

# **A FIGURA DA MULHER E A DIMENSÃO DO FEMININO NA TROVA “UNHA PASTOR BEM TALHADA”, DE D. DINIS**

Irney Costa Brito\*

## **RESUMO**

Este artigo intenta estudar a figura da mulher e a dimensão arquetípica do feminino na poética do trovador D. Dinis. Para tanto, averigua-se o texto “Unha pastor bem talhada” de modo a compreender como este poema, ao dar voz à mulher medieval, acaba por engendrar processos de liberação psico-cultural ainda efetivos na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Trovador. Feminino. D. Dinis, poética.

## **ABSTRACT**

This article aims to identify the figure of women and the archetypal dimension of feminine in the poetic of troubadour D. Dinis. For this reason, the text "Unha pastor bem talhada" is inquired to understand how the language of D. Dinis gives voice to medieval women and engender processes of psycho-cultural liberation still effective in contemporary times.

**Key-words:** Troubadour. Feminine. D. Dinis, poetics.

## **1 A figura da mulher e a dimensão do feminino no trova D. Dinis**

Na obra *Do Cancioneiro de D. Dinis*, Lênia Márcia Mongelli pergunta:

“Que silêncio múrmuro, diria, Fernando Pessoa, de som ancestral e arquetípico, terá ouvido D. Dinis, para ser esse tão credenciado porta-voz da mulher?” (MONGELLI, 1995, p.16).

Ao saber que a fala feminina na cantiga de amigo galego-portuguesa não é a voz de uma mulher, quando considerada em termos de gênero, mas, sim, a de um poeta homem (D. Dinis), faz-se lícito buscar saber qual a posição da dimensão do feminino na arte dinisiana.

Pode-se conjecturar que na cantiga de amigo dinisiana a voz da mulher medieval ganha vez, na medida em que engendra processos psicológico-culturais, a intermediar a ação da dimensão arquetípica do feminino (*anima*), de modo ainda a ser expressão do próprio fazer da linguagem poética (Poesia).

---

\* Doutorado em Literatura e Cultura (UFBA). E-mail: irneybrito@hotmail.com

Com o objetivo de averiguar tais conjecturas quanto ao feminino na poética dinisiana, apresentar-se-á um estudo analítico da pastorela “Unha pastor bem talhada”, mostrada a seguir:

“LVII (137)

cf. M.p.86; CAP. nº.X.

Unha pastor bem talhada  
cuidava em seu amigo,  
e estava, bem vos digo,  
per quant’eu vi, mui coitada;  
e diss’: oi mais nom é nada  
de fiar per namorado  
nunca molher namorada,  
pois que mh o meu a errado.

Ela tragia na mão  
um papagai mui fremoso,  
cantando mui saboroso,  
ca entrava o verão:  
e diss’: “Amigo loução,  
que faria per amores,  
pois m’errastes tam em vão”.  
E caeu antr’unhas flores.

Unha gram peça do dia  
jouv’ali, que nom falava,  
e a vezes acordava  
e a vezes esmorecia;  
e diss’: “Ai Santa Maria!  
que será de mim agora?”  
E o papagai dizia:  
“Bem, per quant’eu sei, senhora”.

“Se me queres dar guarida”,  
disse’a pastor, “di verdade,  
papagai, pro caridade,  
ca morte m’ é esta vida”.  
Diss’el: “Senhora comprida  
de bem, e nom vos queixerdes,  
ca o que vos a servida,  
erged’olho e vee-lo-edes.”  
(LANG, 2010, p.236-237).

