

7/2

Carolina Michaëlis de Vasconcellos



NOTAS

SOBRE A CANÇÃO PERDIDA

ESTE ES CALBI ORABI

(Separata da REVISTA LUSITANA. Vol. XVIII)



PORTO
TIPOGRAFIA SEQUEIRA
114, Rua José Falcão, 122

1915



Carolina Michaëlis de Vasconcellos



NOTAS

SOBRE A CANÇÃO PERDIDA

ESTE ES CALBI ORABI

(Separata da REVISTA LUSITANA, Vol. XVIII)



PORTO
TIPOGRAFIA SEQUEIRA

114, Rua José Falcão, 122

1915

COMPRA
270078

M

486

~~NCB 228539~~

meBH - 220761

ESTE ES CALBI ORABI

Ao lêr, ha dias, as quatro páginas substanciais com que o lusófilo inglês Aubrey F. G Bell preludiou canções de carácter popular e trechos liricos, por êle escolhidos nas obras de Gil Vicente, e que habilmente verteu para sua lingua materna ⁽¹⁾, estranhei que entre os variegados gêneros, alheios e próprios, intercalados nas criações dramáticas do Plauto português, e enumerados no dito *Prefácio*, não figure o ditado que principia com os sons que servem de epigrafe a esta *Nótula*.

Entre as composições liricas, em regra bailadas e cantadas com acompanhamento de instrumentos músicos, quer como intermezzo, quer como final de Autos, Farças, Comédias e Tragicomédias vicentinas, Aubrey Bell nomeia: as que vieram de França, como a chançoneta

Ay de la noble
Ville de Paris; ⁽²⁾

hinos litúrgicos latinos; e entre as peninsulares, romances castelhanos; prosas de marinheiros; cantares de vilão; danças pastoris; cânticos de romaria. Nem tão pouco deixou de prestar atenção às cantigas, em castelhano ou português mascavado, dos pretos da Guiné, nem aos textos ceceados de ciganas (ou egipcianas) ⁽³⁾.

Se, pelo contrário, omite o *Calbi orabi* (que, desde já seja dito, eu classifico de *anexim* arabe, lendo *Calbi arabi*,) embora êle fosse aproveitado por duas vezes, em representações diversas de *Gil Vicente*, creio que essa reserva foi motivada e se justifica pela incerteza em que todos estivemos até hoje tanto a respeito da significação e das origens de *Calbi orabi*, como a respeito do papel importante que essa alegre modinha bailada teve em representações scenicas e em festas populares da era de Gil Vicente, e nos séculos anteriores e posteriores.

Leva-me a publicar o pouquíssimo que sei do *Calbi* o desejo de assim instigar David Lopes e José Benoliel, arabistas mil vezes mais peritos do que eu, a elucidar os estudiosos acerca do valor de *calbi*, *orabi*, *arabi*, *rabi*, *garabi*, e *vi* (visto que nas diversas lições transmitidas figuram todas essas formas), confirmando o que aqui exponho, ou emendando-o.

*

A letra *El Calbi orabi*, à castelhana, ou simplesmente *calbi orabi*, encontra-se como início de um cantar de gente do povo na *Comédia de Rubena*, feita por Mestre Gil ⁽⁴⁾ ao muito nobre rei D. João III sendo príncipe, na era de 1521, mas retocada posteriormente ⁽⁵⁾ como quasi todas as obras dramáticas que Gil Vicente colecionou e preparou para o prelo, de 1536 a 1540; e encontra-se de novo, um pouco mais completa, com duas linhas, mas já deturpada, na *Tragicomédia de D. Duardos*, dedicada pouco depois ao mesmo rei, no primeiro lustro do seu reinado ⁽⁶⁾.

Na medievalmente crua *Rubena*, o *Calbi orabi* está na conhecidíssima lista de cantigas, parte conhecidas e parte desconhecidas, que a ama de leite de Cismeninha sabe de cór, e julga poder empregar para adormecer a criança. A feiticeira que a apresentara, pergunta:

— *E que cantigas cantais?*

E a Ama responde:

*A criancinha despida,
e também Val-me Lianor
e De pequeno matais, Amor,
e Em Paris estava Don' Alda,
Di-me tu, señoira, di,
Vamonos dijo mi tio*

*e também Calbi ora bi,
e Llevantême un dia,
Lunes de mañana
e Muliana, Muliana
e Não venhais, alegria
e outras muitas destas tais.*

Na poética e cavalheiresca *Tragicomédia* é o hortelão da princesa Flerida que entra no jardim, trauteando, todo contente, os versos:

•Este es calbi orabi
•El calbi sol fa melhorado.

Assim estão na edição de Hamburgo (II, 27), que reproduz em geral fielmente a edição-príncipe ou Copilação de 1561, conquanto contenha inúmeras alterações gráficas e lingüísticas.

Na segunda edição, *emendada* pela Mesa Censoria, e em impressões avulsas que derivam em parte dela, em parte de *pliegos sueltos* perdidos, anteriores a 1561, ha as variantes do 1.º verso a que já aludí, e ainda outras no verso 2.º.

Na Copilação de 1586, assim como numa separata, dela extraída, ha:

Êste es *el calbi ora vi*
el calbi sol fa melhorado.

Num *Pliego Suelto* das oficinas de António Alvares (1647), lê-se:

Êste es *calbi orabi*
el calbi famallorado.

Assim mesmo está no de 1720.

