

PÉRIPLO DO AMOR CORTÊS: O ALEGRE TROVAR DE AIRAS NUNES

Ivo Falcão da Silva*

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Lígia Guimarães Telles

Resumo

O clérigo trovador Airas Nunes tem a sua produção literária situada em fins do século XIII, com fecunda operosidade no cenário português. É notório observar que as cantigas de amor, da tradição galego-portuguesa, de modo geral, comumente apresentam em seu escopo temático a dor que o cantador sofre diante do seu pedido enamorado que é negado pela dama. O presente artigo discute, no entanto que, seguindo no revés dessa tradição, as cantigas amorosas de Airas Nunes ambicionam apresentar, ao invés da dor do amante, a alegria que o sentimento da paixão pode oferecer no jogo da conquista. Sublinhamos, também, que alguns textos do autor, porém, permanecem ancorados na tradição do sofrimento do cantar. Percebe-se, desse modo, que existem traços de inovação e permanência na poética de Airas Nunes.

Palavras-chave: Airas Nunes. Cantigas de amor. Tradição. Inovação. Alegria.

Abstract

The troubadour clergyman Airas Nunes has your literary production localized at the end of the XIII century with fecund produce in scenery Portuguese. It is notorious to observe the songs of love, the Portuguese tradition in generality. Usually shows in your thematic purpose the ache that singer suffers before your infatuated demand is denied by the lady. This article debates, however, following in the reverse of this tradition the Airas Nunes' songs of love has objective to introduce, rather than lover's pain , the happiness that passion sentiment can to offer in the conquest game. We emphasize also that some texts of the author, but staying anchored in the tradition of suffering of singing. Understand that have lines of innovation and permanence in poetic Airas Nunes.

Key Words: Airas Nunes. Love songs. Tradition. Innovation. Happiness.

“Amor é uma paixão natural que nasce da visão da beleza do outro sexo e da lembrança obsedante dessa beleza.”
(CAPELÃO, 2000, p. 05)

Airas Nunes foi clérigo trovador cuja obra está situada nos fins do século XIII, mais especificamente entre os anos de 1284 e 1289. Vale salientar, logo de início, que a

*Ivo Falcão da Silva é mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. E-mail: ivofalcao@bol.com.br.

categorização de clérigo dada ao poeta não significa univocamente que ele tenha sido um homem “ordenado” pelos princípios religiosos da Igreja. Em verdade, isso representa que o trovador fora “letrado” com formação atravessada pela teologia e literatura. (MUNIZ, 2009, p. 420) ¹

Acrescido a isso, a escassez de referências bibliográficas em torno de Airas Nunes é um dos pontos motivadores para adensar a dificuldade em compor o perfil de vida e obra do trovador². Entretanto, algumas referências a personagens históricos³ nas suas cantigas, as reincidentes notas sobre o espaço da Galiza, além de duas notícias encontradas em arquivos⁴, colaboram para delimitação biográfica parcial de Airas Nunes. Os estudos desses materiais encaminham para tratar o poeta como sendo de naturalidade galega e frequentador do reinado de Sancho IV, como cortesão. (TAVANI, 1992, p. 35)

O seu cancionero é composto de uma considerável variedade temática e formal. Isso se torna patente quando Tavani (1992), analisando a produção de Airas Nunes, considera que ele se apropriou de modelos consagrados para promover uma “reelaboração de cantigas de outros trovadores” (TAVANI, 1992, p. 47)⁵. Além disso, Nunes utilizou uma mescla de elementos tradicionais e occitânicos. Esses apontamentos nos levam a caracterizar o poeta como sendo detentor de uma forte verve polêmica e anticonformista. (TAVANI, 1992, p. 47)

As suas composições poéticas contam de aproximadamente quinze textos: sendo quatro cantigas satíricas, quatro cantigas de amigo e sete cantigas de amor⁶. Nas canções satíricas de Airas Nunes encontram-se críticas severas a questões políticas e

¹ O presente artigo foi produzido na disciplina Teoria da Lírica, do curso de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da UFBA, que discutiu a poesia medieval no semestre de 2011.1. O curso foi ministrado pelo Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz.

² A dificuldade existente para encontrar materiais que colaborem para compor a biografia de um trovador não é de exclusividade de Airas Nunes. Tal dificuldade se estende para a maioria dos poetas dessa tradição.

