

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Tese de Mestrado em Estudos Alemães

- BELACANE E HERZELOYDE -

**A CONSTRUÇÃO DE GÉNERO E A CODIFICAÇÃO DA EMOÇÃO
EM *PARZIVAL* DE WOLFRAM VON ESCHENBACH**

Paula Cristina Ribeiro Simões

2007

Índice

Introdução.....	3
1. A codificação da emoção numa perspectiva de género.....	9
2. A acção da 'Vorgeschichte' (história prévia):	17
- A acção de Gahmuret.....	19
- A acção de Belacane.....	24
- A acção de Herzeloyde.....	27
3. A dinâmica entre as figuras: paralelos e diferenças.....	33
3.1. Belacane e Gahmuret.....	34
3.2. Herzeloyde e Gahmuret.....	43
3.3. Outras figuras menores (Schoette e Ampflise)	55
3.3.1. Schoette.....	55
3.3.2. Ampflise.....	57
3.4. A questão da religião.....	61
4. Género e acção no Ciclo de Anschouwe.....	67
4.1. Rainhas.....	69
4.1.1. Belacane: casamento enquanto concretização do amor...70	
4.1.2. Herzeloyde: casamento enquanto acção política.....73	
4.2. Esposas / amadas.....	76
4.2.1. Belacane: Amor para além da cor e da religião.....	78
4.2.2. Herzeloyde: A natureza erótica do amor.....	82
4.2.2.1.O sonho de Herzeloyde.....	88
4.3. Viúvas e mães.....	90
4.3.1. A questão paternal.....	91
4.3.2. Belacane: Duas cores, dois mundos: Feirefiz como símbolo de união.....	93
4.3.3. Herzeloyde: <i>triuwe</i> - Entre a santidade e o pecado.....	99
5. Género e emoção: 'Minne'	112
5.1. A percepção do amor.....	116
5.2. O corpo enquanto actor e palco de amor.....	118
5.2.1. O corpo enquanto objecto (pose, vestuário).....	120
5.2.2. O movimento do corpo no espaço	124
6. Género e emoção: A tristeza enquanto encenação de perda, separação e morte	125
6.1. A percepção da tristeza....	128
6.2. O corpo enquanto actor e palco de tristeza.....	129
6.2.1. O corpo enquanto objecto (pose, vestuário).....	130
6.2.2. O movimento do corpo no espaço.....	133
6.3. A lamentação ('Klage')	134
Conclusão.....	139
Bibliografia	143

INTRODUÇÃO

Belacane e Herzeloide são duas figuras femininas de *Parzival* de Wolfram von Eschenbach que se caracterizam por serem carismáticas e enigmáticas. Apesar da sua acção se desenrolar no início da obra, nomeadamente na 'Vorgeschichte' (história prévia dos pais de Parzival, o protagonista), a sua importância é realçada, pelo facto de serem as duas mulheres do pai de Parzival, de perpetuarem a sua influência e relevância até ao final da narrativa e também, pelo facto de, tendo em conta a construção de género e a codificação da emoção, as suas presenças na obra terem um carácter único e especial.

Nesta dissertação, pretende-se analisar a questão de género no modo como estas figuras se enquadram dentro do que é normalmente aceite na literatura cortês como sendo tradicionalmente 'feminino' e 'masculino' e relacionar esta questão com a da codificação das emoções. Questiona-se se as duas figuras agem de uma forma marcadamente diferenciada na esfera social e individual e que repercussões poderão daí advir no que concerne a questão do *gender* e da emoção.¹

Apesar de *Parzival*² ter como obra de fonte a obra *Perceval* de Chrétien de Troyes, as alterações de Wolfram marcam categoricamente toda a obra. Por exemplo, o carácter inovador e único da 'Vorgeschichte', cujas personagens servem de matriz às restantes figuras da obra, está patente logo de início: *Ist zwîvel herzen nâchgebûr,/ daz muoz der sêle werden sûr./ gesmæhet unde gezieret / ist, swâ sich parriert/ unverzaget mannes muot,/ als agelstern varwe tuot./ der mac dennoch wesen geil: wand an im sint beidiu teil, des himels und der helle.* (1,1-9). Longe de referir informações importantes como o seu nome,

¹ Como esfera social entende-se a acção de uma personagem que se desenrola em circunstâncias oficiais, tais como, cerimónias, reuniões ou encontros e onde o seu papel está directamente dependente do estatuto que essa figura tem, por exemplo, enquanto rainha, enquanto esposa ou enquanto mãe/viúva. Por outro lado, a esfera individual remete para a acção ou pensamentos de uma personagem, que se refiram unicamente ao próprio indivíduo ou a quem lhe está próximo, sendo portanto independente do seu estatuto e do local onde se situa.

² Edição citada: Wolfram von Eschenbach, *Parzival*. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung von Peter Knecht. Einführung zum Text von Bernd Schirok, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1998.

nome do mecenas, informações acerca de fontes, como seria de esperar (cf. Bumke: 1997, p.33.), Wolfram opta por chamar a atenção para questões que transcendem a obra. E começa com a questão da *zwîvel* (dúvida), a questão do ser e do parecer e a questão do *parrieren* (ser-se malhado)³. Tendo em conta que as tais informações importantes acerca da obra surgem apenas na chamada 'Selbsverteidigung' de Wolfram (entre os livros II e III - portanto entre a história dos pais e a do herói), que a obra tenha um início assim tem de ter um significado maior. Wolfram prossegue, estabelecendo a diferença entre a cor negra (que está condenada ao inferno) e a cor branca (condenada à salvação), sendo *triuwe* a medida mais importante para estabelecer a diferença.

Mas se as cores são tão taxativas assim, como é que *zwîvel* surge neste contexto? Bumke retrata assim este conceito: „*zwîvel* bezeichnet im Mittelhochdeutschen alle Formen des inneren Zwiespalts, von der Unsicherheit des Denkens und Handelns bis zum religiösen Unglauben“ (Bumke: 1997, p.33.) e vê neste contexto de salvação da alma um cariz religioso. A seguinte questão poderá ser colocada: Será que esta divisão entre o bem e o mal, entre o branco e o negro (num sentido figurado), entre a felicidade e a tristeza, entre o ser e o parecer não passam por um filtro denominado *zwîvel*? Será possível dizer se nas suas essências Gahmuret, Belacane, Herzeloide, Parzival e até Feirefiz são bons ou maus, brancos ou negros? Não, num contexto de ficção. Os homens são os grandes heróis, mas não deixam de ter muitos defeitos que têm consequências graves, não só para si mesmos, mas também para as outras figuras e para o desenrolar da acção: recorde-se só as alegrias e sofrimentos que a *unstæte* de Gahmuret causou; os dramas e as tramas que a imperfeição de Parzival motivou! Quanto às mulheres, elas têm um carácter funcional e propulsor da acção. No entanto, sendo a sua existência dependente da do homem (pai ou filho), até que ponto se pode constatar *zwîvel* na mulher, ou seja, uma individualização do próprio interior da personagem enquanto pessoa? Como Susanne Heckel (1999) dá a entender em relação a

³ Bumke (1997, p. 33) explicita da seguinte forma esta nova concepção: “Die Typologie der drei Menschen (der ganz Weiße, der ganz Schwarze und der schwarz-weiß Gescheckte) wird von den meisten Interpreten als programmatisch für eine neue Art der Menschendarstellung in Wolframs Dichtung verstanden. Im Mittelpunkt des Interesses steht der dritte Typ: der zweideutige, widersprüchliche, elsternfarbene Mensch, der zugleich »beschimpft und gefeiert« (1,3) wird.”

Herzeloyde, a concepção da figura surge num contexto funcional, mas a sua acção segue uma lógica subjectiva.

Pode-se aplicar esta ideia também ao papel de Belacane, se bem que de uma forma mais modesta. Ingrid Kasten (1995, p. 64) diz o seguinte a respeito da funcionalidade e psicologia das personagens:

Programmatik und Figurenpsychologie sind im höfischen Roman [...] nur locker miteinander verknüpft. Aus heutiger Sicht erzeugt dies eine eigentümliche Spannung, die irritierend, aber auch faszinierend ist und die eine besondere ästhetische Komponente des höfischen Romans darstellt.

Esta ligação é difícil de ser feita. No entanto, não deixa de ser interessante o modo como Wolfram modelou as suas personagens femininas mais pelo seu interior do que pelo seu exterior, e como as emoções (carácter mais psicológico do que propriamente funcional), a percepção da realidade e o próprio corpo revelam a posição que Wolfram adopta neste início da obra, ou seja, de que no final, as personagens têm profundidade, o que se espelha nos seus defeitos e qualidades e o que contrasta grandemente com as personagens estereotipadas da literatura cortês.

O prólogo é muito importante, porque introduz, num carácter bipolar, a referência a uma discrepância entre ser e parecer ('Sein' e 'Schein') e a acentuação na *triuwe* e na *stæte*, o que irá modular de uma forma acentuada a acção e interacção das personagens. Ele promete uma história de alegria e sofrimento, sorte e azar, coragem e medo (3, 25-30).

A história dos pais de Parzival segue em diferentes níveis aquilo que é anunciado no prólogo. Ela desenvolve o significado intrínseco de alegria, sofrimento e lealdade ao tornarmo-nos testemunhas do sucesso de Gahmuret, enquanto cavaleiro, dos seus relacionamentos amorosos com Belacane e Herzeloyde e também os resquícios de morte e sofrimento que perduram ao longo da obra.⁴ Mas mais do que isso, ela introduz na obra, nestas personagens que têm o seu carácter funcional e propulsor de acção, a forma como Wolfram considerava o mundo.

⁴ Schu (2002, p. 117): "Diese Verschlingung von Freude und Leid wird besonders gegen Ende des II. Buches eindrücklich demonstriert, wenn Herzeloyde neben dem Schmerz über den Tod des geliebten Mannes Freude über die Geburt eines Sohnes empfindet, und diese Dialektik in zwei Versen Ausdruck findet: *sī vreute sich ir suns geburt:/ ir schimph ertranc in riuwen furt.* (114, 3f.)."

A concepção das personagens, apesar destas existirem em grande número, é vista em relação à sua ligação com a personagem principal – Parzival, ou directa ou indirectamente através das personagens Gawan e Gahmuret. Muito longe de arredondar as personagens, o que Wolfram faz é dar-lhes uma profundidade e um enriquecimento que os demarca dos seus modelos em *Perceval* e os distingue de outras personagens da literatura medieval alemã. O melhoramento desta recriação passa, grandemente, pelo facto de Wolfram construir as suas figuras em dois níveis: o plano social e o plano individual.⁵

As figuras femininas nas obras épicas cortesãs têm sido objecto de estudo por parte da crítica desde o início do estudo académico de textos medievais no século XIX e na primeira metade do século XX. Por exemplo, Karl Weinhold (1897) tratou das figuras femininas da literatura médio-alto-alemã já nos finais do século XIX. Com especial interesse são também as dissertações de Hilda Eilts e Otto Kump, tratando-se de estudos generalistas que se concentram na forma como as figuras femininas são descritas. Alguns críticos concentraram-se em autores únicos ou em alguns aspectos da descrição das mulheres, tendo sido Karl Kinzel o precursor deste desenvolvimento (em 1889 apresenta um estudo acerca das mulheres em *Parzival*). Só volta a haver uma visão mais alargada acerca do significado da mulher no épico cortês com os trabalhos de Marion E. Gibbs (1972) e de Eva-Maria Carne (1970). Com o seu trabalho, Carne apresenta uma perspectiva diferente das mulheres (especialmente nas obras de Hartmann), analisando-as como propulsoras da acção, sendo simultaneamente objectivo e símbolo relativamente ao herói. No entanto, a crítica posterior considera que Gibbs e Carne apresentam uma visão demasiado idealizada da figura feminina.

Nos últimos dez a quinze anos, a questão da mulher e da medievística feminina na literatura tem ganho mais peso devido principalmente à recepção

⁵ Como refere David Blamires (1966, p. 15): “Each character has a twofold existence – a genuine individuality of his own and a place in society. Through the fact that each character is so conceived the characterization of Parzival is enriched and deepened, since there is a system of relationships, which, while centring on Parzival, also ramify among themselves. A pattern is built up around the concept of individuality within a community, this latter being provided by the family of the Grail, the circle of the knights of the Round Table and the family of Artus.”

dos “Gender Studies”. Como base do discurso estiveram trabalhos de investigadores como Judith Butler (1991) e Joan W. Scott (1996).

Os Estudos Literários femininos no contexto da mediavística alemã tentam principalmente, e de uma forma metódica, definir a diferença entre Sexo e Género, questionando os estereótipos das imagens das mulheres. Relativamente à questão do género feminino (por oposição ao género masculino), surgiram importantes trabalhos como os de Lydia Miklautsch (1991), Anna Jutta Kleber (1992), Elke Ukene-Best (1994), Claudia Brinker-von der Heyde (1996), Lena Lindhoff (1995), Karin Rinn (1996), Gerhard Wolf (2001) e Robert Braunagel (2001). Especialmente no que respeita a questão de ‘*minne*’ e de ‘lamentação’, surgiram trabalhos importantes como os de John Greenfield (1984, 1985, 2002), Christian Kiening (1997), Urban Küsters (1991, 1994), Waltraud Fritsch-Rößler (1999), Ina Karg (1993), Helmut Brackert (1989), Alois M. Haas (1989), Renate Hof (1995) e Uta Drecolli (2000). Uma questão relacionada com a de *gender* é a codificação das emoções, sobre a qual se salientam os trabalhos de Ingrid Kasten (2001), Elke Koch (2003), Michael Dallapiazza (1990), Anne-Charlot Trepp (2002). Alguns trabalhos relativos à forma como o corpo feminino é apresentado (tendo em conta os parâmetros femininos e masculinos corteses) são de autoria de Ingrid Bennewitz (1992 e 1996), Walter Haug (1996) e Ulrich Ernst (2002).

Nesta dissertação, serão apresentadas estas questões de uma forma direccionada para as duas figuras femininas em análise. Numa parte introdutória, tratar-se-á a questão do *gender* e da codificação das emoções. Aqui serão, por exemplo, estabelecidos os papéis femininos e masculinos convencionais na literatura cortês; questionar-se-á a forma como, numa perspectiva de género, estes papéis podem ser trabalhados e trocados; e problematizar-se-á a questão das emoções.

Num segundo capítulo, será analisada a acção da ‘*Vorgeschichte*’, especialmente no que concerne as acções de Gahmuret, Belacane e Herzeloyde. No capítulo seguinte, será analisada a dinâmica entre estas figuras, ou seja, os pares Belacane/Gahmuret e Herzeloyde/Gahmuret, o que

se torna relevante para a compreensão da estruturação que Wolfram dá a esta parte tão relevante da obra, nomeadamente, os paralelos e diferenças entre as duas histórias. Ainda nesta parte, será feita uma comparação breve com outras duas figuras femininas desta parte da obra, nomeadamente Schoette e Ampflise, que em determinados momentos propulsionaram significativamente a acção. A questão religiosa surge aqui como um tópico de categorização e diferenciação entre as personagens, especialmente entre Belacane e Herzeloyde, mas também em relação às restantes figuras da obra.

De seguida, será analisada a questão de *gender* e acção no que respeita as personagens, ou seja, averiguar-se-á até que ponto Belacane e Herzeloyde agem ou não de acordo com os parâmetros convencionais de 'feminilidade', enquanto rainhas, esposas e viúvas/mães; e como o plano social e o individual revelam traços específicos de cada uma das personagens que influenciarão o decorrer da acção.

Num quinto e sexto capítulos, ligar-se-á a problemática de *gender* à codificação da emoção. Serão analisadas as emoções 'amor' (*minne*) e 'tristeza', numa perspectiva da sua categorização enquanto construções de um determinado género, discutindo-se se há ligações ou quebras com a convenção - e questionando-se a forma como o corpo surge enquanto actor e palco de emoções.

1. A CODIFICAÇÃO DA EMOÇÃO NUMA PERSPECTIVA DE GÉNERO

O presente trabalho enquadra-se no âmbito dos *Gender Studies*, isto é, na área de investigação das ciências sociais e culturais, que se dedica às questões históricas e sistemáticas da diferença de género.

Esta área de investigação surgiu nos anos 80 nas ciências culturais e literárias anglo-americanas como desenvolvimento das ciências literárias feministas. No início, esta questão acentava na diferenciação entre 'sexo' e 'género'. Por 'sexo' entende-se a perspectiva biológica do feminino e do masculino, enquanto que 'género' se refere ao carácter de construção cultural e social das mesmas vertentes. Todas as sociedades têm um sistema de 'sexo' e 'género', em que as diferenças biológicas e sexuais se transformam em sistemas simbólicos e práticas culturais. Assim, esta transformação é profunda a ponto de ser quase impossível reduzir qualquer aspecto a uma simples questão biológica. Deste modo, o 'género' torna-se na categoria basilar dos *Gender Studies*, ou seja, analisa-se a formulação da identidade de género e a constituição cultural e antropológica dos modelos femininos e masculinos em sistemas políticos e sociais, modelos e agentes de acção e sistemas de símbolos. Desta forma, a construção da diferença entre os géneros afasta-se de autores ou temáticas de um determinado género literário, para se concentrar no processo narrativo e nas atribuições de significados literários que corroboram na construção de oposições e diferenças codificadas no plano de cada género.

Esta categoria simbólica e representativa pode ser analisada numa perspectiva social, étnica, hetero e homossexual, mas também do ponto de vista histórico.

O conhecimento histórico dos 'géneros' depende invariavelmente das ficções culturais, que se transmitem sob formas estéticas e literárias. Devido a estes condicionamentos ficcionais, a atenção desta nova área de pesquisa incide sobre questões como transferências e transformações de características de um género para elementos do outro género. Assim, a representação codificada de um género revela-se como um acto performativo, que salienta também a própria corporalidade do/a actor/actriz. Esta análise tem a sua relevância,

especialmente quando se verifica a especificidade dos planos femininos e masculinos convencionais da literatura cortês.

Na esfera do 'masculino', o cavaleiro cortês, de origem aristocrata, deveria ser virtuoso, belo, orgulhoso, rico, ambicioso e deveria alcançar um estatuto de reconhecimento e louvor por parte dos outros cavaleiros e damas. Este cavaleiro deveria possuir uma série de predicatos que lhe permitem alcançar fama e renome na sociedade cortês. Joachim Bumke (1987, p. 418) resume assim estas qualidades essenciais:

Um die Vortrefflichkeit des Ritters zum Ausdruck zu bringen, stand eine große Zahl auszeichnender Prädikate bereit: *guot, reine, biderbe, vrum, lobesam, tiure, wert, ûz erwelt*. Mit den Begriffen *schame* und *kiusche* wurde die Reinheit und Lauterkeit des sittlichen Empfindens bezeichnet. *güete* stand für innere Gutheit. Auch das Wort *triuwe* konnte eine sehr weite Bedeutung haben. *triuwe* war zunächst ein Rechtsbegriff und bezeichnete die Vertragstreue, auch die Bindung des Vasallen an seinen Herrn. Im weiteren Sinn war *triuwe* die Aufrichtigkeit und Festigkeit der Bindungen zwischen Menschen überhaupt, die Liebe zu Gott und die Liebe Gottes zu den Menschen [...]. Für den Ritter bestand die *triuwe* ein Einhalten sittlicher Verpflichtungen.

Para além das qualidades referidas por Bumke, também a humildade (*demut*) é uma das principais virtudes cortesias dos ensinamentos de cavalaria, caracterizando-se pela sua ligação à herança cristã.

O carácter do cavaleiro cortês está directamente ligado às exigências do código de comportamento da sociedade cortês. Assim sendo, ele deve ser sábio, justo, corajoso, comedido, bem apresentado, belo, bom combatente, dominador das regras sociais e de etiqueta e deve saber como lidar correctamente com as damas (cf. Bumke: 1987, p. 425).

Embora, na literatura cortês, a imagem da mulher tenha alcançado um carácter muito mais positivo do que na tradição literária anterior, o papel feminino no contexto da sociedade cortês é ainda muito mais limitado do que o masculino. Por ser um ideal de beleza e perfeição, ela é geralmente descrita com traços mais generalistas, como por exemplo, cabelos louros, pele perfeita e quase translúcida, faces coradas, boca vermelha, dentes brancos, entre outras características. A beleza corporal deixa transparecer a virtuosidade e beleza interior da mulher.⁶ Estas qualidades tornam-se relevantes, quando se verifica que os valores por elas preconizados são posteriormente transmitidos

⁶ Bumke (1987, p. 452) refere o seguinte: "Die Harmonie von Schönheit und moralischer Vollkommenheit war ein wesentlicher Aspekt des höfischen Frauenbildes."

ao homem. Assim, a mulher tem como missão transmitir os bons valores ao cavaleiro, servir de inspiração para os feitos cavaleirescos do homem e servir como porto seguro de confiança e retorno após uma ausência motivada por situações tipicamente cortesias, como por exemplo, no caso de duelos e de guerras. Ou seja, o seu papel está totalmente dependente do do homem. Como refere Bumke (1987, pp. 468/9): “Durch ihre Schönheit, ihr feines Benehmen und ihre Fertigkeiten sollten die Damen den Männern das Hochgefühl höfischer Freude vermitteln oder sie zum Minnedienst animieren.” Por vezes, as figuras femininas podem ter um papel mais relevante, propulsionando a acção e alterando a acção dominada pelo homem. No entanto, isso é mais uma excepção do que a regra.

Outro aspecto ligado à questão de *gender* é o de emoção. Este conceito tem sido abordado por diversas áreas de investigação, o que criou um movimento interdisciplinar que motivou os mais variados debates académicos. Como refere Anne-Charlot Trepp (2002, p. 12):

Der Führungsanspruch der Kultur- oder der Naturwissenschaft als Leitwissenschaft, die Frage, ob kulturelle Differenz konstruiert sei oder doch universelle Konstanten existieren, der Ruf nach dem Ende der Geschichte oder nach der Historisierung sogar des vermeintlich biologisch Gegebenen, die Konjunktur der Körperthematik und die Wiederentdeckung des Subjekts: alle diese Probleme werden [...] im Zusammenhang mit Emotionen diskutiert.

Como diversos críticos notaram, as emoções são difíceis de analisar de uma forma sistemática, tendo em conta o carácter multifacetado do objecto de estudo. Como Stephen Jaeger (2003, p. VII) salienta, sistematizando, esta questão pode ser reduzida a dois sub-grupos: ‘emotions’ e ‘sensibilities’. O primeiro, do foro privado, diz respeito a experiências individuais que são subjectivas, espontâneas e recebidas sem reflexão, enquanto que o outro diz respeito às diversas representações sociais, culturais e históricas dessas mesmas emoções humanas. Deste modo, ‘sensibilities’ são partilhadas por consenso e não por razões naturais. Têm um significado social e político que está para além dos sentimentos individuais. Assim sendo, o que se torna aqui objecto de estudo são precisamente essas variantes. Como refere Stephen Jaeger (2003, p. XII):

Emotions may be uncomfortable subjects of systematic study as private experiences, but, clearly, transformed into sensibilities they lend themselves to cultural and historical analysis. The public perception of them changes over time and possibly the experienced emotion along with it. [...] Sensibilities change, like social institutions and like artistic styles. They shape the culture and are shaped by it. That makes them a vital and important area of study.

No plano da literatura, o interesse pelas emoções acentuou-se nas duas últimas décadas. As emoções deixaram de ser objecto de estudo exclusivamente da psicologia e foram abarcadas por outras ciências sociais e humanas. Nesta discussão há duas tendências opostas, uma que vê as emoções como algo de biológico e universal e outra que vê as emoções como produtos culturais, ou seja, como expressões de cultura. Tendo em conta que o presente estudo visa abordar um texto medieval na perspectiva de *gender*, a tendência mais relevante é a segunda, uma vez que esta vê nas emoções constantes biológicas e psicológicas que variam de cultura para cultura e de obra para obra. Deste modo, as acções e emoções de Belacane e Herzeloide serão analisadas de acordo com estas variantes. Particularizando para a questão da codificação da emoção, Ingrid Kasten (2003, pp. XIII-XIV) refere o seguinte:

Der Terminus ‚Codierung‘ bezieht sich zunächst explizit auf das Faktum, dass die Untersuchungsgegenstände der historischen Emotionalitätsforschung grundsätzlich medial vermittelt sind und Zeichencharakter haben. Bei der Analyse einzelner Zeugnisse erlangt der Terminus eine spezifischere Bedeutung, indem er auf verschiedene in ihnen aktualisierte Zeichensysteme (z.B. Kleidung, Gestik, Mimik, Körper-Inszenierungen) bezogen wird. Dabei stellt sich die Frage, ob Emotionen als ‚natürliche‘ oder ‚künstliche‘ sowie als intendierte oder nicht-intendierte Zeichen auszusehen sind (und wie sie in den Texten selbst von den Figuren ‚gelesen‘ werden).

Os estudos realizados nesta área de pesquisa literária demonstram que, mesmo havendo uma série infinita de sentimentos, a codificação e a expressão dos mesmos estão em constante mudança, pelo que qualquer abordagem a esta questão pressupõe a análise dos diversos factores que condicionam os sentimentos, como por exemplo, a cultura, a religião e a educação. Deste modo, torna-se também necessária uma abordagem histórica e cultural das emoções. Na introdução da obra *Emotionalität: zur Geschichte der Gefühle*, Claudia Benthien, Anne Fleig e Ingrid Kasten (2000, p. 14) salientam o seguinte acerca desta questão:

Nach wie vor stellt sich jedoch die Frage, ob und wie moderne Konzepte von Emotionalität bei der Analyse von historischen Zeugnissen produktiv gemacht werden können. Ähnliches gilt für fremde Kulturen der Gegenwart, die ganz eigene Strukturen und Vorstellungen über Gefühle entwickelt habe. Eine kulturhistorische Beschäftigung mit dem Thema 'Emotionalität' muß sich allerdings der Tatsache stellen, daß sie es immer mit Repräsentationen von Gefühle zu tun hat.

A constatação de que se trata de representações de emoções e não de emoções verdadeiras é deveras importante para a análise das duas figuras femininas. A ficção das expressões emocionais torna-se visível por diversas razões: a caracterização das emoções segue tendencialmente os parâmetros literários medievais, que são construções culturais essencialmente masculinas; as emoções são retratadas por um homem, cujo conhecimento do universo feminino não é bem claro; e o carácter oral e performativo da obra pode levar a que as emoções, e até mesmo acções, tenham traços de exagero. Ou seja, a mensagem da obra é transmitida, em primeiro lugar, através da palavra, mas num segundo plano através da expressividade, gestos e encenações corporais de quem narra a história. (cf. Eming, Kasten, Koch, Sieber, 2001, p. 215). Isto remete para a questão da performatividade, nomeadamente no que diz respeito à representação de sentimentos e emoções.

Os actos comunicativos na Idade Média eram essencialmente demonstrativos e gestuais, sendo muitas vezes ritualizados. Embora estes comportamentos possam parecer melodramáticos e exagerados para o leitor moderno, no contexto medieval, este exagero pode ter servido para reforçar certas ideias presentes nas expressões emocionais e corporais.

A mesma utilização de certos gestos, como por exemplo o olhar entre uma mulher e um homem (como sinal de início de amor) ou o rasgar da roupa (como sinal de desespero e lamentação pela morte do amado) é encontrada em diferentes textos literários medievais, estabelecendo assim os parâmetros literários. No entanto, é difícil perceber quando um autor pretende distinguir emoções ficcionais de emoções supostamente verdadeiras. Ou seja, como o autor tem como objectivo que a sua história seja aceite como verdadeira, as emoções podem ter traços mais realistas. Por outro lado, torna-se impossível constatar tal afirmação, uma vez que por serem construções culturais, estão acopladas a determinadas reacções e formas de expressão directamente relacionadas com a vida medieval. Como refere Gerd Althoff (2000, p.97):

Es wäre daher ein ziemlicher Anachronismus, die in mittelalterlicher Öffentlichkeit geäußerten Gefühle nach diesen Kriterien differenzieren zu wollen. Und man darf auch daran zweifeln, ob eine solche Differenzierung den Realtypen der Emotionen immer gerecht wird. Im Mittelalter wie heute dürften 'aufgeführte' Emotionen, Wirkungen entfalten, die sie zumindest partiell zu 'echten' werden lassen. Und auch echte Emotionen kommen ohne die Ausdrucksmittel vorangegangener Aufführung nicht aus, wie unreflektiert sie im Einzelfall auch sein mögen.

Uma importante questão aqui é como as emoções, através de práticas e discursos numa perspectiva histórica, podem ser codificadas ou constituídas como pertencendo à maneira de ser do outro género, estando intimamente relacionado com o conceito de "performance".⁷

Segundo Jutta Eming, Ingrid Kasten, Elke Koch e Andrea Sieber (2001, p. 217), este conceito distingue-se de performatividade da seguinte forma:

[Im Bereich der Emotionalität wird] unter Performanz der Prozeß verstanden [...], durch den sich ein kulturelles Ereignis [...] situational und je einmalig vollzieht, wird Performativität als Kategorie begriffen, die bestimmte Charakteristika von Handlungen und Prozessen erfaßt. [...] Der Terminus performativ wird (...) allgemein verwendet, um Handlungen oder Interaktionen zu bezeichnen, die als Vollzug, Vergegenwärtigung oder Erzeugung charakterisiert werden können.

A performatividade não consiste num acto único intencional, mas sim numa prática repetida, cujas normas são estabelecidas e estabilizadas de acordo com uma orientação de género. Assim, a performatividade não só tem uma noção de convenção pré-estabelecida, como também tem um potencial de mudança, uma vez que as formas usadas, ainda que recorrentes, nunca são rigorosamente iguais - há sempre algo de novo naquilo que se repete. Deste modo, o 'ritual' e a 'encenação' tornam-se em conceitos-chave para a compreensão deste conceito.

Os rituais consistem em acções formais com uma tendência para a repetição, estereotipia e redundância. Ou seja, são actividades sociais, cuja principal função comunicativa é transmitir procedimentos. Eles surgem como representações e pressupõem a percepção através da observação. Para além disso, têm a capacidade de estimularem emoções. Uma relação ainda mais importante entre emoção e ritual está presente na expressão de sentimentos,

⁷ Por "performance" entende-se uma acção ou actuação com carácter único, não tendo, portanto, um carácter de repetição. Deste modo, este trabalho direcciona-se para o campo da performatividade e não da "performance".

na medida em que os rituais são classificados como algo dentro do qual as emoções contêm obrigatoriamente uma forma social e simbólica.

Segundo esta concepção, nos rituais há “eine disziplinierte Wiederholung vorgegebener Artikulationsweisen von Gefühlen, die eine emotionale Haltung im Sinne einer Einstellung oder Übersetzung verfestigt. Die Teilnahme am Ritual stellt (...) immer auch eine Demonstration des Einverständnisses mit dieser Einstellung dar.” (Eming, Kasten, Koch, Sieber: 2001, p. 220).

No entanto, não está esclarecido até que ponto se pode avaliar o contraste entre sentimentos ritualizados e sentimentos sentidos individualmente.

O carácter mimético do ritual pressupõe um papel relevante do corpo. Como afirmam Jutta Eming, Ingrid Kasten e Elke Koch (2001, p. 221): “Grundsätzlich ist der körperbezogene, kommunikative und soziale Charakter von Ritualen wichtig. Der Körper ist in mehrfacher Hinsicht involviert, insofern Rituale eine Handlungskompetenz realisieren, die mimetisch erworben (...) wird.”

As personagens das obras literárias expressam os seus sentimentos segundo um repertório restrito de acções e expressões, de gestos e sintomas corporais. Com a repetição dos mesmos elementos, cria-se a ideia de estereotipia, o que faz com que a atenção dada ao sentimento na literatura medieval seja, tal como os rituais, redundante.

Os sentimentos mais basilares na literatura medieval são, sem qualquer dúvida, *liebe* e *leit*. Tanto a alegria - ligada ao amor - como a lamentação - ligada ao sofrimento - são expressões que se enquadram num plano de representação. E as suas repercussões são invariavelmente intensas por servirem de limite um ao outro.

Relativamente ao amor, torna-se necessário estabelecer a diferença entre *minne*, enquanto ideal institucionalizado da sociedade cortês, e amor, enquanto sentimento “verdadeiro”. *Minne* pressupõe uma série de acções que condicionam tanto o cavaleiro como a dama, daí que não se possa falar muito concretamente de sentimentos “reais”. Mas a questão é que os sentimentos que surgem nas obras literárias só podem ser considerados “reais” quando comparados com os parâmetros oficiais. Por outras palavras, enquanto as acções verbais e corporais se enquadrarem dentro dos ideais sociais (*minne*, *leit*) os sentimentos são considerados “forjados”, “moldados”. Quando saiem

deste plano formal, remetem para o individualismo da personagem que se distancia do molde. No entanto, é necessário ter consciência de que mesmo revertendo para o individualismo das personagens, não deixam de ser sentimentos com um carácter performativo e representativo.

leit (e as emoções ligadas a este estado, como, por exemplo, a “Klage”) tem um papel preponderante no contexto das emoções retratadas na literatura medieval. A sua ligação com a morte e o com o luto surge numa perspectiva ritualizada, uma vez que é apresentado como exemplo da regulação cultural da emocionalidade. A este respeito salientam Jutta Eming, Ingrid Kasten e Elke Koch (2001, p. 223) o seguinte:

In der Emotionalitätsforschung wird Trauer einerseits als “Kernemotion” aufgefaßt, im Sinne einer allgemein-menschlichen Reaktionsweise auf die existenzielle Erfahrung des Todes eines anderen [...]” Andererseits gilt die Trauer als Beispiel (...) für die kulturspezifische Regulierung von Emotionalität. Hierbei spielen Rituale eine zentrale Rolle: In ihnen wird eine Ordnung etabliert, die den Zeitraum, die Orte, den Personenkreis der Trauernden und der Betraueren, die Handlungsmuster für den Ausdruck sowie für die Beendigung der Trauer bestimmt.

Assim, o luto surge como uma categoria cultural, que indicia a reacção emocional relativa à morte de um membro de uma comunidade e que, por sua vez, está condicionada quer histórica, quer culturalmente.

É de acordo com estas noções teóricas que de seguida serão analisados os papéis das duas figuras femininas principais na parte da diegese que trata dos pais de Parzival, tanto a nível do género, como a nível dos sentimentos e corporalidade.

2. A ACÇÃO DA 'VORGESCHICHTE' (HISTÓRIA PRÉVIA)

A acção da 'Vorgeschichte' é deveras importante para a compreensão das duas personagens femininas aqui em análise, uma vez que estas pertencem essencialmente a esta parte inicial da obra. Assim, analisar-se-á de que forma esta história prévia é crucial para o debate das questões de género e de emoção nas figuras de Belacane e Herzeloyde, na medida em que quaisquer conclusões que se possam extrair das acções das personagens derivam sempre do próprio enredo.

O ciclo de Anschouwe representa um desvio da fonte original de Chrétien (*Conte del Graal*). O facto de Wolfram ter decidido criar uma história *per se* que representa a origem e herança do herói não deixa de ser importante e (de)marcante. A simples noção de constituir um oitavo da obra é, por si só, representativa.

Nesta análise, retomam-se posições referidas por Heiko Hartmann (2000), dada a sua pertinência para as análises aqui desenvolvidas, na medida em que comprovam a importância desta parte inicial da obra ao salientar cinco aspectos a ter em conta:

- 1) Wolfram enriqueceu a história dos antecessores de Parzival, a fim de valorizar este herói. Parzival, futuro rei do Graal, é assim engrandecido através de uma ascendência/linhagem de excelência.
- 2) A história de Gahmuret motiva o episódio de Soltane (117, 7-129, 4). Tendo em conta que *Perceval* começa precisamente com este episódio, tudo o que está a acontecer é explicado anteriormente por Wolfram, que ilustra mais objectivamente a problemática do episódio de Soltane, ao estipular claramente o que motiva a acção e ao introduzir igualmente novas nuances.
- 3) Salienta-se que os dois primeiros capítulos introduzem o tema do Oriente na obra: Gahmuret viaja para o Oriente duas vezes. Da primeira vez, Gahmuret luta a serviço do Califa de Bagdad em diversos reinos. Depois, já casado com Herzeloyde, viaja de novo para o Oriente para mais uma vez lutar contra os inimigos do Califa, acabando por ser morto por Ipomidôn da Babilónia. Esta abertura da obra ao mundo tem dois

objectivos: serve para valorizar Gahmuret: „Er erwirbt sich weltweite Anerkennung, wird sowohl im Abend- als auch im Morgenland für seine ritterlichen Tugenden gepriesen und von Frauen begehrt. Bei den Heiden wird der Gefallene sogar als Gott verehrt (107, 19-27)“ (Hartmann, 2000, p. 412). Mais importante que isso é talvez a ligação que é estabelecida entre o Oriente e o Ocidente nos dois últimos capítulos da obra:

Feirefiz langt bei seiner Suche nach Gahmuret in Britannien an, trifft in einem schweren Kampf auf Parzival (735, 5- 754, 28), wird feierlich in die Artusrunde aufgenommen (774, 18-21; 777, 2-8) und nimmt schließlich die Gralsträgerin Repanse de Schoye zur Frau (818, 15-19). Sein Sohn ist ein Ahnherr des späteren Priesterkönigs Johannes, er selbst, inzwischen getauft, verbreitet in Indien das Christentum (822, 23-823,1). Hier schließt sich der Kreis: Die Halbbrüder begeben sich gemeinsam zum Gral. Beide [...] erfüllen gewissermaßen eine Heilsfunktion, durch die Orient und Okzident geeint werden. (Hartmann: 2000, p. 412)

- 4) Conclui-se que a história dos pais contribui para a construção temporal da obra e dá a entender o herói como um membro da geração mais jovem. A referência aos filhos dos reis do Graal (Kardeiz e Loherangrin) e do seu meio irmão (Johan) abre no final uma perspectiva sobre o futuro.
- 5) Salienta-se que esta parte inicial da obra completa o enredo com uma componente realista que falta no tradicional romance arturiano (no que concerne lugar e tempo). Embora não haja qualquer relação entre as personagens e o enredo com figuras ou situações reais, há ligações indiscutíveis com a realidade, como por exemplo, o facto de Gahmuret não ter direito à herança por ser o segundo filho.

Tendo em conta estes cinco pontos, conclui-se que Wolfram inova ao utilizar a 'Vorgeschichte' como matriz para a restante acção e, especialmente, para as suas personagens, uma vez que as cria à sua maneira. Ou seja, ao moldar as figuras dos pais, o autor está a condicionar a forma como todas as outras personagens são percebidas pelos leitores/ouvintes.

Tendo-se estabelecido a importância dos pais (na 'Vorgeschichte') para a obra, segue-se uma apresentação de Gahmuret, especialmente no que concerne o seu papel funcional e propulsor da acção. Apesar deste

trabalho se tratar da análise das duas figuras femininas, torna-se pertinente analisar, em traços gerais, o homem que estabeleceu uma ligação entre ambas e como este as condicionou nas suas acções.

A ACÇÃO DE GAHMURET

Uma das funções da 'Vorgeschichte' é completar a história prévia do protagonista. Desta forma, Wolfram cria uma épica em miniatura, em que é dado a conhecer os antepassados de Parzival e a sua herança - quer pelas relações familiares, quer pela influência da hereditariedade. (Blamires: 1966, p. 15). Assim, a análise da figura parental do herói é deveras pertinente, uma vez que a ligação entre ambos é estreita.⁸

Gahmuret, pai de Parzival, é a figura central dos livros I e II. Wolfram pode ter-se baseado nas ideias de duas outras fontes para o enredo desta parte: *Eneide* de Veldeke e *Le Conte del Graal*. Wolfram refere Veldeke várias vezes e faz alusões a incidentes de *Eneide*⁹: ambas as histórias tratam de um homem que tem de fugir do amor de uma rainha nobre e encontra outra rainha a quem serve noutra terra. Gahmuret abandona Belacane, assim como Eneas abandona Dido, mas há diferenças na motivação: Eneas é forçado a partir por vontade dos deuses, enquanto que Gahmuret parte por razões e emoções internas (a sua própria natureza e a sua busca por *rîterschaft*). Há outros pontos de comparação para além do enredo: o enterro de Gahmuret é semelhante ao de Pallas e Kamille; a semelhança entre a tenda que Gahmuret ergue em Waleis (61,8ss) e a tenda que Dido deu a Eneas; e as acções de Gahmuret e Eneas - ambos saem de casa em busca da concretização das suas existências (Blamires: 1966, pp. 16-17).

Muitos episódios têm como fontes outras obras, mas têm valor pela forma como revelam o carácter de Gahmuret e pela forma como constituem um pano de fundo consistente que vai enriquecer a personagem de Parzival através da

⁸ Na literatura medieval, este tipo de 'Vorgeschichte' é a norma na tradição das *Chanson de geste*, onde histórias dos pais são posteriores às histórias dos filhos. Como refere Jean Frappier (1955, p. 63): „Les fils ont engendré les pères”.

⁹ Pouco depois de ter sido apresentada a obra, *Le Conte del Graal* de Chrétien de Troyes (fonte primária de Wolfram) foi alargado com a adição de um prólogo conhecido como o Prólogo de “Bliocadran”, para dar algum plano de fundo à história de Perceval.

referência à sua hereditariedade. Segundo Blamires, “The genius of Wolfram consists in taking the available conventional material and giving it poetic significance through the careful delineation of a character that was already present in embryo.” (Blamires: 1966, p. 19).

Gahmuret, pai de Parzival, é filho de Gandin de Anschouwe, rei muito conceituado que para além de ser dotado de *grôzer künelîcher craft* (5,27), concentra em si *triuwe* e *êre*, o que o engrandece e enobrece. Rei e cavaleiro, Gandin morre de uma forma honrosa a lutar. Gahmuret herda de seu pai não o reino ou poder, já que de acordo com o direito corrente estes só são atribuídos ao filho mais velho (o direito do primogénito) - neste caso Galoes - mas sim a sua *art*. Gahmuret é também filho de Schoette, mãe estremosa e protectora, que tal como as outras mulheres da obra se acha incapaz de viver sem marido e filhos (10,10-11,22).

Depois da morte de Gandin, a herança pertence a Galoes, seu filho mais velho, que a quer dividir com Gahmuret. No entanto, este recusa esta oferta, com a justificação de não estar à procura de *gemache* (7,22), mas sim de *lop* e *âventiure* e de querer servir as damas com lealdade. Que ele se pretende dedicar à *minne* é verbalizado formalmente por sua mãe, Schoette. Desta forma é introduzido, logo no início, um dos temas fundamentais da obra: a cavalaria, que se caracteriza, segundo Brall (1986, p. 554), da seguinte forma:

Fehde und Turnier fungieren als Interaktionszentren einer dezentral organisierten Feudalwelt. Beide Veranstaltungstypen werden als Ernstfall bzw. Spielfeld von Feindschaft, Gewaltausübung und Dissoziation verstanden, aber nicht weniger auch als Syntagma rechtlicher und politischer Handlungskompetenz, lebendigen Gemeinschaftsbewußtseins und wechselseitiger Bindungen.

Por outro lado, surge o tema *minne*, ao serviço do qual ocorrem os combates de cavalaria. Deste serviço depreende-se que nem sempre uma verdadeira relação individual está implícita, advindo daí, muitas vezes, uma funcionalização das personagens.

Gahmuret não se sente apto a responsabilizar-se por um reino. Como esclarece Carola Gottzmann (1986, pp. 202-203):

Herrschaft ist in seinen Augen *gemache*, so daß deutlich wird, wie wenig er dieses Amt mit allen Verpflichtungen gegenüber sich selbst und seinem Volk sowie seinem Land zu beurteilen weiß. Deshalb glaubt er, daß *lop* und *prîs* nur durch *âventiure* und Frauendienst zu erwerben sind. Denn in der Tat nur diese führen zu der eigenen

Selbstwerterhöhung, während der *dienest* des Herrschers zum Ruhme des Landes gereicht, also a priori nicht ichbezogen sein darf.

A sua partida para o mundo tem um carácter real e irreal. É numa abertura ao mundo (Ocidente e Oriente) e à majestosa realidade do reconhecimento pela sociedade em geral dos seus grandes feitos de cavalaria, a serviço do homem mais poderoso à face da terra: o Califa de Bagdad (Noltze: 1995, p. 109). Gahmuret entra a serviço do Califa quando este luta contra os irmãos Ipomidôn e Pompeius da Babilónia, a quem o Califa conquistara a cidade de Ninivê (14,1-11). É simbólico que seja neste início de busca de um estatuto quase ideal de cavaleiro que seja marcada também a morte deste herói, já que é pelas mãos de Ipomidôn que ele perde a vida.

Ao sair de casa, Gahmuret faz uma mudança importante pois, por não ter qualquer domínio territorial, troca o brasão do pai, a Pantera, - “Zeichen der absoluten Kraft und Stärke, der nach dem Physiologus auf Christi Tod und Auferstehung deutet” (Gottzmann: 1986, p. 203) - por um brasão com uma âncora branca sobre um fundo verde, cuja explicação é dada pelo próprio narrador (14,29-15,7).

