



“No la deuemos dormir la noche santa”: das Folias de Reis do Brasil aos vilancicos chilenos, uma tradição Ibero-Americana

Priscila Ribeiro¹
Mestranda
Universidade de São Paulo
pricabach@gmail.com

Resumo

O presente artigo é uma reflexão sobre a relação entre duas práticas musicais e também culturais, tendo como tema central o nascimento de Cristo segundo a tradição cristã. Tradição recorrente nos países ibero-americanos trazida pelos colonizadores, em que buscamos entender como no Brasil e demais países da América Latina como o Chile, fazem uso desse tema e de formas musicais em tipos de composições distintas como o Vilancico. Uma prática musical que atravessou o Atlântico e enraizou-se na América Latina de forma a coexistir nesses países. Ligadas a modos de organizações eclesiais e sociais, carrega consigo códigos de conduta, que em suas formas musicais e poéticas ditam gestos culturais vindos dos países ibéricos misturados a língua e costume americanos locais, formando uma nova configuração de prática cultural.

Palavras chave: Música; Vilancico; Folia de Reis; *Musicking*;

“No la deuemos dormir la noche santa”: la Folia de Reis de Brasil a Chile Villancicos una tradición de América Latina

Resumen

Este artículo es una reflexión sobre la relación entre dos prácticas musicales y también culturales, con el tema central del nacimiento de Cristo según la tradición cristiana. Tradición recurrentes en los países latinoamericanos traídos por los colonizadores, buscamos entender cómo en Brasil y otros países de América Latina como Chile, hacer uso de este tema y formas musicales en diferentes tipos de composiciones como vilancico. Una práctica musical que cruzó el Atlántico y se arraigó en América

¹ Pesquisa atualmente desenvolvida com apoio de Bolsa Mestrado da Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo -FAPESP (2015/15778-2).

Latina con el fin de coexistir en estos países. Relacionado con las formas de las organizaciones eclesiales y sociales, lleva los códigos de conducta, que en sus formas musicales y poéticas dictan gestos culturales procedentes de países ibéricos lenguaje mixto y personalizados sitios americanos, la formación de un nuevo ajuste de las prácticas culturales.

Palabras clave: Música; Villancico; Folia de Reis; *Musicking*;

A música e a cultura de tradição ibérica sempre estiveram presentes nas tradições musicais da América Latina por direta influência da colonização. Costumes, melodias, gestos, língua, comida, misturaram-se com os fazeres do nativo homem da terra gerando uma nova malha cultural resultante desse encontro. Hoje em dia, tais influências são facilmente identificáveis, contornando um dos fazeres culturais mais perenes dentro dessas sociedades, as canções do período natalino. No Brasil, diversos grupos culturais folclóricos como pastoris, reisados, bois, folias de reis, etc, têm como enredo principal o nascimento do Menino Jesus segundo a tradição cristã católica, mesmo que em muitos desses grupos prevaleçam a parte profana.

Em outros países da América Latina como Argentina, Venezuela, Bolívia, Peru, Equador e Chile, esse enredo é celebrado de diversas maneiras, trazendo a atenção para o que de comum apresentam, os chamados *villancicos*. Esses nada mais são que canções de natal, configurando-se de forma diferente em cada um desses países. Para este presente trabalho nos voltaremos para os vilancicos chilenos, sua performance em parte acontece na zona rural, aproximando-se da atuação das Folias de Reis do Brasil.

Vilancico como forma musical

O vilancico é um gênero musical de tradição ibérica (GREBE, 1969) que se instaura na América Latina e atua de forma paralela na música folclórica ou tradicional como também na música “cultura”.

As primeiras composições que podemos denominar como *villancico*, apareceram durante o renascimento na segunda metade do século XV, embora há autores que indicam que eram cantados desde o século XIV. Essa forma origina-se de formas musicais mais antigas, como canções. Os vilancicos são composições de natureza popular, cantadas pelos *villanos*, como eram chamados os habitantes das vilas e camponeses, de onde provavelmente originou o nome *villancicos*. Basicamente eram compostos de três a quatro vozes empregadas de uma forma simples de contraponto em três ou quatro partes, com a melodia

principal na voz superior . Essa forma é associada tradicionalmente na Espanha, Portugal e América Latina.