## 2 Estudo da trova “Unha pastor bem talhada”

A trova “Unha pastora bem talhada”<sup>1</sup> é formada por quatro estrofes (ou *cobras*, na terminologia trovadoresca), sendo que cada uma destas é constituída de oito versos (ou *palavras*, segundo a denominação da poética galego-portuguesa). Ela possui rimas no esquema abbaacac, o que dá ao texto ritmo pesaroso (típico da condição da coita, ou sofrimento da paixão

---

<sup>1</sup> Sem pretensões de compor exata tradução, porém, em aceitável interesse de se obter algumas possíveis considerações analíticas, traz-se a seguinte aproximação do texto galego-português com o idioma português contemporâneo: “Uma pastora bem talhada, / cuidava em seu amigo, / bem vos digo, / por quanto eu vi, / muito coitada. / e disse: “hoje não é mais nada, / de confiar em namorado / nunca mulher namorada / pois que o meu me a errado. / Ela trazia na mão / um papagaio maravilhoso, / cantando mui saboroso, / pois chegava o verão:/ e disse: “Amigo loução / o que faria por amores, / pois me errastes tão em vão?”/ E caiu entre umas flores. / Uma grande parte do dia / houve que não falava, / e às vezes acordava, / e às vezes esmorecia / e disse: “Ai Santa Maria! / Que será de mim agora?”/ E o papagaio dizia: / “Bem, por quanto eu sei, senhora.”/ Se me queres dar guarida, / disse a pastora: “diz a verdade, / papagaio, por caridade, / pois morte me é esta vida”. / Disse ele: “Senhora comprida / de bem e não vos queixeis / pois que vos é servida, / ergueis os olhos e vê-lo-eis.”

amorosa) e insinua desenho de experiências ocorridas e retomadas em espiralada ascensão. Tal estrutura compõe movimento circular que se implica como progressivo processo de tensão: por um lado o acirramento da coita da pastora; por outro, as progressivas intensificação e elevação da experiência poética na linguagem dinisiana. Trata-se de processo que, mesmo simbólico, relaciona as potências arquetípicas<sup>2</sup> do feminino (*anima*) e do masculino (*animus*). Mongelli (2009, p.92) afirma que “A Natureza nas *cantigas de amigo* é simbólica, nos moldes analógicos em que a compreendeu a Idade Média”. Sendo assim, deve-se, pois, estudar o texto em nível simbólico de modo a compreender como a linguagem em questão opera os processos de transformação relativos à fala da mulher e à dimensão anímica do feminino.

Nessa perspectiva, nota-se que a fala da mulher medieval ganha dramática expressão no texto dinisiano: “oi mais nom é nada / de fiar per namorado / nunca molher namorada / pois que mh o meu a errado”. O sofrimento que a mulher vive é característico da sintomatologia amorosa trovadoresca. Ressalta-se que tais sofrimentos e errância são vivências não apenas da mulher, como também do homem. Na obra *A Grande Mãe*, Erich Neuman afirma:

“A *anima* é por excelência o veículo do caráter de transformação. Ela é o movimento e o impulso à transformação, cuja fascinação impele, seduz e estimula o masculino a todo tipo de aventuras da alma e do espírito, da ação e da criação no mundo interior e exterior”. (NEUMANN, 2002, p.41).

No texto dinisiano, a dramatização da coita ocorre de modo a trazer a voz da mulher como expressão de sensibilidade também presente na psique do homem. Neste sentido, tanto o feminino (*anima*) quanto o masculino

---

<sup>2</sup> De modo algum, aqui, a noção de arquétipo está desvinculada da temporalidade histórica. Antes, os arquétipos se expressam com o desenvolvimento social e psicológico da humanidade. Por outro lado, tais noções são elaboradas em contextos e tempos diferenciados, tal como foram, por exemplo, as teorizações de Platão (na Antiga Grécia) e de Jung (na Moderna Europa). Portanto, assim como em qualquer outro discurso a exigir postulados que lhes dê consistência, os arquetípicos e as várias noções de arquétipos sugerem-se, neste estudo, não definições absolutistas, mas, sim, balizas com as quais se pode averiguar as dinâmicas e transformações nos âmbitos psico-social e histórico.

(*animus*) são ativados. Trata-se, certamente, de se possibilitar processos de prospecção psicológica. Não sem razão, Mongelli afirma:

“Frente à língua de trapo do avô Sábio, chegaram a acusar D. Dinis de “falta de realismo” – por distanciar-se da tradição satírica peninsular e pela ausência de notação histórica numa poesia de “alheamento”.