A âncora, símbolo de ancoramento, torna-se aqui uma marca identificativa da *unstæte* de Gahmuret, uma vez que nunca se fixa a um lugar. Ele nunca se pode prender a um local ou a alguém, porque parte dele faz a ambição de auto-valorização, que o arrasta para novas *âventiure*, que por sua vez aumentam o reconhecimento geral de si como um grande cavaleiro. Deste modo, a âncora torna-se significativa para a própria essência de Gahmuret e para o seu próprio destino, uma vez que é esta sua maneira de ser que o leva à morte. Como salienta Cornelia Schu (2002, p. 68):

...es ist jedoch zu erwägen, ob sich im Ankersymbol nicht zwei Bedeutungen überschneiden, der Anker zwar zum einen für die Ortlosigkeit des Enterbten steht, gleichzeitig aber auch mehr ist, nämlich ein - wenn auch paradoxes-Leitmotiv für Gahmurets Wesen [...]. Denn, so wird es der weitere Handlungsverlauf zeigen, obwohl Gahmuret bei Belakane bereits einen eigenen Herrschaftsbereich erworben hat, bricht er erneut auf, um weiter Ritterschaft zu üben; selbst nach seiner zweiten Heirat und dem Erwerb zweier weiterer Länder hält ihn nichts zurück, dem Balduc wieder zu Hilfe zu eilen. Seine Rastlosigkeit, die zunächst vielleicht noch mit der Situation des erzelosen Königssohnes begründet werden konnte, legt er auch als Landesherrscher nicht ab.

Em busca de *âventiure* e nas mãos de um destino que o transpõe de um mundo real para um ficcional (simbolizado por uma tempestade em mar alto), Gahmuret atraca na cidade portuária de Patelamunt, capital de Zazamanc, um reino oriental. Aqui, seguindo os parâmetros tradicionais da literatura cortês - cavaleiro salva dama (rainha) em perigo e torna-se rei - Gahmuret conhece e conquista Belacane, rainha de Zazamanc. A situação teria o fim harmonioso, característico do romance cortês, não fosse a questão de Gahmuret estar dividido entre *minne* e *strîtlrîterschaft* (que pressupõem *werdekeit*, *lop*, *prîs* e *êre*) (Wiegand: 1972, p. 241). Tendo em conta esta divisão interior, Gahmuret opta por seguir os seus instintos e abandona Zazamanc, deixando tudo e todos para trás.

A primeira viagem que Gahmuret faz com um destino específico é o seu trajecto até Sevilha, Toledo e depois Kanvoleis, o que remete para a consciencialização de como a dúvida direcciona a vida desta personagem. Como salienta Waltraud Fritsch-Rößler (1999, p. 209):

Der erste zielgerichtete Weg Gahmurets von Sevilla über Toledo nach Kanvoleis führt zum Bewußtsein von *wanc*, aber – erkaufte mit dem *finis amoris* zu Belakane – auch zu dessen Überwindung. Dem umgetriebenen, unbestimmten und daher fremdbestimmbaren Mann, dem der *marner* in Patelamunt das Procedere des Gehens vorschreibt und der *rihtaere* in Kanvoleis das Procedere des Bleibens, er bestimmt nun selbst (Herzeloyde konzedierte: *ich lâze iu iuwerd willen vil*, 97, 6). Jetzt ist das schlingende Schiff im Hafen, jetzt ist der *wankaere* am Ziel.

A segunda parte da história de Gahmuret tem traços muito semelhantes aos da primeira, por exemplo, a dama e o reino são conquistados através de um feito heróico combativo, mas onde a iniciativa parte igualmente do lado da mulher.

Por necessitar de um marido que a ajude a governar e defenda os seus reinos (Waleis e Norgals), Herzeloyde, *diu Wâleisîn*, organiza um torneio, cujo vencedor terá como prémio ela própria e os seus reinos. Alheio a esta situação, Gahmuret participa na luta, durante a qual todo o seu estatuto é alterado. Começou para ajudar Kaylet, seu primo, depois recebe a carta de Ampflise, rainha de França e sua primeira *minneherrin*, onde esta lhe oferece seu corpo, ceptro e reino - enquadrando-o como seu *minneritter* no contexto do torneio de Kanvoleis, e, por fim, sabe da morte do seu irmão, Galoes, o que

consequentemente, lhe traz um novo estatuto de senhor feudal (99,8-20). Esta alteração representa um confronto entre a sua maneira de ser e as obrigações sociais que agora surgem. Helmut Brall (1983, p. 193) salienta esta questão da seguinte forma:

Aber der *übermuot* feudalaristokratischer Selbstverwirklichung lässt sich nicht vereinbaren mit der Restitution herrschaftlich-dynastischer Kontinuität. In der Person Gahmurets manifestiert sich der Gegensatz zwischen der Lebensform des Recken, die nicht gesellschaftstragend ist und dem Auftrag des volkes hêrre, dem Gahmuret sich beugt, ohne dem anderen zu entsagen. Sein letzter Kriegszug erfolgt allein aus der unbezähmbaren Lust an der ritterlichen Selbstbestätigung heraus, für die es keine Notwendigkeit und damit keine Rechtfertigung gibt.

No final das lutas, Gahmuret vê-se dividido entre três mulheres: Belacane, Ampflise e Herzeloyde (que o deseja como prémio), sem que ele consiga estabelecer relações individualizadas e permanentes com qualquer uma delas. Por ele próprio não optar por um dos lados, acaba por permitir que seja um juiz a decidir o seu futuro, ou seja, acaba casando-se com Herzeloyde.

Mais uma vez abandona a mulher antes do nascimento do seu filho, só que desta vez, isso leva-o à morte. Como conclui Volker Mertens (1998, p. 112): “Sein Lebensprinzip des Ehr- und Liebeserfolgs durch Kampf erweist sich als destruktiv.”

Entre as três mulheres e Gahmuret não pode surgir qualquer relação mais pessoal ou intimista, uma vez que *minne* surge como um jogo de convenções cortesias. Gahmuret não parece reconhecer *minne* como conceito do mandamento cristão do amor e como união do amor imanente e transcendente. Por faltar o fundamento ético-social do amor baseado em Deus, Gahmuret está condenado a falhar, já que não consegue coordenar o seu conceito de *minne* com os seus feitos de cavalaria.

Gahmuret é descrito, desde o início, como um cavaleiro irrepreensível. Mais ainda, ele é o exemplo mais elevado do conceito de cavalaria e serve sempre como termo positivo de comparação no resto da obra. Algumas das suas características são as seguintes: auto-controlo, coragem, necessidade de amar, educação cortês, ânsia por reconhecimento social, modéstia, solicitude, imponência, generosidade e lealdade para com outros cavaleiros (cf. Heiko Hartmann: 2000, pp. 400-401).

Ele não é caracterizado negativamente pelo narrador. Segundo este, ele simplesmente sucumbe perante os erros gerais do seu mundo (Gottzmann: 1986, p. 211). Mundo este, que faz dele representante máximo de cavalaria, a ponto desta força ser mais forte do que o seu amor por uma mulher (cf. Braunagel: 2001, p. 97). E no final de contas, não é uma crise que leva Gahmuret a seguir um caminho. É o seu caminho que o leva à crise (Fritsch-Röpler: 1999, p. 197). E como Gahmuret carrega com a responsabilidade das suas acções, isto torna-se num grande passo em direcção à individualização.

A ACÇÃO DE BELACANE

Ainda a serviço do Califa de Bagdad, Gahmuret atraca na cidade de Patelamunt, onde Belacane, rainha negra de Zazamanc, só com muitas dificuldades se consegue defender e ao seu reino dos agressores. Tudo começa quando Belacane exige do seu *minneritter* - Isenhardt von Azagouc - provas de amor cada vez mais perigosas. Por Belacane se recusar constantemente a lhe dar a recompensa do amor (devido à sua *schamndiu wîpheit* - 27,9), Isenhardt sobe na escala da insensatez e decide lutar sem armadura, o que lhe tirou a vida. Devido às complicadas regras do *minnedienst*, ele morre não só devido ao duelo, como também devido a uma ferida interna – na sua alma ferida. Segundo os familiares e vassalos de Isenhardt, este foi vítima da rainha, uma vez que ele morreu pelas mãos de um dos seus vassalos (Prothizilaz, 27,25), que também se encontrava por acaso no mesmo local e praticamente aleatoriamente decidiu lutar contra o *minneritter* de Belacane, que não chegara a reconhecer. Consequente e tragicamente morrem os dois. O que os familiares e vassalos não compreendem é o que é formulado pelo narrador: (*daz si im ir minne nie gebôt, / des lager nâch ir minne tât.* – 16,9-10) (cf. Brall: 1986, p. 556).

Simbólicos são os brasões que ambos os lados adoptam nesta batalha. Como salienta Helmut Brall (1983, p. 191):

An den Wappenzeichen der erbittert kämpfenden Parteien, einem mit einer Lanze durchbohrten Ritter auf der einen, dem Bild der Königin mit der Schwurhand zum

Zeichen der Trauer um Isenhardt und ihrer Unschuld an seinem Tod auf der anderen Seite, läßt sich der scharfe Kontrast zwischen dem archaisch anmutenden Rachbedürfnis von Isenhardts mæge für den Tod eines Verwandten und der einer völlig anderen Vorstellungswelt entstammenden Minne ablesen, deren Sehnsüchte und Handlungen keiner gesellschaftlichen Vernunft und Wertordnung unterworfen sind, sondern dem Perfektionsstreben einer entfesselten Individualität folgen, das sich nur noch in einem sinnlos gewalttätigen Aktionismus entlädt.

A história de Belacane com Isenhardt, e, mais tarde, com Gahmuret, remete para a questão de nesta parte inicial da obra o conceito de *minne* ser diferente do habitual – é quase como uma “paródia” – e esta é a primeira referência a histórias de amor destruídas que vão surgindo como *leitmotiv* ao longo desta obra e também de *Titurel*.

A concepção ou sistema de *minne* no mundo épico de Gahmuret não é muito clara e tem, por conseguinte, consequências trágicas no cenário feudal e familiar. O arrependimento e sofrimento de Belacane indiciam um desenvolvimento do conceito de *minne* que tem consequências trágicas e contrasta grandemente com a sua relação com Gahmuret e a deste com Herzeloide. Estas ligações simbolizam formas complexas de relacionamentos sociais, embora não se possa excluir as questões das limitações típicas dos papéis atribuídos às personagens e as suas reservas individuais. Como refere Helmut Brall (1986, p. 555):

Belakanes jungfräuliches Verhalten dem *friunt* Isenhardt gegenüber bewirkt indessen jene minnetypische Rollenverteilung, deren verhängnisvolle Wirkung hier zutage tritt: Der indirekte Umgang mit dem eigenen und dem ihr entgegengebrachten Empfinden und Wollen schafft künstlich Hierarchien, Distanz und führt zu hypertrophem, planlosem Aktionismus abseits des authentischen Schauplatzes. Die Herausforderung der Gegenleistung durch Belacane (27,9s.) ist charakteristisch für uneigentliches, substituierendes Liebesgebarren und zeitigt schlimme Folgen.

Portanto, dois são os tópicos relacionados com Belacane que depois servem de *leitmotiv* ao longo do texto. O primeiro é o facto de Isenhardt de Azagouc, pretendente de Belacane, perder a vida em serviço do amor, antes de ter recebido qualquer recompensa amorosa por isso. Este exigir em demasia de um cavaleiro em *minnedienst* será mais tarde a questão central da história de Sigune e Schionatulander. Belacane - ao contrário de Sigune, que por ter motivado a morte do seu amado através do serviço de amor, se decide afastar como reclusa da sociedade cortês - decide-se pela vida e por amar novamente. O segundo tópico relacionado com o episódio de Belacane é a problemática da

(in)segurança feminina enquanto rainha de um reino, e a resolução desta mesma insegurança por parte de um cavaleiro, que depois do feito heróico, fica com a rainha e com o reino. Robert Braunagel (2001, p. 95) descreve assim os paralelos entre Belakane e Condwiramurs, futura esposa do rei do Graal:

Wie Gahmuret Belakane und somit auch ihr Land erringt, wird auch später Parzival Condwiramurs im IV. Buch bei Pelrapeire erringen. Doch nicht nur dieses, 'Befreiungsmotiv' verbindet hier den Lebenslauf von Vater und Sohn; im Besonderen ist es das Verhalten der beiden ihnen stehenden Frauen, das erstaunliche Parallelen aufweist: Belakane und Condwiramurs ergreifen beide zu Beginn ihrer Beziehung zu Gahmuret bzw. Parzival die Initiative. Condwiramurs ist es, die Parzival zuerst anspricht (V. 189, 6ff.) und die nachts, wenn auch ohne jegliche sexuelle Hintergedanken, in seine Kemenate eindringt und neben ihm liegt (V. 192, 1ff.). Sie macht keinen Hehl aus ihrer sofortigen Liebe zu Parzival. Ebenso verhält sich Belakane, die sich trotz des noch nicht allzu lange zurückliegenden Todes ihres Geliebten Isenharts Hals über Kopf in dem fremden weißen Ritter verliebt und dies öffentlich deutlich zeigt.

Mais paralelos estarão igualmente patentes em personagens de outras obras literárias medievais, tal como no caso de Laudine de Hartmann e Herzeloide. Ambas estão sob ameaça de direito senhorial – precisam de um cavaleiro/marido que lhes assegure a segurança física, política e territorial e também ultrapassam, pelo menos exteriormente, de forma relativamente rápida o sofrimento pelos amados.

Wolfram, ao fazer uma apreciação de Belakane, deixa o aspecto religioso de parte. Ele elogia-a muito e torna-a até superior às mulheres cristãs em relação aos fundamentos ético-morais da sociedade (*Gahmureten dûhte sân, / swie si waere ein heidenin, / mit triwen wîplîcher sin / in wîbes herze nie geslouf. / ir kiusche was ein reiner touf, / und ouch der regen der si begôz, / der wâc der von ir ougen flôz / ûf ir zobel und an ir brust. – 28,10ff.*) - mesmo sendo ela uma rainha oriental pagã.

A sua capacidade de amar com tanta intensidade leva-a ao sofrimento, tornando-a exemplar perante outras figuras femininas. Marion E. Gibbs (1972, pp. 84-85) refere assim a forma como Wolfram exalta esta virtude nesta figura feminina:

That Wolfram regards as a supreme feminine virtue this capacity to love with an intensity which must ultimately bring sorrow, is clear, both from his numerous examples of it in other heroines, and from the explicit statement, in reference to Belakane, that '*wîplîcher sin in wîbes herze nie geslouf*' (28, 12-13). This he says when Belakane is grieving for her dead lover, Isenhart: her devotion to him is the highest proof of her womanhood.

Mesmo com todas as suas virtudes, Belacane acaba por ser abandonada por Gahmuret grávida. Esta personagem é recordada - excepto pela curta harmonia no seu casamento com Gahmuret - como uma mulher que sofre pela perda, primeiro do pretendente, e depois do marido. É irónico que Gahmuret, que vem aliviar a dor da primeira perda de Belacane, venha também causar a dor da segunda.

Ao contrário de Herzeloide, Belacane morre não de dor pela perda de um filho, mas de saudades de amor pelo marido que a abandonou na calada da noite como um ladrão (*ich bin dirre verte ein diep:/ die muose ich dir durch jâmer steln.* - 55,22-23). Assim conta Feirefiz a Parzival, seu meio-irmão: *sîn wîp, von de rich wart geboren,/ durch mine ein sterben nâch im kôs,/dô sie mine an im verlôs.* (750,24-27).

O seu papel é funcional, porque é por causa dela que Gahmuret brilha enquanto cavaleiro, se eleva socialmente ao tornar-se senhor de terras (durante toda a cena do torneio em Kanvoleis ele é tratado como rei de Zazamanc e não como um mero cavaleiro a serviço de outrem) e, por fim, motiva a sua partida para novas aventuras e para ligar a casa de Anschouwe à família graaliana.¹⁰

A ACÇÃO DE HERZELOYDE

La veve fame, como Chrétien designa a mãe de Perceval, surge na fonte francesa de *Parzival* de uma forma muito tipificada. Como refere David Blamires (1966, p. 68): “she is merely the mother figure of typical courtliness and orthodox piety.” Wolfram afasta-a dessa impersonalidade ao descrevê-la de uma forma *sui generis*, na medida em que os seus traços individuais e as suas ligações sócio-familiares vão sendo reveladas ao longo de toda a obra (muito depois, portanto, de ela já ter saído de cena). O seu primeiro casamento com Castis é mencionado no livro IX no momento em que é explicado que é costume os cavaleiros do Graal tomarem conta do governo de países sem rei.

¹⁰ É em Kanvoleis, portanto *à posteriori*, que Gahmuret salienta o facto de, por Belacane lhe dar a sensação de *gemach*, ele se ter visto obrigado a partir.

Os leitores são informados de que Castis (cujo nome sugere castidade) pediu a mão de Herzeloide, mas morreu pouco depois no regresso a Waleis, mas não sem antes lhe ter passado legalmente os reinos de Waleis e Norgals.

É só com Wolfram que os episódios de Gahmuret/Herzeloide se juntam ao tema do Graal. Wolfram informa-nos de que Kyot¹¹ leu toda a história de Titurel e dos seus descendentes, entre os quais se encontrava Anfortas, irmão de Herzeloide (455,19ss). Esta passagem é a primeira referência à ligação de Herzeloide com a família graaliana. Trevizent afirma-se irmão de Herzeloide (475,19 e 497,24s.) e, no final da obra, ela é referida como sendo um dos quatro filhos de Frimutel (823,17). Sigune estabelece duas vezes a relação tia-sobrinha que tem com Herzeloide ao dizer a Parzival *dîn muoter ist mîn muome* (140,22 e 252,15) e revela uma outra parte da vida de Herzeloide ao contar a sua própria história, daí que seja capaz de reconhecer Parzival (140,15ss.). Estas referências a Herzeloide são de grande importância para a compreensão de Parzival, seu filho, e mantêm-nos conscientes do papel de Herzeloide no poema muito depois dela morrer.

A descrição exterior de Herzeloide é convencionalmente cortês, não sendo uma descrição muito individualizada. É tudo muito geral e idealizado. Um sinal da importância de Herzeloide é o facto de no poema a maior fatia da sua caracterização ser feita através de diálogo. Como salienta David Blamires (1966, p. 81):

Because of her weakness as an individual (apart from her exemplifying the concept of motherhood) it was necessary to emphasize her position by more than mere description. She is allowed to express herself directly, dramatically, and features of this kind greatly assist in creating a picture of her that is not purely conventional and does not represent her as a type.

Relativamente aos diálogos de Herzeloide, os temas podem ser divididos em três tópicos: *minne*, o mundo cortês e a religião, tópicos estes que estão relacionados uns com os outros e que devem ser compreendidos uns em função dos outros.

Herzeloide é caracterizada como a excelência da virtude (*die wîbes missewende vlôch* (113,12); *ein wurzel der gûete / und ein stam der diemûete* (128,27 ff); *diu vrouwe valsches laz* (128, 20), *diu vrouwe jâmers balt* (117,7),

¹¹ Figura que supostamente terá passado a Wolfram toda a história de Parzival.

gemeit (81,24); *gehiure* (88,13), *wîse* (110,29), *sûeze* (434,3), *junc* (451,6)). Há expressões - geralmente convencionais ou idealistas - que transmitem o carácter de Herzeloide: *die wîbes missewende vlôch* (113,12) [usada depois do nascimento de Parzival] e *ein wurzel der gûete / und ein stam der diemûete* (128,27s.), e noutra ocasião *diu vrouwe valsches laz* (128,20) [usada na hora da sua morte]; também *diu vrouwe jâmers balt* (117,7); e *gemeit* (81,24) [símbolo de individualidade], *gehiure* (88,13), *wîse* (110,29), *sûeze* (434,3), *junc* (451,6). Herzeloide é descrita de uma forma idealizada, combina juventude com magnificência e tem '*freuden mêre dan ze vil*' (102,29). Tem uma boa reputação e é louvada por causa da sua moral e pureza. É caracterizada como *kiusche*, tal como Gahmuret e Belacane.

Wolfram descreve Herzeloide em três momentos diferentes. No primeiro, ela é rainha sobre três reinos – Waleis, Norgals e Anschouwe; ama e é amada por Gahmuret; e o renome desta ligação fazem com que numa primeira fase (e descrição) seja feliz. Numa segunda fase (livro III) ela abandona o mundo cortês '*durch des himiles ruom*' (116,4), afasta-se dos seus três reinos e é chamada ironicamente de '*diu rîche*'. A alegria que a caracterizava antes é agora usada como contraponto para o seu sofrimento. Se antes era comparada à luz do dia agora há um reverso de valores: '*ein nebel was ir diu sunne: / si vlôch der werlde wunne. / ir was gîlîch naht und der tac: / ir herze niht wan jâmers phlac.*' (117,3 ff). Esta situação não é encarada negativamente, uma vez que esta retirada é motivada por *triuwe* (116,19). A sua presença em Soltane (116,28-117,6) marca o início da sua purificação do mundo cortês. O último momento descritivo surge sob a forma de lamentação. A morte de Herzeloide é atribuída à *triuwe* e esta é motivada por três aspectos: a lealdade à memória de Gahmuret; preocupação em proteger Parzival dos perigos do mundo cortês e a sua lealdade a Deus enquanto '*reclusa religiosa*' (cf. Blamires: 1966, pp. 72-73).

Tal como muito do individualismo de Gahmuret foi representado através do simbolismo da âncora, também Herzeloide se torna individualizada através do simbolismo de Maria. Isto coincide com o uso de monólogos, que no caso dela, são menos convencionais do que os de Gahmuret e mais extensos. São um avanço muito grande em relação aos diálogos de Schoette e Gahmuret

aquando da sua última partida de Anschouwe. O monólogo de Herzeloide concentra-se muito mais nela do que o diálogo de Schoette, uma vez que todas as atenções estão viradas para ela. Este é mais um sinal do seu individualismo.

Segundo Blamires (1966, p. 104), deve-se ter em conta os diversos aspectos da caracterização de Herzeloide, não se podendo afirmar categoricamente que Wolfram estava mais preocupado em estabelecer uma imagem individualizada dela do que em indicar o lado universal do seu carácter. Ambos elementos estão presentes no seu papel: “People are emerging as individuals, but they are also shown in conventional form (through the courtly descriptions) and as transparencies for ideas and figures that are universal and eternal (through symbolism and idealization)” - ela não é meramente convencional, nem simbólica, nem individual - é um pouco de tudo.

Herzeloide, tal como Feirefiz, é um dos elos de ligação entre o ciclo de Anschouwe e a história de Parzival. Como salienta Robert Braunagel (2001, p. 97):

Wolfram läßt so die epische Klammer der Gahmuret-Geschichte, die er in den Büchern I und II entwickelt, als Bogen in die Gralshandlung des Endes der Parzival-Handlung einfließen. Die Verknüpfung des ersten Teiles der Klammer mit Parzival und dessen Erkenntnisweg stellt jedoch Herzeloide dar. Sie ist es, die sowohl in Buch II, also noch innerhalb des Anschouwe-Zyklus, handelnd in Erscheinung tritt, aber auch zu Beginn der Parzival-Handlung als Mutter Parzivals entscheidend für den Handlungsverlauf ist.

Enquanto membro da família graaliana, Herzeloide está desde o início ligada ao seu destino. Ou seja, o sofrimento dela é a sua parte do legado de dor de toda a sua família. No entanto, é ela a quem é dado o privilégio de ser mãe do futuro rei do Graal e também é ela que o põe no caminho de atingir um objectivo ainda desconhecido. Ela faz isto de duas formas diferentes: uma consciente e outra inconsciente. Enquanto mãe, dá-lhe uma parte de si (que é essencial para ele atingir o seu objectivo). Wolfram descreve Herzeloide como sendo *ein wurzel der güete / und ein stam der diemüete* (128, 27-28). Ele vai herdar de sua mãe a bondade que faz parte da sua natureza e também a sua humildade. O que tem de fazer quando chega ao castelo do Graal é mostrar compaixão por Anfortas. Embora ele a sinta, ele ainda não está preparado para aceder a um cargo tão importante. E quando chega a hora e ele está preparado (pelas experiências que levaram ao seu desenvolvimento: o sofrimento, um

amor firme e a renovação de fé), a dádiva do amor e a compaixão herdadas de sua mãe vão permitir que ele atinja o seu objectivo, ou seja, que se torne no rei do Graal. Como refere Marion E. Gibbs (1967/68, pp. 297-298):

Triuwe, that selfless devotion which Wolfram prizes so highly in Herzeloide and which he claims will take her to heaven without the suffering of Purgatory, enables her to accept *armuot*, to attach no importance to material possessions or to worldly rank. This is in itself an aspect of *diemüete*, the humility which is another vital attribute of the Graal King, a virtue more complex and less spontaneous than the human response of love and compassion. Anfortas failed to practise it and so came to grief; Trevizent seeks to preserve it in his hermitage; but Herzeloide, their sister, possesses it by nature and to the fullest extent.

Quando ela morre, a sua memória permanece ao longo da obra e três pessoas ligadas a ela tomam a sua função de orientação e influência: Sigune, Condwiramurs e Trevizent. Sigune surge sempre que Parzival precisa desesperadamente de orientação - é ela que lhe vai revelar o nome e a família a que pertence. Condwiramurs tem o papel de esposa perfeita (com toda a funcionalidade inerente ao papel de mulher) e Trevizent, por seu lado, revela-lhe a história da família do Graal.

As mulheres que mais influenciam Parzival são Herzeloide, Sigune, Condwiramurs e Cundrie. Todas elas estão ligadas ao Graal e cada uma delas possui uma característica que é exigida pelo próprio Graal àqueles que o servem: Herzeloide possui uma verdadeira *humildade*; Sigune torna-se a personificação de *triuwe* (devoção que passa para além da morte e que é em si uma manifestação do amor de Deus); e Condwiramurs exemplifica o *amor* de uma esposa dedicada (o amor verdadeiro que o rei do Graal tem de conhecer) (cf. Gibbs: 1967/1968, p. 302).

Esta personagem tem no centro da sua vida o(s) seu(s) parceiro(s) masculino(s) - Gahmuret e Parzival -, o que se coaduna exactamente com o modelo de feminilidade que Wolfram apresenta no prólogo¹². No entanto, ela tem poder enquanto rainha e escolhe o seu próprio marido e quando este morre, é ela que governa o seu destino e o de seu filho. Ou seja, reconhece os seus desejos e luta para os concretizar (Eder: 1989, p. 190). No entanto, acaba por sempre fracassar no mundo masculino, uma vez que não deixa de ter um carácter funcional e dependente das figuras masculinas marcantes na sua vida.

¹² Cf. 116,28 e 128,25ss.

O seu estatuto, apesar disso, torna-se inesquecível, já que, para além de tudo o que foi dito anteriormente, são os seus actos e as suas qualidades que dão força e impulso à acção e transformam esta personagem numa das mais enigmáticas de toda a literatura alemã medieval.

3. A DINÂMICA ENTRE AS FIGURAS: PARALELOS E DIFERENÇAS

Tendo sido feita uma caracterização das duas personagens femininas aqui em análise, torna-se agora relevante analisar a forma como elas interagem com outras figuras, especialmente no que concerne a questão do social/privado e a questão do género.

Enquanto que o casamento de Belacane tem marcas de um relacionamento de amor, o casamento de Herzeloyde é caracterizado inicialmente como uma união amorosa baseada em considerações políticas. Isto indicia logo *a priori* uma diferença marcante entre o que é privado e o que é social. Em termos gerais, ao masculino pertence o público, o social, enquanto que ao feminino - até pelo seu papel funcional de dependência do homem - é atribuído o mundo mais reservado e privado. Daí que seja interessante ver até que ponto Wolfram segue esta ideia e como as conclusões que daí advenham contribuem ou não para uma visão unificada das personagens ao longo da obra.

Em termos esquemáticos, os dois casamentos são apresentados da mesma forma (embora a diferença de conteúdo entre os dois seja marcante). Das duas vezes, o cavaleiro chega a um reino estranho, sendo este regido por uma mulher que necessita de um esposo; entra pela cidade num cortejo sumptuoso, que causa curiosidade e admiração por parte das damas; conquista a rainha ao lutar e ao vencer os inimigos; abandona a mulher passado pouco tempo; e torna-se pai já depois da sua partida (Bumke: 1997, p. 38). Das duas vezes, a iniciativa amorosa parte do lado das damas, sendo esta uma das questões principais a serem analisadas, no que respeita a noção de género e respectiva troca de papéis. Nesta constelação: 'rainha em perigo – herói salvador – rei'¹³, perante a morte ou inexistência de um rei protector, as mulheres que

¹³ Brall (1983, p. 183): "Freilich ist auch die epische Situation, in der sich Gahmuret und die Heidin Belacane befinden und agieren, eine geradezu klassische Bewährungsstation, d. h. Konstitutives Element der Welt des höfischen Aventiurenromans. Die Rolle der hilfsbedürftigen, von feindlichen Mächten bedrängten *frouwe* ist typologisch ebenso festgelegt, wie die Rolle des zufällig auftauchenden, gleichwohl nach einer solchen Aufgabe suchenden Ritters. *nôt* (17, 10) und *kumberlîcher pîn* (17, 10) verlangen geradezu nach *rîterlîcher werdekeit* (24, 17), beide Motive sind im höfischen Roman aufeinander hin organisiert und zu einem komplementären Strukturschema verfestigt, nach dessen Logik das eine ohne das andere entweder des Sinns oder der Funktion verlustigt geht. Das noch scheu sich anbahnende Minneverhältnis zwischen Gahmuret und Belacane (*aldâ wart undr in beiden / ein vil getriulîchiu ger: / si sach dar, und er sach her* 29, 6-8; vgl. auch 23, 22-28; 29, 14-16) vervollständigt die konstitutiven Bauteile dieser Situation und verklärt sie insofern, als sie das Schematische ihrer Struktur überdeckt und in eine zwischenmenschliche Beziehung überführt.

sobrevivem não se tornam apenas sofredoras, como também assim são modeladas. E nessa situação precisam de alguém que lhes garanta segurança. Esta ideia surge também com Gurnemanz: depois de perder os filhos, procura um herdeiro para si e um marido e protector para Liaze, uma vez que quer evitar que depois da sua morte Liaze seja entregue desprotegida aos pretendentes (Brackert: 1989, pp. 143-144).

Aos dois casamentos é dado um carácter de arranjos dinásticos. Ambos são uma ilustração da forma como o casamento aristocrático era aceite, praticado e muitas vezes pretendido enquanto política da sociedade contemporânea. A ideia de um cavaleiro valoroso, de descendência aristocrática e sem perspectivas de herdar qualquer bem dos seus progenitores, pretender alcançar fortuna através de um casamento vantajoso, não era incomum nem ficcional, mas sim tirada da realidade. Como refere Marianne Wynn (2002, pp. 293-294):

Territories that had through lack of legitimate sons, or through widowhood, descended to a woman, and which were thus in need of military protection and feudal leadership, might be offered to a man of outstanding soldierly proficiency, as here. The contract, i.e. the conveyance of property to the chosen male and his consequential elevation to the position of liegeland, would be effected through marriage. So it is possible to recognize a blueprint in the leading practical details of both Gahmuret's marital alliances, a framework that corresponds closely to a type of marriage of which the noble families of medieval Europe approved and which they accepted as nothing out of the ordinary.

Perante todos estes paralelos, tornar-se-á pertinente colocar a seguinte questão: Qual o objectivo de Wolfram em estruturar as duas histórias de uma forma tão semelhante? Provavelmente a resposta reside no objectivo de Wolfram querer salientar quer as diferenças entre as mulheres e o cavaleiro, quer as diferenças entre elas próprias - introduzindo deste modo a questão do **social versus privado** e do **género**.

3.1. BELACANE E GAHMURET

Gahmuret abandona Anschouwe, não só porque não tem direito à herança de Gandin (embora Galões, o herdeiro legal e único, a dividisse com ele), como

também porque pretende alcançar aquilo que o seu **coração** almeja: *ruof*, *êre*, *strît* e o amor de uma *minneherrin*:

*Gahmuret niht langer sweic
der volge, als im sîn **herze** jach:
zem künge er gütlichen sprach
'hêre unde bruoder mîn,
wolt ich ingesinde sîn
iwer oder decheines man,
sô het ich mîn gemach getân.
nû prûevet dr nâch minen prîs
(ir sît getriuwe unde wîs),
und rât als ez geziehe nuo:
dâ grîfet helffîche zuo.
niht wan harnasch ich hân:
het ich dar inne mêr getân,
daz virrec lop mir bræte,
etswâ man mîn gedæhte.'* (7,16-30)

E continua dizendo que é o seu coração que quer ir mais longe: *mîn **herze** iedoch nâch hœhe strebet:/ ine weiz war umbez alsus lebet, /daz mir swillet sus mîn winster brust.* (9,23-25). Também a sua dedicação ao serviço do Califa de Bagdad é motivada pelo seu coração: *der wille in sînem **herzen** lac.* (13,15). E no seu coração está a paixão do “caçador” que lhe trouxe as mais maiores honras de cavalaria: *sîns **herzen** gir nâch prîse greif* (15,25). Resumindo, poder-se-ia dizer que Gahmuret se move baseado na vontade do seu coração. São os seus sentimentos e emoções que o fazem partir para o mundo que se estende do Ocidente até ao Oriente. Este movimento reflecte a ideia de que a partir do privado (sentimental) se parte para o social. A importância do social é tal, que chega a ponto de desvalorizar o poder de posse (relativamente a tudo o que Galões iria dividir com ele) em virtude dos seus desejos mais intimistas. Assim, é com fundamento no privado (*Herz*) que Gahmuret anseia pelo social (todo o mundo).

Enquanto Gahmuret passa do Ocidente para o Oriente, ele passa também de um mundo mais social para um mais privado. Ou seja, este movimento corresponde ao movimento físico do espaço: mundo (masculino) em direcção ao coração (feminino) de Belacane.

A questão do movimento surge numa perspectiva de afunilamento: Gahmuret vem do “mundo” para o mar, do mar para o porto de Patelamunt (capital de

Zazamanc), atravessa a cidade num grande cortejo e é na sala do trono que vê, pela primeira vez, Belacane.

Gahmuret chega a Patelamunt casualmente e é, desde logo, encarado como um salvador, na medida que é a ele que o povo de Patelamunt pede ajuda num caso de vida ou de morte. O facto de exigir um pagamento por parte destes desvirtua um pouco o seu papel de herói salvador. A questão de poder decidir sobre a vida e a morte das pessoas, nos seus actos sociais enquanto cavaleiro a soldo, não produz nele qualquer ideia de interioridade, nem de sentimentalismo. Apesar de ter trazido consigo muita riqueza do Oriente, é só por dinheiro que aceita ajudar este povo (17,3-8; 17,22-24). O seu papel social é desvirtuado até pelo facto de, neste momento de angústia, ser a primeira vez que se refere que ele **pensa**: *bî den dûht in diu wîle lanc* (17,26), antevendo um pouco o que se passará a seguir. Esta questão pode indiciar uma ideia racista por parte de Gahmuret (a população: *wâr n alle die von Zazamanc* - 17,25; mais tarde em relação ao beijo da esposa de Lachfilirost (o 'Burggraf'): *diu Gahmureten kuste,/ des in doch wênc geluste* - 20,25-26). Como afirma Alfred Ebenbauer (1984, p. 17):

Rassische Überheblichkeit auf Seiten Gahmurets, Rassenkomplexe bei Belakane. Als der Orientfahrer Gahmuret ins Mohrenland Patelamunt kommt und die nachtdunklen Bewohner erblickt, heißt es : *bî den dûht in diu wîle lanc* (17, 26). Nicht etwa Interesse oder edle Hilfeleistung bestimmen sein Eingreifen für die von Feinden belagerte schwarze Königin, sondern für Lohn (*umbe guot*) bietet der fahrende Held seine Dienste an. Der Begrüßungskuß der schwarzen Gattin des Burggrafen bereitet dem Helden wenig Vergnügen, es ist ein Kuß, *des in doch wênc geluste* (20, 26). Belakane wird die Ankunft eines Fremden gemeldet, doch sie sieht der ersten Begegnung mit ihrem potentiellen Retter mit komplexbeladener Sorge entgegen: '*er ist anders denne wir gevar: / ôwî wan tæte im daz niht wê!*' (22, 8).

No entanto, pode também indicar que aquele sentimento que, em Anschouwe, o fizera partir para o mundo, agora também o impele na mesma direcção. Assim, nesta forma de linguagem estabelece-se uma relação entre o acto racional de pensar e o social.

Na companhia da sua comitiva¹⁴ e de Lachfilirost (o 'Burggraf'), Gahmuret atravessa as ruas da cidade em direcção ao palácio onde se encontra Belacane a fim de lhe apresentar os seus serviços. A pomposidade é marcante

¹⁴ A sua comitiva é espelho de uma imagem de tolerância, já que dela fazem parte não só cristãos como também turcos. (18,29) Esta tolerância torna-se significativa, uma vez que dá ideia já do papel que Feirefiz, seu filho, terá na obra.

e é, também, condição *sine qua non* para quem vive das aparências (Schein). Já antes Belacane fica a saber do valor de Gahmuret por seu *marschal*, que reconhece no brasão de Gahmuret os feitos testemunhados por ele próprio em Alexandria. Belacane está limitada ao palácio (na sua condição de mulher, ou seja, longe do teatro de guerra). Wolfram dá primeiro uma perspectiva visual do cortejo - imponente como deve ser a imagem de um herói. Mas depois, o narrador passa para a percepção auditiva. Belacane estava confinada ao palácio, em sofrimento (como seria de esperar de uma mulher desesperada) e na sua situação e na profundidade do seu sentimento e feminilidade torna-se impossível ela não se encontrar aberta ao amor, mesmo antes de ver Gahmuret. Nesta perspectiva do social e do brilho, ouve-se paralelamente o som da lamentação e a gritaria de quem sofre. A imagem torna-se exagerada pelo impessoal de Gahmuret versus o pessoal e intrínseco da população. Que Gahmuret se movimenta em direcção ao privado está reflectido na perspectiva que é apresentada pelo narrador. Ou seja, perante o brilho do cortejo, o que é agora descrito é desagradável: pessoas negras feridas, cavalos com ferimentos profundos de lanças, mulheres negras como corpos, cavaleiros com braços ao peito e com cabeças feridas. Por outro lado, para o povo é quase como subir aos céus pela mão do salvador - neste caso Gahmuret.¹⁵ Trata-se da percepção visual e auditiva de um ser individual: é Gahmuret na sua essência, a observar o mundo que o rodeia e não ele e a sua comitiva a serem observados pelo mundo (como seria de esperar numa perspectiva meramente social). Não bastante o brilho desta apresentação, Gahmuret ainda se veste melhor para conhecer a rainha (22,30ss).

Antes de se encontrarem, Belacane está insegura em relação à sua cor (teme que Gahmuret não mais a ajude por essa razão) e, portanto, pede conselho aos seus súbditos: *op mirz die mine rieten*. Esta ansiedade pode ser explicada pela sua experiência com Isenhart. Ela foi muito contida com ele, como ela própria se auto-acusa (de *schamndiu wîpheit*), o que levou à morte do cavaleiro. Não querendo repetir esse erro, não é de estranhar que não queira receber Gahmuret com demasiada modéstia. Isto explica a razão pela qual

¹⁵ Esta ideia é reiterada quando Parzival vê pela primeira vez os cavaleiros e os confunde com deuses.

prefere delegar a decisão de como se aproximar de Gahmuret aos seus súbditos (Christoph: 1980, pp. 36-37).

Quando Gahmuret é apresentado a Belacane, esta apaixona-se logo à primeira vista. No momento em que o vê, apaixona-se, encantada com a sua boa aparência. É ela que na sua consciência de rainha e mulher tem os primeiros movimentos (corporais): pede para ele a beijar (segundo o cumprimento formal e não sem antes questionar se ele era digno disso) e é ela que pega na mão dele.

Embora fosse dedicada ao seu anterior pretendente (26,30-27,3), o seu encontro com Gahmuret tornou-se numa nova experiência de amor. Nunca antes o seu coração se abria desta maneira:

*der küneginne rîche
ir ougen fuogten hôhen pîn,
dô si gesach den Anschevîn.
der was sô minneclîche gevar,
daz er entslôz ir herze gar,
ez waere ir lieb oder leit:
daz beslôz dâ vor ir wîpheit. (23, 22-28)*

Por outro lado, Gahmuret, que não acha as mulheres negras muito atractivas (20,4-6; 20,19-26), reage de uma forma diferente da de Belacane. Como refere Marianne Wynn (2002, pp. 296-297):

It needs the revelation of her nature with its keynotes of warmth, compassion and capacity for suffering to engage his emotions. Once he has perceived the gentleness which illuminates her account of her suitor's death and of her involvement in it, he too comes to be captivated. The qualities of generosity and candour which govern this account and the troubled self-accusation which forms its core (26, 9-28, 8) make him forget that she is a non-believer. Her loving nature ("triuwe"), her sweetness ("wîpflicher sin") and her unpretentiousness ("kiusche") win him.

Agora estão os dois apaixonados - *aldâ wart undr in beiden/ ein vil getriulîchiu ger:/ si sach dar, und er sach her* (29,6-8) - e apaixonaram-se um pelo outro quase simultaneamente. A reciprocidade do sentimento que os une é sublinhada pelo narrador: *des herze truoc ir minnen last./ daz selbe ouch ir von im geschach* (34,16-17).

São a descrição da sua situação a Gahmuret, a forma como ela fala e as suas virtudes que se revelam a Gahmuret que fazem com que ele não mais lhe possa resistir. Gahmuret sente-se tocado pelo sofrimento dela, admira o seu

wîplichen sin e contrasta-o com o seu paganismo. Como refere Alfred Ebenbauer (1984, pp. 17-18):

Aber er verliebt sich nicht, wie behauptet wurde, in Belakanes weibliche Tugendhaftigkeit und ihren inneren Liebreiz. Gahmuret revidiert ein Vorurteil, das Vorurteil nämlich, daß heidnische Frauen weniger *wîplichen sin* hätten, daß *kiusche* und Heidentum sich nicht vertragen. Das ist vielleicht die Voraussetzung für Gahmurets Liebe, nicht aber die Ursache. Belakanes Reinheit und der Strom ihrer Tränen haben die Macht der Taufe – ein großer und kühner Gedanke Wolframs –, aber das betrifft letztendlich ihre Religion – und die bedeutet für Gahmuret ohnehin keine besondere Barriere. [...] Gahmuret erliegt der Ausstrahlung, der erotischen Ausstrahlung, dieser Frau (35, 20ff.). Mit diskreter Meisterschaft mischt Wolfram das erotisierende Flair der Trauer mit dem Reiz der verschiedenen Hautfarbe. Gahmuret hat gelernt, die *kiusche* und den *wîplichen* Sinn der edlen Mohrenkönigin zu bewundern. Seine Liebe und seine Leidenschaft werden von Reiz der trauernd-begehrlichen Erzählerin Belakane entflammt.

Também é Herzeloyde que conquista Gahmuret e isso sem cerimónias no dia que se segue à sua chegada. Até a Gahmuret parece ser rápido de mais: *ich kom gestern, hiute bin hie/ worden hêrre überz lant* (49, 20).

Tanto Belacane como Herzeloyde são mulheres que procuram o objecto do seu amor: *ir gast si sich küssen bat/ si nam in selben bî der hant* (21,30); e *ruocht irs daz ich iuch küssen sol/ daz ist mit mînem munde wol.* (83,15).

Perante este arrebatamento de sentimentos, o papel de Gahmuret também se altera. Pois é aqui que de mercenário (*umbe guot*), passa a *minneritter* (*frouwe, gebietet über mich* - 29,23). Relativamente a isto, Helmut Brall (1983, p. 184) menciona o seguinte:

Die Metamorphose Gahmurets vom Sold- zum Minneritter folgt strukturell gesehen der gleichen Logik wie seine Wandlung vom erblosen zweiten Sohn zur abenteuernden Heldenfigur. *strît und minne* verleihen seiner Person und seinem Lebensweg Aura und Glanz, ohne daß doch die epische Welt, in der er sich bewegt nach den immanenten Gesetzmäßigkeiten und homogenen Regeln von *âventiure* und *minne* konstruiert wäre, ohne daß doch ein vorbestimmtes Ziel seinen Weg und seine Handlungen zu einem sinnvollen Beziehungsgeflecht ordnet.

Assim, o movimento constitui-se da seguinte forma: mar - cidade/porto - ruas - casa de Lachfilirost (o 'Burggraf') - sala do trono - janela: a própria acção conduz a uma mudança de papel por parte de Gahmuret e, consequentemente, à interioridade, ou seja, ao sentimento.¹⁶

¹⁶ Esta questão remete para a visão funcional da mulher em relação ao homem: é ela que vai motivar o seu desenvolvimento e evolução.