³ Um desses personagens históricos é um pretense arcebispo (Frei Rodrigo) que encontrou entraves do clérigo de Compostela tomar posse dos seus direitos concedidos pelo papa Honório IV, entre os anos de 1286 e 1289. (TAVANI, 1992; MUNIZ, 2009)

⁴ Segundo Tavani (1992) e Muniz (2009), essas duas notícias encontradas no *Registro de Cancillería de los años 1283 á 1286*, que citam o nome de Airas Nunes a respeito da compra de roupas e um cavalo, facilitaram sobremaneira para situar temporalmente o respectivo trovador.

⁵ Dentre as cantigas que passaram por essa reelaboração no cancionero de Airas Nunes, podemos destacar aqui: *Non me posso pagar tanto* de Afonso X, *Cantiga d'amor* de D. Diniz e *Señor porque eu tant'afã levei* de Fernan Esquio.

⁶ Acerca dessa divisão do cancionero de Airas Nunes existem controvérsias, como aponta Márcio Muniz, em *Fremosos Cantares*. Tal divisão apresentada e escolhida no corpo é a do Giuseppe Tavani. No entanto, existe outra classificação feita por M. Brea que considera o cancionero de Nunes dividido em oito cantigas de amor, três cantigas de amigo e quatro cantigas satíricas. (MUNIZ, 2009, p. 421) Aqui, optamos por seguir a divisão de Tavani, pois o nosso suporte teórico está sustentado principalmente nas ideias do referenciado estudioso.

uma mirada pessoal para retratar tais fatos. As cantigas de amigo são consideradas por estudiosos como distantes da “forte ingenuidade” (comuns a tais poemas), se caracterizando principalmente pelo apuro formal e literário. Já as cantigas de amor, passam por um processo de *arejamento* diante da tradição medievalista, ao abordar temas não muito comuns a esses tipos de cantigas líricas, tais como: o alegre trovar, ao invés da coita amorosa e a esperança no lugar do desespero d’amor. (TAVANI, 1992)

O panorama métrico composicional de Airas Nunes segue a mesma torrente de multiplicidade referente aos temas abordados em suas cantigas, como já fora dito anteriormente. Tavani (1992) sinaliza que essa pulsão de buscar novas formas para elaborar as cantigas é uma característica central para a compreensão da obra do trovador. Permanece, pois, as ideias de dialogismo e contaminação, também, nas suas escolhas formais de elaboração métrica. (TAVANI, 1992, p.57)

Assim, diante das leituras feitas das cantigas trovadorescas de Airas Nunes, mais especificamente as de amor, surgiram algumas inquietações que resultaram na produção desse texto. O presente trabalho, portanto, objetiva discutir as modulações do protocolo de amor cortês marcadas em cantigas de amor do poeta Airas Nunes. Para tanto, inicialmente faremos uma incursão pela sociedade na qual emerge esses tipos de cantigas, assim como apresentar uma síntese do conceito de “fino amor” (ou o amor cortês) dessa tradição. Em seguida, entraremos no cerne da proposta, a saber: verificar nas produções líricas de Nunes um duplo movimento; o primeiro que visa a inovar alguns paradigmas constantes nas cantigas de amor, principalmente no que tange ao amor cortês e, o segundo, segue a ideia de que o trovador mantém alguns traços da tradição nas suas composições amorosas.

NOTAS SOBRE A SOCIEDADE E O “FINO AMOR”

Para compreender como se desenvolvem (e propagam) as cantigas de amor na Idade Média é importante estudar o contexto sócio-histórico em que essas peças líricas eram produzidas e divulgadas. Além disso, situando nosso texto inicialmente em dados concernentes à sociedade dessa época, teremos uma visão mais global do nosso local discursivo, fazendo-nos entender também as especificidades desse tipo de literatura.

Nesse momento da história do Ocidente, as relações se desenvolviam sob a égide das tramas que envolviam suserania e vassalagem. Relação que terá sua manifestação latente nas cantigas de amor, haja vista que a dama, centro da cantiga, é cortejada por

um jovem – nesse caso, um vassalo⁷. No entanto, essa dama por ser casada não pode deixar-se render aos joguetes amorosos lançados pelo homem. Já o rapaz, movido por desejos amorosos carnavais, tenta insistentemente conquistar a *sua senhor*. É assim que o modelo cortês está configurado: na relação de subserviência e servidão do homem diante da dama.

