

JORGE MATTA*

Os vilancicos negros de Santa Cruz de Coimbra, século XVII

O *vilancico* é uma das formas poético-musicais mais importantes da música ibérica do Renascimento. De início a música segue o esquema ABBA – um estribilho, uma copla executada duas vezes, e de novo o estribilho. Esta estrutura vai expandir-se, dividindo-se o estribilho numa introdução solística e numa resposta do coro, seguido por coplas solísticas sucessivas que alternam com o estribilho, que pode aparecer completo ou apenas na sua secção coral.

Estribilho		Coplas (solos)	Estribilho
Introdução (solo)	Resposta (coro)		
A	A'	B × n	AA' ou A'

Cada vez mais complexa, com secções longas e elaboradas, esta estrutura irá conduzir à *cantata-vilancico* do fim do século XVII e do século XVIII.

A partir das últimas décadas do século XVI, ao mesmo tempo que vai desaparecendo do âmbito secular, o *vilancico* vai sendo aceite dentro da Igreja. Não fica à porta, no adro, mas entra no próprio seio da Missa e do Ofício, tornando-se indispensável em qualquer cerimónia de maior esplendor, à excepção das celebrações da Semana Santa, onde não cabem, evidentemente, quaisquer manifestações exuberantes.

A afluência às cerimónias religiosas é encorajada por uma música teatral e espectacular, em língua vernácula, numa estratégia, como diz Rui Vieira Nery, de *marketing*

* CESEM, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa, Portugal.
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9446-7282>. E-mail: jorgematta1@gmail.com.

espiritual (Nery *et al.* 1991, 72). Em 1603, por exemplo, na Sé de Viseu, o celebrante é ao mesmo tempo um dos intérpretes dos *vilancicos*:

Mas o que acabou de pôr em admiração a todos, foi ver o dito Padre Dom Francisco, depois que desceo do púlpito, ajudar a cantar hua chançoneta aos músicos ao levantar a Deos na Missa, com tanta destreza, & tanto ar, & graça, & disposição de garganta, & voz tam argentada que todos dizião a hua voz: Viva o Padre Orfeo de Santa Cruz. (Pinho 1981, 211-212)

Personalidades mais conservadoras criticaram com alguma frequência a presença do *vilancico* dentro da Igreja. Uma delas foi Cerone, em 1713:

[...] no solamente no nos combida a devocion, mas nos destrae della: particularmente aquellos Vilancicos que tienen mucha diversidad de personajes y variedad de lenguajes [...]. Porque el oyr agora un Portugues y agora un Byscaino, quando un Italiano, y quando un Tudesco; primero un gitano y luego un negro, que effeto puede hacer semejante Musica si no forçar los oyentes [...] à reyrse y a burlarse? y hacer de la Yglesia de Dios un auditorio de comedias: y de casa de Oracion sala de recreation? Que todo esto sea verdad, hallanse personas tan indevotas, que [...] no entran en la Yglesia una vez el año; y las quales (quicá) muchas vezes pierden Missa los dias de percepto, solo per pereza, por no se levantar de la cama; y en sabiendo que ay Villancicos, no ay personas mas devotas en todo el lugar, ni mas vigilantes, que estas. Pues no dexan Yglesia, Oratório ni Humilladero que no anden, ni les pesa el levantarse a media noche por mucho frio que haga, solo para oyrlas. (*Apud* Lopes 2006, 12)

Na Capela dos Duques de Bragança, em Vila Viçosa, cantavam-se vilancicos pelo menos desde 1637 (Lopes 2006, 23). Esta prática manteve-se quase sem interrupções até 1716, já durante o reinado de D. João V, quando é adoptado na Capela Real o cerimonial litúrgico da Capela Papal. O Rei fez questão de tirar da liturgia tudo o que não fosse em latim, substituindo assim o *vilancico* em língua vernácula pelo motete em latim.

