURA 2 - Al neglio de Mandiga – Andele La (inicio). P- Cug MM 227 (f. 17v)





FIGURA 3 - Al neglio de Mandiga – Gaitilha a 4 (inicio). P- Cug MM 227 (f. 17v)



FIGURA 4 - Al neglio de Mandiga – A 8 (inicio). P- Cug MM 227 (f. 18v)



FIGURA 5 – Zente pleto – Dialogo a Duo Negro (inicio). P- Cug MM 227 (f. 18v)





FIGURA 6 – Zente pleto – A 5 Resposta (inicio). P- Cug MM 227 (f. 21)



# AL NEGLIO DE MANDIGA

## [Negro a 8]

P-Cug MM 227, ff. 17-20

Anónimo

### A Duo [Diálogo]

[1] [Superius 1]

[3] [Superius 2]

[2] [Guião]

Al ne - gli - o de Man - di - ga, al ne - gli - o de Man - di - ga

9

Ven - ga - mo\_a - cá, ven -

Que man - dá, que man dá

17

ga - mo\_a - cá Ven - ga

Quien qual é, Le quien lé

25

tu - ro Vo - çan - cé, ven - ga tu - ro Vo - çan cé, y va - mo\_a - yá, y va -

Al neglio de Mandiga  
P-Cug MM 227, ff. 17-20

34

mo\_a - yá, don - de lo In-fan - ti - co lá en el Por - tal de Be -

42

lén. Le - ve tu - ro Vo - çan -  
Pa - le [ca - le tu - ro ne - gli - o ya.]

50

cé, ins - tro - men - to que ta - la - mo, com quem al ni - ño\_a - le - gra - mo, gui - ta -

58

rria y cas - ti - ca - bé.  
Pues a - ga - mo u - na dan -

65

[f. 17v] *mf* [Volta]

Pue em - pe - ce Vo - san - cé  
sia tre. Cru - sa vo Lo - pé.

### Andele La

[4] Gaita

[1] [Superius 1]

[3] [Superius 2]

[2] [Guião]

Tum tu pu tu con el pan - de - ri - ti - o.

Tum tu pu tu con el pan - de - ri - ti - o, tum tu pu tu con el pan - de - ri - ti - o.

77 Gaita

To - ca, to - ca gai - ti - ya, to - ca, to - ca gai - ti - ya. to - ca

To - ca, to - ca gai - ti - ya, to - ca, to - ca gai - ti - ya. to - ca

83

to - ca to - ca to - ca to - ca to - ca so - na - si - a y

to - ca to - ca to - ca to - ca to - ca so - na - si - a y

88

cas - ti - ca - bé to - ca so - na - si - a y cas - ti - ca - bé. Con el tu ru ru

cas - ti - ca - bé to - ca so - na - si - a y cas - ti - ca - bé. Con el tu ru ru

[Ao sinal §]

93

ru, con el [pan - de - re - te, con el tu ru ru ru con el pan - de - re - te.]  
ru, con el pan - de - re - te, con el tu ru ru ru con el pan - de - re - te.

### Gaitilha a 4

[4] [Superius 1]  
[1] [Superius 2]  
[3] [Altus]  
[2] Tenor/[Guião]

[Tum tu pu tu con el pan - de - ri - ti - o, tum tu pu tu con el  
Tum tu pu tu con el pan - de - ri - ti - o, tum tu pu tu con el  
[Tum tu pu tu con el pan - de - ri - ti - o, tum tu pu tu con el  
[Tum tu pu tu con el pan - de - ri - ti - o, tum tu pu tu con el

103

ré no original [f. 18]

pan - de - ri - ti - o, tum tu pu tu con el pan - de - ri - ti - o, to - ca, to - ca gai - ti - a.]  
pan - de - ri - ti - o, tum tu pu tu con el pan - de - ri - ti - o, to - ca, to - ca gai - ti - a.  
pan - de - ri - ti - o, tum tu pu tu con el pan - de - ri - ti - o, to - ca, to - ca gai - ti - a.]  
pan - de - ri - ti - o, tum tu pu tu con el pan - de - ri - ti - o, to - ca, to - ca gai - ti - a.]