Georges Duby em seu texto “O modelo cortês”, discutindo sobre as relações do “fino amor” com a sociedade da época é bastante elucidativo. Para tratar dessas relações, o autor se utiliza de uma terminologia que traduz este comportamento como um jogo. A vassalagem em que o homem se despoja de qualquer brio para submeter-se à dama que, por sua vez, podia aceitar ou não⁸, compõe uma tácita rede de estratégias cujo intento final é a possessão erótica da mulher. Sobre isso, Duby acrescenta: “Era um jogo. Como em todos os jogos, o jogador estava animado pela esperança de ganhar. Neste caso, como na caça, ganhar era apanhar a presa”. (DUBY, 1989, p. 332)

A mulher não era dona do seu corpo plenamente. Inicialmente, submetida aos mandos da figura paterna não podia conversar e se relacionar com nenhum homem estranho e, depois de casada, era o senhor que se apresentava como o proprietário da mulher. É nesta paragem social, assim, que esse mesmo corpo é insistentemente vigiado por todos da corte, seja quando solteira ou casada. Acrescenta-se que, no contexto dos palácios, era muito difícil encontrar-se sozinho, sem a presença de outras pessoas que serviam, dessa maneira, umas às outras, como controladoras dos ímpetos de desejo do corpo. (DUBY, 1989)

Delineia-se, daí, um atrevido jogo pactuado entre homem e mulher no universo do amor cortês: o desafio do moço de enredar a dama. Mas o homem tinha de se enquadrar à situação de sigilo imposta; para isso, eram arquitetados lugares recônditos, jardins afastados da corte e recados de encontro sempre muito prudentes. A ânsia do homem era encontrar a dama em um lugar que pudesse consumir o seu desejo pulsante. No entanto, os protocolos do amor cortês exigiam outra forma de comportamento: era necessário sempre um lento ensaio e aproximação, até chegar a insistentes seduções que aguçavam o desejo⁹. Duby salienta que um dos temas da lírica cortês diz respeito ao

⁷ É importante pontuar que estamos realizando a analogia: dama como suserana suprema e o jovem como vassalo, no nível, prioritariamente, simbólico. A mulher nesse momento sofria muitas retaliações sociais e não tinha o poder equivalente ao do senhor. Nas cantigas, assim como no nosso texto, a mulher encena-se como a mais poderosa diante do cortejador, podendo ser comparada, pois, ao papel do suserano.

⁸ No plano onírico a mulher podia aceitar ou não a investida do amante. O objetivo principal do cortejador, afinal, era que a mulher cedesse e se entregasse ao prazer carnal. No entanto, seguindo os moldes cortesões, a mulher nunca se deixa seduzir; e o jovem, diante disso, sofre com o desdém da dama.

⁹ O ritual do amor cortês prescrevia que primeiro a dama aceitasse ser abraçada, depois beijasse o cortejador e gradativamente aguçasse o desejo do amante com carícias insistentes. (DUBY, 1989, p. 332)

ensaio do amante em possuir a sua presa-mulher, e o prazer “culminava no próprio desejo. É aqui que o amor cortês revela a sua verdadeira natureza: onírico”. (DUBY, 1989, p. 333)

É este modelo de comportamento esboçado por Duby que estará presente na literatura desse período. O crítico ressalta também que o “fino amor” é uma “criação literária”, ou seja, um objeto de cultura. Desse modo, a principal função dos textos literários produzidos nessa tradição será o divertimento na Corte, mas, por outra via, servia também como um eficaz sistema de controle social.

O refreio proporcionado pelos ideais do “fino amor”, apesar de não refletir a totalidade do cotidiano vivido na época¹⁰, preconizava um tipo de comportamento que era muito interessante para o convívio social do momento. Esse tipo de modelo tinha como principal intuito “educar os jovens, afim de, consolidar a ordem moral, a moderação e a amizade” (SANTOS, 2007, p. 7). Isso vinha evitar comportamentos considerados inadequados como: o rapto de donzelas e a brutalidade no trato com as damas. O modelo cortês concedia outro patamar de comportamento, pautado na mesura e na educação adequada para os homens neste período.

