Mónica Andrea de Sousa Neves

"Quid sit amor"

O conceito do amor na literatura cortês:

a poesia lírica médio-alto-alemã e galego-portuguesa -

Walther von der Vogelweide e D. Dinis

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Outubro de 2004

Mónica Andrea de Sousa Neves

"Quid sit amor"

O conceito do amor na literatura cortês:

a poesia lírica médio-alto-alemã e galego-portuguesa -

Walther von der Vogelweide e D. Dinis

Dissertação de Mestrado em Estudos Alemães apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Outubro de 2004

"Non es meravelha s'eu chan
melhs de nul autre chantador,
que plus me tra.l cors vas amor
el melhs sui faihz a so coman."

Bernart de Ventadorn (W, 70,31)[1]

[1] W - Paris, Bibliothèque Nationale, F. Fr. 844 ('Manuscrit du roi').

PREFÁCIO

A realização de um projecto deste tipo não é um processo solitário: resulta da combinação de toda uma série de esforços envolvendo desde as instituições e orientadores às pessoas que connosco convivem diariamente. Como tal, gostaria antes de mais de agradecer a todos quantos directa ou indirectamente contribuíram para a elaboração deste estudo, em especial:

- à DAAD, pela atribuição da bolsa de investigação em Berlim, em particular à Dra. Beatrix Heilmann pela disponibilidade, simpatia e auxílio prestado;
- à Freie Universität Berlin, nomeadamente à Prof. Dra. Ingrid Kasten e à Dra. Hendrikje Haufe pela generosidade e pelo apoio que me deram na orientação da minha investigação através de sugestões de linhas de acção e de bibliografia crítica fundamental;
- naturalmente, à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, muito especialmente ao meu orientador Prof. Dr. John Greenfield, pela paciência e dedicação com que me incentivou e auxiliou nos meandros deste estudo, e a cujo gosto contagiante pela Literatura Alemã Medieval devo, em grande parte, o meu fascínio por esta temática;
- e, por fim, a todas as pessoas especiais que, com amizade e amor, me acompanharam neste percurso, cujo apoio a todos os níveis, compreensão e estímulo foram essenciais, nomeadamente aos meus pais e avós, a quem dedico este trabalho, às minhas amigas Paula Simões, a "responsável" por me ter proposto a este desafio, e Celda Choupina, pelas sugestões e revisão linguística, e àqueles que muitas vezes releguei para segundo plano e de cuja companhia abdiquei para me dedicar a esta causa.

A todos o meu mais sincero agradecimento e faço votos de que este trabalho de alguma forma retribua o apoio dado e que a sua leitura espelhe o mesmo prazer que tive em elaborá-lo.

ÍNDICE

Prefácio IV

Índice V

1. Introdução 1

2. O paradigma occitânico 6

2.1. Génese 6

2.2. Contexto histórico-cultural 7

2.3. Origens do conceito de amor medieval 13

2.4. Definição de 'amor cortês' 18

2.5. A imagem da mulher nesta literatura 26

2.6. A lírica occitânica: a 'cançó' e teorias acerca da sua difusão 27

3. O 'Minnesang' médio-alto-alemão 30

3.1. Génese e contexto histórico-cultural 30

3.2. A expressão do amor: 'Minnelied' 34

4. A lírica de amor galego-portuguesa 38

4.1. Génese e contexto histórico-cultural 38

4.2. A expressão do amor: a cantiga de amor 44

5. A codificação do 'amor cortês' em Walther e Dinis 48

5.1. Walther von der Vogelweide: vida e obra e análise do 'corpus' 48

5.2. D. Dinis: vida e obra e análise do 'corpus' 77

5.3. Comparação da codificação do 'amor cortês' em Walther e Dinis 97

6. Conclusão 105

7. Bibliografia 108

1. INTRODUÇÃO

> "Dass Liebe ein wichtiges Thema der Kunst, insbesondere der Literatur, ist, scheint uns heute selbstverständlich. Für das Mittelalter aber war das Thema eine Entdeckung."
>
> (Wachinger, 1989: p. 254)

É geralmente aceite que o amor na literatura europeia em língua vulgar é uma invenção do século XI; na história literária do espaço europeu este amor tem a designação de 'amor cortês'. É intenção deste trabalho investigar até que ponto o conceito de 'amor cortês' tem manifestações idênticas em regiões geograficamente distantes, tendo como base a análise dos *corpora* de Walther von der Vogelweide e de D. Dinis. Pretendo, desta forma, analisar o discurso amoroso, o sujeito poético e a imagem da dama para assim averiguar em que medida existe ou não inovação dos dois poetas em relação à convenção.

Sendo a produção lírica deste período tão rica a nível da variedade de géneros e subgéneros, optei por me centrar na poesia amorosa em que o sujeito poético tem uma voz masculina. Se na lírica galego-portuguesa há uma clara distinção entre cantigas de amigo, de amor e de escárnio e maldizer, já na médio-alto-alemã este aspecto não é tão linear, nomeadamente no autor que escolhi, como aliás as próprias várias edições da produção de Walther e a constante preocupação com a catalogação ou categorização das suas composições deixam perceber.

Consciente da dificuldade de comparar dois poetas que estão afastados no espaço e no tempo, a razão da escolha dos *corpora* de Walther von der Vogelweide e D. Dinis como base desta análise prendeu-se com o facto de estes serem os mais profícuos e completos representantes, tanto em extensão como em diversidade temática das obras, da lírica médio-alto-alemã e galego-portuguesa, respectivamente. Neste sentido, este estudo pretendeu cotejar a convenção medieval do conceito de amor nas produções poéticas dos dois autores, tendo em conta os diferentes contextos sócio-literários.[2]

[2] Como bibliografia primária as edições utilizadas foram respectivamente: Schweikle, Günther (ed.) (1998), *Walther von der Vogelweide. Werke.* Band 2: Liedlyrik. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, Stuttgart, Reclam (sigla L) e Júdice, Nuno (1997), *D. Dinis. Cancioneiro*, Lisboa, Editorial Teorema. A bibliografia crítica relativa à lírica amorosa medieval é vastíssima (sobretudo em relação ao 'Minnesang' alemão); para

Assim sendo, antes de me debruçar sobre o conceito de 'amor cortês', ponto central deste estudo, começo por fazer a sua contextualização social e literária, partindo então numa viagem pelo seu possível significado. Em seguida, uma vez que esta lírica amorosa tem a sua génese em terras da língua de 'Oc', procuro perspectivar o paradigma occitânico do conceito de amor ao nível dos seus traços mais importantes, avançando algumas hipóteses para o seu surgimento e difusão com base em estudos prévios.

Procedo então a uma análise do 'Minnesang' e da lírica de amor galego-portuguesa, com especial enfoque sobre a 'Minnelied' e a cantiga de amor, respectivamente, preocupando-me com a sua definição e origem (tendo em conta a possível influência occitânica). Seguem-se alguns dados biobibliográficos de Walther e Dinis, que julgo serem importantes para a compreensão das obras, passando de seguida a debruçar-me sobre o núcleo fulcral deste trabalho: a análise dos seus *corpora.*

Com base nesse estudo, procuro elaborar uma comparação do conceito de amor cortês em ambos os autores como exemplificativos de uma e de outra líricas do período em causa, incidindo na busca de similitude e aspectos originais, e retirando as possíveis ilações.

> "'Saget mir ieman, waz ist minne?', fragt Walther von der Vogelweide, und er formuliert damit eine Frage, die sich in der mittelalterlichen Literatur häufig wiederholt und die zu einer zentralen Frage der mediävistischen Literaturwissenschaft geworden ist."
>
> (Wachinger, 1989: p. 252)

A literatura cortês é um documento histórico valioso que ajuda a entender aquela sociedade, na medida em que nos fornece indícios importantes acerca das relações entre os sexos no período medieval. Contudo, estamos no domínio da ficção e a literatura não é nunca um retrato fiel da realidade; a literatura cortês, com as suas convenções estilizadas, muito menos.

---

não sobrecarregar a análise dos textos optei por fazer referência apenas às posições críticas que considero mais relevantes para o presente estudo.

A posição da crítica tem oscilado ao longo do tempo em relação à forma de encarar a literatura de amor, em torno da qual surgiram – e continuam a surgir - diversas teorias e correntes. A discussão é ainda mais avivada pelo facto de se tratar de um terreno algo movediço em que existem poucos dados concretos sobre a função desta poesia na sociedade e o seu grau de ficcionalidade; também faltam provas históricas acerca da vida dos autores e há dificuldades na datação e catalogação das composições, das quais resultam diversas incongruências. Por outro lado, a profusão de influências literárias e ideológicas levou a que muitos 'topoi' e conceitos-chave fossem utilizados tanto em textos de temática religiosa como amorosa, originando frequentemente uma aproximação – e confusão - entre os vários géneros.

Outro dos problemas que o estudioso da literatura medieval 'comparada' enfrenta é estar perante discursos académicos (da crítica da literatura alemã e da crítica da literatura portuguesa) por vezes bastante diferenciados. Muitas vezes não existe – ainda – um diálogo entre os dois discursos críticos: uma das dificuldades residiu na tentativa de estabelecer uma ponte entre ambos.

A curiosidade da crítica em torno da lírica amorosa da época medieval despertou logo no período renascentista: em Dante, como nos diz Boase (1977: p. 117), já se nota a preocupação em compreender a génese e o conceito de amor que afinal viria a exercer a sua influência ao longo dos séculos seguintes; posteriormente, com o Romantismo e o intuito de buscar o que de mais original existia nas literaturas europeias, a investigação acerca da lírica amorosa medieval conheceu um renovado interesse. Contudo, a primeira grande vaga de estudiosos deste período surgiu no final do século XIX e início do século XX, altura em que, com Gaston Paris, o conceito 'amour courtois' foi introduzido na discussão literária.

Assim, entre os investigadores que abordaram a questão das origens e do significado do amor cortês desde a sua génese occitânica encontramos Lüderitz (1904) e, numa geração posterior, Lafitte-Houssat (1966), Pollmann (1966), Wenzel (1974) e Boase (1977). Nos últimos anos, Peters (1989), Duby (1989), Buschinger (1994), Kasten (1996), Gaunt (1999), Cramer (1999) e Schnell (2003) avançaram importantes hipóteses relativamente a esta temática. Para a compreensão de aspectos relativos à mentalidade medieval contribuíram Eikelmann (1988) e Ertzdorff (1996).

Mais especificamente no contexto do 'Minnesang' alemão, Bumke (1967) e Neumann (1971) orientaram a sua investigação no sentido dos condicionalismos político-sociais do 'Frauendienst', enquanto Held (1989), Dinzelbacher (1990) e Mertens (2001) o

fizeram relativamente à recepção da influência occitânica no território germânico. Entre os críticos da concepção de amor médio-alto-alemã encontram-se Brinkmann (1952), Kolb (1958) e Kuhn (1977), numa fase anterior, e, actualmente, Wachinger (1989), Willms (1990), Schweikle (1993), Kasten (1995), Robertshaw (1999) e Haferland (2000).

No campo da investigação galego-portuguesa têm particular relevo os contributos de estudiosos como Torres (1987), Resende de Oliveira (1994) e Brea (2000), que se centraram na problemática da conceptualização e difusão da lírica amorosa do noroeste peninsular, bem como de Nunes (1972) e Diogo (1998), que se debruçaram sobretudo sobre a produção de Dinis.

Mais recentemente os estudos medievísticos descobriram a importância da comunicação não-verbal: a linguagem corporal e os aspectos visuais, desde códigos de vestuário a rituais e gestos, devem ser tidos em conta como complemento de uma análise literária dos textos deste período, pois, na cultura medieval da visualidade, eles são complemento da palavra escrita. A preocupação com a codificação da emoção adquiriu assim grande importância, na medida em que investigadores como Ragotzky (1990), Fries (1996), Ridder (2000) ou Müller (2003) entendem ser fulcral interpretar a literatura numa perspectiva abrangente, com especial incidência no simbolismo dos gestos e na expressão de sentimentos. É, pois, no âmbito desta nova perspectiva que procurarei levar a cabo este estudo.[3]

"Gesten (...) 'bedeuten' nicht, sie 'sind'".

(Müller, 2003: p. 119)

A lírica medieval do período clássico abandonou o seu cunho oral original e adquiriu uma forma escrita, sem a qual a sua difusão teria sido provavelmente bem mais difícil. Contudo, esta literatura, concebida para ser representada perante uma audiência no ambiente da corte aristocrática, com determinadas expectativas e pressupostos culturais, consistia essencialmente numa manifestação dinâmica multifacetada na qual também a música e a mímica tinham lugar. Assim, estas formas artísticas desempenhavam o seu papel como complemento da palavra.

[3] Um último apontamento: como será possível notar, há determinados conceitos que, propositadamente, optei por não traduzir, de forma a não correr o risco de se perder o seu sentido original. Para esses vou adoptar as designações atribuídas mais ou menos consensualmente pela crítica.

Por outro lado, sendo a literatura cortês expressão de uma camada de população específica, a aristocracia, e de uma forma de relacionamento entre os sexos, estamos na presença de uma arte representativa e social, que deve ser interpretada para além do próprio texto: a linguagem não é de todo denotativa e existe toda uma imagética alegórica por detrás.

Nesta medida, e porque o corpo também possui uma linguagem, torna-se de grande importância analisar os mais pequenos detalhes que rodeiam o vocábulo, nomeadamente os gestos e os aspectos visuais, a chamada comunicação não-verbal, essencial como auxílio no sentido de transmitir a mensagem pretendida.

Neste sentido, seria redutor procurar compreender o conceito de 'amor cortês' da lírica medieval sem atentar ao significado que os lexemas e a linguagem corporal adquirem como veículos privilegiados de expressão da emoção. Este aspecto será, assim, central para procurar avaliar até que ponto as concepções de amor se assemelham, ou não, nas líricas médio-alto-alemã e galego-portuguesa.[4]

Contudo, antes de poder tecer qualquer consideração relativamente à forma como a codificação do amor é representada nas poesias de Walther e de Dinis, é incontornável procurar as raízes do conceito de 'amor cortês', raízes estas que tiveram origem na lírica occitânica.[5]

---

[4] Cf. Müller (2003: p. 118-119): "Die gemeinsame Basis dieser Untersuchungen ist die Erkenntnis, dass es sich bei jenen sichtbaren Phänomenen – Körpern, Bildern, Gegenständen, Bewegungen usw. – um Träger von Bedeutung handelt, um Elemente komplexer Zeichenordnungen, dass also die Körper und die gegenständliche Realität besondere Medien von Kommunikation sind, einer Kommunikation, die die sprachliche ergänzt oder ersetzt und in einer noch nicht voll litteraten Laiengesellschaft weithin an die Stelle der randständigen schriftlichen Kommunikation tritt. All jene Zeichen 'bedeuten', senden Botschaften aus, vermitteln Sinn, stehen also für etwas anderes als sie selbst, und dieses andere muss an ihnen abgelesen werden."

Fries (1996: p. 40,44) debruça-se sobre o mesmo assunto, mas sob o ponto de vista da linguística: "Emotionen sind also (...) theoretische Beschreibungsgrößen der Linguistik. (...) Charakteristisch für emotionale Komponenten von Äußerungsbedeutungen sprachlicher Strukturen ist, daß spezifische Emotionen wie Liebe, Haß, Trauer, usw. ausschließlich durch lexikalische Mittel ausdrückbar sind (...) – in Verbindung mit weiterem, extra-sprachlichen und gegebenenfalls sprach- und kultur-spezifischen Ausdrucksformen der Mimik, Gestik, Körperhaltung usw. (...)".

[5] A designação 'provençal' não é a mais correcta, tanto no que diz respeito à língua como no que se refere à literatura, na medida em que ambas não são praticadas apenas na Provença, mas em toda a zona da França meridional (Languedoc, Limousin, Gasconha, Auvergne, Périgord e Velay), onde o latim vulgar, modificado pelo substrato celta, foi influenciado pelos visigodos. Por este motivo, hoje prefere-se o termo 'occitânico', por fazer referência ao costume enraizado nos territórios citados de utilizar como partícula afirmativa o monossílabo 'oc', do latim 'hoc' (de onde, precisamente, 'langue d'oc' em oposição à 'langue d'oil' – do latim 'hoc ille' – do Norte).

2. O PARADIGMA OCCITÂNICO DO AMOR

É geralmente afirmado que o amor na cultura europeia foi uma descoberta da Idade Média (Kasten, 1996, p. 130). Mesmo quando há por detrás as tradições da Antiguidade do discurso amoroso, sobretudo a de Ovídio, bem como a teologia de amor cristã, prevalece a questão de se saber se realmente a afirmação inicial não terá algo de verdadeiro, pois a Idade Média, mais propriamente o século XII, representa um novo marco na história do amor. No discurso literário do séc. XII, sobretudo, desenvolve-se um novo acepção do amor, um novo modelo para regulamentação das relações entre os sexos. O surgimento deste conceito dá-se a par do processo de literalização dos idiomas vernáculos na Europa, com a sua passagem da oralidade à escrita.

2.1. Génese

Apesar de caracterizada por uma aparente imobilidade, a Idade Média foi um período de significativas transformações sociais, políticas e ideológicas: segundo Iañez (1992: p. 123-124), é possível distinguir três momentos progressivos e integrados entre si, geralmente denominados como Alta, Plena e Baixa Idade Média, e que são importantes para a compreensão da produção literária medieval.

O primeiro, época de forte aliança entre poder espiritual e temporal, seria pautado por formas de organização primordialmente voltadas para a sobrevivência, daí que as - poucas - manifestações literárias mais generalizadas fossem a épica e a produção religiosa. O segundo período, balizado sensivelmente entre meados do século XII e princípios do seguinte, é consequência do anterior: a classe dos guerreiros obtém como recompensa pelo seu desempenho no campo de batalha títulos nobiliárquicos e posses. Com isso, muitos deixam de ser vassalos para se tornarem senhores. Com a divisão do poder, monarcas e imperadores perdem influência efectiva e os guerreiros, agora nobres, são reconhecidos como iguais, formando assim a classe cavaleiresca. Pela consciência de constituírem um novo grupo social, que se pretende demarcar dos guerreiros (vassalos do rei), os cavaleiros vão revelar-se como uma classe fechada, com normas e, sobretudo, cerimoniais e rituais próprios. Surge assim uma sociedade aristocrática e refinada que vai criar as condições

para as primeiras manifestações literárias de cariz idealista. No terceiro momento, beneficiando de mais unidade entre nobres e monarcas, o poder torna-se mais efectivo e gera estabilidade para a progressiva formação dos Estados nacionais. As condições são agora favoráveis à ascensão da burguesia, que vê entusiasticamente no poder económico o motor do progresso. Desligada das preocupações da cavalaria, que considera obsoletas, a verdade é que cedo começa a manifestar ambições políticas e surgem, assim, dois tipos de atitude que se vão reproduzir na produção da época: a sedução pelos ideais aristocráticos, que vai ter expressão numa literatura despreocupada, e, noutra direcção, a valorização do material e de uma nova cosmovisão que se vão manifestar sobretudo no Renascimento.

Podemos encontrar, com mais ou menos impacto, estas três formas de expressão literária nos vários territórios europeus. Se nos estados mais desenvolvidos a produção burguesa teve mais impacto, já naqueles que fizeram parte de impérios como o carolíngio teve grande significado uma literatura de tipo cortês a par de uma de cariz religioso, consequência da aliança dos dois tipos de poder.