108

[Tum tu pu tu con el pan - de - ri - ti - o, to - ca, to - ca, to - ca, to - ca, to - ca]  
Tum tu pu tu con el pan - de - ri - ti - o, to - ca, to - ca, to - ca,  
[Tum tu pu tu con el pan - de - ri - ti - o, to - ca, to - ca, to - ca,]  
[Tum tu pu tu con el pan - de - ri - ti - o, to - ca, to - ca, to - ca,]

Al neglio de Mandiga  
P-Cug MM 227, ff. 17-20

113

[Tum tu pu tu, tum tu pu tu, Tum tu pu tu con el pan-de-ri-ti-o, to-ca, to-ca gai-ti-a.]

Tum tu pu tu, tum tu pu tu, Tum tu pu tu con el pan-de-ri-ti-o, to-ca, to-ca gai-ti-a.

[Tum tu pu tu, tum tu pu tu, Tum tu pu tu con el pan-de-ri-ti-o, to-ca, to-ca gai-ti-a.]

[Tum tu pu tu, tum tu pu tu, Tum tu pu tu con el pan-de-ri-ti-o, to-ca, to-ca gai-ti-a.]

[Superius 1 tacet]  
Toca a gaita

119

to-ca, to-ca, to-ca, to-ca, to-ca,

[to-ca, to-ca, to-ca, to-ca, to-ca,

to-ca, to-ca, [to-ca, to-ca, to-ca, to-ca,

127

to ca so na si-a y cas-ti ca-bé, to ca so na-si-a y cas-ti ca-bé. Con el tu ru ru ru, con el

to ca so na si-a y cas-ti ca-bé, to ca so na-si-a y cas-ti ca-bé.] [Con el tu ru ru ru, con el

to ca so na si-a y cas-ti ca-bé, to ca so na-si-a y cas-ti ca-bé.] [Con el tu ru ru ru, con el

[Ao sinal §]

134

pan-de-re-te, Con el pan-de-re-te, Con el tu ru ru ru, con el pan-de-re-te.

pan-de-re-te, Con el pan-de-re-te, Con el tu ru ru ru, con el pan-de-re-te.]

pan-de-re-te, Con el pan-de-re-te, Con el tu ru ru ru, con el pan-de-re-te.]

[Resposta] a 8

[f. 18v]

[4] [Superius 1]  
[2] [Superius 2]  
[3] [Altus]  
[1] Tenor  
[4] [Superius ]  
[3] [Altus]  
[2] [Tenor]  
[1] [Bassus]

[Tum tu pu tu con el pan-de-ri-ti-o,]  
[Tum tu pu tu con el pan-de-ri-ti-o,]  
[Tum tu pu tu con el pan-de-ri-ti-o,]  
Tum tu pu tu con el pan-de-ri-ti-o,  
[Tum tu pu tu con el pan-de-ri-ti-o,]  
[Tum tu pu tu con el pan-de-ri-ti-o,]  
[Tum tu pu tu con el pan-de-ri-ti-o,]  
Tum tu pu tu con el pan-de-ri-ti-o,

148

[Tum tu pu tu con el pan-de-ri-ti-o,] [Tum tu pu tu con el pan-de-ri-ti-o,]  
[Tum tu pu tu con el pan-de-ri-ti-o,] [Tum tu pu tu con el pan-de-ri-ti-o,]  
[Tum tu pu tu con el pan-de-ri-ti-o,] [Tum tu pu tu con el pan-de-ri-ti-o,]  
Tum tu pu tu con el pan-de-ri-ti-o, Tum tu pu tu con el pan-de-ri-ti-o,  
[Tum tu pu tu con el pan-de-ri-ti-o,]  
[Tum tu pu tu con el pan-de-ri-ti-o,]  
[Tum tu pu tu con el pan-de-ri-ti-o,]  
Tum tu pu tu con el pan-de-ri-ti-o,