Em outros (sem ano nem lugar) imprimiu-se:

Êste es *el calbi ora bi*
el calbi fa melhorado (?)

Sempre *calbi* (ora com o artigo *el*, ora sem êle). Êste vocábulo *calbi* é portanto o *rochedo de bronze* da cantiga que devemos interpretar. A par de *orabi* ha as grafias *ora bi*, *ora vi*, todas elas defeituosas. No final passou-se de *sol fa melhorado* a mero *fa melhorado* e *famallorado*, fórmulas de som peninsular, mas sem sentido, e que destoam do carácter evidentemente arábico de *calbi orabi*, e são provávelmente nacionalizações de sons originais, difíceis de pronunciar, e por isso esquecidos e substituídos pelas notas musicais *sol fa mi dó* ou *sol fa mi la dó*.

*

O texto de Dom Duardos é todo castelhano. Na sua maior parte compõe-se de formosas estrofes *manriquinas*. Isto é, estrofes cujo modelo e padrão são as famosas *Coplas elegiacas de Jorge Manrique*, escritas em 1476, à Morte de seu pai:

Recuerde, el alma dormida! (8)
Avive, el seso! y despierte
Contemplando
Como se pasa la vida,
Como se viene la muerte
Tan callando!

Cuan presto se va el placer,
Como despues de acordado
dá dolor;
Como a nuestro parecer
Cualquiera tiempo pasado
fue mejor!

Estrofes de doze (ou 4×3) versos octonários, dos quais os divisíveis por três são *quebrados*, com rimas graves e agudas *ad libitum*: abc abc, def def. De vez em quando ha todavia, em lugar dessas coplas líricas, outras mais curtas de onze, dez ou nove versos. De 158, quarenta são tais excepções (decimas, quintilhas, etc.), quasi sempre sem *quebrados*; menos artisticas. Isso acontece sobretudo em três casos: no fim das scenas; quando o diálogo desce a conversa chã, realística, entre pessoas de baixa esfera; ou quando o texto é interrompido por intermezzos líricos.

Êste é o nosso caso. Mas a segunda circunstância lhe toca também. Depois de Julião haver cantado, segue-se uma décima de conversa entre êsse mesmo homem do povo e D. Duardos, disfarçado em hortelão-cavador.

D. Duardos:

Quien tuviese el tu cuidado,
Y no del triste de mí!

Julião:

Como os va, *bon ami*?

D. Duardos:

Cansado.

Julião:

Parece que habeis llorado?

D. Duardos:

Nunca tan triste me vi!
No me hallo en esta tierra!
Y este tesoro me tiene,
este solo me da guerra,
que cuando andaba en la sierra
hacia vida solene.

Nas impressões avulsas a primeira quintilha é igual. Apenas em vez de *bon ami* há *buen amigo*. A última é substituida por só dois versos:

*Más contento y descansado
andava yo por la sierra!*

Como *sierra* fique sem rima, e *descansado* se ligue aos versos anteriores, contra o costume, considero como mais fidedigna a lição de 1561, tendo-a em conta de décima em *ado/i/ado/ado/i/, erra-iene-erra-erra-ene (abaab-cdced)*.

Aparentemente o *Calbi*—que termina em *i-ado*—está ligado com ela. *Por nefas*, segundo a minha opinião; só em virtude da alteração ideada pelos impressores ou editores, que não percebiam o teor da cantiga, tal como Gil Vicente o transmitira.

Na falta da verdadeira edição-príncipe, avulsa, do D. Duardos, de cêrca de 1525 (com o privilégio de D. Manuel, ratificado por D. João III) é preciso entrar com conjecturas, a respeito

dêsse teor. Com reserva, bem se vê. Hipótese minha, que já anunciei, é que Gil Vicente, na pessoa de Julião, se lembrava da melodia, mas quanto ao texto, só das primeiras palavras arabes, e misturava por isso com elas os nomes peninsulares das notas musicais: *sol fa mi dó* ou *sol fa mi-la dó*.

*Este es Calbi orabi
el calbi, sol fa mi dó.*

E esse *sol fa mi dó*, em que os posteriores procuraram e não encontraram vocábulos correctos castelhanos, foi modificado nas reimpressões, ora à portuguesa em *fá melhorado*, ora em *fama-llorado*.

*

Os vocábulos da lingua portuguesa que acabam em *-í*, transformado às vezes nas evoluções modernas em *-il—im—inho—io*, tem todos origem árabe. Em árabe *-í* final é sufixo de adjectivos relativos, p. ex. em *javalí* o montanhês, *maravedí*, *guadamecí*, *ceití* (hoje *ceítíl*), *marroquí* (hoje *marroquim*), *affonsí* (hoje *afonsinho*), *algarví* (hoje *algarvio*), *borceguí* (hoje *borceguim*).⁽⁹⁾ Em outras ligações sintácticas, é pronome possessivo (*meu*, *minha*). Se a minha interpretação fôr certa, temos esse último caso em *calbi* (*qalbi*, isto é *calb-i*) e o primeiro em *arabí*, derivado de *arabe*.