Ora, em finais do século XI tem origem, nas cortes localizadas no sul do território que hoje designamos como França - nas antigas zonas romanas da Aquitânia e Gália Narbonense (Torres, 1987: p. 5) - , um florescimento cultural que vai durar quase dois séculos e estender-se à generalidade da Europa, cujo modo de expressão literária vai ser a lírica. Trata-se da primeira poesia em língua vernácula - uma vez que até então tudo era escrito em latim - , a "primeira produção poética realmente subjectiva, e simultaneamente colectiva, que surge no Ocidente depois da romana" (Iañez, 1992: p. 167), e que vai ter como motor um sentimento específico: o amor.

2.2. Contexto histórico-cultural

Mas quais foram as circunstâncias históricas que levaram a que nesta região sudoeste do território francês surgisse toda uma ideologia em torno do amor com uma importância tão determinante na sociedade de então e que rapidamente se difundiu por toda a Europa, revestindo-se de diferentes formas consoante a tradição autóctone de cada região, ideologia esta cuja influência se fez sentir até aos nossos dias?

Como afirma Gentry (1988: p. 46), o colapso do Império Romano do Ocidente teve grande impacto na Europa. No império franco de Carlos Magno do século IX as alterações político-sociais eram tais que não havia grande espaço para preocupações de cunho cultural; eram poucas as manifestações literárias neste tempo, que estavam nas mãos de alguns – poucos – homens e mulheres.[6]

Simultaneamente era no 'midi' francês que se concentravam algumas das melhores escolas monásticas europeias, importantes – e únicos – centros de saber e indispensáveis para a difusão cultural. "Com o conhecimento das sete artes liberais da latinidade, os homens formados nelas tinham a possibilidade de produzir, em língua vulgar – e não em latim, como até essa altura -, uma poesia tecnicamente desenvolvida e aperfeiçoada que se apoiava de modo fundamental na retórica e na música. (...) Assiste-se assim a uma produção poética consciente, quer dizer, produtora de uma determinada concepção ideológica" (Iañez, 1992: p. 168-169), que, assente numa série de regras, se torna, além de uma forma de pensamento, uma técnica artística progressivamente refinada que influenciaria as gerações vindouras.[7]

Outro papel de destaque coube à religião. Wenzel (1974: p. 26) foca a relação entre poder religioso e aristocracia, destacando a influência do Papa Gregório VII, que reorganizou a Igreja no sentido de a tornar universal. A finalidade seria, contudo, aumentar o poder eclesiástico e sobretudo conquistar os laicos, em particular os membros da aristocracia, como força determinante nas relações com o imperador. Assim, este objectivo seria levado a cabo através dos 'militia christi' e das cruzadas em nome da fé, protagonizadas por cavaleiros, ou seja, por aristocratas. Este facto vai contribuir a médio prazo para uma redefinição dos valores da nobreza.[8]

Segundo Kasten (1996: p. 132), na luta entre poder religioso e profano estão em jogo também uma nova ordem política e o garante da paz, a 'Gottesfrieden'. No interesse desta ordem desenvolvem-se novos padrões, orientados por ideais estéticos para a

---

[6] Estas desempenhavam um papel importante como transmissoras de cultura e da Palavra de Deus: para tal, a mulher, sobretudo de alta estirpe, devia inclusive desde cedo aprender latim e grego para que a sua linguagem não fosse corrompida pelo falar do povo.

[7] Ainda segundo Iañez (1992: p. 169), esta produção poética só entrará em decadência com a conjugação de dois factores: o desaparecimento das condições sociais que a tornaram possível, à medida que o sistema feudal é posto em causa, e a "tipificação da fórmula poética, esvaziada de sentido (...), que a torna uma simples 'arte' nua e, por assim dizer, incoerente."

[8] Disto é exemplo a distinção que surge entre 'militia militaris' e 'militia spiritualis' (Wenzel, 1974: p. 42).

Assim, a Igreja procura interferir e controlar os costumes dos membros da aristocracia mas esta classe social mantém-se, contudo, algo independente do controlo secular. No entanto, aquilo que não se consegue através de regulamentações eclesiásticas vai ser alcançado por vias travessas, através da difusão destas ideias e exigências do poder religioso entre a população que assim as absorve e, indirectamente, por contaminação, elas alcançam finalmente a classe social visada.

aristocracia laica dominante, em cujo centro o ideal de cavaleiro está agora submetido a uma ética com base cristã. Ao mesmo tempo as forças agressivas da aristocracia poderosa são dirigidas para o exterior, nas primeiras cruzadas, no início do século XII, onde mais do que nunca se espelha a posição política reforçada da Igreja.

Ora, isto pode ser uma possível explicação para o cunho religioso que está presente na lírica medieval, notório nas alusões a Deus e ao divino e na ambivalência do próprio léxico, bem como na espiritualização do sentimento amoroso e dos impulsos sexuais do sujeito poético. O primeiro trovador vai surgir num contexto em que há indícios de uma revolução dos costumes que se pode explicar pela crescente influência da Igreja, e que se vai verificar sobretudo na questão da prática do casamento.[9]

O papel desempenhado pelo casamento e o estatuto da mulher são questões importantes a ter em conta para compreender a originalidade e o impacto do 'amor cortês' na sociedade medieval, e que se viria a repercutir na literatura.

Sendo a Idade Média um tempo de medir forças entre poder político e religioso, o casamento surgiu como tentativa de conciliar os dois tipos de costumes. Homens e mulheres tinham papéis bem definidos. O matrimónio consistia basicamente no estabelecimento de laços entre famílias que fossem o garante de alguma estabilidade económica, daí ter como pressuposto a sua durabilidade, para não pôr em risco a subsistência, sobretudo numa altura em que o número de filhos era elevado; por outro lado, ao defender-se a monogamia, tentava-se impedir que houvesse outras linhas de descendentes, pois seria complicado garantir o sustento de todos. Desta forma, o casamento era uma estratégia de sobrevivência económica e generalizadamente acordado entre os representantes mais velhos do sexo masculino de ambas as famílias - não existia a noção de amor.[10]

---

[9] Segundo a concepção religiosa válida até ao tempo carolíngio, o parentesco até ao sétimo grau constituia um impedimento ao casamento. Esta exigência colidia, no entanto, com os costumes da nobreza que exigiam que os cônjuges fossem parentes próximos. Assim, na prática do casamento estão em jogo interesses políticos e dinásticos. Contra isso a Igreja interpôs o consenso, a decisão pessoal de ambas as partes em casar e fez com que a validade do casamento dependesse disso e invalidava casamentos entre parentes até ao sétimo grau, apoiando-se nas suas tradicionais prelecções em torno do pecado condenando a luxúria e obrigando a uma forma de casamento estritamente monogâmico. Os comportamentos amorosos fora do casamento eram fortemente condenados e sempre que possível sancionados. Com o poder crescente da Igreja esta procura cada vez mais penalizar a nobreza não só com palavras mas também com sanções massivas. Assim, na origem da nova tendência da Igreja de procurar ganhar influência política está um movimento religioso forte que teve o seu ponto máximo cerca de 1100.

[10] Segundo Weigand (1993: p. 41), a expressão 'amor' ('amor', 'dilectio') não é muito frequente nas leis deste período; pelo contrário, é muito comum a expressão 'consensus', e para o homem medieval era mais fácil aceitar e fazer algo imposto ou pressuposto por regras do que para o homem actual. Um casamento de amor não era visto com bons olhos porque estava na proximidade da não tolerada líbido. O casamento não era visto como consequência do amor; este era visto como objectivo e consequência do casamento. Contudo,

No século IX, sobretudo na Europa que fazia parte do Império Carolíngio, houve da parte do poder político um incentivo à aproximação dos modelos profano e religioso do casamento com vista à união do império sob uma mesma moral social, e usando a fé religiosa para servir esse fim. Surge assim um novo modelo de conduta cristã para os cônjuges, assente em princípios como o da pureza da mulher, em que a sua virgindade aparece como pressuposto fundamental, baseado na proibição e condenação dos infractores, e restringindo a sexualidade.[11]

No período compreendido entre os séculos X e XII ocorrem alterações na sociedade aristocrática que se reflectem na estratégia de casamento: torna-se costume casar todas as filhas e o uso do dote; por outro lado, concedem-se certos privilégios ao primogénito e os restantes filhos ficam por casar, vulgarizando-se a figura do jovem cavaleiro que parte de aventura em aventura sonhando conquistar uma mulher. Desta forma, havendo uma grande oferta de população masculina, as mulheres conseguem geralmente casar bem e, nas classes sociais superiores, fundar uma casa opulenta e famosa. Isto vai claramente ter repercussões ao nível das mentalidades e costumes da aristocracia, apesar de várias tendências em sentidos diferentes: a Igreja Católica - e a isto não terá sido alheio o catarismo, como veremos no ponto 2.3. - refina as teorias em torno do casamento, acentuando o culto da Virgem Maria como símbolo de pureza, e procura sacralizar os ritos. Contudo, embora entre o modelo da Igreja e a prática haja diferenças, ocorre uma difusão e sacralização do casamento segundo estes moldes, que se vai difundir na literatura dita cortês.

No que diz respeito à condição das mulheres no período medieval, é interessante notar que o estudo de Städtler (1990: p. 75), investigando a literatura didáctica alto-provençal dos séculos XII e XIII no que diz respeito a regras de comportamento específicas dos sexos, encontra um número relativamente vasto de preceitos pedagógicos exclusivos a mulheres e raparigas. Estas seriam educadas segundo o ideal da 'cortesia', que era um dever social que lhes trazia prestígio, valor. Contudo, ao que se sabe o papel da mulher na vida da corte era bastante passivo, por norma. De acordo com Karnein (1990: p.

---

na verdade, com a proliferação desta moral aumenta também o concubinato e a prostituição. Assim, se por um lado, progressivamente, o poder secular acentua a tónica de o indivíduo casar de livre vontade e da união das almas como símbolo da união de Cristo à sua Igreja, por outro também luta com afinco pela monogamia total, condenando os segundos casamentos. Assim, os padres envolvem-se cada vez mais na celebração de matrimónios, tentando acentuar esse vínculo da cerimónia à moral defendida pela Igreja de Roma.

[11] Na época era comum as mulheres morrerem ao fim de quinze anos de casamento, devido ao excessivo número de partos (muitas vezes cerca de dez) em tão curto período de tempo, sem grandes condições, e muitas vezes demasiado jovens.

94) a imagem da mulher transmitida pela literatura da época contrastava com a forma como ela era concebida pela ciência medieval - uma espécie de homem falhado, em tudo inferior a este.[12] Esta concepção misógena de mulher provinha da mentalidade medieval de forte influência religiosa, associada à ideia de Eva como causadora do pecado do Homem. Apesar do crescente culto de Maria que se verifica no século XII, que leva à reformulação de certos preceitos, a inferioridade da mulher nunca foi posta em causa. Esta era vista como um ser fraco que devia ser naturalmente subjugado devido à sua natureza perversa e, como tal, seria sua obrigação servir o homem no casamento, uma vez que este era o fundamento da ordem social e que esta mesma ordem assentava numa relação de desigualdade que devia ser compensada; por outras palavras: a mulher era um ser inferior, logo o homem fazia o favor de tomar conta dela e em troca assistia-lhe o direito de se servir dela como quisesse.[13]

Decerto havia muitas raparigas que, não aceitando esta obrigação, eram casadas à força, sem ter direito a manifestar o seu consentimento; contudo, eram denunciadas como pecadoras e, de uma forma ou de outra, acabavam por ser submetidas à vontade masculina. Assim, aos doze anos de idade – se não mais novas - celebrava-se o casamento e eram entregues a um marido (que, por sua vez, desde os sete anos fora afastado da mãe e preparado para a vida de cavaleiro) que nunca tinham visto antes. Desta forma, é facil supôr que muitas mulheres eram humilhadas, espancadas e até mesmo assassinadas neste tempo, sob o conhecimento de uma Igreja que procurava redimir-se destas atrocidades fingindo não as ver e justificando-as com base em supostos fundamentos divinos (Duby, 1989: p.37). Por outro lado, não era suposto existirem manifestações de afecto entre os cônjuges, pois os pensadores espirituais não haviam resolvido o problema da sexualidade e do amor, bem como o da procriação. Proclamava-se, assim, uma dualidade corpo/alma e às jovens era explicado que o corpo tinham de entregar ao homem; a alma não, pois pertencia

[12] Partindo da análise de dois textos didácticos, os mais antigos alto-provençais, da primeira metade do século XII, podemos, segundo Städtler (*idem*), verificar que em ambos são dadas orientações acerca da higiene matinal, vestuário, forma de andar e caminhar, criadas e comportamento em casa, e sobretudo indicações acerca de técnicas de conversação e de sociabilização, que eram fundamentais para a virtude da 'cortesia'. Destas duas composições se entende que era esperado das mulheres da corte que tivessem conhecimentos de lírica e participassem nos eventos sociais da corte. É bastante visível o papel da mulher como público da literatura cortês e como protectora, mecenas, dos saltimbancos e cantores. Acentuava-se a tónica na importância da arte da retórica, do saber responder, argumentar, ao que lhe diziam: não interessava a originalidade da resposta mas que soubesse responder, logo era esperado o recurso a lugares-comuns ou referências literárias.

[13] Alguns escritos defendiam, com base em dados biológicos e científicos, que a posição do feto no útero influenciava a sua maneira de ser feminina: se a menina estivesse na posição correcta tornar-se-ia uma mulher doce e feminina; caso contrário, o aspecto exterior seria o de uma mulher, mas interiormente indisposta e rude, como um homem.

a Deus. Ora, esta dualidade vai contribuir para a separação dos conceitos de casamento e amor.

Curioso é o facto de, no mesmo período, se desenvolver um fenómeno paralelo apontado por alguns críticos (Thum, 1986: p. 14) como o primeiro movimento de 'emancipação' feminina e que pode ter contribuído em muito para a imagem de mulher que encontramos na lírica amorosa desta época. Com o movimento reformista dentro de uma das alas da Igreja (Hugo von St. Viktor, entre outros), que procura modificar a atitude masculina em relação ao sexo oposto, e as alterações na conjectura social, há um número significativo de mulheres, sobretudo da corte, que abandonam os maridos ou recusam casar, chegando mesmo a partir para outras paragens onde levariam uma vida independente dos vínculos matrimoniais, ou se refugiam em conventos.

Ora, de onde terá surgido afinal a imagem da mulher da literatura de amor cortês? Para a nova concepção de mulher transmitida na lírica terão, segundo Karnein (1990: p. 96), contribuído dois factores: por um lado, alguns progressos feitos pela ciência, e por outro o surgimento de uma classe social laico-cortês, representante e transmissora da nova literatura profana, na qual o amor dos protagonistas era o padrão comum e que apresentava uma nova imagem de mulher, bem como uma nova acepção das relações entre os sexos. Ou seja, se as enciclopédias não faziam referência ao tema 'amor', o mesmo não se passa na cultura popular, isto apesar do tabú e da repressão em torno do conceito das relações amorosas e da sexualidade provenientes do parco saber científico e da religião.

Assim, a lírica amorosa concilia a concepção científico-religiosa do amor e da sexualidade com o amor erotizado da literatura poética. Por detrás disso está a influência dos escritos de Ovídio, cuja posição em relação à mulher se integra perfeitamente na concepção misógena medieval, e de Capellanus, autor do tratado sobre o amor mais influente da Idade Média, impregnado de um fundo teológico, que também enceta a tradicional imagem da mulher. De acordo com os ensinamentos de ambos, os homens deviam tratar com respeito as mulheres de alta estirpe aproximando-se delas com palavras bem pensadas, mas apenas porque seria a única forma de com elas passar a outro patamar na relação amorosa.[14] Ora, isto remete-nos para o relacionamento entre os sexos patente na

[14] Só algumas décadas depois, a meio do século XIII, encontramos sinais de um conceito de mulher verdadeiramente inovador numa série de tratados alto-provençais sobre o amor, porque o seu autor procura esclarecer com base no conhecimento da medicina a questão de o que é uma mulher em comparação com o homem, de forma a explicar por que é que no amor existe uma espécie de inversão de valores: Richard de Fournival, investigador e escritor deste período, defende que a diferença entre os sexos reside no facto de na

lírica amorosa e para a necessidade de analisarmos brevemente em que valores assentava a sociedade cortês, na medida em que é no seu seio que surge a 'nova' concepção de amor, como vamos ver no capítulo seguinte.

2.3. Origens do conceito de amor medieval

> "Die semiorale Kultur des Mittelalters hat zahlreiche solcher Codes ausgebildet, neben denen der höfischen Gesellschaft auch die des religiösen Kults, des Rechtslebens, der Ständeordnung usw. Solche Codes sind nicht naturwüchsig, sondern Produkte gesellschaftlicher Arbeit. (...) Die Kompetenz, die Welt der Gesten und Körperzeichen zu lesen, ist eine Kompetenz, die erlent werden muss wie der Schriftgebrauch."
>
> (Müller, 2003: p. 132)

Ao termos em conta a importância das normas sociais nesta cultura não estranhamos com certeza que a representação das relações entre os sexos e a do próprio sentimento amoroso na literatura obedeçam a uma codificação. Duby (1989, p. 83) interpreta o amor cortês como um jogo masculino em torno de regras e valores masculinos. Neste jogo a mulher é um desafio, desempenhando uma dupla função: por um lado, tem o papel de instruir, porque ao ser oferecida pelo homem que a tem em seu poder – o marido - como prémio da contenda entre os jovens da corte, disciplina as suas energias; por outro, tem uma função não só catalizadora mas pedagógica, na medida em que é um exercício, uma escola para o jovem que se inicia no mundo cortês. Contudo, é suposto que ela se negue porque tem de representar o seu papel de esposa e companheira do senhor da casa. Ela está assim numa posição dominante na medida em que espera ser servida, oferecendo em troca, de forma poupada, um pouco da sua graça; encontra-se, assim, numa posição análoga à do seu marido que se encontra no centro deste jogo de poder. Crê-se que esta forma social de relacionamento fortalecia os laços vassálicos, bem como os papéis políticos na organização

mulher serem os afectos a ter a primazia sobre a razão. Noutros escritos da época lê-se que, se bem que a mulher tem a mesma capacidade de conhecimento que o homem, também é verdade que ela sabe (através da intuição, dos 'olhos' do coração) coisas que ele desconhece.

da sociedade. Pergunta-se mesmo se o papel da dama não pode ser identificado com o do senhor, o seu marido. Os homens casados estavam afastados deste jogo.

Ora, uma das principais questões que preocuparam os investigadores, nomeadamente em finais do século XIX e início do século XX, prende-se com o porquê do surgimento do fenómeno do amor cortês, para o qual várias teorias foram avançadas. É ponto assente que variados factores contribuíram para a incrível eclosão dos poemas de amor que, começando na Provença, inundaram a Europa ocidental no século XII e XIII.[15]

Uma das teses defende que o 'amor cortês' teria sido importado da Península Ibérica ocupada pelos muçulmanos para o Sul de França ou que, pelo menos, teria sofrido forte influência da cultura, filosofia e poesia árabes. Esta última exalta o amor ideal e nela encontramos os principais motivos da lírica occitânica: a insaciabilidade do desejo, a elevação da dama a objecto de idolatria, a submissão do poeta à sua 'tirania' caprichosa e o ênfase na necessidade de segredo, bem como o uso do 'senhal' para ocultar a identidade da dama, os mesmos sintomas do amor (insónia, melancolia e fatalismo) e a utilização da natureza no prelúdio das composições. Segundo Boase (1977: p. 82) há que realçar também a forte componente neoplatónica do pensamento árabe, a qual concebia a alma como substância, divina na origem, desejando ser libertada da prisão da matéria para então ascender à fonte da beleza e da bondade.[16]

Outra linha de pensamento diz respeito à influência de Ovídio. Segundo críticos como Scheludko (1967: p. 303-361), os poetas occitânicos seriam conhecedores da poesia clássica, nomeadamente de Ovídio, e teriam transposto para as suas obras alguns dos seus preceitos. O aparecimento do nome de Ovídio em catálogos de bibliotecas do século IX em diante dá-nos uma ideia da dimensão e do crescimento da sua popularidade. A natureza da sua poesia de amor não parece ter chocado sequer autores sérios do período carolíngio, que frequentemente incorporam passagens de *Ars Amatoria* ou *Remedia Amoris* nas suas obras didácticas e morais. Esta popularidade de Ovídio nos séculos imediatamente precedentes à data dos primeiros exemplos conhecidos de poesia trovadoresca faz-nos questionar até que ponto alguns aspectos que têm sido atribuídos a outras causas não se devem à influência de Ovídio: por exemplo, a relação entre os sexos, o colocar a mulher num pedestal para ser

[15] Cf. Boase (1977: p. 63-131), que enumera sete tipos de influência provável, bem como os argumentos que os sustentam.