A partir de agora, Belacane direcciona Gahmuret ainda mais para o privado. Depois de inspeccionar o castelo, Gahmuret regressa para jantar na casa de Lachfilirost. E é então que surge Belacane, que prepara a comida dele. Ele não se considera digno deste gesto, uma vez que ainda nada fez para o merecer:

*'ichn hân mî's niht genietet,
als ir mirz, frouwe, bietet,
mîns lebens mit sölhen êren.
ob ich iuch solde lêren,
sô wæert hînt sân an iuch gegert
eins phlegens des ich wære wert,
sone wæert ir niht her ab geritn.
getar ich iuch des, frouwe, bitn,
sô lât mich in der mâze lebn.
ir habt mir êr ze vil gegeben.'* (33, 21)

Ele não contesta o acto em si, mas sim o facto de ainda não merecer tal honra. Depois ela continua:

*gebietet, hêrre: swes ir gert,
daz schaf ich: wand ir sit es wert.
und lât mich iwer urloup hân.
wirt iu hie quot gemach getân,
des vröwen wir uns über al.* (34, 21)

Se o seu comportamento para com Isenhardt se caracterizou por ser demasiado modesto, o seu comportamento relativamente a Gahmuret nada o é, pois esta oferece-lhe uma “Carte blanche”: *swes ir gert*. Ela suspende o *minnedienst* como pré-requisito para o amor. A violação de *mâze* é mais isto, do que propriamente a preparação da sua comida (cf. Christoph: 1980, pp. 40-41). Na consciência do seu amor por Belacane, Gahmuret recolhe-se para o seu quarto e deixa que de uma forma caleidoscópica os sentimentos invadam o seu ser. É no recolhimento do quarto que ele admite perder os sentidos por causa dela; mas o seu coração bate mais também pela luta do dia seguinte. Belacane, por seu lado, recolhe-se para o seu palácio, sempre acompanhada pelas suas damas.

Na manhã seguinte, Gahmuret luta e vence os agressores de Belacane. Pelas mãos de Lachfilirost, é levado em direcção à cidade, mas Belacane, que assistira a tudo do alto do palácio (distanciamento da mulher do campo de batalha), vem agora ao seu encontro: ela própria numa atitude quase servil pega nas rédeas dele, desaperta a sua viseira e cavalga com ele pela cidade

(mostrando publicamente a sua entrega a ele) até que acaba no sítio mais íntimo de todos - o quarto -, onde se concretiza a união. Isto é o culminar do movimento em direcção ao privado: conhecem-se na sala do trono (onde está presente o resto da corte); o espaço seguinte é reduzido à casa do Lachfilirost; e, no dia seguinte, tendo-o ido buscar às ruas da cidade, consume o seu amor, no espaço íntimo dos seus aposentos.

No dia seguinte, perante os vencidos, Gahmuret pede que estes beijem Belacane e a esta pede que beije os seus familiares. Aqui está patente a ideia de o corpo estar dependente das regras cortesias. Um beijo seria indício de sentimento, no entanto, aqui é um gesto de obrigação social (corpo em função do social). Quanto mais emotiva a mulher é (não só beija como também abraça Killirjacac e Kaylet - para agradar Gahmuret) mais aumenta o valor do cavaleiro (carácter funcional).

Ao terceiro dia Gahmuret traz a tenda de Isenhardt para bordo do seu navio, o que dá a entender um mau presságio para o relacionamento. Embora Gahmuret ame a rainha acima de tudo, não aguenta o facto de não poder continuar a ser *Minneritter* (como revela mais tarde a Kaylet e a Herzeloide)¹⁷.

A calma e a paz que ele trouxe a Belacane acaba por desaparecer com a sua fuga para alto mar (54,11ss). Gahmuret despede-se sob a forma de carta, o que é muito impessoal. Nesta, ele atribui a razão da sua partida ao facto dela ser de outra religião¹⁸. Gahmuret segue o seu destino como aventureiro (64,19ss) e abandona-a grávida às escondidas. Gahmuret revela o motivo da sua separação, ou seja, o paganismo de Belacane, da seguinte forma: *frouwe, in mac dich niht verheltn,/ waer dîn ordn in mîner ê,/ sô waer mir immer nâch dir wê:* (55, 24-26). Como refere Robert Braunagel (2001, p. 96): “Wie es scheint, stellt hier Wolfram deutlich die beständige Liebe und Treue einer Frau – sogar einer Heidin – über das *unstæte* Wesen eines höfischen Ritters.”

¹⁷ Ebenbauer (1984, pp. 21-22) : Em Kanvoleis, Gahmuret culpa Belacane por o impedir de agir como cavaleiro (90, 28f.). E ainda salienta este facto em conversa com Herzeloide: ‘*lât ir niht turnieren mich,/ sô kan ich noch den alten slich,/ als dô ich mînem wîbe ertran,/ die ich ouch mit rîterschaft gewan./ dô sie mich ûf von strîte bant,/ ich liez ir liute unde lant.*’ (96, 29).

¹⁸ Schu (2002, pp. 77-78): “... doch spricht gegen die einseitige Aussage des Briefes sowohl die Bemerkung über Belakanes Tränen-Taufe als auch die Erzählerbemerkung über Gahmurets wiederaufflammende Sehnsucht nach Ritterschaft (vgl. 54,17-20). Zudem ‘vergißt’ Gahmuret selbst anscheinend später das Tauf-Hindernis, wenn er Dritten gegenüber ausschließlich den Mangel an ritterlicher Betätigung und Belakanes angebliche *huote* als Gründe für seinen Aufbruch nennt (90,29-91,2/ 96,25-97,4).”

Para além de deixar por escrito a herança familiar ao filho ainda por nascer, diz que se ela o quiser, bastará deixar-se baptizar. Ao ler a carta, Belacane questiona a sua própria identidade (papel funcional). Nada no texto indica se Belacane o teria impedido ou não de agir como cavaleiro. Ele não parte em *âventiure*, simplesmente desaparece. Isto pode indicar que esta desculpa que Gahmuret dá a Kaylet e a Herzeloyde não passe disso mesmo, uma desculpa. Por saber que Belacane faria tudo o que ele quisesse, Gahmuret já não mais teria validade nos seus motivos.

A história de Gahmuret e Belacane caracteriza-se por ter um desenvolvimento muito rápido: o herói chega casualmente, vence os opositores, casa com a dama, despede-se dos convidados do casamento e embarca na tenda de Isenhart. De seguida, Wolfram faz referências à falta de actos heróicos por parte de Gahmuret, salienta o amor deste por Belacane e a *wîplich site* da mesma. Gahmuret negocia com o pessoal da embarcação e parte (54,7ss.)¹⁹. Resumindo, o amor da mulher (*minne*) é conquistado por via dos feitos heróicos por parte do cavaleiro. Com o casamento, o estatuto do cavaleiro é abalado pela falta de acção, o que leva ao desmoronamento do casamento enquanto instituição. O abandono é visto como fuga e a despedida é feita por via indirecta (carta) (Fritsch-Röbler: 1999, p. 221).

O último episódio relacionado com Belacane ocorre já em alto mar, quando Gahmuret se depara com uma outra embarcação, onde se encontravam os mensageiros que Vridebrant da Escócia entretanto envia a Belacane. O objectivo destes é pedir perdão a Belacane e, simultaneamente, entregar-lhe os seus presentes valiosos: *dô fuorten si den adamas,/ ein swert, einn halsperc und zwuo hosen*. (58, 12-13). Num tom neutro, Wolfram refere que Gahmuret ficou com esses objectos, dizendo que logo que se encontrasse novamente com Belacane lhe transmitiria a mensagem.

Do ponto de vista do social versus individual, o movimento que se nota é de afunilamento. Por outras palavras, Gahmuret segue do mundo geral e social em direcção a Belacane (sala do trono) e, a partir daí, seguem os dois em direcção ao individual/privado, culminando esta acção com a concretização do casamento num ambiente reservado, ou seja, nos seus aposentos. Quanto à

¹⁹Ebenbauer (1984, pp. 21-22): “Gahmurets Bedarf an exotischem Eros – auch wenn es Liebe war – ist jedenfalls rasch gestillt.”

questão da troca dos papéis entre Belacane e Gahmuret, pode-se concluir que é ela que age em primeira mão: dá os primeiros passos em direcção a Gahmuret e entrega-se de corpo e alma a ele.

De seguida, estabelecer-se-á a dinâmica entre Herzeloide e Gahmuret, tendo principalmente em conta os paralelos e diferenças em relação a Belacane e Gahmuret e as possíveis conclusões que daí se possam extrair.

3.2. HERZELOYDE E GAHMURET

Ao sair de Zazamanc, Gahmuret abandona não apenas Belacane grávida, como também o sentimento de confinamento que a condição de senhor do reino e de esposo lhe causa. Pela primeira vez, tem consciência de onde quer ir: Toledo, onde se encontra Kaylet, seu primo. Assim, do alto mar vai para Sevilha, segue para Toledo e ao ficar a saber que Kaylet não se encontrava presente, segue-o até Waleis, reino onde iria decorrer um torneio - perfeito, portanto, para recuperar o seu estatuto de cavaleiro. É em Kanvoleis, capital de Waleis, que Gahmuret se reencontra com Kaylet. Este tinha problemas com o rei Hardiz da Gasconha e com o seu cunhado, o duque Lambekin de Brabant. Quanto este encontra Gahmuret, dá-lhe dois motivos para o seu primo participar no torneio: a honra e mérito para Gahmuret por participar num torneio, no qual vão participar outros cavaleiros valorosos e o facto de Gahmuret o poder ajudar na querela com Hardiz e Lambekin. Ao aceitar o pedido de Kaylet, Gahmuret fá-lo essencialmente por lealdade familiar. Assim, ao participar no torneio (acto social), Gahmuret corre o **risco** de ganhar dois prémios: manter e até elevar a honra da família e, por outro lado, ficar com o prémio do torneio, embora neste momento ele ainda não tivesse consciência do que é que se tratava.

Se Belacane se caracterizava pelo privado, individual, já Herzeloide se caracteriza pelo social, o que não é muito normal numa figura feminina. O facto de Herzeloide ter ficado viúva e de ter herdado Waleis e Norgals (reinos de Castis, seu primeiro marido), coloca-a numa situação complicada, que acaba por ser semelhante à de Belacane: uma vez que é viúva e ainda é virgem,

necessita de um marido que a defenda a si e aos seus reinos. Herzeloide decide organizar um torneio, cujo prémio é ela própria e os seus dois reinos. Tal comportamento é invulgar no contexto da literatura e realidade medievais, no entanto, é aceite como necessário, uma vez que ela necessita de alguém para a ajudar a governar os reinos.²⁰ O cerne da questão está na opção de Herzeloide pelo social/público em detrimento do individual/particular, na medida em que poderia ter esperado que um cavaleiro a quisesse conquistar (num plano mais privado), em vez de ser ela a procurar um cavaleiro à sua medida (tornando isto num acontecimento social). Senão vejamos, enquanto Belacane é referida logo de início pelo seu nome (16,7) - o que é, sem dúvida, uma marca de individualidade - a figura de Herzeloide é referida inicialmente como *diu künegîn von Wâleis* (60,9), ou então, *diu Wâleisîn* (por exemplo, em 83,12) e esta referência relativamente impessoal ao seu estatuto social é o que a identifica até ao verso 84,9, onde, pela primeira vez, é referido o seu nome, com o predicativo de *küngîn*. Se até por isto se nota a valorização do social (pela boca do narrador), o que mais se poderá dizer pelo facto de ser uma mulher a querer escolher o melhor cavaleiro para si mesma - isto está patente no facto de ela querer ficar com o melhor, e, mais do que isso, ela própria querer escolher quem é o melhor antes ainda do torneio começar.

Após a referência do narrador a Herzeloide enquanto rainha virgem de Waleis e promotora do torneio, a primeira imagem que surge desta figura é o seu posicionamento estratégico à janela, na companhia das suas damas. Dali observa o que os cavaleiros fazem e o que têm. No caso de Gahmuret, o que mais chama a atenção é a tenda de Isenhart. Wolfram tece o seguinte comentário: *umb unvergolten minnen gelt/ wart ez ein künec âne:/ des twang in Belacâne* (61,10-12), o que chama a atenção dos ouvintes/leitores para o facto desta tenda estar relacionada com factos trágicos e para os recentes actos menos dignos de Gahmuret. Ainda mais, porque aqui é tratado como rei de Zazamanc. Ou seja, Herzeloide ouve falar de um estranho, a quem são tecidos vários elogios e que entra na cidade com um estatuto social elevado - é rei e não cavaleiro a soldo como acontecera em Patlamunt - o que muito

²⁰ O seu comportamento pode ser considerado aceitável para a sociedade cortês, uma vez que no torneio participaram todos os cavaleiros de renome. Se se tratasse de uma situação embaraçosa e humilhante, estes cavaleiros não arriscariam a sua fama ao participarem neste torneio.

impressiona Herzeloide (a ponto desta querer saber quando é que ele viria ter com ela - *wêr war ist er komn, / von dem ich wunder hân vernomn?* - 69, 27).

Se a primeira informação que a rainha tem do cavaleiro é transmitida por meio da acústica - é-lhe relatado por um *garzûn*; também é de uma forma preponderantemente auditiva que Gahmuret entra na cidade com o seu cortejo, à semelhança do que se passou na capital de Zazamanc. A percepção auditiva da sua presença é descrita da seguinte forma:

*höfslîchen durch die stat
der helt begunde trecken,
die slâfenden wecken.
vil schilde sac her schînen.
die hellen pusînen
mit krache vor im gâben dôz.
von wûrfen und mit slegen grôz
zwên tambûre gâben schal:
der galm übr al die stat erhal.
der dôn iedoch gemischt wart
mit floytieren an der vart:
ein reisenote si bliesen. (62, 28-63,9)*

Na descrição do cortejo de Patelamunt, predomina a percepção visual e depois refere-se a auditiva; aqui predomina a percepção auditiva. O efeito é muito mais vibrante e a própria linguagem é mais forte no que se refere à entoação: é quase como se pela audição pudessemos visualizar toda esta cena digna de um rei. Para além disso, tocam música de guerra bem a condizer com um herói guerreiro.

*nu sullen wir niht verlisen,
wie ir hêrre komen sîn:
dem riten videlære bî.
dô leite der degen wert
ein bein für sich ûfez phery,
zwên stivâl über blôziu bein.
sîn munt als ein rubîn schein
von rœte al sober brünne:
der was dicke und niht ze dünne.
sîn lîp was allenthalben clâr.
lieht reidelohet was im sîn hâr,
swâ manz vor dem huote sach:
der was ein tiwer houbetdach.
grüene samît was der mandel sîn:
ein zobel dâ vor gap swarzen schîn,
ob einem hemde daz was planc. (63,10 -63,25)*

Esta é a primeira vez que Gahmuret é descrito fisicamente, tendo as descrições anteriores referido apenas as suas virtudes enquanto cavaleiro

(*kiusche, vreche, ...*). A sua beleza é uma característica familiar, mas é também estereotipada. Repare-se na perspectiva de quem narra: primeiro refere a perna, depois as botas, a boca, os lábios grossos, cabelo claro e encaracolado, sendo o seu vestuário também majestoso. Perante isto coloca-se esta questão: Porque será que Wolfram o descreve assim apenas agora? Poder-se-ia dizer que, por se valorizar tanto o papel social (incluindo Herzeloide), a sua entrada em Kanvoleis é apresentada na perspectiva do mundo que vê e admira o majestoso que há em Gahmuret - por oposição à perspectiva mais individual de Gahmuret em Patlamunt, ao ser ele a observar o mundo que o rodeia.

Agora o seu estatuto é diferente, mais elevado e, mais do que isso, ele volta a sentir-se à vontade enquanto potencial *minneritter*. Ou seja, está de novo sujeito a prender-se a uma mulher, mas sem o querer. Exemplificativa é a forma como, ao atravessar a ponte, se estabelece por instantes uma potencial relação de *minne*:

*do begundens na die brücke zogn,
ander volc und ouch die sîne.
von dem liechten schîne,
der von der künegin erschein,
derzucht im neben sich sîn bein:
ûf rihte sich der gegen wert,
als ein vederspil, daz gert.
diu herberge dûht in guot.
alsô stuont des heldes muot:
si dolt ouch wol, diu wirtîn,
von Wâleis diu künegin. (64,2-12)*

Herzeloide é referida pela luz, brilho que dela advém. Ela não é caracterizada como indivíduo, mas sim quase como uma visão de perfeição, perante o que Gahmuret responde de uma forma automática: numa linguagem de caça é indiciada uma potencial relação de *minne*. Ele surge como falcão e ela como presa. Mas é curioso que, na ficção da obra, o que acontece é exactamente o oposto - ela é que acaba por ser a “caçadora”.

Notoriamente, é no meio dos homens que Gahmuret se sente bem (social) e onde revela sentimentos pessoais em discurso directo, ou seja, algo a que os ouvintes/leitores só tinham tido acesso pelo narrador. Um exemplo disto é a forma como ele fala com Kaylet, seu primo: *wir sulen haben einen muot*. (68,6).

Entretanto, iniciam-se os jogos de véspera do torneio (*vesperîe*). Antes de se decidir a participar, Gahmuret prefere observar as partes que lutam. O facto de isto acontecer ao meio-dia é significativo, pois marca a altura em que Gahmuret incorpora o seu papel de cavaleiro. Esta informação temporal aparece em mais duas ocasiões: é ao meio dia que o juiz decide em favor de Herzeloide, relativamente às suas pretensões de ficar com ele - consequência directa da sua participação na *vesperîe* -, e é também ao meio dia que a morte de Gahmuret é anunciada a Herzeloide através de um pesadelo. Resumindo, é devido à preferência de Gahmuret pelo social que ele participa no torneio; consequência directa disto é o facto de ele ser **obrigado** a casar-se com Herzeloide e, mais do que isso, é o facto desta vontade de ser cavaleiro ser a causa última da sua morte.

Sentado na sua almofada, Gahmuret observa as partes que lutam. A situação é muito caricata (para não dizer cómica), pois ele é descrito sentado numa almofada no campo de batalha, no meio todos os elementos visuais e sonoros que caracterizam uma luta (lanças a voar, cavalos a serem feridos, o *klingâ klinc* das espadas, etc). Entretanto, Herzeloide, que observa os jogos, espanta-se por não ver Gahmuret logo de início. Por já ter visto Gahmuret e por saber que para além de belo, é também rico, ela fica desapontada com a sua ausência dos jogos e receia que por ele não participar, possa um outro cavaleiro menos digno ser o vencedor do torneio e, conseqüentemente, dela e dos seus reinos: *si sprach 'wê war ist komn,/ von dem ich wunder hân vernomn?'* (69,27-28). Este é o primeiro indício da predisposição de Herzeloide em escolher o vencedor, acabando assim Gahmuret por ser também um prémio em si.

Para além da motivação inicial de participar no torneio por motivos familiares, ou seja, o dever de ajudar Kaylet, há outros dois factores que impedem Gahmuret de ver com clareza as reais consequências da sua participação/vitória neste torneio. Primeiro a carta de Ampflîse, rainha de França e sua primeira *minneherrin*, que lhe escreve na sua condição de viúva a oferecer-lhe a sua mão e os seus *krône, zepter unde ein lant* (77,2). Mais tarde, chega um príncipe de Anschouwe, cavalgando com *ûf kêrter spitze* (80,9), o que assinala a morte de alguém da sua família, nomeadamente de Galões, irmão de Gahmuret e de Schoette, sua mãe. O enredo desenrola-se da

seguinte forma: Gahmuret veste-se com a armadura que recebera de Belacane, o que remete para a questão de ter sido numa luta enquanto *minneritter* que Isenhardt perdeu a vida. No meio da luta, Gahmuret decide trocar de cavalo e é aí que recebe os mensageiros de Ampflise com a carta que esta lhe enviou. Nesta carta, ela pede também que ele participe no torneio como seu *minneritter* - o que ele aceita com prazer - regressando então à batalha.

De uma forma brutal, luta enquanto *minneritter*, mas a questão que Wolfram coloca não deixa de desvirtuar um pouco esta relação: *op minne und ellen in des man?/ grôz liebe und starkiu triuwe/ sîne kraft im frumt al niuwe*. (78,22-24). Ou seja, luta em nome de uma *minneherrin* por quem aparentemente não tem sentimentos profundos: é uma situação de carácter social. É nesta situação nada pessoal, que Gahmuret vence Lâhelîn, que talvez por vingança mais tarde irá ocupar os reinos de Herzeloyde, já viúva. Portanto, o prazer adquirido pela escolha do social - e respectivas consequências - vai desencadear uma série de acontecimentos que vão desde a sua própria morte (a serviço do Califa de Bagdad) até à usurpação da herança de Parzival. Esta crítica ao *minnedienst* será intensificada na cena que se segue.

É neste contexto, que surge através da percepção visual, que Gahmuret nota a chegada de um príncipe de Anschouwe e da respectiva comitiva e que o brasão de Anschouwe está virado ao contrário, o que é um sinal de que Galões, seu irmão, morreu. Para além de ser motivo de muito sofrimento para Gahmuret (*grôz jâmer in des mante*. - 80, 22), o que motiva a sua saída do campo de batalha (recoo espacial), exemplifica as consequências de quem segue este género de vida, já que ele morreu a serviço de uma dama, que acaba também por morrer de sofrimento, sendo a sua morte consequência directa da morte de Galões.

Assim, ele regressa à sua tenda antes dos jogos terem acabado. Imerso em pensamentos entrega a sua armadura a um criado de Herzeloyde, que por sua vez a entrega a Herzeloyde. Esta armadura mostra sinais de lutas intensas (81,19) e Herzeloyde fala para a armadura como se falasse com o próprio Gahmuret (*pars pro toto*) (85,25–34). O facto de a armadura ter sido oferecida por uma dama, como ela própria refere, prova que ele não só é um cavaleiro bem-parecido e talentoso, como também chegou a receber recompensas de

damas nobres. Ao seleccionar Gahmuret como vencedor antes do torneio sequer ter começado, ela está a garantir que a sua escolha pessoal é a mesma da do torneio. Entretanto Gahmuret ao já ter vencido o rei Hardiz, cumprira já com a sua obrigação para com Kaylet, que entretanto vencera o Duque Lambekin.

Para Gahmuret poder expressar os seus sentimentos mais à vontade, ele retira-se do social que é o campo de batalha, para o mais particular que é a sua tenda. Entretanto, chega Herzeloyde na companhia de suas damas, que sempre a acompanham em situações sociais. Ela é cumprimentada por Gahmuret com cortesia e agora que ela o vê, este é muito do seu agrado. O seu gosto pelo social faz com que saiba jogar com as regras e, por isso, estabelece desde logo a diferença e a igualdade entre os dois: *'ir sît hie wirt dâ ih iuch vant:/ sô bin ich wirtîn überz lant./ruocht irs daz i'uch küssen sol,/ daz ist mit mînem willen wol'*. (83,13-16). As suas palavras e as suas acções mostram diferentes motivações. Enquanto incentiva o beijo de cumprimento a Gahmuret, ela também lhe dá a entender que gostaria de o receber. Mas mais claro do que isso, o incentivo está patente no facto de ter sido Herzeloyde a vir ter com ele e não o contrário. Isto revela que Herzeloyde não tem medo de “jogar” no social e que persegue, claramente, os seus objectivos.

Gahmuret, por outro lado, exige que ela aja de acordo com a *mâze* e assim beije também os quatro reis e os seus príncipes que são seus prisioneiros - isto, porque ela está tão envolvida com a sua presença, que ignora as restantes pessoas.

Apenas quando Kaylet entra na tenda e se dirige a Gahmuret questionando a razão de ser da sua tristeza é que surge o tema de ser ele o vencedor do torneio e de ter direito ao prémio, ou seja, à rainha e aos reinos. O facto de Kaylet ser primo de Gahmuret e cunhado de Herzeloyde serve para facilitar o contacto entre os dois. Gahmuret refugia-se na *mâze* e na modéstia. Mais uma vez, ele está perante o dilema de receber um prémio pelo qual não ambiciona e do qual não pode facilmente fugir, sentindo-se manipulado. Herzeloyde reclama então o seu direito (não só legal por ter sido ele o vencedor, mas também por ela praticamente se ter oferecido a ele – recusá-la seria uma grande afronta). Ao notar a estratégia de Herzeloyde, os representantes de Ampflise contra-atacam com o facto de Ampflise ter um direito anterior. Gahmuret assiste a este

regatear, enquanto ela defende os direitos dela. Ela refere que é obrigação dele, uma vez que agindo cortesmente, se não ficasse com ela isso seria uma grande ofensa a uma nobre dama. E ela deixa-o a pensar nisso e pede-lhe para esperar pelo veredicto: isso iria também ofender o seu estatuto de cavaleiro cortês. Se até agora ela era o prêmio, a partir de agora é ele que é disputado entre as duas rainhas.

No convívio do social, Kaylet critica Gahmuret por este estar triste, uma vez que esse estado de espírito não é adequado ao local - o sofrimento não pertence ao social. Gahmuret menciona então o que é que o faz sofrer, por exemplo, o seu amor por Belacane. Neste momento, isto pode parecer um pouco estranho, pois afinal de contas, foi ele que a abandonou. No entanto, este é só mais uma ocasião em que ele vacila entre coisas diferentes. Como salienta Waltraud Fritsch-Rößler (1999, p. 196):

Gahmuret wankt nicht nur in der Liebe zwischen Belakane und Herzeloyde, sondern gleichermaßen zwischen Minne und Ritterschaft. Auch auf diesen Konflikt verweist die Sehnsuchtsstelle. [...] In 90,18 sehnt sich Gahmuret nach der Frau [...], zuvor in Patelamunt sehnte er sich nach Ritterschaft (54, 18). Daß er immer das begehrt, was er gerade nicht hat, steht dabei weniger im Vordergrund als das Verhältnis von Ritterschaft und Minne, die beide unter demselben 'Affekt' Sehnsucht gefaßt, also gleichwertig gesetzt werden.

Apesar de sentir falta dela, não deixa de a culpar por limitar a sua acção enquanto cavaleiro, quer isso seja verdade quer não: *der frouwen huote mich ûf pant,/ daz ich niht rîterscheft vant*: (90,29-30). De seguida, refere a morte do irmão como razão do seu sofrimento, que é aumentado de intensidade quando Kaylet lhe revela a morte de sua mãe, Schoette. A escalada de dor torna-o mais fraco. Como aconselha o rei Hardîz: *'nu kêrt an manheit iuern vlîz./ ob ir manheit kunnet tragn,/ sô sult ir leit ze mâzen klagn.'* (93,2-4). Ou seja, o homem não deve mostrar assim os seus sentimentos em público, deve conter-se mais. É por isso que Gahmuret decide recolher-se para a pequena tenda onde dormia, para aí poder "sentir" o seu sofrimento à vontade: *die naht er dolte jâmers zît*. (93,10). Resumindo, ao homem não é permitido expressar os seus sentimentos em público, porque tal atitude geralmente é atribuída às mulheres.

Logo após a missa do dia seguinte, Herzeloide vai ter com ele para resolver a questão. Ele defende-se da pretensão de Herzeloide ao mencionar a sua relação com Belacane (*'frouwe, ich hân ein wîp:/ diu ist mir lieber danne der lîp. 94,5–6*). Herzeloide contra-argumenta, dizendo que o baptismo tem mais força. De seguida, ele argumenta que a sua tristeza o desqualifica de qualquer pretensão de amor, o que é pura e simplesmente ignorado por ela. Por fim, ele remete para o facto de não ter havido sequer um torneio. Ainda usando a humildade, ele afirma que os outros reis lutaram melhor que ele, tentando a todo custo recusar o prémio, uma vez que tem consciência que em jogo está a sua liberdade. Ele não tem nada de pessoal contra Herzeloide, porque não está na sua maneira de ser (*art*) ignorar um bela dama.

A questão, no final, tem de ser resolvida por um juiz, cuja sentença é favorável a Herzeloide. Para o juiz, em questão não está a situação pessoal do cavaleiro, mas sim a importância do torneio (que é um elemento intrínseco da sociedade cortês como *modus operandi* na selecção dos cavaleiros mais valorosos) e a honra de Herzeloide.

Apesar de se consagrar vencedora, Herzeloide compromete-se também a fazê-lo feliz e a aliviá-lo da dor: *'hêr, nu sîr ir mîn./ ich tuon iu dienst nâch hulden schîn,/ und füege iu sölher fröuden teil,/ daz ir nâch jâmer werdet geil.'* (96,7-10). Isto é declarado em público, como também têm sido todas as acções de Herzeloide. Daí que seja curioso como, para ela, os sentimentos não pertençam expressamente à esfera do privado.

Esta situação serve para terminar de vez qualquer ligação que Gahmuret tivesse com Belacane ou qualquer outra mulher (cf. Rinn: 1996, p. 166). Está nos seus genes o poder de amar e de ser amado. Portanto, com a chegada da primavera e a magia do mês de Maio, mais a decisão do juiz, a que ele não poderia desrespeitar por causa do seu estatuto (que é o que ele mais prezava) só lhe resta aceitar, mas com certas condições:

*'frowe, sol ich mit iu genesen,
sô lât mich âne huote wesen.
wan verlæt mich immer jâmers kraft,
sô tæet ich gerne rîterschaft.
lât ir niht turnieren mich,
sô kan ich noch den alten slich,
als dô ich mînem wîbe entran,
die ich ouch mit rîterschaft gewan. (96,25-97,2)*

Para o casamento ter êxito, Gahmuret exige a liberdade de poder continuar na sua *rîterschaft*. O termo *huote* é aqui usado como um eufemismo para o problema de *verligen*. Como refere Siegfried Richard Christoph (1980, pp. 65-66):

The problem of *verligen*, i.e. being too domesticated and complacent at the expense of knightly adventure, is the central problem in Hartmann von Aue's *Erec*. Erec succumbed to "grozes gemach durch sin wîp" (*Erec* 2967). Gahmuret had eschewed such *gemach* when he left Anjou (*Parzival* 7,19 ff.). Gahmuret does not realize however that a virtue may turn into a vice. His insistence on continued *âventiure* jeopardizes his *êre* as much as the *gemach* and *verligen* he so fears.

Mais uma vez Gahmuret está mais preocupado com a honra exterior, ou seja, com o que os outros pensam dele. A ameaça dele de a abandonar não é mais do que uma reacção intempestuosa à sentença do juiz e à perspectiva do casamento enquanto instituição limitadora. Mas mais do que isso, ele exige poder participar todos os meses num torneio. Herzeloide aceita, já que atingiu o seu objectivo, que era a ligação oficial e legal a ele. Como refere Helmut Brall (1983, p. 123):

Herzeloide erzwingt Minne und gewährt Freizügigkeit [...], Gahmuret gewährt Minne und erzwingt seine Ungebundenheit. Die Drohung mit dem alten slich (96,30) reklamiert eine männliche Freiheit, die mit Minne und schon gar nicht mit Ehe widerspruchlos zu vereinbaren ist, aber diesen Widerspruch auszutragen gedenkt.

O orgulho e a compreensão limitada dos seus deveres por parte de Gahmuret trazem algumas implicações muito sérias. Como já demonstrara diversas vezes falta de capacidade para medir as consequências dos seus actos e incapacidade de se conter no que toca o amor, num qualquer torneio posterior ele poder-se-ia encontrar numa relação bígama. Ainda mais quando garante aos mensageiros de Ampflise que continuará a lutar em nome dela (97,18). Ele não procura uma solução melhor para a questão da incompatibilidade entre casamento e dignidade de cavaleiro. Ele ignora, simplesmente, todas as contradições em favor dos seus objectivos pessoais.

É neste esquema que eles mantêm o seu casamento durante longos meses. Como prova do seu amor, ele veste para os torneios a camisa de seda de

Herzeloyde por cima da armadura, que quando este regressa a torna a vestir mesmo rasgada e suja. Esta situação dura muitos meses até que uma vez ele parte para o Oriente para ajudar o Califa de Bagdad na guerra deste contra os irmãos de Babilónia, a quem Gahmuret já vencera da primeira vez que lutou a serviço do Califa. O herói deixa Herzeloyde como é habitual, sem nada dizer acerca do que pretendia fazer desta vez. E a sua morte nas mãos de Ipomidôn é uma trágica ironia, pelo facto de ser causada pela sua aptência pelo social. Na sua ânsia de reconhecimento social, Gahmuret acaba por fazer coisas que mais tarde terão consequências trágicas para si e para os seus.

Ao sublinhar a tenacidade de Herzeloyde e a oposição de Gahmuret, Wolfram transforma este casamento numa questão pública. Enquanto que o primeiro casamento de Gahmuret é descrito como um testemunho de amor, a relação inicial entre o herói e Herzeloyde é retratada predominantemente como uma transacção. Enquanto que o que se salientou no primeiro casamento foi a supremacia do conteúdo emocional sobre o significado público do casamento, no segundo, ele transfere o peso do seu relato precisamente para o significado público, não havendo sequer inicialmente qualquer referência objectiva a um envolvimento emocional, como mais tarde vem a acontecer. Os dois intervenientes são reconhecidos primariamente pelo seu papel público, já que a união entre os dois surge por considerações sociais. Herzeloyde está dependente do seu estatuto e da sua função enquanto rainha de dois reinos e Gahmuret está dependente por fazer parte de uma comunidade e por ter de respeitar os respectivos princípios, conceitos de justiça e código de ética: *dô muos ich nâch der ordens kraft,/ als mir des schildes ambet sagt,/ derbî belîben unverzagt.* (97,26-28).

Segundo os parâmetros da sociedade cortês, este seria quase um casamento ideal, uma vez que se trata de dois seres que se conhecem (não são obrigados pela família) e que, enquanto agentes livres, têm a liberdade de aceitar as consequências das suas acções. A este respeito diz Marianne Wynn [2002, p. 303] o seguinte: “A union of this type would not merely command the utmost respect among the poet’s audience, but would be seen as wholly admirable, highly desirable, and as near perfect as poetic imagination could devise it.”

Com o casamento, o estatuto do cavaleiro é mantido, uma vez que a condição para a realização do casamento por parte de Gahmuret era precisamente a manutenção desse estatuto.

Do ponto de vista do social versus individual, a acção de Herzeloide é descrita, essencialmente, com base na perspectiva social. Por outras palavras, Herzeloide vê Gahmuret do seu palácio, iniciando já aqui o interesse por parte dela. Encontra-se com ele sempre no meio de muita gente, como por exemplo, na tenda de Isenhardt, ou à saída da missa. E, por fim, o próprio casamento tem de ser decidido por um juiz, o que retira toda a essência do privado nesta situação: *Reht* em vez de *ellen*. O amor entre ambos surge, mas o esquema do casamento não deixa de ser questionável, porque, para além da separação por motivos “banais” de cavalaria, a consequência máxima deste sistema consiste na morte de Gahmuret e, posteriormente, na de Herzeloide, mesmo tendo esta sido adiada pela existência de um filho.

Herzeloide está grávida quando tem conhecimento da morte de seu esposo e isso quase lhe tira a vida. E na consciência de quanto é que o social a prejudicou: fica agora sem marido e seu filho sem pai que o defenda, Herzeloide opta por se encaminhar em direcção ao privado, refugiando-se em Soltane, para aí criar seu filho longe do mundo cortês (social), que tanto a prejudicou. Portanto, só quando tomou consciência da forma como o social age sobre o indivíduo, é que optou por enveredar pelo plano individual - numa perspectiva de que o **ser** é mais importante do que o **parecer**.

Apesar desta perspectiva poder parecer um pouco forçada, uma vez que se tratam de personagens inseridas na convenção cortês, esta diferenciação é importante, porque vai ao encontro das novas ideias introduzidas por Wolfram no prólogo, cuja importância já foi referida anteriormente.

3.3. OUTRAS FIGURAS MENORES (SCHOETTE E AMPFLISE)

Este sub-capítulo tem como objectivo estabelecer paralelos e diferenças substanciais entre as duas figuras femininas de referência - Belacane e Herzeloide - e outras duas figuras femininas - Schoette e Ampflise. Esta análise torna-se pertinente pelas conclusões que daí advêm, por exemplo, a forma como as suas relações ilustram facetas adicionais do amor entre casais. Estas figuras são consideradas menores não numa avaliação qualitativa, mas simplesmente pelo facto de terem um papel muito reduzido na obra e pela sua caracterização ser um pouco superficial. Como base de fundo desta análise está a ideia do poder que o amor exerce sobre os homens e as mulheres.

3.3.1. Schoette

A rainha Schoette de Anschouwe é esposa de Gandin e mãe de Galoes e Gahmuret. Apesar de ser a primeira mulher a entrar em cena, é apenas neste papel de esposa e de mãe que Wolfram a faz interagir com as restantes personagens. No entanto, a sua posição dentro do enredo é marcante, uma vez que Wolfram repete a sua situação de novo já no plano de Parzival. Ou seja, a dor da separação entre Schoette e Gahmuret antecipa já a dor da separação entre Herzeloide e Parzival. Robert Braunagel (2001, p. 95) afirma o seguinte a este respeito: "Schon sehr früh beginnt Wolfram also die Handlungsstränge untereinander auf Basis der weiblichen "Darsteller" motivisch zu vernetzen."

A comparação entre Schoette e Herzeloide é de importância capital para o enredo, pois ajuda a compreender até que ponto os actos de Herzeloide se demarcam do que é tradicionalmente considerado como sendo feminino. Ambas as mulheres padecem do mesmo destino, pois estão ligadas não só pelo sofrimento como também pela morte. Como salienta Waltraud Fritsch-Rößler (1999, p. 223): "Beide Frauen [...] sind sprachlich durch *herze jâmer*, *niewen kumber* und faktisch durch den Tod miteinander verbunden."

As duas personagens encorporam também o papel de mães. São elas que equipam os filhos que partem em direcção ao mundo de *rîterschaft*, tanto a

nível de ideias (conselhos), como a nível de material necessário para as viagens: *'sît du nâch hôher minne/ wendest dienest unde muot,/ lieber sun, lâ dir mîn guot/ ûf die vart niht versmâhen./ heiz von mir enpfâhen/ dîne kamerære/ vier soumschrîn swære:/ dâ ligent inne phelle breit,/ ganze, die man nie versneit,/ und manec tiwer samît.* (11,10-19); *tôren kleit* - 127,5).

Tanto Schoette como Herzeloide referem a questão de *minne* nos seus diálogos de despedida (a primeira em relação à procura de Gahmuret por *hôher minne* e a segunda em relação ao princípio do serviço por uma dama - *minnedienst*. A diferença entre a prestação das duas damas reside nos homens. Ou seja, enquanto que Gahmuret tinha já o irmão, Galoes, como modelo de *minneritter*, conhecia já as regras de *minne* (através de Ampflise) e as de *rîterschaft* (através do pai), Parzival tem de aprender tudo isso pelo caminho, uma vez que os ensinamentos de sua mãe são insuficientes, para não dizer incompreensíveis tendo em conta a falta de conhecimentos básicos por parte de Parzival - ele nem sequer sabe o que é um cavaleiro. O seu caminho é o de aprendizagem, para assim poder decodificar aquilo que lhe fora transmitido por sua mãe.

Uma evolução em termos de individualismo é o facto de os monólogos de Schoette e Gahmuret serem muito mais convencionais e menos extensos do que os de Herzeloide e Parzival. Para além disso, o monólogo de Herzeloide foca-se nela muito mais do que o que acontece no caso de Schoette, uma vez que todas as atenções estão viradas para ela (cf. Blamires: 1966, p. 104).

Em termos estruturais, e embora não esteja explícito no texto, ambas parecem sobreviver à morte dos maridos por causa da existência de filhos: Galoes e Gahmuret, pelo lado de Schoette, e Parzival, pelo lado de Herzeloide. Como Gahmuret abandona a mãe logo após a morte de Gandin, ela sobrevive por causa do seu filho mais velho, Galoes. Com a morte deste, ela fica sem uma companhia masculina de quem depender a sua vida: *dô ir erstarp Gandîn/ und Gâlôes der bruoder dîn,/ unt dô si dîn bî ir niht sach,/ der tût och ir daz herze brach.*' (92,27-30). Apesar de Schoette apenas morrer depois da morte de Galoes, Kaylet, na sua retrospectiva, altera a ordem dos factos e faz com que ao colocar o filho mais novo no fim da justificação para a sua morte, seja Gahmuret o culpado pela morte da mãe. Assim, este torna-se naquilo que Parzival também será: um 'matricida'. Esta alteração na ordem de

acontecimentos por parte de Kaylet faz de Gahmuret um homem que leva à morte de três mulheres: Schoette, Belacane e, embora retardada pela presença do filho, também Herzeloyde (cf. Fritsch-Röbler: 1999, p. 213).

Pode-se concluir dizendo que a importância desta figura reside no facto de ela exemplificar na perfeição os cânones tradicionais do papel feminino, ou seja, trata-se de uma mulher que, através do seu papel funcional de esposa e mãe, enaltece a imagem do homem, seja este esposo ou filho. Da sua comparação com Herzeloyde, denota-se o papel único atribuído à mãe de Parzival.

3.3.2. Ampflise

Ampflise, rainha de França, surge como terceira alternativa no momento em que tendo já abandonado Belacane, Gahmuret rejeita as pretensões de Herzeloyde de o ter como seu marido.

Embora ausente, Ampflise faz-se representar no torneio de Kanvoleis pelo seu capelão e valetes, que têm como missão não só entregar a sua carta a Gahmuret, como também garantir que seja ela a primeira escolha do cavaleiro, já que foi ela a sua primeira *minneherrin* e foi ela também que originalmente o fez cavaleiro e o preparou para as suas viagens. É muito difícil encontrar paralelos na História para tal situação. À semelhança da carta de Ampflise, houve apenas a carta de Constança da Bretanha que escreveu ao rei francês revelando o seu grande amor por ele e pedindo-o em casamento. (Brinker-von der Heyde: 1996, p. 144).

A carta de Ampflise segue a seguinte estrutura: primeiro há um cumprimento, depois a declaração de amor e, por fim, um convite para o destinatário corresponder a este amor. O conteúdo da carta permite especular um pouco relativamente à relação entre os dois. O facto de ela estar ansiosa por o ter do seu lado está patente na forma pouco reservada como ela professa o seu amor por ele. Isto antecipa já uma possível troca de papéis entre os dois, uma vez que seria mais indicado que um cavaleiro as proferisse a uma dama do que vice-versa, como é este o caso.

Ampflise tornou-se rainha de França através do casamento, uma vez que a coroa, o ceptro e o reino são referidos como herança: *krône, zepter unde ein lant./ daz ist mich an erstorben: (77,2-3)*²¹. Isto explica como à semelhança de Belacane e Herzeloide ela está tão ansiosa por ter Gahmuret a seu lado: como rainha ela precisa de um cavaleiro forte a seu lado para a ajudar a governar o seu reino. Como antes estava casada com o rei de França, não tinha hipóteses de o contactar; situação esta que perante a sua viuvez se altera. Por Gahmuret, fica-se a saber que a relação entre os dois começou antes do casamento dela com o rei de França:

*ich braht in Anschouwe
ir rât und mîner zûhte site:
mir wont noch hiute ir helfe mite,
dâ von daz mich mîn frouwe zoch,
die wîbes missewende ie flôch.
wir wâren kinder beidiu dô,
unt doch ze sehen ein ander vrô. (94,22)*

Com base nestas informações é possível concluir que, estando agora na posição de viúva, ela queira recuperar aquilo que ela já sente como sendo seu. Já que teve a promessa de amor (na juventude), simbolizada pelo *vingerlîn*, Gahmuret preenche logo dois requisitos para aquele lugar: como marido ajuda a manter a posição político-social de Ampflise e como amante fica no lugar do seu falecido marido. Para sublinhar o seu interesse pessoal em Gahmuret e também para eliminar a concorrência por parte de Herzeloide, ela selecciona-o para lutar por ela em Kanvoleis. Ela tem consciência das pretensões de Herzeloide ainda antes de Gahmuret, daí que ela tente mostrar a sua superioridade: *ich bin schœner unde rîche (77,13)*. Como afirma Robert Braunagel (2001, p. 98):

Der aggressive Ton, den Ampflise in ihrem Brief an Gahmuret in Bezug auf Herzeloide anschlägt, lässt keinen Zweifel daran, daß sie sich völlig bewußt ist, in welchen Entscheidungsnotstand sie Gahmuret bringt. Er soll auf einem Turnier, als dessen Preis die Ehe mit der Landesherrin ausgesetzt ist, als Minneritter einer anderen alleinstehenden Frau den Sieg erringen.

²¹ Fritsch-R  bler (1999, p. 203): "Als Witwe ist sie jetzt in der Lage, die Metonymie von *w p unde lant* zu erfüllen, und explizit Krone, Zepter und Herrschaft eines Landes anzubieten, nicht nur mehr – wie in Anjou – dessen Einkünfte (*stiure*, vgl. 95, 2). Zur Minne gesellt sich Macht."

Embora seja evidente que a escolha dela é pessoal, a urgência do pedido pode ser mais provocada pela precaridade da sua situação do que propriamente pela intensidade dos seus sentimentos. Sem um herdeiro ao trono ou um marido forte ela corre os mesmos riscos que Herzeloide, ou seja, que um príncipe rival invada a sua terra e se sobreponha a uma rainha viúva e enfraquecida.