Esse gênero é o mais importante da polifonia profana espanhola de finais do século XV, que pode ser considerado como o equivalente da *fróttola* italiana (GROUT, PALISCA, 2007, p.229). Pela grande quantidade de composições do gênero, a partir do local em que estavam reunidas, aos poucos foram organizadas algumas coleções de vilancicos que levaram o nome de *cancionero*, sendo o mais antigo de todos o *Cancionero de Baena*, de Juan Alfonso de Baena (1445) (ZULUAGA, 1998). Desses temos como as mais famosas as coleções: *Cancionero de Palácio*, publicado em 1500 com mais de 300 peças datadas ente 1490-1520 e o *Cancionero de Uppsala* impresso em Veneza em 1556. Desse último encontra-se o vilancico de cunho natalino *No la deuemos dormir la noche santa* que dá nome a este artigo. No *Cancionero de Uppsala* encontram-se obras tanto de autores anônimos quanto de autores famosos do período, alguns identificados pelo musicólogo Rafael Mitjana (1909), como sendo obras de Juan del Encina, um dos compositores espanhóis mais representativos desse estilo no período da Renascença. A letra compilada por Mitjana (1909, p.28) em edição de tal cancionero *No la deuemos dormir la noche santa* aparece reproduzida a seguir numerada como XXXVII e atribuída a Frei Ambrosio Montesino:

No la deuemos dormir la Noche Sancta

No la deuemos dormir

La noche sancta.

No la deuemos dormir!

¿La Virgen á solas piensa

Que hará?

Quando al rey de luz inmenso Parirá,

Si de su diuina esencia Temblará,

¿O que le podrá dezir?

No la deuemos dormir La noche sancta,

No la deuemos dormir.

Algumas edições da partitura², desse vilancico mostra distinções na letra como por exemplo “deuemos” por “devemos”, sem nenhuma indicação de compositor ou letrista. A composição traz a forma básica do vilancico em que a polifonia a quatro vozes apresenta estribilho e estrofes. Os primeiros vilancicos europeus eram de métrica livre e irregular, sendo sua prosódia dominada pelo sotaque. Em sua forma geral e inicial concentrava-se em canções que alternavam estribilho e estrofes (*coplas*), sendo que a estrofe tem duas parte, a primeira chamada de *mudanza* (*movimiento*) e a segunda, *vuelta* (*rodada*), apresentando a estrutura típica aBccaB, ficando com a forma completa dividida portanto em 3 partes:

a) *estribilho* de dois a quatro versos, que anunciam o tema;

²Copyright 2006 © Anders Stenberg, CPD license (<http://www.cpd.org>)
<http://www2.cpd.org/wiki/images/7/73/NoLaDevemos.pdf>



ISBN: 978-85-7205-159-0

b) *mudanza*, constituída por uma estrofe (ou varias), que frequentemente é uma redondilha;

c) *vuelta* ou *enlace*: um verso de enlace e um ou dois versos que repetem total ou parcialmente o estribilho.

Curiosamente na Andaluzia, surgiu em finais do século IX uma composição de estrutura poética muito parecida com o vilancico, chamada *zéjel*. Muito utilizado pelos poetas trovadores como também por outros poetas até o período barroco, alternavam estrofes (cantadas por um solista) com um estribilho cantado por um coro. A diferença entre o *zéjel* e o vilancico está no que se chama de *mudanza*, sendo que no *zéjel* há um *trístico* monorrímo (como chamamos o terceto de mesma rima) e no vilancico uma redondilha, sendo seu estribilho composto de dois versos e o vilancico de três ou quatro.

No geral os vilancicos inicialmente eram cantos com uma temática relativa aos acontecimentos recentes do povo, cantadas em festas populares e que progressivamente incluíam diversos tipos de temas, canções amorosas, burlas, sátiras e em algumas ocasiões continham temas religiosos, mas a princípio, não eram voltados para o tema natalino. Esses foram caindo no gosto da maioria da população despertando a atenção de compositores, os quais aderiram ao estilo em suas composições.

No séc. XVI, todas as vozes do vilancico participavam do texto e da melodia através da imitação, como no madrigal italiano. A partir de 1700, o vilancico foi influenciado pelo estilo da cantata italiana e os efeitos dramáticos tornaram-se cada vez mais teatrais. No entanto, os temas religiosos ganharam importância e o gênero entrou para a liturgia. Foi a Igreja Católica quem difundiu, na América, este gênero de vilancico, em que a maioria era associada às festas de Páscoa, Ressurreição e Natal (SADIE, 1994, p.993). Na segunda metade do século XVI, as autoridades eclesiais começaram a promover o uso dos vilancicos de uma forma evangelizadora, com o uso da música na língua local nos ofícios religiosos, especialmente no Natal. Muitas vezes eram empregados em representações religiosas alegóricas nos adros das igrejas e foram escritos tanto por poetas populares quanto por autores consagrados como Gil Vicente e o já citado Juan de Encina. Tanto os vilancicos essencialmente vocais como os que tinham acompanhamento instrumental, ficaram muito populares em toda a Península Ibérica. No entanto, textos em vernáculo foram proibidos nas



ISBN: 978-85-7205-159-0

igrejas em 1765, mas continuaram praticados em toda Península como também na América Latina, até o séc.XIX. Desde então, “*villancico*” significa simplesmente canção de natal.

