

## 2. O CANCIONEIRO DE AIRAS FERNANDES CARPANCHO <sup>42</sup>

### 2.1 Considerações gerais

O cancionero de Airas Fernandes Carpancho tem levantado poucas dúvidas quanto ao número de composições que o integram. Com exceção de uma cantiga, **B** 175 (C1<sup>43</sup>: “Poys que sse nom sente a mha senhor”), que falta no *Cancioneiro da Ajuda*, as demais 4 cantigas de amor e 8 de amigo não oferecem dúvida de autoria<sup>44</sup>.

No caso de **B** 175, também atribuída a Carpancho na *Tavola Colocciana*<sup>45</sup>, parece haver um impasse: Carolina Michaëlis publicou-a como sua com o n° 399 no *Cancioneiro da Ajuda*, com a indicação “Preenche a 6ª. lacuna”; na nota biográfica sobre Carpancho, observa que “[a] que falta no codice, e se attribuia a outro vate nos originaes aproveitados pelo collector do Canc. **CB**, passou para o *Appendice V* (no. 399) simplesmente por ser possível que figurasse na folha arrancada”<sup>46</sup>.

Minervini (1974:10), pelo contrário, baseando-se na existência da miniatura indicadora de início de novo autor, antes da cantiga 64 do *Cancioneiro da Ajuda*, entende que “la cantiga sia entrata nella tradizione solo dopo la compilazione del codice dell’Ajuda, a un livello comunque abbastanza alto se si tien presente che nella *Tavola colocciana*, ricavata dall’apografo  $\beta$ , la poesia è sens’altro attribuita a Carpancho, a meno che non si voglia pensare a un banale quanto improbabile errore del copista di A.” Ou seja, a cantiga não estaria na parte arrancada de **A**, como o supôs possível Carolina Michaëlis.

Elsa Gonçalves (1976a: 122) observa que essa hipótese precisaria ser, no entanto, documentada com outros casos em que falte a **A**, e não por mutilação, um único texto de um poeta, embora conservando todos os seus outros; considera, então, a explicação mais aceitável a que já fora indicada por Carolina Michaëlis, ou seja que a falta em **A** da cantiga **B** 175 se deva à mutilação do código e que “la presenza di una miniatura prima de **A** 64 possa essere l’indizio che, nella tradizione di **A**, la cantiga oggi assente andasse attribuita a un trovatore diverso. Per la discussione di questa congettura si dovrebbero però studiare tutti i casi in cui la presenza di una miniatura in **A** non trova coincidenza in **B** con l’inizio di un canzoniere individuale.” Portanto, a cantiga

---

<sup>42</sup> Alguns argumentos contemplados previamente serão retomados, necessariamente, nesta parte.

<sup>43</sup> As cantigas aparecem reproduzidas no apêndice e são identificadas no texto com a letra “C” seguida do número da mesma.

<sup>44</sup> Acerca das questões de autoria, veja-se Vasconcelos (1904 I, n°s. 64-67 e 399; II: 341-2, 336, 188, 204), Minervini (1974: 25-28), Gonçalves (1976a: 121-122), Oliveira (1994: 143).

<sup>45</sup> Gonçalves (1976b: 387-448).

<sup>46</sup> Vasconcelos (1904 II, 342).

“Poys que sse non sente a mha senhor” estava copiada em **A**, na parte mutilada, embora fosse então possivelmente atribuída a outro poeta.

António R. de Oliveira, contudo, considerando “o carácter aparentemente fragmentário da composição acrescentada por **B**” e a lacuna existente em **A**, entre as composições 62 e 63 - que ele prefere atribuir a Rui Gomes de Briteiros, segundo hipótese de Carolina Michaëlis - e as de Airas Carpancho, pergunta-se se o compilador de **A**, embora tivesse tido acesso a ela, não a teria deixado de lado, aguardando poder completá-la; e por esse motivo, conclui que teria havido uma mudança de autoria num dos estádios de constituição dos cancioneiros e que se deve atribuir a composição a Rui Gomes. Ora, a atribuição de **A** 62 e 63 a Rui Gomes de Briteiros por Carolina Michaëlis é bastante hipotética; nas suas próprias palavras: “*Não me admiraria* contudo se as coplas jocosas sobre o desamor de D. Elvira [**A** 62], nas quaes se falla da Maia e de localidades circumvizinhas, *fossem desabafos* do proprio audacioso raptador [Rui Gomes de Briteiros], antes do acto de prepotencia criminosa por elle commettido, quando o seu galanteio com a rica-dona ainda não havia surtido o efeito ambicionado”<sup>47</sup>. Valeria Pizzorusso (1992: 21), ao editar as cantigas de Martim Soares, entende que se deve incluir a atribuição de Carolina Michaëlis “entre as non poucas que, viciadas de ‘biografismo’, poden imputarse á intelixente estudiosa e ó clima romántico en que se formou”. Com efeito, a cantiga que em **B** precede a correspondente a **A** 62 é a cantiga de escárnio sobre o rapto de “netas de conde”, com a rubrica elucidativa de que foi feita a Rui Gomes de Briteiros porque raptara dona Elvira Anes, neta do conde D. Mendo Gonçalves I de Sousa. Ao editar as duas cantigas de escárnio de Rui Gomes de Briteiros, Finazzi-Agrò (1975: 20-24) discute a questão da autoria das cantigas **B**173 e 174. Observa que a exposição de Carolina Michaëlis propondo a autoria do senhor de Briteiros é “in verità non troppo lucida”; considera inconclusivos, por outro lado, os argumentos textuais apresentados por Valeria Bertolucci, na já referida edição das poesias de Martim Soares, a favor da autoria deste trovador (as referências topográficas e a expressão *en saia*, recorrente na “cantiga da guarvaia”, que a editora italiana atribui a Martim Soares); e reexamina os de ordem extra-textual, ou seja, os dados codicológicos (a falta de indicação atributiva em **B** 173 e 174, a clara atribuição de 173 a Martim Soares em **C**, embora a 174 seja relacionada ao nome do trovador por uma barra oblíqua, e a presença de miniatura indicativa de começo de novo cancioneiro em **A**, no fólio onde se incluem as cantigas 62 e 63 = **B**173 e 174). Conclui que, embora seja dificilmente defensável a atribuição das duas cantigas a Martim Soares, fica no entanto por demonstrar que possam ser atribuídas a Rui Gomes de Briteiros. Nessa situação, propõe “lasciare in sospenso il problema attributivo

---

<sup>47</sup> Itálico nosso. Vasconcelos (1904 II: 336).

di questi due testi, in attesa che altri – improbabili – elementi di giudizio intervengano a sostegno dell’una o dell’altra soluzione.” (Finazzi-Agrò 1975: 24). Considerando que, dado o estado da questão, essa é uma atitude bastante prudente, e que na verdade nenhum outro elemento interveio a favor da atribuição das duas cantigas em causa a Rui Gomes de Briteiros, julgamos, conseqüentemente, que menos ainda se justifica atribuir-lhe a autoria de **B 175**.