Gahmuret prontamente responde ao seu pedido da rainha e, motivado pelo seu estatuto recuperado de *minneritter*, eleva ainda mais os seus feitos guerreiros:

*aldâ wart von Gahmurete
geleistet Ampflisen bete,
daz er ir ritter wære:
ein brief sagt im daz mære.
âvoy nu wart er lâzen an.
op minne und ellen in des man?
grôz liebe und starkiu triuwe
sîne kraft im frumt al niuwe. (78,17-24)*

Comparando Ampflise com Belacane, a proposta da rainha francesa torna possível aquilo que levava ao fracasso a relação entre Belacane e Gahmuret, ou seja, a junção, ou falta dela, entre o casamento e *rîterschaft*. No entanto, a ordem é alterada: primeiro oferece o seu ceptro, coroa e reino; e só depois é que lhe oferece a hipótese de ele lutar em seu nome em Kanvoleis. A falha que existe na sua proposta resume-se à falta de relação causal entre *rîterschaft* e *minnelohn*. Para além disso, a carta que a rainha francesa escreve a Gahmuret lembra a carta escrita por Gahmuret em francês a Belacane. Na opinião de Waltraud Fritsch-Rößler, em Kanvoleis, Gahmuret não está entre três mulheres, mas sim primeiro entre Ampflise e Belacane (de acordo com o que é narrado) e depois entre Ampflise e Herzeloide (de acordo com o discurso das personagens). A rainha francesa é reduzida então a um papel funcional, já que causa a sentença judicial que irá pôr um ponto final definitivo na ligação entre Belacane e Gahmuret: “Weil der Erzähler Ampflise funktionalisiert [...] steht Liebe nicht zur Debatte, weder deren Beginn noch deren Ende. Belakane wird schmerzenhaft überwunden, Ampflise aber strategisch geopfert.” (Fritsch-Rößler: 1999, pp. 206-207).

O facto de Gahmuret ser seu cavaleiro é um dos contra-argumentos que ele mais tarde utiliza para se esquivar das pretensões de Herzeloyde, o que revela uma instrumentalização da rainha francesa. Ambas as rainhas têm razões válidas, na medida em que Ampflise representa um compromisso anterior (marcado pela palavra de honra de cavaleiro e pelo *minnevingerlîn*) e Herzeloyde se auto-proclama prémio de um torneio, do qual Gahmuret é o vencedor, sendo isto confirmado por uma sentença judicial.

Ao participar com sucesso no torneio em nome de Ampflise, Gahmuret está no caminho lógico do ideal cortês: o cavaleiro vence o torneio e fica com a dama, em nome de quem lutou, ou seja, antecipa-se uma ligação directa entre *rîterschaft* e *minne*. No entanto, Herzeloyde entra em cena, interrompe o torneio e declara Gahmuret vencedor, e, consequentemente, titular do prémio, que é ela própria. Com isto não se altera o princípio de que o mais forte é o vencedor e o vencedor fica com a dama. O que se altera é a forma como isso ocorre. Isto é, apesar de não evitar a luta, nem quebrar a ligação *rîterschaft/minne*, é ela que se entrega voluntariamente a ele. Ou seja, não é uma conquista masculina, mas sim uma oferta feminina disfarçada entre traços das relações cortesias. Como refere Fritsch-Rößler (1999, p. 204): “Herzeloyde läßt sich, ihrer anfänglichen Ausschreibung zum Trotz, nicht gewinnen, sie sucht sich den Mann selber aus. Das fragile Konstrukt von Ritterschaft und Frauenerwerb schwankt. Herzeloide ‘sinkt’ auf Ampflises Stufe, beide sind nun (bezogen auf den Erwerbsmodus) gleichermaßen defizitär.”

Depois de concordar em casar com Herzeloyde, ele assegura aos mensageiros de Ampflise que continuará a dedicar o seu serviço a ela:

*ich werdes trûric oder geil,
mich behabt hie rîters urteil.
vart wider, sagt ir dienest mîn;
ich sül iedoch ir ritter sîn.
ob mir alle krône wærn bereit ,
ich hân nâch ir mîn hœhste leit.’ (98,1-6)*

Isto representa uma tentativa de compromisso por parte de Gahmuret entre os dois lados. Como salienta Siegfried Richard Christoph (1980, p. 213): “Gahmuret seeks to resolve the dilemma by obliging Herzeloide’s claim in body and Ampflise’s in spirit”. Mas esta tentativa de Gahmuret não resolve o

problema de Ampflise, uma vez que esta fica sem um esposo que a proteja, e esta resolução não deixa prever muita segurança no seu casamento com Herzeloyde, uma vez que o seu amor e a sua lealdade vão estar sempre divididos.

O episódio da rainha francesa mostra dois aspectos fundamentais do amor na obra. Primeiro, o amor não é inteiramente altruísta, pois pode também servir objectivos independentes da sua concretização emocional e física, seja no caso de fortalecer a posição política de alguém, como no caso de Belacane, de Ampflise e de Herzeloyde, seja para evitar uma confusão, como no caso de Gahmuret. Segundo, este episódio mostra o perigo de regulamentos contraditórios impostos pelo amor cortês. De acordo com a etiqueta cortês, não há outra solução para Gahmuret senão honrar os dois direitos, mesmo não tendo em conta se isso satisfaz o espírito da relação humana ou não. Embora seja esperado que um cavaleiro “lute” pelo amor de uma dama, depois não há mecanismos para resolver o conflito de obrigações que possam surgir (cf. Christoph:1980, pp. 210-214).

Assim, embora com Ampflise a questão de *rîterschaft* e do casamento se harmonize, a ordem e o direito sociais não tornam esta opção possível, culminando, portanto, no recuo por parte de Ampflise (personificada através dos seus representantes).

3.4. A QUESTÃO DA RELIGIÃO

Um aspecto a ter em conta na comparação entre as figuras de Belacane e de Herzeloyde é, sem dúvida, a questão religiosa, uma vez que todo o preconceito que se poderia esperar da sociedade cortês relativamente aos ‘não-cristãos’ é posto em causa pelas qualidades e características desses mesmos pagãos.

Wolfram, na sua obra posterior *Willehalm*, retoma esta questão e torna-a central, uma vez que a apresenta de uma forma *sui generis*, ou seja, pelas mãos de uma pagã que se torna cristã por causa do amor. À semelhança do que acontece no *Willehalm*, no *Parzival* as figuras pagãs - embora poucas - não são caracterizadas de uma forma negativa. Por exemplo, Ekuba - rainha de Janfûse que revela a Parzival a existência de Feirefiz, seu irmão (328,1-4) -

é caracterizada por Wolfram de tal forma que em nada se distingue das outras damas da sociedade cortês: *diu rîche wîse heidenin/ het an künste den gewin/ daz si wol redete franzeis.* (329,11-13), uma vez que estas características são até exemplares no contexto dos ideais cortesões. Outros exemplos são também Isenhart (*minneritter* de Belacane); Secundille (*minneherrin* de Feirefiz); Razalic (vassalo de Isenhart); entre outros. Herzeloide descreve assim os vassallos que acompanham Gahmuret: *„sîn volc daz ist kurtoys,/ beidiu heidensch und franzoys* (62,3-4). Até figuras problemáticas como o pagão de Ethnise que provocou a ferida incurável em Anfortas, e Ipomidôn, que na batalha mata Gahmuret, não são caracterizados negativamente, uma vez que o primeiro não sobrevive ao duelo (480,1-2) e o segundo é caracterizado como sendo um grande senhor e um justo lutador (cf. Raucheisen: 1997, pp. 63-64).

A cor da pele surge muitas vezes associada à religião. Ou seja, na tradição literária das narrativas das cruzadas, a divisão entre cristãos e pagãos passava directamente pelo contraste do negro e branco e, respectivamente, pelo contraste feio e belo. Wolfram chama logo no prólogo a atenção para o carácter metafórico das cores: todas as pessoas (tanto cristãos como pagãos) têm a possibilidade de serem salvas por Deus, desde que possuam *triuwe* e *stæte*. Ou seja, embora a importância do baptismo prevaleça sobre tudo, este não é o único caminho para Deus. Relativamente à cor, Cornelia Schu (2002, p. 74) afirma o seguinte:

Wolfram scheint auf das Vorurteil, daß schwarze Hautfarbe häßlich ist, gar ironisch zu reagieren, wenn er Belakanes Schönheit auf denkbar zweideutige Weise beschreibt: Sie ist eindeutig nicht *liehters denne der tac* (24,6), *der touwegen rôsen ungelîch* (24,10). Hier werden topische Schönheitsmetaphern in ihrer Negation verwendet, die Schlußfolgerung, daß die Königin häßlich ist, wird aber an keiner Stelle gezogen; es scheint im Gegenteil durchaus ein erotischer Reiz von ihr auszugehen, so sagt beispielsweise Gahmuret von ihrer Schwärze: *die sah ich für die sunnen ane.* (91,6).

Mesmo sendo Belacane uma rainha oriental pagã, Wolfram elogia-a muito, pois esta consegue ser superior até às mulheres cristãs no que concerne os fundamentos ético-morais da sociedade:

*Gahmureten dûhte sân,
swie si wære ein heidenin,
mit triwen wîplîcher sin
in wîbes herze nie geslouf.
ir kiusche was ein reiner touf,*

*und ouch der regen der si begôz,
der wâc der von ir ougen flôz
ûf ir zobel und an ir brust. (28,10-17.)*

Wolfram deixa o aspecto religioso à parte na sua caracterização de Belacane, mas consciencializa os ouvintes/leitores para o facto de que suas lágrimas são como um baptismo. Daí que seja de estranhar que Gahmuret, na sua carta de despedida, refira a questão religiosa como motivo de separação. Gahmuret segue o seu destino de cavaleiro aventureiro, partindo às escondidas do seu lado e deixando-a grávida. Na sua carta, Gahmuret revela que o motivo da sua separação é o 'paganismo' de Belacane: *frouwe, in mac dich niht verheltn,/ wær dîn ordn in mîner ê,/ sô wær mir immer nâch dir wê:* (55, 24-26.); e assegura que se ela se deixar baptizar, ele poderá regressar para ela: *frouwe, wiltu toufen dich,/ du maht ouch noch erwerben mich.*' (56, 25-26.). Mas, isto serve apenas de desculpa, uma vez que para além de ela ter estado sempre pronta a se deixar baptizar: *sol mir nu riwe mit ir kraft/ immer twingen mînen lîp!/ sîme gote ze êren,' sprach daz wîp,/ 'ich mich gerne toufen solte/ unde leben swie er wolte.'* (57, 4-8), o próprio Gahmuret revela mais tarde a Kaylet, que o que o afastou de Belacane foi a questão de *gemach*. Como afirma Robert Braunagel (2001; p. 96): "Wie es scheint, stellt hier Wolfram deutlich die beständige Liebe und Treue einer Frau – sogar einer Heidin – über das unstaete Wesen eines höfischen Ritters."

Ao abandonar Zazamanc, Gahmuret agiu contra a *minne*, contra o casamento e contra os seus reinos e, como afirma Carola L. Gottzmann (1986, p. 206) demonstra a falta de ligação entre o transcendente e o imanente: "Die ritterliche Welt ist in der Immanenz verhaftet. Der Bezug zur Transzendenz fehlt. Die gegenseitige Bedingtheit von immanenter und transzendenter Verfaßtheit besteht nicht." Longe de ser caracterizado negativamente pelo narrador, esta constatação apenas reforça a ideia de que ele simplesmente padece dos erros gerais do seu mundo (Gottzmann: 1986, p. 211).

Tanto Belacane como Herzeloide são caracterizadas como sendo *kiusche* (103,5). Wolfram parece atribuir esta característica a todos os que pertencem à sociedade graaliana (e não aos que pertencem à sociedade arturiana). O facto de ser também atribuída a Belacane - tal como no caso de Orgeluse - pode dever-se à sua posição fora das duas redes familiares, mas ainda assim numa

relativa proximidade. Como refere Claudia Brinker-von der Heyde (1996, p. 103):

Herzeloydes *kiusche* genügt gesellschaftlich anerkanntem Verhalten und verweist genauso wie *richeit*, *jugent* und sonnengleiche Schönheit auf ihre exzeptionelle Stellung in der Gesellschaft. Belakânes *kiusche* erhält dagegen in Verbindung mit tränenreicher *riuwe* und Taufe (V. 29, 14-19) einen religiösen Kontext, der das Geschehen transzendiert, den Weg aufzeigt zu Gott, denn: *des kiuschen got geruochet* (466, 28) *kiusche* rückt so in unmittelbare Nähe zu *triuwe* und zu Demut, eine Tugend, der sich explizit Herzeloyde rühmen darf: *si kêrt sich niht an lôsheit:/ diemuot was ir bereit*. (113, 16). Sie erfüllt damit die Forderungen, die an ein Mitglied der Gralgesellschaft gestellt sind: *dâ muoz der ritter unt der kneht/ bewart sîn vor lôsheit./ Diemûet ie hochvât überstreit*.“ (473, 2).

Apesar de ambas estarem directa ou indirectamente ligadas a um teor cristão, Herzeloyde apenas obtém o seu papel de cariz mais religioso quando se torna mãe. A sua equiparação a Maria, enquanto *mater dolorosa* e *mater lactans*, é uma das imagens mais marcantes desta personagem. No entanto, os comentários que Herzeloyde faz em relação às questões religiosas são mais espirituais que eclesiásticos, uma vez que se referem mais à doutrina do que aos rituais da Igreja. Nesta obra, duas personagens podem ter qualidades espirituais semelhantes, mas o facto de uma delas ser baptizada, pode-se tornar numa vantagem, especialmente no que respeita a interacção das personagens. Por exemplo, Herzeloyde usa o facto de ser baptizada como trunfo, na sua luta por Gahmuret (contrapondo-se assim ao paganismo de Belacane). Também Feirefiz está espiritualmente ao mesmo nível que os outros. No entanto, só depois de ser baptizado é que é incorporado na família graaliana. Como salienta David Blamires (1966, p. 90):

To Gahmuret Herzeloyde is the representative of religious belief and, after his mother, who casts doubt upon God's purposes when Gahmuret leaves her, the first person to bring more than merely conventional religious formulas into the basic pattern of the poem.

O único diálogo acerca da religião entre Herzeloyde e Parzival foi motivado pela morte dos pássaros a mando de Herzeloyde. Ao sentir compaixão por estas criaturas em sofrimento, Parzival reage com a pergunta: *waz wîzet man den vogelîn?* (119,10). Já aqui é indiciado o papel fulcral da salvação através de uma pergunta motivada pela compaixão - só quando Parzival se encontra

em posição de colocar essa questão a Anfortas é que este é salvo, cedendo o seu estatuto de rei do Graal ao seu sobrinho salvador, Parzival.

Em vez de responder, Herzeloide expressa-se de uma forma que é mais um monólogo, do que propriamente uma resposta directa a Parzival. (119, 18-23). Ao referir *got*, Herzeloide introduz um tema que até então estava oculto a Parzival: ele não só cresceu sem qualquer contacto com a realidade social/mundial; como também cresceu sem qualquer contacto com a religião. Perante a pergunta *ôwê muoter, waz ist got?* (119, 17), Herzeloide dá a sua lição sobre Deus de uma forma curta e simplificada:

*er ist noch liehter denne der tac,
der antlitzes sich bewac
nâch menschen antlitze.
sun, merke eine witze,
und flêhe in umbe dîne nôt:
sîn triwe der werlde ie helfe bôt. (119,19-24)*

Na impossibilidade de explicar quem é Deus em onze versos, a estratégia narrativa passa por dividir informações e contextos por diferentes personagens. Deste modo, a instrução religiosa irá ser mais tarde continuada por Sigune, Gurnemanz e Trevizent (cf. Urscheler: 2002, pp. 177-178). Resumindo, este esboço da questão religiosa nos casos de Belacane e Herzeloide serve para mostrar que apesar das suas religiões serem diferentes, não são elas que motivam a atracção/separação por parte de Gahmuret, apesar do que seria de esperar na perspectiva da tradição sócio-literária. Gahmuret não só não tem problemas em se afastar do mundo cristão, como até decide voluntariamente casar-se com uma pagã. Embora apresente como desculpa a sua religião para se afastar dela, é óbvio que as suas razões ultrapassam o contexto religioso²², para se concentrarem nos fundamentos da sua interioridade, ou seja, a sua necessidade em realizar feitos heróicos (que tem como consequência directa a elevação do seu estatuto) torna-se superior ao amor que sente por Belacane. Esta sua característica motiva também a sua separação de Herzeloide, pois mesmo estando unidos através de um casamento cristão, Gahmuret não se consegue cingir ao papel de rei casado “amansado”. Herzeloide, por sua vez,

²² Ele poderia a qualquer momento ter um casamento cristão, uma vez que com ele viajava sempre um capelão.

ao se ver vítima dos ideais corteses, envereda por um papel mais religioso, retirando-se da sociedade e vivendo quase como uma reclusa religiosa.

4. GÉNERO E ACÇÃO NO CICLO DE ANSCHOUWE

Como referido anteriormente, a existência de cada figura rege-se pela sua própria selecção, ou seja, enquanto Belacane se enquadra mais da esfera do privado, Gahmuret e Herzeloide enquadram-se mais na esfera do social. Mas a bipolaridade do social versus individual existe em cada uma destas personagens, e manifesta-se de uma forma mais ou menos intensa de acordo com os papéis que em determinado momento representam. Ou seja, uma personagem nunca encorpora uma totalidade, porque ela é composta de parcialidades que surgem em determinados momentos mediante certas condicionantes. Por exemplo, tanto Belacane como Herzeloide desempenham nos seus percursos papéis diferentes: os de rainhas, de esposas e de mães (enquanto viúvas). Embora tenham características muito diferentes em cada passo, um papel nunca é independente do outro; por exemplo, Belacane torna-se esposa, porque antes era rainha; Herzeloide só se torna mãe, porque antes era esposa. Ou seja, embora díspares, trata-se de parcialidades que se complementam.

Estas duas vertentes, ligadas à questão de género, mostram como as personagens são passíveis de serem caracterizadas e podem agir de uma forma diferenciada nos seus diferentes papéis, ou seja, como as mutações do plano feminino convencional estão relacionadas com a função e objectivo de cada personagem em determinado momento social ou individual. Isto está patente no seguinte esquema:

		PLANO SOCIAL	PLANO INDIVIDUAL	GÉNERO
B E L A C A N E	Rainha	Rainha que, ao se ver atacada por inimigos, pretende contratar um mercenário para a ajudar, sendo a sua primeira prioridade a protecção do seu reino.	Ela apaixonar-se logo que o vê, o que faz com que o carácter individual se saliente em detrimento do carácter social.	O seu papel feminino sai dos parâmetros convencionais, uma vez que é ela e não ele que toma a iniciativa nesta relação de <i>minne</i> .
	Esposa	Ao segundo dia, Gahmuret torna-se seu marido - pressupondo-se, à partida, uma relação estável e segurança para todos.	Casamento como concretização do seu amor.	Como a alteração do seu papel feminino já não é necessária, visto o cavaleiro ser já seu esposo, ela retoma as características típicas de uma dama cortês.
	Mãe	Ao ser abandonada por Gahmuret, pode ter perdido a sua segurança, ficando, de novo, numa situação fragilizada. Entretanto dá à luz um herdeiro ao trono.	Ao contrário das outras viúvas e mães cristãs, mesmo tendo um filho, não resiste à intensidade do seu sofrimento pela perda do seu amado e morre.	Seguindo a convenção, mesmo após ter dado à luz um filho, ela acaba por morrer, uma vez que o seu papel deixa de ser funcional em relação ao cavaleiro.
H E R Z E L O Y D E	Rainha	Rainha que, devido ao seu estatuto precário de viúva, decide seleccionar para si o melhor dos cavaleiros ao se intitular como prémio no torneio que ela própria organizou.	Sente-se atraída de uma forma erótica por Gahmuret, a ponto de o declarar vencedor do torneio antes mesmo deste ter acabado.	Herzeloyde demonstra ter traços masculinos ao pretender solucionar a sua difícil situação sócio-política de uma forma autónoma, carismática e dominadora.
	Esposa	Por decisão do juiz, Gahmuret torna-se seu marido e senhor dos seus dois reinos, cumprindo-se assim as suas pretensões sociais.	Ela deixa-o participar mensalmente em torneios. Como prova da união entre os dois, ele leva a camisa de seda dela sobre a sua armadura. No seu regresso, ela volta a vesti-la rasgada e suja.	Enquanto esposa, Herzeloyde adequa as suas acções ao modelo tradicional de feminilidade, ou seja, vive em função do seu marido, mesmo tendo este casamento um carácter único.
	Viúva / mãe	Sem marido para a defender, vê os seus reinos serem ocupados por Lâhelin, que por sua vez fora derrotado por Gahmuret no torneio de Kanvoleis. Refugia-se, então, com Parzival em Soltane.	Ao ver nos ideais cortesões a causa directa da morte de Gahmuret, decide abandonar a sociedade, a fim de assim proteger o seu filho do mesmo destino do pai. Por tentar reprimir a predisposição genética do filho em relação ao mundo cortês, acaba por desistir da vida quando Parzival parte em direcção à corte do rei Artur.	Mais uma vez Herzeloyde altera o seu papel feminino convencional ao pretender impor imperiosamente a sua vontade não sobre Gahmuret, mas agora sobre Parzival. Apesar de uma mulher poder ser educadora, Herzeloyde extrapola todas as medidas de uma forma dominadora e quase anti-cortês.

O desenvolvimento de cada personagem em cada um dos seus papéis reflecte-se nas escolhas que fazem e nas opções que tomam, por exemplo, ao agirem ou não de acordo com o que é tradicionalmente esperado do seu género. Como salienta Joachim Bumke (1997, p. 115):

Wo im >Parzival< von Frauen erzählt wird, geht es immer um das Geschlechterverhältnis. Auch wenn Frauen ohne Partner erscheinen (Herzeloyde in Soltane, die trauernde Sigune, Orgeluse als Landesherrin), ist das Erzählerinteresse nur in begrenztem Umfang auf die Frauen selbst gerichtet. Der Akzent liegt immer auf ihrem Verhältnis zu männlichen Personen: Herzeloyde geht in ihrer Mutterrolle auf; Sigune definiert sich über den toten Schionatulander; Orgeluses Handeln wird ganz von ihrem Verhältnis zu den Männern bestimmt. Wo von den Frauen als Geschlecht gesprochen wird, dominiert die übliche Geringschätzung: »Frauen sind eben immer Frauen« (*wîp sint et immer wîp* 450,5).²³

As escolhas das personagens têm consequências que motivam transformações. O objectivo deste capítulo é, precisamente, ver como Belacane e Herzeloyde se transformam (ou são transformadas) tendo em conta a passagem do social para o individual e vice-versa; como é que esse processo decorre tendo em conta a questão do género; e, finalmente, quais as motivações para tais movimentações (espaciais) e transformações (ideológicas e corporais) nas duas personagens.

4.1. RAINHAS

Tanto Belacane como Herzeloyde surgem pela primeira vez na obra nos seus papéis de rainhas. Se por um lado Wolfram as caracteriza como belas, ricas e cheias de virtudes, por outro lado, ele dá, neste primeiro momento, um ênfase maior à questão política em que ambas estão envolvidas. Ou seja, a questão de elas sozinhas não poderem garantir a sua segurança, nem a dos seus súbditos. Uma das condições para a segurança e protecção do reino por parte de quem o lidera é a garantia de que no campo de batalha este consegue provar a sua supremacia em termos de força, coragem e rapidez. Uma vez que o campo de batalha é vedado às mulheres - estas apenas podem observar a

23 Com a excepção da figura de Cundrie, que não se insere no modelo apresentado por Bumke.

luta lá do alto do castelo - uma rainha que por algum motivo se encontre desamparada de uma companhia masculina (pai ou marido) terá de procurar para sua segurança e do reino o cavaleiro mais forte que encontrar e ligar-se a ele – só assim conseguirá evitar a fragilidade e consequente usurpação do seu poder político, nem o sofrimento que daí advém (Brackert: 1989, p. 144).

De um ponto de vista literário, a dama justifica a sua existência pela relação amorosa que tem com o cavaleiro. Daí que a sua caracterização se direcione para esse papel funcional. Ou seja, é precisamente a sua falta de segurança e a sua incapacidade de governar o reino que permite ao cavaleiro desempenhar o seu papel de herói. Uma vez que se torna difícil coadunar o papel politicamente activo da mulher com o seu papel de mulher passiva, acontece muitas vezes que ela é activa até ao casamento, delegando depois o poder ao seu marido e interiorizando então a passividade que lhe estava destinada. Bumke (1997, pp. 115-116) salienta o seguinte a este respeito:

Wo Frauen handelnd hervortreten, wird oft ihre Unfähigkeit betont. Die meisten Herrscherinnen sind nicht in der Lage, ihr Land in Frieden und Ansehen zu regieren. Sie vermögen sich gegen militärische Bedrohung nicht zu verteidigen und wären verloren, wenn nicht ein Held käme, der sie rettet und den sie heiraten können. Sobald die Hochzeit stattgefunden hat, übernehmen die Männer die Herrschaft über die Länder ihrer Frauen; für die Frauen bleibt nur die Rolle der demütig liebenden Ehefrau, ohne einen Willen und ohne eigene Interessen.

Na análise que se segue, procurar-se-á verificar como é que as duas rainhas reagem a uma situação semelhante, ou seja, à necessidade premente de encontrar um marido que as proteja; e se as suas reacções vão de encontro ao papel funcional que normalmente é atribuído às mulheres.

4.1.1. BELACANE: CASAMENTO ENQUANTO CONCRETIZAÇÃO DO AMOR

A situação político-social em que Belacane se encontra quando Gahmuret atraca no porto de Patelamunt é crítica, mas serve de trampolim para a evolução político-social do herói que salva Belacane desta situação. Poder-se-ia considerar isto normal, não fosse a crítica implícita na obra ao desenvolvimento trágico de certas relações amorosas (*minne*). Por outras palavras, a crise em Patelamunt gera-se a partir da relação falhada entre

Belacane e Isenhardt. Relação esta que, como referido anteriormente, segue todos os parâmetros dos ideais cortesões.

A questão de género é importante aqui, porque Belacane representa dois papéis diferentes: o de rainha e o de mulher. As expectativas de acção dos dois estatutos são diferentes: o que se espera de um governante não é o mesmo que se espera de uma mulher. Esta situação difícil em que Belacane se encontra torna-se visível na sua própria reacção ao ter conhecimento da vinda de Gahmuret (22, 6-16). Ela deverá agir como mulher ou como rainha, tendo em conta que enquanto mulher é considerada inferior ao homem, mas como rainha tem um estatuto mais elevado que um cavaleiro? Wolfram trata esta questão ao passar da perspectiva social para a perspectiva do indivíduo. Ou seja, ela apaixona-se por Gahmuret logo no primeiro olhar (23, 22-27). Assim sendo, é ela que dá o primeiro passo, seguindo o que o seu coração lhe diz: *daz beslôz dâ vor ir wîpheit./ ein wênc si gein im dô trat,/ ir gast si sich küssen bat.* (23,28-30). Se o que causou o fracasso da sua relação com Isenhardt foi a sua recusa, ela agora não iria arriscar. Para além de ser ela a avançar em direcção a Gahmuret, pede, de uma forma quase ousada, que ele a beije e é ela que pega na mão dele. Isto até se poderia esperar de uma rainha desesperada. No entanto, a tónica que Wolfram dá a esta cena concentra-se basicamente no privado, ou seja, no monopólio dos sentimentos sobre tudo o resto.

É durante o relato da sua trágica história que Gahmuret se apaixona verdadeiramente por ela (28, 10-17), a ponto de: *doch was ir lîp sîn selbes lîp:/ ouch het er ir den muot gegeben,/ sîn leben was der frouwen lebn.* (29,14-16). Belacane altera a ordem dos acontecimentos ao oferecer o *minnelohn* antes mesmo de ele o ter merecido. Isto está patente no jantar em casa do Burggraf²⁴:

²⁴ Barbara Nitsche (2000, p. 267) salienta da seguinte forma a importância das refeições em *Parzival* para o desenvolvimento do enredo: “Das Alimentäre nimmt auf der Erzähler- wie auf der Handlungsebene, im wörtlichen wie im metaphorischen Sinne einen außerordentlich hohen Stellenwert ein, wobei der *Parzival* sowohl über höfische Essenssituationen, in denen das gemeinsame Mahl in den konventionellen Rahmen von vorbildlichem Zeremoniell, Darstellung adliger Macht und Pracht oder festlicher Gemeinschaft eingebettet ist, als auch über eine ganze Reihe unhöfischer Mahlzeitendarstellungen verfügt. Hier wird der Bereich des Essens und Trinkens mit Aspekten wie Völlerei und Hunger, Gewalt, Sexualität, Religiosität oder Recht und Strafe verschränkt.”

*si kniete nider (daz was im leit),
mit ir selber hant si sneit
dem rîter sîner spîse ein teil.
die frouwe was ir gastes geil.
dô bôt si im sîn trinken dar
und phlac sîn wol: (33,9-14)*

Como ele próprio reconhece: *Sô lât mich in der mâze lebn./ ir habt mir êr ze vil gegeben.* (33, 29-30). Mesmo assim continua a ser ela a ter o papel preponderante: *‘gebietet, hêrre: swes ir gert,/ daz schaf ich: wand ir sît es wert.* (34,21-22). Isto em nada muda o seu destino, pois a sua tentativa de assegurar a continuação do amor entre os dois esbarra-se contra a maneira de ser e as prioridades de Gahmuret. A alteração do seu comportamento enquanto mulher para com Gahmuret fica sem efeito, uma vez que o que ela aprende com a experiência, ou seja, que a relação entre *minne* e *rîterschaft* pode culminar na morte do amado, não é o suficiente para atingir o seu objectivo. Como resume Waltraud Fritsch-Rößler (1999, p. 197):

Ihr Dilemma: Fordert sie zuerst *ritterschaft*, stirbt der Mann und sie ‘verwitet’ bzw. bleibt *maget* (Isenhardt). Verweigert sie *ritterschaft* (was sie ja nur den Worten des Mannes zufolge tut), verläßt sie der Mann (Gahmuret). Gleichmaßen (also zweifach) dilemmatisch ist ihre Situation in der Liebe: Verweigert sie *minne* (nicht nur, aber auch als Sexualität), stirbt der Mann (Isenhardt). Gewährt sie sie, wird sie verlassen.

Deste modo, pode-se concluir que apesar de no plano mais individual da personagem, esta alterar o seu comportamento feminino, para um mais masculino (segundo os parâmetros da sociedade cortês) a fim de mudar o seu destino. No entanto, isto não é possível, uma vez que contra ela estão dois factores importantes: os ideais cortesões - o homem é que deve ter a iniciativa e a recompensa do amor só deve ser dada ao cavaleiro depois deste ter prestado as suas provas de amor - e a maneira de ser de Gahmuret que condiciona as suas opções - *strît und minne was sîn ger* (35,25).

No que respeita a questão de género, apesar do plano individual atribuído à personagem por Wolfram, não deixa de ser óbvia a forma como a alteração do papel feminino tradicional está directamente ligada ao facto de Belacane se encontrar numa situação de extrema fragilidade, cuja solução depende obrigatoriamente da acção de um cavaleiro.

4.1.2. HERZELOYDE: CASAMENTO ENQUANTO ACÇÃO POLÍTICA

A primeira informação que nos é dada acerca de Herzeloyde é que esta, enquanto rainha de Wâleis, organizou um torneio, cujo prémio é ela própria e os seus dois reinos: *diu künegîn von Wâleis/ gesprochen hete ze Kanvoleis/ einen turney alsô gezilt, [...] und bôt zwei lant unde ir lîp/ swer dâ den prîs bezalte*. (60,9-17). A ideia que fica inicialmente é que se trata de uma mulher - *si was ein maget, niht ein wîp* (60,15)²⁵ - que em vez de esperar que um cavaleiro a conquiste, decide ser ela a seleccionar o melhor cavaleiro para seu marido e senhor. Como salienta Bumke (1997, pp.116-117): “Nur in einem Punkt ist der Handlungsspielraum der Frauen im >Parzival< größer, als man das in einem höfischen Roman erwartet: bei der Wahl ihrer Ehemänner.”²⁶ E embora ele dê como exemplo o caso de Ampflise, na verdade, também Herzeloyde acaba por fazer com que o vencedor do torneio seja aquele que ela seleccionou para seu marido.

A preferência de Herzeloyde pelo social afasta-a da convenção cortês. Assim como Gahmuret não consegue resistir à atracção da cavalaria, também ela não consegue, nesta primeira fase, resistir ao apelo do social.

Mas esta tendência de Herzeloyde tem os seus custos. Como salienta Marianne Wynn (2002, p. 299):

In possession of the lordship over two territories, she must provide country and people with a liege lord, and ultimately with an heir. [...] Herzeloyde has therefore resolved upon marriage as an obligation, out of a sense of duty and an awareness of her social responsibility. Once that champion has declared himself, she will marry him, regardless of whether his personal qualities appeal to her. In total acceptance of her social role, she is prepared to subordinate her personal desires to the needs of others. Her conduct is stamped by altruism, recognition of the demands of privilege, and disregard of herself.

Ou seja, ela aceita/escolhe este papel social, mesmo tendo de mudar a sua maneira de ser feminina (passiva) para uma mais incisiva e determinada (masculina).

²⁵ Neste ponto da narrativa, ainda nada se sabe acerca do seu primeiro casamento com Castis não consumado, nem da sua ligação à família graaliana.

²⁶ Bumke (1997, p. 117) exemplifica com o caso de Ampflise: “Die Königin von Frankreich, Ampflise, beschließt, als sie Witwe geworden ist, den Mann zu heiraten, der früher ihr Ritter war: Gahmuret. Dieser Akt freier Gattenwahl scheitert zwar, weil Herzeloyde den Plan durchkreuzt; bemerkenswert ist jedoch, daß Ampflise ihren eigenen Neigungen folgen kann.”

Tendo em conta a questão de género, Herzeloyde apenas age fora dos cânones femininos cortesões (tal como Belacane), devido à sua extrema situação político-social.

O decorrer do torneio está dependente de um sistema de regras objectivo, que é reconhecido pela rainha e pela sociedade. Enquanto dama da sociedade cortês, é apenas das janelas do palácio que lhe é permitido observar os preparativos do torneio, ou seja, no seu papel de mulher tem de estar espacialmente afastada dos acontecimentos do campo de batalha. Este agir feminino denota a passividade atribuída às mulheres por parte das convenções cortesões, o que está longe de ser considerado negativo pelo narrador e pela sociedade. O facto de ser ela a organizar o torneio e a se intitular como prémio é uma marca de iniciativa feminina nada habitual. A razão de este acto não ter sido criticado por ninguém reside no facto de Herzeloyde pertencer àquele grupo de mulheres que necessita da ajuda masculina para defenderem os seus reinos. Mulheres como Belacane, Ampflise e, mais tarde, Condwiramurs (cf. Haupt: 2002, p. 40).

Logo após os jogos da véspera de torneio, Herzeloyde encontra-se pela primeira vez com Gahmuret na tenda de Isenhart. As posições dos dois não são muito claras, uma vez que não se sabe bem quem é a/o anfitriã/o e quem é a/o convidada/o: *'ir sît hie wirt dâ ih iuch vant: sô bin ich wirtîn überz lant.* (83,13-14). Mas Herzeloyde rapidamente demonstra querer ter o papel principal, na medida em que logo no início deste primeiro encontro indicia o seu sentimento por ele: *ruocht irs daz i'uch küssen sol,/ daz ist mit mînem willen wol.'* (83,15-16). Neste contexto, a perspectiva de Herzeloyde é muito positiva, já que ao ter de seleccionar um cavaleiro para seu marido, pelo menos o escolhido (ainda que de forma involuntária) é alguém de quem ela gosta. A este respeito Bumke (1997, p. 117) afirma o seguinte:

Nachdem sie sich einmal für Gahmuret entschieden hat, verfolgt sie ihre Heiratspläne mit großer Energie und zwingt den heiratsunwilligen Gahmuret mit einem Richterspruch zur Ehe. Der Erzähler macht deutlich, daß nicht politische Motive, sondern persönliche Zuneigung für Herzeloydes Handeln maßgebend war.

Mas apesar da sua *art* (118,28), Gahmuret não está totalmente aberto ao amor por três razões: um amor da sua juventude (Ampflise); o casamento com

Belacane e a morte do seu irmão e da sua mãe. Herzeloide, por seu lado, transgride e aproveita-se das convenções cortesias para legitimar a sua perseguição a Gahmuret. Ela violou a sua *zuht* e *kiusche*. A sua posição de rainha virgem viúva que reina sobre dois reinos representa um dilema humano que se torna mais importante do que a convenção cortês. Ela necessita desesperadamente de um marido e o facto de o amar logo à partida só lhe dá mais força para atingir os seus objectivos. O que nos surge nesta obra são transgressões de uma figura humana, com todas as suas fraquezas e limitações.

Perante os argumentos de Gahmuret para não aceitar o prémio, Herzeloide não vê outra alternativa senão remeter essa decisão para as mãos de um juiz. Simplesmente desistir de Gahmuret poria em causa o torneio em si, para já não falar da sua honra pessoal. Sendo estas as razões que, em princípio, levaram o juiz a decidir-se pelo lado de Herzeloide. A troca de papéis entre Herzeloide e Gahmuret está bem patente na sentença do juiz: *'swelch ritter helm hie ûf gebant,/ der her nâch rîterschaft ist komn,/ hât er den prîs hie genomn,/ den sol diu kûneginne hân.'* (96,2-5). Isto é, é Herzeloide que fica com Gahmuret, ou seja, é o prémio que fica com o vencedor e não vice-versa.

Como refere Helmut Brall (1983, p. 122):

Diesen offenen Kampf, der mit der erotisch verhänglichen Kußdiplomatie Herzeloyses beginnt und von Gahmuret angenommen wird (83, 25-30), verliert der sieggewohnte Held nach allen Regeln der Kunst. Schon Herzeloyses Arrangement der Sitzordnung in seinem Zelt ist ein Vorstoß, den er nicht mehr parieren kann. Daß es bereits um Gahmurets Herz geschehen ist, meint auch der Erzähler: *wan daz groz jamer under sluoc / die hœhe an sîner freude breit, / sîn minne wære ir vil bereit* (84, 16-18). Die quasi rechtliche Debatte und Entscheidung dieses heftigen Minnekampfes besiegelt nurmehr auf öffentlicher Ebene, was Herzeloyses Minne schon erkämpft hat: die Zähmung des Falken.

Resumindo, o torneio, a ida à tenda e a sua ida ao juiz indiciam uma individualidade em Herzeloide que contrasta com a relação habitual de *minne*. A troca de papéis entre os dois deve-se não só ao facto desta rainha se decidir voluntariamente por um papel social activo, como também pelo facto de o próprio Gahmuret não ter linhas condutoras precisas para o seu futuro. Por outras palavras, ele simplesmente não sabe o que quer: gosta, mas não quer Belacane; quer servir Ampflise como 'Minneritter', mas não ficar preso a ela;

devido à sentença do juiz casa-se com Herzeloide, sem, no entanto, abdicar de *ritterschaft*; tem como lema *strît und minne*, mas estes seguem direcções contraditórias. Com toda esta subjectividade (que contradiz o papel masculino), não é de espantar que uma mulher mais decidida consiga tomar as rédeas dos seus destinos. No entanto, como referido anteriormente, esta atitude de Herzeloide com traços mais masculinos está condicionada pelo carácter urgente da sua necessidade em arranjar para si um esposo.

4.2. ESPOSAS / AMADAS

Como descrito na literatura da época, o direito pessoal de se escolher com quem se quer casar, difere drasticamente da situação real vivida na corte. Nesta época, o que levava ao casamento geralmente não era mais do que preocupações em manter ou elevar estatutos sociais ou, então, especulações políticas, dinásticas ou económicas. A relação dependia da vontade da família, uma vez que servia de instrumento aos interesses feudais. No universo literário de Wolfram, as relações pessoais são como que idealizadas. Como salienta Marlis Schumacher (1967, p. 23):

Im idealen Bereich von Wolframs Dichtung [...] erscheint die Ehe nicht als Mittel zum Zweck, sondern als Selbstzweck. Die Liebesvereinigung der Partner und die aus ihr hervorgehende Lebensgemeinschaft werden um ihrer selbst und ihrer beglückenden Wirkung willen erstrebt. Ziel der Werbung ist die in ihrer Sonderart und Einzigartigkeit erkannte und geliebte Person des Partners, welche alle früheren Neigungen aus der Seele des Liebenden verdrängt.

A concepção de casamento enquanto escolha pessoal alheia a pressões exteriores é fundamentada na escolha do/a parceiro/a e na, subsequente, conquista do/a mesmo/a. Por exemplo, Belacane entrega-se a Gahmuret, não por causa das pressões políticas, mas porque desde logo se apaixonou por ele: enquanto mercenário o cavaleiro teria alcançado os mesmos resultados que obteve ao serviço de Belacane.

Herzeloide, por sua vez, ao promover o torneio, tem como única condicionante para a selecção do marido que o cavaleiro seja o melhor de

todos.²⁷ Só ao conhecer Gahmuret é que o seu interesse se especifica mais. A narração de Wolfram revela o interesse de Herzeloide por Gahmuret mesmo antes dos jogos de véspera do torneio (62,25; 64,11ss; 69,24ss). A vitória deste cavaleiro nos jogos comprova a secreta simpatia que Herzeloide sente por ele (81,27-82-4) e permite-lhe exigir o seu direito a ele (86,29-87,6; 88,25-30; 94, 11-96,10), tendo já demonstrado o seu amor por ele (83,11; 84, 2ss.; 94,16). Portanto, também aqui, onde a vontade de se casar antecede a escolha do parceiro, está presente o amor, de modo que no final o casamento acaba por ser consequência directa de uma escolha pessoal.

Na perspectiva de Gahmuret, a pretensão de Herzeloide e a sentença do juiz introduzem um carácter de obrigatoriedade no casamento. Mas Wolfram transforma até esta situação numa decisão pessoal por parte de Gahmuret, uma vez que devido à sua *art von der feien* (96, 20) e ao início da Primavera, o próprio Gahmuret decide começar uma vida e um amor novos ao ponto de serem só um: *ir zweier inne man triwen jach*. (101, 20) (cf. Schumacher: 1967, p. 18).

O casamento ideal em *Parzival* tem um carácter muito específico, uma vez que surge sempre relacionado com *minne*. Os dois casamentos de Gahmuret são prova disso mesmo, pois fazem parte dessas relações de amor concretizadas física e legalmente. Na sua relação com Belacane, o casal concretiza o seu amor, chegando mesmo a casar. Mesmo tendo consciência do seu amor por ela e de que ela esperava um filho seu, Gahmuret não resistiu ao impulso de partir para a *âventiure*. Este desejo marca também a sua relação com Herzeloide, já que ele exige que ela lhe dê liberdade de participar no mundo de aventuras, caso contrário correria o risco de que ele a abandonasse como fizera com Belacane. Herzeloide representa o modelo ideal de esposa, tendência esta que se vai concretizar totalmente com Condwiramurs. Também ela dá o primeiro passo em relação a Parzival, para mais tarde se sujeitar

²⁷ Susanne Heckel (1999, p. 49) defende, por exemplo, que a função de Herzeloide na primeira parte da sua actuação foi trazer Gahmuret de volta à Europa e aí fazê-lo assumir o seu poder, já que a sua posição inicial de segundo filho (antes de partir para o Oriente) no campo social não era muito elevada. Mais tarde Gahmuret adota o símbolo do pai (pantera) para salientar esse regresso ao poder - isto contradiz uma outra teoria acerca do uso deste símbolo que defende que ele só o adoptou porque não teve alternativa, mas que teoricamente continuava a sentir-se como quando adoptava o símbolo da âncora.

totalmente à vontade dele. Tal como seu pai, Parzival parte em busca de *âventiure*, apesar do seu amor por ela (cf. Buschinger: 1995, p. 109-111).

De seguida, será feita uma análise com o objectivo de verificar se a tendência de troca de papéis se mantém durante o respectivo casamento ou se Belacane e Herzeloyde voltam a ter um papel mais passivo perante o elemento masculino.

4.2.1. BELACANE: AMOR PARA ALÉM DA COR E DA RELIGIÃO

O amor entre Gahmuret e Belacane surge como uma relação que foi progredindo de uma forma cuidadosa e, na maior parte das vezes, cortês - da sua apresentação à forma como o serviço de amor foi oferecido e aceite. O seu nascimento foi descrito de uma forma simples e convencional, ou seja, pela ligação entre o olho e o coração.

Apesar de descrita passo a passo, a relação amorosa desenvolve-se num crescendo muito rápido, uma vez que a consumação da relação decorre logo ao segundo dia. A ligação entre os dois é fundamentada numa paixão correspondida e desenvolve-se de uma maneira diferente do que posteriormente acontecerá com o cavaleiro e a sua segunda esposa, Herzeloyde.