Matinas de Natal na Capela Real de Dom Pedro

Como o vilancico foi um gênero musical muito usado e apreciado, esse estilo fez-se muito presente nas celebrações religiosas da corte portuguesa. Rui Cabral Lopes em seu trabalho *O repertório de vilancicos da Capela Real portuguesa (1640-1716): vetores sociolingüísticos, implicações musicais e representação simbólica do poder régio* (2012), aponta para a importância musical do vilancico nesse período, que ao longo de setenta e seis anos os vilancicos foram cantados durante ofícios de Matinas do Natal, Epifania e Imaculada Conceição, das quais eram as principais festas religiosas “no que assentou uma tradição quase ininterrupta que atravessou diversas gerações da monarquia portuguesa, até conhecer um final abrupto em 1716.” (LOPES, 2012, p.277). É possível visualizar esses fac-símiles com tais textos na Biblioteca Nacional de Portugal através da biblioteca virtual³, onde encontramos um exemplar datado de 1668 das Matinas de Natal da Capela Real de Dom Pedro. Nessa coletânea é retratado através do conjunto de vilancicos todo o ciclo de natal, contendo também no mesmo fascículo a *Festa dos Reis* de 1669, que acontece após a virada do ano. Lopes aponta que em 1716 por motivo da adoção do cerimonial litúrgico romano, um objetivo há muito ambicionado pelo Rei D. João V, acabam por abandonar a prática de execução de vilancicos nas celebrações religiosas oficiais (LOPES, 2012, p.279).

É interessante notar que no Brasil os vilancicos acabaram transformando-se em heranças poéticas e musicais. Seu enredo que traz a natividade de Jesus, impõe grande influência desde os princípios da colonização, contando com uma composição musical complexa no trato polifônico das vozes, essas executadas por músicos nos cultos religiosos. Disso tudo observamos que, na maioria dos folguedos natalinos do Brasil há indícios dessa influência, como a métrica poética em alguns pastoris e a polifonia complexa nas Folias de Reis, principalmente as que atuam na região da paulistânea⁴ (região que abrange os estados de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso do Sul, norte do Paraná e parte do Rio de

³ <http://www.bnportugal.pt/>

⁴ CÂNDIDO, Antônio. *Os Parceiros do Rio Bonito*. 11ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.



ISBN: 978-85-7205-159-0

Janeiro). Observamos que essa forma desenvolveu-se de maneira diferente entre os países da América Latina. Sobre as Folias de Reis, não é conhecida manifestação igual ou equivalente em outros países que também sofreram influência ibérica. Curiosamente no trabalho de Eugenio Pereira Salas *Los villancicos chilenos* (1955), ao retratar o uso do vilancico que também era encenado, cita a descrição de uma cena feita pelo padre Juan de Guércia onde religiosas Clarissas do Convento de Nossa Senhora da Vitória mantinham o costume de cantar os vilancicos com instrumentos de cordas, onde havia comida e a imagem do Menino Jesus:

“A todas las monjas se les obsequiaba dulces, golosinas, helados e, indispensablemente, um cartucho de bolas de dulces de huesillo, lo que por ningún motivo podia faltar. Entre tanto, las seglares se quedaban en el ante-refectorio amenizando la fiesta con música y cantares. En la mesa de la Madre Abadesa se colocaba al Niño Jesús, llamado de los *Aguinaldos*, con la antífona correspondiente escrita con letras muy hermosas en la cuna del Niño. Allí aparecían las seglares disfrazadas, como se acaba de decir, cantándole villancicos y bailándole el catimbao, al son de guitarras, campanillas y tambores”. (SALAS, 1955, p.40)