O texto das cantigas de amor foi inicialmente editado por Carolina Michaëlis (1904), no *Cancioneiro da Ajuda*; as de amigo foram editadas por José Joaquim Nunes (1928 II: 82-89) nas *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, com recensão por S. Pellegrini (1930). O cancionero como um todo foi editado criticamente por Vincenzo Minervini (1974), recebendo a sua edição, por sua vez, cuidadosa recensão de Elsa Gonçalves (1976a). O texto que seguimos é o de Minervini, com as modificações propostas por Elsa Gonçalves<sup>48</sup>.

O desconhecimento, até agora, de documentação esclarecedora da identidade do compositor (cfr. supra), levou os estudiosos a levantar hipóteses, baseadas ora na colocação das suas cantigas nos Cancioneiros ora em características que julgam encontrar na sua arte poética (cfr. supra). Assim, Carolina Michaëlis, depois de fundamentar a opção pela forma “Corpancho” para o seu epíteto, observa que “talvez fosse jogral” (Vasconcelos 1904 II: 342), provavelmente por causa do maior número das cantigas de amigo sobre as de amor e por um suposto carácter popular das primeiras: “Dos cantares de amigo, dois são *balletas*, e dois movem-se em disticos”. Nunes (1928 I: 274), por sua vez, baseando-se na referência a Santiago, na mesma cantiga de romaria, supõe que ela seja indício da sua origem galega, e mantém a classificação de jogral, pela feição popular das cantigas: “daqui [da referência a Santiago] talvez se possa deduzir que seria oriundo da Galiza o jogral – pois tem tôda a aparência de o haver sido, pela feição popular das suas trovas – seu autor”.

Como vimos (cfr. supra), a ausência do patronímico e a falta de referência histórica confirmam, por sua vez, para Minervini (1974: 25), que o poeta pertencia a um estrato social modesto e que deveria ser um jogral. Examinando a alusão numa das cantigas (precisamente a **B175**, aqui **C1**) a uma Dona Costança, Minervini tenta fazer um levantamento das Costanças mais conhecidas, observando porém que mesmo entre elas a escolha é muito ampla; com efeito, inicia com a segunda mulher de Afonso VI (que viveu entre 1065 e 1109) e termina com a filha de Pedro I de Castela e Maria de Padilha, nascida em 1354 – entre elas, várias Costanças que foram mulheres de reis, com exceção de Costança Mendes de Sousa, morta em 1298, casada em 1265 com o filho do trovador D. Joam de Aboim. Dada a impossibilidade de optar por

---

<sup>48</sup> As sugestões de Elsa Gonçalves foram também, na sua maioria, incorporadas à edição das cantigas de Airas Carpancho em *LP*.

qualquer delas, o crítico conclui que “il nome sia semplicemente venuto fuori per la necessità di costruire la rima in –ança, assai rara nei canzonieri”<sup>49</sup>. O próprio fato de ser uma rima rara depõe, contudo, contra a hipótese de Minervini; parece mais determinante a imposição do nome próprio em posição de rima do que o contrário: ou seja, o trovador quer de fato mencionar a “dona Costança” em cuja casa viu a amada, como elemento identificador, e por isso se vê na necessidade de lhe encontrar uma rima.

A naturalidade galega do poeta parece também deduzir-se da referência a Santiago na cantiga de romaria (cfr. supra). Por outro lado, observa Oliveira (1994: 315) que Airas Carpancho e João Nunes Camanês são os únicos autores, na zona dos cancioneiros com cantigas de amor e cantigas de amigo, com maior número de cantigas de amigo que de amor, “situação que somente encontra paralelo no cancionero de jograis galegos”. Em trabalho anterior, Oliveira (1988: 710-713) já observara que o chamado “cancioneiro galego” inclui jograis ou segréis de naturalidade galega, na sua maioria, senão totalidade, testemunhando a feição mais jogralesca que tomou a cultura trovadoresca na Galiza, ao contrário do que se verificou em Portugal, como o indica o “peso esmagador das cantigas de amigo neste cancionero”.

A falta do patronímico, o maior número de cantigas de amigo, a escolha de um certo número de composições “populares”, a naturalidade galega, todos esses elementos inclinaram os investigadores referidos a reconhecer no poeta um jogral. Mesmo Minervini (1974: 29-34), que dedica cuidadoso exame à “varietà di scelte metriche che pare sicuro indizio di abilità e fantasia versificatorie” e à sua habilidade retórica, vê-se forçado a concluir, por causa desse pressuposto, que “[i]l complesso di tali dati – rilevante polimetria variamente distribuita nella strofe – ci consente di riconoscere nel poeta, con buone probabilità di essere nel giusto, un giullare che, mentre si adopera per attuare una formula di poesia colta in versi lunghi, non sa rinunciare alle modalità più popolari rappresentate dai versi brevi, e liberamente si serve degli uni e degli altri per edificare un canzoniere non monocorde.” Mas já Tavani (1988: 144) observara que, na cantiga “A maior coita que eu no mund’ei” (C9), Carpancho imagina na mulher enamorada “os mesmos escrúpulos que os trovadores manifestam quando se trata deles próprios”, como um exemplo de,

---

<sup>49</sup> Minervini (1974: 25 e n. 13). Essa nota de Minervini e a n. 1, de Vasconcelos (1904 II: 342), contendo as abonações de “corpo delgado” e similares para justificar a opção pela forma “Corpancho”, em vez de “Carpancho”, põem a nu, exemplificando-a, uma dificuldade desse tipo de filologia “positivista”: o acúmulo de informações, por si só, é incapaz de fornecer a solução ao problema; no entanto, persegue-se sempre a esperança de que “um novo elemento, um novo dado” venha finalmente trazer o resultado desejado. De outra forma, temos que apelar para a “imotivação”, ou a “motivação secundária”, como a necessidade de preencher uma rima rara. Por outro lado, a enumeração revela um pressuposto: no caso de Minervini, o horizonte sociológico da sua investigação, que inclui quase exclusivamente mulheres ligadas às famílias reais.

na maior parte dos casos, a *cantiga de amigo* se apresentar como o reverso exato da *cantiga de amor*.