Longe de alimentar pretensos adultérios, o modelo cortês funcionava como uma maquinaria regulatória das ações masculinas. Dentro da corte, com tantos homens solteiros, promover esse tipo de literatura agiu como uma “pedagogia acertada”, pois “ela teve a função de promulgar um código de comportamento cujas prescrições visavam limitar na aristocracia militar os estragos de um descaramento sexual irreprimível”. (DUBY, 1989, p. 343). Diante desse traçado, adentraremos, a seguir, nas modelagens diferenciadas que o código de amor cortês adquiriu nas cantigas de amor de Airas Nunes.

ALEGRIA DO CANTAR: MODULAÇÕES DO AMOR EM AIRAS NUNES

Giuseppe Tavani (2002), em seu texto *A cantiga d'amor*,¹¹ compõe um conciso mapeamento das características distintivas do amor em cantigas trovadorescas. Dentro do seu estudo é possível construir uma cartografia ampla da tradição amorosa medievalista passando por aspectos formais até os contedústicos.

¹⁰ Georges Duby (1989) acerca disso já alertava que os historiadores não podiam ter um olhar inocente em relação aos documentos que informam sobre o amor cortês. As mulheres eram controladas socialmente. Esses tipos de textos eram elaborados para o divertimento no ambiente da corte.

¹¹ Cf. TAVANI, Giuseppe. *Trovadores e jograis*: introdução à poesia medieval galego-portuguesa. Lisboa: Caminho: 2002.

Um das temáticas mais caras a esse tipo de cantiga dizem respeito ao pedido de amor feito à senhora, e a tristeza gerada no poeta com a negação desse mesmo pedido. O elogio da dama, feito no decorrer dessa cortesia, se dá comumente no campo do superlativo, ou seja, ela (a dama) é sempre a mais bela e encantadora dentre todas as mulheres que o trovador já tenha visto. Salienta-se que as descrições feitas da formosura desta dama são sempre muito abstratas, pois, como previa os pressupostos do amor cortês, a identidade da amada tinha de ser preservada. Esse enamorado pedido culmina com a reserva da senhora, que não aceita a investida do cortejador. É diante dessa negação que o poeta sofrerá de muitas sintomatologias amorosas, como por exemplo: o lamento, a insônia e o morrer de amor¹².

A aflição em que o amante se vê envolvido com a negativa da mulher desejada, desemboca no campo semântico da coita amorosa. (TAVANI, 2002) O processo gradativo que o poeta passa com a desilusão amorosa caminha pelo olhar do poeta desiludido, a tristeza em tons profundamente dramáticos e pela lágrima – no pranto – que pode levar ao fenecimento.

O lance de olhares que é flagrado na cantiga do trovador é o início do processo do sofrimento de amar. O galante é comumente grato a Deus por ter-lhe concedido o direito de ver a mais bela criatura, para a qual entoa amorosamente sua cantiga, mas, no entanto, diante das frustrações das suas prerrogativas, esse mesmo olhar que inicialmente fora redenção, acolhimento e esperança, reverte-se em dor e desilusão. É assim que “os olhos do poeta estão de qualquer modo envolvidos na vicissitude amorosa enquanto veículo da paixão”, mas é, ao mesmo tempo, o veículo “da coita que o atormenta”. (TAVANI, 2002, p. 178)

Se a morte não é a saída para esta dor amorosa, a loucura é outra paragem em que o amante normalmente se ancora. *Perder o sen*, sair do seu eixo, é um dos resultados da dor de amar em diversas cantigas de amor. Para Tavani (2002), “a loucura de amor, o afastamento *da senhor*, a ira desta pela ousadia do poeta, tudo é pior do que a morte”.

As cantigas de amor da tradição galego-portuguesa apresentam de forma bastante recorrente a manifestação do amor via a coita amorosa. O sofrimento é a escolha temática que normalmente os poetas trovadores selecionam para falar do seu amor. Diante disso, concordamos com o que Tavani postula:

¹² Em aula ministrada pelo Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz, na disciplina Teoria da Lírica, pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, no dia 12 de abril de 2011, o referido docente construiu esse percurso exposto: partindo do elogio da dama até os sintomas do amor negado.