Al neglio de Mandiga  
P-Cug MM 227, ff. 17-20

153 [f. 19]

[to - ca, to - ca gai - ti a,] [tum tu pu tu con el pan - de - ri -

[to - ca, to - ca gai - ti a,] [tum tu pu tu con el pan - de - ri -

[to - ca, to - ca gai - ti a,] [tum tu pu tu con el pan - de - ri -

[to - ca, to - ca gai - ti a,] tum tu pu tu con el pan - de - ri -

[to - ca, to - ca gai - ti a, tum tu pu tu con el pan - de - ri - ti - o,]

[to - ca, to - ca gai - ti a, tum tu pu tu con el pan - de - ri - ti - o,]

[to - ca, to - ca gai - ti a, tum tu pu tu con el pan - de - ri - ti - o,]

to - ca, to - ca gai - ti a, tum tu pu tu con el pan - de - ri - ti - o,

158

ti - o, to - ca, to - ca, to - ca, tum tu pu tu, tum tu pu tu,

ti - o, to - ca, to - ca, to - ca, tum tu pu tu, tum tu pu tu,

ti - o, to - ca, to - ca, to - ca, tum tu pu tu, tum tu pu tu,

ti - o, to - ca, to - ca, to - ca, tum tu pu tu, tum tu pu tu,

[to - ca, to - ca, to - ca, tum tu pu tu con el pan - de - ri - ti - o, tum tu pu tu, tum tu pu

[to - ca, to - ca, to - ca, tum tu pu tu con el pan - de - ri - ti - o, tum tu pu tu, tum tu pu

[to - ca, to - ca, to - ca, tum tu pu tu con el pan - de - ri - ti - o, tum tu pu tu, tum tu pu

to - ca, to - ca, to - ca, tum tu pu tu con el pan - de - ri - ti - o, tum tu pu tu, tum tu pu





Al neglio de Mandiga  
P-Cug MM 227, ff. 17-20

176

[to-ca so na-si - a y cas-ti-ca-bé, to ca so na si - a y cas-ti-ca - bé,]  
[to-ca so na-si - a y cas-ti-ca-bé, to ca so na si - a y cas-ti-ca - bé,]  
[to-ca so na-si - a y cas-ti-ca-bé, to ca so na si - a y cas-ti-ca - bé,]  
to-ca so na-si - a y cas-ti-ca-bé, to ca so na si - a y cas-ti-ca - bé,  
[to-ca so-na - si - a y cas-ti-ca - bé, to ca so-na - si - a y cas-ti-ca - bé,]

182 [f. 20]

[Con el tu ru ru ru, con el pan - de-re - te, Con el  
[Con el tu ru ru ru, con el pan - de-re - te, Con el  
[Con el tu ru ru ru, con el pan - de-re - te, Con el  
Con el tu ru ru ru, con el pan - de-re - te, Con el  
bé, [Con el tu ru ru ru, con el pan - de-re -

Al neglio de Mandiga  
P-Cug MM 227, ff. 17-20

189

tu ru ru ru, con el tu ru ru ru, con el pan - de-re -  
tu ru ru ru, con el tu ru ru ru, con el pan - de-re -  
tu ru ru ru, con el tu ru ru ru, con el pan - de-re -  
tu ru ru ru, con el tu ru ru ru, con el pan - de-re -  
te, con el tu ru ru ru, con el pan - de-re - te,  
te, con el tu ru ru ru, con el pan - de-re - te,  
te, con el tu ru ru ru, con el pan - de-re - te,  
te, con el tu ru ru ru, con el pan - de-re - te,

196

te, Con el tu ru ru ru, con el pan - de-re - te.]  
te, Con el tu ru ru ru, con el pan - de-re - te.]  
te, Con el tu ru ru ru, con el pan - de-re - te.]  
te, Con el tu ru ru ru, con el pan - de-re - te.  
con el pan - de-re - te, con el pan - de-re - te.]  
con el pan - de-re - te, con el pan - de-re - te.]  
con el pan - de-re - te, con el pan - de-re - te.]  
con el pan - de-re - te, con el pan - de-re - te.