Outra razão para esta mudança era a duração exagerada das cerimónias. D. Maria Bárbara, filha do Rei português e casada com D. Fernando VI de Espanha, diz, em 1747, numa carta para o pai:

[...] hontem nas Matinas [...] cá nos quebrarão a cabeça 3 horas com os vilhancicos q. os não aturo, e se pudesse os avia de prohibir, porq. he huma cousa ridícula e imprópria, misturadas de castelhanadas com o officio divino; e na Missa de potifical q. celebrou o Nuncio hoje, no lugar q. lá se canta o motete, emcaixarão outros vilhancicos, veja V. Mg.de q. parvoisse [...]. (Ferreira 1945, 453; Lopes 2006, 28)

Na Capela Real de Madrid o *vilancico* só deixou de ser cantado em 1750 (Lopes 2006, 38).

O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, casa dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, foi um dos principais centros musicais portugueses durante os séculos XVII e XVIII. Era uma comunidade musical auto-suficiente que utilizava os seus próprios membros como cantores, instrumentistas, mestres de música, compositores e fabricantes de

instrumentos. Durante os cinco anos de noviciado cada monge tinha de estudar música e órgão, mas todos os que tocassem outros instrumentos que pudessem ser usados nas cerimónias faziam-no também sempre que isso lhes fosse pedido.

Entre os *vilancicos* de Santa Cruz de Coimbra há muitos *negros*, obras que são magníficos exemplos da troca cultural resultante das Descobertas portuguesas. Trata-se de um repertório riquíssimo e original.

A música foi utilizada pelos missionários como instrumento de evangelização: “a suavidade do canto fazia entrar nas almas a inteligência das coisas do céu” (Simão de Vasconcelos citado em Bettencourt 1945, 20; Brito *et al.* 1992, 68).

No Brasil, os Jesuítas adoptavam o canto dos índios, substituindo as palavras por textos religiosos na língua local, traduziam os cânticos religiosos europeus e representavam autos com música, que incluíam personagens reais e míticas nativas. A chegada dos escravos africanos veio reforçar a interinfluência musical com os portugueses. Para além da execução da sua própria música, no dia-a-dia ou em ocasiões festivas (as orquestras de negros eram uma presença constante nas festas populares), em certas regiões, como Minas Gerais, os mulatos formaram as suas corporações de músicos e passaram a encarregar-se da prática e do ensino da música (Brito *et al.* 1992, 69-70).

Para o Portugal europeu, os negros africanos trouxeram os seus cantos e as suas danças (os frenéticos *lunduns*), que chegaram mesmo a ser proibidos, em 1579, pelos excessos que provocavam.

Ao passo que os portugueses, por gravidade, andam sempre tristes e melancólicos, não usando rir nem comer nem beber com medo que os vejam, os escravos mostram-se sempre alegres, não fazem senão rir, cantar, dançar e embriagar-se publicamente, em todas as praças. (Brito *et al.* 1992, 75; Tinhorão 1988, 113, 115)

Não pode falar-se de uma verdadeira troca de culturas. Os portugueses, dominados pela religião, iam ao encontro das tradições de outros povos para melhor os evangelizar, relacionavam-se e misturavam-se com outras raças, mas não adoptavam o que as suas culturas tinham de muito diferente da sua.

Os *vilancicos negros* constituem o repertório em que é mais nítida a absorção (ou pelo menos a utilização) de elementos africanos – língua, texto, personagens e ainda a construção rítmica.

A escrita é quase sempre muito directa e descritiva, por vezes com alguma qualidade poética. Há textos que aparecem bastantes vezes, apenas com pequenas variações, como “Olá plimo Bacião”.

As línguas utilizadas podem ser o castelhano, o português, o crioulo, o italiano ou outras, que aparecem em diálogo ou misturadas (nas *ensaladas*). As línguas-base são o castelhano ou o português, mas manipuladas, com uma construção frásica e uma fonética típica de línguas africanas – trata-se muito provavelmente da imitação dos negros de Angola, Guiné e São Tomé quando tentavam falar português ou castelhano.