Périplo do amor cortês: o alegre trovar de Airas Nunes

A coita de amor manifesta-se no entanto com uma variedade sintomatológica não limitada apenas à loucura e à morte, mas alargada a outros *topoi* da poesia trovadoresca: em particular, o temor que impede o amante de se exprimir na presença da dama, a perda de sono, a cegueira, o pranto. (TAVANI, 2002, p. 180)

No entanto, quando adentramos na leitura das cantigas de amor de Airas Nunes notamos que a dor do amante cede lugar a uma alegria no cântico amoroso. A voz lírica dos poemas se encontra em pleno estado de festejo diante do amor encontrado. Caso exemplar disso está na cantiga *Amor faz a min amar tal señor*¹³. Leia-se:

Amor faz a min amar tal señor
que é a mais fremosa de quantas sei,
e faz-m'alegre e faz-me trobador,
cuidand'em bem sempr'; e mais vos direi:
faz-me viver em alegrança,
e faz-me todavia em bem cuidar.

Pois min amor non quer leixar
e da-m'esforç'e asperança,
mal veñ'a quen se d'el desasperar.

Ca per amor cuid'eu mais a valere
e os que d'el desasperados son
nunca poderán neeu bem aver,
mais aver mal. E por esta razon
trob'eu, e non per antollança,
mais pero que sei lealment'amar.

Pois min amor non quer leixar
e da-m'esforç'e asperança,
mal veñ'a quen se d'el desasperar.

Cousencen min os que amor non han
e non cousecen si, vedes que mal!
ca trob'e canto por señor, de pran,
que sobre quantas oj'eu sei mais val
de beldad'e de bem falar,
e é cousida sen dultança.
Atal am'eu, e por seu quer'andar.

Pois min amor non quer leixar
e da-m'esforç'e asperança,
mal veñ'a quen se d'el desasperar.

(Airas Nunes, B873; V 457)

Os dois primeiros versos da estrofe introdutória desta cantiga mantêm o exórdio que elogia os dons de formosura da dama, representando-a como singular dentre as mulheres que o poeta porventura tenha conhecimento. Já nos versos seguintes, a alegria do trovar toma o centro da enunciação lírica. A condição de amar faz o poeta se

¹³ B 873/ V 457 – Eds. Precedentes: Monaci n° 457; Braga id.; Machado n° 814; Fernández Pousa, “Cancioneiro” n° 4; Nunes, Cant. D'amor, n° CXXXVIII. (TAVANI, 1992, p. 99)

considerar como o mais feliz de todos os trovadores. Isso pode ser percebido com a presença do *mozdobre*¹⁴: alegre/ alegria, que reitera o gáudio em trovar o amor, nessa cantiga. No refrão, a amada serve como um catalisador para esta alegria, justamente ao proporcionar paciência e esperança ao amante. Mas, ao mesmo tempo, critica àqueles que trovam o amor pelo desencanto, choro e desespero, vejamos: “mal veñ’a a quen se d’el desasperar”.

Na cobra seguinte (v 10-15), é introduzida a postura de cuidar do amor com muito apuro e dedicação, pois aquele que se deixa contaminar pelos sintomas da coita amorosa, como referenciamos anteriormente, desesperados, portanto, não trarão para si as benesses que a paixão pode conceder. Trará, por conseguinte, o mal para junto de si: “e os que d’el desasperados son / nunca poderán neuu bem aver”. A postura adotada pelo poeta é trovar com lealdade e se deixar possuir pelo signo da esperança, pois, assim, se desenha o “amar verdadeiramente”, nesse poema.

Posteriormente, a partir do verso 19, o sujeito lírico mostra-se orgulhoso e cõscio da sua postura de trovar com alegria, não se importando com as críticas que possam ser lançadas sobre ele – provavelmente por se distanciar da tradição das cantigas amorosas em que se sofria por amor. A presença da palavra *cousencen* (v 19/ v 20) sublinha com realce o campo lexical da crítica à qual o trovador é submetido, talvez por assumir uma postura carnavalizante em relação aos moldes do amor cortês. No entanto, em resposta a tais pilhérias que ao trovador possam ser ditas, ele responde com certa ironia para que os críticos se auto-avaliem, e vejam que o mal está na dor e no desespero e o bem se encontra no júbilo do cantar d’amor. No verso 24: “Atal am’eu, e por seu quer’andar”, o eu lírico coloca-se na posição de vassalo subserviente à dama: condição esta que lhe é aprazível.