*

É incontestavel que não só a cultura, mas tambem a lingua, a música, a dança dos Arabes actuou na dos Mozarabes e dos Godo-latinos e que vice-versa a cultura e a lingua hispanica actuou na de Arabes e Mozarabes nos sete seculos da sua estada na peninsula. Quanto à poesia, o influxo da arte culta, complicadíssima, requintadíssima, outrora julgado certo, passa hoje por nulo. Quanto ao da poesia popular, singela como em toda a parte, e da semi-popular, mais estilizada, as opiniões estão divididas, e continuarão assim até que se proceda a investigações muito mais completas do que as bellissimas de Schack. Êste admitia, na sua *Poesia e Arte dos Arabes na Espanha e Sicilia*,⁽¹⁰⁾ relações de dependencia entre certos géneros árabes, inventados e cultivados só aqui e na Sicilia, e segundo êle inventados por Arabes: o *zadschal* ou *-soneto* (Klanggedicht),

e a *muwaschaha* ou *cinturão* (Gürtelgedicht)—e a cantiga de vilão, o vilancete, vilhancico hispanico. E acentua que em uns e outros a rima de um tema, de dois ou tres versos, se repete no fim das coplas, mais extensas, em que a ideia ou é continuada ou parafraseada. Mas Dozy ⁽¹¹⁾ e Baist ⁽¹²⁾ contestam essa dependencia. Menendez y Pelayo pela sua vez julga (com razão, a meu vêr) que houve influxo mútuo.

Segundo êle foram mahometizantes ou muladies que aclimataram os ditos géneros neo-latinos nas côrtes de Sevilha e Palermo ⁽¹³⁾. O exame deveria começar portanto com esses temas, motes ou cantarcilhos, em forma de distico e de triada, muitas vezes sentenciosos a modo de proverbios, ⁽¹⁴⁾ isto é com as formas mais primitivas, simples e vulgares da poesia popular, que entraram na poesia palaciana e aí evolucionaram ⁽¹⁵⁾.

*

A fim de tornar acreditável a origem árabe de *Calbi arabi*, bastará lembrar alguns factos positivos.

Possuimos ainda hoje em Portugal um sinónimo árabe de *ditado*, *provérbio*, *adágio*, que originariamente deve ter designado sómente uma espécie: a que era psalmodiada ou cantada pelos Árabes. É o *anexim*, eternizado pelo Apólogo Dialogal da *Feira dos Anexins* de Francisco Manuel de Mello ⁽¹⁶⁾. Usado antigamente também no reino vizinho, na forma *anexir*, *anaxir*, proveniente de *naschíd*, êle subsiste exclusivamente aqui ⁽¹⁷⁾.

Um poeta galego-castelhano da segunda época lirica (1350—1450), Alfonso Alvarez de Villasandino, fala de *anexires asonados* seus, numa composição que é, como muitas outras, um rosário de ditados proverbiais ⁽¹⁸⁾. Em outras duas, em que o poeta incita o rei D. João II de Castela a expulsar os Agarenos ⁽¹⁹⁾, emprega o mesmo substantivo. Numa, especifica os *lindos anexires* de louvor que haviam de ser cantados em *Granada* (depois de *ganada*) e até indica o teor de um, ou seja o seu principio:

Vuestra persona ensalçada
biva luengamente onrada
porque yo vea en Granada
cantar un lindo anexir
Ia dayfy çultan quevir,
desque la ovieredes ganada
e cobrada.

As palavras iniciais são alocução ao rei-vencedor.

São *anaxir árabe*, escrito por um Galego-castelhano, como se vê, que significa *oh meu hospedeiro grande sultão* O i final de *daifi* é portanto o pronome possessivo *meu*, tal qual em *calbí*.

No mesmo cancioneró de transição, galego-castelhano, ha outro cultor da gaia sciencia, ⁽²⁰⁾ natural de Genova e familiarizado com a Divina Comédia de Dante, que ainda assim não se peja de introduzir num dos seus *dizeres* outra exclamação arabe, que declara ter ouvido, em sonho, da bôca da mãe parturiente de D. João I:

*e oyle á manera de apiadar
çayha bical ha bin al cabila mora!* ⁽²¹⁾

E ha outro trovador «estrafalario», Garci Fernandez de Gerena, que, namorado de uma juglaresa moura, casou com ela e renegou ⁽²²⁾. Além dêle, aparece um mouro latinado como autor de diversas composições castelhanas: o Maestro Mahomat el Xartosse, de Guadalfaxara ⁽²³⁾.

Bastante anterior, da primeira metade do século XIV, é o jovial Arcipreste de Fita, Juan Ruíz, de vida muito mundana e tão leviana que o conduziu ao cárcere em 1330. O seu curioso *Libro de Buen Amor*—traduzido para português no tempo de D. João I ou de D. Duarte ⁽²⁴⁾—está repleto de reminiscências e elementos arabes. Segundo confessa e documenta, êle conhecia muito bem música instrumental (estr. 1380); sabia para quais instrumentos de corda, de sopro, ou de percussão, não convinham *cantares de aravigo* (estr. 1516). Cortejou uma vez uma moura, sem chegar a casar com ela; e introduz fragmentos da conversa que com ela teve a sua terceira celestinesca, a velha Trota-conventos ⁽²⁵⁾. Em pessoa fez muitas cantigas de dança e *troteras*:

*para judias e moras e para entendederas
para en instrumentos de comunales maneras* ⁽²⁶⁾.

É provável, fossem bilingües.

A fórmula *caguil hallaço* (ou *hallaco*) ou *açaghulaco* que está no trecho relativo aos instrumentos de música, (1516-1517) passa por ser o princípio de uma delas; mas como ninguém diz o que significa, fico a duvidar ⁽²⁷⁾.