- As consoantes são trocadas:
 - o *r* pelo *l*: plimo, neglo, pleto, plessa, palente, tlemendo, flio, glande, colação, legla (alegre);
 - o *d* pelo *l*: *cansalão* (cansidão);
 - o *l* pelo *r*: donzera, fidarguia;
 - o *d* pelo *r*: *turo* (tudo);
 - o *g* e o *j* pelo *z*: *zente, zunto*
- os artigos, os pronomes e os substantivos não correspondem: *na sua pé, huns Rey, dos meus bida, dos cosa de nosso terra, nos mãos da siolo, co as mão nos pé*;
- as palavras são modificadas: *siolo* (senhor), *sá* (está), *samo* (estamos);
- os verbos são mal conjugados: *quer vai* Belen, *vamos fazendo* huns foria;
- os nomes próprios são adaptados: Manué, Bacião, Flancico, Flanciquia, Caterija, Flunando, Resnando, Zuzé, Jusepe, Zezu, Antonya, Gasipà, Luzia, Gonçaro, Thome, Zurião.

As expressões de alegria são típicas: *gulungá, gulungué, hé hé hé, oya oya, gurugu gurugu, gugulugu gugulugá*.

São muitas as referências a instrumentos: *pandero, panderia, pandorga* (pandeiros), *soalhos, flauta, carcavé* (cascavel), *biola, gaita, gaitinha, pito, tamborilito*; são imitados os sons dos instrumentos, com onomatopeias (por vezes pouco exactas): *tão balalão* (tocar guitarras); *tão tão tum tum, que tão que tum; que tão palatão que tum polutum; tum bacatumba* (percussões); são descritas maneiras de cantar e tocar: *cantaremo turos plimo pulo sorfa e letria; quando chegamo a Beren, cós tambolo y com bombia, y os tabale y os casaeta, vamos fazendo huns foria; façamolo solfa nos palma de mão* (bater palmas com o ritmo).

Embora não haja qualquer tipo de descrição da execução destes *vilancicos*, é altamente provável que esta envolvesse algum tipo de representação e encenação, incluindo danças, além, evidentemente, da utilização de instrumentos variados. Há muitas referências a danças: *toca y baila; mi també quiére baya; bailando cantando tucando a lindo compà; vamos turo a Beren tanhendo bayando cantando trincando co as mão nos pé; eu quele baya zambé; bayemo toquemo la sarabanda*.

Na interpretação destes *vilancicos negros* não estão em causa só o texto e a pronúncia numa língua (muitas vezes em várias línguas), mas também a criação de sonoridades ou de efeitos através desse texto, usando os fonemas, as consoantes e as vogais para reforçar momentos ou ambientes, para criar efeitos específicos ou mesmo para imitar instrumentos ou outros sons:

- Podemos fazê-lo através da articulação e da sonoridade das consoantes (o esqueleto rítmico de uma língua). Alguns exemplos: *gulungá, gulungué* (a rapidez ou o golpe de glote no *g*), *tumbacatumba* ou *tululu* (a percussão do *t* e

do *l*), *bombia* (percussão do *b*), *soalhos* (a expansão lenta do *s*), *Belsebu* (a articulação dura do *b* e do *z*), *fonferron* (articulação lenta e em crescendo do *f*);

- Podemos fazê-lo através da cor e da articulação das vogais: *tão tão tum tum* (a cor profunda e o exagero da componente nasal), *hé hé há há* (o som demasiado aberto), *oya oya* (a velocidade de articulação do ditongo e a abertura das vogais), *gol gol gol* (a cor gutural), e em geral através da abertura exagerada das vogais em expressões africanas.