Vale frisar que se colocarmos em diálogo no nível semântico-lexical a palavra asperança, com outros vocábulos terminados em – *anca*, encontramos as palavras alegria / antollança / dultança. Assim, podemos inferir que as qualificações de beleza da dama são índices motivadores para a que o trovador se encontre imbuído de esperança e coragem para trovar. (MONGELLI, 2009, p. 56)

Segundo Lênia Márcia Mongelli (2009), Airas Nunes com uma postura claramente inovadora, segue o modelo da *joi* provençal e, desse modo, “o poeta coloca-se no extremo oposto da tradição da coita galego-portuguesa, para cantar o Amor que

¹⁴ Trata-se de um recurso da literatura trovadoresca medieval que utiliza da repetição, na última palavra de um verso, de uma variação verbal do último vocábulo do verso anterior.

personificado pela prosopoieia, *faz-m'alegre e faz-me trobador*". (MONGELLI, 2009, p. 56)

Seguindo a mesma esteira conceitual apontada por Mongelli, da *festa* inovadora do trovar em Airas Nunes, deparamo-nos diante de outra cantiga que compartilha dessas mesmas pressuposições. *Que muito m'eu pago d'este verão*:

Que muito m'eu pago d'este verão
por estes ramos e por estas flors,
e pólas aves que cantan d'amores
por que ando i led'e e sem cuidado;
e assi faz tod'omen namorado:
sempre i anda led'e mui loução.

Cand'eu passo per alguas ribeiras,
so boas arvores, per bõos prados,
se cantan i pássaros namorados
log'eu com amores i vou cantando,
e log'ali d'amores vou trobando,
e faço cantares em mil maneiras.

Ei eu gran viç[o] e grand'alegria
quando mias aves cantan no estio.
(Airas Nunes, B872 / V456)

Cantiga de mestria, composta de duas estrofes singulares (de seis versos cada), terminada com uma *fiinda* (versos que servem como fecho do texto poético)¹⁵, apresenta uma trova ambientada no espaço da natureza e que tem como corolário a iluminação solar, que parece remeter ao estado de felicidade do poeta. Na primeira cobra, caminhando por entre flores e arbustos, ouvindo o cântico dos pássaros, o trovador proclama que caminha feliz e sem sofrimento, pois é assim, segundo ele, que todo homem enamorado devia agir; estaria possivelmente delineada novamente a concepção do: “alegre trovar” em detrimento da coita amorosa.

Na segunda estrofe, repete-se o mesmo mote da anterior, isto é: o do caminhar por prados acompanhado ao som das aves. O ânimo e o amor que domina o ser do poeta é o que lhe concede inspiração para compor seus versos: “log'eu com amores i vou cantando / e log'ali d'amores vou trobando / e faço cantares em mil maneiras”. Na *fiinda*¹⁶, a alegria é realçada com o *mozdobre*: *gran / grand* que antecedem as palavras viço e alegria, terminando por reafirmar a felicidade do trovador em produzir cantigas de cunho amoroso.

¹⁵ Cf. TAVANI, Giuseppe. *Trovadores e jograis*: introdução à poesia medieval galego-portuguesa. Lisboa: Caminho: 2002.

¹⁶ Para Tavani (1992), a palavra “estio”, presente no verso: “quando mias aves cantan no estio”, possui relação sinonímica com o vocábulo verão. Assim, a temporalidade que introduz o poema, a do verão, é recapitulada na *fiinda* com a palavra “estio”. Isso mostra um fio de comportamento linear do poeta, da primeira a última estrofe, marcado pela alegria e satisfação em cantar o amor.

É importante frisar nesse momento, que Airas Nunes, apesar de trazer inovações no seu cancionero, no tocante do trovar feliz contrariando a reincidência da coita amorosa, não está à parte da tradição¹⁷. Isso se torna evidente quando observamos a tópica do sofrimento amoroso presente em uma cantiga sua intitulada: *Falei n'outro dia com mia seño*r. Vejamos:

Falei n'outro dia com mia seño
e dixell' o mui grand'amor que ll'ei
e quantas coitas por ela levei
e quant'afan soffro por seu amor.
Foi sañuda e nunc'a tanto vi:
e foi-sse e sol non quis catar por mi,
e nunca mais pois com ela falei.

Mentr'eu con ela falava em al
eu nunca moller tan bem vi falar;
e pois ll'eu dixell' a coita e o pesar
que por ela soffro, e o mui gran mal,
foi sañuda e catou-me en desden;
e des ali non ll'ousei dizer ren
nen ar quis nunca pois por mi catar.