# ZENTE PLETO

## Negro

P-Cug MM 227, ff. 18v-21v

Anônimo

### Dialogo a Duo

[1] [Superius 1]

[3] [Superius 2]

[2] [Guião]

Zen - te ple - to, zen - te ple - to fa - ze mu - to flu - ga - men - to,

Plo

6 [f. 19]

Plo que tem mu - to la sam - plo, plo que sá mi - a von - ta - de, não  
que Sio - lo Bas - ti - ão?

12

ves e - ses cla - ri - da - de que a me - a no - te se vé? Que tu - ro vos - plan - de - ce, co - mo so -

18 [f. 19v]

- lo na me - yo di - a.

Za - zu! gran - des ma - ra - bi - a. Os mun - do a - rá gao

Zente Pleto  
P-Cug MM 227, ff. 18v-21v

24

fes - ta, e so - bre no - sos ca - be - ça os An - iyo an - da sar - tan - do, tan bo -

30

[f. 20]

Flu - nan - do, bo - li - co a  
ni can - ti - ga can - tan - do gra çun - de - ço es se que hé.

36

pé, bo - li - co a pé. Ve co - mi - go mu - to a - zia en - con - tra - mo nes - ses La - pia de Be -

42

rem, y a - bre vos os o - yo bem pa - la di ze me que vé:  
Mi ve

48

[f. 20v]

Pe - sa  
mu - la, que in - da que ro - su - mi - la, que le da cos - se, pa - len - te.

Zente Pleto  
P-Cug MM 227, ff. 18v-21v

54

pa - ya vos co - den - te es - bru - ga - mo es - ses ca - sa - ya.  
In - da vos tem es - ses ma - ya, mas

60

ba - ya - me Sam Be - ne - di - to! que mi - ni - no tam bo - ni - to! Te os boy e os mu - la a - do su - as

66

On - da bo - so [vai]? co - yo - te ne - glo, bes -  
fo - mo zu - la, Bas - ti - ão es - se quem he, quem he.

72

- sa ne - glo bes - sa, be - sa no - so Re - den - to - lo qui te - mos o no - so bi - da,

78

Vo - so es - pan - ta - ça o - li - da no - so a - re - gri - a no - so can - ta de fo - riã no - so

Zente Pleto  
P-Cug MM 227, ff. 18v-21v

84

Rey no - so Si - o - lo.  
Pos vin - da que mi fa so - lo, á re dé - se os can - ti - ga pa - la

90

que mas bem le di - ga, que fa ple - to no - zo a - mi - go que tam bem nos zu - da -

95

lá. Ba - ti - ão bo - zo co - me - ça que no - zo di - zé con - ti - go:

**Resposta a 6**

[2] [Superius] [f. 21]  
A Mi - ni - no tam bo - ni - ti - o, tam bo - ni - ti - o a - re -  
[1] [Guião]  
[5] [Superius] zu - guam - be  
[4] [Altus] zu - guam - be  
[3] [Tenor] zu - guam - be  
[6] [Bassus/Guião] zu - guam - be

Zente Pleto  
P-Cug MM 227, ff. 18v-21v

107

gres tu - ro pre - ti - yo de An - go - la y San - to Tho - me mas que  
y zu - guam - be zu - guam - be  
y zu - guam - be zu - guam - be  
y zu - guam - be zu - guam - be  
y zu - guam - be zu - guam - be

113

ban - do de tu - ru - ni - yo da - mo na su - a pé be - zi - o gu - lu - gu - lu -  
y zu - guam - be y zu - guam - be  
y zu - guam - be y zu - guam - be  
y zu - guam - be y zu - guam - be  
y zu - guam - be y zu - guam - be