Em outro passo, infelizmente pouco claro, há vocábulos que no som se semelham a *el Calbi orabi*, pois dizem *Cabel el orabyn*

(ou *Cabel el garauj*²⁸). Êsses ocorrem na famigerada descrição das festas e folias com que, no dia primaveril da Pascoa, Dom Amor é acolhido por clérigos e leigos, frades e monjas, donas e jograis, e pertencem ao catálogo, complexo e quási completo, dos instrumentos de música usados no século XIV, que ocupa sete coplas de quaderna via (estr. 1228-1234²⁹).

Depois de haver falado da guitarra mourisca, do corpudo alaúde, e da guitarra latina (e antes de enumerar mais vinte e um instrumentos: o meio-cano, a arpa, o rrabé mourisco, a flauta, o tambor, o galipe, a viola de arco, o cano inteiro, o pandeiro, as soalhas, o orgão, a hadadura alvardana, dulcema, axabeba, albugão, sanfonha, baldosa, bandurra, trompa, anafles e atabais, entre êles pelo menos meia duzia de *origem arábica*) o Arcipreste menciona:

*El rrabe gritador con la su alta nota,
cabel el orabyn tanjiendo la su rrota,⁽³⁰⁾
el salterio con ellos, mas alto que la mota,
la vyuela de pendola con aquestos y sota. (1229).*

Que significam êsses versos? E qual deve ser a pontuação racional?

Nas primeiras edições do texto, baseadas no saber do erudito D. Tomás Antonio Sanchez⁽³¹⁾, *rabé* é definido como instrumento músico pastoril; *orabin* também como certo instrumento músico introduzido pelos mouros, e *rota* igualmente como instrumento músico, que teria uma *roda* como a gaita dos cegos. E estas definições foram repetidas infinitas vezes por linguístas e musicógrafos, sempre com indicação dos versos do Arcipreste.

Houve todavia quem imaginou possuir em *cab'el orabin* ou *cabel el orabin* a letra de um cantico, tocado na *rota* ou *chrota*, e cujo sentido seria o grito belico: *Avante, os Arabes!* espécie de algazarra (ou *albuélvola*)⁽³²⁾ para excitar os cantadores e ao tocador da *rota*⁽³³⁾.

Eu sigo o primeiro alvitre. Mas com divergencia quanto ao significado de *rota*. Em toda a lista do Arcipreste ha exclusivamente nomes de instrumentos. Texto algum. A frase imediata *el salterio con ellos* indica que nos versos imediatamente anteriores houve pelo menos dois termos masculinos denominadores de instrumentos de corda, como todos os do grupo respectivo. *Rabé* e *orabin*.

Entendo por isso, cingindo-me à sintaxe transmitida: Junto ao *rabé* de sons altos e agudos [vinha] o *orabin*, tocando a melodia

do costume, rotineiramente, e com esses dois o psaltério, de altura maior que *rabé* e *orabin*, e maior que as pequenas eminências de terra que é costume amontoar nas estradas quando e onde se cavam valados; e além dos três lá vinha, a saltar, a viola de pendola, observação esta que indica que os outros instrumentos eram tocados sem *pendola*...

Quanto à forma lingüística suponho que *rabé* e *orabin* derivam ambos do arabe *rabêb*, *rebêb* ⁽³⁴⁾ e designam instrumentos aparentados: espécies diversas do mesmo género. Êsse seria uma espécie de violão ⁽³⁵⁾ que existia em muitas variantes, de formas e dimensões diversas, distintas quanto ao número e extensão das cordas, e portanto quanto ao diapasão de tiple, tenor e baixo. Houve e há (além de *rabé*) *rabel rebel rabil raben; rabec rebec; rabeca rebeca; rebeb rebeba rabeba rubeba*; com derivados diminutivos e aumentativos como *rabelillo rebequim, rabequim, rabeção*; e finalmente o português *arrabil* com *arrabilete arrabileiro*.

E' muito provavel que *orabin* esteja por *arabin arrabin*, ficando assim a meio caminho do aragonês *raben* e do português *arrabil* (por *arrabim*). Mesmo a variante *garaví*, por *araví*, torna provavel essa conjectura.

Não devo omitir o explicar Soriano Fuertes, a quem Riaño se encosta, a variante *garaví* como instrumento muito parecido ao tiple das gaitas de fole (—êlé diz *de pelleja*). Tal explicação de um termo, único (*hapax legomenon*), está naturalmente no ar, como está no ar a do outro que, tendo em mente *rota* (*roda*), indigita *gaita de roda*; isto é, a *lira mendicorum* ou *Leierkasten* dos musicos ambulantes da Alemanha; e a dos que pensam que *rota* é, na copla indigitada, o instrumento céltico ou germânico *chrota* ⁽³⁶⁾, e não seu homónimo neo-latino, de *rupta* (*route* em francês), cujos significados principais são nas linguas peninsulares: *derrota, rumo, caminho*, e figuradamente *via, ordem, modo, maneira, uso, estilo*. ⁽³⁷⁾

*

Depois de assim ter rejeitado ou refutado a identificação de *Cab'el el orabin* do Arcipreste de Fita com o *Calbi orabi* de Gil Vicente, tornemos a essa fórmula.

Nas explicações importantes que Felipe Pedrell juntou às ideias, segundo mim erroneas, a que já me referi, é que encontrei a chave do enigma, ou pelo menos, indicação do sitio onde a chave se resguarda ⁽³⁸⁾.