E muitas vezes oi eu dizer:
“quisque, se coita á, costas lle dá”;
e eu receei esto grand'er'á;
mais porque me vejo em coitas viver
dixell' o bem que lle quer'e enton
[e]strañou-mi o de guisa que sol son
me quis falar: e de mi que será?

(Airas Nunes, B884 / V467)

Essa cantiga, contrariamente ao que pôde ser visto nas anteriores, tematiza justamente a coita de amor. Relatando o diálogo que teve com a dama, no qual havia declarado seu amor (e o sofrimento d'amor), recebe dela como resposta: a sanha – o destempero. Além da raiva, para aguçar ainda mais a dor do amado, a dama rebate a investida do amante com o desdém e o desprezo, comportamento que adensa ainda mais os sintomas da coita de amor. Na primeira cobra, a repetição da conjunção “e”, no início de cinco versos, remete a uma ideia de adicionamento e tensão para o ato enunciativo da declaração e conseqüente recusa da corte.

Na última estrofe, o sujeito poético encontra-se desnordeado após a negativa da dama, afinal: “quisque, se coita á, costas lle dá”. A condição de desalento do amante

¹⁷ Airas Nunes não pode ser considerado, equivocadamente, como à parte da tradição, por tematizar a alegria d'amor. Nos seus poemas, temas como: elogio da dama e vassalagem são recorrentes, demarcando a inserção do poeta nessa mesma tradição. Pensamos isso paralelo a Tavani (1993), que admite certa homogeneidade nas formas e conteúdos das cantigas trovadorescas.

adquire sua modulação mais espessa, com os dois últimos versos que diz: “[e]strañou-mi o de guisa que sol son / me quis falar: e de mi que será?”

Podemos extrair desse estudo algumas considerações acerca da poética de Airas Nunes. Primeiramente, torna-se claro a tematização da alegria nas cantigas de amor do referido poeta. Por outro lado, ancorado na tradição, em outros textos poéticos, permanece o tratamento da coita amorosa. Sobre isso, Tavani alerta-nos: “o nosso trovador, que tampouco nos seus outros poemas de amor foge da coita, ainda que evite o tema do desespero, introduz o motivo novo na retórica peninsular, o da alegria, o da felicidade suscitada pelo amor no ânimo do poeta”. Assim, pode-se dizer que Airas Nunes escreve no limiar entre: a tradição e a criação inovadora.

Suscitamos, ainda, outra hipótese acerca da introdução temática do feliz trovar em Airas Nunes: a possível influência da tradição lírica occitânica na produção lírica do poeta, haja vista a sua localização temporal, em fins do século XIII. Na tradição lírica occitânica, o amor alegre já era tema de algumas cantigas. (TAVANI, 1992, p. 101) Por conseguinte, através deste texto ensaístico, discutimos algumas inquietações e problematizamos alguns tópicos acerca da lírica amorosa de Airas Nunes que, senão respostas definitivas apresenta um esboço para possíveis discussões porvir.

REFERÊNCIAS

- CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DUBY, G. O modelo cortês. In: **História das mulheres a Idade Média**. Lisboa: Afrontamento: 1989. p. 331-351.
- MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. **Fremosos cantares**: antologia da lírica medieval galego-portuguesa. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- MUNIZ, M.R.C. Airas Nunes. In: **Fremosos cantares**: antologia da lírica medieval galego-portuguesa. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- _____. **A rebeldia de um amante**: as cantigas de amor do trovador Osoiro Nunes. In: MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (org.). *Estudos Galegos*. Niterói: Universidade Federal Fluminense / Núcleo de Estudos Galegos, 1996. p. 99-112.
- _____. **Notas de aula**: A cantiga de amor (12/04/11). Salvador: UFBA, 2011.
- SANTOS, Lígia Quirino dos. **O fino amor**. Disponível em: <http://www.nemed.he.com.br/lab/2007_ligia_quirino.pdf> Acesso em: 20 jun. 2011.
- TAVANI, Giuseppe. **A poesia de Airas Nunez**. Galícia: Galáxia, 1992.

Ivo Falcão da Silva

_____. **Trovadores e Jograís:** introdução à poesia medieval galego-portuguesa.
Lisboa: Caminho, 2002.