[16] Cf. Spitzer (1967: pp. 198-230)

elogiada, suplicada e até adorada, e a atitude correspondente do homem como suplicante e adorador têm sido, para Crosland (1963, pp. 199-206), geralmente atribuídos à influência cristã e algo prematuramente ao culto da Virgem Maria que alcançou o seu apogeu no século XII.

A liturgia católica poderia estar também na base desta poesia.[17] A Igreja sempre celebrou o culto de Nossa Senhora como a mulher perfeita e ideal, diante da qual o cristão se deveria prostrar e a qual deveria venerar. Contudo, se lermos o amor cortês como tendo um carácter adúltero, é necessário procurar outras explicações. Por outro lado, devemos ter em conta a perspectiva defendida por Santo Agostinho, segundo a qual o amor não é uma instância boa ou má; apenas através do objecto a que se dirige é valorizado eticamente. Se o objecto pertence ao mundo material o amor define-se como amor carnal, 'cupiditas', dirigido ao mundo; se pelo contrário o objecto pertence ao mundo espiritual (Deus) trata-se de amor espiritual, 'caritas'. Agostinho defende também que cada criação deste mundo é, por graça de Deus, boa; por isso, não existe pecado algum em amar o mundo, somente em fazê-lo de forma egoísta e desligada de Deus. Não é o objecto, mas sim a forma de amar que distingue a qualidade do amor. Aquele que quer um objecto apenas para satisfação dos sentidos pratica 'cupiditas'; quem nesse objecto procura uma verdade superior, Deus, pratica 'caritas'. A mulher surge como criação de Deus e incorpora todo o Bem.[18]

Uma outra teoria procura no folclore o fundamento para a explicação da poesia cortês, assumindo que o 'amor cortês' evoluiu das tradições populares europeias, particularmente associadas aos ritos primaveris, ou então seria consequência do que restava do culto pagão de Cybele ou Maia, mãe dos deuses. Os traços desta influência na lírica occitânica seriam o cenário natural e o culto do amor fora dos vínculos do casamento. Não há dúvida de que as festas pagãs da Primavera e das flores de Maio exprimem uma alegria erótica muito forte que se casaria bem com o conceito de amor livre e anticonjugal da poesia provençal. Mas isso não explica o carácter aristocrático desta poesia.

Por seu lado, autores como Rougemont (1982: pp. 98-107) assumem que ao mesmo tempo e no mesmo espaço onde surgiu a lírica de amor trovadoresca apareceu uma heresia poderosa que foi combatida pela Igreja: o catarismo. Provinda do maniqueísmo, defendia a dualidade radical dos seres: o bem e o mal, Deus e o Diabo. Rejeitando quase tudo o que a

[17] Cf. o estudo de Lerch, 1967: pp. 429-451 acerca da linguagem religiosa e a dos trovadores, que propõe uma possível influência religiosa na poesia trovadoresca, porque a própria linguagem é ambigua e termos usados também no contexto religioso surgem aqui com outro sentido (ou não).

[18] Cf. Schnell (1985: pp. 54-55).

Igreja Católica defendia, tinha uma concepção estranha acerca do casamento: os 'puros' ou 'perfeitos' obrigavam-se a abster-se de todo o contacto com suas mulheres se fossem casados, ou não casavam; os 'imperfeitos' tinham o direito de se casar mas viviam condenados pelos puros. O casamento era um pacto com o Diabo. Não podendo excluir a união sexual necessária para a continuação da espécie humana, cantavam o amor livre, fora de todos os laços matrimoniais. Pode efectivamente existir aqui uma relação entre o amor dos trovadores e o dos cátaros. Mas há diferenças assinaláveis porque os cátaros sempre afirmaram a superioridade do homem sobre a mulher.

Por fim, é possível, também, tentar explicar o 'amor cortês' à luz da realidade sociológica feudal. Segundo Boase (1977: p. 89), a concepção de amor da lírica occitânica poderia ser fruto da conjunção de factores que já tivemos hipótese de focar, nomeadamente o casamento como vínculo político-económico que exclui o amor do seu âmbito, o contrato feudal, na medida em que o serviço de amor seria uma analogia do serviço vassálico, e a mobilidade social decorrente das cruzadas e das alterações da parte do poder secular e temporal, que leva a aspirações de ascenção social e à criação de códigos normativos de conduta. Assim, a influência feudal é uma tónica na lírica amorosa dos 'trobadors' e a sua terminologia por si só poderia ter desembocado nesta concepção de amor segundo os moldes vassálicos.

"(...) nichts ist vielgestaltiger als die Liebe."

(Wachinger, 1989: p. 252)

Para além destas hipóteses avançadas, à elaboração do conceito amoroso cortês não terá sido alheia a variedade de concepções de amor existente no período medieval. Schnell (1985: p. 16) chama a atenção para alguns factores a ter em conta: esta multiplicidade e ambiguidade de vocábulos relacionados com o tema não facilitam uma sistematização segura; por outro lado, se considerarmos a concepção bíblica e religiosa do amor como unidade, surgem pontos de contacto entre a concepção cristã e a 'cortês'; não sabemos também se o ouvinte/leitor da lírica cortês sabia distinguir entre a 'caritas'/'amicitia' e a 'cupiditas'/'amor carnalis' de uma relação amorosa; por fim, não é fácil separar forma de conteúdo, sobretudo porque varia consoante o autor. Esta problemática é espelhada pela

própria cautela com que a crítica utiliza a expressão 'amor cortês', utilizado pela primeira vez por Gaston Paris ('amour courtois').

Os motivos que estarão na origem da concepção de amor ambivalente existente na lírica occitânica serão segundo Schnell (1985: p. 19): a) polissemia da palavra 'amor': não é sempre fácil definir a palavra "amor" na lírica amorosa medieval, pois 'amor', 'amour', 'minne', 'love', 'amore' podem dizer respeito a coisas tão diferentes como amor a Deus, amizade, amor conjugal, paixão ou honra; b) uma representação idêntica para conceitos de amor diferentes: sabe-se que os poetas medievais utilizavam material linguístico religioso-cristão para representar o amor erótico profano. Por outro lado também autores de obras espirituais utilizavam vocabulário e imagética da poesia amorosa 'cortês' para descrever o amor religioso. A ambivalência de muitas canções de amor levou a que já nos séculos XIV e XV fossem confundidas com canções marianas. Torna-se algo difícil distinguir entre amor erótico ('amor'), amizade e amor espiritual ('amicitia'); c) a confusão entre amizade, amor religioso e amor 'verdadeiro': está sempre presente, bem como o tema dos falsos amantes que usam a mesma linguagem amorosa que os verdadeiros e puros mas têm intenções apenas de satisfação dos sentidos. Por essa razão os trovadores nas suas composições pediam à dama que não olhasse somente às palavras, mas que pusesse à prova as intenções do amador.

Por outro lado, também a representação do amor mostra uma grande gama de influências, desde o 'topos' dos sete 'signa amoris' (sinais exteriores do amor) do tratado religioso de David von Augsburg, que tanto podia fazer uma relação amorosa parecer baseada no 'amor carnalis' como no 'amor spiritualis'; o das cinco etapas da relação amorosa de Gérard de Liège, de influência de Ovídio; o de Vénus, que surge sobretudo como personificação do amor; o do deus da antiguidade Amor (Cupido ou Vénus); a cegueira do amor, ou a prisão dos amados; a loucura do amor (Dido, Medea, Piramus...). Estes temas são focados tanto por teólogos como por trovadores, mas com sentidos diferentes.

Nos finais do século XII, pouco após o aparecimento das primeiras composições dos 'trobadors' occitânicos, Andreas Capellanus, capelão da corte de Marie de France, produz *De arte honeste amandi*, um tratado em torno do amor que tem sido alvo da mais variada especulação por parte da crítica. Para Schnell (1985: p. 18), a importância do tratado de Capellanus reside no facto de ser uma tentativa de sistematização do modelo do 'fin'amors' dos trovadores, como prova da realidade de discussões em torno do amor e como documento de uma relação, numa perspectiva irónico-humorística, entre o espiritual

e a concepção de amor dos poetas corteses. De acordo com Kasten (2002: p. 94) é possível encontrar aqui muitos dos lugares-comuns que são ou vêm a ser utilizados pelos poetas occitânicos: o amor é definido como paixão inata e parece ser visto como uma potência natural.

À margem da intenção com que terá sido escrito o livro e da sua condição ou não de código do amor cortês, o que não há dúvida é que aqui podemos encontrar reunidas as ideias essenciais, os temas e os motivos do amor cortês sobre que assenta a poesia trovadoresca e que foi lido, traduzido e imitado em toda a Europa ao longo de toda a Idade Média. Capellanus define o amor como uma paixão inata que tem origem na percepção da beleza do outro sexo e na obsessão por esta beleza, com o que se estabelece que é preciso que o poeta veja a dama para poder apaixonar-se. O que se entende por paixão é que não se sabe se é no sentido que hoje atribuimos ou no do excesso de entrega aos sentimentos, ou mesmo de uma doença, como muitas vezes concebiam a teologia moral e medicina medievais. Por outro lado, atribui à visão um significado enorme na génese do afecto amoroso: este é despoletado pelo contacto visual; os olhos são o espelho de uma pessoa num duplo sentido: interior e exterior.

É de facto inegável uma conexão entre o tratado de Capellanus e a literatura profana cerca de 1200.

2.4. Definição de 'amor cortês'

> "'Fin'amor' was the driving force that generated the artistic brilliance of the troubadour 'canso', the reputation of the 'canso's individual authors, and a code of social and moral values fostering the cohesion and self-evaluation of the medieval Occitan court. This flexible code proved not only powerfully innovative but also remarkably durable in the subsequent history of European literature and manners."
>
> (Paterson, 1999: p. 43)

A partir da análise das composições occitânicas apercebemo-nos da existência de um aparente código de amor, o "fin'amors". Este conceito tem raízes na poesia de Marcabru, autor provençal que enveredou por uma veia mais satírica e crítica, não sendo aquilo que entendemos por um cantor de amor. Se para Guillaume IX, o primeiro 'trobador', o amor

significa metamorfose mas não necessariamente aperfeiçoamento, em Marcabru existe uma distinção entre 'fals'amors', um impulso imbuído de motivações sexuais, e 'fin'amors', um amor caracterizado por alegria, paciência, auto-controlo, mutualidade de sentimento, confiança, pureza, honestidade, cortesia, e valor pessoal. É certo que as formulações de Marcabru são vagas mas, na medida em que involvem o amor entre um homem e uma mulher, parecem perto das ideias produzidas pelos clérigos do século XII.

Esta concepção teve um impacto profundo no desenvolvimento da 'cançó' dos trovadores posteriores, como Bernart de Ventadorn. Este é visto como o trovador que cristaliza os elementos-chave da poesia de amor trovadoresca, para quem a sinceridade é a pedra fundamental tanto no amor como na poesia e que atribui uma espiritualidade aos olhos da mulher, uma estratégia no sentido de sugerir Deus como autor da beleza feminina. Segundo Kasten (1996: p. 136), às teses centrais dos 'trobadors' pertence a aceitação de que o amor é algo bom, que o 'fin'amor' melhora as pessoas e lhes permite aperfeiçoar-se. Importante para a arte das cantigas medieval é o conceito de beleza proveniente desta tradição. Segundo ela, Deus fez o mundo de forma a que a pessoa se eleve através da contemplação da sua beleza, e assim seja levado a reconhecer o Superior. Por isso o admirar da beleza feminina que desperta o desejo do homem não é nenhum pecado, pelo menos enquanto o homem abandona o cariz meramente sexual e procura reconhecer na beleza da mulher os feitos de Deus. De novo se vê aqui de que forma os 'trobadors' pegam e trabalham as formas de pensamento cristãs e as utilizam para a conceptualização do amor.[19]

Com apenas algumas excepções, os trovadores defenderam o 'fin'amors' como fonte de bondade moral e valor, uns enfatizando as qualidades virtuosas do indivíduo e outros os beneficios sociais da alegria da corte. Faz sentido falar de um código do amor cortês, na medida em que se encontram recorrentes 'topoi': a referência, no início das composições, à Primavera, razão pela qual o trovador canta; as promessas de amor, constância, timidez, sinceridade e discrição; apóstrofes ao amor, à 'domna', aos vigias que impediam o encontro; comparações dos amados com famosos amantes como Tristão; expressões afectivas frequentemente alternando entre alegria e dor e discussões acerca da

[19] Cf. Kasten (1995: p. 162): "Unter den von den Troubadours diskutierten Vorstellungen tritt als ein besonders charakteristischer Zug die eigentümliche Stilisierung der Geschlechterbeziehung hervor (...). Entsprechend handelt es sich bei dem lyrischen Subjekt der Lieder in aller Regel um ein männliches Ich, dessen Gedanken in eigentümlich zirkulären Bewegungen um die Möglichkeit und Unmöglichkeit der Überschreitung der Distanz kreisen, der Differenz, welche dem Verhältnis der Geschlechter eingeschrieben ist."

natureza do amor e das virtudes corteses, assim como conceitos-chave em torno das virtudes morais da arte do poeta, da dama e da sociedade.

Entre as qualidades corteses encontramos (segundo a terminologia de Paterson, 1999: pp. 34-35): a) 'joi' ou 'gaug': trata-se de uma característica essencial do 'trobador' cortês, e pode ser causada pela influência do amor ou da natureza, por uma recompensa da dama - por exemplo, um sorriso ou um olhar -, ou eventualmente pela satisfação sexual. Pode referir-se também à própria dama ou ao espaço da corte e é também uma qualidade social e moral pertencente à cortesia: espera-se do 'fin'amans' e da 'domna' que sejam alegres e espalhem alegria; b) 'joven', juventude: o termo, utilizado por alguns autores, refere-se por um lado a uma qualidade cortês que inclui generosidade e, num sentido mais lato, representa a fonte da virtude. Na segunda metade do século XII os 'trobadors' parecem associar o termo à dama, indicando a sua vitalidade juvenil e compromisso com os ideais corteses, podendo por vezes implicar juventude biológica. Contudo, nem todos os trovadores referem o termo; c) 'cortesia': significaria possuir as qualidades cívicas e maneiras refinadas próprias da vida na corte: elegância, eloquência, evitar comportamento ou discurso ofensivos. Na 'cançó' diz-se provir do amor e ser impossível sem ele; d) 'largueza': está associado ao poder económico e à possibilidade de participar da vida cortês; e) 'pretz'/'valor': dizem respeito ao mérito pessoal; f) 'mesura': outro conceito essencial e polivalente, podendo significar auto-disciplina, a capacidade de moderar as paixões racionalmente, de evitar extremos ou algo que contrarie o comportamento cortês, se bem que este conceito fosse foco de polémica entre os trovadores por haver aqueles que, como Bernart de Ventadorn, defendem ser impossível existir 'mesura' no amor. Além destas podemos encontrar qualidades intelectuais, como 'ensenhamen' (educação, boas maneiras), 'conoissensa' (discernimento), sem' (inteligência, bom senso), 'saber' e 'sciensa' (conhecimento, sabedoria).

Ainda segundo Paterson (1999: p. 37), uma possível explicação para o frequente ocultar do cariz sensual do amor – e, julgo, para a ambiguidade e polissemia do discurso - seria o receio da heresia, uma vez que a Igreja condenava o conceito amoroso dos trovadores, mas estes habilmente o associaram ao 'fin'amors' e ao cunho pedagógico, à bondade.[20] Uma outra hipótese prende-se com o estatuto da dama, se aquela seria ou não casada. Sabe-se, sim, que alguns trovadores defendiam o direito de a mulher ter um

[20] Segundo Paterson (1999: p. 38), pode parecer estranho que a Igreja não tenha oferecido uma oposição mais forte, mas isso talvez se deva aos trovadores satíricos como Marcabru que a substituíram nessa função ou através da dissimulação da carga erótica por meio de uma sacralização/metaforização deste amor.

amante, tal como o marido, mas desconhece-se se isto era dito num tom sério ou jocoso. Assim, o conceito de 'fin'amors' é ambivalente, podendo ser interpretado inclusive como uma possível capa para o relacionamento sexual entre as classes altas e como fenómeno espiritual no qual a linguagem erótica contém uma emoção mística. Não se pode negar, sim, a sensualidade do erotismo trovadoresco. Mas a 'cançó' raramente celebra a saciação do desejo sexual, resultando mais da tensão entre desejo e satisfação, um desejo intensificado por obstáculos como os 'gilos' (invejosos), os 'lauzengiers' (espiões), 'garadors' (guardas), pela distância, 'amor de lonh', e pela necessidade de segredo, 'celar', e recurso a pseudónimos, 'senhals'. Se alguns trovadores celebram em antecipação o 'joi' através da mútua satisfação dos sentidos, outros falam da dor do amor impossível.

Não é, assim, possível falar da lírica trovadoresca sem fazer referência ao conceito central que lhe subjaz desde a sua aparição na obra de Guilhelm IX, duque da Aquitânia, e que dominará a lírica ocidental a partir do século XII: aquele que designamos como 'amor cortês'.

Esta concepção amorosa e erótica é produto das condições sociais e políticas do seu tempo, embora a sua influência se estenda muito para além, até aos nossos dias. Mais do que uma ideia, é toda uma forma de pensamento. Iañez (1992: p. 168) propõe a seguinte definição: "Na essência, o 'amor cortês' é assim denominado por se desenrolar na corte, modelo de comportamento social medieval. No entanto, o seu nome provém sobretudo do facto de ser o modelo, visto que acolhe no seu seio a mais efectiva das estratificações sociais, nela se baseando precisamente o sentimento erótico trovadoresco. Se a corte é regida por um 'senhor', a amada será agora a 'senhora', isto é, a dona do poeta amante, cuja única preocupação será a reprodução do jogo de relações senhorio/vassalagem. (...) A vassalagem amorosa, quer dizer a submissão absoluta à mulher amada, adquire muito rapidamente o aspecto de um culto, de uma religião." Encontramos, assim, aqui as ideias essenciais a reter em relação ao 'novo' conceito de amor.

Cerca de 1100 surge um fenómeno que, tendo origem no Sul de França, mais propriamente na região da língua 'd'oc', acabaria por se estender por toda a Europa ocidental e adoptar como veículo de expressão uma série de idiomas como o francês, o alemão, o galego-português e o italiano (bem como outros não necessariamente derivados do latim): a corrente trovadoresca (Brea, 2000: p. 29). A novidade do movimento iniciado por

Guilhelm de Peitieu.[21] reside no facto de se tratar da primeira poesia culta em língua profana, concebida para ser cantada, e que expressava uma concepção do mundo própria da aristocracia, traduzida pelo código do 'fin'amor'. Este código poético conheceu um enorme êxito nas cortes do sul do território francês, alastrando-se em seguida ao norte, e rapidamente aos espaços que hoje designamos por Alemanha, norte de Itália e Península Ibérica.