Mais do que isso, encontrei a transcrição do passo respe-

citivo, pertencente a um livro rarissimo, que de balde se procuraria nas Bibliotecas portuguezas, públicas e particulares. É o *Livro de Música* de Francisco de Salinas, o cego catedrático da Universidade de Salamanca, que encantava todos com a sua voz divina e o seu saber vasto.⁽³⁹⁾ Seu título é:

Francisci Salinae, Burgensis Abbatis Sancti Pancratii de Rocca Scaligna in regno Napolitano et in Academia Salmanticensi Musicae Professoris

De Musica Libri Septem in quibus eius doctrinae veritas tam quae ad Harmoniam quam quae ad Rhythmum pertinet, juxta sensus et rationis judicium ostenditur et demonstratur.

Salmanticae excudebat Mathias Gastius, 1577. *In-folio*, 438 págs.⁽⁴⁰⁾

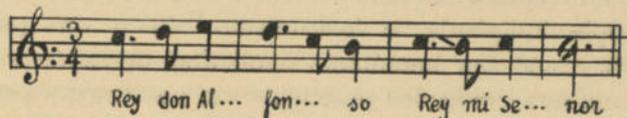
Falando do metro quinário, composto de *crético* (—o—: arse, tese, arse) e *troqueu* (—o tese, arse) Salinas dá um exemplo em vulgar, um passo saltado ou bailado e cantado nesse ritmo, proveniente, segundo o seu parecer, dos Mouros, visto que a letra era arabica e dizia:

Calvi vi calvi

Calvi aravi:

(com a).

Eis agora o passo transcrito por Pedrell. Com inexactidão, salvo erro: *Cujus cantus et saltatio apud nostrates in usu frequentissima solebant a Mauris, ut reor, accepta, nam verbis etiam arabicis canitur «Calvi vi calvi calvi aravi». Cantum talis est:*



Lá temos finalmente o texto familiar a Gil Vicente! A identidade não é absoluta, mas suficiente para convencer.

E desta vez tambem a tradução proposta é boa. É pelo menos a mesma que eu, com as minhas fracas recordações de estudos antigos arabicos, tinha construído, reconhecendo em *calbi* o meu coração: e em *orabi*, conforme já disse, *arabi*. O meu coração é arabe ou o de um Arabe⁽⁴¹⁾.

O texto dado por Salinas equivale, segundo Pedrell, a *Mi corazon fuerte á otro corazon es el corazon de un arabe*, ponto este, a respeito do qual solicito o parecer dos Arabistas portuguezes⁽⁴²⁾.

Agora, se Pedrell, virando-se de novo para o *Cab'el el-orabin* do «*Libro de Buen Amor*» continúa: «y el verso del Arcipreste de Hita hace referencia, segun toda probabilidad, á la especie de paso mencionado, marcha ó *saltatio*, que tendria por estribillo el grito *Adelante los Arabes*», já sabe o leitor que não o acompanho quanto à ultima afirmação.

*

Não acabei ainda.

Como se explica que Francisco de Salinas fale da letra arábica *Calvi aravi*, e logo a substitua pela castelhana *Rey don Alfonso, Rey mi señor*?

A letra estrangeira, letra dos Infieis odiados e perseguidos, não compreendida pelo vulgo dos bailarinos e cantadores profissionais, e por isso já meio esquecida e deturpada quando Gil Vicente compunha a *Rubena* e o *D. Duardos*, foi pouco depois posta de banda inteiramente. Com a entrada da arte nova, lirica, vinda da Italia, e com a actividade purificadora da Inquisição e da Mesa Censoria, muitissimas reliquias medievais se sumiram. Entre elas particularmente tudo quanto era maoméico ou maometizante, judaico ou judaizante. Os cantadores e bailadores *mouriscos*, muito favorecidos ainda na côrte de D. Manuel, desapareceram; e assim mesmo as cantigas de juglaresas judaicas e mouras.

O texto arábico do *Calbi arabi* perdeu-se. Mas a dança e a música persistira, com a letra castelhana, que talvez de há muito coexistisse com a outra.

Chamada *Baile del Rey D. Alfonso* entre os cristãos, ela até já estava desvalorizada, como muito antiga e muito vulgar, pouco depois da morte do Aristófanes português.

Em 1542 já se dizia de coisas desprezíveis «que não valiam o *baile del rey don Alonso*». A sobrinha de Celestina diz p. ex. na *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, referindo-se à imortal *Celestina* primeira, êsse arquetipo da iniquidade feminina — *que se le daba á ella mucho que la encorozasen o la emplumasen ó le diesen quinientos azotes! No lo estimaba todo en el baile del rey don Alonso!* ⁽⁴³⁾ Apesar disso continuou em moda pelo menos até 1600. No fim do século Cervantes citava *el rey don Alfonso el Bueno* a par de outras dansas vulgares, em parte lascivas e proibidas ⁽⁴⁴⁾. No *Entremês del Rufian Viudo*, na scena final, toda de músicas saltadas, figura o famigerado Escarramam, *flor y*

fruto de los bailarinos, que diz num longo romance, cantado ao som da *Galharda*:

Muden el baile á su gusto
que yo les sabré tocar
el canario—ó *las gambetas*—
o *al villano se lo dan*—

zarabanda—ó *zambapalo*—
el *pesame de ello*—y mas
el rey don Alonso el Bueno,
gloria de la antigüedad! (45)

Gloria de la antigüedad!—

Não conheço nenhum *Rei Alfonso* historico com o sobrenome de *Bueno*. O quarto de Aragão, (1328-36), cunhado de Alfonso XI de Castela e Leão, teve o de *Benigno*. E tinha verdadeira paixão pela música e por bons instrumentos (46). Mas ainda assim não é certo ser o de que fala a letra do Bailado.