Essa cena destacada por Salas aproxima-nos um pouco da prática das Folias de Reis. Na música da Folia é muito comum o uso de instrumentos de cordas e percussão, a presença do Menino Jesus faz-se através do presépio presente nas casas visitadas, como também o oferecimento de comida aos peregrinos, uma configuração básica da tradição brasileira. A Folia acontece majoritariamente na presença destes três elementos básicos: música, presépio e comida. Salas aponta o uso de vilancicos “*horários y numéricos*,” “*que empezaban en la hora de la una o su cifra y van aumentando hasta doce, o bien avazando y retrocediendo hasta que se llega a la hora o cifra de las doce*” (SALAS, 1955, p.43). Na Folia, o uso numérico está presente na figura do relógio que é colocado no arco de bambu que enfeita a porta das casas para receber sua visita, ocorrendo nos momentos mais solenes do dia como no almoço e no jantar. Um dos integrantes da Folia chamado *Palhaço* (pode ser chamado também de *Marungo*, *Alfer*, *Bastião* ou *Véi*), tem como função recitar versos contando a história do nascimento de Cristo usando os números do relógio. Aproximando também os vilancicos latinos americanos da Folia de Reis, é recorrente o uso de textos com dialetos locais nas composições poéticas. Grebe (1969, p.9) cita um vilancico de natal do começo do século XVIII chamado *Los Negritos* do mestre de capela de Lima-Peru Juan de Araujo, no qual o dialeto africano aparece.



ISBN: 978-85-7205-159-0

Outro autor que demonstra esse uso é José Néstor Valencia Zuluaga quando trata da forma do vilancico em seu estudo *Panorámica del villancico* (1998). Ele fala do binômio *estribillo-copla*, destacando a alternância coro-solista, elemento importante na execução e desenvolvimento do vilancico. Aponta para o uso desse recurso em outras estruturas musicais e poéticas de canções tanto profanas quanto religiosas (ZULUAGA, 1998, p.629). Traz também sua origem e desenvolvimento na América, chegando a colônia o que ele chama de *villancico clásico* e o *villancico popular* muito usado pelos missionários, “*Esse villancico viene impregnado del cantar gitano y se enriquece con el aporte indígena y el africano*” (ZULUAGA, 1998, p.631). Os vilancicos foram eficientes meios de propagação da fé cristã na contra-reforma que se deu em 1545 com o Concílio de Trento, marcado pelo envio de religiosos Jesuítas, atuantes catequistas no mundo novo. No entanto a forma adquire transformações chegando ao barroco com o rompimento da forma antiga, desaparecendo do vilancico a *vuelta* que antes compunha as estrofes. Zuluaga reproduz alguns versos de um vilancico encenado no qual muito aparenta os versos cantados na adoração ao presépio feita nas visitas da Folia de Reis. Destaca-se o uso de quadras com rimas no segundo e quarto verso, como também o enredo que traz desde os personagens como pastores, o galo e até as condições climáticas de “noite fria”, vejamos:

“Estribillo:

*Esta noche está fría y está serena
cantan los villancicos de nochebuena.
No temáis al frío, venid pastores
no le temais al frío ni a sus rigores*

Copla:

*Yo soy un pobre gitano,
que vengo de Egipto aquí,
y al niño Jesús le traigo
un gallo quiquiriqui*

Já Rogério Budasz em seu trabalho *O cancionero ibérico em José de Anchieta: um enfoque musicológico* (1996), traz o estudo do vilancico praticado Brasil em que seu uso era feito de forma a mesclar as letras com cantigas adaptadas a melodias populares ibéricas, substituindo um texto por outro sem mudança significativa na música, que neste caso o texto que viria a substituir os da cantiga popular seriam os textos religiosos, processo conhecido como *contrafacta*, mecanismo muito praticado pelos jesuítas.



ISBN: 978-85-7205-159-0

A Folia de Reis no Brasil

As Folias de Reis são grupos peregrinatórios de cunho cristão católico que comemora os Três Reis Magos ou Santos Reis, com cortejos e músicas no período de 25 de dezembro a 6 de janeiro. Carlos Rodrigues Brandão traz em seu trabalho *A Folia de Reis de Mossâmedes* (1977), dados que auxiliam essa descrição em que esse grupo “pode ser chamado de “Folia de Reis”, “Folia de Santos Reis”, “Folia dos Três Reis Santos” ou, mais especificadamente “Companhia dos Três Reis Santos” (BRANDÃO, 1977, p.4). Com caráter religioso, retrata a visita dos Reis Magos ao Menino Jesus nascido em Belém, segundo a passagem bíblica em Mateus 2:1-12. Em alguns estados como no Rio de Janeiro, chegam até o dia 20 de janeiro, dia de São Sebastião. De maneira geral agrupam os devotos dos Santos Reis que celebram os Magos do Oriente: Melquior (muitas vezes chamado de Belquior), Baltazar e Gaspar, através de cortejos e visitas de porta em porta. Nas bênçãos distribuídas espera-se a colaboração dos devotos visitados para as festas do Dia de Reis, 6 de janeiro.