## 2.2. As cantigas

O único estudioso que fez, até agora, um exame formal e temático das poesias de Carpancho foi Minervini (1974), no estudo que introduz a edição crítica das cantigas. Começa por relativizar o pouco interesse que poderia despertar esse poeta, que não tem um lugar de relevo entre os compositores dos *Cancioneiros*, mas cujas composições não lhe parecem reduzir-se ao nível de banal exercício (*banale esercitazione*)<sup>50</sup>.

Partindo do pressuposto teórico, segundo o qual existe uma “poesia” absoluta, “intesa come armonica fusione dell’ispirazione e dell’artificio”, conclui que desse ponto de vista não podemos colocar o trovador entre os maiores poetas galego-portugueses; mas como, por outro lado, diz ele, a “poesia” pressupõe a retórica, o crítico vê-se obrigado a exercer o seu juízo em dois planos distintos e só aparentemente contraditórios. Ou seja, ao considerar a “habilidade técnica – retórica e versificatória” com que constrói as suas composições, então dever-se-á reconhecer que Carpancho termina por ser “qualcosa di più che un monotono e stucchevole ripetitore e raccoglitore di formule retoriche.” Conclui então que as suas poesias testemunham a atividade, não de um “poeta autêntico”, mas de um “versificador capaz” que aprendeu a lição da escola. O trovador, assim como ocorre frequentemente na literatura medieval, move-se dentro da tradição, ao mesmo tempo que procura “attuare poeticamente una propria imagine sentimentale” (Minervini 1974: 28-29). Não fica muito claro o que se entende por “ispirazione” - seria uma imagem sentimental própria? -, enquanto oposta a “artificio”, porque o crítico não se detém numa discussão teórica sobre o que constitui um “poeta autêntico”, e não coloca em nenhum momento a questão do anacronismo de certos conceitos da teoria literária moderna, quando aplicados à literatura medieval<sup>51</sup>. Assim, a originalidade - que Minervini parece considerar um critério para a conceituação do poeta - como um valor poético tem história recente, enquanto o público da poesia medieval, por sua vez, era mais sensível à reelaboração de certos temas e motivos, à “modulação”, produzindo dessa forma uma escritura essencialmente parafrásica, norteadada pela “estética do retorno”, que se compraz na variação (*variance*) (Cerquiglino, 1989: 61). Esse gosto pela paráfrase relaciona-se, no âmbito discursivo, à prática da *lectio* como um método didático, o qual consistia em ler o mestre um texto com os alunos, comentando-o e explicando-o, em três

---

<sup>50</sup> Minervini (1974: 28).

<sup>51</sup> Para uma revisão histórica e crítica das dificuldades que têm enfrentado diversas teorias contemporâneas, ao tratar de textos medievais, veja-se Paterson (1987: 3-72).

níveis: a *littera*, ou exposição literal das palavras, frases e construções, o *sensus*, ou sentido imediato do texto, através da paráfrase, e a *sententia*, significação profunda ou a intenção do autor (Weijers 1996: 37-39); em termos gerais, insere-se dentro da concepção medieval de que o conhecimento do mundo está todo contido na palavra sagrada que, comentada e explicada pelos comentaristas e glosadores, levaria o homem, em tese, se isso fosse possível às faculdades humanas, à compreensão do mundo criado e do seu desígnio por vontade de Deus: por outras palavras, não existe conhecimento “novo” propriamente dito, porque tudo o que podemos saber do mundo já está dito nas Escrituras, restando ao homem, depois da queda, a tarefa de esclarecê-la através de um contínuo exercício de indagação e explicação (Rosemann 1999: 94).

Observações como “[g]li argomenti trattati e i modi di tale trattazione non si allontanano da quelli canonici della tradizione, ma in alcune pur rare occasioni il poeta reperisce qualche soluzione meno divulgata” (Minervini 1974: 29) não deveriam ter, portanto, um valor crítico depreciativo, a menos que o crítico assuma que a avaliação se faz para uso de leitores contemporâneos, com diferentes expectativas estéticas – o que, aliás, é uma forma legítima de ler e criticar a poesia medieval, também, enquanto poema que sobrevive ao seu tempo e é capaz de ser ainda um objeto estético para nós. Por motivos provavelmente distintos dos que tinham os leitores da época, mas não menos respeitáveis.

A questão da tradição coloca, porém, outra pergunta: qual tradição? Se, conforme se comprova pelos documentos agora apresentados (cfr. supra), Airas Fernandes Carpancho teria produzido à volta do segundo quartel do século XIII, numa região determinada – a de Santiago de Compostela e arredores, seria preciso limitar os cotejos a trovadores coetâneos ou anteriores. Além disso, se a D. Costança referida na cantiga “Poys sse non sente a mha senhor” é, como parece (cfr. supra), a mulher de Múnio Fernandes de Rodeiro, a cuja família pertence também o Pai Muniz referido na “cantiga da guarvaia” (cfr. supra e Vallín 1995), podemos concluir que Airas Fernandes Carpancho, Pai Soares e Pero Velho de Taveirós teriam tido contacto direto em reuniões promovidas por algum membro dessa poderosa família – por exemplo, D. Costança.