Para gáudio nosso, já foi corrigida a imperdoável distorção: fala-se em “realismo psicológico” como o timbre singularizante da produção literária dionisiaca”. (MONGELLI, 1995, p.12).

Em condição histórica, social e politicamente implicada – a dramatização da fala da mulher nos versos dinisianos não deixa de cumprir papéis ideológicos, a mediar, assim, relações de domínio e poder. Os jogos do amor, também, são jogos da linguagem ideologicamente comprometida. Quanto a isso, no estudo *O Modelo Cortês*, Georges Duby assinala:

“A mulher é o centro indiscutível do *fine amour*, o amor sublime, o amor cortês. Entendido como aventura, perigo e jogo submetido a inúmeras regras, os frutos literários do amor cortês constituem um gênero de evasão que não mostra a mulher tal como ela é, mas a imagem idealizada que dela têm os homens”. (DUBY, 1979, p.342)

A sociedade medieval era constituída, sobretudo, por oradores (clérigos); laboratores (camponeses) e por bellatores (cavalaria). A mulher, de modo geral, concebida como canal de reprodução, não raro, era vítima de violência. O extremo de tal situação se torna socialmente indesejável quando se fazem necessárias a organização e a integração dos sistemas feudais. Em sociedade constituída por homens guerreiros, tem-se escassez na economia dos afetos e os instintos devem ser direcionados, educados. Emerge, assim, a necessidade pedagógica dos jogos de amor. Nesta especificada perspectiva, os jogos do amor são um fazer que visa evitar a desintegração social e manter as relações hierárquicas estabelecidas. Se não, veja-se ainda o que diz Georges Duby:

“Com efeito o jogo de amor não pretendia de forma alguma perturbar as relações hierárquicas que subordinavam o feminino ao masculino no seio do sistema das relações sociais, cuja armadura ele contribuía para fortalecer. Desde que chegasse ao fim, desde que se voltasse à seriedade da vida, a “amiga” voltava à condição onde Deus tinha colocado a sua espécie, o seu gênero, recaia sobre o estreito controle do homem de quem, como esposa, filha ou irmã, dependia. Acessoriamente, mas de maneira decisiva, o fino amor

contribui para a educação das damas e das donzelas e é aqui que se pode falar de sua “promoção”. (DUBY, 1979, p.346).

Porém, mesmo estando inserida em contexto de mentalidades misógena e androcêntrica, a arte dinisiana não deixa de ser expressão de profunda e subversiva necessidade de integração humanística<sup>3</sup>. Neste sentido, a referida prospecção psicológica da figura da mulher e da dimensão do feminino também seria processo necessário para liberação em níveis psicológicos e culturais. Tal compreensão pode ser obtida através do contato com o texto dinisiano.

Na trova “Unha pastor bem talhada” nota-se que, sendo levada pelas paixões da coita, “Ela tragia na mão um papagai mui fremoso”. A referir-se à presença deste “papagai”, Mongelli afirma que

“Talvez porque soubesse, numa genial antevisão de certa corrente moderna da psicanálise, o quanto são imprevisíveis as reações femininas quando desestabilizadas pela paixão. O rei parece ter pretendido fixá-las todas, tais os argumentos que atribui às mocinhas ou iludidas ou abandonadas: (...) sabendo-se esquecidas, recusam-se a crê-lo contra quaisquer evidências e inventam toda sorte de artifícios, mesmo os mais improváveis, ou para justificar a ausência ou para confiar no próximo retorno do amado. Às vezes, é de um “papagai mui fremoso” que querem confirmação (...)” (MONGELLI, 1995, p.14, 15, 16).