O culto aos Reis Magos é descrito desde o séc. II no Oriente e no Ocidente (PESSOA; FELIX, 2007, pg.110). No Brasil, temos notícia desde o séc.XVIII associada à cultura popular como Folia de Reis ou aos Bois, Cavalo Marinho, Maracatu, Nau Catarineta, Pastoril, Reisado, etc. Levando em conta a distribuição das Companhias de Reis ao longo das antigas estradas das bandeiras, supõe-se que as folias tenham chegado na época da colonização do país e espalhando-se através dos bandeirantes e dos tropeiros.

O nome Folia também é considerado como uma forma musical espanhola do período barroco, que se aproxima da *chacóna* e da *passacaglia*, prestando-se facilmente a variações instrumentais. Pode ser definida como rápida dança cantada da Península Ibérica que é geralmente acompanhada por pandeiro e adufe e surgiu no final do Renascimento, recebendo forte influência mourisca tanto em Portugal quanto na Espanha, como também dança com improvisação de alaúde e teclado no século XVI (DOURADO,2004, p.136).

No Brasil, a música da Folia de Reis encerra-se na *toada*, que toma o nome de *toada de reis*. Essa é a nomenclatura atribuída pelos foliões (aqueles que cantam e tocam na folia) às melodias que são cantadas pela Folia. Essas melodias comportam uma ideia musical que se divide em duas partes, que eles nomeiam de “embaixada” e “resposta”. O gênero toada no



ISBN: 978-85-7205-159-0

Brasil para Câmara Cascudo em *Dicionário do Folclore Brasileiro* (2010, p.688), refere-se à “Cantiga, canção, cantilena; solfa, a melodia nos versos para cantar-se”. Dessa, aparece como “sinônimo de Soada”, “forma do romance lírico brasileiro, “canção breve, em geral de estrofe e refrão, em quadras”. Nas descrições feitas por Cascudo, dos quais considera estudos feitos por Oneyda Alvarenga, diz que a toada é encontrada por todo o Brasil e que formalmente é composta de estrofe e refrão de melodia dolente (aparecendo geralmente em modo menor, com andamento lento), num processo comum da entonação a duas vozes em terça. Essas definições trazem o sentido dado pelos caipiras, na qual significa a linha melódica e não o conjunto de peça como um todo, isto é, a poesia cantada com acompanhamento de viola ou violão atribuindo também o significado de tonalidade e afinação.

Assim, no Brasil, a música devocional natalina da Folia como também os vilancicos, acabaram por adquirir uma estreita relação com gêneros e formas musicais da música tradicional local, no caso da Folia, está estreitamente ligada a concepção musical de toada. No Chile (GREBE, 1969), o que chamam de vilancico, pertence a família da *tonada*, um gênero musical tradicional chileno que segundo GREBE é “ termo que designa uma canção folclórica profana de caráter predominantemente alegre e de função festiva.” (GREBE, 1969, p.17). Acreditamos que essa aproximação ou adequação dos estilos tem ligação direta com a performance de ambos os grupos, pois, a partir do momento que faz essa adaptação utilizando um estilo musical local há a possibilidade de um aprendizado orgânico na qual facilita e torna os participantes mais próximos ao fato devocional, que neste caso gira em torno do período natalino, centralizando a figura dos Magos e do menino Jesus.

Para esse estudo tomamos como exemplo musical a Folia de Reis dos Prudêncio, da cidade de Cajuru estado de São Paulo, sediada na zona rural chamada Lajes. A zona rural é seu principal palco, ocorrendo diversas trocas sociais contando com a cooperação, na qual o ato de dar e receber sobressai-se. Do vilancico, podemos dizer que a Folia de Reis herdou sua polifonia complexamente elaborada, mantendo alguns resquícios de sua nomenclatura como aponta Yara Moreyra em seu trabalho *De folias, de reis e de folias de reis* (1983). Dentro da particularidade da cantoria, as vozes da Folia dos Prudêncio, do grave ao agudo, são nomeadas da seguinte forma: Embaixador, Ajudante, Mestre, Contra-mestre, Caceteiro, Tala, Contra-tala, Tipe e Requinta, essas muito assemelham-se as nomeações das demais Folias que



ISBN: 978-85-7205-159-0

atuam na região de Cajuru. Moreyra (1983) aponta curiosamente que Contrato e Tipe, equivalem na música vocal renascentista, na qual a classificação Contra (Contra Alto, Medius Cantus) é para uma voz intermediária e Triplum (Triple, Treble, Tipe, Tiple) é para a voz mais aguda. Diz ainda, que igualmente, pode-se pensar na relação entre Tala e Taille, originalmente o nome francês para a voz tenor. No entanto, a Folia de Reis caracteriza-se por essa composição musical vocal específica e complexa, delimitando aos grupos de Folia esse tipo de apresentação musical exclusivamente.