No limite é como se cada palavra ou cada sílaba se transformasse num objecto sonoro, pronto para ser recriado e colorido, independentemente do seu significado. Reparemos no texto (completo) de *Casuí*, *casué*, que é uma lengalenga, um trava-línguas sem significado específico:

Casuí, casuí, casué, somoza o preto ce Siro Rey.
 Carari fugi perna di pato, comondá, comondá, coma taco.
 Cata lufa de ceda, si siolá.
 El agoa de piro de chiro de miro,
 De gatimo fremino presticuchá,
 Cachimbo ly frosli mas gregui ci sumis,
 Com su cartapax, com su cartapax migas com su liman.

O tema dos *vilancicos negros* é quase sempre o Natal, o nascimento do Menino Jesus. Não se trata, no entanto, de descrições simples do presépio, mas de narrativas animadas, ingénuas, fantasiadas, por vezes longas, de acontecimentos motivados pelo Natal, e em que as personagens são invariavelmente negros africanos. Vejamos os elementos mais frequentes:

- a chamada de amigos ou parentes para ir adorar o Menino: *Olá plimo Bacião [...], vem cá neglo cansalão; logo a camio chamo zente de Guiné pala rojemo uns fessa o Menino que nacé;*
- a estrela que orienta: *una estrella que relâmpago a la visa milá;*
- a homenagem à chegada ao presépio: *bezamo as pé da minina, nos mão da siolo Raihia;*
- o elogio do Menino e o seu aspecto físico: *huas fyo tam flamoso; como sa flumosa que parece que namola e rouba os colação; sua Mãe nosso Senhora sa um donzelhina belo, oiro sã suas cabelo, suas oyo dois estrela; siolo pálda;*
- a preocupação pelo choro do Menino e pelo frio que ele sente: *esse menino qu'está tlemendo com flio pala sarvá nossa zente;*
- a oferta de presentes: *Nós loguo quer vai Belen a levá huns presentia dos cosa de nosso terra [...] pala siolo do Rosaro faze a minina os papia – mantega, ova da xuque, batatia, mandioca, ynhamé, tabaquiú, barrete, huns penacho, huns piões para minino frugá;*

- os visitantes que vêm de longe, sejam eles ricos ou humildes: *mila angeles e pastoles que le vien en adolal*;
- o aparecimento dos Reis Magos, com uma especial referência ao Rei negro, Baltasar (geralmente nos *vilancicos* cantados nos Reis): *mila a lo tre Reye qual vien en adolal, y entre ellas viene tambèn nueso plimo, lo Re Gasipà*;
- a salvação trazida pelo Menino e pelo seu amor: *nos terra de zente blanca zá se cumple os profocia; que hoze bem faze no mundo por livramo zente huns briga, que a Diabo quebrá quòcio com su zupada bendita; que hoze a pleto zente seu ablimo as glória da Ceo*;
- a ânsia de liberdade: *forrai os pletinho siolo Zezu; que hoze os neglo forro ficamo, que há de forra zente pleto que cativo he*.

Aparecem bastantes referências aos locais africanos de origem: *manicongo*, *Santo Thomé*, *Guiné*, *os pleto d'Angola*, *os fidalgo de cravão*.

As rivalidades entre naturais de países diferentes podem aparecer, como em *En un portal derribado*, em que um espanhol apresenta o Menino, um português *muito valente* afasta toda a gente porque *o menino que chora he de Portugal*, mas irrompe um *gallardo italiano* que começa a *cantar bizzarro* (em italiano) e quer apresentar o Menino às gentes do seu país, tratando-o mesmo por *belo macarrone*. É uma dança de negros que resolve a alteração entre os três. Num *vilancico* de Natal de 1648 (num período pós-Restauração), com o subtítulo *Diálogo do castellano, negro e portugues*, os dois ibéricos discutem (e quase se tomam de razões) sobre a nacionalidade do Menino Jesus; o castelhano manda afastar o negro – *andad, moreno dahi, que no es de buestra pele* –, mas acaba por ser este que todos apazigua, cantando *Tá tá tá não haya brigas, toros vivamos contenta, que sá seolo de turo zente, e toros quer ver amigas*.