Acolher tal posição de Mongelli não significa negar a dimensão ideológica da poética trovadoresca apontada por Duby de que pesquisa dinisiana do feminino serve ao *status quo* masculino. Por outro lado, pode-se também

---

<sup>3</sup> Quanto ao androcentrismo majoritariamente presente nas relações políticas e na arte medievais, assim, diz Ria Lemaire: “A mensagem dirigida às mulheres pelos poetas religiosos é a seguinte: se a mulher quer ser feliz e respeitada, tem que deixar o mundo, tem que desistir da sua liberdade, do ar livre e de todo prazer do corpo, sublimando o desejo sexual em amor espiritual. É a negação completa do poder e do corpo da mulher, cujo ideal de vida tem que ser o da clausura, da reclusão por trás do espaço cercado e debaixo do teto (...) do convento”. (LEMAIRE, 1990, p. 19-20).

De modo geral, a postura de Ria Lemaire é acertada, conquanto, no caso dinisiano, não possa ser absolutizada, visto que na poética de Dinis a representação da mulher ocorre como experiência de linguagem aberta ao sagrado e ao profano, como promoção das instâncias espirituais, sensoriais e afetivo-sexuais. Assim, diante da postura de Lemaire, reconsidera-se com a afirmação de Gilberto Figueredo Martins: “Mesmo sendo preciso relativizar e matizar afirmações radicalizadas (as quais se aproximam perigosamente, em direção inversa, de práticas discursivas que pressupõem corrigir), tal crítica, de viés ginocêntrico, acaba por acertadamente propugnar pela revisão do cânone literário medieval e convida a uma escuta mais atenta das vozes femininas que sussurravam nos claustros e enviavam loas aos céus, onde queriam ver alicerçada sua definitiva morada”. (MARTINS, 2011, p.71).

perceber (já em termos estético-textuais) que a dimensão arquetípica do feminino, não apenas reduzida à figura da mulher, vigora na arte dinisiana enquanto potência de caráter profundamente transformativo. Observa-se que a fala do “papagai mui fremoso” não é apenas uma imitação, mas, sim, expressão criativa, senão encantada, mágica, oracular. Na obra *Cancioneiro d’el Rei D. Dinis e estudos dispersos*, Henry Lang diz:

“Define-se como traço arcaico nesse poema, antes de tudo, a conversa da donzela enamorada com um pássaro como emissário amoroso, motivo caro à poesia popular. Usualmente, representam-se o estorninho e especialmente o rouxinol como sacerdotes do amor. O rei pode ter extraído das *Novas del papagai*, de Arnaut de Carcasses, a idéia de atribuir ao papagaio esta função”. (LANG, 2010, p.120).

Também Lênia Márcia Mongelli, explana:

“A ansiedade dela [*da pastora*] contrapõe-se a figura impar do *papagaio*, sobre o qual rios de tinta já correram. Origem provençal? Oriental? Mitos e fábulas clássicos? Aqui, destaca-se pelo *canto saboroso*, pelo exotismo que imprime ao *verão*: irônico (v. 24), responde com alguma desfaçatez à inquirição da *pastora*. Ave considerada “monstruosa” e mágica no imaginário medieval, porque detinha o dom da fala, privilégio dos seres racionais, no Oriente passava por um dos mais notáveis símbolos eróticos”. (MONGELLI, 2009, p.165). (grifos meus).

A origem histórica da figura do papagaio parece ganhar razoabilidade tanto conforme as contribuições de Henry Lang quanto com as sugestões de Lênia Mongelli. Outrossim, a figura do papagaio tem qualidade arquetípica, de modo que o significado originário que a anima vigora em espaço-temporalidade universal.

O “papagai” dinisiano é maravilhoso, pois que integra o aspecto animal (infra-humano, pré-pessoal) da ave e o aspecto humano (pessoal) da fala. Cantando, “fremoso”, o destino – possivelmente colorido e verdoso como a esperança – este papagaio está intermediando a expressão de “Santa Maria” (ou seja, a dimensão feminina do supra-humano). Trata-se da possibilidade de integração das dimensões sensorial, emocional, intelectual e espiritual.