Já os vilancicos chilenos podem ser executados por qualquer grupo musical, sendo mais comum aparecerem em performances de grupos folclóricos tradicionais, como o grupo Cuncumén⁵ fundado em 1955. É possível conhecer diversos vilancicos através de gravações via internet, no qual grupos folclóricos ou não, dão a esse “estilo” musical, importância e atenção sem contar na grande adesão do público a essas canções. Esses aparecem cantados a duas vozes geralmente em terças paralelas, podendo ser executadas por um coro dividindo-se em dois grupos, ou apenas por uma voz com acompanhamento harmônico de instrumento de corda, como violão por exemplo. Nas diferentes performances, tanto da Folias de Reis quanto dos vilancicos chilenos, observamos usos diferentes dos textos. Na Folia de Reis dos Prudêncio, temos versos que aparecem em quadras ou sextilhas numa disposição que resulta do tipo de toada que foi usada, podendo ser compostos com toadas do “sistema mineiro”, “sistema paulista” e do “sistema dobrado”. Cada um desses sistemas tem disponível um ou mais tipos de linhas melódicas que podem abarcar dois ou mais versos em uma mesma linha.

Sistema Mineiro

Embaixador:

Ai boa noite nobre gente ai ah (2x)

ora acabamos de chegar oiá (2x)

Resposta:

Ai boa noite nobre gente ai ah (2x)

ai acabamos de chegar ai ai (2x)

Embaixador

Ai é Três Reis do Oriente ai ah (2x)

ora que veio lhe visitar oiá (2x)

Resposta:

Ai é os Três Reis do Oriente ai ah (2x)

Sistema Paulista

Embaixador:

Agradeço a linda oferta (2x)

da senhora e do senhor ai

Resposta:

Da senhora e do senhor ai ah ai.

Embaixador

Os Três Reis com seus milagres (2x)

que aumente o seu valor ai

Resposta

Que aumente o seu valor ai

⁵ <http://www.cuncumen.scd.cl/Bio.html>



ISBN: 978-85-7205-159-0

ai que veio lhe visitar ai (2x)

Sistema Dobrado:

Embaixador:

Segurou meus Três Reis Santo
e apertou no coração
Agradeço a linda oferta
deste nobre folião

Resposta:

Agradeço a linda oferta
deste nobre folião ai ah ai

Já os textos dos vilancicos descritos por Salas (1955, p.40), fazem parte do repertório de alguns compositores do século XVIII da catedral de Santiago, aparecendo assim em quadras:

*Clarines del alba
sirenas del mar,
con ecos sonoros
vuestra voz cantad*

*En música alegre
el aire alegrad,
que es de nuestro amado
la celebridad*

O autor Zuluaga (1998, p.631) descreve versos de vilancicos das novenas em que eram cantados em procissões do ofício divino que faziam parte das series de sete antífonas chamadas *do Ó*, pertencentes ao período do Advento:

Estrilho:

*Dulce Jesús mío, mi niño adorado
ven a nuestras almas, ven no tardes tanto.*

Estrofe:

*Oh lumbre de oriente
sol de eternos rayos
que entre las tinieblas
tu esplendor veamos,
niño tan precioso
dicha del cristiano,
luzca la sonrisa
de tus dulces lábios*

*Dulce Jesús mío, mi niño adorado
ven a nuestras almas, ven no tardes tanto.*



ISBN: 978-85-7205-159-0

Nesses três tipos de texto, da Folia e dos Vilancico descritos por Salas e Zuluaga, observamos algumas diferenças e semelhanças. Como vemos, os versos encontrados na Folia de Reis podem ser dispostos em quadras rimadas de dois em dois versos ou sextilhas com as rimas nessa mesma disposição, utilizando mais de uma repetição melódica, ou seja, é preciso repetir a toada (melodia principal) para que se complete a rima, no caso das toadas mineira e paulista. Podemos considerar como estribilho no texto da Folia a parte da *respuesta*, já que essa é feita por mais vozes resultante ao final da execução um coro, mesmo reproduzindo apenas parte do texto que já foi cantado pelo Embaixador e que esse texto não venha se repetir ao longo da cantoria como acontece normalmente com os estribilhos.

Já os vilancicos de Salas aparecem em quadras no primeiro momento sem a presença do estribilho e os de Zuluaga aparecem em sextilhas com a presença do estribilho. Observa-se que nesses casos os vilancicos perderam sua forma original de *estribillo*, *mudanza*, *vuelta* portanto aBccaB, podendo aparecer em quadras e sextilhas rimadas de dois em dois versos sem necessariamente um estribilho. A relação estribilho-copla, que chamamos também de refrão-estrofe, varia muito. Em todas essas formas, o tema sempre acontece em evolução no enredo, fazendo parte de uma cronologia histórica ou de acontecimentos como comando de ações por exemplo.