O casamento em si é descrito de uma forma muito sucinta e consiste na ligação física entre os dois:

*ein declachen zobelîn
und ein bette wol gahêret,
dar an im wart gamêret
ein heinlîchiu êre.
aldâ was niemen mere:
die juncfrouwen giengen für
und sluzzen nâch in zuo die tür.
dô phlac diu kûneginne
einer werden süezer mine,
und Gahmuret ir herzen trût. (44,20-29)*

Nada é mencionado acerca da “legalidade” do casamento, porque para Wolfram a consumação do casamento não requer uma cerimónia. Assim o

facto dos dois serem de religiões diferentes parece não ter relevância nesta situação - a união dos seus corações é que é importante. Apesar da união entre os dois, Wolfram não deixa de referir a questão da diferença da cor da pele *ungelîch was doch ir zweier hût*. (44,30). E mais do que isso, o comentário que se segue não se refere a eles, mas sim a Razalîc, que fiel ao seu senhor Isenhardt, não pode deixar de se continuar a lamentar pela morte deste (45,1-7). Isto tira alguma magia e brilho do amor do par recém-casado.

A comprovação da união é descrita da seguinte forma:

*entslâfen unde enbizzen was,
unt wûnneclîche gefeitet
mit kleidern wol bereitet
was des hôhsten wirtes lîp.
diu ê hiez magt, diu was nu wîp;
diu in her ûz fuorte an ir hant.
si sprach 'mîn lîp und mîn lant
ist disem rîter untertân,
obez im vînde wellent lân.'* (45,20-28)

Apesar de Gahmuret ser muito activo na defesa de Zazamanc, relativamente à união entre os dois, Belacane foi mais activa do que ele - como referido anteriormente. A partir da consumação, ela retoma um papel mais secundário, ou seja, tipicamente feminino. Ela entrega-se a ele, porque este lhe oferece segurança, no entanto, a ironia é que ela não se apercebe que o perigo (de ser abandonada e voltar a estar indefesa) se encontra no próprio Gahmuret.

Enquanto novo senhor do reino, Gahmuret trata das questões políticas pendentes, ou seja, liberta os prisioneiros, tornar-se senhor de Azagouc, recebe como recompensa a tenda de Isenhardt, etc. Belacane, por sua vez, limita-se a marcar a sua presença sempre bela e digna e a satisfazer os pedidos de seu marido, como por exemplo, honrar os seus familiares - Kaylet e Killirjacac - com seus beijos e abraços.

A tensão que acompanha a relação nada tem a ver com a questão do amor *per se*, mas sim com problemas pessoais dos protagonistas. Ou seja, Gahmuret encontra-se entre o seu amor por Belacane e a sua ânsia por *aventiûre*; enquanto que Belacane se encontra dividida entre os dois polos do amor. Como refere Siegfried Richard Christoph (1980, p. 44):

Whereas she was too modest and reticent in her brief relationship with Isenhart, she is too eager to tie Gahmuret to herself. Isenhart was driven to immoderate action by Belakane's modesty. In Gahmuret's case, she offers her favor before Gahmuret has had an opportunity to earn it.

Segundo o código de amor cortês de Gahmuret, a situação de *gemach* é insustentável. Afinal de contas, ele abandonara a sua família para não ter uma existência ordenada e calma. A forma como ele é conquistado por Belacane em nada o ajuda a controlar o sentimento de ânsia que o consome. O mal-estar de Gahmuret é comprovado logo ao terceiro dia: *daz zelt herberge stuont al blôz,/ wan ein gezelt, daz was vil grôz./ daz hiez der küene ze schiffe tragn:/ dô begunderm volke sagn,/ er woldez füern in Azagouc:/ mit der rede er si betrouc.* (54,11-16).

Wolfram caracteriza o casamento da seguinte forma:

*dâ was der stolze küene man,
unz er sich vaste senen began.
daz er niht rîterscheft vant,
des was sîn freude sorgen phant.
Doch was im daz swarze wîp
lieber dan sîn selbes lîp.
ez enwart nie wîp geschicket baz:
der frouwen herze nie vergaz,
im enfüere ein werdiu volgte mite,
an rehter kiusche wîplich site.* (54,17-26)

Claramente, o que se revela importante é a perspectiva do homem. Ou seja, o casamento é caracterizado pela atitude de Gahmuret, que sente falta das *âventiure* de cavaleiro andante. Belacane não tem aqui um papel preponderante, já que nem sequer surge em acção, sendo apenas caracterizada como uma bela rainha cheia de virtudes - bem ao estilo de uma companheira perfeita para o herói cortês. A atenção vai toda para ele e o casamento enquanto instituição e espaço no tempo é reduzido por Wolfram a poucos versos. Resumindo: Belacane conhece Gahmuret; no dia seguinte casa-se com ele; passado outro dia, ele desvia a tenda para o seu barco. Depois há um espaço temporal indefinido, do qual só é referido o estado de ânsia de Gahmuret. Por fim, este faz os preparativos para às escondidas fugir de Belacane, que entretanto tem em seu ventre o herdeiro de Gahmuret: *sîn golt hiez er ze schiffe tragn./ nu muoz ich iu von scheiden sagn./ die naht fuor*

*dan der werde man:/ daz wart verholne getân./ dô er entran dem wîbe,/ dô hete si in ir lîbe/ zwelf wochen lebendic ein kint. (55,9-15).*²⁸

Já em Waleis, Gahmuret demonstra ter peso de consciência e sofrimento pela separação. Como os seus pensamentos estão sempre com ela, ele é incapaz de, voluntariamente, se entregar a qualquer alegria de amor: *umb unvergolten minnen gelt/ wart ez ein kûnec âne:/ des twang in Belacâne. (61, 10-12)*. Daí que quando vê Herzeloide pela primeira vez, a memória de Belacane se torne um obstáculo para este novo amor - apesar da sua atracção (física) por ela: *wan daz grôz jâmer under sluoc/ die hœhe an sîner freude breit,/ sîn minne wære ir vil bereit. (84, 16-18)*. Mais tarde, ao ser criticado por Kaylet pela sua tristeza, ele explica as diferentes razões do seu sofrimento, começando ironicamente pelas saudades que sente de Belacane:

*'nein, ich muoz bî riwen sîn:
ich sen mich nâch der kûnegîn.
Ich liez ze Pâtelamunt
dâ von mir ist mîn herze wunt,
in reiner art ein sûeze wîp.
ir werdiu kiusche mir den lîp
nâch ir mine jâmers mant.
si gap mir liute unde lant. (90,17-24)*

Mas apesar de sentir culpa por a ter abandonado (*mich tuot frô Belakâne/ manlîcher freuden âne:/ ez ist doch vil manlich,/ swer minnen wankes schamet sich. - 90, 25-28*), não deixa de a culpar indirectamente pelo sucedido: *der fouwen huote mich ûf pant,/ daz ich niht rîterscheft vant: (90,20-30)*. Gahmuret afirma categoricamente que não foi a cor da pele dela que o levou a partir: *die sah ich für die sunnen ane./ ir wîplich prîs mir fûeget leit:/ si ist [ein] bukel ob der werdekeit. (91,6-8)*. Como salienta Waltraud Fritsch-Rößler (1999, p. 197):

Keine externe Erwartungshaltung, keine soziale Norm, kein ständisches Ethos treibt Gahmuret zu *âventiure*, sondern 'freiwilliger' Trieb, der zum Zwang wird. Gahmuret steht nicht im "Kampf der Pflichten" (Pretzel), sondern im Dilemma der psychischen Sehnsucht. Im Gegensatz zu Hartmann von Aue führt bei Wolfram zunächst kein glücklicher Weg aus der problematischen Verbindung von Ritterschaft und Minne. [...] Im Gahmuret-Belakane-Teil [...] wird Sehnen auf Liebe und gleichermaßen auf Ritterschaft bezogen und gerät damit zur Ursache des nachgerade unvermeidbaren *finis amoris*.

²⁸ Segundo a convenção cortês, o feto apenas tem vida a partir do momento que a sua mãe consegue sentir os seus movimentos na barriga.

O comportamento de Gahmuret é, portanto, totalmente influenciado pelo seu estado de espírito alheio às necessidades de Belacane. Deste modo, esta rainha, no papel de esposa, caracteriza-se pela passividade e dependência do seu esposo, que neste momento é muito mais activo do que ela. Esta imagem de dama tipicamente cortês completa-se no momento em que se sabe que cumpre com um outro papel importantíssimo da mulher: o papel de mãe.

4.2.2. HERZELOYDE: A NATUREZA ERÓTICA DO AMOR

Herzeloide sai vencedora do duelo legal que teve com Gahmuret, mas não é sua intenção dominar o seu futuro marido. Daí que ela retome neste momento o papel feminino tradicional da sociedade cortês. Prova disso são as primeiras palavras que dirige a Gahmuret depois da decisão do juiz: *ich tuon iu dienst nâch hulden schîn,/ und füege iu sölher fröuden teil,/ daz ir nâch jâmer werdet geil.*’ (96,8-10). Isto não seria o suficiente para o convencer ou alegrar. No entanto, o florir da primavera e a herança genética da fada Terdelaschoye (*sîn art von der feien*, 96, 20) fazem com que o amor brote também no coração de Gahmuret. A este respeito Marianne Wynn (2002, p. 305) diz o seguinte:

Descended as he is from the fairy Terdelaschoye, the blood of these fabled creatures which runs in his veins, now makes itself felt. Traditionally pictured in myth and folklore as seductive and lascivious, the fairies of his remote ancestry now send their influence down to him. They reactivate his amorousness: “sîn art von der feien/ muose minnen oder mine gern” (96. 20/21). This recovery of vigour and virility is made by the poet to occur at a most opportune moment, namely when wedlock is inevitably upon Gahmuret, and when a prospective sweetheart is ready and waiting: “des wolt in friundîn dâ gewern” (96.22).

O amor que se desenvolve entre os dois mesmo antes da consumação do casamento é diferente do que acontece entre Belacane e Gahmuret. A sua natureza é diferente, uma vez que o que se salienta é a sexualidade deste amor. Wynn é da opinião de que esta estratégia por parte de Wolfram representa a sua tentativa de salvação do casamento dos dois, na medida em que evita que este seja apenas uma transacção impessoal e uma imposição sobre dois indivíduos. Para além disso, ele faz com que esse erotismo e depois

esse desejo sejam recíprocos. Mas Wolfram vai ainda mais longe ao dar-lhes um carácter de humanidade. Como refere Wynn (2002, p. 306):

It signifies a humaneness all too uncommon at the turn of the twelfth and thirteenth centuries and one which would unerringly have sent out a powerful emotive appeal to his audience, in particular to the female listeners among them. This humaneness also prompts him briefly to point out that the initial physical attraction to one another mercifully managed to engender a bond between the partners in the end: "ir zweier mine triwen jach" (101.20).

Apesar da nova ligação entre Gahmuret e Herzeloide, o desejo de *rîterschaft* mantém-se. Ou seja, o velho conflito ameaça surgir de novo, mas já com uma evolução: o que antes era só *senen* agora é exigido a Herzeloide de uma forma pragmática por Gahmuret (*taete ich gerne*, 96, 28). Para além disso, ele dá indicações exactas do que pretende: *turnieren*, e isso todos os meses. Isto torna toda a acção relativamente calculada e esta regularidade dos torneios tira qualquer imprevisibilidade da *âventiure* - mas não o carácter mortífero. Como salienta Waltraud Fritsch-Rößler (1999, p. 209): "So findet die Sehnsucht ihr Ende, *minne* wird manifest im Reglement der Ehe, *ritterschaft* im Reglement des Monats-Turniers."

A relação que Gahmuret inicia agora com Herzeloide é cortês, mas ultrapassa a convenção. Como salienta Blamires (1966, p. 85):

The relationship between Gahmuret and Herzeloide exceeds the limits of pure courtliness in that it is not based on *hōhe minne*, hence the initiative on Herzeloide's part, hence the consummation in marriage, hence the mutual service. It is sharply contrasted with Gahmuret's liaison with Ampflise and clearly supersedes it. Herzeloide's attitude is an individual one, a fact which must be strongly emphasized, and paves the way for a fuller treatment in the relationship of Parzival and Condwiramurs.

Herzeloide quer tanto casar-se com Gahmuret, que se sujeita a diversas situações e riscos, como por exemplo, o de ver o próprio Gahmuret a continuar a lutar em serviço de Ampflise, mesmo depois do casamento - *ich sül iedoich ir ritter sîn./ ob mir alle krône wærn bereit,/ ich hân nâch ir mîn hœhste leit.* (98,4-6), o que, embora seja uma desculpa, faz também parte da convenção cortês e o risco de se tornar viúva - o que efectivamente vem a acontecer.

Antes ainda do casamento já Gahmuret (re)age politicamente ao seu novo estatuto: trata da questão dos enviados de Ampflise, recebe finalmente os

cavaleiros de Anschouwe que ainda não tinham dado pela sua presença, dá-lhes confiança e esperança e troca o símbolo do seu brasão (âncora) de novo pelo do seu pai (pantera):

*er sprach 'iuch sol niht riuwen
zunmâzer wîs der bruoder mîn:
ich mag iuch wol ergetzen sîn.
kêrt ûf den schilt nâch sîner art,
gehabt iuch an der freuden vart.
ich sol mîns vater wâpen tragn:
sîn lant mîn anker hât beslagn.
der anker ist ein recken zil:
den trage und nem nu swer der wil.
Ich muoz nu lebelîche
gebâren: ich bin rîche.
wan solt ich volkes hêrre sîn?
den tæte wê der jâmer mîn. (99,8-20)*

Este discurso, para além de mostrar a iniciativa de Gahmuret, deixa prever para ele um futuro magnífico como rei e senhor. Ainda mais, porque para isso ele conta com a ajuda e com o amor de Herzeloyde: *frou Herzeloyde, helfet mir,/ daz wir biten, ich unt ir,/ künge und fürsten die hie sîn,/ daz si durch den dienest mîn/ belîben, unz ir mich gewert/ des minnen werc zer minnen gert'./ die bete warb ir beider munt: (99,21-27).*

Só agora é que o casamento se consuma:

*juncfrouwen unt diu künegîn
in fuorten dâ er freude vant
und al sîn trûren gar verswant.
entschumphiert wart sîn riwe
und sîn hôchgemüete al niwe:
daz muose iedoeh bî liebe sîn.
frou Herzeloyd diu künegîn
ir magettuom dâ âne wart.
die munde wâren ungespart:
die begunden si mit küssen zern
und dem jâmer von den freuden wern. (100,8-18)*

Faz parte da convenção que um acto tão privado surja no intervalo de dois actos sociais públicos: o discurso de Gahmuret aos seus novos súbditos (já referido) e o acto nobre por parte deste em libertar os seus prisioneiros, seguido de uma grande festa, onde distribui as suas riquezas por cavaleiros, reis e viajantes.

De acordo com as suas pretensões sociais, Herzeloide pode considerar-se feliz no casamento: ama Gahmuret e o seu amor é correspondido e tem a fama e o renome de ser sua esposa e rainha de três reinos – Waleis, Norgals e Anschouwe (103,6; 116,28-29). Rudolf Roßkopf (1972, pp. 74-75) chama a atenção para este novo estatuto:

Nun muß man wissen, daß im Bewußtsein des mittelalterlichen Menschen der Besitz von drei Reichen als der Inbegriff höchster weltlicher Macht und größten irdischen Reichstums galt; denn die Zahl Drei drückte von der heidnischen Antike bis zum christlichen Mittelalter stets die größtmögliche Vollkommenheit, das volle Maß einer Sache, die Ungeheuerlichkeit einer Entfernung usw. aus und deutete in Beziehung zum Menschen oft eine nicht mehr erreichbare Stufe bestimmter Fähigkeiten an. [...] Wer nun über drei Königreiche herrscht, hält nach dieser Symbolik eine fast schon übermenschliche Machtfülle in seiner Hand.²⁹

No entanto, o papel activo que a caracteriza enquanto solteira é bastante alterado no seu papel de esposa. Se até ao casamento era ela que ditava as regras, a partir de agora, é Gahmuret que tem o papel mais activo - pelo menos de acordo com o que nos é narrado por Wolfram.

O casamento dos dois não é um modelo ideal. No entanto, é baseado num amor, que reflecte uma evolução em relação às suas relações com Ampflise e Belacane. Como refere David Blamires (1966, pp. 83-84):

So far [Gahmuret] has only enjoyed the love of Belacane and the specifically courtly relationship with Ampflise, and Herzeloide's task is to take him beyond this point and bring him to an understanding of a new doctrine of *minne* within the bounds of marriage, to educate him away from the self-centred love of an individual woman, Belacane, and the service of a distant, almost impersonal Minneherrin, Ampflise, to loving womankind in the one lady, herself, Herzeloide, who can fulfill this function on account of her beauty and her consciousness of her position. This educative process is a long-lasting struggle for Herzeloide.

Nos primeiros tempos deste casamento, *minne* e *rîterschaft* coadunam-se de uma forma grotesca. A prova disso é a camisa de seda de Herzeloide que Gahmuret veste sobre a armadura quando parte para os torneios. Ao regressar, ele entrega à rainha a camisa suja e rasgada, que a veste por sua vez sobre a sua pele, provando assim o seu amor: *ahzehniu manr durchstochen sach/ und mit swerten gar zerhouwen,/ ê er schiede von der frouwen./ daz leit ouch si an blôze hût,/ sô kom von rîterschaft ir trût,/ der*

²⁹ Roßkopf chama também a atenção para o facto de poder ser esta *superbia* de quase se igualar a Deus que o seu destino tenha um carácter de castigo.

manegen schilt vil dürkel stach./ ir zweier minne triwen jach. (101,14-20). Apesar desta constatação por parte do narrador ser introduzida antes da partida de Gahmuret, o que traz segurança para o ouvinte/leitor de que ele também a ama, isto não deveria ser assim.

Tal como no primeiro casamento de Gahmuret, a descrição do casamento por parte de Wolfram é reduzida a poucos versos: ela conquista o cavaleiro, casam-se, durante dezoito meses ele participa em torneios até que morre em batalha.

Embora para Herzeloyde, a última partida de Gahmuret nada tivesse de diferente das anteriores idas aos torneios, Wolfram desde logo dá a entender aos ouvintes/leitores o tom trágico do destino destas personagens (101,24; 102,22; 103,20ss,...). Gahmuret prepara-se para a guerra e não para um torneio: *Er hete werdekeit genuoc,/ dô in sîn manlîch ellen truoc/ hin über gein der herte.* (101,21-23). Mas, ao partir, este não revela a Herzeloyde que o seu destino é o Oriente, onde pretende ajudar o Califa de Bagdad, que de novo se vê confrontado com os irmãos Ipomidôn e Pompeius da Babilónia, a quem Gahmuret já uma vez derrotara. Assim, como refere Waltraud Fritsch-Rößler (1999, p. 211): “Unbestimmtheit greift wieder Platz, die erst durch die Nachricht sowie Beschreibung von Gahmurets Tod endet.” A despedida habitual não é descrita por Wolfram, porque não se pressupõe que a separação seja definitiva. Longe do contexto bélico e na ignorância de quem confia no poder do amor, Herzeloyde é descrita por Wolfram como uma dama simplesmente perfeita: *diu was als diu sunne lieht/ und hete minneclîchen lîp./ rîchheit bî jugent phlac daz wîp,/ und freuden mêre dan ze vil:/ si was gar ob dem wunsches zil.* (102,26-30). Mesmo socialmente, ela era bem vista enquanto regente:

*si kêrte ir herze an guote kunst:
des bejagte si der werlde gunst.
frou Herzeloyd diu kûnegin,
ir site na lobe vant gewin,
ir kiusche was für prîs erkant.
kûngîn über driu lant,
Wâleys und Anschouwe,
dar über was si frouwe,
si truog ouch krôn ze Norgâls
in der houbetstat ze Kingrivâls.* (103,1-10)

Wolfram descreve a beleza, virtude e sorte de Herzeloide enquanto mulher e senhora de três reinos. Como afirma Robert Braunagel (2001, p. 99):

Wolfram stellt Herzeloide in zweiten Buch des 'Parzival' als selbstbewußte, vollkommen in die Gesellschaft eingegliederte Frau dar, die um ihre Rechte als Frau weiß und diese auch zu ihren Gunsten zu nutzen vermag. Herzeloide lebt innerhalb der höfischen Gesellschaft mit deren Normen und Bräuchen und bewegt sich mit einer selbstverständlichen Sicherheit auf dem höfischen Parkett' ihres Hofes. Den gesellschaftlichen Pflichten nachkommend, erlaubt Herzeloide auch Gahmuret, jeden Monat an einem Turnier teilzunehmen (V. 97, 8ff.) und entläßt ihn nach eineinhalb Jahren auch auf âventiure-Fahrt in den Orient.

Gahmuret estava já ausente há meio ano quando um pesadelo muito intenso anuncia a Herzeloide a morte de Gahmuret, a despedida de Parzival e a sua própria morte.

A notícia da morte de Gahmuret é dada a Herzeloide por Tampanis. O facto de Herzeloide ter desmaiado neste momento, faz com que não tenha ouvido a descrição da última batalha de Gahmuret. Neste relato, Gahmuret torna-se novamente, mas agora postumamente, na figura central da acção.

Se o interesse até agora residia nas lutas e aventuras de amor de Gahmuret em países distantes e em França (seguindo o seu programa: *strît und minne was sîn ger* -35, 25), a partir do casamento, altera-se gradualmente a perspectiva: a audiência fica a saber da última luta e da consequente morte de Gahmuret, pelos olhos dos que ficaram em casa e na perspectiva da sofredora Herzeloide, que perde o pai do seu filho que ainda não nasceu.

Apesar do sofrimento e da noção de abandono premente, o tema da luta cortês (representado por Gahmuret) torna-se de novo o centro de interesse para a corte/audiência.

Do ponto de vista do género, pode-se concluir que Herzeloide adopta, enquanto esposa, um papel mais passivo do que no anterior, uma vez que por não haver uma necessidade premente de agir, quer social quer politicamente, espelha a passividade típica do papel feminino cortês - exceptuando naturalmente a forma como o amor correspondido entre os esposos se deixa representar grotescamente pela imagem de Herzeloide a vestir a sua camisa depois de Gahmuret a ter usado nas batalhas.

4.2.2.1. O SONHO DE HERZELOYDE

Este sonho surge na obra como um exemplo claro da relação entre o papel feminino e o masculino das personagens. Em questão estão duas relações: esposo/esposa e mãe/filho. Na primeira, a morte do esposo causa um grande sofrimento e alterações profundas na vida da mulher, que, de uma forma passiva, simplesmente esperava pelo seu regresso. Na segunda, a dependência da figura feminina face ao filho é tão intensa, que dela depende a sua própria existência enquanto mulher. Ou seja, o papel da mulher é de tal modo passivo, dependente e subjacente ao das figuras masculinas, que a única razão por que Herzeloide vive após a morte de Gahmuret é a existência do seu filho, que mais tarde, ao partir, lhe tira toda a razão de viver e toda a funcionalidade.

Este pesadelo é também um momento emocional muito importante, uma vez que este funciona como espelho das emoções. Isto é, ao mostrar como as relações de esposo/esposa e mãe/filho estão directamente ligadas à concepção cortês do que é 'masculino' e 'feminino', retrata também como estes papéis condicionam imperiosamente a forma como as personagens devem e podem ou não sentir. Apesar de neste pesadelo apenas se poder percepcionar directamente a perspectiva feminina da emoção (já que é Herzeloide que vivencia o pesadelo), torna-se óbvio que compete à mulher sofrer pelo homem, seja ele pai ou filho. Assim, mesmo sendo *minne* e o amor maternal dois pontos fulcrais imensamente valorizados na sociedade cortês, com o desenrolar da acção nota-se que cabe ao homem morrer a lutar ou simplesmente partir e que à mulher se destina o sofrimento e provavelmente a morte, provando isto mais uma vez que a mulher age de acordo com uma função, que obrigatoriamente a liga a uma figura masculina.

A descrição do pesadelo aproxima dois vértices aparentemente opostos: o amor cortês (e suas condicionantes, como a beleza, pureza, etc.) e o sofrimento por ele provocado - ao que Wolfram laconicamente tece o seguinte comentário: *alsus vert diu mennischeit,/ hiute freude, morgen leit.* (103,23-24).

Como referido já anteriormente, o facto de este pesadelo ocorrer ao meio-dia é simbólico, uma vez que apresenta a morte e o sofrimento como consequência da relação problemática entre *minne* e *rîterschaft*. Ela sonha que

os raios de uma estrela a elevam para os céus onde raios e trovões a fulminam. Depois, dá à luz um dragão³⁰ que lhe rasga a barriga e que ao abandoná-la lhe parte o coração. Como refere David Blamires (1966, p. 78):

‘Thus, the heart is the seat of *minne*, and its being torn away by the dragon is symbolic of Herzeloide’s final separation from her husband; and in so far as *minne* is at this time the essence of her existence, the loss of her heart signifies the end of her courtly life. If she is to continue to live, the centre of her existence must be fixed elsewhere – on God and on Parzival.

Segundo Roßkopf, a imagem de Herzeloide está invariavelmente ligada à história da Humanidade. A palavra *wurm* (104,10-12) surge na passagem do sonho em que Herzeloide sente vida sob o seu coração. Este termo aponta para um significado religioso, nomeadamente, para Eva no Paraíso e para o seu pecado original - e consequente desgraça da Humanidade. Por outro lado, o outro conceito central do pesadelo *trache* (104,13-16) indicia uma aparição apocalíptica. Como Roßkopf (1972, pp. 100-101) conclui:

Mit der Nennung der beiden Termini “wurm” und “trache” gelingt es Wolfram, die ganze menschliche Heilsgeschichte zu umgreifen. Er spannt in wenigen Versen den Bogen von der Genesis zur Apokalypse, vom Anfang der Menschheit bis zu ihrem irdischen Ende, von dem Augenblick, in dem der Satan Macht über die Menschheit gewann, bis zu jenem Zeitpunkt der endgültigen Überwindung seiner Herrschaft.

Este pesadelo marca a passagem do seu papel de esposa para o seu papel de viúva, sendo esta uma das cenas mais carismáticas de toda a obra, pois se até agora o comportamento desta dama foi um pouco incomum, ela agora ultrapassará barreiras nunca antes transpostas. Como refere John Greenfield (2002, p. 169):

In bezug auf Herzeloide bedeutet dieser Traum einen für sie furchterregenden Übergang und Rollenwechsel von der höfischen Ehegattin, die auf die Rückkehr ihres Ritters wartet, zur Witwe; aber dieser Rollenwechsel wird von Wolfram auf raffinierteste Art und Weise als ein zweifacher Rollenwechsel dargestellt, denn aus der (einfachen) Witwe wird auch eine verwitwete Mutter, die aus der höfischen Welt hinausziehen will.³¹

³⁰ Bumke (1997, p. 41): “Der Drachentraum einer Schwangeren verkündet in der antiken Traumliteratur die Geburt eines großen Herrschers. Noch wichtiger sind die Anklänge an die >Apokalypse< des Neuen Testaments, speziell an die Vision von der sonnenumhüllten Frau und dem großen Drachen, die im Mittelalter auf Maria als Gottesgebärerin bezogen wurde.”

³¹ Cf. Schneider (1935, p.50).

4.3. VIÚVAS E MÃES

Este capítulo inside sobre uma das grandes diferenças, se não a maior, entre Belacane e Herzeloide, ou seja, a forma como lidam com a morte ou partida do esposo e a maneira como os seus papéis se transformam enquanto mães.

O universo feminino acompanha invariavelmente o caminho dos heróis. Gahmuret, que não é exceção, tem de se decidir entre três mulheres que, em diferentes alturas, exaltam as qualidades do cavaleiro - Belacane, Herzeloide e Ampflise – e entre três mães que, para além de o amarem (a ponto de darem suas vidas por ele), garantem a descendência da estirpe – Schoette, Belacane e Herzeloide.

Schoette, como já foi referido anteriormente, representa um exemplo clássico do papel da mãe na literatura cortês: não morre por causa do desaparecimento do esposo, mas sim pelo dos filhos (Galoos e Gahmuret) e a sua acção limita-se a esta noção.

Belacane e Herzeloide, por sua vez, surgem na obra em diferentes planos existenciais da mulher. Elas existem enquanto donzelas/*minneherrinen*; enquanto esposas e enquanto viúvas/mães. Ambas representam os seus papéis numa totalidade imaculada, pois estes não se auto-excluem. Há apenas duas situações que não são compatíveis para uma mulher: a realização pessoal no amor com o seu cavaleiro e a maternidade que deriva desse amor. As figuras femininas só podem ter os papéis de mães enquanto viúvas e apenas em relação aos seus filhos serem as amadas num sentido espiritual.

Na literatura medieval, a viuvez é sinónimo de tristeza, sofrimento, lamentação, reclusão e atribulações. O estado de espírito de uma viúva remete para a solidão e, conseqüente, afastamento da *vreude* cortês. No texto não há referências se Belacane sente dificuldades em circunscrever-se ao seu próprio exílio. Já no caso de Herzeloide, o recolhimento para um local ermo corresponde explicitamente às exigências de sobriedade, renúncia e tristeza de uma verdadeira viúva. Para além disso, tanto Belacane como Herzeloide se enquadram nas concepções medievais de viuvez, no que respeita a questão de não se tornarem a casar depois da consumação da relação - o que

corresponde à negação do desejo sexual, na modéstia de não mais querer aquilo que por Deus foi tirado.

As mães dos heróis são sempre caracterizadas como damas ideais que, para além disso, possuem qualidades maternas. Elas espelham um ideal feminino, segundo o qual a mulher é virtuosa, protectora, zelosa, bela e rica.

O louvor do herói está muitas vezes ligado à sua mãe, uma vez que esta relação serve para enaltecer os dois ao mesmo tempo. Wolfram usa esta estratégia ao longo de toda a obra.³²

Tendo sido analisada a forma como, na convenção cortês, as figuras femininas são geralmente apresentadas no contexto de viuvez e de maternidade, surge agora a questão paternal e o modo como esta difere da relação mãe-filho. Posteriormente será analisada a forma como a passagem de esposa para viúva/mãe - nos casos de Belacane e Herzeloyde - dá azo a transformações drásticas nas suas vidas.

4.3.1. A QUESTÃO PATERNAL

Embora haja excepções na literatura medieval, como no caso de Gyburc e Willehalm, o prazer sexual no casamento parece deixar de ter uma função a partir da concepção. Daí que o cavaleiro tenha de partir, a fim de quebrar a ligação entre os sexos e a mulher deixe de existir como amada e esposa, para se dedicar literalmente de corpo e alma à sua nova missão, ou seja, cuidar da nova vida que traz dentro de si, de modo a que o futuro herói tenha um crescimento saudável.

Todos os pais de heróis desaparecem depois da concepção, deixando as suas mulheres e filhos à mercê do destino. A perspectiva narrativa fica, pelo menos até ao nascimento da criança, nas mãos da mulher/mãe que fica para trás. O pai pode ter partido por uma das seguintes razões: o abandono da mãe pelo pai da criança que ainda não nasceu (Gahmuret-Belacane); a procura da

³² Por exemplo: *so werde vruht gebar nie wîp* (166,16); *daz muoter nie gebôt ir brust/ dem er erkante hôher vlust.* (219,17-18); *an disem ringe niemen saz/ der muoter brust ie gesuoc/ der werdekeit so lützel truoc.* (413,4-6); *ôwol der muoter diu dich bar!* (146,7); *wol doch der muoter diu in truoc* (164,19); *mit triuwen lobten si daz wîp/ diu gap der werlde alsölhe vruht.* (168,26-27); *ez waren wol nütziu wîp/ diu disiu zwei gebâren.* (187,24-25); *hin rîtet Herzeloyde vruht.* (451,3); *wol die muoter diu daz kint gebar/ daz sol ze dienste hoeren dar!* (471,3-4).

grande *âventiure* (Gahmuret–Herzeloyde); a separação forçada e violenta (pais de Gregorius); ou no caso de ter de defender o seu reino de forças inimigas (Riwalin).

Em *Parzival*, a relação pai/filho não faz parte da acção: Gahmuret inicia a sua história com a morte de Gandin; aquando do nascimento de Feirefiz já Gahmuret havia partido; quando Herzeloyde dá à luz Parzival já Gahmuret havia morrido; Gawan e Lot nunca se encontram; Gurnemanz é pai, mas todos os seus filhos estão mortos e mesmo a tentativa de Gurnemanz os substituir por Parzival não resulta. Daí que as relações parentais mais marcantes na obra se restrinjam às rainhas e aos seus filhos (cf. Busse: 1979, p. 119).

Gahmuret abandona Belacane consciente de que esta já estava grávida. Na sua carta de despedida, Gahmuret antevê um futuro brilhante para o seu filho, especialmente tendo em conta os seus ancestrais e a respectiva herança genética:

*werde unser zweier kindelîn
an dem antlütze einem man gelîch
deiswâr der wirt ellens rîch.
erst erborn von Anschouwe.
diu minne wirt sîn frouwe:
sô wirt ab er an strîte ein schûr,
den vînden herter nâchgebûr. (55, 28-56,4)*

Ele tem como objectivo fornecer à criança uma história e herança familiares, das quais ela se deve orgulhar: cavaleiros corajosos e uma fada no início da linhagem garantem ao filho as mesmas qualidades que distinguem o seu pai: *strît und minne*. O narrador confirma pelo menos uma destas informações: *Feirefiz Anschevîn./ der wart ein waltswende:/ die tjoste sîner hende/ manec sper zebrâchen,/ die schilde dürkel stâchen. (57,22-26)*. A informação sobre a herança familiar é transmitida através da carta, mas está aparentemente também patente na cor da sua pele: *wîz und swarzer varwe er schein. (57,18)*. Gahmuret morre sem nunca saber do que acontecera a Belacane e ao seu filho.

Com a consumação do seu casamento com Herzeloyde, Gahmuret cumpre com a sua função principal: dar vida a Parzival, o herói da história. Gahmuret, enquanto membro da família de Mazadan (tal como Artus), é um exemplo do brilho cortês, da coragem de cavaleiro, de magnífico serviço de amor.

Herzeloide, por sua vez, pertence à família graaliana que se caracteriza por ser virtuosa e ligada a Deus.³³ Parzival não só herda as características positivas dos pais, como também, mais tarde, une a comunidade graaliana com a arturiana. A posterior separação entre Gahmuret e Herzeloide, e a subsequente morte do cavaleiro, vão providenciar as condições necessárias para a infância e adolescência de Parzival.

Na história principal, Gahmuret surge muitas vezes como modelo e até como figura positiva que contrasta e salienta a *tumpheit* de Parzival. Como refere Heiko Hartmann (2000, p. 401):

Die unhöfische Aufmachung des Jungen sticht deutlich von der glanzvollen Erscheinung Gahmurets ab: “des site man gein prise maz, / sîn vater was gekleidet paz / ûfem tepch vor Kanvoleiz. / der geliez nie vorhtlîchen sweiz” (145, 3-6). Cundrie verflucht Parzival, indem sie ihm vorwirft, hinter das leuchtende Beispiel Gahmurets zurückgefallen zu sein: “von Anschouwe iwer vater hiez, / der iu ander erbe liez / denn als ir habt geworben. / an prise ir sît verdorben” (317, 13-16).

Resumindo, Gahmuret surge sempre como pai ausente, mas exemplar. Para além de dar a vida aos seus dois filhos, passa-lhes também a sua herança genética, que faz dele um dos heróis mais elogiados e honrados em toda a história.

4.3.2. BELACANE: DUAS CORES, DOIS MUNDOS: FEIREFIZ COMO SÍMBOLO DE UNIÃO

Com este capítulo, pretende-se analisar a forma como decorre a passagem de Belacane do papel de esposa para o papel de mãe, se este novo papel implica alguma mudança, no que concerne o plano ‘feminino’ convencional, e de que maneira Belacane contribui para a mensagem final da obra.

Se a passividade e a reserva individual caracterizaram Belacane no seu papel de esposa, o mesmo se pode dizer em relação ao seu papel de mãe e de

³³ O mundo do Graal caracteriza-se por ser um mundo mais ligado a Deus do que o mundo cortês. Esta comunidade dedicava a sua existência ao Graal, envolta num mistério que só foi desvendado quando Parzival, influenciado pela herança de sua mãe e consciente da importância da virtude ‘humildade’ no seu carácter e destino, colocou a questão certa a seu tio, Anfortas.

mulher abandonada. Gahmuret estava já há mais de um ano em Patelamunt - *nu wasez ouch über des jâres zil,/ daz Gahmuret geprîset vil/ was worden dâ ze Zazamanc:* (57,29-581) - quando parte. A fuga de Gahmuret apanhou Belacane desprevenida, uma vez que ela não tinha consciência de como, na perspectiva de Gahmuret, o seu casamento estava fragilizado. A prova disso é a sua reacção às palavras de Gahmuret.

O conteúdo da carta resumia-se a poucos pontos. Ele declara logo de início que a razão da sua partida é o facto de Belacane não ser cristã, o que, como já referido anteriormente, não está de acordo com os seus actos e as suas próprias palavras (90,29-30). De seguida, prevê que o filho que está por nascer será um grande herói e para ele deixa por escrito a sua linhagem. Em vez de revelar as verdadeiras razões para a sua partida, Gahmuret transmite a sua árvore genealógica de Anschouwe, e mais do que isso, fornece os conceitos principais da sua filosofia de vida, ou seja, *minne* e *strît*: *diu minne wirt sîn frouwe: / so wirt ab er an strîte ein schur*, (56,2-3). Ou seja, Gahmuret vê mais no seu filho uma prova da sua grandiosidade, do que propriamente uma prova do seu amor. Por fim, ele dá a entender que se ela se deixar baptizar, ele regressará para ela: *frouwe, wiltu toufen dich,/ du maht ouch noch erwerben mich.*' (56,25-26). Ao fazer referência a *erwerben* Gahmuret chama a atenção, mais uma vez, para a troca de papéis entre os dois. Como refere Siegfried Richard Christoph (1980, p. 42):

Gahmuret's reference to "erwerben" demonstrates again a rather uncharacteristic reversal of *dienst* and *lon*, since Gahmuret implies that Belakane will need to earn his love and not *vice versa*. It represents an ironic contradiction of his earlier humility before Belakane: "ir habt mir er ze vil gegeben" (33, 30).

Belacane reage com surpresa e choque às palavras de Gahmuret - se ela tivesse desconfiado do que se passava na mente do cavaleiro teria desde logo adoptado a sua religião - e na consciência disto, o que lhe resta é o sofrimento, arrependimento e um filho nos braços:

*wem hât sîn manlîchiu zuht
hie lâzen sîner minne fruht?
ôwê lieplîch gesellschaft,
sol mir nu riwe mit ir kraft
immer twingen mînen lîp!
sîmme gote ze êren,' sprach daz wîp,*

*'ich mich gerne toufen solte
Unde leben swie er wolte.'* (57,1-8)

Helmut Brall (1983, p. 190) caracteriza assim a reacção de Belacane à fuga de Gahmuret:

Belakanes vergleichsweise verhalten geschilderte Reaktion auf Gahmurets Aufbruch bezieht sich denn auch bezeichnenderweise nicht auf die rechtlich-sozialen Verpflichtungen der Heiratsverbindung, sondern beklagt die Auflösung der elementaren zwischenmenschlichen Bindungen zu ihrem Mann und dem Vater ihres Kindes (*ôwê lieplîch geselleschaft* 57, 3).

Entretanto, Belacane dá à luz um filho de duas cores - branco e negro (*Als ein agelster wart gevar/ sîn hâr und och sîn vel vil gar.* - 57,27-28). As suas manchas brancas e negras reportam logo à partida para o facto de ser filho de Gahmuret e de Belacane e salientam também a sua posição intermédia que terá relativamente ao mundo ocidental e oriental. Wolfram refere-se a Feirefiz como um milagre de Deus (*an dem got wunders wart enein.* - 57,17), o que indicia que também ele acreditava na questão da herança da cor da pele. Feirefiz deve as suas capacidades apenas ao pai como o próprio Gahmuret previra: *erst erborn von Anschouwe./ diu minne wirt sîn frouwe:/ sô wirt ab er an strîte ein schûr*, (56,1-3) e *den heiden minne nie verdrôz:/ des was sîn herze in strîte grôz.* (740,7-8). Daí que talvez tenha sido por isso que Wolfram não achasse necessário fazer a ligação de Belacane a uma rede genealógica. Ele trata dela através da sua ligação com Gahmuret. A prevalência da herança masculina está também patente no seu sobrenome - Feirefiz Anschewin - que é algo que não acontece com Parzival. Do lado da mãe, para além da cor, herda também a religião.³⁴

Belacane vê em Feirefiz um tributo ao amor, mas também um símbolo de abandono (*wem hât sîn manlîchiu zuht/ hie lâzen sîner minne fruht?* - 57,1-2.), daí que não consiga ver nele um consolo pela perda do marido - como acontece no caso de Herzeloide. O duplo papel de mãe e amada está patente nas duas situações. Por exemplo, Belacane beija apenas as partes brancas do seu filho, exactamente porque as identifica com Gahmuret: *diu kûngîn kust in sunder twâl/ vil dicke an sîniu blanken mal.* (57,19-20).

³⁴ Cf. Brinker-von der Heyde, pp. 179-180.

Wolfram pouco diz acerca de Feirefiz Anschevin aquando do seu nascimento, mencionando apenas a cor da sua pele e a sua predisposição para ser um cavaleiro valente. Só perto do final da história principal é que se retorna ao destino destas personagens não cristãs.

A cor de Feirefiz é, ao contrário de Belacane, *parriret*, como que ilustrando o novo tipo de pessoa que Wolfram introduz desde logo no prólogo - *der mac dennoch wesen geil:/ wand na im sint beidiu teil,/ des himels und der helle*. (1,7-9). Esta característica de *parrieren* reflecte em Feirefiz o contraste entre a sua religião (ligada à cor negra) e o seu carácter virtualmente cristão (cor branca), uma vez que nele o que mais sobressai é a sua noção de cortesia e os seus atributos cristãos.

Portanto, só durante o encontro entre os dois irmãos no livro XV é que há, sob a forma de retrospectiva, esclarecimentos acerca do destino de Belacane. Feirefiz procurava as suas origens, a sua família e apesar de elogiar o pai no que concerne a sua coragem e força, não deixa de o acusar de o ter abandonado: *sîn manheit dô niemen trouc,/ wan daz er lie verweiset mich./ gein mînem vater der gerich/ ist mînhalp noch unverkorn*. (750,20-23). Mais do que isso, a consequência mais grave da sua fuga acaba por ser a morte de Belacane: *sîn wîp, von der ich wart geborn,/ durh minne ein sterben nâch im kôs,/ dô si minne an im verlôs*. (750,24-26). Aí, a referência ao facto de a sua morte ter sido causada pelo seu coração partido é introduzida numa altura da narrativa onde se ligam todas as partes da história - o que chama a atenção para o significado da repetida desatenção de obrigações sociais elementares pela sua sujeição à tensão entre *minne* e *rîterschaft*. - tendo a sua morte prematura potenciado uma futura procura pelo pai por parte de Feirefiz - tanto por curiosidade, como para pedir explicações pela morte da mãe.

Feirefiz, apesar de não cristão, é desde logo aceite na comunidade arturiana. Já em relação ao mundo graaliano, Feirefiz só é aceite membro permanente desta comunidade depois de se converter à religião cristã. Acima de tudo, é na *triuwe* de Feirefiz que se fundamenta a possibilidade de acesso a Munsalvaesche.

Por outro lado, o reencontro entre irmãos ultrapassa grandemente a mera questão familiar, pois Feirefiz (tal como Herzeloide³⁵) serve de elo de ligação entre o ciclo de Anschouwe e a história de Parzival. Ou seja, a ligação dos dois enredos torna-se possível através de Feirefiz, que enquanto filho de Gahmuret e Belacane, representa uma simbiose entre o mundo ocidental e oriental, uma vez que personifica a imagem de um cavaleiro ideal oriental. Como refere Robert Braunagel (2001, p. 97): “Wolfram läßt so die epische Klammer der Gahmuret-Geschichte, die er in den Büchern I und II entwickelt, als Bogen in die Gralshandlung des Endes der Parzival-Handlung einfließen.”

A reconciliação entre Feirefiz e Parzival iria também de encontro ao desejo de união (mesmo através do baptismo) de Belacane, uma vez que quando Gahmuret a deixa, não há qualquer sinal de censura ou amargura, mas sim de tristeza e arrependimento. Só com o casamento de Feirefiz com Repanse de Schoye é que o destino de Belacane é suavizado, uma vez que a elevação do filho a uma tal posição de honra e felicidade serve como compensação tardia pelo seu sofrimento (cf. Gibbs: 1972, p. 90).