A sua pertença a uma família obviamente de posses e influente – o bisavô teria sido Pedro Gelmires, irmão de Diego, o primeiro arcebispo de Santiago (cfr. supra) –, ainda bastante ligada à catedral, coloca-o também em contacto com a elite intelectual eclesiástica. Deve-se notar, no testamento de Adão Fernandes (cfr. T4), a referência ao “magistro meo”, ao fato de ter ido estudar em Paris e à posse de livros (“libros meos quos de me tenet in pignore Simon Framench apud Parisius”); da mesma maneira, o irmão Nuno se deslocara a Paris para estudar (“yn cursus Parisius more scolastico”). Coetâneo dos irmãos Fernandes, e certamente conhecido deles, terá sido Osoiro Eanes, também

cônego em Santiago, cujo testamento data de 1236, e que menciona ter estudado em Paris<sup>52</sup>. Valeria Bertolucci Pizzorusso (1993: 109-120) reconheceu no cancionero de Osoiro Eanes o modelo da *chanson de change*, cuja frequência aumentou decisivamente no começo do século XIII, especialmente na obra de Uc de Saint-Circ, mas que também está presente na de Conon de Béthune; por sua vez, duas canções do cônego compostelano são apontadas como *contrafacta* de canções de Peire Vidal, por Canettieri e Pulsoni (1995: 490-491), que concluem: “possiamo sospettare che la famiglia Marinhos abbia funto da tramite per la diffusione di Peire Vidal tra i trovadores.” Os mesmos investigadores (1995: 490-491) apontam para a coincidência entre o esquema estrófico usado por Airas Fernandes Carpancho na cantiga C4, “Ay, Deus, que coyta de sofrer”: a8 a8 a8 B8 B8 B8 (Tavani 1967, 19:26), bem como por outros cinco trovadores (FerPaezTam 46,2; FerRdzCalh 47, 13; JServ 77, 2; LoLias 87, 10; RoyPaezRib 147, 5, 12, 20), e o esquema da tenção BdT 344, 3a, de Peire Guilhem de Tolosa e Sordello, que instauram entre si um complexo sistema de relações e correspondências rítmicas e semânticas<sup>53</sup>. O conhecimento das composições de Sordello nos meios galego-portugueses é atestado pelo trovador português João Soares Coelho, uma ou duas décadas mais jovem do que Airas Fernandes Carpancho<sup>54</sup>. A tenção, composta provavelmente na Provença, deve ser anterior a 1237, segundo o seu editor (Boni 1954: 77-78); nela, Peire Guilhem e Sordello discutem sobre dois tipos de amante: aquele que quer “lo baizar e .l iaçer” e o que quer apenas “solaz et honor” da sua dama. Das rimas da tenção (a: an, or, atz; b: utz, er, ir) a cantiga de Carpancho retém –er; do tema da tenção provençal, parece reter a sentença de Sordello, na estrofe VI: “q’om deu so celar e cobrir/ qe no.s tainh vezer ni auçir”, dando-lhe porém tonalidade diferente – do tom sentencioso do trovador italiano, retém o imperativo de “calar” o amor, mas acrescenta-lhe o sofrimento que isso lhe causa. Obviamente, o tema é bastante comum na lírica galego-portuguesa; no entanto, a semelhança do esquema estrófico – que não é comum nem no âmbito provençal nem no galego-português –, juntamente com os dados históricos,

---

<sup>52</sup> Sobre Osoiro Eanes, veja-se especialmente López Ferreiro (1902: 372-3), Cotarelo Valledor (1933: 5-32), Oliveira (1994: 398-9), Miranda (1998: 97-105) (menciona que Osoiro Eanes pode ter trocado antes de 1220, mas sem acrescentar nenhum documento novo), Vieira (1999: 144-147).

<sup>53</sup> A afirmação, porém, de que Lopo Liáns é o trovador mais antigo desse grupo necessita ser revisada, já que não dispomos no momento de dados seguros sobre a sua cronologia. Cfr. Lapa (1982: 273-302), Pellegrini (1969: 155-192), Oliveira (1994, 378-9).

<sup>54</sup> Cfr. Oliveira (1994: 370-71), Canettieri e Pulsoni (1995: 490), Heur (1973: 221, n. 3), e Alvar (1977: 174-75).

contribui para considerar a tenção de Sordello como um possível intertexto para a cantiga de Carpancho<sup>55</sup>.

Um meio letrado e familiarizado com a lírica transpirenaica e com as práticas universitárias parisienses, portanto; na própria cidade de Compostela, ou à sua volta em casas da nobreza local, sem excluir a passagem pela corte real (cfr. a referência a uma “poeticamente rejeitada” ida à “cas d’el rey” em C2)<sup>56</sup> – esse é o ambiente no qual se move Airas Fernandes Carpancho e no qual conheceria outros trovadores originários dali ou dos arredores; não seria de estranhar, portanto, que se encontrassem nas suas composições marcas desses contactos.

Já se referiu anteriormente a possibilidade de Carpancho e Pai Soares de Taveirós terem frequentado a mesma corte, a de Múnio Fernandes de Rodeiro. Se comparamos a cantiga C1 do primeiro com a cantiga “Como morreu quen nunca ben” (A 35, B 150, Vallín 1996: VIII) do segundo, verificamos algumas coincidências, não só temáticas (que não são naturalmente originais), mas de desenvolvimento e de ênfase: como se sabe, a cantiga de Pai Soares está estruturada em 3 estrofes *capdenals* (“como morreu”, com’ome”) que “esclarecem” nos primeiros quatro versos de cada estrofe uma situação geral, para depois, apenas no 5º. verso - o refrão -, situar-se como indivíduo dentro da generalidade (“Como morreu quen ... /// ay, mia sennor, assi moir’eu”); a mesma polaridade entre regra geral e caso individual, quase com os mesmos termos, encontramos na segunda estrofe da cantiga C1 de Carpancho, embora numa forma especular, isto é, da situação individual para a geral: vv. 8-10 “... e como non morri / como mor[r]e quen non á proveyto de morrer ren?” Postas lado a lado, as duas cantigas parecem dialogar, a de Pai Soares afirmando a morte como a lógica consequência de amar sem reciprocidade: todo aquele que ama sem ser amado, morre; eu amo sem ser amado, portanto, morro; enquanto a de Carpancho interpela a falta de aplicação da norma silogística no seu caso: Todo aquele que ama como eu amo, morre; como é possível que eu não morra? A cantiga de Carpancho parece assim “disputar”, no sentido escolástico do termo, com a regra geral estabelecida por Pai Soares: ao refrão deste “assi moir’eu”, Carpancho opõe, exatamente no último verso da sua cantiga, a negativa que a destrói: v. 12 “e como non moiro?” As duas cantigas parecem reproduzir, na forma profana de uma *disputatio*<sup>57</sup> cortês, uma das figuras básicas do silogismo dialético, o *epicheirema* (Perreiah 1997: 54), que lida com

---

<sup>55</sup> Frank (1966: 67) registra apenas 3 ocorrências do mesmo esquema; Tavani (1967: 19:26) apenas as oito cantigas referidas acima, com o mesmo esquema métrico e rímico. Sordello teria visitado Castela no reinado de Fernando III, antes de 1236 (Alvar 1977: 174-75).