Segundo Brea (2000: p. 42), o amor cantado pelos trovadores provençais resume antes de mais as aspirações de uma sociedade aristocrática amante do prazer e do fausto. Ao longo dos séculos XI e XII as cortes senhoriais de Poitou, Limousin e Languedoc foram os principais focos de onde irradiava esta poesia. Produto da síntese de mundos diversos, surge uma lírica cujo veículo vai ser a chamada 'cançó' trovadoresca. Esta, o mais cultivado dos génertos trovadorescos, destina-se a uma dama, modelo de beleza e de virtude, a perfeição viva, criatura única entre todas, que corresponde à idealização poética da senhora do castelo onde habitualmente residia o trovador. É fácil de perceber que, adornada pelo prestígio do seu nascimento, pela riqueza, elegância e beleza, a dama se destacasse de forma evidente no mundo masculino que a rodeava. Além disso, era casada – o que não significa apaixonada -, detalhe que a converte em desejo proibido tanto pelas leis sociais como morais vigentes, o que não impede contudo que os trovadores a tentassem conquistar com a arma que melhor dominam: a 'cançó'. Nesta prometem 'serviço' e um amor puro, o 'fin'amors' que na maioria dos casos se situa num plano próximo do culto perante a evidente perspectiva do fracasso na superação das barreiras que recordam o trovador da sua condição.

Amante e amada movem-se nos mesmos parâmetros em que se desenrolam as suas vidas reais, o feudalismo, com rígidos limites sociais e espirituais que se superam através de rituais e fórmulas bem conhecidas por senhores e vassalos. A dama é vista como senhor feudal e denominada como tal, 'domna', 'midons'. O trovador deve-lhe antes de mais submissão e respeito e comporta-se perante ela exactamente como o vassalo junto do seu senhor: tem de servi-la com fidelidade e honrá-la prestando-lhe homenagem em atitude humilde. Obedece aos seus caprichos e não a molestará com atitudes violentas e desmesuradas. Mas o laço das relações feudais pressupõe também da parte do suserano

[21] Cf. Brea, 2000: p. 29: Guilhelm, dotado de uma personalidade poderosa, manteve conflitos quase permanentes com a Igreja Católica. A sua neta Leonor aparece associada aos factos mais importantes do século XII pela sua importância política e, de um ponto de vista literário, pelo papel de mecenas que as suas filhas desempenharão recebendo nas suas cortes numerosos trovadores, entre eles Chrétien de Troyes, o difusor de uma importantíssima tradição narrativa em língua românica conhecida por 'Matéria da Bretanha'

reciprocidade pelos serviços do vassalo; os trovadores, conscientes disso, às vezes censuram a dama que, com o seu rigor, não cumpre o dever de protecção e podem chegar a ameaçar mudar de 'senhor' uma vez que o pacto está quebrado por uma das partes.

Estas fórmulas põem em paralelo não só o serviço de amor e o serviço feudal mas também o cerimonial equivalente em que o poeta deveria passar uma série de etapas para conseguir o seu objectivo: de 'fenhedor', ou aspirante, a 'pregador', que se atreve a reclamar uma resposta; deste a 'entendedor' ou apaixonado aceite, e finalmente a 'drut', amante. A ascensão a este último estágio indicava que a mulher o aceitava e correspondia à sua homenagem, convertendo-o em seu vassalo, recebendo o seu juramento de fidelidade e, como compensação, concedendo-lhe um beijo (ou inclusivé chegando a aceitá-lo no seu leito). Sustentando este processo, o trovador deverá demonstrar-lhe que pelo 'fin'amors' adquiriu todos os valores e virtudes da cortesia, tendo-se aperfeiçoado moralmente. Isto remete-nos para outro dos pilares do amor cortês: o poder didáctico do amor.

Os trovadores descrevem com um raro contentamento esta exaltação, este 'joi' que se apodera do apaixonado, que o transforma completamente num ser novo e, no desejo de merecer algo mais, o impulsiona a realizar as mais nobres acções de modo que o amor se converte numa escala de virtude e de honra. Por seu lado, raramente a dama partilha da paixão do amante; pode aceitar este amor e recompensá-lo com um sorriso, um olhar, um beijo, sem perder a sua atitude altiva; ao mesmo tempo, ao ser uma mulher casada a relação não pode tornar-se pública, daí que a sua identidade surja escondida por detrás de um 'senhal' capaz de ser descodificado apenas pelos interlocutores. Por tudo isto, na 'cançó' o trovador, tanto por discrição como por prudência, está obrigado a idealizar a dama, esbatendo os seus contornos peculiares de forma a que a sua descrição possa aplicar-se a qualquer outra mulher, embora insista na vida que flui do seu retrato.[22]

A submissão às regras de um código tão estrito implica a repetição dos mesmos temas, a utilização do mesmo vocabulário e das mesmas fórmulas, o que produz uma sensação de uniformidade de atitudes e sentimentos na maior parte do corpus trovadoresco. Contudo, o mais grave é que se pode duvidar da sinceridade do amante, porque o amor parece mais fruto da inteligência e da técnica do que de um sentimento. Não obstante, o que nasceu como ficção amorosa pode converter-se muitas vezes num amor real e

[22] Cf. Willms (1990: p. 181): "Es liegt im Charakter des Werbungsliedes, daß es seine Ziele nur als erstrebte, nicht als erfüllte ausgeben kann."

apaixonado e, também para este amor, a cerimónia de homenagem vassálica dissimula uma situação que pode pôr em perigo a vida do trovador apaixonado.

> "Neben diesem Diskurs über die Liebe in der Lyrik, in dem christliche wie antike Denktraditionen wirksam sind, finden sich in der Literatur des Mittelalters auch andere Konzeptualisierungen der Liebe (...). Aber der von den Troubadours eröffnete Diskurs über die Liebe erfüllte offensichtlich in besonderem Maße das Bedürfnis nach einem neuen Modell für die Regulierung der Geschlechterbeziehung und nach einem elitären Muster aristokratischer Selbstdeutung und Repräsentation. Auf der Grundlage des nach dem sozialen Interaktionsmuster der Vassalität konstruirten Geschlechterverhältnisses wurde dabei ein System von Verhaltensregeln entworfen, ein Code der Courtoisie, der – ein mentalitätsgeschichtliches Phänomen von langer Dauer – die gesellschaftlichen Umgangsformen bis ins bürgerliche Zeitalter hinein geprägt hat."
>
> (Kasten, 1985: p. 162)

Como já vimos, o espaço da corte era o palco desta acepção de amor, sendo que cada interveniente desempenhava um papel marcado nesta espécie de jogo. Harvey (1999, p. 15) concebe o espaço de corte occitânico como propriedade do senhor e da sua família que dele dependia para sobreviver. A corte seria cenário de festividades religiosas ou assembleias festivas, ocasiões de ostentação de uma vida elegante e de abundância – mesmo que esta imagem não correspondesse à realidade - e que por isso eram boa oportunidade para artistas de todos tipos. Contudo, estas celebrações de grande gabarito não eram tão usuais, sendo mais as privadas nas residências senhoriais. A preocupação com o saber comportar-se na casa do senhor torna-se uma forma de arte, a cortesia. Um homem precisava de tacto, charme e discriçao, vestir elegantemente, aparentar boa disposição e revelar astúcia em gerir as sensibilidades dos outros membros do senhorio. A linguagem corporal e a própria expressão verbal tornam-se muito importantes, pois a eloquência caracterizava o senhor. Mas claro que tal auto-controlo escondia hipocritamente

ambição, inveja, manipulação e, na verdade, o conforto material e segurança de todos dependia em muito do sorriso daquele e do reconhecimento pelos seus préstimos.

Neste período ocorreram significativas alterações ao nível da corte: devido às politicas do casamento e do número de descendentes que determinavam que só o mais velho filho varão podia casar e herdar, enquanto os outros tinham de viver em celibato, o número de familias numerosas permaneceu relativamente constante e como tal a maior parte da riqueza estava concentrada nas mãos de poucos. Como simultaneamente as despesas de guerra baixaram, melhorou a ostentação de riqueza, visível nos vestidos, edifícios e até no próprio gosto pela literatura e pela arte. Ora é assim que a corte nobre se junta à Igreja como transmissora de cultura. Por outro lado, durante séculos o cânone das obras estudadas nas escolas permaneceu relativamente constante. Este currículo levou a uma sede de conhecimento, de um renovar das matérias e obras a estudar, devido a aquele conhecimento já não permitir dar resposta às questões daquele tempo. Para tal os muitos conhecimentos provenientes da cultura arabe dão o seu contributo. Com o novo conhecimento livresco, sobretudo nos campos da teologia, medicina e direito, o livro torna-se instrumento de trabalho, e surge com índices para facilitar a sua leitura e a procura de informação.

Simultaneamente, tendo a vida na corte, para existir de forma ordeira, de ser regulamentada, são criados certos códigos de conduta e de etiqueta. As mulheres começam a tornar-se presença assídua nas festas das cortes. Ao príncipe cabia cuidar do seu território, bem como deveres que lhe eram impostos pelo rei, como o de zelar pelo ensino, prática religiosa activa e apoio da literatura e das artes, ou seja, o mecenato. Começa então uma divulgação cultural que encontra recepção nas camadas na cultura populares e na cultura popular.[23]

A poesia trovadoresca é exclusivamente voltada para o sentido cortês. Contudo, a forma como se tratam as temáticas centrais do amor e da cortesia revela, num sentido mais profundo, os conflitos sociais e individuais da época, aspirando a um ideal de harmonia superior. Nunes (1972: p. XVI-XVII) sintetiza assim o carácter feudo-vassálico desta

[23] Cf. Willms (1990: p. 155): "Wenn nun also im Werbungslied der Ritter seine Dienstwilligkeit beteuert, auf geleistete Dienste verweist und in alle Zukunft zu dienen verspricht, dann bezieht er sich auf den geltenden Sittenkodex, wie er idealiter den Umgang der Geschlechter prägte. Sein Dienstangebot braucht also weder als bloßes literarisches Motiv verstanden zu werden, noch bezeichnet es nur eine Haltung, ein Ausgerichtetsein auf die Geliebte, noch bestand es nur im Sang allein, sondern es hat seinen vielbemühten 'Sitz im Leben' in der oben beschriebenen, gut bezeugten höfisch-höflichen Verhaltensweise. Die Dichter nehmen mit dem Dienstangebot des werbenden Liebhabers die Praxis höfischen Umgangs als situatives Element in ihre Lieder auf."

forma de amor: "O amor (...) passou a ser um culto, uma espécie de adoração daquela que dele era objecto (...), o apaixonado (...) não aspirava à posse da mulher amada, não tinha direito a exigir dela qualquer recompensa, embora não a rejeitasse, quando merecida; como servo fiel e respeitoso, tinha de sofrer resignadamente, sem se queixar mais do que em lamentos, os rigores da sua dama, de quem (...) se considerava vassalo. Para ele, aquela que cortejava era uma espécie de santa, a quem apresentava humildemente as suas preces, mal se atrevendo a levantar para ela os olhos; o seu nome conservava-o oculto ou, quando muito, disfarçava-o sob um pseudónimo – o chamado 'senhal' (sinal) - (...) com receio certamente de profanar o sentimento que por ela nutria, se o revelasse. Natural era que, em vista disso, recorresse por vezes a uma linguagem quási incompreensível, que de modo nenhum deixasse transparecer os seus sentimentos, mas só fosse entendida daquela a quem se dirigia e era a sua inspiradora."

Ao mesmo tempo, citando Iañez (1992, p. 168), assiste-se "na sociedade medieval, teocrática por princípio, à 'reprodução' de uma ordem divina na qual Deus é o 'senhor', e este, na terra, reflexo daquele. As analogias existentes entre o serviço de amor à dama e o culto de Maria explicam-se facilmente se tivermos presente a forte influência exercida pela cultura eclesiástica sobre as formas de pensamento e de expressão dominantes na época da poesia trovadoresca; contudo, não é possível demonstrar uma correlação entre um e outro, ou seja, no sentido de uma secularização do culto de Maria, inclusivamente porque a identificação da 'domina' da corte com a mãe de Jesus aparece apenas nos trovadores posteriores.

2.5. A imagem da mulher nesta literatura

Por tudo isto pudemos ver que na literatura occitânica a imagem da mulher se vai alterar sobremaneira em relação à tradição escrita, de cunho maioritariamente religioso. O papel submisso cabe aqui ao homem, surgindo a dama como detentora de todas as qualidades físicas e morais, encarnação da bondade e da virtude. "(...) [O poeta] considerava aquela a quem se dirigia como o supra-sumo de todas as virtudes, um ser em quem a beleza física e moral chegara ao mais alto ponto concebível. (...), para se tornar digno da sua atenção e merecer os seus olhares amorosos, o apaixonado devia ser um modelo de virtudes; daí o olhar-se o amor como inspirador das mais nobres acções e o produtor de grandes e

elevados feitos, que não poderia praticar quem não o sentisse e experimentasse." (Nunes, 1972: p. XVII-XVIII)

2.6. A lírica occitânica: a 'cançó' e teorias acerca da sua difusão

A essência da cultura laica que nos séculos XI e XII se manifesta é um perfeito contraste entre a alegria de viver e o ascetismo, entre o amor da mulher e o amor de Deus. Revela-se claramente a aspiração à nova forma de vida e esta só se aprende nos livros e no contacto com as mulheres. À cultura do espírito junta-se a do corpo. Pela primeira vez no mundo medieval as mulheres tomam parte na sociedade, são o objectivo a atingir e modelo de comportamento. A ideia, preconizada pela Igreja, do mundo terreno como pecaminoso, de 'fuga do mundo', é substituída por uma cultura do 'prazer do mundo'. À religiosa 'caritas' opõe-se agora fortemente o 'amor', que passa a ser a origem e fonte de todos os bens ideais. O resultado literário de todo este movimento é a canção de amor.

A primeira produção escrita cristalizaria, provavelmente, os temas do quotidiano cortês, como é possível inferir pela diversidade formal e temática dos textos. Das regras da poética provençal temos conhecimento através de vários tratados de versificação que chegaram até nós.[24] Entre os géneros cultivados na lírica occitânica destacam-se: o 'sirventés', composição de sátira política, o 'planh', lamento fúnebre pela morte de um patrono, a 'tençó', uma disputa dialogada sobre questões variadas, a 'pastorela', idealização bucólica da pastora pelo cavaleiro, a 'alba', que tem como tema central a separação dos amantes ao nascer do dia, e a 'danza', também associada à temática amorosa. Menos difundidos, encontramos ainda o 'comjat' (despedida), o 'escondig' (justificação de inocência), o 'descort' (desacordo) e a 'balada', que acompanhava a 'danza'. Mas é, sem dúvida, a 'cançó' composta por cerca de cinco a sete 'coblas' (estrofes), de três a quarenta e dois versos cada, o canto de amor por excelência.

A primeira produção escrita em língua romance (Iañez, 1992: p. 171) que podemos considerar trovadoresca é a de Guillaume de Poitiers (1071-1127), vulgarmente conhecido por Guillaume IX, duque da Aquitânia. Membro de uma família voltada para o meio

[24] Entre estes destacam-se a *Razós de Trobar* de Raimón Vidal de Besalú, as *Regras de Trovar* de Jofre de Foixá, a *Doctrina de cort* de Terramagnino de Pisa, e as *Leys d'amors* de Guillem Moliner (Iañez, 1992: p. 171).

artístico e dotado de um estilo franco e sensual, formalmente cuidado, a ele se deve "a primeira exposição dos pressupostos do amor cortês, apaixonado como esteve, ao que parece, por uma dama de condição inferior à sua, sem deixar de a reconhecer como a sua 'senhora'." (Iañez, 1992: p. 172).

Na sua linha vão surgir, entre muitos outros, dois importantes cultores do 'amor cortês' no sentido que lhe conhecemos: Bernard de Ventadorn (m. 1194), o primeiro trovador clássico, com uma produção poética voltada para a experiência amorosa e não tão rebuscada formalmente, em que podemos reconhecer as diferentes fases do galanteio amoroso na sociedade cortês, desde o enamoramento à 'confissão' do seu amor, e em que tematiza a impotência do sujeito poético relativamente ao sentimento que o absorve, sem no entanto haver lugar para a desesperança já que o amor, mesmo não correspondido, é por si só motivo de felicidade; por outro lado, Arnaut Daniel (1150-1200), seu contraponto na medida em que o essencial já não é a 'veracidade' sentimental, mas sim o artifício – no qual é mestre -, e que inspirou toda uma escola de seguidores que vão procurar reproduzir as mesmas formas poéticas.

Os ideais cavaleirescos e corteses que estiveram na base da lírica occitânica, bem como as suas temáticas e estruturas, estenderam-se num curto período de tempo a toda a Europa ocidental, fazendo-se sentir sobretudo de Itália à Catalunha - onde surge uma escola de trovadores que verseja em provençal e depois em catalão -, do solo germânico ao território galego-português, como veremos seguidamente.

A produção e a difusão desta lírica de amor ficaram ao cargo de duas espécies de agente: trovador e jogral. Em linhas gerais, o trovador era um poeta cujas composições se destinavam a ser ouvidas, cantadas, diante do público das cortes. O trovador anda de corte em corte, a sua poesia divulga-se rapidamente, embora em círculos sociais fechados. Mas quem tem um papel mais activo na divulgação é o jogral, geralmente de baixa condição no contexto da sociedade em que circula, sendo qualificações bastantes para ele o saber cantar e tocar bem, embora pudesse ser preferido o que possuísse outras artes para chamar a atenção do público, que hoje consideramos mais próprias dos artistas de circo.

Os 'trobadors' provinham de todas as camadas sociais, do povo à cavalaria, do clero à burguesia, e gozavam de uma alta apreciação social, vivendo da generosidade – por vezes bastante significativa – dos seus mecenas. Não deixa de ser interessante, contudo, a mobilidade social entre ambos os grupos: o trovador podia empregar um jogral para divulgar as suas composições. O jogral podia no entanto à força de talento promover-se a

trovador, mas as represálias de casta eram por vezes terríveis. E o trovador, em caso de penúria, corria o risco de se despromover a jogral. Para Harvey (1999: p. 16), é provável que muitos trovadores desenvolvessem as suas técnicas mais por imitação dos colegas do que por aprender latim numa escola eclesiástica formal. Era também normal nas cortes os públicos conhecerem os trabalhos de outros trovadores, assim como estabelecer-se uma espécie de diálogo entre autores concorrentes.