Em todo o caso, breve vieram tempos em que passava por inconveniente mencionar um Rei D. Afonso qualquer num baile popular.

O lexicógrafo Covarrubias Orosco informa no seu *Tesoro de la lengua castellana* (1606 e 1674) que para não mais dizer «*no lo estimo en el baile del rei D. Alonso*» se costumava dizer *en el baile del rei D. Perico*—uma dessas entidades lendárias que, sendo nomeadas de todos, de ninguem são conhecidas (47).

*

O único Português que até hoje se havia ocupado de *Calbi arabi* foi, que eu saiba, T. Braga, o nunca fatigado revolvedor e revelador da literatura nacional. Logo no principio da sua fecunda actividade, no primeiro volume que dedicou a Gil Vicente, (48) em 1870, ao procurar fontes em que o poeta haurira, sem perder a sua originalidade, julgou dever colocar o *calbi orabi* entre as cantigas vindas... de França (49)! Porquê? Porque casualmente encontrara em um livro de cançonetas francesas (50) uma em cujo estribilho ha o vocábulo *Carabi*.

Mas... *carabi* não é *calbi*. O estribilho completo, nove vezes repetido, é da canção humoristica francesa do *Compadre Guilleri*:

Carabi! titi! carabi!
totó! carabó!

Imitações talvez do som de uma flauta, ou de um pífaro. Puramente onomatopaico, em todo o caso. E, em terceiro lugar, se a Canção do Compadre Guilleri aludir, como penso, a uma figura histórica dêsse nome, ela não pode ser anterior a 1608 (51)!

*

Quanto às notas *sol fa mi dó*, com que suponho findava o cantarcilho do hortelão de Flerida, é pena não estarem positivamente na notação de Pedrell. Seriam elas um estribilho original que desconhecemos? Ou apenas um acrescento de Mestre Gil?

*

Resumindo: *Calbi orabi* é o representante, tardio e deturpado, de um *anexim árabe*, bailado e cantado com tal frequência e persistência, que chegou a ser *gloria da antiguidade*. Nacionalizada foi, por motivo duplo e obvio, a letra. *O meu coração é o de um Árabe*, vivia ainda, depois de 1600, como *baile del Rey D. Alfonso*. E como *baile del rey D. Perico* pode ser que persista na fraseologia do vulgo—sombra do que fôra a principio, reduzido ao valor de um caracol, uma palha, um figo, isto é, sem valer patavina.

Habent sua fata . . . verba choreaeque.

Julho de 1914.

CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELLOS.

NOTAS

(¹) *Lyrics of Gil Vicente with the Portuguese Text*, translated by Aubrey F. G. Bell, author of *Studies in Portuguese Literature, Poems from the Portuguese* etc. — Oxford, B. H. Blackwell, Broad Street, 1914.

(²) Veja-se a Nota 49.

(³) Bell aponta p. ex. a popularissima Canção da *Bela mal maridada*, recitada ou cantada por um Negro na *Fragoa de Amor* (II p. 33^a seg.); e traduz o cantico das Deusas pagãs, caracterizadas como Egipcianas (Ciganas), no *Auto da Lusitania*, pelo ceccamento dos ss (III, 285 e 291). Dá-o transpôsto para castelhano correcto. — Vide N.º 47, *Los amores de la niña*.

(⁴) Teimo em chamar *mestre* ao grande poeta—em sentido lato, bem se vê, como verdadeiro *duca e signore* dos artistas dramaticos do seu tempo—apesar das objecções dos criticos que applicam o titulo de *mestre* unicamente, em sentido restrito e escolástico, a doutores em medicina, em teologia, e em direito, e o negam ao ourives-trovador! O que é singular é que alguns dêes o considerem ainda assim como «mestre» de retórica de D. Manuel ou de D. João III, ou de ambos!

(⁵) Numa das scenas lê-se:

E dirá toda Castella
«Deus nos dê outra Isabel,
pois tão bem nos foi com ela!»

sinal certo que a Comédia relativa a Rubena e Cismena foi retocada depois do casamento da filha de D. Manuel com o imperador Carlos V, provavelmente depois do falecimento dela, quando entre 1536 e 40 Gil Vicente preparava a Copilação das suas obras.

(⁶) Na *Dedicatória a D. João III*, escrita evidentemente para a primeira impressão, avulsa, da Tragicomedia, o autor fala da sua protectora principal, em cujo serviço composera até então só moralidades, comédias e farças de figuras baixas. E não acrescenta ao nome da Rainha D. Leonor, falecida em 1526, a fórmula *que Deus haja*.

(⁷) Os pormenores bibliográficos, reservo-os para a edição que preparo.

(⁸) Vide Menendez y Pelayo, *Antologia*, Vol. III p. 100-116 e VI p. 104-151, assim como C. M. de Vasconcellos *Recuerde, el alma dormida* em *Revue Hispanique VI*, p. 148-162.

(⁹) Além dos vocábulos citados, de uso comum, há muitos outros, raros e antiquados, com o sufixo *f*. O interessado pode procurá-los no *Glossario de Dozy* ou no de Eguilaz y Yanguas s. vv. *azaquí (asequí), bacarí, bafarí, baladí, borní, candí, cequí, clemi, flelí, fodolí*, etc., etc.