Sendo assim, as considerações de Lang e Mongelli podem ser acolhidas e complementadas. A função de “sacerdotes do amor” sinalizada por Lang, não nega que a figura do papagaio cumpra uma função compensadora dentro da psicologia da mulher apresentada pela trova



“O primeiro está bem simbolizado na figura de Eva, que representa o relacionamento puramente instintivo e biológico; o segundo pode ser representado pela Helena de Fausto: ela representa um nível romântico e estético que, no entanto, é também caracterizado por elementos sexuais. O terceiro estágio poderia ser exemplificado pela Virgem Maria – uma figura que eleva o amor (Eros) à grandeza da devoção espiritual. O quarto estágio é simbolizado pela sapiência, a Sabedoria que transcende até mesmo a pureza e a santidade, como a Sulamita dos Cânticos de Salomão”. (VON FRANZ, 1987.p.185).

Nota-se que, ao re-acordar, a pastora “diss’: “Ai Santa Maria!””. Esta fala apela ao feminino não mais enquanto dimensão inconsciente (este não é mais o caso de referenciar a queda entre “unhas flores”), ou estética (não se trata mais de dizer “Unha pastor bem talhada”). Tal apelo é premência de integração da alma em nível mais elevado de síntese e expressão, ou seja, enquanto realidade exortada e simbolizada na figura de Maria, a santa. Nesta perspectiva, a figura de “Santa Maria” possibilita a integração das esferas pessoais e transpessoais. Outrossim, do ponto de vista formal, é lícito suspeitar que esta propriedade integradora pode estar relacionada ao fato da estrutura da trova em questão ser composta por quatro estrofes de oito versos. Estas estrofes, como observa Mongelli (2010, p.164) – escritas em “*enjanbement*” – podem ser lidas como “quadras”. E sobre a relação simbólica entre trindade e a quadrindade observa-se com Carl Gustav Jung, na obra *Psicologia e Religião*, que

“A Trindade é a vida, a pulsação de todo o sistema (...). A Quaternidade aparece como *conditio sine qua non* do nascimento de Deus”, e portanto da vida interna da trindade, em geral.” (JUNG, 2007, p.77).

Em tempo tenso que aponta um futuro desconhecido (“que será de mim”) e atualidade desesperada (“agora?”), a pastora pergunta a “Santa Maria” e é o papagaio quem responde: “E o papagai dizia: / “Bem, per quant’eu sei, senhora”. Aqui, o “papagai” – possível símbolo da liberdade, da linguagem, da alegria e do feminino – de algum modo já sabe que o amado está ao lado da pastora, ou pressente que o amado há de chegar. Outrossim, existe a possibilidade deste papagaio expressar sabedoria cônica de que, independente da chegada (ou não) do amado, o fundamento dos destinos é o Bem maior que supera o bem e o mal relativos a cada situação. Vivenciar este Bem Maior é integrar a receptividade do



feminino (*anima*) e a criatividade do masculino (*animus*). A coita (sofrimento, paixão, o mal) vivida pela pastora é um processo de ascensão que leva a um bem referido pelo papagaio. Não sem motivos, Lênia Márcia Mongelli diz que “O modelo central explorado pelos trovadores resume-se a um paradoxo: *meu bem é meu mal.*” (MONGELLI, 2009, p.XXVI).

É a experiência do paradoxo que motiva a poética de D. Dinis: linguagem que estando situada historicamente – sendo ainda passível de leitura contemporânea – supera o tempo e o lugar: faz-se cortejar de experiência transtemporal e transespacial: experiência humanizante e universal da Transcendência: vivência de Ágape (amor universal); ou ainda, a referenciar a mentalidade medieval: superação do paradoxo bem-mal, o Bem Primeiro e Último.

Assim, ao apontar síntese integradora das relações entre o divino e o terreno, entre o religioso e o mundano, o texto dinisiano sinaliza-se como expressão do feminino em nível similar à sabedoria anímica encontrada na figura da Sulamita dos Cânticos de Salomão.