Nas suas composições, o texto e a música formam uma unidade indissolúvel. A primazia pertence não à música mas à palavra, conforme se pode deduzir das declarações plenas de conhecimento estilístico dos próprios 'trobadors' e ainda através do reduzido número de melodias transmitidas nos manuscritos. O próprio costume de utilizar melodias já existentes para os novos versos (regra a que se submetem todos os géneros) testemunha não a favor mas contra o predomínio da música.[25]

[25] Importa frisar, de acordo com Torres (1987: p. 6). que o trovador é um produto de uma certa forma de organização do fenómeno cultural que estava ao dispor das classes nobres apenas. Dentro do sistema de ensino medieval o trovador apoderava-se de certas técnicas, como a música, assaz complicada para poder ser adquirida fora das escolas monásticas. Além disso, as artes poéticas em latim, que eram ensinadas em tais estabelecimentos, iam beber exclusivamente às fontes clássicas, e é sabido que tanto o *De inventione* de Cícero como o *Ars Poetica* de Horácio eram textos que todos os trovadores deviam ter folheado quando os clérigos lhes enchiam as cabeças 'privilegiadas' do que privilegiadamente deveriam saber. A poesia trovadoresca é escrita sempre com o máximo rigor no que respeita a leis métricas e rítmicas, não havendo lugar para as chamadas liberdades de composição. Nas próprias escolas monásticas procedia-se ao ensino da composição de peças de carácter litúrgico e a tradição da retórica latina não sofreu qualquer solução de continuidade entre os séculos que separam as últimas manifestações da literatura clássica e a floração da trovadoresca.

Mas o exercício da poesia trovadoresca não era de exclusividade masculina. Também encontramos as 'trobairitz', mulheres consagradas a Deus, que desenvolvem uma corrente espiritual do amor semelhante à dos monges de Cister e a sua chamada 'mística espiritual' inspirada no "Cântico dos Cânticos", com as quais assistimos a uma transfiguração do amor. Cf. Sankovitch (1999: pp. 113-127).

3. O 'MINNESANG' MÉDIO-ALTO-ALEMÃO

3.1. Génese e contexto histórico-cultural

A conjuntura histórico-social do território germânico durante os séculos XII e XIII, nomeadamente durante o governo de Friedrich Barbarossa (1152-1190), permitiu uma grande proximidade com os restantes territórios europeus, contribuindo para o surgimento de uma produção literária influenciada pelo contacto com esses mesmos povos. Assim, com o crescente poderio do império dos Staufer, a literatura mundana emancipou-se da espiritual e concebeu o seu próprio género em alto nível: uma cultura cortês-cavaleiresca e cujas novas formas e temas ofereciam ao público assunto de discussão e prazer artístico. A literatura e a cultura, enquanto corteses, não estavam mais sob domínio da Igreja. Foi o florescer da literatura médio-alto-alemã. As cruzadas também abriram horizontes a culturas diferentes e ao mesmo tempo deixaram reconhecer o valor da cultura ocidental: os guerreiros alemães partem para a Itália, motivados por interesses imperiais, e para a Palestina, sob a égide das cruzadas, onde se relacionam com a nobreza culta, sobretudo a francesa e a italiana, e tomam conhecimento do 'código' cortês. Numa sociedade em mutação, paradoxalmente, o território germânico fica preso à estrutura feudal e vai reproduzir na literatura as mesmas fórmulas que em solo francófono já caíam em desuso. Assim, vamos encontrar a influência occitânica mas num período mais tardio.

No que diz respeito à ordem social no século XII, significativo para a ordem social da Plena Idade Média são o direito vassálico e o poder. No topo da pirâmide vassálica está o rei que pode estabelecer laços feudais com as diferentes classes. Por sua vez, o degrau inferior da pirâmide é ocupado pelas classes não livres que dependem dos seus senhores tanto em questões da propriedade que trabalham como também de direitos pessoais, como família e prole. Este degrau da pirâmide é formado por diferentes graus de não-liberdade. Entre os camponeses há privilégios que permitem ascender socialmente, sobretudo à burguesia das cidades e a funcionários públicos e assim elevam os ministréis à baixa nobreza. Isto vai levar à alteração social e cultural desta classe e ao surgimento de uma nova consciência. A esta camada dos denominados ministréis pertencia a maioria dos poetas da época medieval que espelharam os ideais da vida cavaleiresca na sua literatura. No centro da poesia estavam as cortes da alta aristocracia de linhagem. O estilo de vida dos

seus mecenas foi transmitido para a sua poesia e elevado a ideal com uma intenção pedagógica. Por isso esta literatura era designada já pelos contemporâneos como cortês ('hövesch'). O 'ethos' cortês contém ideais de vida e concepções de virtude que estimulam o público a elevar-se e a garantir a paz nas cortes, pois dentro da cavalaria há sempre vontade de mostrar mais fama e com isso predisposição para o conflito que desta forma era estilizada e elevada; já não era pelas armas mas por outras coisas que eles teriam mérito. A lírica e a épica de amor mostram o ideal do relacionamento cortês entre os sexos. Também na literatura mundana há temas e virtudes espirituais: 'mâze' (comedimento), 'zuht' (auto-educação), 'hoher muot' (espírito em alta), 'froide' (alegria), 'êre' (honra), 'triuwe' (fidelidade ao suserano), 'staete' (estabilidade), 'milte' (temperança) estavam indissociavelmente ligadas à comunidade cortês cavaleiresca. As mulheres, que à mesa se deviam sempre sentar entre os homens, 'ensinavam' os cavaleiros a olhar pelas suas virtudes. A literatura cortês deu expressão a um ideal.

Na literatura alemã deste período é costume distinguir três fases, segundo a proposta de Bumke (1967: pp. 9-47). Assim, numa fase inicial, localizada sensivelmente entre os séculos IX e XI, encontramos os territórios franco e germânico acabados de emergir de um passado comum, sob o domínio carolíngio. As reformas de Carlos Magno tinham permitido a introdução do latim, ainda que monopólio dos mosteiros. Nesta ordem de ideias fora recebida também a lírica médio-latina, nomeadamente o drama litúrgico e a 'Vagantenlyrik', poesia de cunho religioso produzida geralmente por homens ligados à Igreja. Mas foi igualmente no período carolíngio que surgiram os primeiros textos escritos em língua vernácula: escassos no solo francês, foram espantosamente abundantes no alemão. A Alemanha, sob o domínio de Otto III, possuía não só uma ordem política mais estável do que a França, como também uma vida literária mais activa, tendo-se tornado novamente o centro humanista da Europa. Contudo, a corrente reformista da Igreja do século XI, avessa à produção literária de então, exerce uma espécie de censura ao mesmo tempo – e na medida em - que, movida por interesses mais temporais que seculares, procura veicular a ideia da necessidade de alterar os costumes e de combater os 'infiéis'. Levantando a questão do pecado e da culpa e concebendo o ideal do 'miles Christi', vai influenciar a futura produção literária. Entretanto, no território vizinho, tem início o primeiro período florescente da sua cultura em língua vernácula, com as composições de Guillaume IX.

O apogeu da literatura medieval corresponde aos séculos XII e XIII. Devido às circunstâncias já referidas, a Alemanha não toma desde logo parte significativa no

desenvolvimento literário que assoma a Europa ocidental. A França acorrem em cada vez maior número jovens clérigos para estudar teologia, filosofia, direito e ciências naturais, bem como literatura. Juntamente com a sua preponderância cultural, o território francês torna-se o principal centro de influência política e durante um século inteiro a Alemanha submete-se-lhe.[26] Contudo, progressivamente as cortes germânicas assimilam os costumes e formas sociais da nação vizinha, o mesmo se verificando a nível literário e linguístico: "Die Intensität des französischen Kultureinflusses (...) bezeugt ein breiter Strom französischer Wörter, die damals an die deutschen Höfe gelangten: Bezeichnungen der ritterlichen Kleidung und Bewaffnung, der Kampftechnik und der Jagd, der höfischen Lebensweise und Geselligkeit, des Minnedienstes, der Musik und der Dichtung. (...) Dazu kommt eine große Zahl von Lehnübersetzungen und Bedeutungslehnwörtern." (Bumke, 1967: p. 12-13). Entre os primeiros 'Minnesänger' vamos encontrar homens da Igreja ou poetas que conheceram uma formação religiosa, mas que progressivamente abandonam o latim para adoptar o idioma médio-alto-alemão utilizado nas suas composições. Ainda assim, a presença dos vocábulos de raiz francesa é notória. A influência francesa intensifica-se cerca de 1170, momento em que os primeiros 'Minnesänger', cantores do amor, segundo a antiga palavra alemã 'minne', começam a trovar ao estilo dos 'trobadors' e 'trouvères', e diminui quando a lírica de amor germânica atinge o seu apogeu com Reinmar von Hagenau e Walther von der Vogelweide.

No que diz respeito aos géneros literários cultivados, diz Bumke (1967: p. 19): "Aus den großen Reichtum der französischen Literatur haben die deutschen Dichter eine Auswahl getroffen, die sicher nicht in erster Linie ihren persönlichen Geschmack spiegelt, sondern von den Erwartungen des Publikums bestimmt war. Nur zwei Gattungen haben ganz stark nach Deutschland gewirkt: das Minnelied und der höfische Roman." Tanto um como o outro espelham uma ética cortês assente num sistema de virtudes equivalente ao francês. Contudo, existe uma diferença basilar entre ambas as literaturas: ao passo que a occitânica emergiu como produto das alterações sociais do seu tempo, a médio-alto-alemã propôs ao seu público um ideal de conduta e de vida que não foi imediatamente aceite. No

[26] É difícil explicar claramente como os 'Minnesänger' conheceram o 'Frauendienst' trovadoresco. Kasten (1996: p. 138) aponta as cruzadas e grandes ocasiões festivas como a Mainzer Pfingstfest que Friedrich Barbarossa decretou em 1184 como possibilidades de contacto. Um papel especial na transmissão podem ter desempenhado as regiões alemã-românicas fronteiriças. De uma tal região fronteiriça na actual Bélgica veio Heinrich von Veldeke, que trabalhou a história de Eneias de Vergílio segundo uma edição francesa para um público alemão e também actuou como 'Minnesänger', um dos primeiros com as novas ideias sobre o amor. Possivelmente não foram os 'trobadors' que lhe transmitiram directamente mas os 'trouvères' do norte de França. O 'Minnesänger' Rudolf von Fenis é outro exemplo.

entanto, Bumke (1967: p. 21) vê precisamente na discussão crítica que surgiu, tanto da parte dos próprios autores como da sociedade, um sinal da seriedade com que a questão do ideal cortês era encarada.

Na terceira e última fase da literatura germânica medieval, correspondente aos séculos XIV e XV, encontramos uma Europa em grande mobilidade, impulsionada, entre outros motivos, pela Guerra dos Cem Anos e a redefinição das fronteiras políticas entre estados e, um pouco mais tarde, pelas novas formas de comércio - sobretudo com a expansão marítima e a mentalidade renascentista – que vão favorecer a ascensão da burguesia. O território germânico, cujo centro de poder se desloca para leste, não é excepção à regra.

A nobreza francesa terá, assim, dado o mote para as formas artísticas literárias que durante o período cortês teriam eco na Europa. Assim vai surgir uma lírica formalmente rica, o 'Minnesang'.[27]

[27] Chegaram até nós três manuscritos que compilam as composições dos 'Minnesänger' germânicos: o chamado *Kleine Heidelberger Liederhandschrift*, na biblioteca da Universidade de Heidelberg, o *Weingartner Liederhandschrift*, na biblioteca de Stuttgart e o famoso *Manessische-* (segundo o apelido da família suíça que o detinha), também chamado *Große Heidelberger Liederhandschrift*, agora igualmente na Universidade de Heidelberg. As fontes do 'Minnesang' remontam à grande recepção que a lírica occitânica, com todas as suas influências, encontrou nos 'trouvères' do norte de França, antes de atravessarem o Reno para território germânico. Crê-se por um lado que cerca do final do século XI já teria existido uma lírica de amor em língua alemã mas que não foi escrita, só oral. Prova de que a 'Minnelied' teve grande preferência é a *Große Heidelberger Liederhandschrift*, com cantigas de cento e quarenta 'Minnesänger' e muitos retratos de poetas. Para Kasten (1986: p. 209), o contexto sócio-cultural em que surge o 'Minnesang' alemão não é tão bem delineado como o occitânico. Assim, a primeira fase do 'Minnesang' é ainda algo autóctone na medida em que não se sente ainda muito a influência religiosa e parece ser uma lírica estilizada mas não muito letrada.

3.2. A expressão literária do amor: 'Minnelied'

> "Minne, ein Schlüsselbegriff der höfischen Literatur des Mittelalters, ist ein schwer übersetzbares Wort, weil mit ihm Konnotationen verbunden sind, die auf die spezifische Lebens- und Vorstellungswelt dieser Zeit verweisen. So bezeichnet 'Minne' nicht nur die erotischen Beziehungen zwischen Mann und Frau, sondern auch das Band, das zwischen dem Gläubigen und Gott besteht, sowie das Verhältnis zwischen dem Lehnsmann und seinem Herrn."
>
> (Kasten, 1988: p. 164)

O 'Minnesang' é um género literário cujo culto da forma parte da prática literária escrita, pois a sua difusão não teria sido possível sem uma fixação escrita. Contudo esta literatura consiste essencialmente numa espécie de acontecimento multimédia diante de um público cortês na medida em que consiste na palavra, música e mímica. Por isso, o trovador não estava preso a um seguimento de estrofes mas podia modificá-las, acrescentar. Tanto o conteúdo como as formas métricas das cantigas produzidas em solo germânico variaram durante o período em que o 'Minnesang' floresceu (1150-1250). Na obra dos primeiros 'Minnesänger', a escola de Danúbio, o metro não é estandardizado, são toleradas rimas inexactas e as figuras femininas são iguais e também iniciadoras na relação amorosa. Estas cantigas terão sido compostas antes de grande influência francesa. Assim que esta cresceu, os trovadores alemães imitaram os seus modelos fazendo maior uso da forma da 'cançó' e colocando a dama numa posição de inacessibilidade pelo seu admirador. Composições deste tipo eram vistas como representando o 'hohe Minne'. Mas importa agora centrarmo-nos sobre o período clássico da literatura médio-alto-alemã, nomeadamente sobre o género cultivado pelos 'Minnesänger' – a 'Minnelied'.[28]

Embora o género épico tenha tido um papel de destaque na literatura alemã deste período, é no 'Minnesang', nomeadamente na 'Minnelied', que o amor surge como

[28] No que se prende com a lírica médio-alto-alemã podemos encontrar vários subgéneros: o 'Leich', originalmente monoestrófico, não obedecendo a regras fixas e em que a música tinha um papel fundamental; a 'Lied', uma estrutura de geralmente três estrofes, onde a componente instrumental serve apenas de acompanhamento, e o 'Spruch', estrofe simples de cunho moralizante ou satírico e de temática política. Encontramos ainda a 'Tagelied', equivalente à alba, e o 'Wechsel', correspondente à tenção.

temática principal segundo os moldes occitânicos. Assim, encontramos nesta lírica cortês "as mesmas concepções e os mesmos motivos centrais que na lírica trovadoresca (...). O trovador canta o mais elevado amor ('Minne') e abstrai a sua dama da realidade, transportando-a para altas idealizações, que não excluem, no entanto, a realidade obrigatória da vassalagem ('Minnedienst', 'serviço à dama'). Trata-se de um 'amor cortês', incondicional, com muitas subtilezas, exploração dos talentos e muitas regras de galanteio." (Iañez, 1992: p. 271).

Segundo Schweikle (1998: 25-27), este género, em cuja tradição Walther entrou no fim do século XII, ainda não tinha uma categorização explícita, delimitada, consistindo formalmente em estrofes únicas variadas em tamanho e a nível estrutural. O 'Minnesang' cerca de 1200 era a manifestação literária de um mundo hermético supra-real, a ficção de um jogo abstracto com papéis fixos e esterotipados motivos, temas e estrutura formal, que variavam dentro do espaço ficcional e do tema tratado, podendo ser alargados. Tema central do 'Minnesang' é o galanteio de um homem a uma 'frouwe', mulher, com o objectivo de toda a lírica amorosa: ser com isso enaltecido, ver crescer o seu mérito.[29] Meios para atingir isso são o oferecer do seu serviço, promessas de fidelidade e o elogio. Este objectivo aparece sempre nas composições como meta a alcançar, ou com o trovador na esperança de o atingir ou que o vê como inatingível, pelo menos na opinião subjectiva do poeta. A sua esperança inabalável, que apesar da recusa da mulher mostra sempre uma prontidão para o louvor, o 'Frauenpreis', e o serviço, 'Frauendienst', e para o queixume está presente em muitas composições.[30]

---

[29] Willms (1990: p. 126) refere que durante muito tempo a crítica assumiu que a dama era uma mulher casada porque se julgava que as destinatárias dos poemas eram mulheres reais da sociedade cortês da época, e como tal imaginava-se que eram esposas dos senhores a quem os trovadores prestavam serviço. Contudo, a designação 'frouwe' não se refere só à dama da corte; a cortesia obriga a que se utilize esta nomenclatura para toda a mulher a quem se deva falar com respeito.

[30] Citando Bumke (1967, p. 44), a forma principal da lírica cortês é, a partir de Hausen, "das mehrstrophige Minnelied, in dem das lyrische Ich werbend und preisend zu einer geliebten Dame spricht oder auf seinen eigenen Zustand reflektiert. Vom Blick der Schönen ins Herz getroffen, weiht der Dichter sein Leben dem entsagungsvollen Dienst einer Geliebten, die sich seinen Wünschen gleichgültig entzieht und aus unerreichbarer Ferne ihm ein Ansporn zur Selbstüberwindung und Veredelung wird. Dieses Konzept des höfischen Frauendienstes haben die deutschen Dichter als fertige Schema übernommen, zusammen mit zahlreichen Einzelmotiven der Liebesdarstellung, formelhaften Wendungen, Bildern und Vergleichen".

Cf. Wachinger (1989: p. 256-257): "Das Konzept der hohen Minne, (...) das Konzept einer Liebe, in der die Frau höher gestellt wird als der Mann, in der der Mann ihr als Herrin seinen Dienst anbietet, sie in ihrer Schönheit und Tugend zum höchsten Gut auf Erden erklärt, in ihrer Gunst das Ziel seines Lebens sieht, obwohl er nicht weiß, ob sie ihn je erhören wird, dieses Konzept ist ganz überwiegend (...). Die Perspektive eines einseitig von Liebe betroffenen Ich, das nichts über die Gefühle der geliebten Frau weiß, (...) fördert das Werben um erste kleine Zeichen wie Gruß oder Blick, fördert das zarte Verschweigen des letzten Zieles der leiblichen Vereinigung, fördert (...) die Reflexion auf die eigenen Gefühle und Zielsetzungen und die Reflexion auf das Wesen der Liebe."

Contudo, não devemos erroneamente assumir que a 'Minnelied' não apresenta aspectos particulares e que a distinguem da 'cançó' occitânica. Não existe uma única composição que possamos afirmar com certeza tratar-se da tradução de uma outra em língua 'romance'. A terminologia estritamente vassálica quase não existe no 'Minnesang', sendo substituída por conceitos como 'undertân', 'eigen', 'dienest', 'genâde' ou 'hulde', que dizem respeito mais a formas de relacionamento convencionais corteses do que especificamente ao campo semântico feudal. Ora, isto significa não só uma diferença na estrutura social, mas também uma outra relação entre ficção literária e realidade. Outra especificidade da lírica médio-alto-alemã prende-se com a imagem da mulher, uma vez que a tónica não é colocada na descrição física mas nas qualidades morais e espirituais, sendo este quadro ainda mais tipificado e idealizado do que na produção occitânica. Assim, "die weitere Geschichte des Minnesangs ist in wesentlichen Punkten eine stufenweise Selbstbefreiung von der Vormundschaft der französischen Lyrik." (Bumke, 1967: p. 45).