(¹⁰) *Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien*, Berlin, 1865 (há trad. castelhana de Valera), Vol. II, p. 47-163, em especial 51-58 e 12 o seg.

(¹¹) Dozy, *Histoire des Musulmans d'Espagne*, Leyde 1861 e *Recherches II*, p. LXIV, dos *Apendices*.

(¹²) Groeber, *Grundriss II b. § 3*.

(¹³) *Historia de los Heterodoxos Españoles*, Libro III, Epilogo.

(¹⁴) Entre os provérbios peninsulares há, além dos internacionais, muitos privativamente hispânicos. E entre esses, bastantes devem ser de origem hebraica e arábica. É um problema atraente—por resolver.

(¹⁵) A respeito de *provérbios cantados* e de *cantarcilhos* que são provérbios, ou séries de provérbios (em Chaves ouvi dizer *ditágios*, gentil fusão popular de *ditos* ou *ditados* e *adágios*), já disse alguma coisa no *mare-magnum* de Notas sobre a *Saudade Portuguesa* que acabam de sair dos prelos da *Renascença Portuguesa*, Pôrto, 1914.

(¹⁶) Falei da *Feira dos Anexins* há dias no *Boletim Bibliográfico da Biblioteca de Coimbra*, Vol. I, fasciculo 7, (Julho).

(¹⁷) Vide Dozy, *Glossaire* s. v.

(¹⁸) *Cancionero de Baena*, Madrid, 1851. N.º 167. (Na edição de Leipzig, 1860, as poesias não são numeradas. Vide Vol. I, p. 152).

Señor de Val de Corneja,
ssí vos plase, mis deitados

e anexives asonados
non son en cada calleja.

(*averires*, por lapso na edição de Leipzig).

(19) Ib. n.ºs 199 e 213 com notas explicativas a p. 663 e 665, ou II 311 e 313 da edição de Leipzig.

(20) Não posso tratar aqui da origem arábica de certos romances, como o de *Abenamar e Guay Valencia*.

(21) N.º 226, de Francisco Imperial, com nota explicativa a p. 666. O texto, evidentemente deturpado, merece que algum arabista o torne a examinar e o interprete de novo.

(22) Baena, n.ºs 555-565 (II 257).

(23) Ib. n.º 522 (II 209).

(24) O livro do Arcipreste figura no Catálogo da livreria de D. Duarte. Mas, claro que lá podia estar tanto o original como a versão. Desta restam apenas fragmentos, numas tiras de pergaminho. Publicados em 1881 por T. Braga, tiveram agora mesmo nova edição crítica e esmerada da parte de A. G. Solalinde na *Revista de Filologia Española* I (e em separata). (1)

(25) *Ysuedri* ou *lesnedri* (1509) — *le ala* ou *legualá* (1510) — *ascut* ou *asaut* (1511) — *amay* ou *army* (1512).

(26) Estrofe 1513.

(27) Estrofe 1516. Sirvo-me da edição paleográfica de Jean Ducamin (Toulouse, 1901), Sanchez, na edição de 1790, e depois Ochoa na de 1842 (Paris), e Janer na de 1864 (Madrid), imprimem *hallaco*, em conformidade com o códice de Toledo. No de Gayoso há *az agualaco* ou *acaghulaco*. Ninguém deu até agora explicação satisfactoria (1).

(28) É a lição do códice T. Os musicógrafos deram-lhe a preferência, não sei porquê.

(29) Há reprodução comentada do trecho em Mariano Soriano Fuertes, *Historia de la Musica Española*, Madrid 1885; Juan F. Riaño, *Critical & Bibliographical Notes on Early Spanish Music*, London 1887; e Felipe Pedrell, *Organografía Musical Antigua Española*, Barcelona 1901. — Cfr. Fita, c. 1210-1213.

(30) Edição Ducamin, p. 221. Em vez de *orabyn*, o códice de Gayoso tem *alborayn*, vocábulo que aumenta a escuridão do passo.

(31) Já as citei na Nota 27.

(32) Vide Dozy, *Glossaire* s. v. *Alborbola* = cri de joie, e *Recherches* II p. LVII seg.

(33) Segundo Pedrell, *Organografía* p. 53 esta opinião foi publicada, como sendo de Gayangos, por D. Serafin Maria de Sotto, Conde de Cleonard, em um seu *Discurso historico sobre el traje de los españoles desde los tiempos más remotos hasta el reinado de los Reyes Católicos*, impresso pela Real Academia de la Historia, mas nunca posto á venda.

Pedrell acrescenta que essa opinião tem bastantes visos de certeza «si se considera que la designacion de *rota* se refiere á la *chrota* ó á la viola de *ruedas*, muy usada en España, que adoptarian sin duda los árabes ó á la vez como parece probable á la especie de *polyplectrum* ó psalterio de forma triangular usado todavia por los tunecinos y marroquies modernos.»

No texto se vê que não partilho a explicação de Gayangos, Cleonard e Pedrell.

(34) Vide Dozy s. v.; Eguilaz y Yanguas 476; e quanto ao instrumento, as illustrações de Riaño e Pedrell.

De modo algum, um instrumento de sopra.

(35) Não concordo portanto, com a tradução *Schäferpfeife* — *gaita pastoril* — dada por Meyer Lübke, n.º 6978.