Nesta perspectiva, “Unha pastor bem talhada” – verso-título que inicia a trova dinisiana em estudo – é a própria arte da poesia enquanto fazer que implica exercício de mesura e sabedoria, de equilíbrio e busca do amor que supera as inquietações da coita e se faz amor universal. Vez que a linguagem artística é uma amante a ser cortejada, o próprio fazer da linguagem poética implica-se, para o trovador, de algum modo, na experiência da coita. Nota-se, porém, que o modo como o poeta D. Dinis vive a coita em amor com a linguagem constitui-se como atividade criativa que promove liberação do próprio estado da coita. Na poesia de D. Dinis, o paradoxo do bem/mal não se resolve, pois, pelo maniqueísmo, tanto quanto não se nega a se resolver. A viver o conflito, a poesia dinisiana, supera-o continuamente a partir de descontinuidades criativas, de sublevações quanto às ordens éticas instituídas pela rigidez do catolicismo oficial ou pelo convencionalismo do senso-comum.

### 3 A poética dinisiana, o feminino e a contemporaneidade

Na trova “Unha pastor bem talhada”, então, a voz da mulher é a simulação da voz de um homem, é a parte feminina do psiquismo de um homem. O poeta, mesmo ideologicamente, dramatiza o papel de um outro que é mulher. Se na cantiga de amor a mulher é cortejada, na cantiga de amigo ela é observada, vivenciada, pesquisada. Isto se dá dentro das relações de poder. No entanto, este processo também ocorre, em nível arquetípico, como integração humanística de aspectos anímicos e culturais. Apesar das misogenias que insistem em perpassar as épocas, pela cantiga de D. Dinis, a mulher medieval, de algum modo, ganha voz. A mulher e a dimensão do feminino são cantadas justamente para que, através de irônico corretivo, haja compensação, equilíbrio em cultura excessivamente machista. Tal exercício poético ainda faz conhecer a sombra da coita, ajuda na integração da *anima* e do *animus*, labora-se na expressão de novas sensibilidades.

Em *O Amor Corte – quatro ensaios historiográficos sobre os trovadores medievais*, assim se expressa José D’Assumpção Barros:

“O Amor Cortês, em suma, deleita mas faz sofrer, aprimora mas fragiliza, erotiza mas idealiza, educa mas enlouquece, submete mas enobrece. (...) Em todo o caso, proclama a autonomia dos sentimentos face à racionalidade medida pelo saber erudito, face à religiosidade controlada pela Igreja na sua forma ortodoxa, face aos poderes e micropoderes exercidos pela família e pela sociedade para conservar o indivíduo sob o jugo de seus imperativos principais. A seu modo, o Amor Cortês representa uma revolução nos modos de pensar e de sentir, e não deixa de empreender uma velada crítica aos padrões repressores de seu tempo. Uma revolução imaginária, a bem dizer, pois se alguns trovadores a viveram de maneira concreta e intensa, a maioria dos homens e mulheres apenas a vivenciaram de forma lúdica e no mundo da imaginação. Algo como ocorre, talvez, nestes dias de hoje em que homens e mulheres aprisionados em suas desinteressantes rotinas passam a freqüentar com habitualidade as salas de cinema, onde irão contemplar confortavelmente aventuras e romances de amor que nem sempre encontram nas suas vidas.” (BARROS, 2002, p.14).

Com Barros pode-se afirmar que, embora politicamente contextualizada, dado o forte teor anímico que nela subsiste, a arte dinisiana insurge contra a ordem instituída a superar a própria medievalidade. Tal possibilidade de refletir e superar o tempo ocorre em função da ironia

presente na poética de D. Dinis. Sobre a trova galego-portuguesa, também Mongelli (2009, p. 96) afirma

“São inventio de “duplo sentido”, o que causa surpresa tende em vista a “simplicidade” da camada denotativa do texto”.