É possível que os ventos occitânicos, ao penetrarem em território germânico, tenham encontrado uma poesia de cunho autóctone, equivalente às 'khardjas' moçárabes e às cantigas de amigo galego-portuguesas, em que autores como Kürenberg e Dietmar von Eist cantavam o amor sob uma perspectiva feminina. Contudo, Bumke (1967, p. 42) detecta em Kürenberg motivos que mostram já uma conexão com a lírica dos 'trobadors': a necessidade de manter a relação amorosa em segredo, os 'merkaere' e 'lügenaere' como inimigos dos amantes, a incerteza do homem relativamente à reciprocidade do seu sentimento e a figura literária do mensageiro. Aos mais importantes autores alemães pertenceram Friedrich von Hausen, amigo de Friedrich Barbarossa (m.1190); na corte do conde de Meißen Heinrich von Morungen, cheio de sentido estético, louvou cerca de 1217 o 'hohe Minne'. Também o imperador Heinrich VI, o senhor mais poderoso do seu tempo, trovou 'Minnelieder'. Cantigas cheias de ideias produziu Reinmar von Hagenau cerca de 1160 a 1210 na corte dos Babenberger em Viena. Já o seu antigo discípulo e posterior opositor, Walther, avança num sentido cada vez mais de um tipo de amor diferente do protótipo. O ministrel austríaco foi, pela abrangência de pensamentos, riqueza formal e originalidade da sua obra o maior poeta do seu tempo.

Friedrich von Hausen é considerado o iniciador da lírica de amor cortês na literatura alemã. Cavaleiro do séquito de Barbarossa, crê-se que terá estado em contacto estreito com as cortes europeias devido à sua participação nas cruzadas. Em grande medida introdutor das concepções do 'amor cortês', "é talvez o primeiro a aplicar verdadeiras categorias de pensamento e poetização relativamente ao sentimento amoroso. Com uma

habilidade de retórico consumado, joga com as ideias e as formas poéticas ao ponto de idealizar ao máximo o sentimento que descreve." (Iañez, 1992: p. 272). Todavia, rejeita já o serviço unilateral e não recompensado da concepção amorosa occitânica.

A preocupação com o conceito de 'hohe Minne' continua e atinge cerca de 1220 com Reinmar, Morungen e Walther o seu ponto máximo, aquele que designamos por 'klassischer Minnesang'. Aqui se reforçam as relações intertextuais e se promove uma estética do 'Frauendienst'. O 'hohe Minne' surge não só como modelo dos costumes sociais mas também como busca de uma felicidade absoluta. A beleza da mulher sai do âmbito do erotismo em direcção ao trancendente, à procura da verdade.

Talvez o melhor 'Minnesänger' primitivo (Iañez, 1992: p. 272), Heinrich von Morungen, também cavaleiro na corte de Barbarossa, concebe uma poesia enraízada na experiência individual, na linha do trovador Bernard de Ventadorn, e na espiritualização do amor. Exímio conhecedor da arte dos 'trobadors', domina como ninguém a arte formal românica, nomeadamente a metaforização. Volta-se, contudo, mais para a descrição de situações concretas do que para prelecções em torno do sentimento amoroso. Com Morungen tem início o apogeu do 'Minnesang', em que os vestígios do modelo occitânico são cada vez menos - embora Walther estivesse bem familiarizado com aquela lírica -, uma vez que seguem um desenvolvimento autónomo.

Ainda dentro dos principais cultores da 'Minnelied' encontramos Reinmar, der Alte, von Hagenau, que na corte vienense produz uma lírica caracterizada sobretudo pela profunda análise das emoções. Bom observador, "foi um género de psicólogo do 'Minnesang', o melhor anotador dos momentos e das manifestações da paixão amorosa, na qual sobressai a nostalgia, a melancolia e a dor do amante abandonado ou desprezado" (Iañez, 1992: p. 273).

Outros nomes como os de Albrecht von Johansdorf e Hartmann von Aue merecem ser citados, mas, no período clássico, o lugar de destaque, tanto pela proficuidade como pela variedade da sua obra, pertence a Walther von der Vogelweide.

4. A LÍRICA DE AMOR GALEGO-PORTUGUESA

4.1. Génese e contexto histórico-cultural

Embora não se exclua a existência de textos isolados anteriores, assume-se que a lírica galego-portuguesa, no seu conjunto, constitui a primeira tradição literária verdadeiramente importante na Península Ibérica. (Brea, 2000: p. 23). As origens desta literatura remontam ao século XII, pouco após a constituição de Portugal como reino independente, em 1128.[31]

A chamada época medieval da produção literária lusa abrange, de forma geral, o período que se estende de finais do século XII à segunda metade do século XIV. Consideram-se limites cronológicos de uma primeira fase a primeira cantiga de amor, a chamada "Cantiga da Ribeirinha" do poeta Paio Soares de Taveirós, e primeiro documento literário escrito em galego-português, datado de 1189 (ou 1198), e 1354, data da morte de D. Pedro, conde de Barcelos, o último trovador, filho bastardo de D. Dinis. Esta primeira fase abarca uma produção literária um tanto variada. Para além da poesia trovadoresca, destacam-se também textos historiográficos e prosa de ficção de temática lendária, onde se incluem as lendas do ciclo bretão.

O modo de expressão da literatura profana deste período no noroeste do território ibérico é o galego-português, assim designado por ser então comum ao reino de Portugal e à região da Galiza. Seria este, aliás, o idioma da lírica até meados do século XIV, altura em que é substituído pelo português. Trata-se, assim, de uma poesia escrita numa língua comum a poetas de origem diversa: galegos, portugueses, leoneses e até provençais, e que pode apontar a existência de uma tradição oral, já firmada por essa altura, de que não restam testemunhos directos.[32]

A literatura galego-portuguesa foi marcada por factores de ordem social, política, cultural, nem sempre de forma idêntica à da restante Europa, mas denotando, de qualquer forma, alguns pontos comuns. Dentro do contexto histórico medieval, dois traços

[31] Subentende-se aqui a primeira literatura em suporte escrito e em idioma vernáculo próprio, isto é, que não o latim.

[32] Chegaram até nós três colectâneas de poesias: o *Cancioneiro da Ajuda*, o mais antigo, do final do século XIII, com 310 cantigas, o *Cancioneiro da Vaticana*, com 1205 cantigas, e o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, com 1647 cantigas, todos eles contendo composições da autoria de 153 trovadores e jograis que vão do final do século XII até à segunda metade do século XIV. A este corpus podem acrescentar-se as 420 Cantigas de Santa Maria de Afonso X, de tema religioso.

marcantes conferem uma visão da sociedade da época: o teocentrismo, no plano religioso, e o feudalismo, no plano político-económico.[33]

Os contactos com a restante Europa, sobretudo as cidades costeiras, eram favorecidos pelo movimento das cruzadas, pela reconquista cristã, e pela importância de Santiago de Compostela: Santiago tornara-se um centro cultural de grande pujança, devido ao ambiente cosmopolita criado pelo fluxo constante de peregrinos que assomavam das mais variadas paragens. Aliado a isso, tratava-se também de um núcleo de poder político (Brea, 2000: p.24). Paralelamente desenvolvia-se, também, uma actividade económica e mercantil ao longo da costa, com alguns contactos mais intensos com cidades interiores servidas por vias fluviais.

A conjugação destas circunstâncias favoreceu a aparição de uma literatura própria, de carácter profano, que adopta o galego-português como forma de expressão quando o latim era ainda o idioma utilizado tanto pelo poder religioso como político. Quando finalmente as cruzadas e guerra da reconquista chegam ao fim, têm início manifestações sociais do período de paz, entre elas a literatura, e em torno dos castelos feudais também se desenvolveu um tipo de literatura que redimensiona a visão do mundo medieval e aponta para novos caminhos: a trovadoresca. Sobretudo nas cantigas de amigo, encontram-se frequentemente temas ou motivos que reflectem estas vivências: as saudades de uma donzela cujo amigo se encontra na Guarda, ao serviço do rei, integrado no fossado; as romarias e peregrinações a lugares santos; acções que se desenrolam em ambientes rurais ou domésticos (a donzela que vai à fonte, que fia em casa, que conversa com a mãe ou com as amigas, que aguarda o seu amigo numa ermida próxima do mar).

Mas não só nestes motivos e ambientes mais populares se reflecte o contexto histórico e social da época. O sistema de vassalagem reflectiu-se na poesia trovadoresca,

---

[33] A religião desempenhava um papel preponderante na vida das populações, explicando à luz de Deus acontecimentos incompreensíveis até então devido ao desconhecimento científico. Este teocentrismo era expressão da intensa religiosidade que acompanhou toda a luta dos povos peninsulares empenhados na expulsão dos muçulmanos do território ibérico. O conhecimento e o saber estavam fundamentalmente nas mãos do clero, sendo lentamente alargados à nobreza de toga e a outros grupos economicamente favorecidos. Por outro lado, trata-se de uma sociedade vincadamente estratificada, segundo a divisão hierárquica de classes em clero, nobreza e povo. Os reinos peninsulares encontravam-se, ainda, fortemente condicionados pela Reconquista Cristã, que determinava uma actividade guerreira intensa e obrigava o rei a manter uma maior centralização. De um modo geral, pode caracterizar-se a sociedade medieval peninsular como basicamente rural, apoiada numa economia agrária, que por sua vez assentava no sistema feudal. Os castelos funcionavam como núcleos em torno dos quais se organizavam as populações, na dependência do suserano. Os nobres que possuíssem feudos exerciam os poderes do governo por meio de um sistema de vassalagem, baseado numa espécie de contrato que implicava obrigações mútuas entre o senhor e o vassalo. Os vassalos obedeciam ao senhor e serviam-no em troca da protecção e ajuda económica que dele recebiam. Embora não tão vincado como no território franco, o feudalismo era assim um dos traços-chave da vida social.

principalmente nas cantigas de amor, em que o trovador se colocava normalmente na condição de vassalo diante de dama. Além disso, a lírica trovadoresca foi fortemente influenciada, sobretudo no caso das cantigas de amor e de escárnio e maldizer, pelos trovadores provençais. Existiam laços estreitos entre os reinos peninsulares, e particularmente entre Portugal, e a França: D. Henrique, a quem foi concedido o Condado Portucalense, era um cruzado nobre francês; estabeleceram-se, entre os primeiros reis portugueses e a nobreza occitânica, laços matrimoniais; por último, a Santiago afluíam muitos peregrinos de diferentes origens. O ambiente cortês que caracteriza a poesia provençal da altura, uma das mais florescentes da Europa, reflecte-se também na literatura peninsular.

A vida cultural na Idade Média passava por meios muito específicos. As universidades e os mosteiros eram os grandes focos da cultura erudita, constituindo redes internacionais de difusão de ideias através de contactos mantidos entre os seus membros. Nestas instituições eram copiadas as grandes obras de referência do pensamento e da literatura do mundo antigo e medieval. Em Portugal, é de destacar o papel dos mosteiros de Lorvão, Santa Cruz de Coimbra e Alcobaça. Entretanto, em 1290 D. Dinis fundava o Estudo Geral de Lisboa, futura Universidade de Coimbra. O desenvolvimento das universidades, a partir dos séculos XIII e XIV, veio multiplicar os centros de reprodução de manuscritos. Mas a cultura popular e profana assentava na transmissão oral. Jograis e músicos espalhavam narrativas lendárias ou históricas, cantigas e outras composições literárias, divulgadas em feiras, nos castelos senhoriais, nas cidades. Daí que os seus textos estivessem fortemente ligados à vida das populações, não só das camadas populares, mas também da nobreza. Desta vida da sociedade medieval encontram-se múltiplas referências nos textos dos trovadores, por exemplo.

Numa fase mais tardia da Idade Média na Península Ibérica, a vida cortês tornou-se mais intensa, concentrando-se em torno do rei. A corte, antes itinerante, passa a constituir um ponto de referência e prestígio superior aos senhorios individuais feudais. O rei procurou centralizar o seu poder, e a classe mercantil e uma classe de letrados influentes desenvolveram-se. A formação de uma corte centralizada e de prestígio acompanhou uma alteração nos gostos, já que os seus membros eram também agora outros. De notar também que o desenvolvimento das universidades e de outras instituições laicas e a descoberta da imprensa com caracteres móveis passaram para um plano menor o papel dos mosteiros como foco cultural.

A literatura da época medieval portuguesa não foi, assim, uniforme ao longo destes cerca de três séculos e meio — não apenas porque se cultivaram diferentes géneros, mas também porque houve uma evolução no gosto e na produção literária, que acompanharam a evolução social e política.

Não é fácil determinar como ocorreu a difusão da lírica trovadoresca no espaço galego-português, mas conhece-se a visita de trovadores occitânicos desde a primeira metade do século XII. Marcabrú, por exemplo, terá acompanhado Guilherme X, filho do primeiro trovador conhecido, na sua peregrinação a Santiago de Compostela. Crê-se que o próprio Guilhelm de Peitieu teria mantido contactos com o território devido aos interesses políticos e dinásticos naquela parte da Península Ibérica. Contudo, é possível que um dos acontecimentos-chave tenha sido o casamento da sua bisneta, Leonor Plantagenet, com Afonso VIII de Castela, sendo aquela proveniente dum ambiente em que os trovadores eram presença assídua nas cortes. (Brea, 2000: p.30) São também conhecidas as estadas na corte de Afonso X, o Sábio, de muitos trovadores fugidos à perseguição da cruzada antialbigense. O conde D. Henrique, pai do primeiro rei de Portugal, era um cavaleiro provençal e trouxe na sua corte numerosos senhores franceses. Os casamentos de D. Afonso Henriques, D. Sancho I e de D. Dinis com princesas criadas em cortes culturalmente ligadas à Provença favoreceram o intercâmbio cultural.

Outros factores possíveis de difusão do modelo trovadoresco occitânico terão sido a influência das escolas monásticas da Ordem de Cluny e de Cister, responsáveis pela substituição da escrita visigótica pela carolíngia, e que passaram a controlar todo o ensino na Península Ibérica, bem como a polarização das cortes (Leão, Castela, Aragão, entre outras) e a presença de cavaleiros franceses, a propósito de auxiliar na Reconquista Cristã. Segundo Brea (2000: p. 44), a poética trovadoresca instalou-se definitivamente nas cortes ibéricas como consequência da diáspora sofrida pelos trovadores occitânicos devido à cruzada albigense que destruiu as plácidas cortes do sul de França tornando-as um local inóspito para a produção literária.

Os primórdios da literatura galego-portuguesa foram marcados por composições líricas destinadas ao canto. Essas cantigas dividiam-se em dois tipos: de refrão, caracterizadas por um estribilho repetido no final de cada estrofe, e de mestria, mais trabalhadas, sem repetições. Estas subdividem-se em três categorias: dentro da temática amorosa, as cantigas de amor e de amigo; dentro da temática satírica, as cantigas de escárnio e maldizer. Além dos três grandes géneros líricos há ainda tenções, pastorelas, lais, albas, prantos, descordos, entre outros, de difícil classificação genérica, numa

variedade que espelha a riqueza do conjunto. Mas com o surgimento dos textos em prosa e das novelas de cavalaria houve uma nova classificação, que possibilitou falar em lírica amorosa (cantigas de amor e amigo) e satírica, de escárnio e maldizer.[34]

A poesia escrita em galego-português tornar-se-ia a contrapartida da occitânica, adquirindo todavia tonalidades especificas. Por um lado, há que ter em conta a tradição autóctone pré-existente patente nas cantigas de amigo: estas reflectem o carácter originalmente oral na medida em que possuem uma estrutura muito simples, insistindo na repetição da ideia principal através de uma estrutura paralelística. Vamos encontrar vestígios desta no refrão das cantigas de amor, que não existia nas occitânicas.[35]

Ao mesmo tempo, pelas próprias circunstâncias sociais, as cantigas de amor galego-portuguesas, embora exprimindo os sentimentos do homem que fala, têm características próprias na Península Ibérica que seriam impensáveis na Provença. A esmagadora maioria delas é dirigida a raparigas solteiras, as tais entidades sem personalidade jurídica na Occitânia, o que logo implica que não podendo elas servir de intercessoras junto dos seus senhores, pois não eram casadas, o 'fingimento de amor' seria menor, haveria lugar para uma sinceridade muito mais incontestável, e portanto, como reivindicará Dinis, poderia haver uma 'maneira galego-portuguesa' em oposição a uma 'maneira provençal'. Tal oposição reflecte-se, por exemplo, na circunstância do apaixonado, na cantiga de amor galego-portuguesa, posar quase sempre como 'entendedor', o que elimina a complicada hierarquia feudal occitânica. Por outro lado, até chegar às cortes mais ocidentais da Península Ibérica a poética trovadoresca tinha tido

---

[34] A poesia lírica galego-portuguesa destinava-se a ser cantada, embora não reste, nos cancioneiros, qualquer notação musical. Apenas um manuscrito, contendo algumas cantigas de Martim Codax, contém a notação da música que as acompanhava. Os textos apresentavam, regra geral, uma estrutura paralelística, que se podia encontrar a diferentes níveis: repetição de palavras, de versos (geralmente, o refrão), de conceitos ou estruturas de frase, que sofriam pequenas variações ao longo da cantiga, de forma a permitir algum tipo de evolução. Alguns recursos formais (estruturas como o leixa-prem, por exemplo) definiam uma variedade de subgéneros que determinavam, igualmente, a mestria do trovador.

[35] Nunes (1972: p. XX): "Embora nenhuns, reconhecidamente como tais, tenham chegado até nós, não pode haver dúvida de que, já antes de cá se conhecer o novo processo, oriundo da Provença, se faziam versos amorosos em Portugal e Galiza. Foi só no século referido [XI] que o novo gosto se implantou aqui, criando profundas raízes, mais do que em qualquer outra parte da Península, talvez porque nesta faixa ocidental achara o terreno já de antemão preparado pela existência aí de uma poesia amorosa autóctone." Nunes sustenta esta teoria argumentando que: o canto é algo inerente a todos os povos de qualquer época, logo também o seria no Noroeste da Península Ibérica; uma das principais características do povo galego-português é a sua feição amorosa, razão por que esta fosse a principal temática das suas composições; e, por fim, há testemunhos de que já cerca de cem anos antes a língua dos cantos festivos das peregrinações a Santiago de Compostela já era a que seria utilizada na lírica de amor. Nunes defende então a existência de uma literatura pré-existente à influência provençal, da qual apenas se adoptaria a estrutura paralelística que seria do agrado das multidões e auxiliar na transmissão das cantigas. À Provença iriam buscar os géneros.

necessariamente de passar primeiro pelas cortes pirenaicas e castelhanas, onde teria perdido parte do seu cunho original no processo de adaptação, o que ajudaria a explicar a metamorfização sofrida pela tradição occitânica até chegar ao território galego-português.[36]

Não é, por isso, estranho que tais circunstâncias resultassem em variações ao nível da expressão do amor: não deixa de ser curioso que a 'joi' da lírica occitânica própria do 'fin'amors' se modifique até chegar à 'coita d'amor' que define a cantiga de amor galego-portuguesa. Creio, a julgar pelo tom de grande número de cantigas de amigo, sobretudo das barcarolas, que a mesma melancolia nelas patente e motivada por factos históricos concretos que se prendem com determinados aspectos muito particulares da sociedade galego-portuguesa – povo de marinheiros que partiam para o mar de Vigo ou para a guerra da reconquista deixando para trás as namoradas e as famílias saudosas, por exemplo – estando já bastante entrosada no próprio carácter dos habitantes do noroeste peninsular, acabasse por inevitavelmente se reflectir também, por contaminar, a cantiga de amor, daí o amor padronizado nesta ser mais próximo do sofrimento do que da alegria.