Hoje em dia, o conceito de vilancico encerra-se em um canto de natal de qualquer classe de extensão, metro e rima, encontrados em formas variadas. GREBE (1969) aponta que em alguns países como o Chile ele permaneceu de maneira integral respeitando a composição *estibillo-copla*, de natureza popular, cantadas por camponeses e habitantes do meio rural, assim como a Folia de Reis. No entanto, essa é uma prática musical que atravessou o Atlântico e manteve-se durante tantos anos enraizada na América Latina de forma a coexistir nesses países, obtendo mudanças e adaptações. No Chile, mulheres camponesas acompanhadas de violão saem a cantar em frente a presépios (GREBE,1969), também nas Folias de Reis do Brasil os cantadores cantam nos presépios presentes nas casas visitadas. São encontradas características comuns em ambas as práticas devocionais musicais, como o uso de tonalidade maior e terças paralelas na polifonia. Ligados a modos de organizações eclesiais e sociais, essas carregam consigo códigos de conduta, que em suas formas musicais e poéticas



ISBN: 978-85-7205-159-0

ditam e enraízam gestos culturais dos países ibéricos que misturados a língua e costume americanos locais, trazem uma nova configuração de prática cultural.

A temática da Natividade ficou enraizada de maneira impressionantemente forte nos países da América Latina a ponto de permanecer celebrada desde a colonização até os dias de hoje. Contando com suas transformações ao longo dos anos, tomaram formas próprias de cada país. Ao longo desses anos, a música que é parte fundamental tanto dos vilancicos quanto da Folia de Reis, é um produto do que de disponível há para que ela aconteça de tal maneira e não de outra. Nisso temos que considerar diversos elementos presentes em cada localidade desde o povo; língua, instrumento, espaço físico, organização econômica, social e religiosa, esses últimos tomam frente quanto ao movimento que tais músicas ocupavam e ocupam nessas sociedades.

O etnomusicólogo neozelandês Christopher Small (1999, p.9) em *Musicking* (“musicar”), traz o conceito de que “a essência da música não está na obra musical, no trabalho musical, e sim na ação social de fazê-la”, ou seja, na performance. Música é mais que um nome é um verbo, o de “musicar”, é ação. Transcende a ideia de performance musical, atingindo também ações como ouvir música, falar sobre música, considerando ainda que o local onde se faz música, é um fator preponderante de “como” e “para que” aquela música se desenvolve. Dialogando com essa ideia podemos pensar em como o “musicar” constrói esses determinados locais e como estes locais podem ser construídos por ele, como também a ação dos diferentes “musicalizar” estão envolvidos em manifestações como as Folias de Reis e os Vilancicos. Isso ajuda a entender como essa prática de cantar a Natividade de Jesus, forte tradição na península ibérica, por vias de colonização, transporta-se para a América, no entanto tendo a mesma raiz cultural adquiriu uma nova configuração por encontrar em cada país da América uma cultura diferente. O musicar acontece de maneira singular e lida com diferentes fatores da performance.

Small traz a pergunta principal de sua investigação: “Qual é o significado quando a performance toma lugar no tempo, no local, e como essa pessoa faz parte disso” (SMALL, 1999, p.13) Ele aponta para a ideia que todos os humanos tomam lugar dentro de um determinado espaço físico ou social, e que esse lugar produz seus próprios significados, e significados são gerados pela performance. O significado do trabalho musical, da performance



ISBN: 978-85-7205-159-0

e seu efeito como um todo, transcende a fronteira da música ocidental tomada como a tradicional “arte-correta”, sendo o *musicar* muito mais rico e complexo do que permitem as estéticas ocidentais convencionais. No entanto, cria-se um conjunto de relações que permeiam a performance do qual esses conjuntos de relações por sua vez representam, ou trazem o modelo ideal de relação, como idealizam e imaginam aqueles que participam, relações entre: pessoa e pessoa, indivíduo e sociedade, humanidade e mundo natural, e talvez mesmo o mundo sobrenatural (SMALL, 1999, p.13). No entanto cria-se um modelo ideal dentro da concepção individual de cada um de como aquilo deve acontecer e o que esperar disso.