<sup>56</sup> Para uma análise mais detalhada da importância de Santiago como um centro de difusão e de criação cultural nos séculos XII e XIII, veja-se Vieira (1999: 91-110).

<sup>57</sup> Veja-se, principalmente, Weijers (1996).

questões controversas: colocada uma questão inicial, que admite duas alternativas como solução (quem ama sem ser correspondido, morre ou não morre?), a cantiga de Pai Soares defende a resposta positiva, enquanto a de Carpancho lhe opõe a evidência da negativa: *dicitur* que todo aquele que ama sem ser correspondido morre; *sed contra dico* que eu, que amo sem ser correspondido, não morro; *ergo*, não é certo que todo aquele que ama sem ser correspondido, morre.

Dentro desse quadro de correspondência formal e temática, o vocabulário recorrente em ambos os poetas poderia não se dever apenas a uma preferência genérica de escola, mas a uma intertextualidade determinada pelo contacto mais próximo: ren, ssandeu, ensandeçeu, moiro. Se ampliarmos o campo da comparação a outra cantiga de Pai Soares, “A ren do mundo que mellor queria” (A 32, B 147, Vallín 1996: V), encontramos no v. 13 a interrogação: “E, que farei eu, cativ’e cuitado?”, que poderíamos aproximar da frase também interrogativa do v. 12 de Carpancho: “e como non moiro, catyvo?” E que pensar da alusão de ambos os trovadores a uma dama da família dos de Rodeiro: Pai Soares na “cantiga da guarvaia” (A 38, Vallín 1996: XI), como é sabido, v. 11-12: “E vus, filla de don Paay / Moniz”; Carpancho, I, v. 6: “que a vy en cas Dona Costança?” Seria possível entender essa dupla alusão a uma mesma casa nobre como uma forma de diálogo intertextual, talvez mesmo uma resposta de Carpancho à referência de Soares, entendida como pouco “cortês” pelo outro trovador? Aqui estamos realmente no terreno da suposição e é bom deixá-la como tal.

Outra coincidência que tampouco será fortuita, mas, pelo contrário, devida ao contacto próximo entre trovadores que acabam por compartilhar não só temas mas também expressões e denominações, está no uso do termo “dona” para referir-se à mulher na cantiga de amigo (Oliveira & Miranda 1995: 511-512). Como se sabe, o termo é empregado por Pai Soares nas suas três cantigas de amigo (B 638/V 239; B 639/V 240; B 640/V 241; Vallín 1996: XIII, XIV e XV); Carpancho utiliza-o na *fiinda* da cantiga C9, v. 20: “leyxar dona seu amigo morrer.”

A hipótese de outras coincidências com poetas que provavelmente conviveriam com Airas Fernandes Carpancho, leva-nos a considerar a cantiga “ei eu tan gran medo de mia senhor” (LP 111,2), de Osoiro Eanes, que desenvolve um tema semelhante ao da cantiga IV de Carpancho: o de não ousar falar de amor à dama amada - tema aliás bastante comum entre os trovadores galego-portugueses, como fica claro na enumeração fornecida por Minervini (1974: 56). O que aproxima porém essas cantigas (a de Osoiro Eanes, aliás, é um fragmento), é uma modulação específica do tema, que comparece nas duas. Ambos os trovadores fazem menção nelas de dizer qual a dama que amam e temem: Carpancho, v. 8-10: “Amo *qual dona vus direy*: / a quen dizer non

ousarey / da mui [gram] cuyta 'n q[ue] m[e] t[en]"; Osoiro Eanes: vv. 3-6: "E veed'ora de qual ei pavor: / de quen non sabe matar, nen prender, / nen dēostar, nen bravo responder, / nen catar ...". É evidente que em ambas as cantigas a promessa de dizer o nome da amada afinal não se cumpre: na de Carpancho a suposta revelação enrola-se numa tautologia (a mulher a quem não ousou dizer que a amo é a mulher a quem não ousou dizer que a amo); na de Osoiro Eanes, a identificação frustra-se, por se aplicar a predicação não apenas a um indivíduo, mas a todo aquele "que não sabe matar, nem prender etc.", isto é, no sistema de comportamentos convencionais do contexto cavaleiresco, a qualquer mulher, por oposição ao cavaleiro que, este sim, sabe matar, prender etc. Ambas as pretensas identificações do objeto amado acabam ricocheteando sobre o sujeito amante: o ser aquela *a-quem-não-ousou-dizer-que-a-amo*, que descreveria a amada de Carpancho, na verdade descreve ainda o estado de inibição do trovador diante dela; a de Osoiro Eanes, por sua vez, é aquela que torna evidente a desrazão do pavor do poeta: como posso ter pavor de alguém que é incapaz de fazer mal a outrem? O fragmento de Osoiro Eanes está composto em tom leve: podemos supor que suscitasse sorrisos entre os seus ouvintes; a cantiga de Carpancho, porém, tem tom mais sério: a tentativa de "identificar" o objeto do amor, quebrando o ensimesmamento do amante, falha e este volta a fechar-se no sofrimento amoroso e no dilema experimentado - amar e não ousar falar à dama nem falar da dama. Ambos os textos, contudo, deixam claro certo prazer em brincar com uma expectativa que preenchem formalmente, mas não quanto à sua substância; e revelam, assim, estar familiarizados com as questões relativas às *proprietates terminorum*, que tomaram forma na segunda metade do século XII e parecem ter surgido dos debates entre Abelardo e os seus contemporâneos acerca da estrutura das proposições categóricas<sup>58</sup>. As preocupações dos lógicos do fim do XII e primeira metade do XIII incidiam especialmente sobre as propriedades dos termos, tais como a *suppositio*, a *significatio* e a *appellatio*, isto é, com as relações entre termos e referentes (*suppositio*, *appellatio*), entre termos e a forma mental que apresentam (*significatio*). Essas discussões eram importantes e envolventes, porque, estabelecendo regras precisas de passagem de um tipo de suposição para outro, permitiam dominar os principais mecanismos das *falácias* descritas nas *Refutações sofisticas* de Aristóteles: constituíam assim instrumento de trabalho da disputa concreta e mais especialmente da *disputatio de sophismatibus* (Libera 1999: 635). Pedro Hispano (circa 1205-1277), papa em 1276 com o nome de João XXI, que estudou na Universidade de Paris e ali ensinou, até 1229, escreveu um manual de lógica de uso extenso, conhecido geralmente pelo título *Summule Logicales* (De Rijk 1972; Dinneen 1990), e em seguida outra