11

Este duplo sentido é ação da ironia, da simulação e do equívoco (*equivocatio*) que permeia toda a produção dinisiana. É esta situação que favorece a justaposição do plano realista (quando a linguagem referencia a fatos supostamente ocorridos) e do plano analógico (quando a linguagem remete às instancias ficcional e metafórica). Assim, se o plano realista representa a realidade, o plano analógico, por sua vez, apresenta linguagem simbólica que deflagra insinuações, vários sentidos e sutis sugestões. Não apenas estão representadas e apresentadas, mas acionadas as forças motrizes da poética da arte dinisiana. Longe da passividade política, com Mongelli (1995, p.12), pode-se dizer que – sob pena de se cometer injustiça – D. Dinis não pode ser acusado de “alheamento”, vez que a arte dinisiana, perscrutado a mulher medieval, faz-se como “realismo psicológico”.

Deve-se avançar atentando ainda que a arte de D. Dinis é arte do “realismo” e do “psicológico” se por estes termos também entender-se, respectivamente, a realidade e a psique do Mundo, ou seja, a *anima mundi*. Trata-se, pois, de arte que não apenas versa sobre o cortejar, mas é, ela mesma, um cortejar, um apelo ao contato relacional do homem com a experiência universal da Poesia. Assim, mesmo influenciada por doses de androcentrismo medieval, é patente o caráter atual da arte dinisiana.

Vale referir que, já em vias de desfecho da Introdução da obra *Fremosos Cantares: antologia da lírica medieval galego-portuguesa*, Mongelli, assim registra:

“Nenhuma grande poesia fica limitada ao seu tempo. E a lírica galego portuguesa é uma grande poesia, sob a moda que a erigiu e a feição repetitiva que tomou. Uma coisa é o gosto pessoal, intransferível, variável segundo cada leitor e cada momento histórico, outra bem diferente é o reconhecimento crítico, objetivo e científico, das contribuições daquela “moda” para a arte poética subsequente. Não é necessário enfatizar, em solo ibérico e até fora dele, a longevidade das lições trovadorescas – ainda muito vivas nos séculos XVI e XVII, distorcidas

no século XIX, desmaiadas mas perfeitamente audíveis na modernidade e plena da pujança das “redescobertas” no século XXI.”. (MONGELLI, 2009, p. XLV-XLVI).

A receptividade se dá porque o texto dinisiano tem condições populares eivados na sutileza da *anima*: delicadeza cuja necessidade se faz grande diante do excessivo racionalismo moderno, eminentemente masculino. A popularidade da trova dinisiana não é destituída de sentido. Uma arte de teores tão delicados, tão equilibradores, não pode deixar de ser desejada nestes atuais tempos. Apesar (e em função) da tecnocracia abusiva e do excessivo racionalismo, os tempos atuais acabam por requerer aquilo que a medievalidade dinisiana legou. Seria a Idade Média (muitas vezes chamada preconceituosamente de Idade das Trevas) um tempo e um espaço tão distantes e separados do mundo atual? Seria o espaço e a temporalidade medievais gérmenes de muitas riquezas contemporâneas?

Parece que o legado da sensibilidade medieval ainda influi nestes tempos atuais, quando os paradigmas emergentes em ciência tematizam a matemática fractal, a inter-relação entre todas as esferas da existência, a experiência da alma do mundo (*anima mundi*). No que tange à parcela de influência que lhe cabe, D. Dinis talvez não tivesse apenas o visionarismo e a “genial antevisão de certa corrente moderna da psicanálise” (MONGELLI, 1995, p.14), conquanto, também, ao ser genial na própria época em que vigorou, pode influenciar a história.

Interpretar é re-interpretar, no que se implica a relação sempre contemporânea com o passado. Daí, quiçá, possa-se depreender algum entendimento do porquê a lírica galego-portuguesa, sobretudo, mais especificamente, a obra dionisina, mantém-se não apenas como documento de inestimável valor histórico, mas também como monumento estético de inegável valor artístico: artefato capaz de promover a expressão das instâncias anímicas do feminino e por conseguinte operar processos de transformação humanizante.