Dessa experiência o *musiking* (“musicar”) capacita a atual estrutura do nosso conceito de universo, de qual é o nosso lugar em si e como devemos relacionar com ele. “Isso não é metafísica ou sobrenatural, isso é parte do processo de dar e receber informação do qual ligamos todas as criaturas em uma vasta rede de trabalho (SMALL, 1999, p.14). No entanto o espaço físico molda o espaço social. Small diz que participar de uma performance musical é tomar parte em um ritual cujas relações espelham-se e permitir-nos explorar, afirmar e celebrar, as relações do nosso mundo como o imaginamos. Tudo isso traz uma resposta determinada ou recebe uma resposta determinada, em que performances diferentes de uma mesma peça de música pode despertar reações diferentes, incluindo, por vezes, nenhuma resposta, dependendo de como o conjunto total de relações e de como essas performances encaixam-se com o meu conceito de relações ideais. Isso pode ocorrer dentro de uma mesma sociedade, mesmo ela tendo em comum uma série de experiências sociais e suposições sobre relacionamento, podendo portanto encontrar dentro de uma única sociedade inúmeras maneiras diferentes de musicar. (SMALL, 1999,p.19) No entanto, não estamos apenas observando essas relações a partir do exterior, mas estamos ativamente envolvidos, cada um de nós, na sua concepção e sua manutenção com aquela prática.

Assim a pergunta de Small "O que significa quando esta performance ocorre neste local, neste momento, com essas pessoas que participam, tanto como artistas e como ouvintes? " (SMALL, 1999, p.20), traz-nos a reflexão conceitos estritamente importante dos significados e processos da música em sociedades distintas com ou sem a mesma raiz cultural, sendo que o local e o tempo onde ela desenvolve-se, torna-se elemento preponderante para com seu resultado final.



ISBN: 978-85-7205-159-0

Assim, vimos que o culto da Natividade de tradição católica trazida pelos colonizadores enraizou-se na América de um modo a perpetuar até os dias de hoje. De tradição ibérica, instalou-se e constituiu-se de maneira diferente em cada país, dando uma forma particular ao enredo comum, tanto na poesia como na música. Dentro de uma suposta unidade cultural, traços de conduta são comuns em ambas as tradições, isso faz com que de certo modo tenhamos uma sensação de pertencimento em ambas. O fato de não existir Folias de Reis com o formato exposto neste trabalho em outros países da América Latina, como também existam vilancicos em que sua forma base rítmica e melódica se fixa na *tonada*, enfatiza ainda mais a ideia do musicar local, em que o local onde realizamos a performance independente do grupo de indivíduos, gera processos de construção musical distintos do qual são esperados determinados resultados por quem os produz, constituindo assim um musicar diferente e genuíno mantendo seu grau de importância e pertencimento dentro de cada localidade.

Bibliografia

BRANDÃO, Carlos R. A folia de Reis de Mossâmedes: etnografia de um ritual camponês. *Cadernos de Folclore*: Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, n. 20, 1977.

BUDASZ, Rogério. *O cancionero ibérico em José de Anchieta: um enfoque musicológico*. 182 folhas. Dissertação de mestrado - ECA-USP. São Paulo, 1996.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 12ª Ed. Rio de Janeiro: Global Editora, 1954, p. 688

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo :Editora 34, 2004.

GREBE, María Ester. Introducción al estudio del villancico en Latinoamérica. *Revista Musical Chilena*, Santiago-Chile, v.23, nº 107, p.7-31, 1969.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Tradução Ana Luísa Faria. 4ª ed. Lisboa: Gradiva, 2007.



ISBN: 978-85-7205-159-0

LOPES, Rui Cabral. O repertório de vilancicos da Capela Real portuguesa (1640-1716): vetores sociolingüísticos, implicações musicais e representação simbólica do poder régio. Rio de Janeiro, *Revista Brasileira de Música-UFRJ*, v.25, n.2, p.277-285, jul./dez. 2012.

MITJANA, Rafael. *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI-Cancionero de Uppsala*. Uppsala: Imprenta de Almqvist & Wiksell, 1909.

MOREYRA, Yara. De folias, de reis e de folias de reis. *Revista Goiana de Artes*, Goiânia, v. 4, n° 2, p. 135-172, jul./dez. 1983.

PESSOA, Jadir de Moraes e FÉLIX, Madeleine. *As viagens dos Reis Magos*. Goiânia: Editora da UCG, 2007.

SADIE, Stanley (Ed). *Dicionário Grove de música*. Co-Editora Alison Latham. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SALAS, Eugenio Pereira. Los villancicos chilenos. *Revista Musical Chilena*. Santiago-Chile, v.10, n°51, p.37-48,1955.

SMALL, Christopher. Musicking – the meanings of performing and listening. A lecture. *Music Education Research*, Barcelona, vol.1, n°1, p.9-21, 1999.

ZULUAGA, José Néstor Valencia. Panorámica del villancico. *Revista Thesaurus*. Bogotá-Colômbia, v. 53, n°3, p.628-642, 1998.