---

<sup>58</sup> Veja-se, a respeito do assunto, Kneale (1972: 230-275), De Rijk (1967), Spade (1988).

obra, *Syncategoremata* (De Rijk 1992) que, como o nome indica, trata das palavras sincategoremáticas, como, por exemplo, *só, somente, apenas, a não ser que, mas*, etc., que não podem funcionar como termo propriamente dito numa proposição (isto é, como sujeito ou predicado), mas significam as disposições que pertencem ao sujeito ou ao predicado (De Rijk 1992: 38-40); essas obras, compostas um pouco depois da estadia de Osoiro Eanes em Paris (ou a de Adão e Nuno Fernandes), mas obviamente impregnadas das preocupações ali dominantes durante o período em que Pedro Hispano estudara e ensinara naquela universidade (sendo peninsulares, poder-se-iam inclusive ter conhecido),<sup>59</sup> focalizam vários casos de *suppositio* (referência), com os seus respectivos *sofismas*, identificando as *falácias* que utiliza cada um deles. Entre os exemplos oferecidos, podemos destacar um caso como: dado que “todo animal, exceto o homem, é irracional”, onde “animal” possui suposição simples, no sofisma “todo animal, exceto o homem, é irracional; portanto, todo animal, exceto este homem, é irracional”, faz-se uso de uma falácia de figura de linguagem, que muda a suposição simples para pessoal (Dinneen 1990: 70). A passagem que Osoiro Eanes faz de uma suposição simples para uma suposição (falsamente) discreta (= a que se realiza por um termo discreto, como “Sócrates”, ou “este homem”) é igualmente falaciosa. No caso da suposição usada por Airas Fernandes Carpancho, “a mulher a quem não ousa dizer que a amo é aquela a quem não ousa dizer que a amo”, o predicado da proposição tem uma suposição simples que, embora tenha valor de discreta, para o poeta, para o ouvinte é apenas simples, considerando que o predicado indica a essência, enquanto o sujeito indica a substância (De Rijk 1992: 376).

Aplicando as questões ao campo das cantigas em exame, podemos perceber uma inquietação subjacente às duas tentativas frustradas de identificação da amada: até que ponto se pode jogar com a linguagem, no que diz respeito às suas propriedades supositivas? No caso das cantigas anteriormente mencionadas, pode “a filha de dom Paai Moniz” ser corretamente identificada pelos ouvintes/leitores da cantiga? Dentro de determinadas circunstâncias, sim: no caso de haver apenas uma filha de um determinado dom Pai Moniz, o qual faz parte do círculo de conhecimento dos seus ouvintes/leitores, coincidentes, em tempo e espaço, com o âmbito convival do sujeito; da mesma forma, “a que vi en cas dona Costança”, embora essa descrição seja um pouco mais vaga e talvez requeresse um pouco mais de informação contextual para a sua desambigüização. Quanto às descrições do fragmento de Osoiro Eanes e de Carpancho, já examinadas, circunscrevem-se à

---

<sup>59</sup> Embora recentemente se tenha questionado que o futuro papa João XXI fosse o Pedro Hispano autor dos tratados lógicos, ainda assim foram escritos na primeira metade do século XIII e representam o estado dos estudos lógicos em Paris nas primeiras décadas do século. Cfr. Meirinhos 1996 e d’Ors 1997.

captação do objeto, enquanto limitada ao campo da experiência do sujeito identificador (caso de Carpancho), e a propriedades de uma classe (“mulher”), e não de um único indivíduo daquela classe (Osoiro Eanes). Jogo que sem dúvida remete para as convenções estabelecidas pelo gênero e desenvolvidas a partir dos modelos além-pirenaicos, permitindo ao trovador ao mesmo tempo “revelar” e “não revelar” a identidade da mulher amada – o que aproximaria esse jogo de linguagem dos *insolubilia* tão apreciados pela literatura lógica contemporânea (Spade 1988); mas também, por outro lado, para o universo epistemológico dos trovadores, no sentido mais amplo, e, no sentido mais restrito, para as práticas intelectuais familiares a pessoas que, como eles, pertenciam ao meio eclesiástico “escolástico”<sup>60</sup>.

A relação entre a “escolástica” e a poesia trovadoresca já foi observada anteriormente: Wechssler, entendendo a escolástica no sentido amplo, chama a atenção, contudo, para a importância do método escolástico na constituição do conceito de amor como uma “ciência”, o *gai saber*; os trovadores, diz ele, não apenas usavam uma linguagem erudita nas canções, mas falavam mesmo como professores e pensadores, em vez de, pessoalmente, como amantes; usavam ponderações e sentenças gerais para falar da sua própria situação, pelo que muitas canções de amor soam mais como exposição erudita do que como testemunho pessoal, mais “ciência” do que “vida” (Wechssler 1909: 372-405). Alain de Libera, da mesma forma, lembra que o “raciocínio tópico” dominante do fim do século XI aos meados do XII não é um mero fenômeno escolar, mais tarde universitário; ele concerne toda a cultura; o modelo da disputa reaparece nos gêneros dos *jeux-partis* e dos *partimens* (e podemos acrescentar: as tenções galego-portuguesas) e os jogos sobre a referência e a correferência percorrem os juramentos ambíguos dos romances franceses dos anos 1180, tais como o *Roman de Tristan* de Bérout e o *Chevalier de la Carrette* de Chrétien de Troyes (Libera 1999: 631-32). No caso da lírica galego-portuguesa, principalmente dos trovadores dessa geração, que se encontravam tão próximos à cultura eclesiástica do meio compostelano, temos que pôr pelo menos a hipótese de que ela os tivesse marcado de forma especial<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> O conceito de “escolástica” tem sofrido muitas revisões. Atualmente, tende-se a entender por “escolástica” não um sistema coerente e homogêneo de idéias, mas um método ou uma combinação de métodos, utilizados nas escolas medievais, e a forma de literatura filosófica e teológica dele proveniente. Cfr. Pontes (1999: 165-181), com extensa bibliografia. Vejam-se também as demais obras sobre o assunto citadas neste trabalho.