Daí que Lapa (1981: p.140) afirme que "o amor, entre nós, é uma súplica apaixonadamente triste", sendo que a poesia amorosa galego-portuguesa "é mais do coração do que a poesia provençal. Nesta (...) a inteligência e a imaginação suprem muitas vezes a falta de emoção. Por isso a poesia se alonga, num recreio dos sentidos, através de seis e sete estrofes e mais ainda, sente-se a divisória entre o artista e o homem. A nossa cantiga d'amor dá-nos uma impressão diferente e de maior verdade psicológica." (*ib.*, p.130). Assim, o traço mais característico desta é a 'coita' de amor, que faz 'ensandecer' e 'morrer' o poeta apaixonado. Claro que não nos compete – nem tão pouco seria possível – avaliar a veracidade ou ficcionalidade dos sentimentos expressos numa e noutra líricas. Como conclui Brea (2000, p. 46), apenas os textos nos poderão dizer quanto guardam da poesia occitânica e quanto oferecem de original, e em que medida esta inovação é fruto duma desvalorização ou de uma renovada forma de interpretar o amor quando os velhos tópicos occitânicos se estavam esgotando.

[36] Cf. Brea (2000: p. 44)

4.2. A expressão literária do amor: cantiga de amor

Mas, no fundo, como podemos definir a cantiga de amor? Citando Nunes (1972: p. XI), "'Cantigas ou cantares de amor' era o nome que os poetas do século XIII davam às composições em verso, feitas em honra das mulheres a quem cortejavam, celebrando ora os seus merecimentos, ora patenteando a paixão que por elas diziam sentir, uma que outra vez também confidenciando com os amigos sobre o mesmo tema." Sendo uma adaptação da 'cançó' occitânica, constitui "uma idealização e uma análise detalhada e repetida do sentimento amoroso, a partir de categorias estritamente feudais, em que a amada é 'mia senhor', o dono a quem se rende vassalagem, apesar das não pouco frequentes injustiças e caprichos." (Iañez, 1992: p. 182). De todos os grandes géneros da lírica galego-portuguesa a cantiga de amor foi o mais praticado: de cunho erótico-idealista, geralmente varia entre três e quatro estrofes de sete versos deca, octa ou heptassilábicos, e contém um léxico peculiar altamente formalizado que acima de tudo consiste numa adaptação ao discurso erótico do campo semântico próprio das relações feudo-vassálicas. Embora haja uma imitação do estilo provençal, frequentemente as regras assimiladas são postas de parte e a estrofe longa dá lugar geralmente à estrofe curta própria da cantiga de amigo.[37]

Embora tendo encontrado uma poesia autóctone de cunho jogralesco já enraízada neste território, é inegável a influência occitânica, evidente sobretudo nas cantigas de amor. A própria língua dos poetas absorveu inúmeros provençalismos como 'sem' (senso), 'cor' (coração) ou 'prez' (preço). Assim, os trovadores galego-portugueses assimilaram obviamente os maneirismos provençais, nomeadamente todo um formulário de expressões que se distingue da língua das cantigas de amigo tradicionais.

Quanto à temática, as cantigas de amor vão cantar o ideal do amor cortês. (Saraiva, 1996: pp. 56-60): "Não se trata agora de uma experiência sentimental a dois, mas de uma aspiração, sem correspondência, a um objecto inatingível, de um estado de tensão que, para se manter, nunca pode chegar ao fim do desejo. Manter este estado de tensão parece ser o ideal do verdadeiro amador e do verdadeiro poeta, como se o movesse o amor do amor mais do que o amor a uma mulher." Tanto na lírica occitânica como na galego-portuguesa os trovadores dirigem os seus lamentos à dama e ao próprio Amor personificado, figura de

[37] Alguns autores vêem-no como género bastante estrito, composto por um exórdio e por quatro campos sémicos, dois secundários e dois principais. Os primeiros comportam um panegírico da senhor e o declarado amor do trovador; os segundos a distancia da senhor e a coita do trovador. É possível articular um e outro como duas células narrativas elementares unidas ou relações de consequência.(Diogo, 1998: p. XXXI).

retórica comum a ambos. "O trovador imaginava a dama como um suserano a quem 'servia' numa atitude submissa de vassalo confiando o seu destino ao 'bom sem' da 'senhor'. (...) Todo um código de obrigações preceituava o 'serviço' do amador, que, por exemplo, devia guardar segredo sobre a identidade da dama, coibindo toda a expansão pública da paixão (o autodomínio, ou 'mesura', era a sua qualidade suprema), e que não podia ausentar-se sem sua autorização.

Assim como, dentro do sistema medieval, para chegar a cavaleiro era preciso passar por pajem, palafreneiro e escudeiro até receber a ordem de cavalaria, também ao nível do código amoroso estão presentes as hierarquias: as relações amorosas com a senhor terão de reflectir a necessidade de passagem por estes graus de refinamento e de aproximação da etapa final. Assim, as diferentes fases da 'conquista' da 'senhor' constituem todo um sistema de promoção sentimental, em que o sentimento pode não ser importante, sendo-o muito mais a aprovação da 'dona' pela maneira como o seu trovador vai atravessando, com êxito, os sucessivos períodos de estágio, que o poderão conduzir ao recebimento do galardão ('galardam'). Deste modo, a primeira fase era a do ciclo inicial da timidez, em que o suspiro era a única manifestação possível. O candidato actuava como 'fenhedor', palavra derivada do provençal 'fenher', e pelo próprio vocábulo se vê como o fingimento de amor é importante, e como todo o preito de homenagem ('preito e menagem' é uma expressão vulgar do trovador para designar que se tornou vassalo de uma determinada 'senhor') pode ser afinal mera ficção.

Chegado ao grau de 'precador', pregador, de 'pregar', 'pedir', o vassalo amoroso já podia dirigir súplicas. Quando lhe é permitido falar como enamorado, como 'entendedor', o trovador considera haver alcançado uma meta que no início julgara impossível. Todo este noviciado sentimental que chega, na Provença, ao grau máximo de 'drut', 'drudo', amante, tem como alvo a 'gardó', o prémio, o galardão do amor, ao qual encontramos tantas referências na lírica galego-portuguesa, o qual iria até à cedência de amabilidades sexuais mas podia não passar de um beijo, hospitalidade, conversa amável (talvez platonicamente apaixonada), o chamado 'solatz'.

Tudo isto pelo princípio, puro e simples, de que o amor é uma forma de sublimação, e de que só pelo amor e através dele o homem se transforma em verdadeiro cortesão. Como disse Raimon de Miraval, "per amor es om cortes" (Torres, 1987: p. 9).[38]

[38] A propósito da influência provençal sobre a lírica galego-portuguesa ver as perspectivas de Lapa, Tavani e Ferrari. (Diogo, 1998: pp. XXIII-XXIV).

Interessa agora, por isso, debruçarmo-nos sobre aqueles que foram os agentes autores e transmissores da lírica amorosa na Península Ibérica. Segundo Brea (2000: p. 30-31), as rúbricas que acompanham as composições galego-portuguesas dão conta da distinção entre dois tipos básicos de autores: trovadores e jograis. Os primeiros, quase sempre de origem nobre ou eclesiástica - eventualmente burgueses acomodados - , eram geralmente autores do texto e da música que cabia aos jograis interpretar. Estes, de condição humilde e estratos sociais iletrados (não esqueçamos que a parca taxa de literacia abrangia pouco mais do que o clero e a alta aristocracia) colocavam-se ao serviço dos trovadores para garantir a subsistência, sendo fundamentalmente intérpretes e podendo incluir o que hoje em dia designaríamos por artistas de circo. A etimologia de ambos os vocábulos fornece-nos elementos sobre a condição daqueles a que se referem: os trovadores, do étimo latino 'tropare', compôr, surgem associados às cantigas de amor, o género mais aristocrático da lírica galego-portuguesa, ao passo que os jograis, do latim 'joculator', brincalhão, estão ligados a actividades como a mímica e a música. No século XIII é possível encontrá-los também como autores das suas próprias composições, mas sendo estas cantigas de amigo, tenções ou cantigas de escárnio e maldizer. Os trovadores tinham, por seu lado, grande liberdade de expressão, entravam em questões políticas e exerciam destacado papel social, além de que denotavam uma formação cultural cavaleiresca, patente em citações de romances de cavalaria e dos seus heróis, como Tristão e Isolda (Júdice, 1997: p. 8).

Entre os muitos trovadores galego-portugueses, podem apontar-se os nomes de D. Dinis, rei de Portugal, Martim Codax, João Zorro, Afonso X de Castela, Estevão da Guarda, Afonso Sanches, Airas Nunes, Afonso Mendes de Besteiros, Fernão Velho, João Airas, João Garcia de Guilhade, João Soares Coelho, Juião Bolseiro, Pedro Amigo de

---

Diogo (1998: p. XLI-XLII) concebe a lírica trovadoresca como "parte característica no processo de modernização global (ou seja: da racionalização) que afecta a sociedade medieval sobretudo a partir do século XI - e que afecta a classe nobre, segundo formas muito específicas." Entre as principais alterações, passa-se para uma economia de mercado, vai-se centralizando o poder, secularizam-se normas e valores e cresce a literacia. Com isso, "certas formas configuradoras da sociedade tradicional são postas em causa: os seus mitos centrais precisam de convicções éticas subjectivas e sofrem com a concorrência delas. Valores e normas de acção descontextualizam-se e universalizam-se, e surgem novos modelos de socialização. Em geral, e esse é um dos aspectos típicos da modernização medieval, as tradições necessitarão de ser 'inventadas' (...)." Ora os trovadores vão desempenhar um papel-chave, formando uma comunidade intelectual que opõe uma cultura baseada em princípios racionais e discursivos à cultura de base mística e simbólica predominante. "Esses textos são bem-fazer, dão à comunidade um passado, estruturam os comportamentos dos membros e provêem solidariedade contra o exterior."

Sevilha, Pero da Ponte e Pero Garcia Burgalês, entre outros. De todos eles, o mais profícuo e versátil foi, sem dúvida, D. Dinis.

5. A CODIFICAÇÃO DO 'AMOR CORTÊS' EM WALTHER E DINIS

5.1. O amor em Walther von der Vogelweide

Sabe-se mais acerca de Walther do que de qualquer outro autor, mas mesmo assim não há dados biográficos muito claros. Nascido cerca de 1170 em território austríaco, ao que se supõe, terá dado início à sua actividade poética na corte de Viena cerca de 1190. Com a morte, oito anos depois, do seu mecenas Friedrich von Österreich nas cruzadas, começa a sua vida itinerante em direcção ao norte de França, sempre na corte de reis e imperadores alemães. Este facto é importante na medida em que nos permite compreender que a poesia de Walther – ao contrário da de Dinis, como veremos posteriormente – procuraria ir de encontro às expectativas e gostos do público, ou seja, haveria a necessidade de agradar.[39]

Julga-se que entre 1198 e 1201 terá estado pelo menos uma vez na corte do rei Philipp von Schwaben, cuja eleição para imperador terá defendido calorosamente, e, no período de 1201 a 1207, duas vezes com o conde Hermann von Thüringen. Terá regressado pela primeira vez a Viena em 1203, havendo registo – o único conhecido – de que a 12.11.1203 recebeu de Wolfger von Ellenbrechtskirchen, bispo de Passau uma quantia para um casaco de pele. Nos anos seguintes, mais propriamente entre 1212 e 1213, terá estado ao serviço do conde Dietrich de Meissen e na corte do imperador Otto IV. Daí em diante, até 1229, terá vivido na corte de Friedrich II von Hohenstaufen, de quem recebe terras próprias que lhe garantem a sua subsistência, vindo a falecer cerca de 1228, possivelmente em Würzburg.

Os motivos que nos levam a crer nas suas raízes austríacas são referências dispersas, em composições de Walther, ao duque Leopold Vic, governante do seu país natal, bem como relativamente a ter aprendido a ler e a trovar na Áustria e ao permanente impulso de se deslocar a Viena. Não é, contudo, possível ordenar cronologicamente as suas composições com elevado grau de certeza, por isso também não podem ser interpretadas como relato da vida do poeta. Crê-se que, tal como Hartmann, terá sido um ministrel, um

[39] Para Kasten (1986: p. 346), como 'Berufsdichter' ele estava mais interessado do que outros em ir de encontro às expectativas dos ouvintes. Por isso, em Walther o 'Frauendienst' surge em analogia com o 'Herrendienst', o serviço vassálico, e com isso introduz na poesia médio-alto-alemã uma preocupação concreta com o papel social do amor.

membro da nobreza feudal que não tinha terra e cuja subsistência dependia da generosidade deste ou daquele patronos, vivendo da sua arte, arte esta que terá aprendido na corte dos Babensberg em Viena com Reinmar.[40]

Walther foi o primeiro 'Berufsdichter', trovador de profissão. Mestre da arte do 'Spruch', neste expressa as suas preocupações com as tensões políticas no território germânico, nomeadamente com a luta do papado contra o império. Defensor do espírito cristão contra Roma, demasiado absorvida pelo seu crescente poder temporal, sempre defendeu a separação do império e da Igreja. Enveredando por um estilo muito próximo do 'sirventés' occitânico e da cantiga de escárnio e maldizer galego-portuguesa, na sua poesia deste tipo denuncia todo o tipo de crimes e recorda a humildade que deve reger o comportamento humano. Ardente defensor das cruzadas, no final da sua vida lamenta-se pelo conformismo e falta de ideais que pautam a sociedade alemã.

No que diz respeito à sua lírica amorosa, é possível distinguir dois momentos: num primeiro, na corte de Babensberg, as suas composições seguem a tipificação própria da poesia trovadoresca occitânica; num segundo, após a saída da corte e tendo errado por muitas outras, aproxima a temática amorosa da realidade quotidiana, pondo de parte a retórica e o artificialismo convencionais. Numa polémica em que se envolveu durante vários anos com Reinmar, liberta-se da convenção e, sob influência da 'Vagantenlyrik' latina (Bumke, 1967: p. 46), cria o seu contraponto nas 'Mädchenlieder' – equivalentes às cantigas de amigo galego-portuguesas - , nas quais elabora um conceito de amor positivo, 'herzeliebe', aplicável não só à sociedade cortês, mas que nesta, pela sua bondade intrínseca, se manifesta permitindo ao poeta conhecer o amor como calor de sentimento, síntese de alegria dos sentidos e entrega a dois. Assim, Walther introduziu - ou reintroduziu - a ideia de que o amor deve ser mútuo e de que a mulher deve ser parte activa

[40] Foram igualmente interessantes, ao que se julga, as suas relações com os três candidatos imperiais: Philip II von Schwaben, Otto IV e Friedrich II. Depois da morte do imperador Heinrich VI numa cruzada a 28.09.1197, e embora os nobres alemães tivessem concordado antes da sua partida que iriam aceitar o seu filho Friedrich – nascido em 1194 – como imperador caso ele morresse, a idade do rapaz rapidamente forçou o seu regente, o tio Philipp, a assumir ele próprio o cargo, com o apoio de alguns dos nobres, vindo a ser coroado, mas não na cidade pelo arcebispo apropriados. A coroação de Setembro de 1198 foi antecipada por um arival ao trono, Otto von Braunschweig, q tinha o apoio do tio, Ricardo, 'coração de leão', da Inglaterra e do novo papa, Inocêncio III. Foi coroado em Aachen pelo arcebispo nomeado para a cerimónia e o combate entre os dois durou até 1208. Walther ficou ao serviço de Philipp, que apoiaria talvez por ver que ele era imune a influências externas e sobretudo papais, uma vez que o ministrel criticava a política papal, embora fosse profundamente religioso. Em 1208, Philipp é assassinado e Otto assume o poder. Entretanto Friedrich II tinha 17 anos de idade, era talentoso e reunia o apoio de muitos nobres e do papa. Em 1214 vence Otto e torna-se imperador até ao final da vida de Walther.

e empenhada na relação amorosa, mas poucos valores do 'hohe Minne' ainda perduravam e as damas nobres não estavam disponíveis; por isso, nas cantigas deste tipo as figuras femininas são jovens camponesas ('Mädchenlieder').

Para Kasten (1986: p. 344), Walther preocupa-se em superar a diferença entre arte e sociedade existente nos outros grandes trovadores e em reconduzir a discussão sobre o amor do domínio do esotérico de volta para o campo pragmático. Mas a sua procupação com a ideia de 'hohe Minne', na qual foi o mais brilhante autor, acaba por levar não à sua renovação mas a sua poesia marca o início da sua dissolução, pois, como poeta de profissão e habituado à ideia da recompensa pelo serviço, procura aplicar este princípio ao amor. Começa por mostrar este conceito nas 'Mädchenlieder', em que desenvolve o ideal de um amor livre e bilateral, e procura acentuar a ideia do poder ético do amor.

A abrangência do contributo por ele deixado espelha a grande notoriedade que teve: na sua poesia encontramos conhecimentos teológicos, nomes bíblicos e da antiguidade clássica que mostram que ele teve uma formação latina. Walther deixou uma obra lírica de tamanho invulgar; de mais de quinhentas estrofes. Ordenadas por categorias contamos cerca de noventa canções, cento e cinquenta 'Sprüche' e um 'Leich'. O significado histórico-literário de Walther não é só pela incrível qualidade artística dos seus poemas mas também pela quantidade e variedade da sua obra poética, tendo sido ao mesmo tempo 'Minnesänger' e 'Spruchdichter', o que, pelo que se sabe, foi caso único, e influenciou as suas composições. Aqui consiste também a amplitude de Walther: no ter saltado barreiras que eram válidas para os outros, o que aconteceu também ao nível do seu estilo.

Ao que se supõe, terá concebido as primeiras 'Minnelieder' entre 1188 e 1198. Estaria na dependência de Reinmar mas começariam as primeiras contendas com ele, ou porque entraram em concorrência feroz ou motivadas pela divergência de ideias. Daí até cerca de 1203 crê-se que compôs as cantigas dos primeiros anos de itinerante ('hohe Minne'). Entre 1203 e 1206 encontramos as cantigas da contenda com Reinmar, em que corta com a concepção de amor deste. O período de 1205 a 1220 terá sido o auge da sua lírica amorosa: afasta-se do 'hohe Minne' para o correspondido 'ebene minne', o 'herzeliebe'. Por fim, dessa fase até ao final da sua vida temos as cantigas tardias em que manifesta o seu desânimo relativamente à crise de valores a que diz assistir na sociedade cortês.

A investigação preocupou-se sempre com o como ordenar as cantigas de Walther, inclusive aquelas que se referem a uma possível contenda com Reinmar, de quem supostamente terá sido discípulo ao princípio, tendo depois enveredado por uma síntese

entre 'hohe' e 'niedere Minne' nas suas cantigas, sobretudo nas 'Mädchenlieder'. Assim, seguindo a proposta de Schweikle (1998), vejamos agora de que forma estas correlações se manifestam nas 'Minnelieder' de Walther.

Na análise do 'corpus' de Walther é conveniente distinguir duas fases de produção – uma de influência occitânica mais vincada e outra de cunho mais original. Vou utilizar os tópicos que abordarei, posteriormente, em Dinis, de forma a ser mais clara uma comparação entre ambos os autores: o amor e os seus efeitos; o elogio da dama, a temática do serviço e a crítica à 'frouwe'.

A primeira fase da produção de Walther é marcada por uma forte influência occitânica, como é possível depreender pela temática das composições.