À contemporaneidade cabe aquilo que, em *A letra e a voz: a literatura medieval*, Paul Zumthor (1993, p.24) aponta:

“projeção do passado no espaço moderno, comportando, a todo o instante, um retorno crítico ao passado como tal. Minha própria voz importa aqui, e o sentimento que tenho dela; importa ao que posso dizer dessa outra voz, perdida”.

Cabe à crítica discernir no que a arte dinisiana pode ser proveitosa para os tempos atuais. Considera-se que, para além das contingências medievais, é da linguagem enquanto fala da *anima mundi* (alma do mundo) que a poesia dinisiana parece tecer o canto. Canto dos alaridos e do silêncio. A desenhar dinisiana espiralidade em sublevação, retoma-se, diferentemente, o início deste artigo com a pergunta de Mongelli:

“Que silêncio múrmuro diria, Fernando Pessoa, de som ancestral e arquetípico, terá ouvido D. Dinis, para ser esse tão credenciado porta-voz da mulher?”

A presença de laivos androgênicos inviabilizaria a obra dinisiana? Contemporaneamente, notam-se as questões da liberação e redimensionamento político da figura da mulher, quando a pós-modernidade dá vezo à discussão sobre as minorias e sobre o feminismo. Como se constatou a trova dinisiana é permeada por teores andocêntricos, tanto quanto por universalismo humanístico. Desta maneira, a considerar a figura da mulher (cujo evidente e efetivo conclave emancipatório vem ocorrendo nas últimas décadas), outrossim, o feminino (*anima*) em evocação constante ao masculino (*animus*), aqui, fica a pergunta: que voz é esta que transpassa épocas e ainda se faz atuante, senão um grito de avante? Porém, nestes tempos em que a voz e a performance da poesia (diferentemente da cantoria e da teatralidade expressivas da idade média) estão aninhadas no reduto da leitura individual, deixa-se, como desfecho deste artigo, que a resposta possa advir, expansivamente, com a intimidade corporalmente anímica do leitor...

## Referências

BARROS, José D’Assunção. (2002). O Amor Corte – quatro ensaios historiográficos sobre os trovadores. In *Os trovadores medievais e o amor cortês - reflexões historiográficas*. Vassouras: Lesc.

DINIS, D. (1995). *Do cancionero de D. Dinis*. Introdução e roteiro de leitura de Lênia Márcia M. Mongelli. São Paulo: FTD.

DUBY, George. (1989). O modelo cortês. Em: DUBY, George & PERROT, Michelle. *História das Mulheres: a Idade Média*. Lisboa: Afrontamento.

JUNG, Carl Gustav. (2007). *Psicologia e religião*. 7 ed. Trad. de Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes.

LANG, Henry. (2010). *Cancioneiro d'el Rei D. Dinis e estudos dispersos*. Organização de Lênia Maria Mongelli e Yara Frateschi Viera. Niterói: EdUFF.

LEMAIRE, Ria. "A canção da malmaridada" e "As cantigas que a gente canta, os amores que a gente quer (O papel da mulher na passagem da tradição oral à escrita)". In GOTLIB, Nádia B. (org.). *A mulher na literatura*, vols. II e III. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1990.

MARTINS, Gilberto Figueredo. *A Sancta Sapientia Medieval – enigma e mistério no teatro cristão de Rosvita de Gandershiem*. Revista Brasileira de História das Religiões. ANPUH, Ano IV, n. 10, Maio 2011 - ISSN 1983-285. P.70-95. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/index.html>. Acesso em: 10 de agosto de 2011.

MONGELLI, Lênia Márcia (org.). (2009). *Fremosos cantares: antologia da lírica galego-portuguesa*. São Paulo: Martins Fontes.

NEUMANN, Erich. (2002). *A grande mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. São Paulo: Cultrix.

VON FRANZ, Marie; JUNG, Carl Gustav. (1987). *O homem e seus símbolos*. Petrópolis: Vozes.

ZUMTHOR, Paul. (1993). *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.