Uma das diferenças cruciais que separam Belacane de Herzeloide é a questão da religião. Apesar de Belacane ser caracterizada desde o início como uma mulher virtuosa, pura e fiel, cujo choro teria um carácter baptismal (28,14-17) e apesar da sua vontade em ser baptizada, ela nunca chega a entrar no universo cristão. Para Wolfram, o que é essencial nesta figura é o seu carácter multifacetado, que é independente da religião que professa. A imagem lacrimal que marca tão profundamente a primeira visão que o ouvinte/leitor tem desta rainha pagã, ganha um maior significado mais tarde, quando Feirefiz fica a saber da identidade do seu oponente e da morte do seu pai:

*er lachte und weinde tougen.
sîn heidenschiu ougen
begunden wazzer rêren
als nâch des toufes êren.
der touf sol lêren triuwe,*

³⁵ Segundo Brinker von-der Heyde (1996, p. 91), Belacane e Feirefiz são o ponto de união entre os diferentes mundos e Wolfram salienta o facto de no fundo todos sermos parentes através de Adão: “Nur Belakâne und Feirefiz werden gleichsam von außen über Gahmuret mit nur einem Faden angehängt und sind damit doch gerade “Knotenpunkt” für die Vereinigung von Artus-, Gral- und Heidenwelt. In meisterhafter Manier gestaltet Wolfram das Konzept der Urverwandtschaft aller Menschen, die in Adam ihren Stammvater haben: *si sint mir alle sippe/ von dem Adâmes rippe.* (82,1-2).

*sît unser ê diu niuwe
nâch Kriste wart genennet:
an Kriste ist triuwe erkennet. (752, 23-330)*

A capacidade de amar e a pureza de Belacane fazem com que esta pudesse ser considerada cristã. O facto de seu filho efectivamente se tornar cristão é um fim perfeito para a caracterização de Belacane. Como refere Marion E. Gibbs (1972, p. 89):

Only in her son is her desire for baptism to be fulfilled: significantly and very appropriately, Feirefiz accepts baptism in order to marry Repanse de Schoye, whom he loves deeply. Belakane herself is an essentially tragic figure, and so she is left to grieve over her loss, with the last words of Gahmuret's letter ringing with tantalizing cruelty in her ears: *frouwe, willtu toufen dich, / du maht ouch noch erwerben mich.* (56, 25-26). One of the memorable things about Belakane is the manner of her grief. When she reads Gahmuret's letter, she reacts with a stoicism which makes her very fit to be the mother of the brave and noble Feirefiz.

De acordo com o papel pessoal e individual da sua personagem, Belacane não consegue ultrapassar os seus sentimentos por Gahmuret e espacialmente concentra-se num único local, onde acaba por perecer. Gahmuret, por sua vez, necessita de um maior espaço para ultrapassar lenta e morosamente a sua relação com Belacane. Vários são os palcos onde é representado este afastamento: Patelamunt, o mar, Madrid, Toledo e Kanvoleis, onde só uma decisão judicial consegue pôr cobro à ligação.

Considerando o abandono como uma espécie de viuvez - o que é irónico, uma vez que é ela que morre primeiro - ela não procura um segundo casamento. Na sua *triuwe*, ela é comparada a uma rola: *ir freude vant den durren zwîc,/ als noch diu turteltûbe tuot./ diu het ie den selben muot:/ swenne ir an trûtscheft gebrast,/ ir triuwe kôs den durren ast.* (57,10-14), que não só a liga ao mundo graaliano (cujo símbolo heráldico é a rola) como também a Sigune, como já foi referido anteriormente. No entanto, contrariando um pouco esta visão de adequação aos parâmetros cortesões da viuvez, Belacane amamenta seu filho (embora de uma forma menos ostentosa que Herzeloyde), o que era portanto bastante incomum entre as mães. Como refere Lydia Miklautsch (1991, p. 59): "Auch Parzivals Halbbruder Feirefiz wird von seiner Mutter gestillt. Doch hier ist der Genus geändert: *sô milder lîp gesouc nie brust, / sîn site ist valscheite vlust, / Feirefiz Anschevîn, des tât durch wîp kan lîden pîn.* (328, 27-30)."

Resumindo, Belacane, enquanto mãe, mantém-se no plano do privado e cinge a sua actuação à esfera do feminino, ou seja, tendo um papel passivo e dependente do do homem, o que se reflecte no seu recurso ao exílio interior e à sua posterior morte. É curioso que ela não tenha tido este destino logo após a morte de Isenhardt - como aconteceu com Sigune. Isto pode dever-se ao facto de, em termos de enredo, Isenhardt não ter a mesma importância que Gahmuret. Apesar da proximidade entre mãe e filho, que se nota pelo facto de ela o ter amamentado, Belacane parece não ter resistido à dor da separação, à semelhança da maioria das viúvas da literatura medieval.

4.3.3. HERZELOYDE: TRIUWE - ENTRE A SANTIDADE E O PECADO

Se as diferenças entre Belacane e Herzeloide nos seus papéis de rainhas e esposas não são muito díspares no que diz respeito ao seguimento dos padrões cortesões de feminilidade - ou seja, enquanto rainhas ambas apresentam traços considerados mais masculinos, o que já não acontece enquanto esposas, - o mesmo já não se pode dizer em relação aos seus papéis de viúvas/mães.

Como referido no capítulo anterior, Belacane não foge aos parâmetros cortesões, ou seja, apesar de ainda ter dado à luz um filho, morre quando afastada de Gahmuret, morre por ter perdido a sua funcionalidade. No caso de Herzeloide a situação é diferente. É como mãe que ela adquire um maior relevo em *Parzival*. Apesar de já anteriormente (enquanto rainha) marcar profundas diferenças em relação aos estereótipos sociais deste género de literatura, enquanto viúva e mãe, para além de fazer a transposição da história do ciclo de Anjou para a história principal, altera também o seu papel 'feminino' de uma forma demarcada.

As principais características do épico cortês, em geral, e de *Parzival*, em particular, tematizadas logo no prólogo (*nu hoert dirre âventiure site./ diu lât iuch wizen beide/ von liebe und von leide:/ fröud und angst vert tâ bî.* - 3,28-4,1) alcançam proporções dramáticas com a morte do esposo de Herzeloide e com o nascimento do filho, caracterizando-se assim o pathos de Herzeloide

como uma mistura heróica de nascimento e morte e de alegria e sofrimento no amor (cf. Robert Lee Bradley: 1981, p. 171).

O sofrimento de Herzeloide pela morte de Gahmuret começa ainda no sonho e traduz-se pelos gritos, gemidos e pela auto-flagelação, que só terminam ao se ver acordada pelas outras damas. No entanto, esta recuperação é logo de seguida quebrada pela notícia da morte de Gahmuret: *des kom frou Herzeloide in nôt,/ si viel hin unversunnen*. (105,6-7). Esta reacção silenciosa e emudecedora de Herzeloide salienta o papel secundário da mulher face às figuras masculinas, permite, como já foi referido anteriormente, que a narração se concentre novamente na figura de Gahmuret e demonstra como o sofrimento dos súbditos pela morte dele se sobrepõe à própria luta entre vida e morte que Herzeloide agora enfrenta juntamente com o seu filho - *dâ si mit dem tôde ranc*. (109,15). Como refere Anya Russ (2000, p. 37):

Die Ohnmacht Herzeloides ist daher nur sekundär kompositionelles Mittel, den Botenbericht einschieben zu können, primär ist sie Ausdruck ihres Schmerzens: Zeichenhaft wird hier angedeutet, daß Herzeloide in ein „existentielles Vakuum“ fällt, da ihr persönliches Glück zerstört ist.

Ela só recupera os sentidos com muito esforço, o que ultrapassa em muito a medida literária normal de formas de lamentação, de emoções eruptivas e de corporalidade erótica. A lamentação de Herzeloide relativamente a Gahmuret, com o pedido a Deus para aniquilar o seu desejo de suicídio (*got wende mich sô tumber nôt*: - 110,17), o rasgar das roupas, o bater-se a si própria não são propriamente originais. Estas características também se encontram noutras mulheres que sofrem por um amado, demonstrando assim a lealdade feminina. São sempre os homens que têm responsabilidade por este sofrimento e são as mulheres que têm de viver com ele. No entanto, no caso de Herzeloide, a lamentação esvai-se num segundo discurso, numa consagração à vida e à criança, que passa pela identificação da criança com o seu pai, já que ela é tudo o que lhe resta de Gahmuret: *und bin sîn muoter und sîn wîp./ ich trage alhie doch sînen lîp/ und sînes verhes sâmen*. (109,25-27).

O sofrimento de Herzeloide não é apresentado como habitualmente, ou seja, ela não chora, não rasga as roupas, nem arranha a face. Nesta passagem de papel, o que Herzeloide faz é proteger literalmente a criança - com os braços e

com as mãos - e pedir a Deus a criança, uma vez que a sua morte significaria uma segunda morte para Gahmuret:

*kint unde bûch si zir gevienc
mit armen und mit henden.
si sprach 'mir sol got senden
die werden frucht von Gahmurete.
[...]
daz wær Gahmurets ander tôt,
ob ich mich selben slüege; (110,12-18)*

Curiosamente, o próprio rasgar das roupas surge noutra sentença em que o revelar o corpo, mais concretamente os seios, chama a atenção para o facto de nela agora haver uma nova vida, de nela viver o próprio Gahmuret.

*diu frouwe enruochte wer daz sach,
daz hemde von der brust si brach.
ir brüstel linde unde wîz,
dar an kêrte si ir vlîz,
si dructes an ir rôten munt.
si tet wîplîche fuore kunt.
Alsus sprach diu wîse.
'du bist kaste eins kindes spîse:
dî hât ez vor im her gesant,
sît ichz lebende im lîbe vant.'
Diu frouwe ir willen dar an sach,
daz diu spîse was ir herzen dach,
diu milch in ir tûttelîn:
die dructe drûz diu kûnegîn. (110, 23-111,6)*

Este sugar do leite surge como prova da fidelidade de Herzeloide, pois ao ter alimento para a criança, assegura também a vida do pai. Isto é tão importante, que Herzeloide chega mesmo a equiparar este leite à água baptismal: *het ich des toufes niht genomn,/ du wærest wol mîns toufes zil. (111,8-9)*. Para além disso, é a consciencialização por parte dela da sua nova responsabilidade e um indício da proximidade afectiva crescente entre mãe e filho. A relação entre leite e lágrimas equipara-se aqui à relação entre vida e morte.

Herzeloide pede que lhe tragam a sua camisa que Gahmuret usara aquando da sua morte e a ponta da lança que o matara. Numa prova adicional de sua *triuwe*, ela pretende vestir aquela camisa de seda rasgada, suja e ensanguentada, desejo esse que é logrado, uma vez que lhe tiram da mão:

*diu frouwe hiez dar nâher tragn
ein hemde nâch bluote var,*

*dar inne ans bâruckes schar
Gahmuret den lîp verlôs,
[...]
diu frouwe vrâgte ouch nâch dem sper,
daz Gahmurete gap den rê.
[...]
daz hemde ein hader was von slegn,
diu frouwe woldez an sich legn,
als si dâ vor hete getân,
sô kom von ritterschaft ir man:
dô nâmen siz ir user hant. (111,14-29)*

O sangue e a lança de Gahmuret são levados para a sepultura (*sô man tôten tuot* – 112, 4).

Marianne Wynn (2002, p. 313), por exemplo, apresenta uma teoria diferente para esta cena, já que refere que Herzeloide pretende assegurar o poder para o filho e dar a noção de controlo sobre os seus súbditos, uma vez que perante a morte de Gahmuret poderia surgir caos (e não ser só uma cena de loucura). Como Wynn refere:

Herzeloide's speech of mourning is no mere cry of pain, no maudlin display of self-pity, no expression of purely personal grief. It does not bear the marks of the disorientation of hysteria, but, on the contrary, shows control, clear vision, and grasp of the emergency which has arisen. It is a desperate, yet courageous bid for power. By blending the obligatory dirge with the proclamation of the rightful heir, she tries to secure the succession for her son thereby keeping the feudal network intact. It is an attempt to prevent the inevitable chaos which occurs when the lieg lord dies and leaves no living, legitimate, male heir. Her extraordinary address is an appeal to her people not to upset the balance of feudal order, but to wait for the new lord, and to acknowledge him even before his birth. Her appeal through its fusion of plaint and proclamation has a compelling eloquence. She gives it added impact by accompanying it with vivid dramatic, almost self-sacrificial gestures. Far from mourning privately and selfishly, she mourns publicly and altruistically, making herself in her moment of peril and tragedy into a rallying point for her people.

Esta perspectiva vai ao encontro da ideia inicial de que Herzeloide é uma mulher do social, uma vez que até a sua lamentação pela morte do seu marido é pública e notória. Esta é talvez a última vez que esta viúva age conscientemente no plano do social.

Passados catorze dias nasce Parzival, que era tão forte que por pouco não provocava a morte da mãe: *Dann übr den vierzehenden tac/ diu frouwe eis kindelîns gelac,/ eins suns, der sölher lide was/ daz si vil kûme dran genas.* (112,5-8).

A força de viver de Herzeloide é tão grande, que quando se recupera, dedica toda a sua vida e amor ao seu filho, que é para ela também seu marido: *die*

küngîn des geluste/ daz sin vil dicke kuste./ si sprach hinz im in allen flîz./ 'bom flîz, scher flîz, bêâ flîz.' (113,1-4). A proximidade entre os dois é tanto que ela não se inibe de ser ela própria a amamentá-lo, o que não era habitual para as damas da corte:

*selbe was sîn amme
diu in truoc in ir wamme:
an ir brüste si in zôch,
die wîbes missewende vlôch.
si dûht, si hete Gahmureten
wider an ir arm erbeten.
si kêhrt sich niht an lôsheit:
diemuot was ir bereit.
[frou] Herzeloyde sprach mit sinne
'diu hœhste kûneginne
Jêsus ir brüste bôt, (113,9-19)*

Esta imagem sacralizada de Herzeloyde tem sido muito discutida pela crítica recente nos últimos anos. Assim a comparação de Herzeloyde com a virgem tem a função de enfatizar a qualidade transcendente da natureza humana e a iminência do mundo espiritual através do simbolismo cristão. Como refere David Blamires (1966, p. 96): “we have here a picture of Herzeloyde in universal terms, of an individual typifying one aspect of human personality with all its potentiality for perfection.” Como a posição e frases da virgem são únicas, estas ao serem utilizadas por Herzeloyde salientam também o seu estatuto único.

A imagem da *Madonna-lactans* como expressão corporal de amor materno serve também como estratégia para evitar o erotismo entre mãe/mulher e filho/marido. A este propósito diz Lydia Miklautsch (1991, p. 58) o seguinte:

Die Liebe Herzeloydes zu Gahmuret trägt ausgesprochen erotische Züge (84, 3-7). In der Übertragung dieser Liebe auf den gemeinsam Sohn wird das erotisch-sinnliche Elemente sakralisiert, indem sich Herzeloyde mit der *Madonna-lactans* vergleicht. Die mütterliche Liebe muß, um nicht in den Bereich des Inzestuösen zu geraten, auf die Erotik verzichten.

Ao amamentar, Herzeloyde transmite para o seu filho o valor moral que mais a caracteriza: *triuwe*. Como o amor de Herzeloyde pelo filho é definido através desta virtude, o carácter religioso desta passagem é engrandecido. Assim, a separação dos dois significa a morte para a mãe e o pecado para o filho.

À semelhança do que acontecera com Belacane e mais tarde com Feirefiz, também as suas lágrimas adquirem um carácter religioso:

*ir ougen regenden ûf den knaben.
si kunde wîbes triuwe haben.
beidiu siufzen unde lachen
kunde ir munt vil wol gemachen.
si vröute sich ir suns geburt:
ir schimpf ertranc in riuwen vurt. (113,29)*

Deste modo é apresentada a síntese das emoções: chorar, rir, estar feliz e sofrer. E com o filho nos seus braços, a imagem que ressalta é a de *mater dolorosa*, sacralizando mais uma vez a sua essência maternal, identificando igualmente Parzival com Jesus e chamando já a atenção para o sofrimento da mãe (Herzeloyde e Maria) aquando da partida/morte do filho. Como salienta Annemarie Eder (1989, p. 204): “Die Gottesmutter wird säkularisiert bzw. Herzeloyde sakralisiert. [...] Der Vergleich mit Maria gibt Herzeloyde im Epos eine besondere Stellung – eine mit Vorbildcharakter.” - Especialmente tendo em conta que Maria surge como protótipo de maternidade (cf. Brinker-von der Heyde: 1996, p. 286).

A transformação interna e externa operada em Herzeloyde após a notícia da morte de Gahmuret é revelada através dos parâmetros comportamentais da sociedade cortês. Se apenas enquanto viúva ela ainda se move no social, agora que é mãe, ela interioriza de forma consciente as consequências do modo de vida cortês. Na esperança de ainda poder salvar seu filho e também a si própria, nem que seja do ponto de vista psíquico, retira-se para Soltane, onde pretende sofrer pela morte de Gahmuret. Robert Braunagel (2001, p.99) afirma o seguinte a este respeito:

So stark Herzeloyde vor dem Tod ihres Mannes in die Gesellschaft eingegliedert war, so dezidiert entscheidet sie sich als schwangere Witwe für ein Leben fern der Gesellschaft. Herzeloyde wandelt sich von der Minnedame zur weltfernen Einsiedlerin, die sich nur noch durch die Rolle der Mutter für ihren Sohn Parzival definiert.

Esta transformação do social para o privado (onde pode dar vazão aos seus sentimentos), de rainha e esposa para viúva e mãe corresponde a uma limitação espacial: de três reinos passa agora a um espaço de reclusão bastante limitado no que diz respeito aos prazeres da vida, como sejam, poder

e fama. Com a sua entrega à pobreza e à humildade, Herzeloide retorna aos valores espirituais do Graal. Portanto, ao ser comparada a Maria, é como se Herzeloide se enquadrasse novamente nos ideais graalianos.³⁶ Este desenvolvimento espiritual e religioso por parte de Herzeloide é notório também em Parzival. Como refere Rudolf Roßkopf (1972, p. 137):

Herzeloides Heilssituation spiegelt sich stets in Parzival wider: Handelt sie wie Eva oder wie die Hure Babylon, so erscheint ihr Kind unter dem Bild des "wurmes" und des "trachen"; ist sie wie Maria demütig vor Gott und den Menschen und entflieht dem Leben und den Reichtümern der Welt, so rückt ihr Sohn in die Nähe Jesu und des paradiesischen Menschen. Wenn man diese in der Geschichte seiner Mutter schon vorgebildete doppelte "Natur" nicht beachtet, wird man den folgenden Parzivalweg kaum verstehen: Als der "trache" rückt der junge Held bald zum angesehenen Mitglied der Artusrunde auf, während ihn seine zweite sündenlose Natur letztlich den Weg zum Gral bahnen wird.

A individualidade de Herzeloide começa desde logo com o seu afastamento da personagem criada por Chrétien. Ela só pode ser directamente comparada com a fonte enquanto mãe de Parzival, uma vez que Chrétien inicia a sua história com o encontro de Perceval com os cavaleiros. A mãe de Perceval é identificada como *veve dame*, o que a caracteriza apenas como uma dama viúva. O seu pai tinha-se recolhido na solidão empobrecido e aleijado, juntamente com sua mãe, os irmãos mais velhos e ele próprio. Seguindo o conselho de seu pai, os seus irmãos mais velhos seguiram o caminho de cavaleiros, acabando isso por lhes causar a morte. De preocupação morre o pai, restando apenas a mãe e Perceval. Ela, perante as circunstâncias, tenta mantê-lo perto de si. Perceval mostra-se menos inocente que Parzival e reflecte acerca daquilo que sua mãe lhe diz. Tal como Herzeloide, ela não lhe dá a roupa a que ele teria direito no seu estatuto. No entanto, as roupas são simples e não roupas de bobo. Os ensinamentos da mãe de Perceval não são completos, mas pelo menos ela revela a Perceval as suas origens e não deixa o seu filho partir sem qualquer ensinamento. No momento da separação, Perceval vira-se para trás uma vez. Parzival já não. Como refere Susanne Heckel (1999, pp. 48-49):

³⁶ Brall (1983, pp. 128-129): "Wie der Verzicht auf die Ehe, so ist auch der Verzicht auf Reichtum, Besitz und gesellschaftliches Ansehen in den religiösen Frauenkreisen allen Zeugnissen dieser Zeit zufolge nicht aus Zwang oder Not, sondern aus freier Wahl erfolgt, und nur dieser freiwillige Entschluß zur Armut und Erniedrigung ist dabei immer als religiöser Wert empfunden und gepriesen worden, niemals die Armut aus Notdurft."

Parzival sieht also im Gegensatz zu Perceval *nicht*, daß die Mutter zu Boden sinkt, er verläßt damit die Einöde unwissender als jener. Hier besteht eine wesentliche Abweichung in der Bearbeitung Wolframs: Während Percevals Versagen vor dem Gral darin liegt, daß er gar nicht fragen kann, da der wissentliche Tod seiner Mutter ihm die Zunge gelähmt hat, ist Parzivals Schuld anders dimensioniert und nicht so einfach zu benennen. Für den Tod der Mutterfigur bedeutet dies: Chrétien braucht den Tod der *veve dame*, um die Schuld Percevals zu erklären - Wolfram dagegen braucht Herzeloide nicht mehr und kann sie daher aus dem Romangeschehen entlassen.

A passagem de Soltane é muito importante para o enredo, pois é aqui que Parzival é educado de uma forma distanciada do mundo cortês, para além de ter uma relação com sua mãe, na qual ela é que tem a parte dominante - à semelhança do que acontecera com a sua relação com Gahmuret. Faz parte do seu carácter dominar (organizar um torneio, “conquistar” Gahmuret, retirar-se para um local isolado, circunscrever o universo de Parzival, ...) e educar. Em ambas as relações ela toma o papel de educador. No caso de Gahmuret relativamente à *minne* (ligado ao casamento) e, no caso de Parzival, relativamente à religião. Mesmo assim, Herzeloide não deixa de depender emocionalmente dos dois homens da sua vida. Quando fica sem nenhum deles, ela não tem em que se apoiar para seguir a sua vida e por isso morre.

Soltane também é importante, porque permite que Parzival cresça sem quaisquer influências que monitorizassem as suas escolhas. A partir daqui, ele está apto a crescer a passo e passo - sendo cada luta uma conquista pessoal. Assim, a *tumpheit* de Parzival é uma condição para adquirir informações e aumentar os seus conhecimentos de modo a que tenha melhores hipóteses de sobreviver do que seu pai. Como salienta Waltraud Fritsch-Rößler (1999, p. 224):

Funktional hat [Herzeloides] Welt-Entzug dennoch positive Konsequenz: Parzival muß sich alles selbst erarbeiten. Er muß ein Programm nicht nur erfüllen, sondern überhaupt erst erstellen.

No modelo da sociedade cortês, os mundos masculino e feminino encontram-se em extremos opostos, com rituais e tarefas próprias de cada género. Dar à luz e tomar conta de crianças pequenas pertencem definitivamente ao mundo feminino. Se aos rapazes é permitida a existência nos dois mundos, às raparigas é proibido entrar no mundo masculino. Para Parzival a mudança de um mundo para o outro não é tão linear. Por crescer afastado da sociedade

não domina as regras da vida cortês como seria normal para esta personagem devido ao estatuto dos seus progenitores. Na tradição cortês, a relação entre pai e filho não é de grande intimidade. A ligação com o mundo masculino estabelece-se habitualmente na relação com os tios maternos, daí que seja com Gurnemanz e com Trevizent que Parzival tem acesso a esse mundo. Gurnemanz concretiza aquilo que já se encontra nele por herança do pai e torna-o capaz de se integrar na sociedade cortês; enquanto que Trevizent transmite a Gahmuret os conhecimentos religiosos necessários para a compreensão dos ensinamentos de Herzeloide. Com isso, Trevizent prepara-o para ser o rei do Graal. Deste modo, o modelo tradicional é seguido: Herzeloide dá-lhe protecção e valores espirituais, como por exemplo *triuwe*, enquanto que os seus conselheiros - Gurnemanz e Trevizent - o ensinam a comportar-se de acordo com as regras da sociedade cortês e a usar correctamente as suas capacidades. O incomum é o facto de os mundos dos pais serem tão opostos, que isso o impede de estar em ambos ao mesmo tempo. Como refere Claudia Brinker-von der Heyde (1996, p. 245):

Der Wunsch nach der Vaterwelt bedeutet den Bruch mit der Mutterwelt, die Sehnsucht nach der Mutter verlangt eine Überwindung der Identifikation mit dem Vater. Und ungewöhnlich ist die nicht nur zeitliche sondern auch räumliche Trennung dieser beiden Welten.

Soltane, enquanto oásis matriarcal, caracteriza-se por se manter afastado de qualquer indício característico do pai ou da sociedade cortês. Esta regra imposta por Herzeloide a todos que a servem (117,19-28) não impede que Parzival espelhe inconscientemente no seu carácter pessoal traços da herança cortês de seu pai. Um exemplo disso é a cena dos pássaros: *bogen unde bölzelîn/ die sneit er mit sîn selbes hant,/ und schôz vil vogeles die er vant*. (118,4-6).

O canto dos pássaros é um símbolo de *freude* no amor (*minne*) comum em toda a literatura cortês. Simboliza o acordar do gosto pela vida, o que é algo que para Parzival é limitado. Como refere Helmut Brall (1983, p. 130): “Daß Parzival der Gesang der Vögel so anrührt, obgleich und gerade weil er ihnen nachstellt, zeigt seine Affinität zu weltlichen Freuden, seine Disposition für jene weltliche Lebensform, der seine Mutter entflohen ist.”

Quando Herzeloyde tem consciência dos perigos que este sentimento de Parzival poderia trazer, decide num acto exagerado mandar matar todos os pássaros da floresta: *si wart wol innen daz zeswal/ von der stimme ir kindes brust./ des twang in art und sîn gelust./ frou Herzeloyde kêrt ir haz/ na die vogele, sine wesse um waz:/ si wolt ir schal verkrenken.* (118,26-119,1). Ela quer cortar com tudo o que seja cortês. No entanto, Parzival percebe a convenção cortês, mesmo sem esta lhe ter sido ensinada. Ele chora, porque mata o símbolo do amor.

Ao notar a irracionalidade do seu acto - especialmente por este ser questionado por seu filho ('*waz wîzet man den vogelîn?*' - 119,10) - Herzeloyde menciona Deus pela primeira vez, o que permite que ela faça uma primeira introdução ao tema da religião, imagem esta que será posteriormente completada por Trevizent:

*'ôwê muoter, waz ist got?'
'sun, ich sage dirz âne spot.
er ist noch liehter denne der tac,
des anrlitzes sich bewac
nâch menschen antlitze.
sun, merk eine witze,
und vlêhe in umbe dîne nôt:
sîn triuwe der werlde ie helfe bôt.
sô heizet einer der helle wirt:
der ist swarz, untriuwe in niht verbirt.
von dem kêr dîne gedanke,
und ouch von zwîvels wanke.'* (119,17-28)

sît got selbe ein triuwe ist (462,19)

der ist ein durchliuhtec lieht, (466,3)

*dîu gotheit kan lûter sîn,
si glestet durch der vinster want* (466,20-21)

A imagem que Herzeloyde dá de Deus não está errada, uma vez que são referidas importantes verdades religiosas (Deus é a luz do mundo, ele tornou-se homem, a sua *triuwe* é imensurável). Mas as explicações de Herzeloyde são incompreensíveis para Parzival, uma vez que ele não tem bases para a sua compreensão.³⁷

³⁷ Como Blamires (1966, pp. 102-103) refere, o tratamento da religião de Herzeloyde não é tão específico como o da mãe de Perceval, que o ensina acerca de anjos e diabos, o instrui na oração, descreve igrejas e mosteiros e diz para ele os visitar, e também lhe ensina detalhada e

O elemento decisivo para a transformação de Parzival em Soltane foi o seu encontro com os cavaleiros, a quem ele toma por Deus. Ao tomar consciência de que são de facto cavaleiros, Parzival decide tornar-se também num. Isto vem destruir por completo as esperanças de sua mãe, que desmaia ao tomar conhecimento de tal decisão. Mais uma vez, a emoção é codificada através de um desmaio. Isto é, apesar de tentar alterar um previsível destino fatídico para o seu filho através de atitudes consideradas menos femininas, ao ver que o que planeava não se pode concretizar, desmaia por desespero - demonstrando assim um sofrimento tipificado por parte das mães dos cavaleiros em relação ao futuro que os espera (duelos, guerras, ...) e revelando que, por muito que uma mulher altere o seu comportamento, a sua ineficácia comprova o seu estatuto de inferioridade face às figuras masculinas.

Perante a impossibilidade de dissuadir Parzival dos seus objectivos, esta decide dar-lhe um fato de bobo, pois assim ele regressaria certamente para ela, depois de ter sido gozado pelas suas roupas. Antes de ele partir, ela dá-lhe também lições que posteriormente moldarão as suas acções: evitar caminhos escuros (127,15-16); ser cortês e cumprimentar toda a gente (127,19-20); seguir os conselhos de homens de cabelos brancos (127,21-24); e, se conseguir, ganhar o anel e o beijo de uma mulher (127,26-30). Ela termina com uma referência que nada tem a ver com os conselhos: Ela conta a Parzival como Lâhelîn lhe roubou Waleis e Norgals (128,3-10) e como essas terras na verdade lhe pertencem. O juramento de vingança por parte de Parzival que se segue a esta declaração, terá consequências trágicas, nomeadamente a morte de Ithêr von Gaheviez, visto que Parzival o toma por Lâhelîn. Também os outros conselhos têm em algum ponto da história consequências graves, que Parzival terá de ultrapassar para atingir o seu objectivo.

Quando Parzival parte, Herzelayde perde a sua funcionalidade enquanto mãe e sem mais ninguém a quem dedicar a sua vida, ela acaba por morrer só:

*[frou] Herzelayde in kuste und lief im nâch.
der werlde riwe aldâ geschach:*

convencionalmente acerca de Jesus. Embora Herzelayde lhe ensine menos, a sua atitude religiosa não é convencional, mas pessoal e as grandes formas de teorias eclesiásticas mais formais. O individualismo está na atitude e não na elaboração de coisas que já existem.

*dô si ir sun niht langer sach
(der reit enwenc: wemst deste baz?),
dô viel diu frouwe valsches laz
ûf die erde, aldâ si jâmer sneit
sô daz se ein sterben niht vermeit. (128, 16-22)*

Resumindo, a imagem materna de Herzeloide no contexto da literatura alemã medieval é única por diversas razões: primeiro, porque ao amamentar o seu próprio filho e ao tê-lo nos seus braços como marido e filho ela própria se equipara a Maria; segundo, porque o amor maternal é apresentado sob a forma específica de *triuwe*; e, terceiro, porque Herzeloide foge com o filho para um local ermo, motivada pela dor da perda de Gahmuret, para manter Parzival sempre junto de si e assim evitar novo sofrimento e para o proteger do mundo cortês, negando-lhe por isso uma educação cortês.³⁸

Parzival parece ter mais características do lado da mãe do que do pai, o que leva a que haja claramente uma valorização das características herdadas pelo lado materno: *hin rîtet Herzeloide fruht./ dem riet sîn manlîchiu zuht/ kiusch unt erbarmunge:/ sît Herzeloide diu junge/ in het ûf gerbet triuwe,/ sich huop sîns herzen riuwe. (451,3-8)*. Como refere Claudia Brinker-von der Heyde (1996, p. 181):

Nicht als Kind Gahmurets, sondern als *Herzeloiden kint* (V. 827, 6) erreicht er den Gral. Im Augenblick, in dem er sich auf diese mütterlichen Anlagen besinnt, die im Gegensatz zu den väterlichen alle religiös begründbar sind, kann er den Kreislauf von Liebe, Kampf und Tod, der das Leben aller seiner männlichen Vordahren bestimmt – Gahmuret, Gandin und Addanz kommen im Kampf um –, durchbrechen und seinen Weg vollenden. Im Zusammenfallen weiblicher und männlicher Attributer erhält er gleichsam androgyne Züge, Kennzeichen des Erlösers.

É ela que faz com que Parzival siga o caminho difícil desde o início, mas é também graças a ela e às virtudes que ela lhe transmite que ele consegue

³⁸ A este respeito diz Susanne Heckel (1999, p. 47) o seguinte: “Durch die wiederholte Anspielung auf mariologische Muster bei der Darstellung Herzeloides und die Betonung ihrer *triuwe* wird eine negative Beurteilung ihres Verhaltens verhindert. Zugleich muß dieses aber als Widerstand gegen die Ritterwelt gelesen werden, da sie nicht nur aus selbstlosen Gründen handelt. Zwar verfolgt Herzeloide nicht wie andere ‘schwierige’ Mutterfiguren der mittelalterlichen Literatur dynastische Ziele, sie entzieht Parzival ja gerade dieser Welt; ihr Rückzug verdeutlichtet aber v.a. ihr Ziel, den Sohn nicht auch noch zu verlieren. Für ihren Rückzug werden besonders zwei Gründe betont: Zum einen ihre übergroße Trauer um Gahmuret (117, 7-13); zum anderen die Angst vor dem Verlust des Sohnes an die Ritterwelt (117, 24ff.). Um seine Sicherheit ist sie dabei nicht in erster Linie besorgt (117, 14f.)”.

cumprir com a sua missão e tornar-se senhor do Graal. Como a sua personagem depende emocionalmente dos homens da sua vida, quando estes desaparecem, ela deixa de ter a sua própria existência. Mesmo sendo a única mulher a se tornar viúva duas vezes em toda a obra, a hipótese de recomeçar tudo de novo é-lhe negada pelo seu incomensurável sofrimento - sentimento este que nem se compara com a sua viuvez de Castis e, numa perspectiva mais convencional, pelo facto do seu segundo casamento ter sido, de facto, consumado.

Mesmo optando nesta última fase por enveredar pelo plano do privado e assim escapar às tramas do social, esta escolha é tomada já tarde de mais. Mesmo assim, a ela é dada a hipótese de enfatizar a sua posição através dos seus diálogos/monólogos, ou seja, da oportunidade de se expressar directamente, causando assim um impacto maior. Deste modo, ela eleva-se na sua importância enquanto indivíduo e não enquanto figura convencional ou tipo.

No que respeita o género, por ser novamente a parte dominante e educadora, Herzeloide revela traços masculinos, que remetem para a ideia de que Wolfram poderá ter dado a esta figura uma possível saída para a problemática relação entre *minne* e *rîterschaft*. Ou seja, ela age fora dos cânones tradicionais da feminilidade, demarcando-se assim de Belacane. No entanto, as suas atitudes não são totalmente individualizadas, uma vez que ela depende emocionalmente de Parzival. E apesar do esforço, não é na 'Vorgeschichte' - mais concretamente com a transformação de Herzeloide - que este problema é solucionado.

5. GÉNERO E EMOÇÃO: ‘MINNE’

Em *Parzival*, *minne* é, sem dúvida, um tema central, pois nele se interrelacionam as diferentes partes do poema. *minne* é muito importante para Wolfram e isso está patente no facto de ele ser um dos autores medievais que mais relações entre homens e mulheres apresenta e no facto de Parzival estar naturalmente dividido entre a procura do Graal e da sua mulher - o que atesta a importância do amor (cf. Christoph: 1980, pp. 20-21).

A acção de Parzival reflecte a influência deste conceito não só pela herança paternal, mas também pela herança maternal, já que a profundidade do amor de Herzeloyde por Gahmuret está bem patente no seu sofrimento após a morte do seu esposo. Apesar desta figura feminina não ter conseguido transmitir a noção de *minne* de uma forma perceptível a Parzival, os valores que ela lhe passa não estão alheios à realidade cortês. É durante o percurso atribulado do protagonista que este irá aprender a verdadeira dimensão de *minne*, especialmente no que concerne a sua relação com Condwiramurs. Como salienta John Greenfield (1985, p. 29): “Die Lehre, daß Mann und Frau ‘al ein’ sind, die eher christlich als höfisch ist, bildet später die Grundlage der Ehe Parzivals mit Condwiramurs, und ist daher von zentraler Wichtigkeit zum Verständnis von Wolframs Minneideal.” A ligação entre estes dois esposos distancia-se da relação entre Gahmuret e Belacane e, mais tarde, entre Gahmuret e Herzeloyde. Enquanto que no caso destas duas figuras femininas a intensidade do seu amor é maioritariamente sentida por elas (mulheres), no caso de Parzival e Condwiramurs, o conceito tradicional de *minne* transforma-se num sentimento correspondido pelo outro: não pensam só em si e confiam um no outro, o que lhes traz uma harmonia completa.

A união entre os dois está patente de uma forma exemplar no episódio das gotas de sangue. Ao ver três gotas de sangue de ganso na neve, Parzival recorda-se de Condwiramurs. O sentimento de felicidade que tal lembrança lhe provoca, coloca-o num estado de encantamento (283, 18-19). O seu amor por ela deixa transparecer a paixão e o sofrimento da separação. Este episódio é importante, não só porque revela a profundidade do amor entre o par, como também permite que Wolfram se dirija directamente à Vrou Minne, criticando-a

pelo seu poder destrutivo, o que o distingue de muitos outros autores da época. Como refere John Greenfield (1985, pp. 34-38):

Die Blutstropfenszene zeigt, daß die Minne alleine nicht die führende Kraft der Liebe Parzivals zu Condwiramurs sein kann. Nur wenn er die Liebe zu seiner Frau mit seiner Pflicht dem Gral gegenüber vereinigen kann, wird er seinen *telos* erreichen. Erfolg oder Versagen in seiner Gralsuche wird von der Fähigkeit abhängen, den Gral über die weltliche Minne zu setzen - seine Liebe zu seiner Frau wird ihn aber während der Suche unterstützen. [...] Indem Parzival seinen *telos* erreicht, sehen wir, wie das Problem der Minne im Gralbereich gelöst wird. Er hat seine Minne zu Condwiramurs seiner Liebe zu Gott untergeordnet. Frauenliebe und Gottesliebe zügeln vereinigt die zerstörende Macht der Minne und verwandeln sie in etwas Gottgefälliges.

Numa perspectiva de género, torna-se pertinente analisar como *minne* provoca em Belacane e Herzeloyde alterações comportamentais que escapam aos parâmetros corteses de feminilidade e ver como as emoções servem de impulso a essas transformações. Neste contexto, será também analisada a forma como o corpo (propositadamente ou não) corrobora com essas emoções e mudanças de papéis.

Na ‘Vorgeschichte’ aparecem quatro tipos de relações amorosas. Primeiro surge a relação entre Belacane e Isenhardt, cujo resultado consiste na morte do herói e no sofrimento de todos os súbditos do reino. Belacane tenta afastar o seu novo cavaleiro, Gahmuret, dos mecanismos de *minne*. Ele realmente luta por ela, mas não antes dela lhe dar, sem qualquer serviço prestado, a recompensa amorosa. Herzeloyde, por outro lado, faz de *rîterschaft* uma condição *sine qua non* para a sua *minne*, pelo que a conquista de *minne* por parte do cavaleiro se transforma num mero objecto de luta. A última relação amorosa introduzida ainda nesta primeira parte da obra refere-se a Ampflise, rainha de França.

Antes de mais, torna-se imprescindível distinguir dois conceitos diferentes: amor, num plano social, e amor, enquanto sentimento individual. Helmut Brall (1986, p. 553), por exemplo, chama a atenção para o carácter social de *minne*:

Auch *minne* bezieht sich nicht in erster Linie auf einen individuellen Charakterzug des Helden, etwa sein ungestümes Verlangen nach Frauen, seine rasche Entflammbarkeit; sie verweist auf kulturell verankerte Verhaltens-

und Ausdrucksformen personaler Beziehung und individueller Bindung. Die Spielformen der Liebe sind also ein ebenso wichtiger Indikator für die Standards des sozialen Verhaltens, denn sie beleuchten die zu Gebote stehenden Handlungsspielräume und Entfaltungsmöglichkeiten individueller Lebensführung und lassen damit Rückschlüsse auf das spezifische Norm- und Wertbewußtsein der Akteure zu.

Gahmuret integra-se no social e, por conseguinte, sente-se incapaz de se entregar totalmente aos sentimentos, uma vez que a sua linha mestra de vida não passa por se entregar ao amor (sentimento) ou ao casamento, mas sim a *rîterschaft* e a *minne* (plano social): *strît und minne was sîn ger* (35, 25). Como refere Brinker-von der Heyde (1996, p. 187): “[Minne und Kampf] sind eng miteinander verbunden und einander gleichwertig, beide folgen gleichen Gesetzen und Taktiken, beide können sich daher des gleichen Wortschatzes bedienen. Minne ist Kampf – Kampf ist Minne lautet die kürzeste Formel für die Grundaussage des höfischen Romans.” No entanto, o facto de Gahmuret apenas lutar com o objectivo de aumentar o seu estatuto acaba por lhe trazer problemas. Como salienta Carola L. Gottzmann (1986, p. 210):

Da Gahmuret nur Kampf zur Selbsterhöhung sucht, muß er zwangsläufig in Konflikt geraten, wenn er den Kampf in den Dienst der Minne stellt. So kann die Ehe mit Belacane gar nicht von Dauer sein. Er muß schließlich auf die Kampfbedingung Herzeloyses eingehen und den nicht auf Kampf besierenden Minnedienst für Amplise aufgeben. Aufgrund seines übersteigerten Rittertums bleiben ihm wahre Minne, echte Ehegemeinschaft und Herrschertum verschlossen.

Isto constata-se pelo abandono de Belacane, para quem o *minne* era, de facto, uma questão privada. Mas também pela sua relação com Herzeloys. Ele exige que ela lhe dê total liberdade de satisfazer o seu desejo de aventura, caso contrário correria o risco de que ele a abandonasse como fizera com Belacane. Ao contrário da *minneherrin* tradicional, é Herzeloys que se tem de sujeitar às vontades de Gahmuret. Deste modo, ela representa o modelo ideal de esposa, tendência esta que se vai concretizar totalmente com Condwiramurs. Também esta dá o primeiro passo em relação a Parzival, sujeitando-se depois totalmente à vontade do amado. Mas apesar do seu amor por ela, Parzival parte em busca de *âventiure* tal qual seu pai.

O que Wolfram preconiza é, sem dúvida, o sentimento do amor entre dois indivíduos. E é este amor que é apresentado como único fundamento para o

casamento. Esta imagem é inovadora, pois transfere a decisão unicamente para as duas partes e salienta o papel activo da mulher. O “código do casamento” é diferente, porque reflecte o que é desejável (partindo do princípio que no casamento ninguém é obrigado a nada e que é uma instituição baseada nos sentimentos). Wolfram liga o casamento com o poder espiritual, já que define o casamento como sendo uma ligação de amor e que este tem um papel importante na história religiosa. A este respeito Brinker-von der Heyde (1996, p. 145) afirma o seguinte: “Die Institution Ehe symbolisiert das Verhältnis von Gott und Seele.”

A característica mais marcante de Belacane e Herzeloide é a imensa capacidade de amar, pois por amor ultrapassam diferenças religiosas e convenções.

Em termos de género ambas as relações são marcadas pela mudança de papéis entre as mulheres e o respectivo elemento masculino. Ou seja, as personagens que detêm mais poder e são mais activas são Belacane e Herzeloide, uma vez que Gahmuret se limita a seguir o seu destino que é *rîterschaft*, só que no contexto de *minne* que invariavelmente o coloca no caminho das duas. Xenja von Ertzdorff (1996, p. 173) refere o seguinte: “Gahmurets Liebreiz ist von Feenart, daß die Frauen ihn lieben, ist seine Natur. Zu seinem Wesen gehört aber auch das ruhelose Streben nach ritterlichen Heldentaten und Ehre, auf Dauer hält er es bei keiner Frau aus.”

Depois desta breve introdução à questão de *minne*, será feita de seguida uma análise para ver de que forma o amor é percepcionado e se enquadra dentro dos parâmetros de *minne* (social) e avaliar-se-á se o corpo, enquanto objecto e agente, reflecte não só o conflito entre *minne* (social) e amor (privado), como também entre o masculino e o feminino.

5.1. A PERCEPÇÃO DO AMOR

Quase todos os relacionamentos amorosos em *Parzival* têm o seu início na relação *ougen-herze*. Exemplos disso são as relações entre Gahmuret e as suas duas esposas - Belacane e Herzeloyde; a relação entre Parzival e as mulheres (*ir sehen in mit triwe enpfienç:/ durch diu ougen in ir herze er gienc.* (311,27-28); e a relação, por exemplo, entre Orgelûse de Lôgroys e Gawan (*mîn ougen sint des herzen vâ: - 510,16; dô sache er für ungelogn/ Orgelûsen de Lôgroys/ und einen rîter kurtoys/ gein dem urvar ûf den wasn./ ist Diu nieswurz in der nasn/ dræte unde strenge,/ durch sîn herze enge/ kom alsus Diu herzogîn,/ durch sîniu ougen oben î: - 593,10-18).*

Relativamente ao surgimento do amor, um factor decisivo para o início da relação entre o par é a beleza. Daí que esta seja uma das características fulcrais das damas cortesãs. Acerca da beleza Brinker-von der Heyde (1996, p. 121) refere o seguinte:

Sie löst die ersten Gefühle aus, nur mit einer Beschreibung der schönen Frau kann der Dichter sein Publikum von der übergroßen Liebessehnsucht des Mannes überzeugen und die weitere Handlung plausibel machen. [...] Der Weg ins Herz, den Ort der Liebe, läuft über *des herzen spehære*, über das Auge.