<sup>61</sup> A respeito de Pai Soares de Taveirós, veja-se Y. F. Vieira, “Falácias do amor: o lirismo galego-português e a nova lógica”, comunicação apresentada ao IX Congresso Internacional da AHLM (A Coruña, 18 a 22 de setembro de 2001); e acerca de Martim Anes, “A cor do potro prometido: lógica, ética e teologia na lírica trovadoresca”, comunicação apresentada no IV Colóquio da Secção Portuguesa da AHLM, Lisboa, 23 a 25 de outubro de 2002 (a serem publicadas nas respectivas Actas).

Já vimos como a cantiga “Poys que sse nom sente a mha senhor” (C1) possui uma estrutura conceptual que questiona a não ocorrência, no seu caso particular, da conclusão do silogismo: todo aquele que ama sem ser correspondido deve morrer; eu amo sem ser correspondido; mas não morro; por quê? A estrutura argumentativa é patente também em outras cantigas: na C2, o trovador apresenta argumentos a favor do “bom conselho” que lhe deveriam dar: morar onde possa ver a senhor, oposto ao “conselho” que antes tomara e que o fez coitado: “ir morar a cas d’el rei” = partir de onde pudesse ver a senhor. Embora a solução da questão acarrete conseqüências pessoais óbvias, ela é apresentada como se se assistisse a uma *disputatio*: depois da colocação do problema (“partir donde posso ver a minha senhor é bom ou é mau”), vem a desqualificação de uma das possibilidades contraditórias, partir; faz-se breve menção a favor da alternativa contrária (“Deu-lo sabe, que me quisera hir / de coraçõ, morar a cas d’el-rey”) - que não chega, porém, a transformar a argumentação num impasse ou *aporeme* (Parreiah 1997: 57-58); a conclusão final é dada sob a forma de um conceito abstrato exterior à vontade do trovador: “E poys Amor non me leixa partir / da mha senhor, nen d’aqueste loguar, quen me quisier, venha-m’aqui buscar.” O espaço do poema é assim compreendido pelas duas extremidades do dilema, o sim e o não. A cantiga C3, por sua vez, opõe dois âmbitos igualmente marcados por sim e não: o poeta deseja ver a senhor, embora saiba que, diante dela, não ousará dizer-lhe como teria prazer, como poderia guarir e andar ledado (v. 4, 9, 19); no v. 14, esses assuntos interditos vêm resumidos na expressão: não ousará dizer-lhe o que lhe diria “en bõa razon”. Devemos entender “en bõa razon” como tudo aquilo que decorreria naturalmente de amar? E, nesse caso, podemos entender que as regras do amor, tal como lhe são impostas pela senhor, vão contra a razão? O dilema é familiar ao pensamento cristão, desde que se contrapõe à cultura clássica, principalmente à grega: São Paulo (1 Coríntios 1. 18-25) opunha a loucura (*μωρία*) da cruz à sabedoria (*σοφία*) grega; a tradição escolástica procurou, porém, reconciliar a tensão entre os dois pólos, reconduzindo a sabedoria grega para o centro da cultura cristã - de onde tinha sido excluída pelos primeiros pensadores -, sem sacrificar contudo a integridade da fé<sup>62</sup>. Parece impor-se aqui, então, o paralelismo com contrastes mais amplos, nos quais a cultura trovadoresca se encontrava profundamente imersa, como lembra Pulega (1995: 17): “[q]uello del contrasto fra passione e ragione è motivo ricorrente nella topica del secolo. Esso ha fondamenti teologici e filosofici e, all’epoca, gode dell’appoggio delle teorie averroistiche secondo cui l’anima sensitiva avrebbe origine e natura

<sup>62</sup> Cfr. a postulação de Santo Inácio de Antióquia: “... da cruz, que é escândalo para os incrédulos, e para nós, ao contrário, é salvação e vida eterna” (Santo Inácio aos Efésios, xviii, 1; apud Pulega 1995: 76); veja-se também Rosemann (1999: 51-54).

completamente diverse da quelle dell'anima intellettiva"<sup>63</sup>. Ou seja, submetendo-se a um comportamento que sabe ir contra a "bõa razon", e apresentando-o dentro de uma estrutura "razoada" (ou seja, argumentativa; cfr. a quantidade de subordinadas e negativas), o trovador mostra-se à vontade no contexto dos discursos tensamente analíticos da filosofia contemporânea, aplicados por sua vez ao esclarecimento dos mecanismos lingüísticos e destinados a iluminar, finalmente, a palavra por excelência, isto é, a palavra revelada. Como observa Libera (1999: 633) acerca das relações entre a gramática, a lógica e a teologia nos séculos XII e XIII, há um estreito vínculo entre a especulação teológica sobre os problemas de semântica trinitária e a teoria lógica da referência: com efeito, é nesse terreno que surge o conceito-chave da lógica escolástica, a *suppositio termini*, de que já falamos.

As cantigas de amigo, por restrições de gênero, prestam-se menos à estrutura cerradamente argumentativa que vimos predominar até aqui. No entanto, há momentos em que a cantiga de amigo de Carpancho se aproxima bastante da de amor, como já observamos antes. Assim, a cantiga C9 ("A maior coita que eu no mund'ey"), que coloca alguns problemas de interpretação<sup>64</sup>, equilibra nas suas três estrofes, alternadamente, a descrição do sofrimento amoroso da amiga e a do amigo, que ela naturalmente conhece ("e amigo que nunca desejar / soub'outra ren se non mi, eu o ssey;"), desembocando finalmente na conclusão expressa na fiinda, de caráter conceptual: "o mayor torto que pode sseer: / leyxar dona seu amigo morrer." Comparada com C4, que desenvolve pelo menos o mesmo tema inicial (amar e não ousar dizer o amor à pessoa amada), chama a atenção por ser menos paralelística; além disso, parece conter uma "suma" dos sofrimentos relatados pelo amigo nas suas cantigas de amor: o amor que sente por ela, desde que a viu; o desamor que recebeu dela; o fato de ser ele "coitado"; a ameaça da morte, se ela não lhe valer. A amiga desenvolve, assim, uma argumentação a favor do amigo, concluindo com uma sentença geral, determinada a balizar o comportamento da senhor e que resolve a questão subjacente: deve a amiga deixar morrer o seu amigo? A cantiga C8 ("Madre velida, meu amigo vi") põe em cena a intermediação materna, necessária para resolver um dilema que é subentendido: a amiga, que ama o seu amigo, deve seguir a convenção e desdenhá-lo ou deve corresponder ao seu amor? A solução é de compromisso, dando a entender pela ação da intermediária que a amiga, embora não lhe corresponda diretamente, também não o desdenha. O círculo da intermediação aparece de forma bem mais