(36) Meyer Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1907-1915. — N.º 4217 e 7394.

(37) Ib. N.º 7452.

(38) *Organografía* p. 47.

(39) Vide Gallardo, *Ensayo*, Vol. IV, c. 408, (3791 bis). Segundo as informações aí dadas, Salinas nascera em 1514, e pedira a sua jubilação em 1587, com setenta e três anos de idade, e vinte um de professorado.

(40) Vide Riaño, l. c. p. 81 e Salvá N.º 2541 que, infelizmente, contra o seu costume, deixou de inserir no seu *Catalogo* a lista das Cantigas e dos Romances com que o illustre Músico exemplificava.

(41) No grande *Lexicon Arabico-Latinum* de Freytag (Vol. III, p. 485) *qalb* está

(1) Sobre todas estas referencias á obra do Arcipreste veja-se a edição popular dada á estampa pela Revista madrilena *La Lectura*, 2 vol. 1913, com abundantes e excellentes notas explicativas de Julio Cejador y Franca. Como a erudita autora do presente artigo parece desconhece-la, em vista da sua utilidade aqui a cito (J. Nunes).

registado só com os significados: *nucleus*; *medulla palmarum*; *medium*.—Nos que tratam da lingua moderna familiar, *qalb* é sempre *coração*. Vide p. ex. Elliou Boethor, *Dictionnaire Français Arabe*, Paris 1848, p. 159; ou Roland de Bussy, *Petit Dictionnaire français-arabe et arabe-français*, Alger 1867 (p. 51 e 395: *coeur qalb* pl. *qulâb*; e *qalb-centre*, *coeur*, *milieu*).

(42) Não percebo a tradução de *vi calvi*. A preposição *bi-avec* não admite aquela que vai no texto.

(43) *Acto IV, Scena 3*, p. 225 da edição de 1872, publicada na *Coleccion de Libros Españoles Raros ó Curiosos*, Madrid 1872.

(44) Também em dois dramas de Lope de Vega há alusão ao *Baile del Rey D. Alfonso*. Um é *Sembrar en buena tierra* (impresso em 1618 no Vol. x, f. 186 das Comédias); outro, *La Villana de Jetafe* (impresso em 1621 no Vol. xiv, f. 341).

(45) Edição de D. Joaquín Hazañas y la Rua, Sevilla 1906; p. 187-188, com Anotação 238 a p. 271.

(46) Um documento citado na *Organografía* contém a prova disso: Numa carta escrita quando estava doente, de Eciija, a D. Jusseff, pede para *tomar algum prazer*, que lhe sejam enviados dois jograis de Alfonso XI que ouvira tocar muito bem *xabeba* e *meio-cano*.

(47) Claro que *El Rey Don Alonso el Bueno* não falta na «Lista de Danzas y Bailes mencionados en los Entremeses y Bailes Literarios» que perfaz um Capítulo (9) da notável *Introdução* que precede a Coleção de Entremeses, Loas, Bailes, Xácaras y Mogigangas desde fines del siglo xvi á mediados del xviii, ordenada por D. Emilio Cotarelo y Mori (Vol. 17 e 18 da *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid 1911. Vide Tomo I, p. cclix).

(48) *Teatro Português* I, p. 72.

(49) Por duas vezes apenas, Gil Vicente entrecalou músicas francesas nos seus Autos: uma *ensalada que veio de França*, sem indicação da letra, no *Auto da Fé* (175), e a cantiga *Ay de la noble Ville de Paris*, no *Auto dos Quatro tempos* (192).—É bem possível que ambas sejam uma só: a *fatrasie*, de texto estranho e disparatado, n.º 429 do *Cancionero Musical*, publicado por Barbieri, não sei se deturpado pelo escrivão ou se chapurrado de propósito, pelo autor. Nas cantigas 432, 436, 445, 446, 457, há igual mistura burlesca de línguas.

(50) Saint-Malo, *Chansons d'Autrefois* (1861) p. 376.—Cfr. Larousse s. v. *Guilleri*.

(51) Claro que não nego de modo algum que possa haver o estribilho *carabi carabó* em cançonetas alegres e populares da Península, a par de *zarabi zarabá zarabanda*; *caraquí caracollá*; *garabí garabá*; e muitos outros parecidos. Mas... princípios de cantigas não costumam ser estribilhos onomatopaicos! E, já o disse no texto, *carabi* não é *calbi*.

Post-Scriptum de 1 de Agosto de 1915

Ha pouco, muito depois de eu haver remetido este Ensaio ao Director da *Revista Lusitana*, que vieram ao meu conhecimento, pela amabilidade do seu autor, duas obras importantes, castelhanas, em que se trata do influxo literario dos Peninsulares na poesia dos Arabes.

Versam sobre os vestígios de uma poesia *épica* romanceada na Andaluzia dos séculos IX e X, vestígios por ele descobertos nos historiadores musulmanos os *Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la Recepción Pública del Señor D. Jalian Ribera y Tarragó el dia 6 de Junio de 1915*. (Madrid, 1913).

Dos géneros *líricos* da espécie chamada *zadschal* (ou *zêjel*) e do género nomeado *muwaschaha* (ou *moaxaha*) e da sua derivação provavel de cantigas em *romance*, vulgar da Andaluzia, o illustre Arabista já se occupara no *Discurso leído ante la Real Academia Española el dia 26 de Mayo de 1912*:

É com grande satisfação que dou esta notícia aos leitores.

M
486