O coração revela à partida os sentimentos mais verdadeiros de cada personagem. No caso de Belacane, por exemplo, a percepção visual do amor está bem patente na descrição de Wolfram relativamente ao momento em que se vêem pela primeira vez.: *der kûneginne rîche/ ir ougen fuogten hôhen pîn,/ dô si gesach den Anschevîn./ der was sô minneclîche gevar,/ daz er entslôz ir herze gar,/ ez wære ir lieb oder leit: (23,22-27).* O poder incontornável do amor, sendo este também percepcionado através da visão, é igualmente revelado noutra passagem:

*durch die zâher manege blicke
si schamende gastlîchen sach
an Gahmureten: dô verjach
ir ougen dem herzen sân
daz er wærewol getân.
si kunde ouch liehte varwe spehen:
wan si het och ê gesehen
manegen liechten heiden.
aldâ wart undr in beiden*

*ein vil getriulîchiu ger:
si sach dar, und er sach her. (28,28-29,8)*

Daqui pode-se concluir que, para Belacane, o amor nasce através da percepção visual do cavaleiro, de quem ela pouco sabia. A condição *sine qua non* para Belacane se apaixonar de imediato por ele consiste na sua beleza física, sendo esta condição só mais tarde corroborada pelos seus feitos guerreiros. Gahmuret, por outro lado, não sente o mesmo que Belacane e o beijo que esta lhe pede muito desejado por ele (20,24-26). Só durante a conversa que os dois mantêm é que Gahmuret se sente apanhado pelo amor, a ponto de no final, o amor entre os dois ser totalmente correspondido: *si sach dar, und er sach her. (29,8)*. Ele está tão envolvido nas coisas do amor e da luta, que até passa essa mesma noite em claro: *strît und mine was sîn ger, (35,25)*.

No que concerne Herzeloide, a percepção visual invoca uma atracção física quase erótica, o que difere muito da forma como Belacane entrega seu coração a Gahmuret. O coração de Gahmuret impele-o a deixar Anschouwe: *mîn herze iedoch nâch hoehe strebet:/ ine weiz war umbez alsus lebet,/ daz mir swillet sus mîn winster brust./ ôwê war jaget mich mîn gelust? (9, 23-26); sins herzen gir nach prise grief (15,25)*. A primeira imagem que o ouvinte/leitor tem da potencial relação entre Herzeloide e Gahmuret é a de caçador e presa, uma vez que quando Gahmuret entra em Kanvoleis e vê Herzeloide no castelo cheia de brilho, ergue-se como um falcão que vê a sua presa: *von dem liechten schîne,/ der von der kûnegîn erschein, derzucht im neben sich sîn bein:/ ûf rihte sich der degen wert,/ als ein vederspil, daz gert. (64,4-8)*. O olhar de Herzeloide acorda em Gahmuret o seu instinto de caça, mas isso fica por aí, já que ele se remete para uma passividade. Ele não ama, porque o sofrimento causado pela lembrança de Belacane e a morte do seu irmão o não permitem. Pelo contrário, ele procura fugir às suas obrigações amorosas, o que leva a que o amor, que advém da percepção visual no primeiro encontro na tenda de Isenhardt, aconteça apenas com Herzeloide: *er geviel ir wol, dô sin ersach. (83,11)*.

Ao contrário de Belacane e Herzeloide, um primeiro olhar sobre membros do outro sexo não é o suficiente para Gahmuret se apaixonar. Daí que as suas relações amorosas apenas tenham avançado devido ao reconhecer das

qualidades cristãs de Belacane e devido à sentença do juiz relativamente aos direitos de Herzeloyde. Enquanto as mulheres vivem o seu amor sem compromissos, Gahmuret vive apenas entre dois mundos: entre *minne* (social) e *strît*. Ele quer estar onde não está e morre na tentativa de ligar os dois mundos.

A visão está no início das relações entre Gahmuret, Belacane e Herzeloyde. No entanto os papéis são trocados, uma vez que são as mulheres que primeiro descobrem os homens e depois os desejam como objectos de amor. Comparando a forma como o amor é percebido pelas duas damas, poder-se-á dizer que no caso de Belacane o amor é logo interiorizado e mantido na esfera do privado, enquanto que no caso de Herzeloyde, o primeiro olhar provoca um desejo desenfreado com traços de capricho e de necessidade (política). A forma como o ouvinte/leitor percebe o amor de Herzeloyde é gradual, uma vez que quanto mais ela se direcciona para o privado/individual, mais o seu amor obtém um carácter quase espiritual: o amor dela que se caracteriza por uma *triuwe* crescente, surge no final quase como uma analogia do amor por Deus.

A relação entre o amor e o sofrimento está patente logo desde o início, uma vez que a percepção do amor nos dois casos ocorre em situação de morte e lamentação: quando Belacane sofre pela morte de Isenhardt e Prôthizilas e quando Gahmuret sofre pela morte de seu irmão.

5.2. O CORPO ENQUANTO ACTOR E PALCO DE AMOR

A forma recentemente desenvolvida de analisar as emoções abriu novas perspectivas, sendo uma delas a questão do corpo das personagens (cf. Ingrid Kasten). Para além da sua óbvia divisão entre os dois sexos, a temática do género, enquanto construção sócio-cultural, vem questionar até que ponto o próprio corpo não reflecte, efectivamente, essa construção. Por exemplo, ao seguir ou não os parâmetros cortesões de feminilidade e masculinidade. As emoções surgem neste contexto como reacções que se podem ou não enquadrar nos papéis femininos e masculinos convencionais. Nesta análise

das emoções, as conclusões a serem tiradas em relação ao corpo podem ser muito conclusivas, uma vez que este não só é actor, ou seja, é agente de uma determinada acção ou emoção (rasgar a roupa, arrancar os cabelos), como também é palco, por nele se poder observar a forma como as emoções se enquadram ou não dentro dos papéis tradicionais.

Neste capítulo, será analisada a questão do corpo em Belacane e Herzeloide, tendo em conta a presença da emoção 'amor' nos seus corpos e como esse facto se coaduna com a perspectiva de género.

Uma das características que marcam as duas damas aqui em análise, como também quase todas as outras da literatura medieval, é a sua beleza ligada à sua feminilidade.³⁹ Como refere Daniela Hammer-Tugendhaft (1994):

Weiblichkeit wird mit Schönheit gleich gesetzt. Ebenso gehören zu dieser Weiblichkeitskonzeption Passivität, Keuschheit und Erotik, wobei die widersprüchlichen Anforderungen, die sich daraus für Frauen ergeben – sie sollen keusch und zugleich verführerisch sein – scheinbar harmonisch miteinander verschmolzen werden.

Como já foi referido anteriormente, a percepção visual provoca uma relação causal entre a beleza física e o amor. Consequentemente, a beleza surge também como sinal de fecundidade. Mulheres belas são mais bem sucedidas no que concerne a reprodução. Para além disso, partia-se do princípio que durante o acto sexual o sangue do homem e da mulher se misturaria para sempre. Como refere Brinker-von der Heyde (1996, p. 161): “Adel, Charakter, körperliche und geistige Gesundheit werden von dieser “Mischung” bestimmt, so daß sich die Schönheit der Frau positiv auf das Aussehen der Nachkommen auswirken kann.”

No romance cortês, o corpo feminino adquire uma função adicional de ornamentar cerimónias, encontros, o que remete para um carácter meramente decorativo e passivo. Como refere Ingrid Bennewitz (1996, p. 228): “Er ist - in der dazu erforderlichen Kleidung - ein künstliches Licht, die höfische Adaptation der Himmelskörper, in deren Glanz sich die Gesellschaft (und stellvertretend für sie das männliche Subjekt) darstellen kann. Es ist zugleich eine Inszenierung in dem Anderen und über das Andere, das Weibliche.”

³⁹ Há poucas mulheres feias na literatura medieval cortês. No entanto, as que há, são marcadas por outras características que são importantes para o desenrolar da acção - por exemplo, Cundrie. Cf. Haas / Kasten (1999).

5.2.1. O CORPO ENQUANTO OBJECTO (POSE, VESTUÁRIO)

No caso de Belacane, a sua descrição física é essencialmente marcada pela sua beleza e pela sua cor (*ist iht liehters denne der tac,/ dem glîchet niht Diu kûnegin./ si hete wîplîchen sin,/ und was abr anders rîterlîch,/ der touwegen rôsen ungelîch./ nâch swarzer varwe was ir schîn*, - 24,6-11), que diferem muito dos padrões habituais de beleza. Quando conhece Gahmuret, é ela que toma a iniciativa, por exemplo, ao pedir-lhe que ele a beije. Pouco depois é ela também que o toma pelo braço. Este contacto físico é inesperado dentro do contexto da literatura medieval e marca o papel activo de Belacane, face ao papel mais passivo de Gahmuret. Durante o relato das suas desventuras, a atitude dela varia entre gestos de sofrimento e gestos de atrevimento, que se manifesta através do olhar: *Diu frouwe ersiuft dicke./ durch die zâher manege blicke/ si schamende gastlîchen sach/ an Gahmureten*: (28,27-30). Esta atitude activa de Belacane passa como que despercebida, pois ela corporalmente opta por uma atitude servil, dando desde logo a entender a Gahmuret que não pretende ultrapassar o plano de acção tradicionalmente feminino: enquadra-se em segundo plano relativamente a Gahmuret; na casa de Lachfilirost, ela comparece apenas para o servir: *si kniete nieder (daz was im leit),/ mit ir selber hant si sneit/ dem rîter sîner spîse ein teil./ diu frouwe was ir gastes geil./ dô bôt si im sîn trinken dar/ und phlac sîn wol*: (9-14), mesmo antes de ele prestar qualquer serviço.

No que concerne potenciais gestos de amor, perante os vencidos, Gahmuret pede que estes beijem Belacane e a esta pede que beije os seus familiares. Aqui está patente a ideia de o corpo estar dependente das regras cortesias. Um beijo seria indício de sentimento, no entanto, aqui é um gesto de obrigação social (corpo em função do social). Quanto mais emotiva a mulher é (não só beija como também abraça Killirjacac e Kaylet - para agradar Gahmuret) mais aumenta o valor do cavaleiro (carácter funcional).

Relativamente ao casamento, o amor entre o casal é visto também na sua função biológica. Wolfram nunca refere uma criança como sendo o objectivo da ligação amorosa, porque ela tem de ser obviamente o produto desse amor, nomeadamente *der minne vruht* (57,2). Assim, a união sexual dos pais caracteriza-se por uma ternura calma e por um acolhimento carinhoso do

homem por parte da mulher. Como salienta Brinker-von der Heyde (1996, pp. 170-171):

Belakâne wie Herzelayde [...] nehmen Gahmuret in ihre *pflege*, führen ihn in ihre Kemenate, entkleiden ihn, geben ihm Geborgenheit, *hochgemüete* und *vröude*. Auch in der erinnernden Vergegenwärtigung ist es meist das Behütetwerden, das der Mann sich ersehnt. Nach Zeiten der Gefahr kehrt er heim aus der Öffentlichkeit der Welt in den Schoß der Geliebten – oder der Mutter. Ein Kind, das aus einer solchen Verbindung entsteht, ist *in rechter kiusche erworben* (V. 743, 20), weil nicht Konkupiszenz, Begierde, das Geschehen bestimmt, sondern sorgende Liebe.

Desta forma, o próprio acto sexual é descrito de uma forma mais encoberta: *dô pflac diu küneginne/ einer werden süezer minne,/ und Gahmuret ir herzen trût.* (44, 27). E a transposição de virgem para mulher é descrita da simplesmente assim: *diu ê hiez magt, diu was nu wîp* (45,24).

A ligação entre Gahmuret e Belacane poderá ter-se “materializado” em Feirefiz. As suas manchas brancas e negras poderão reportar logo à partida para o facto de ser filho de Gahmuret e de Belacane - não só por ser fruto de amor, mas também por ter herdado a *art* de seu pai: *erst erborn von Anschouwe./ diu minne wirt sîn frouwe/ sô wirt aber er an strîte ein schûr* (56,1); *den heiden minne nie verdrôz:/ des was sîn herze in strîte grôz.* (740,7). Em termos gestuais, o amor da mãe está também patente no facto de ser ela própria a amamentar o filho - embora isto seja apenas revelado *à posteriori* (so *milder lîp gesouc nie brust* - 328, 27).

Relativamente a Herzelayde, os seus atributos físicos não são descritos com grande pormenor. Por não haver muitas informações acerca da sua aparência, deduz-se que o aspecto mais importante desta figura seja a sua função no poema e em particular a sua relação com Parzival.

Logo de início, as referências casuais acerca de Herzelayde referem-se à sua beleza radiante. A primeira mostra o seu efeito físico sobre Gahmuret: *von dem liechten schîne,/ der von der künegin erschein,/ derzuct im neben sich sîn bein:/ ûf rihte sich der deggen wert,/ als ein vederspil, daz gert.* (64,4-8). Esta ideia continua na passagem seguinte, que intensifica a impressão original de luz através de uma hipérbole: *vrou Herzelayde gap den schîn, / wærn erloschen gar die kerzen sîn, / dâ wær doch lieht von ir genuoc.* (84,13-15); *‘diu was als diu sunne lieht’* (102,26). Estas imagens de luz indiciam a influência da imagem

de Maria e introduzem uma imagem de perfeição, ou seja, são uma marca da caracterização idealizada. Neste contexto de radiância física, Herzeloide tem um *minneclîcher lîp* (102,27) e noutra parte ela acalma as feridas de Kaylet com '*ir linden handen wîz: / an den lac der gotes flîz*' (88,15-16).

Enquanto figura activa, é Herzeloide que se aproxima de Gahmuret ao ir ter com ele à sua tenda. Aí, para o poder beijar, ela é "convidada" por Gahmuret a beijar os outros reis ali presentes. No entanto, e como marca da sua individualidade, ela decide beijar apenas os que têm valor ('*dies tâ wâren wert*' - 83,23). Para além disso, ela é que procura chegar-se para o seu lado, o que é incomum, como afirma Wolfram: '*er saz fûr si sô nâhe nidr,/ daz sin begreif und zôch in widr/ anderhalb vast an ir lîp./ si was ein magt und niht ein wîp,/ diu in sô nâhen sitzen liez.*' (84,3 ff.). Só então é que se cumprimentam: *si sprâchen gruoz nâch zûhte kûr* (84-19).

Tal como Belacane, a consumação do amor não é descrita através do acto sexual, mas sim através da constatação de que Herzeloide é agora uma verdadeira mulher e não mais uma virgem: *frou Herzeloide diu kûnegîn/ ir magettuom dâ âne wart.* (100,14-15); e *pars pro toto* através dos lábios que se beijam: *die begunden si mit kûssen zern* (100,17).

O amor entre os dois durante o casamento tem como símbolo a camisa de seda de Herzeloide, que Gahmuret usa por cima da sua armadura quando parte para os torneios. Ao regressar, Herzeloide, como prova do seu amor por ele, volta a vesti-la suja sobre a sua pele branca. Como refere Bruno Quast (2003, pp. 48-49), assim tornam-se inseparáveis:

Die Vollkommenheit ihrer Liebe wird darin deutlich, daß Gahmuret nicht ohne Herzeloide in den Krieg zieht und auch Herzeloide nicht auf die kämpferische Seite ihres Mannes verzichten muß. Indem sie die zeretzten Hemden auf der bloßen Haut trägt, hat sie teil an den Kämpfen ihres Mannes, indem Gahmuret sich die Seidenhemden seiner Frau über die Rüstung streift, begleitet ihn seine Liebe ins Turnier.

Este símbolo de *minne* é único na literatura medieval. Apesar de um pouco exagerado, este símbolo une de uma forma intimista e erótica aquilo que mais caracteriza Gahmuret (*strît*) com o seu próprio sentimento. A este propósito John Greenfield (2002, p. 169) conclui o seguinte:

Die Tatsache, daß diese Beziehung durch ein solches Minneandenken ausgezeichnet wird, zeigt, inwiefern Wolfram diese Liebe zwar als leidenschaftlich und sinnlich, aber auch als übertrieben darstellen wollte: Die Ehe Gahmurets und Herzeloyses wird (wegen des Richterspruchs und der monatlichen Turniere) als eine Beziehung dargestellt, die bis zu ihrem tragischen Ende die höfischen Konventionen durchbricht.

Após 18 meses de idas e vindas, Gahmuret morre. Herzeloys vê a camisa coberta de sangue e a combinação de cores - branco e vermelho - remetem para vida e para a morte. Da mesma forma, o facto de só ter restado a camisa de seda dela e a ponta da lança que o matou remete para a questão de ambos os objectos representarem aquilo que era a essência de Gahmuret, ou seja, *minne* e *strît*.

Após a morte de Gahmuret, este é enterrado em Bagdad (106,29-107,4). A ponta da lança que lhe causou a morte e a camisa de Herzeloys são enviadas para junto desta, que prontamente tenciona vesti-la como de costume. Ela pede-a, mas depois tiram-lha da mão e os senhores mais importantes do reino enterram estes dois objectos na catedral como se fossem o próprio Gahmuret. A camisa de Herzeloys tem sangue de Gahmuret e a lança esteve em contacto com ele, daí que o facto de ambos serem enterrados em vez do corpo não surja como blasfémia. Neste contexto, o seu estatuto simbólico destes objectos é reiterado através da expressão metonímica de Wolfram: *sper und ouch daz bluot* (112,1), uma vez que *bluot* surge em vez de *hemde*. Quast (2003, p. 51), resume assim a relação dos dois: “Man könnte die Beziehung zwischen Gahmuret und Herzeloys in semiotischer Hinsicht in einer paradoxen Formulierung auf den Punkt bringen: Im Zeichen, das an den anderen gemahnt, herrscht Anwesenheit.”

Agora é enquanto mãe que Herzeloys tem o seu papel preponderante. Papel este que nela tem traços masculinos, especialmente enquanto parturiente. Como salienta Brinker-von der Heyde (1996, p. 201):

In beispielloser und meisterhafter Verschränkung erfahren Kampf, Liebe, Tod und Geburt eine Parallelisierung. Willentliches Gebären macht die Frau dem Mann ähnlich, macht sie zur *mulier virilis*, die der Neigung zur Sünde widerstehen kann. “Wie ein Mann gebar sie mit (festem) Willen. Kein größeres Lob könnte einer Frau zugesprochen werden, und es gebührt daher auch nur der Gottesmutter. Blancheflûr und Herzeloys kommen aber dem weiblichen Idealbild sehr nahe.

Neste contexto maternal, as partes corporais que habitualmente são referidas nas descrições da beleza feminina (*ir brüstel linde unde wîz* - 110,25) são aqui

apresentadas como recipientes para o leite materno (*'du bist kaste eins kindes spîse:/ di hât ez vor im her gesant,/ sît ichz lebende im lîbe vant.'* (110,30-111-2). E isto à frente de outras pessoas. No entanto, o carácter potencialmente erótico que daí pudesse advir é suplantado pela noção religiosa que Herzeloide logo de seguida atribui ao leite e às suas lágrimas (111,5-13). Mas mais do que isso, esta exposição é um tributo à vida: *an disem ringe niemen saz/ der muoter brust ie gesouc/ der werdekeit so lützel truoc.* (311,10-13).

5.2.2. O MOVIMENTO DO CORPO NO ESPAÇO

Em termos espaciais, Belacane movimenta-se no universo do privado. Apesar de a sua condição política a forçar a ter uma presença pública, por exemplo, na sala do trono, os movimentos de Belacane tendem a dirigir-se para o mais reservado. Assim sendo, ela passa da sala do trono para a casa de Lachfilrost, e das ruas da cidade para o seu quarto, onde o amor é consumado. Esta relação amorosa caracteriza-se pela primazia dos sentimentos e, por conseguinte, pela interioridade do coração.

Herzeloide, por seu lado, projecta-se para o amor ao agir activa e socialmente no que concerne a escolha de um marido para ela. Ou seja, apesar de fisicamente ela estar afastada do contexto de luta (observa os acontecimentos unicamente a partir do castelo), é ela que transforma o seu próprio corpo no prémio do torneio que ela própria organizou. Do alto do castelo ela desce até à tenda de Gahmuret, onde, como já foi referido anteriormente, ela pratica e corporalmente se entrega a ele, sem este ter qualquer noção das suas intenções. No dia seguinte, é ela que vem de novo ter com ele para resolver a questão de uma vez. A paixão dela, motivada pelas necessidades políticas, faz com que ela se movimente em direcção ao homem seleccionado e não ao contrário, o que remete para a troca de papéis entre os dois. Portanto, é no social que Herzeloide conquista o marido e, mesmo depois do casamento, e apesar do papel ser um pouco menos activo (não totalmente, como já foi discutido antes), em termos espaciais ela encontra-se longe de um recolhimento sentimental.

6. GÉNERO E EMOÇÃO: A TRISTEZA ENQUANTO ENCENAÇÃO DE PERDA, SEPARAÇÃO E MORTE

No romance cortês, *minne*, enquanto objecto de alegria, está invariavelmente ligado ao sofrimento e, consequentemente à morte, seja esta do cavaleiro ou da dama a quem este dedica os seus serviços. Estas constelações de sofrimento por parte das mulheres pelos amados e filhos que morreram a lutar surgem repetidamente ao longo da obra, como por exemplo, a dor de Schoette pela partida de Gahmuret, a lamentação de Belacane por Isenhardt, a lamentação de Belacane pela partida de Gahmuret, tendo, consequentemente, morrido de dor pela separação (logo após o parto), a morte de Schoette pela morte de Gandin, Galões e separação de Gahmuret, a morte da *minnedame* de Galoes (Fole), a dor de Herzeloide pela morte de Gahmuret, a despedida de Parzival de Herzeloide e a consequente morte desta.

A maioria das mulheres procura no cavaleiro uma protecção para que não sofram. No entanto, do *minnedienst* resulta uma situação de separação ou mesmo de morte do cavaleiro. Portanto, quase que se podia dizer o oposto: para se defenderem as mulheres procuram homens fortes e corajosos, perfeitamente integrados no mundo cortês onde reina o perigo e a aventura. Mas, quanto mais estes cavaleiros se arriscam, mais indefesas e passíveis de serem magoadas estão as mulheres. Como refere Cornelia Schu (2002, pp. 117-118):

Leid entspringt in der Vorgeschichte der unauflöslich scheinenden Verbindung, in der Minne und Kampf zueinander stehen: Um die Liebe einer Frau zu erwerben, muß sich der Ritter dieser Liebe im Kampf würdig erweisen; da aber die ritterliche Existenz der dauernden Bestätigung bedarf, enden viele Liebesgeschichten mit dem Tod des Mannes und dem damit verbundenen Schmerz der Frau, die nicht selten ihrem Geliebten nachstirbt.

O narrador não avalia este modelo *per se*, nem critica directamente esta forma de existência. No entanto, a dor e tristeza da mulher são descritas pormenorizadamente, o que reflecte as consequências negativas deste tipo de acções. Presentes estão também as consequências sociais: por exemplo, a população de Patlamunt sujeita-se à luta por causa da vingança dos familiares e súbditos de Isenhardt, relativamente ao facto de Belacane ter sido a causadora da morte deste, e Herzeloide retira-se da sociedade juntamente com o filho.

No caso de Gahmuret, por exemplo, as três mulheres que ele abandona sofrem por sua vez três perdas: Schoette perde Gandin, Galões e Gahmuret; Ampflise perde Gahmuret uma primeira vez (quando era sua *minneherrin*, depois o marido e depois Gahmuret pela segunda vez); Herzeloyde perde Castis, seu primeiro marido, depois Gahmuret, seu segundo marido e, por fim, Parzival. Em toda a obra os exemplos de mulheres que sofrem são quase incontáveis.

A separação entre mãe e filho e esposa e esposo tem como princípio basilar a ideia de que a mulher só sobrevive se tiver um outro elemento masculino em quem se apoiar. Schoette fica viúva, mas tem os dois filhos; quando Gahmuret parte, ela fica com Galoes; só quando este morre e Gahmuret não está por perto para a apoiar é que também ela acaba por morrer. Ampflise aparece na obra como viúva sem apoio. Daí que a falta de Gahmuret invoque também uma ideia de morte: *dîn minne tuot mich töude*. (76,28). O destino dela é claro: ou arranja outro marido ou acaba por perecer nos meandros da tradição.

A despedida surge no contexto do sofrimento como uma figura basilar do imaginário literário, uma vez que funciona no contexto narrativo, lírico ou dramático como um impulso funcional. Como refere Karl Heinz Bohrer (1996, p. 9):

Abschiednehmen ist als Vorstellung und Bild so etwas wie eine Urszene des Menschen. Ihr symbolischer Impact ist dadurch gegeben, daß als Gegenbild die »Ankunft« korrespondiert. Insofern funktioniert das Wort »Abschied« als Codewort einer Lebenstotalität wie das Omega zum Alpha. Dem entspricht auch seine Metaphorisierung für unterschiedlich finale Handlungen: Sie werden beschrieben als ein Abschiedsnehmen von etwas.

No entanto, nem a esposa, nem a viúva têm garantias de que um retorno será possível. É neste contexto que Belacane morre por não ter mais esperanças na volta de Gahmuret, assim como Herzeloyde morre, porque para além de não ter de quem depender entretanto, as probabilidades de ele regressar eram praticamente nulas.

A morte é um elemento estrutural e funcional na literatura cortês. Relacionado com este facto, está a importância do papel da viúva. A vida de uma viúva normal resume-se a momentos de tristeza, lamentação, dificuldades e aflições. Surge por oposição ao papel de *minnedame*, embora um seja

consequência directa do outro. No romance cortês, inúmeras mulheres sucumbem perante o cadáver dos seus amados, arrancam os cabelos, rasgam os seus vestidos, batem e arranham os seus próprios corpos para imitarem a injustiça que a morte infligiu ao cadáver, gritam a sua dor e articulam o seu próprio desejo de morte. As mães geralmente morrem quando, após a morte do marido, também o filho parte. Assim, o nascimento e a maternidade só protelam (adiam) a morte, fazendo dela uma morte por etapas, sendo por vezes precedida por uma fase de protestos. Por exemplo, Schoette protesta contra Deus pelo facto deste não só ter levado o pai, como também o filho. As mulheres têm de se submeter a esta regra da vida cortês, não querendo isto dizer que se tenham de submeter sem protesto.

Quem fica queixa-se daquele que na sua opinião foi o causador da perda do seu amado: *ist got an sîner helfe blint,/ oder ist er dran betoubet,/ daz er mir niht geloubet?* (10,20-22). Ou procura castigar-se a si própria, procurando reproduzir na dor do seu corpo os sentimentos que lhe vão na alma e acaba por aceitar o seu destino no final, acompanhando isto muitas vezes com um pedido de reparação a Deus pelas acusações proferidas anteriormente (109,30).

A morte da mãe acontece geralmente longe do público. Por exemplo, Gahmuret só toma conhecimento da morte da mãe pouco antes do seu casamento com Herzeloide e Parzival fica muito tempo sem saber da morte desta. Belacane tem consolo no seu filho: procura e ama nele o seu amado desaparecido (*die kûngîn kuste sunder twâl / vil dicke an sîniu blanken mal* - 57,19) Como não consegue viver sem o amor, acaba por sucumbir, como é revelado por Feirefiz já perto do fim da obra. Esta morte não serve para acusar Gahmuret de nada, a não ser o facto de ter abandonado o seu filho e, consequentemente, ter dificultado muito os seus primeiros anos de vida. Também a mulher de Gurnamanz e mãe de Gurzgrî não sobrevive à morte do seu último filho, apesar de ter ainda uma filha. Mahaute, mulher de Gurzgrî, perde, por seu lado, apenas a beleza. Os heróis ficam a saber da morte da mãe em momentos significativos: o regresso à protecção do mundo materno fica impedido com a notícia de sua morte. Daí que agora o herói só possa seguir em frente. A amada substitui o papel da mãe e torna-se também mãe.

Como conclui Brinker-von der Heyde (1996, p. 265): “Der Kreislauf von Leben und Tod, von Lieben und Leiden, von Kommen und Gehen beginnt von neuem.”

6.1. A PERCEPÇÃO DA TRISTEZA

Numa primeira instância, tanto Belacane como Herzeloide se apercebem de uma forma indirecta aquilo que motivará a sua tristeza. Não sendo, por isso, testemunhas directas da partida definitiva e/ou morte de Gahmuret.

Wolfram nada revela acerca do momento em que Belacane fica a saber da fuga de Gahmuret, apresentando unicamente o momento em que ela fica a saber as razões da sua fuga - ao encontrar a carta que este lhe deixara.

O mesmo não acontece com Herzeloide, a quem é anunciada a morte de Gahmuret através de um pesadelo. O facto de neste sonho se revelar igualmente o nascimento do filho remete para a tradição literária, na qual a imagem de anúncio pertence ao mundo das mães dos grandes heróis. Em termos práticos, no momento em que Tampanis anuncia a morte de Gahmuret, ela desmaia, fazendo com que o vácuo do desmaio corresponda ao vácuo da sua vida sem o seu cavaleiro.

Relativamente a Parzival, Herzeloide percebe o sofrimento da sua partida por etapas: o pesadelo anuncia a sua partida, motivando o primeiro desmaio; já em Soltane, ao ter noção de que seu filho estivera já em contacto com cavaleiros, desmaia uma segunda vez; por último, ao vê-lo partir, sem esperanças de que ele volte, ela vivencia assim o seu terceiro desmaio, do qual nunca mais acorda.

Resumindo, Belacane percebe a tristeza da partida de Gahmuret apenas de uma forma indirecta, sem que reaja de uma forma drástica, Herzeloide vai percebendo as razões que a levam ao sofrimento por etapas. O facto de não saber lidar com o sofrimento está patente na sua própria morte.

6.2. O CORPO ENQUANTO ACTOR E PALCO DE TRISTEZA

O homem, mesmo fisicamente, define-se pela luta, ou seja, em estabelecer limites entre o seu corpo e o do seu oponente. Relativamente à mulher, a ideia que fica é que ele também se distancia dela, provavelmente por causa dos códigos sociais. Senão vejamos: no caso das duas mulheres aqui em análise, elas só beijam, dão o braço ou se sentam ao lado de Gahmuret, de acordo com a narração de Wolfram, quando o cumprimentam pela primeira vez ou durante a consumação do casamento. No entanto, para elas, enquanto esposas, ele é o único que as pode realizar fisicamente, na medida em que ambas saem de relações platónicas - tanto Isenhardt como Castis morrem sem concretizarem o seu amor. Esta proximidade e dependência do lado masculino fazem das mulheres seres preponderantemente sentimentais, daí que morrer de amor seja a última consequência da grande lealdade e da essência feminina: *daz seit von grôzen triuwen, / wîplîchez wîbes reht* (4, 10).

Mas antes de chegar a esse extremo e apesar do sofrimento pela separação e morte do amado ou filho atingir as mulheres ao nível mental, a imagem que mais marca a mulher medieval é a de alguém que tenta transpor esse mesmo sofrimento espiritual para o plano físico. Por outras palavras, elas procuram sentir fisicamente a dor que lhes vai na alma.

Há uma diferença crucial entre os géneros a este respeito. Os cavaleiros são basicamente robustos e resistentes - *mannes manheit alsô sleht, / diu sich gein herte nie gebouc*. (4,12-13) - e não se deixam comover por sentimentos. Eles podem até chorar, mas não se podem manter nesse estado por muito tempo. Um exemplo de como isso nem sempre acontece é Gahmuret, que quando sabe da morte do irmão, se fecha sobre si mesmo e renuncia à sua atitude de cavaleiro, naquele momento, já vencedor. Mas ele é, desde logo, chamado à atenção sobre essa atitude desadequada para um homem: *dô sprach der kûnec Hardîz / 'nu kêrt na manheit iweren vlîz. / ob ir manheit kunnet tragn, / sô sult ir leit ze mâze klagn.'* (93,1-4). Que os papéis estão trocados está patente no facto de ele não se conseguir conter, recuando por isso para a pequena tenda onde dormia e aí sofrendo toda a noite: *sîn kumber leider was ze grôz: / ein gûsse im von den ougen vlôz. / er schuof den rittern ir gemach, / und gienc*

da er sîne kamern sach,/ ein kleine gezelt von samît./ die naht er dolte jâmers zît. (93,5-10). Ainda assim, ao saber da morte dos seus parentes, não reage como uma mulher o faria, ou seja, não morre, nem sequer decide mudar de vida - sendo sempre o seu sofrimento mais controlável do que o das mulheres.

Enquanto que para Gahmuret a sua separação de Belacane é rapidamente superada pelo novo relacionamento amoroso, no caso das suas mulheres, só a morte física (ainda que adiada no caso de Herzeloide) consegue ultrapassar o sofrimento.

6.2.1. O CORPO ENQUANTO OBJECTO (POSE, VESTUÁRIO)

Belacane e Herzeloide casam-se, sob o signo cortês de *vreude*, mas enquanto viúvas, o que lhes está destinado é *jâmer*, que domina toda a sua existência física e espiritual: *der jâmer gap ir herzen wîc.* (57,9); *ir schimph ertranc in riwen furt* (114,4); *ir herze niht wan jâmers phlac.* (117,6); *ir herzen jâmer was sô ganz,/ sine kêrte sich an keinen kranz,/ er wære rôt oder val.* (117,11-13).

A caracterização de Belacane ao nível do sofrimento não é muito desenvolvida por Wolfram. No seu primeiro encontro com Gahmuret, é a sua lamentação pela morte de Isenhart e Prôthzilas que o conquista. Mas embora ela sinta de facto pena pelo sucedido, não morre após a morte do seu *minneritter*, porque o que os ligava era *minne* e não amor, enquanto sentimento. O mesmo já não acontece na sua relação com Gahmuret: por ser amor o que os une, torna-se impensável para Belacane tornar a casar - o seu sofrimento é grande demais.

Depois da fuga de Gahmuret, não são registados em Belacane movimentos corporais relativos à dor, uma vez que ela opta por uma atitude mais passiva. A única referência corporal remete para a questão de ela estar grávida. O facto de não haver descrições físicas neste momento pode dever-se à prevalência do sentimento emocional de Belacane, que se caracteriza pela sua associação à rola, que também passivamente se mantém fiel ao seu par. No mundo privado de Belacane, é natural que o seu sofrimento seja também interiorizado

e não exposto ao público. A sua reserva mantém-se até ao nascimento de Feirefiz, pois logo depois esta perece, por não mais aguentar viver sem o seu amor - destino este habitual entre as mulheres na literatura medieval. Assim, tal como na relação Ampflise/Gahmuret, Belacane não vê no desaparecimento de Gahmuret uma razão para a sua própria morte. Como refere Uta Drecoll (2000, p. 137): “Dieses Verlangen, dem Geliebten durch den Tod nahe zu sein, fehlt bei den Verbindungen Amphilise-Gahmuret und Belakane-Gahmuret; denn der Tod des Geliebten ist kein Anlaß für den eigenen Tod”. O que acontece é que ela sem a presença física de Gahmuret não consegue mais viver. E embora Feirefiz fisicamente tenha a parte branca de seu pai, a ligação mãe - filho/pai nunca alcança a mesma proporção da de Herzeloide.

O papel de Herzeloide enquanto viúva de Castis é totalmente suplantado pelo seu papel de rainha que organiza um torneio para assim arranjar um novo marido. Tal como Belacane não morre após o falecimento de Isenhardt, também Herzeloide não morre ao se tornar na viúva de Castis, uma vez que nada indica que houvesse amor verdadeiro entre os dois. Provavelmente Castis nem sequer serviço de amor lhe dedicou, uma vez que o que é referido é que Castis se dirige a Munsalvaesche para lá escolher a sua futura esposa e não há amor sem provas!

A vertente sofredora de Herzeloide surge apenas com o pesadelo que anuncia a morte de Gahmuret. Como já referido anteriormente, nesse pesadelo, o corpo é maltratado e até dilacerado de diferentes formas e por diferentes criaturas, sendo esta a visualização de como o sofrimento espiritual pode ser aplicado ou exemplificado através do sofrimento físico. Para comprovar esta ligação, a lamentação pela morte de Gahmuret começa em Herzeloide ainda durante o pesadelo: *Diu frouwe dô begunde,/ daz si dô vor niht kunde,/ beidiu zabeln und wuofen,/ in slâfe lute ruofen.* (104,25-28). Estes gestos enquadram-se perfeitamente na tradição feminina da lamentação. Daí que seja curioso que, quando Herzeloide tem a confirmação de que Gahmuret de facto morreu, a sua reacção seja o desmaio (total apatia).

Quando acorda, Herzeloide no seu lamento declara que vai deitar sobre ela leite e lágrimas, pois assim, dá um testemunho ao mundo - *offenlîch und tougen* (111,12) - da sua profunda dor. Estes dois símbolos retratam assim,

como refere Walter Johannes Schröder (1963, p. 12), a relação entre a vida e a morte, psicológica e religiosamente:

Daß diese innige Beziehung von Tod und Leben nicht nur eine psychologisch verständliche Gestimmtheit meint, lassen die beiden religiösen Stellen vermuten: der Vergleich von Milch und Tränen mit dem Taufwasser, die Worte Herzeloyses über Maria und Jesus. Denn diese haben doch wohl den Zweck, auf eine besondere Art und Weise der Verknüpfung von Leben und Tod hinzuweisen. [...] Zur Deutung der Situation wird also das religiöse Doppelbild (Maria mit dem Kinde und die Pietà) herangezogen. Was es mit Geburt und Tod auf sich hat, ist erkennbar an Geburt und Tod des Heilandes. In analoger Weise werden Milch und Tränen auf *den touf* bezogen. Die Identität von Vater und Sohn, zuerst ganz naturhaft in den Sinn Herzeloyses gelegt, wird also in der religiösen Deutung zur Identität von Jesusknaben und Gekreuzigtem.

Entretanto Herzeloys decide recolher-se em Soltane com seu filho, tendo como lema da sua vida, *triuwe*. Este conceito está muito próximo do conceito de sofrimento, uma vez que a mudança para Soltane implica um abdicar da matéria, do poder (sobre três reinos) e de toda a alegria presente na sociedade cortês. Aqui chora pelo seu amado e dedica-se tanto ao sofrimento que nem as flores do campo a conseguem alegrar. Annemarie Eder (1989, p. 205) refere o seguinte acerca de *triuwe*:

“Triuwe” beweist sich also in schlechten Zeiten und heißt: Leid auf sich nehmen können. Wie auch im hohen Minnesang wird das Leiden durch die “triuwe” verherrlicht und als Ideal der Vollkommenheit beschrieben. Verstärkt wird diese Auffassung durch den Hinweis auf Maria und Jesus; sie dient der Legitimation von Herrschaft und ist nicht zur Charakterbeschreibung Herzeloyses gedacht.

O paralelismo entre o comportamento de Herzeloys aquando da morte de Gahmuret e da partida de Parzival é muito claro. Nos dois primeiros desmaios de Herzeloys já está implícita uma prontidão latente para a morte: *des kom frou Herzeloys in nôt,/ si viel hin unversunnen*. (105,6-7) e *sîner worte si sô sêre erschrac,/ daz si unversunnen vor im lac*. (126,1-2). O terceiro desmaio significa também o fim da luta contra a morte que já se tinha iniciado com o nascimento de Parzival: *des muoter mit dem tôde strebt,/ frou Herzeloys diu künegin./ [...] dô kom ein altwîser man/ durch klage über die frouwen sân,/ dâ si mit dem tôde ranc*. (109,6-15) e *dô viel diu frouwe valsches laz/ ûf die erde, aldâ si jâmer sneit/ sô daz se ein sterben niht vermeit*. (128,20-22).

Quando o objecto do amor já não é palpável, desaparece não só a vontade de viver, como também desaparece a legitimidade da existência feminina, que se define em relação a uma figura masculina e não sobre si mesma.

6.2.2. O MOVIMENTO DO CORPO NO ESPAÇO

Em termos espaciais, Belacane caracteriza-se por não se mover muito. A imagem que ela transmite é a de alguém que opta por passivamente aceitar o seu destino e sofrimento, pressupondo isto a sua estagnação. O facto de esta estar grávida é um tanto ou quanto limitador e como ela morre logo após o parto, nem sequer tem hipóteses de fazer muito mais - para além do que a imagem de fica dela é a de rola e respectiva simbologia. Todas estas informações são limitadas e resumem-se aos poucos versos que Wolfram coloca na boca de Feirefiz, aquando do seu encontro com Parzival: *sîn wîp, von der ich wart geboren,/ durh minne ein sterben nâch im kôs* (750,24-25).

No caso de Herzeloide, a descrição do seu sofrimento acompanha o nascimento, infância e adolescência do seu filho, em quem ela concentra o seu amor. Ou seja, quando a morte de Gahmuret provoca sofrimento em Herzeloide, ela, que fora até então um ser essencialmente social, opta por se retirar da sociedade, fugindo assim dos perigos que *minne* e *rîterschaft* representam para a sua vida e para a do seu filho. Como a corte era considerada um lugar de *freude*, e sendo *hohen muot* é um dos preceitos da sociedade cortês, o recolhimento de Herzeloide para um local ermo corresponde às exigências de sobriedade, renúncia e de tristeza de uma verdadeira viúva: *frou Herzeloide diu rîche/ ir drîer lande wart ein gast:/ si truoc der freuden mangels last./ der valsch sô gar an ir verswant,/ ouge noch ôre in nie dâ vant./ ein nebel was ir diu sunne:/ si vlôch der werlde wunne*. (116,28-117-4)

Esta procura do privado, do reservado não resolve todos os seus problemas, uma vez que até ali Parzival encontra cavaleiros. Esta reclusão prova-se infrutífera, na medida em que no final, mesmo tendo recuado o mais possível para a interioridade, Parzival parte e ela simplesmente deixa de querer viver.

6.3. A LAMENTAÇÃO ('KLAGE')

A lamentação faz parte integrante do universo da dor e sofrimento que por sua vez, são parte da realidade cortês. Ou seja, como é normal que as mulheres sofram pela morte dos seus *minneritter*, este conceito surge como acto estereotipado, geralmente por parte de viúvas. A lamentação é geralmente constituída pelo conjunto de três factores: uma situação de perda (separação ou morte); por gestos de sofrimento e por um discurso de lamentação, podendo mesmo ter diferentes denominações da relação entre as duas partes: 'Totenklage', 'Gattenklage', 'Minneklage', 'Witwenklage'.

Quando surge sob forma de discurso, a lamentação geralmente aparece como que num plano diferente da narração. É como se fosse dado um espaço à parte para a reflexão. Como explica Urban Küsters (1991, p. 72):

Die Klage begleitet, vertieft, erläutert und antizipiert das Handlungsgeschehe, nicht von der Warte des Autors aus, sondern aus der Sicht einer handelnden und leidenden Figur. Unterstützt durch die autobiographische Anlage der Klage gewinnt die Figur in ihrer Persönlichkeit erst Profil: In Reden, Gedanken und Gesten [...] werden ihre Motive, Grundlagen und Probleme wie in einem Spiegel versammelt, gebündelt und erhellt. Hier erst verdichtet sich der literarische Lebenslauf zur Lebensgeschichte.

A situação a que a lamentação se refere é, para a mulher, dramática, uma vez que a torna consciente de como em jogo está a sua existência. O jogo entre sentimento e razão produz na mulher uma experiência de dor física e mental, que vai gerar um desejo de morte - uma vez que a sua razão de viver já não existe. Mesmo assim, o ponto central não deixa de ser o homem, cuja morte ela lamenta, já que para além da expressão de dor dos que ficam, o que se trata aqui realmente é da lembrança e da honra prestada ao morto e o pedido pela salvação da sua alma (cf. Küsters: 1991, p. 22).

Em Parzival, há uma série de figuras de viúvas, como por exemplo, Belacane, Schoette, Ampflise, Herzeloide, Sigune, Orgeluse, Annore, Mahaute, Sangive, Arnive, que se distribuem pelos diferentes mundos presentes nesta obra: o mundo arturiano, graliano, oriental e o mundo mágico de Klinschor, sendo de todas Herzeloide a única que é viúva duas vezes.