É frequente a presença de uma mensagem de paz “anti-racista”, através do convite dos negros para que os brancos se juntem a eles e façam juntos a viagem – *olá zente blanco* – ou de um apelo à união entre ricos e pobres, frisando que todos vão juntos prestar homenagem ao Menino – *de las partes mas remotas a Belen há ocorrido diferencias de naciones para adorar a Dios niño*.

Estes *vilancicos negros* acabam quase sempre em festa de canto e de dança, mesmo quando tenha havido discussões e brigas.

Não são raras as referências aos exageros nas celebrações, como em *Antonilla Flaciquia Gasipà*¹, em que uma negra está completamente bêbeda (*bolachita sà*), comemora tudo o que vê e ouve com mais um trago de vinho (*à la salud del niño gol gol gol otlo tlogo de vino*), pula alegre (*la negla pula legla*), é gozada pelas outras (*mandinga, beyaca*,

1 Este *vilancico* não é de Santa Cruz de Coimbra. É de Frei Filipe da Madre de Deus e foi transcrito a partir de partes existentes na Catedral de Guatemala.

bolacha, deshonra de neglo), vomita (*muy espeso cupimo*) e, é claro, queixa-se constantemente que *mucho me duela la cabeza*.

Os *vilancicos negros* de meados do século XVII são sempre em várias partes, solos e coros que se sobrepõem ou dialogam, por vezes de grandes dimensões e estrutura muito elaborada. Os solos podem ser do tipo recitativo, discursivos, com um ritmo irregular muito ligado à prosódia, e em que o acompanhamento se reduz a um contínuo; ou podem ainda ser pequenas árias, duetos, trios ou quartetos com uma frase melódica mais regular e consistente. Os coros são frequentemente a oito vozes, em dois grupos equilibrados (cada um com soprano, alto, tenor e baixo), que podem dialogar com o mesmo texto e uma construção musical semelhante, ou terem funções distintas – um dos coros cantando um texto, com pequenas imitações motívicas e frases de alguma dimensão, o outro com uma escrita vertical, em acordes curtos e síncronos, sobre interjeições festivas como *he he, ha ha*.

A escrita para instrumentos reduz-se em geral à linha do baixo, algumas vezes com cifras, mas pode incluir linhas instrumentais obrigadas. São muito raras as indicações dos instrumentos a utilizar.

Se a melodia e a harmonia são em geral pouco elaboradas, o mesmo não se pode dizer do ritmo, que chega a ser extremamente complexo, pela constante alternância horizontal (numa melodia) de pulsação binária e ternária e pela sobreposição vertical (em simultâneo) de subdivisões binária e ternária, denotando nestes casos uma clara influência de ritmos africanos. Estes momentos de maior complexidade rítmica acontecem quase sempre nas secções policorais de grandes dimensões, cujos textos se referem às festas, aos cantos e às danças. A relação com o ritmo de muitas danças africanas não pode ser mais clara.

Bibliografia

- BETTENCOURT, Gastão de. 1945. *História breve da música no Brasil*. Lisboa: Secção de Intercâmbio Luso-Brasileiro do S.N.I.
- BRITO, Manuel Carlos de, e Luísa Cymbron. 1992. *História da música portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- FERREIRA, João A. Pinto (ed). 1945. *Correspondência de D. João V e de D. Bárbara de Bragança Rainha de Espanha (1746-1747)*. Coimbra: Livraria Gonçalves.
- LOPES, Rui Miguel Cabral. 2006. *O Vilancico na Capela Real Portuguesa (1640-1716): o testemunho das fontes textuais*. Évora: Universidade de Évora.
- NERY, Rui Vieira, e Paulo Ferreira de Castro. 1991. *História da Música. Sínteses da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PINHO, Ernesto Gonçalves de. 1981. *Santa Cruz de Coimbra, centro de atividade musical nos séculos XVI e XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- TINHORÃO, José Ramos. 1988. *Os Negros em Portugal. Uma presença silenciosa*. Lisboa: Caminho.