---

<sup>63</sup> Mais adiante, ao tratar do *Vers de dreit nien* de Guilherme IX, conclui o mesmo Pulega (1995: 129): "Anche da queste semplici notazioni, non possiamo non ricevere conferma di quanto siano stati determinanti, per la nascita della poesia occidentale, l'ambiente clericale e, soprattutto, l'influsso del pensiero teologico." (itálicos meus)

<sup>64</sup> Cfr. as interpretações fornecidas pelos editores mencionados anteriormente.

explícita na cantiga C6 (“Chegades, amiga, d’u é meu amigo”), onde se repete em mozdobre o verbo “falar”: falastes, falarey, falar, criando dessa forma uma espécie de “zona de contacto propagado” entre a amiga e o amigo; sem querer ir além do razoável em aproximações teológicas, podemos contudo apontar para esta circunstância que fazia parte da vivência cristã diária, exatamente a da intermediação entre o homem e Deus, através de diversas figuras: Cristo, Maria, os santos – com o que quero dizer apenas que se trata da transposição de um padrão de contacto entre pessoas que não podem, por motivos diferentes, entrar em contacto direto ou físico.

A cantiga C12 (“Molher com’eu non vive coyhada”), graças à reconstituição de Elsa Gonçalves, permite um jogo de passagem (também por ela apontado) entre o indeterminado e o determinado (“tragem-me”, “trage-me”). Essa pequena variação ilustra também o gosto da modulação, a que já aludimos antes, e que se manifesta não só na estrutura paralelística das cantigas de amigo e, em menor escala, nalgumas de amor – às vezes sob a forma do paralelismo semântico –, mas ainda na repetição do mesmo tema com alguma modificação.

Assim, as cantigas de amigo de Carpancho exploram situações semelhantes, por exemplo a intermediação amorosa (C6), o pedido de intervenção materna (C8), a vigilância materna, com ou sem a variante do castigo físico (C7, C12), a complacência materna (C10), enquanto as de amor exploram os matizes do amar sem ousar falar (C3, C4 e C5); entre as de amor e amigo, o tema da morte por amor (C1, C9); amar sem ousar falar (C3, C4, C5, C8, C9). À parte fica, então, a cantiga C13, considerada a única que apresenta o santuário compostelano como meta de romaria (Minervini 1974: 91). Chama a atenção o refrão: “e por veer meu amigo logu’i”, onde se pode entender o “i” como na “romaria” ou “em Santiago”, isto é, ou porque o amigo também fará a romaria ou porque o amigo vive em Santiago. Não creio que seja preciso desambigüizar a referência, pois ela pode ser intencional (sabemos como a ambigüidade era um dos assuntos favoritos dos lógicos medievais, na esteira das soluções sofisticadas propostas por Aristóteles). Não custa pensar, porém, que a vinculação de Carpancho a Santiago seja um motivo para entender que “i” remeta para a cidade compostelana e que a cantiga de romaria constitua um “pendant” para a cantiga de amor C2 (“Quisera-m’ir: tal conselho prendi”), onde o trovador declara abrir mão de ir à casa do rei, para poder morar onde possa ver a amiga; ou seja, e sempre dentro dos limites da ficcionalidade, as duas compensam-se e encontram-se num ponto de equilíbrio: C2 - não partir, para morar onde possa ver a senhor ↔ C13 - não ficar, partir para ir onde possa ver o amigo.

As composições de Carpancho, assim, coadunam-se muito bem com duas tendências que já foram apontadas, dominantes na cultura “escolástica” da

época. Uma é a relação especial com o “novo”, entendido como uma maneira diferenciada de dizer o que já fora dito antes – que força o poeta a mover-se dentro dos limites de um mundo de palavras (Libera 1999: 636), a repetir as suas próprias e as de outrem, no modo da paráfrase ou da contestação. Outra é a que advém da familiaridade com as práticas intelectuais da vida escolar universitária, destinada a tornar a linguagem um instrumento preciso de “clarificação” (Panofsky 1974: 89-113) das verdades reveladas e de detecção das falácias argumentativas em geral.

Não quero dizer com isso que o poeta fosse ele mesmo um “escolástico”, no sentido de ter frequentado a universidade de Paris, ou um lógico que se dedicasse às *disputationes* que constituíam o núcleo das práticas intelectuais do meio; mas que, vivendo num ambiente cuja principal atividade cultural provinha dos círculos eclesiásticos – a catedral de Santiago, e convivendo, dentro da própria família, inclusive, com pessoas diretamente ligadas a ela, letradas, muitas delas escolarizadas em Paris, não poderia não ter sido tocado por essas preocupações e essas maneiras de perceber o mundo da linguagem e do conhecimento. A respeito dele e do seu grupo, penso que se poderiam repetir, *mutatis mutandis*, as palavras de Panofsky, falando dos arquitetos góticos e da sua relação com os conteúdos e os métodos escolásticos:

Il est très peu probable que les bâtisseurs des édifices gothiques aient lu Gilbert de la Porrée ou Thomas d’Aquin dans le texte original. Mais ils étaient exposés à la doctrine scolastique de mille autres façons, indépendamment du fait que leur activité les mettait automatiquement en contact avec ceux qui concevaient les programmes liturgiques et iconographiques. Ils étaient allés à l’école; ils avaient entendu des sermons; ils avaient pu assister aux *disputationes de quodlibet* qui, traitant de toutes les questions du moment, étaient devenues des événements sociaux très semblables à nos opéras, nos concerts ou nos lectures publiques; et ils avaient pu entretenir des contacts fructueux avec les lettrés en mainte autre occasion. (...) en outre – et c’est peut-être le plus important – le système social (...) fournissait un terrain de rencontre où le clerc et le laïc, le poète et le juriste, le lettré et l’artisan pouvaient entrer en contact sur un pied de quasi-égalité. (Panofsky 1974: 85).

A tão decantada “abstração” da lírica galego-portuguesa, em relação à provençal, não poderia afinal dever muito a esses fundamentos discursivos sobre os quais se teria consolidado?