Belacane lamenta a morte de a morte do seu *minneritter* Isenhardt e em segundo plano do seu súbdito Prôthizilas. Relativamente a Isenhardt, ela

começa por salientar as suas qualidades e virtudes, das quais se salienta *triuwe: mir diende ein ritter, der was wert./ sîn lîp was tugende ein bernde rîs./ der helt was küene unde wîs,/ der triuwe ein reht beklibeniu fruht./ sîn zuht was für alle zuht./ er was noch kiuscher denne ein wîp:/ vrecheit und ellen truoc sîn lîp* (26,10-16). De seguida, declara-se culpada pela sua morte, facto este que motiva o seu próprio sofrimento: *mîn wîpheit was unbewart,/ dô ich sîn dienst nâch minne enphienc,/ deiz im nâch fröuden niht ergienc./ des muoz ich immer jâmer tragen.* (26,26-29). Mas a lamentação não consiste apenas em palavras, mas também em gestos. A apresentação do sofrimento passa muitas vezes pela utilização de gestos convencionais, como é o caso de Belacane. A sua dor espelha-se nas suas lágrimas: *daz klag ich noch, vil armez wîp:/ ir bêder tût mich immer müet./ ûf mîner triwe jâmer blüet. [...] ir kiusche was ein reiner touf,/ und ouch der regen der si begôz,/ der wâc der von ir ougen flôz/ ûf ir zobel und an ir brust./ riwen phlege was ir gelust,/ und rehtiu jâmers lêre.* (28,6-19); e nos seus soluços: *Diu frouwe ersiufte dicke.* (28,27).

Relativamente à partida de Gahmuret, a sua lamentação é expressa em termos de arrependimento: *ôwê lieplîch gesellschaft,/ sol mir nu riwe mit ir kraft/ immer twingen mînen lîp!* (57,3-5). Ou seja, não é dado a conhecer como a infelicidade e lamentação de Belacane continuam. Seja como for, os movimentos referentes aos seus sentimentos partem de dentro para fora, o que a distingue das viúvas cristãs da obra. Na opinião de Waltraud Fitsch-Rößler, os gestos de sofrimento de Belacane e a sua reacção são de uma forma significativa diferentes das suas opositoras ao amor de Gahmuret, desde que se tenha em conta o início deste amor. Quando ela vê Gahmuret, apaixona-se por ele logo à primeira vista, o que faz com que o seu coração se abra incondicionalmente: *der was sô minneclîche gevar,/ daz er entslôz ir herze gar* (23,25-26). Como refere Fritsch-Rößler (1996, pp. 216-217):

Auch für die Königin von Zazamanc ist Minne eine Sache des Herzens, ihr Herz zweifellos ein Innenraum, aber der wird entriegelt – und dabei bleibt es. Zwar kämpft sie nach Gahmurets Weggang mit sich (*der jâmer gap ir herzen wîc*, 57, 9), entscheidet sich aber nicht für Klage und Verinnerlichung, sondern für Minimalglück und bildhaft veräußerlichte, sichtbare Treue: *ir vröude vant den durren zwîc, / [...] ir triuwe kôs den durren ast* (57,10-14). Zwar stirbt auch sie wegen Gahmuret, durch Verb und Syntax über 20000 Verse verklammert mit dieser Textstelle: *sîn wîp (...) / durh minne ein sterben nâch im kôs* (750,24f.), aber sie stirbt sozusagen bei lebendigem Herzen, nämlich ohne ihr Aufgeschlossen-Sein je zurückgenommen zu haben.

O facto de o comportamento de Belacane se distanciar do de Schoette, Ampflise ou Herzeloide deve-se essencialmente ao paganismo desta rainha oriental. As viúvas cristãs são caracterizadas, tendo como pano de fundo a imagem de Maria e do seu sofrimento por Jesus. Como o modelo de sofrimento mariano converge para a interiorização (para o coração) do que causa a dor, é natural que o sofrimento de Belacane seja apresentado de forma diferente. Mas isso não impede que morra de amor por Gahmuret. A questão de ela não morrer aquando da morte do seu primeiro *minneritter* deve-se essencialmente à relativa falta de importância de Isenhart. John Greenfield (2002, p. 166) salienta o seguinte:

Belakane darf ja zweimal lieben und erst nach dem Tod ihres zweiten Minnepartners stirbt auch sie: Bei Wolfram hängt der Tod der Witwe anscheinend nicht nur allein von der Tiefe ihrer Gefühle (von ihrer *triuwe* also) dem Verstorbenen gegenüber ab, sondern auch von der Bedeutung des Ritters in der Handlung des Romans. Mit anderen Worten: Frauen sterben nur dann aus *minne* zum verstorbenen Geliebten, wenn der Mann im Kontext des Werkes wichtig genug ist!

Esta ideia vai de encontro à teoria apresentada antes de que tanto Belacane como Herzeloide não morrem após a morte de Isenhart e Castis, respectivamente, porque as relações que mantinham se baseavam em *minne* e não no amor, enquanto sentimento. Ou seja, elas não morrem, porque não os amam verdadeiramente; e não os amam, porque eles não são assim tão importantes.

Herzeloide diferencia-se grandemente de Belacane no que concerne as suas lamentações, quer no plano da descrição, quer no plano da quantidade. A razão principal para este distanciamento é o facto de Herzeloide surgir como figura que lamenta não só a morte do seu esposo, como também a partida - que para ela é como se fosse a morte - do filho.

Ao recobrar os sentidos do desmaio causado pela notícia da morte de Gahmuret, Herzeloide surge como titular de um novo papel: o de mãe. Na sua lamentação de viúva, ela refere traços da vida de Gahmuret, da própria relação entre os dois, mas mais importante do que isso, o facto de nela estar um filho dele, que Deus deve salvar (109,24-110,1). Um dos aspectos mais marcantes desta lamentação é, sem dúvida, o paralelismo entre pai e filho, o que faz dela mulher (viúva) e mãe ao mesmo tempo.

Este comportamento diverge de variadas formas das convenções sociais e do papel tradicional de viúva. Primeiro, Herzeloide não morre logo após a morte de Gahmuret, como seria de esperar de uma viúva; segundo, em vez de se lamentar num contexto privado, ela reage publicamente e a bom som; terceiro, estabelece um paralelo entre si e Maria (como já foi tratado anteriormente); quarto, altera a função da lamentação clássica da viúva, uma vez que a preocupação dela é o futuro do seu filho e não a relação que mantivera com o falecido; quinto e último, também o significado dos gestos são alterados, como por exemplo, rasgar a roupa, mostrar os seios e levá-los à boca - ou seja, o objectivo não é magoar-se (como seria convencionalmente aceite), mas sim chamar a atenção para o seu novo papel de mãe. Este novo patamar na sua vida não faz com que se esqueça da sua *triuwe* para com Gahmuret e consequente sofrimento. Ela quer vestir de novo a camisa com a qual Gahmuret morrera e o leite é equiparado à água baptismal, que por sua vez remete para as lágrimas de dor de Herzeloide pela morte do seu amado (113,27-114,4).

A lamentação de Herzeloide caracteriza-se basicamente pela transposição do exterior para o interior, o que corresponde a uma intensificação através de uma redução. O primeiro monólogo de lamentação diz respeito ao sonho do dragão, que a assusta tanto que até inconsciente a faz fazer algo de estranho: *Diu frouwe dô begunde,/ daz si dô vor niht kunde,/ beidiu zabeln und wuofen,/ in slâfe lute ruofen.* (104,25-28). Estes gestos, estes sons não fizeram até agora parte da sua natureza - é como se fosse algo externo que viesse sobre ela. Quando lhe é transmitida a notícia da morte de Gahmuret, ela desmaia: *des kom frou Herzeloide in nôht,/ si viel hin unversunnen.* (105,6-7). Ela fica perto da morte (*dô si mit dem tôde ranc* - 109,15) e grita alto no seu sofrimento (*die frouwe in klagete über lût* - 109,20). Duas semanas mais tarde nasce Parzival, que quase lhe tira a vida, e Herzeloide chora (*sich begôz des landes frouwe/ mit ir herzen jâmers touwe:/ ir ougen regenden ûf den knabn.* - 113,27-29). Ela educa o filho afastado da sociedade, mas mesmo assim ele encontra cavaleiros, o que faz com que ela desmaie pela segunda vez: *dô viel si nidr:/ sîner worte si sô sêre erschrac, / daz si unversunnen vor im lac.* (125,30-126,2). Aqui, a sua lamentação reduz-se simplesmente a um: *daz begunde se in ir herzen klagn.* (126,21). Quando Parzival parte, Herzeloide segue-o um pouco,

mas quando deixa de o ver desmaia pela terceira vez – desta vez sem qualquer som. Nas palavras do narrador: *dô viel diu frouwe valsches laz/ ûf die erde, alda si jâmer sneit/ sô daz se ein sterben niht vermeit./ ir vil getriulîcher tôlt/ der frouwen wert die hellenôt.* (128,20-24). Como refere Fritsch-Rößler (1999, p. 215): “Die Steigerung ist offenkundig: Dem ersten Zusammenbruch folgt eine überlaute Klage, beim zweiten klagt nur noch das Herz, beim dritten gar nichts mehr.”

CONCLUSÃO

Tendo analisado os diversos aspectos relacionados com as figuras de Belacane e Herzeloide que considero importantes numa discussão de questões de género e emoção, urge agora tecer algumas considerações finais em jeito de conclusão.

A história dos pais introduz, desde logo, os problemas centrais que serão posteriormente tratados no enredo principal, nomeadamente no que se refere a Parzival e a Gawan. Apesar da fachada de perfeição e brilho, o mundo cortês está em desordem, porque tem como centro e objectivo de toda a acção a sua essência (*minne* e *rîterschaft*) e não Deus. Ou seja, a união da vertente transcendente e da vertente imanente (terrestre), que levaria à obtenção de uma ordem suprema, simplesmente não existe. Deste modo, o que domina é uma ânsia de auto-elevação, baseada numa concepção de *minne* corrompida, cujas deficiências culminam no sofrimento e na morte dos seus intervenientes. Gahmuret, primeiro grande herói desta obra, paga com a sua vida a alteração dos devidos valores, cabendo a Gawan e Parzival restaurar a devida ordem que culminará na salvação do universo graliano através da pergunta de Parzival - ou seja, na restauração de valores espirituais na vida das personagens.

Neste sistema essencialmente masculino, Wolfram reconhece que, num sentido de dor e morte, a mulher se mantém dependente e necessitada de ajuda, uma vez que ela é a grande vítima. Assim, Wolfram dá a hipótese de, num contexto de necessidade ou de sofrimento, as mulheres reagirem ou até agirem de formas diferentes do habitual na literatura cortês. Convencional seria elas aceitarem passivamente os seus destinos e os seus sofrimentos. No entanto, Wolfram apresenta uma série de mulheres que marcam a diferença: Belacane, que oferece recompensa do amor antes mesmo de Gahmuret prestar quaisquer serviços; Ampflise, que também se oferece a Gahmuret; Orgeluse, que perdeu Cidegast pela mão de Gramoflanz; Itonje, que quer impedir o sofrimento que seria causado pela luta entre Gawan e Gramoflanz, ou seja, entre seu irmão e seu amado; e Herzeloide, que primeiro procura por sua iniciativa um marido (torneio) e que, depois da morte de Gahmuret, decide afastar-se do mundo cortês.

No prólogo, Wolfram prontifica-se a contar uma história de alegria e sofrimento, de sorte e de azar, de coragem e de medo. Todos estes estados de espírito e sentimentos estão bem patentes na história da geração dos pais de Parzival, especialmente no que concerne as figuras de Belacane e Herzeloide. Apesar do carácter funcional e propulcionador da acção destas mulheres, são os seus sentimentos que mais as caracterizam. Emoções estas que fazem com que ambas contenham em si a essência do que é mais humano: o amor e o sofrimento. No entanto, não são os sentimentos que levam estas figuras à destruição, mas sim o facto delas fazerem parte de um sistema, em que o social sempre prevalece sobre o individual. Como refere Helmut Brall (1986, p. 561):

Es sind nicht die Gedanken oder die Gefühle, die den Personen den Boden unter den Füßen wegziehen, sondern ihre Voraussetzungen und ihre Taten, in denen sich ihre Identität konkretisiert und deren eine die andere teils kausal, teils über einige Stationen vermittelt, ausschließt.

Em termos comparativos, Belacane enquadra-se mais no plano do privado e Herzeloide mais no plano do social. Esta constatação está patente principalmente na forma como ambas agem enquanto rainhas e depois esposas. Embora não deixem de ter um carácter funcional, a verdade é que as suas existências tendem em enveredar por estes caminhos opostos. Só enquanto mãe é que Herzeloide se direcciona mais para o privado e, consequentemente, para o espiritual. No entanto, esta mudança surge tarde demais.

O carácter masculino que advém das suas atitudes activas e decisórias está patente em Belacane essencialmente na sua entrega apressada a Gahmuret: ele chega, ela apaixona-se e, no segundo dia, já estavam casados - muito por iniciativa dela. Com Herzeloide, esta troca de papéis só é intercalada pelo período que corresponde ao seu casamento. Em relação a Gahmuret, é ela que tem quase sempre papel activo, ou seja, ela organiza o torneio, selecciona Gahmuret como vencedor antes de o torneio acabar, vai ter com ele à sua tenda e parte para uma batalha judicial, ao ver que este se recusa a casar-se com ela. Também em relação a Parzival é ela que tem o papel dominante, uma vez que é ela que decide refugiar-se em Soltane; mantê-lo

afastado do mundo cortês (mesmo em termos educativos); dar a sua visão parcial sobre *minne* e sobre religião, o que provocará muitos percalços na vida de Parzival; e vesti-lo de bobo da corte, para assim condicionar o seu caminho no mundo cortês. A única vez que ele age activamente como homem é na sua decisão de se tornar cavaleiro e partir, o que culminará na morte de sua mãe.

Belacane e Herzeloyde alteram os seus papéis inicialmente numa fase em que enquanto rainhas necessitam de um cavaleiro para as defender. Daí se pode concluir que as alterações dos seus estatutos estão directamente ligados à falta de uma figura masculina, ou seja, se não fosse este vácuo, elas não alterariam a sua forma feminina convencional de agir. Isto torna-se óbvio quando se tornam esposas de Gahmuret. Como é ele que agora “comanda” a situação, elas remetem-se para um papel mais passivo e, consequentemente, mais secundário.

É nos seus papéis de viúvas e mães que estas duas figuras femininas se demarcam mais uma da outra. Enquanto que depois da partida de Gahmuret Belacane se comporta como qualquer outra dama da sociedade cortês, dando à luz ao seu filho, mas depois morrendo por não mais conseguir viver sem o seu amado (é uma morte funcional), Herzeloyde apresenta uma alternativa a este desfecho. Ou seja, não morre após a morte do esposo, não morre após o nascimento do filho (como Belacane) e tenta mudar o seu destino através de acções consideradas mais masculinas, tais como o seu afastamento da sociedade cortês e a sua tentativa de, numa forma manipuladora, educadora e talvez um pouco ingénua, querer impor a sua vontade, que na sua perspectiva representa a defesa da vida de Parzival.

Tendo em conta o paralelismo entre as histórias destas duas mulheres, a diferença dos seus desfechos, pode revelar uma intenção narrativa. Isto é, Wolfram é o único autor medieval que critica o carácter destrutivo de *minne*. Estas duas histórias vêm comprovar que quer se mantenham os traços convencionais de feminilidade (Belacane) ou não (Herzeloyde) o desfecho fica sempre ensombrado pelo sofrimento e pela morte - ou seja, ainda não há esperança. Só no final da obra, com a união do amor secular com o amor espiritual - presente em Parzival e Condwiramurs - é que *minne* se pode tornar no valor máximo da sociedade, promovendo assim a paz e a harmonia.

A codificação das emoções nesta narrativa está impregnada de significado, uma vez que está directamente ligada à questão de género. As emoções têm um forte impacto na acção. No caso de Belacane, é a sua paixão súbita por Gahmuret que faz com que aja de uma forma incomum para uma mulher (apesar de necessitar muito de um cavaleiro que a proteja). No caso de Herzeloide, as implicações emocionais são mais profundas. Enquanto rainha, ela impõe a sua vontade e conquista Gahmuret (necessidade sócio-política), mas o seu desejo de casamento é aumentado pela profunda atracção que sente por ele, logo desde a sua chegada. Ou seja, é *minne* por parte dela que dá ênfase à sua insistência em torná-lo seu esposo. Enquanto mãe, Herzeloide fundamenta as suas acções pouco femininas no amor que sente pelo seu filho. Mesmo vendo nele o pai, Gahmuret, é para proteger a vida do filho que ela se desvia tanto do papel tradicional. Ela permanece viva graças ao seu sentimento de amor pelo pai e pelo filho. Mas como *minne* destrói, ela está condenada a sofrer. As emoções surgem aqui como catalisadores da acção, uma vez que levam as personagens a agir de uma forma fora do comum. No entanto, por mais que estas mulheres lutem, não deixam de estar condenadas ao fracasso. Herzeloide é um exemplo muito claro de como, de desmaio em desmaio, o seu papel é meramente funcional e secundário, culminando o seu esforço também na sua morte. A idealização de *minne* surgirá apenas na geração seguinte. Segundo Konstantin Pratelidis (1994, p.194), “In Wolframs ‘Parzival’ ist das Leid eine Grunderfahrung menschlicher Existenz”. Poder-se-ia alterar esta afirmação da seguinte forma: em *Parzival*, a existência humana tem como experiência basilar não só o sofrimento causado pela morte de quem se ama, seja este marido ou filho, como também a capacidade humana de amar terrena e espiritualmente.

BIBLIOGRAFIA

EDIÇÕES DE TEXTO:

Wolfram von Eschenbach, *Parzival*. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung von Peter Knecht. Einführung zum Text von Bernd Schirok. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1998.

Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*. Übersetzung und Herausgebeung von Felicitas Olef-Krafft. Stuttgart: Phillip Reclam jun..

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA:

ALTHOFF, Gerd (2000), "Gefühle in öffentlicher Kommunikation". In: Benthien, Claudia; Fleig, Anne; Kasten, Ingrid (eds.), *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau, 2000, pp. 82-99.

BAISCH, Martin (1999), „Orgeluse – Aspekte ihrer Konzeption in Wolframs von Eschenbach *Parzival*“. In: Alois M. Haas e Ingrid Kasten (eds.), *Schwierige Frauen – Schwierige Männer in der Literatur des Mittelalter*. Bern / Berlin / Frankfurt a. M. / New York / Paris / Wien: Peter Lang, pp. 15-33.

BAYER, Hans (1978), *Gralsburg und Minnegrotte – Die religiös-ethische Heilslehre Wolframs von Eschenbach und Gottfrieds von Straßburg*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

BENNEWITZ, Ingrid (1992) „Feministische Literaturwissenschaft und Mediävistik: Versuche einer Positionsbeschreibung“. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes*, Nr. 39/3. Bielefeld; também em: „Sammelbesprechung: Mediävistische Neuerscheinungen aus dem Bereich der Frauen- und Geschlechtergeschichte“, in *ZfdPh*, Nr. 113, Berlin, 1994, S. 416-426.

BENNEWITZ, Ingrid (1996), „Der Körper der Dame. Zur Konstruktion von <Weiblichkeit> in der deutschen Literatur des Mittelalters“. In: Müller, Jan-Dirk (ed.), *<Aufführung> und <Schrift> in Mittelalter und Früher Zeit*. Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler, pp. 222-238.

BENTHIEN, Claudia; FLEIG, Anne; KASTEN, Ingrid (eds.) (2000), *Emotionalität: zur Geschichte der Gefühle*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau.

BLAMIREs, David (1966), *Characterization and Individuality in Wolfram's 'Parzival'*. Cambridge: Cambridge University Press.

BÖHME, HARTMUT (1997), "Gefühle". In: Wulf, Christoph (ed.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Weinheim / Basel: Beltz Verlag, pp. 525-548.

BOHRER, Karl-Heinz (1996), *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

- BRACKERT, Helmut (1989), „der lac an ritterscheffe töt“. Parzival und das Leid der Frauen (Anm.1)“. In: Krüger, Rüdiger; Kühnel, Jürgen; Kuolt, Joachim (eds.), *Ist zwîvel herzen nâchgebûr: Günter Schweikle zum 60. Geburtstag*. Stuttgart: Helfant Edition, pp. 143-163.
- BRADLEY, Robert Lee (1981), *Narrator and audience roles in Wolfram's „Parzival“*. Göttingen: Kümmerle Verlag.
- BRALL, Helmut (1983), *Gralsuche und Adelsheil – Studien zu Wolframs Parzival*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- BRALL, Helmut (1986), „Familie und Hofgesellschaft in Wolframs *Parzival*“. In: Kaiser, Gert; Müller, Jan-Dirk (eds.), *Höfische Literatur, Hofgesellschaft, Höfische Lebensformen um 1200*. Düsseldorf: Droste Verlag, pp. 541-583.
- BRAUNAGEL, Robert (2001), *Die Frau in der höfischen Epik des Hochmittelalters: Entwicklungen in der literarischen Darstellung und Ausarbeitung weiblicher Handlungsträger*. Ingolstadt: Publishers Consults.
- BRINKER-VON DER HEYDE, Claudia (1996), *Geliebte Mütter – Mütterliche Geliebte – Rolleninszenierung in höfischen Romanen*. Bonn: Bouvier Verlag.
- BUMKE, Joachim (1987), *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, 4. Aufl.. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- BUMKE, Joachim (1997), *Wolfram von Eschenbach*, 7., völlig neu bearb. Aufl.. Stuttgart / Weimar: Metzler.
- BUSCHINGER, Danielle (1995), *Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters*. Greifswald: Reinecke Verlag.
- BUSSE, Werner (1979), „Verwandtschaftsstrukturen im ‚Parzival‘. In: Schröder, Werner (ed.), *Wolfram-Studien*, Band V, pp. 116-134.
- BUTLER, Judith (1991), *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M. (orig: Gender Trouble, 1990).
- CARNE, Eva-Maria (1970), *Frauengestalten bei Hartmann von Aue*. Marburg.
- CHRISTOPH, Siegfried Richard (1980), *Wolfram von Eschenbach's Couples*, Diss., Illinois.
- DALLAPIAZZA, Michael (1990), „Emotionalität und Geschlechterbeziehung bei Chrétien, Hartmann und Wolfram“. In: Schulze-Belli, Paola; Dallapiazza, Michael (ed.), *Liebe und aventure im Artusroman des Mittelalters: Beiträge der Triester Tagung/1988*. Göttingen: Kümmerle Verlag, pp. 167-184.
- DINZELBACHER, Peter (1986), „Gefühl und Gesellschaft im Mittelalter – Vorschläge zu einer emotionsgeschichtlichen Darstellung des hochmittelalterlichen Umbruchs“. In: Kaiser, Gert; Müller, Jan-Dirk (ed.), *Höfische Literatur, Hofgesellschaft, Höfische Lebensformen um 1200*. Düsseldorf: Droste Verlag, pp. 213-241.
- DINZELBACHER, Peter (1986), „Sozial- und Mentalitätsgeschichte der Liebe im Mittelalter“. In: Müller, Ursula (ed.), *Minne ist ein swaerez spil – Neue Untersuchungen zum Minnesang und zur Geschichte der Liebe im Mittelalter*. Göttingen: Kümmerle Verlag, pp. 75-106.
- DRECOLL, Uta (2000), *Tod in der Liebe – Liebe im Tod. Untersuchungen zu Wolframs Titulrel und Gottfrieds Tristan in Wort und Bild*. Frankfurt a. M. / Berlin / Bern / Bruxelles / New York / Oxford / Wien: Peter Lang.
- DUCKWORTH, David (1987-88), „Herzeloyde and Antikonie. Some aspects compared.“. In: *German Life and Letters*, Volume 41, pp. 333-341.
- EBENBAUER, Alfred (1984), „Es gibt ain möryne vil dick susse myne. Belakanes Landsleute in der deutschen Literatur des Mittelalters“. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, Band 113, pp. 16-42.

- EDER, Annemarie, „Macht- und Ohnmachtstrukturen im beziehungsgefüge von Wolframs *Parzival* – Die Herzelaydentragödie“. In: Bennewitz, Ingrid (ed.) *Der frauen buoch – Versuche zu einer feministischen Mediävistik*. Göppingen: Kümmerle Verlag, pp. 179-212.
- EMING, Jutta; KASTEN, Ingrid; KOCH, Elke; SIEBER, Andrea (eds.) (2001), *Emotionalität und Performativität in narrativen Texten des Mittelalters. Paragrana*, Band 10, Heft 1, pp. 215-233.
- ERNST, Ulrich (2002), „Differentielle Leiblichkeit. Zur Körpersemantik im epischen Werk Wolframs von Eschenbach“. In: *Wolfram-Studien XVII – Wolfram von Eschenbach – Bilanzen und Perspektiven: Eichstätter Kolloquium 2000*, pp. 182-222.
- ERTZDORFF, Xenja von (1996), *Spiel der Interpretation. Gesammelte Aufsätze zur Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Göppingen: Kümmerle Verlag.
- FAUGÈRE, Annie (1979), *Les origines orientales du Graal chez Wolfram von Eschenbach – Etat des Recherches*. Göppingen: Kümmerle Verlag.
- FRAPPIER, Jean (1955), *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*. Paris.
- FRITSCH-RÖBLER, Waltraud (1999), *Finis Amoris: Ende, Gefährdung und Wandel von Liebe im hochmittelalterlichen deutschen Roman*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- GIBBS, Marion E. (1967-68), „The role of woman in Wolfram's *Parzival*“. In: *German Life and Letters*, Volume XXI. Oxford: Basil Blackswell, pp. 296-308.
- Gibbs, Marion E. (1972), *wîplîchez wîbes reht – A Study of the Women Characters in the Works of Wolfram von Eschenbach*. Pittsburgh, Duquesne University Press.
- GIBBS, Marion E. (1980), „Ampflise im ‚Parzival‘ und im ‚Titurel‘“. In: *Wolfram-Studien*, Band VI., pp. 48-54.
- GILOY-HIRTZ, Petra (1994), „Frauen unter sich. Weibliche Beziehungsmuster im höfischen Roman“. In: Brall, Helmut; Haupt, Barbara; Küsters, Urban (ed.), *Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur*. Düsseldorf: Droste Verlag, pp. 61-87.
- GNÄDINGER, Louise (1974), „Wasser-Taufe-Tränen (zu Parzival 817,4-30)“. In: *Wolfram-Studien*, Band II, pp. 53-71.
- GOTTMANN, Carola L. (1986), *Deutsche Artusdichtung, Band I – Rittertum, Minne, Ehe und Herrschertum: Die Artusepik der hochhöfischen Zeit*. Frankfurt a. M. / Bern / New York: Verlag Peter Lang.
- GREENFIELD, John (1984), „‘Minne’ and the Grail in Wolfram's ‘Parzival’“. In: *Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas*. II Série, Vol. I, pp. 195-208.
- GREENFIELD, John (1985), „Die Minne und Parzival“. In: *Runa. Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos*. II, pp. 25-42.
- GREENFIELD, John; MIKLAUTSCH, Lydia (1998), *Der »Willehalm« Wolframs von Eschenbach: Eine Einführung*. Berlin / New York: de Gruyter.
- GREENFIELD, John (2002), „Wolframs zweifache Witwe. Zur Rolle der Herzelayde-Figur im >Parzival<“. In: Meyer, Matthias; Schiewer, Hans-Jochen (eds.), *Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, pp. 159-173.

- HAAS, Alois M. (1989), „Die Auffassung des Todes in der deutschen Literatur des Mittelalters“. In: Jansen, Hans Helmut (ed.), *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst.*, 2. neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Darmstadt: Steinkopff Verlag, pp. 145-160.
- HAFERLAND, Harald (1989), *Höfische Interaktion: Interpretationen zur höfischen Epik und Didaktik um 1200*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- HAMMER-TUGENDHAFT, Daniela (1994), „Körperbilder - Abbild der Natur? Zur Konstruktion von Geschlechterdifferenz in der Aktkunst der Frühen Neuzeit“. In: *L'Homme* 5/1, p. 51.
- HARTMANN, Heiko (2000), *Gahmuret und Herzeloide: Kommentar zum zweiten Buch des Parzival Wolframs von Eschenbach*. Herne: Verlag für Wissenschaft und Kunst.
- HATTO, Arthur (1968-69), „Herzeloide's Dragon-Dream“. In: *German Life and Letters*, Volume 22, pp. 16-31.
- HAUG, Walter (1990), „Parzival ohne Illusionen“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift* 64, pp. 199-217.
- HAUG, Walter (1996), „Die Verwandlungen des Körpers zwischen <Aufführung> und <Schrift>“. In: Müller, Jan-Dirk (ed.), *<Aufführung> und <Schrift> in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler, (DFG-Symposium 1994), pp. 190-104.
- HAUPT, Barbara (2002), „Der schöne Körper in der höfischen Epik“. In: Ridder, Klaus; Langer, Otto (eds.), *Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur (Kolloquium am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld – 18. Bis 20. März 1999)*. Berlin: Weidler Buchverlag, pp. 47-73.
- HECKEL, Susanne (1999), „„die wîbes missende vlôch“ (113,12) – Rezeption und Interpretation der Herzeloide“. In: Haas, Alois M.; Kasten, Ingrid (eds.), *Schwierige Frauen – schwierige Männer in der Literatur des Mittelalters*. Bern / Berlin / Frankfurt a. M. / New York / Paris / Wien: Peter lang, pp. 16-52.
- HOF, Renate (1995), *Die Grammatik der Geschlechter: Gender als Analysekatgorie der Literaturwissenschaft*. Frankfurt / New York: Campus Verlag.
- JAEGER, C. Stephen (2003), „Emotions and Sensibilities: Some Preluding Thoughts“. In: Jaeger, C. Stephen; Kasten, Ingrid (eds.), *Codierungen von Emotionen im Mittelalter / Emotions and Sensibilities in the Middle Ages*. Berlin / New York: Walter de Gruyter, pp.VII-XII.
- JEßING, Benedikt (1995), „Die Blutstropfenepisode. Ein Versuch zu Wolframs Parzival“. In: Bickelwort und Wildiu Mære. *Festschrift für Eberhard Nellman zum 65. Geburtstag*. Göttingen: Kümmerle Verlag, pp. 120-143.
- JONES, Martin (1987), „Formen der Liebeserklärung im höfischen Roman bis um 1300“. In: Ashcroft, Jeffrey; Huschenbett, Dietrich; Jackson, William Henry (eds.), *Die Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters: St. Andrews Colloquium 1985*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, pp. 36-49.
- KAISER, Gert (1995), *Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv der europäischen Kultur*. Frankfurt a. M. / New York: Campus Verlag.
- KARG, Ina (1993), „... sîn sîeze sîrez ungemach... – Erzählen von der Minne in Wolframs Parzival“. Göttingen: Kümmerle Verlag.

- KASTEN, Ingrid (1995), „Bachtin und der höfische Roman“. In: Lindemann, Dorothee; Volkmann, Berndt; Wegera, Klaus-Peter (eds.), *bickelwort und wildiu maere*. Festschrift Eberhard Nellmann. Göppingen, pp. 51-70.
- KASTEN, Ingrid (2003), „Einleitung“. In: Jaeger, C. Stephen; Kasten, Ingrid (eds.), *Codierungen von Emotionen im Mittelalter / Emotions and Sensibilities in the Middle Ages*. Berlin / New York: Walter de Gruyter, pp. XIII-XXVIII.
- KELLERMANN-HAAF, Petra (1986), *Frau und Politik im Mittelalter. Untersuchungen zur politischen Rolle der Frau in den höfischen Romanen des 12., 13. und 14. Jahrhunderts*. Göppingen (=GAG, Nr. 465).
- KIENING, Christian (1997), „Aspekte einer Geschichte der Trauer in Mittelalter und früher Neuzeit“. In: Segl, Peter (ed.), *Mittelalter & Moderne. Entdeckung und Rekonstruktion der mittelalterlichen Welt (Kongreßakten des 6. Symposiums des Mediävistenverbandes in Bayreuth – 1995)*. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag, pp. 31-53.
- KLEBER, Jutta Anna (1992), *Die Frucht der Eva und die Liebe in der Zivilisation – Das Geschlechterverhältnis im Galsroman Wolframs von Eschenbach*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- KOCH, Elke (2003), „Inszenierungen von Trauer, Körper und Geschlecht im *Parzival* Wolframs von Eschenbach“. In: Jaeger, C. Stephen; Kasten, Ingrid (ed.), *Codierungen von Emotionen im Mittelalter / Emotions and Sensibilities in the Middle Ages*. Berlin / New York: Walter de Gruyter, pp.143-158.
- KÖNIG, Ekkehard (1998), „„Performativ“ und „Performanz“: zu neueren Entwicklungen in der Sprechakttheorie“. In: *Paragrana* 7, pp. 59-70.
- KRÄMER, Sybille (1998), „Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Thesen über Performativität als Medialität“. In: *Paragrana – Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Band 7, Heft 1, pp. 33-57.
- KRATZ, Henry (1973), *Wolfram von Eschenbach's Parzival – An attempt at a total evaluation*. Bern: Francke Verlag.
- KUGLER, Hartmut (1994), „Über Handlungsspielräume im Artusroman und im Maere“. In: Brall, Helmut; Haupt, Barbara; Küsters, Urban (eds.), *Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur*. Düsseldorf: Droste Verlag, pp. 251-267.
- KÜSTERS, Urban (1991), „Klagefiguren vom höfischen Umgang mit der Trauer“. In: Kaiser, Gert (ed.), *An den Grenzen höfischer Kultur: Anfechtungen der Lebensordnung in der deutschen Erzähldichtung des hohen Mittelalters*. München: Wilhelm Fink Verlag, pp. 9-75.
- KÜSTERS, Urban (1994), „Die Liebe und der zweite Blick. Wahrnehmungshaltungen in höfischen Liebesbegegnungen“. In: Brall, Helmut; Haupt, Barbara; Küsters, Urban (eds.), *Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur*. Düsseldorf: Droste Verlag, pp. 271-320.
- LEWIS, Gertrud Jaron (1979), „*daz vil edel wîp*. Die Haltung zeitgenössischer Kritiker zur Frauengestalt der mittelhochdeutschen Epik“. In: Paulsen, Wolfgang (ed.), *Die Frau als Heidin und Autorin. Neue kritische Aufsätze zur deutschen Literatur*. Bern / München: Francke Verlag, pp. 66-81.
- Lexikon Literatur des Mittelalters: Autoren und Werke*, Band 2. Stuttgart, / Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2002.
- LIEBERTZ-GRÜN, Ursula (1991), „Frau und Herrscherin. Zur Sozialisation deutscher Adeliger (1150-1450)“. In: Lundt, Bea (ed.), *Auf der Suche nach*

- der Frau im Mittelalter; Fragen, Quellen, Antworten*. München: Wilhelm Fink Verlag, pp. 165-187.
- LINDHOFF, Lena (1995), *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.
- MASSER, Achim (1990), „Gahmuret und Belakane. Bemerkungen zur Problematik von Eheschließung und Minnebeziehungen in der höfischen Literatur“. In: Schulze-Belli, Paola; Dallapiazza, Michael (ed.), *Liebe und aventure im Artusroman des Mittelalters: Beiträge der Triester Tagung/1988*. Göttingen: Kümmerle Verlag, pp. 109-132.
- MERGELL, Bodo (1943), *Wolfram von Eschenbach und seine französischen Quellen – II. Teil - Wolframs Parzival*. Münster in Westfalen: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.
- MERTENS, Volker (1998), *Der deutsche Artusroman*. Stuttgart: Reclam.
- MIKLAUTSCH, Lydia (1991), *Studien zur Mutterrolle in den mittelhochdeutschen Epen des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts*. Erlangen: Verlag Palm&Enke.
- MÜLLER, Jan-Dirk (2003), „Visualität, Geste, Schrift: Zu einem neuen Untersuchungsfeld der Mediävistik“. In: *ZdPh*, Band 112, Heft 1. Erich Schmidt Verlag, pp. 119-131.
- NITSCHKE, Barbara (2000), „Die literarische Signifikanz des Essens und Trinkens im *Parzival* Wolframs von Eschenbach“. In: Adam, Wolfgang (ed.), *Euphorion*, 94. Band. Heidelberg: Universitätsverlag, pp. 245-270.
- NOLTZE, Holger (1995), „bî den dûht in diu wîle lanc – Warum langweilt sich Gahmuret bei den Mōren? (zu Pz. 17, 26)“. In: *bickelwort und wildiu mære. Festschrift für Eberhard Nellman zum 65. Geburtstag*. Göttingen: Kümmerle Verlag, pp. 109-119.
- NOLTZE, Holger (1995), *Gahmurets Orientfahrt: Kommentar zum ersten Buch von Wolframs ‚Parzival‘ (4,27-58,26)*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- ORTMANN, Christa (1972), *Die Selbstaussagen im <Parzival> - Zur Frage nach der Persongestaltung bei Wolfram von Eschenbach*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer.
- PEIL, Dietmar (1975), *Die Gebärde bei Chrétien, Hartmann und Wolfram – Erec – Iwein – Parzival*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- PETERS, Ursula (1987), „Höfische Liebe. Ein Forschungsproblem der Mentalitätsgeschichte“. In: Ashcroft, Jeffrey; Huschenbett, Dietrich; Jackson, William Henry (eds.), *Die Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters: St. Andrews Colloquium 1985*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, pp. 1-13.
- PRATELIDIS, Konstantin (1994), *Tafelrunde und Gral – Die Artuswelt und ihr Verhältnis zur Gralswelt im ‚Parzival‘ Wolframs von Eschenbach*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- PRETZEL, Ulrich (1979), *Kleine Schriften*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- QUAST, Bruno (2003), „*Diu bluotes mâl*. Ambiguierung der Zeichen und literarische Programmatik in Wolframs von Eschenbach *Parzival*“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift* 77, Heft 1, pp. 43-60.
- RAUCHEISEN, Alfred (1997), *Ethisch-moralische Aspekte in Wolframs Epen Parzival und Willehalm*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- REALLEXIKON DER DEUTSCHEN LITERATURWISSENSCHAFT (1997). Neuauflage des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit

- Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller. Weimar, Klaus (ed.). Band I. Berlin / New York: Walter de Gruyter.
- RICHEY, Margaret Fitzgerald (1957), *Studies of Wolfram von Eschenbach*. Edinburgh / London: Oliver and Boyd.
- RINN, Karin (1996), *Liebhaberin, Königin, Zauberfrau. Studien zur Subjektstellung der Frau in der deutschen Literatur um 1200*. Göppingen: Kümmerle Verlag.
- ROßKOPF, Rudolf (1972), *Der Traum Herzeloyses und der rote Ritter – Erwägungen über die Bedeutung des staufisch – welfischen Thronstreites für Wolframs „Parzival“*. Göppingen: Verlag Alfred Kümmerle.
- RUSS, Anja (2000), *Kindheit und Adoleszenz in den deutschen Parzival- und Lancelot-Romanen*. Stuttgart: S. Hirzel Verlag.
- SACKER, Hugh (1963), *An Introduction to Wolfram's „Parzival“*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHIROK, Bernd (ed.) (1985), *Wolfram von Eschenbach „Parzival“ – Die Bilder der illustrierten Handschriften*. Göppingen: Kümmerle Verlag.
- SCHMID, Elisabeth (1976), *Studien zum Problem der epischen Totalität in Wolframs „Parzival“*. Erlangen: Verlag Palm&Enke.
- SCHNELL, Rüdiger (1985), *Causa Amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*. Bern / München: Francke Verlag.
- SCHNYDER, Mireille (1998), „Frau, Rubin und ‚aventure‘. Zur ‚Frauenpassage‘ im Parzival – Prolog Wolframs von Eschenbach (2,23-3,24)“. In: : *Deutsche Vierteljahresschrift* 72, pp. 3-17.
- SCHRÖDER, Walter Johannes (1963), *Die Soltane-Erzählung in Wolframs Parzival – Studien zur Darstellung und Bedeutung der Lebensstufen Parzivals*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- SCHRÖDER, Werner (1970), „Das epische Alterswerk Wolframs von Eschenbach“. In: Schröder, Werner (ed.), *Wolfram-Studien*, Band I, Berlin, pp. 199-218.
- SCHRÖDER, Werner (1982), *Die Namen im „Parzival“ und im „Titurel“ Wolframs von Eschenbach*. Berlin / New York: Walter de Gruyter.
- SCHU, Cornelia (2002), *Vom erzählten Abenteuer zum Abenteuer des Erzählens: Überlegungen zur Romanhaftigkeit von Wolframs Parzival*. Frankfurt a. M. / Berlin / Bern / Bruxelles / New York / Oxford / Wien: Peter Lang.
- SCHUMACHER, Marlis (1967), *Die Auffassung der Ehe in den Dichtungen Wolframs von Eschenbach*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- SCHUMACHER, Martin (1963), *Kritische Bibliographie zu Wolframs „Parzival“ 1945-1958*. Frankfurt a. M..
- SCOTT, Joan W. (1994), „Gender. Eine nützliche Kategorie der historischen Analyse“. In: Kaiser, Nancy (ed.), *Selbst. Bewußt. Frauen in den USA*. Leipzig, pp. 27–75; e novamente em Kimmich, Dorothee, u.a. (ed. e com.), *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart, pp. 416-440.
- SHOCKEY, Gary (2002), *Homo Viator, Katabasis and Landscapes: A Comparison of Wolfram von Eschenbach's „Parzival“ und Heinrich von dem Türlin's „Diu Crône“*. Göppingen: Kümmerle Verlag.
- SNELLEMAN, Willem (1941), *Das Haus Anjou und der Orient im Wolframs „Parzival“*. Nijkerk: Callenbach N. V..

- SPROEDT, Kriemhild (1964), *Gahmuret und Belakane. Verbindung von Heidentum und Christentum in einem menschlichen Schicksal*. Diss., Hamburg.
- STEIN, Alexandra (1993), ‚wort unde werc‘ – Studien zum narrativen Diskurs im ‚Parzival‘ Wolframs von Eschenbach. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- TREPP, Anne-Charlott (2002), „Gefühl oder kulturelle Konstruktion? Überlegungen zur Geschichte der Emotionen“. In: Kasten, Ingrid; Stedmann, Gesa; Zimmermann, Margarete (eds.), *Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Querelles – Jahrbuch für Frauenforschung 2002). Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler, pp. 86-102.
- UKENA-BEST, Elke (1994), „Die Klugheit der Frauen in Wolframs von Eschenbach *Willehalm*. Ein Beitrag zur Erforschung des Frauenbildes in der höfischen Epik des deutschen Mittelalters“. In: Krause, Christine; Mayer, Sylvia; Schuchard, Margaret; Speck, Agnes (eds.), *Zwischen Schrift und Bild: Entwürfe des weiblichen in literarischer Verfahrensweise*. Heidelberg: Mattes Verlag, pp. 5-40.
- URSCHELER, Andreas (2002), *Kommunikation in Wolframs „Parzival“: eine Untersuchung zu Form und Funktion der Dialoge*. Bern / Berlin / Bruxelles / Frankfurt a. M. / New York / Oxford / Wien: Peter Lang.
- WALZ, Herbert (1976), *Die Deutsche Literatur im Mittelalter. Geschichte und Dokumentation*. München: Kindler Verlag.
- WANDHOFF, Haiko (1994), „Gefährliche Blicke und rettende Stimmen. Eine audiovisuelle Choreographie von Minne und Ehe in Hartmanns <Erec>“-“. In: Müller, Jan-Dirk (ed.), *<Aufführung> und <Schrift> in Mittelalter und Früher Neuzeit*, (DFG-Symposium 1994). Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler, pp. 170-189.
- WEINHOLD, Karl (1897), *Die deutschen Frauen in dem Mittelalter*. Wien: Gerold Verlag.
- WENZEL, Franziska (2000), *Situationen höfischer Kommunikation: Studien zu Rudolfs von Ems ‚Willehalm von Orlens‘*. Frankfurt a. M. / Berlin / Bern / Bruxelles / New York / Oxford / Wien: Peter Lang.
- WENZEL, Horst (1994), „Hören und Sehen. Zur Lesbarkeit von Körperzeichen in der höfischen Literatur“. In: Brall, Helmut; Haupt, Barbara; Küsters, Urban (eds.), *Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur*, Düsseldorf, Droste Verlag, pp. 191-218.
- WENZEL, Horst (1996), „Herzeloide und Sigune: Mutter und Geliebte: zur Ikonographie der Liebe im Überschneidungsfeld von Text und Bild“. In: Scieurie, Helga; Bachorski, Hans-Jürgen (eds.), *Eros – Macht – Askese. Geschlechterspannungen als Dialogstruktur*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag, pp. 9-22; 211-234.
- WIEGAND, Herbert Ernst (1972), *Studien zur Minne und Ehe in Wolframs Parzival und Hartmanns Artusepik*. Berlin: Walter de Gruyter.
- WILLSON, H. Bernhard (1959-60), „The Symbolism of Belakâne and Feirefiz in Wolfram's Parzival“. In: *German Life and Letters*, Volume 13, pp. 94-105.
- WOLF, Gerhard (2001), „Starke Frauen – Schwache Männer: Geschlechterrollen im Spannungsfeld der Diskurse“. In: Gaebel, Ulrike; Kartschoke, Erika (eds.), *Böse Frauen – Gute Frauen: Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag, 2001, pp. 273-286.

- WYNN, Marianne (2002), *Wolfram's Parzival: On the Genesis of its Poetry*.
Frankfurt a. M. / Berlin / Bern / Bruxelles / New York / Oxford / Wien: Peter
Lang.
- YEANDLE, David N. (1984), *Commentary on the Soltane and Jeschute Episodes
in Book III of Wolfram von Eschenbach's Parzival (116,5-138,8)*.
Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.