Zente Pleto  
P-Cug MM 227, ff. 18v-21v

119

gué, co - re - mo sar - ta - mo bo - li - mo cos pé,

gu - lu - gu gu - lu - gué, co - re - mo sar - ta - mo bo - li - mo cos pé, que aunque fa - ze tan pi - qui -

gu - lu - gu gu - lu - gué, co - re - mo sar - ta - mo bo - li - mo cos pé, que aunque fa - ze tan pi - qui -

gu - lu - gu gu - lu - gué, co - re - mo sar - ta - mo bo - li - mo cos pé, que aunque fa - ze tan pi - qui -

gu - lu - gu gu - lu - gué, co - re - mo sar - ta - mo bo - li - mo cos pé, que aunque fa - ze tan pi - qui -

124

gran - des bem pa - ra nos - so tla - ze, gu - lu - gu gu - lu - gué, co - re - mo sar - ta - mo bo - li - mo cos

ni - no gu - lu - gu gu - lu - gué,

ni - no gu - lu - gu gu - lu - gué,

ni - no gu - lu - gu gu - lu - gué,

ni - no gu - lu - gu gu - lu - gué,



Zente Pleto  
P-Cug MM 227, ff. 18v-21v

129 [f. 21v]

pé, a mi - ni - no tam bo - ni - ty - o, tam bo - ni - ty - o zu - guam - be,  
a mi - ni - no tam bo - ni - ty - o, tam bo - ni - ty - o a - re - gres  
a mi - ni - no tam bo - ni - ty - o, tam bo - ni - ty - o a - re - gres  
a mi - ni - no tam bo - ni - ty - o, tam bo - ni - ty - o a - re - gres

134

y zu - guam - be, gu - lu - gu gu - lu - gué,  
tu - ro pre - ty - o de An - go - la e San - to Tho - me, mas que  
tu - ro pre - ty - o de An - go - la e San - to Tho - me, mas que  
tu - ro pre - ty - o de An - go - la e San - to Tho - me, mas que  
tu - ro pre - ty - o de An - go - la e San - to Tho - me, mas que

Zente Pleto  
P-Cug MM 227, ff. 18v-21v

140

da - mo na su - a pé be - zi - o, a mi - ni - no tam bo - ni - ty - o, zu - guam -

bando de tu - ru - ni - yo y zu - guam - be, gu - lu - gu gu - lu - gué, cor - re - mo

bando de tu - ru - ni - yo y zu - guam - be, gu - lu - gu gu - lu - gué, cor - re - mo

bando de tu - ru - ni - yo y zu - guam - be, gu - lu - gu gu - lu - gué, cor - re - mo

bando de tu - ru - ni - yo y zu - guam - be, gu - lu - gu gu - lu - gué, cor - re - mo

146

be, he, he, he y zu - guam - be, gu - lu - gu gu - lu - gué, que aun que fa - ze tan pi - qui -

sar - ta - mo, bo - li - o cos pé, que aun que fa - ze tan pi - qui -

sar - ta - mo, bo - li - o cos pé, que aun que fa - ze tan pi - qui -

sar - ta - mo, bo - li - o cos pé, que aun que fa - ze tan pi - qui -

sar - ta - mo, bo - li - o cos pé,]

Zente Pleto  
P-Cug MM 227, ff. 18v-21v

151

ni - no gran - des bem pa - ra nos - so tla - ze, y zu - guam - be, gu - lu - gu gu - lu - gué.

ni - no gran - des bem pa - ra nos - so tla - ze, y zu - guam - be, gu - lu - gu gu - lu - gué.]

ni - no gran - des bem pa - ra nos - so tla - ze, y zu - guam - be, gu - lu - gu gu - lu - gué.]

ni - no gran - des bem pa - ra nos - so tla - ze, y zu - guam - be, gu - lu - gu gu - lu - gué.

gran - des bem pa - ra nos - so tla - ze, [y zu - guam - be, gu - lu - gu gu - lu - gué.]