O amor que o poeta diz nutrir pela dama é sincero e profundo, capaz de o impelir às intenções mais nobres, e surge como fenómeno ambivalente, com o poder de alegrar e entristecer:

Minne, (...)
dû kanst fröiderîchen muot
sô verworrenlîche verkêren,
daz dîn sêren
sanfte unsanfte tuot.
(L 109,17; 21-24)

O sujeito poético tem consciência das contradições de tal sentimento e de que razão e coração não são um só:

Vil minneclîchiu Minne, ich hân
von dir verloren mînen sin.
dû wilt gewalteclîchen gân
in mînem herzen ûz und in.
wie sól ich âne sin genesen?
(L 55,8-12)

A perfeição da dama enche-o de paixão, ao ponto de o mais gelado inverno ser como a mais doce primavera:

der kalte winter was mir gar unmaere:
ander liute dûhte er swaere,
mir wás die wile, als ich enmitten in dem meien waere.
(L 118,33-35)

O eu lírico reconhece a sua impotência contra a força do amor, consciente de que está em seu poder e, através dele, em poder daquela a quem serve na esperança de obter uma doce recompensa. Seria então o fim da sua dor e a origem da felicidade eterna e maior do mundo. Reconhece a força contraditória do amor, que tudo altera enfeitiçando a seu bel-prazer:

diu mîn iemer hât gewalt,
diu mag mir wol trûren wenden
unde senden
fröide manigvalt.
(L 109,5-8)

O tema do carácter pedagógico do amor ocorre em várias 'Minnelieder' em que se elogia a força purificadora deste sentimento, reconhecendo o poeta, noutras ocasiões, ter sido instruído pela/acerca da força do amor:

Süeze Minne, sît nâch diner süezen lêre
(L 109,25)

Neste processo de aprendizagem é essencial a dama, a quem cabe mostrar ao homem que atitudes tomar, como é visível nesta composição, em que, perante a acusação de inconstância da parte da amada, o sujeito de enunciação faz um juramento de fidelidade, justificando o seu comportamento com o argumento de aquela nunca lhe ter indicado o caminho a seguir:

Si saelic wîp, si zürnet wider mich ze sêre,
daz ich friunde an manige stat.
si gehiez mich nie geleben mâch ir lêre,
swie jâmerlîch ich si es bat.
(L 71, 1-4)

O eu lírico fala também dos bons e dos maus homens e do papel que as mulheres têm na sua condição (*L 96,19-28*). Assim – diz -, uma mulher pura sabe reconhecer um homem de coração puro; os que buscam o fácil e não procuram mulheres honradas seguem o sentido errado, porque incomparável é a felicidade de dois corações verdadeiros que se entregam um ao outro. Sendo a dama um ser adorável, basta um olhar seu para tocar fundo o coração daquele. Quando um homem deseja uma mulher assim, mesmo incorrespondido, isso enche-o de honra e fá-lo envergonhar-se de todas as más acções. Assim, o sujeito poético espera ascender em honra através da dama:

Daran gedenke ein saelig man,
Dâ lît vil saelde und êren an.
Swer guotes wîbes mine hât,
Der schamt sich aller missetât.
(*L 93,15-18*)

O amor surge frequentemente como entidade personificada a quem o poeta pede que atenda o seu queixume sobre uma dama que lhe é indiferente. Para o convencer a prestar o seu auxílio, apresenta toda uma série de argumentos: o coração fechado da dama, o coração do poeta como morada da dama, a confusão da razão e dos sentidos (*L 98,6-15*). Frequentemente fala com o amor, que vê como causa da sua dor, e pede-lhe que se afaste dele, ao mesmo tempo que o obriga a reconhecer a sua incapacidade de penetrar no coração da dama; como o sujeito poético serve o amor, cantando-o, pede como recompensa que este entre no coração da amada, fechadura como não há par e que o ajude, pois ela nem o olha:

Vil minneclîchiu Minne lâ!
(...) versuoche, wer dir widerstê.
(...) ez wart nie sloz sô manicvalt,
daz vor dir gestüende, dû liebe meisterinne.
Sliuz ûf, si ist wider dich ze balt!
(*L 55, 26-34*)

O amor personificado surge ainda como juíz a quem o poeta se queixa da injustiça da dama que não lhe corresponde, apresentando os seus argumentos (*L 40,27-34*).

Encontramos vários 'topoi' usados desde a antiguidade: por exemplo, o dos olhos do coração ('oculos cordis') (*L 44,21-22*): embora nunca mais a tenha voltado a ver

consegue visualizá-la e interroga-se como - terão os seus olhos e coração ficado com ela? O coração atravessa muros e paredes e vê-a com verdadeiros olhos, vontade e sentidos (*L 99,20-34)*. Outro motivo é o do ferimento pelas setas do amor, que são disparadas pelos olhos da dama para o coração do homem (*L 112,17-22*). Paradoxalmente, sendo ela a culpada, por assim dizer, é simultaneamente a única instância que o pode curar:

mînes herzen tiefiu wunde,
diu muoz iemer offen stân, sine werde heil von
Hiltegunde.
(L 74,19-21)

Inclusive, pede ao amor que a atinja no coração fazendo com que também ela sofra, amando-o. Encontramos também o do amor como prisão daquele que ama, fazendo-o sofrer (*L 47,27-31*), bem como a troca de corações, tema recorrente no 'Minnesang':

eime solt ir iuwern lîp
geben für eigen umb den sînen,
frouwe, woltent ir den mînen,
den gebe ich umb ein sô schoene wîp.
(L 86,19-22)

No lugar do amor, outras ideias são personificadas, nomeadamente a 'frô Werlt', que decide o destino dos homens (*L 100,24*) e a instância intemporal da 'Saelde', a sorte, a quem o eu lírico se queixa da sua condição, queixa esta típica de Walther, lamentando-se por a fortuna lhe dar apenas tristeza em troca dos seus nobres e sinceros sentimentos:

Wie frô Saelde kleiden kan,
dáz si mir git kumber unde hôhen muot!
sô git si einem rîchen man
ungemüete, owê, waz sol den selben guot?
(L 43, 1-4)

A figura do mensageiro como intermediário entre os amantes separados pelas restritas normas sociais, enviado pelo homem ou pela mulher, é desde o início do 'Minnesang' um motivo preferido. Discute-se em torno do 'hohe Minne', em que o mensageiro lembra a dama das vantagens que ela – e, com isso, a sociedade - podem ter

com a ascensão de valor de um cavaleiro através do seu serviço (*L 112,36*), ou em que lhe comunica que algum trovador lhe ofereceu o seu serviço e ela recusa por não conhecer suficientemente o trovador. Outra vertente é a do mensageiro que leva notícias importantes e pede recompensa em troca delas; nisto, o mensageiro revela-se como trovador de amor para quem só uma recompensa idealizada é valida:

Ir sult sprechen 'willekomen',
der iuch maere bringet, daz bin ich!
(...) wirt mîn lôn iht guot,
ich gesage iuch lithe, daz iuch sanfte tuot.
Sehet, waz man mir êren biete.
(L 56,14-15;19-21)

Entre os opositores ao amor encontramos os invejosos ou maledicentes (*L 44,24*), que perguntam ao poeta pela identidade da dama ou o difamam junto dela:

Si frâgent unde frâgent aber al ze vil
von mîner frouwen, wer si sî.
(L 63,32-33)

Faz-se também alusão aos falsos amigos (*L 54,40-44*), assim como aos vigias, que impedem o encontro dos amantes (*L 98,16-19).*

Associada ao sentimento amoroso temos também a natureza, um 'topos' da 'Minnelied'. É comum as composições médio-alto-alemãs abrirem com a descrição de uma natureza primaveril e repleta de encantos. Walther não escapa à regra, embora estenda a imagética a outras estações do ano: o inverno que, por mais frio que seja, não o afecta porque está apaixonado (*L 118,33-35*), e o verão, sinónimo da esperança nova do poeta numa dama cujas virtudes lhe dão consolo e esperança de felicidade (*L 92,9-12*), embora possa ser referido como cenário de um queixume pelo serviço não recompensado:

sô wol dir sumer, sus getâner hövescheit,
daz ich iemer lobe dine tage!
troeste mit troste mine klage (...)
(L 64,17-19)

Uma variante da natureza primaveril é a alusão à vontade de colher rosas com a dama. Noutras duas belíssimas cantigas o poeta conclui afirmando preferir abdicar de ver a beleza de Maio à sua amada (*L 45,37-46,20*), pois a presença desta o alegra mais do que o mais belo canto das aves:

Ein niuwer sumer, ein niuwe zît,
ein guot gedinge, ein lieber wân,
die liebent mir en widerstrît,
daz ich noch trôst ze fröiden hân.
noch fröiwet mich ein anderz baz
danne aller vogellîne sanc:
swâ man noch wîbes güete maz,
dâ wart ir ie der habedanc.
daz meine ich an die frouwen mîn
(L 92,9-17)

A ideia que melhor exprime os efeitos que o amor surte sobre o sujeito poético é a antítese alegria/dor (*L 118,36-41*). Um dos motivos recorrentes é o da turvação dos sentidos: quando chega à fala com a dama, a beleza dela turva-lhe a razão e fica tonto, esquecendo o que lhe queria dizer:

swenne ich iezuo wunder rede kan,
gesihet si mich einest an,
sô hân ichs vergezzen,
waz wolde ich dar gesezzen.
(L 115,26-29)

Assim, fala da arte da retórica que serve outros mas não lhe vale de nada porque a 'frouwe' não o deixa falar ou então ele, quando está à beira dela, fica confuso e não consegue falar, por contraste com outros que ficam mais eloquentes na presença da respectiva dama:

Genuoge kunnen deste baz
gereden daz si bî liebe sint.
swie dicke ich ir noch bî gesaz,
sô wesse ich minner danne ein kint:
(L 121,24-27)

Uma variante é a da ausência de espírito do sujeito poético quando pensa na dama: a separação do corpo, que está aqui, e do pensamento que está com a dama. Contudo, o sofrimento pode lançar o poeta num estado em que já não sabe que conselho procurar nunca mais poder ser feliz:

Hêrren unde friunt, nû helfent an der zît,
Daz ist ein ende! (...)
(L 74,10-11)

Como prova de amor, o eu lírico entrega-se inclusive nas mãos da dama dizendo que por ela daria a vida. Encontramos assim o 'topos' da morte por amor, mas não da forma que assume em Dinis, como veremos:

Frouwe, lânt mich ez also wâgen,
ich bin dicke komen ûz grôzer nôt.
und lânt ez iuch niht betrâgen,
stirbe aber ich, sô bin ich sanfte tôt.
(L 86,31-34)

O estilo de Walther é também voltado para um eu que dá voz aos seus pensamentos, queixumes, opiniões. Encontramos um sujeito poético atento às atitudes e palavras da dama, que ora toma por ensinamento ou rejeita, acusando-a de faltar às suas responsabilidades corteses. Através de um olhar observador, aconselha, consola e critica tudo aquilo que não lhe parece conforme à verdade e à justiça. No que diz respeito à mulher amada, o seu sentimento oscila entre a esperança, a dúvida, a saudade e o sofrimento.[41]

Podemos encontrar a esperança em várias ocasiões: na convicção de que os pensamentos da dama se dirigem a ele (*L 44,14-16*), ou na de que a dama lhe poderia trazer 'fröide'(*L 109,5-8*), expressa também na sugestão de que uma troca de alegria levaria à plenitude da felicidade que seria também o que ela almejaria. Esta esperança pode mesmo revelar-se através de um estoicismo, já que qualquer outro homem desistiria mas ele resiste corajosamente mesmo que nada receba em troca:

[41] De acordo com Sievert (1990: p. 135,153), com o surgimento da lírica profana na Idade Média é pela primeira vez introduzido nesta literatura um eu pessoal e sentimental, que reflecte sobre si próprio. Particularmente, o eu de Walther é incrivelmente variado, símbolo de consciência da forma artística que vai além dos moldes do 'Minnesang' e é expressão de um entendimento entre autor e público.

ein ander man ez lieze.
nû volge aber ich, swie ich es niht genieze.
(L 71,31-32)

Noutra composição parece haver da parte da dama uma atitude de reconhecimento de que as virtudes do poeta tocaram o seu coração, que o deixam optimista e na expectativa de recompensa, mesmo que seja só o seu cumprimento (*L 71,35-45*). Tudo isto porque, nestes momentos, crê que ninguém vale nada sem alegria, logo quer ser alegre (*L 99,13-18*). Manifesta também os sonhos que gostava de ver concretizados - colher rosas com a amada e receber um beijo de seus lábios (*L 112,3-7*), vê-la e com ela passar dia e noite -, que podemos associar à temática da recompensa pelo serviço amoroso:

bî der ich vil gerne tougen waere
beide naht und ouch den liehten tac.
(L 112,25-26)

Esta pode ser um simples gesto de incitamento, 'gruoz' (*L 71,45*), um sorriso (*L 115,18*), embora o coração do poeta almeje muito mais: nos dias tristes sonha acordado com deitar-se junto dela (*L 185,11-12*).

Por outro lado, encontramos a dúvida acerca do sentimento da dama em relação ao sujeito poético, que é para este motivo de preocupação e sofrimento (*L 110,5-12*), bem como o 'Leitmotiv' da saudade, do desejo de ver a dama:

Mich hât ein wünneclîcher wân
und ouch ein lieber friundes trôst
in senelîchen kumber brâht.
(L 71,35-37)

Não obtendo retribuição da parte da dama o poeta é votado ao sofrimento: não querendo quebrar as regras da mesura e já que não pode abrir o coração quer à dama quer aos amigos, que diz já não ter, esconde a sua dor e, ao ouvir outros, que nem metade da sua dor conhecem, lamentar-se, consola-os (*L 120,27-37*). Contudo, não raras vezes busca conselho para si (*L 119,13*), pedindo ajuda ao amor ou a Deus no sentido de obter a recompensa pretendida, já que a dama o aprisionou e o faz sofrer (*L 119, 17*).

Numa segunda fase da sua produção lírica, o sujeito de Walther vai mais longe e critica abertamente a dama: como aparente resposta a uma acusação de infidelidade – e aparentemente identificando os conceitos de 'triuwe' e 'staete' -, o eu lírico alega que, como agiu como devia, com fidelidade e constância, nada recebeu em troca, logo é motivo de chacota dos que não usam de 'staete'. Logo, esta devia ficar-lhe reconhecida. Compreende que a razão e a cautela levem a dama a mostrar-se inacessível mas diz que já era tempo de ela o recompensar já que não consegue libertar-se da amada porque nela depositou toda a sua alegria, felicidade e com isso estima e reputação:

alsô habe ich staete her gerungen,
noch enist mir leider niht gelungen.
(L 97,7-8)

Apesar do poder do sentimento que diz nutrir, a preocupação com a mesura está sempre presente. Assim, o seu comportamento é estritamente cortês mesmo apesar do sofrimento amoroso, consciente de que a 'fröide' da dama está dependente da 'mâze' (*L 61,8-11*). Isso é visível também na questão da inconfessabilidade do nome da 'frouwe': mesmo quando lhe perguntam pela identidade da amada responde que serve três mulheres mas tem esperança na quarta. Essa sua dama, melhor que as outras, tem capacidade de ferir e curar (*L 98,34*). Outra manifestação de mesura é a promessa de fidelidade do poeta: caso este não a cumpra, promete afastar-se dela para sempre. Ao contrário de outros, enquanto ele puder trovar terá sempre um elogio para a sua dama, como é próprio de um comportamento cortês:

die wîle ich singen wil, sô finde ich iemer wol
ein niuwez lop, daz ir gezimt.
(L 64,24-25)

Surpreendentemente há uma ocasião em que, após por várias vezes se ter escusado a revelar a identidade da amada, chegando mesmo a afastar-se dos curiosos, é avançado o seu nome, Hiltegunde, que segundo alguns críticos pode ser um 'Verstecksname', pouco frequente na lírica médio-alto-alemã e ainda menos em Walther, para esconder a identidade da dama:

mînes herzen tiefiu wunde,
diu muoz iemer offen stân, sine werde heil von
Hiltegunde.
(L 74,19-21)

Noutra composição é Walther que refere o seu próprio nome (60), o que tem motivado alguma divergência entre a crítica no que diz respeito à sua intenção:

Hoerâ Walther, wie ez mir stat,
Mîn trûtgeselle von der Vogelweide:
(L 119,11-12)

Temos também sujeito poético activo e interventivo, que dá conselhos, nomeadamente aos jovens, para curar a melancolia (*L 42,15-17*) e para que busquem a alegria em que as mulheres podem ajudar – o amor correspondido. Incita-os, mesmo, a que honrem a vida e as mulheres, alertando-os que não podem experimentar a verdadeira felicidade sem ter o amor de uma mulher; se o conseguirem receberão carícias, abraços e poderão deitar-se com ela, como é próprio do verdadeiro amor - coisas que o poeta diz nunca ter experimentado pois a infelicidade fez com que ele não fosse correspondido:

halsen, triuten, bî gelegen,
von sô rehter herzeliebe muost dû fröiden pflegen.
Sich, nû hab ich dich gelêret,
des ich selber leider nie gepflac.
(L 91,39-42)

Outra característica é a religiosidade, que se manifesta nas composições de Walther, por um lado, sob a forma de apóstrofes a Deus, a quem pede auxílio no sentido de eliminar o sofrimento de que padece por não obter o favor da mulher amada:

Hêrre got, gesegene mich vor sorgen,
Daz ich vil wunneclîche lebe!
(L 115,6)

Ao mesmo tempo, tanto o sentimento amoroso como a entidade feminina podem surgir como que imbuídos de essência divina, na medida em que o poeta suplica à dama que o

abençoe com o seu amor. Este surge como súmula de todas as virtudes e única fonte da verdadeira felicidade:

minne ist aller tugende ein hort,
âne minne wirdet niemer herze rehte frô.
(L 14,8-9)

A dama é representada na sua vertente física e, sobretudo moral: ao mesmo tempo dotada de uma beleza que é expressão do seu valor interior (*L 120, 38– L 121,12*), a sua virtude é tanta que enche de felicidade o coração do poeta (*L 72, 20-21*) e o leva a abençoar a hora em que a conheceu:

Wol mich der stunde, daz ich si erkande,
diu mir den liep und den muot hât betwungen (...)
(L 110, 13-14)

O sujeito descreve-a mesmo como centelha de luz divina: a sua beleza e virtude iluminam os dias e espaços mais escuros *(L 109,17; 21-24)*, e de quem o próprio imperador se tornaria jogral só para obter o seu favor:

der keiser wurde ir spileman
umbe also wünneclîche gebe.
(L 62,43-44)

A insistência na ideia de perfeição é uma tónica, bem como a ligação beleza e bondade ("schoene und güete"). Trata-se, em suma, de um ser perfeito (*L 110,20-21*) e adorável (*L 92,16*), a melhor e mais querida de todas para o poeta, mais bela e virtuosa que Helena e Diana (*L 119,10-11*), que faz esquecer todas as preocupações - através dela o sujeito poético fica muito mais confiante e espirituoso:

Swer verholne sorge trage,
der gedenke an guotiu wîb: er wirt erlôst,
und gedenke an liehte tage.
die gedanke wâren ie mîn bester trôst.
(L 42,15-18)

É, por outro lado, apresentada como alguém que tem a capacidade de ferir e de curar, que enfeitiça o 'herze' e o 'lîp' do eu lírico (*L 109,9-12*). Sabemos também que não dá nada em troca de palavras mas sim de bons sentimentos e intenções, o que deixa o poeta na esperança de ser recompensado já que o seu coração é sincero:

kan ich ir denne gedienen iht,
des wirt bî solchen êren ungelônet niht.
(L 121,13-14)

Mas este, não vendo os seus préstimos retribuídos, acusa-a de incompreensão e de falta de sentimento e assim esta dona de todas as qualidades é descrita como capaz de uma indiferença cruel (*L 112,23-28*), manifestada pelo seu silêncio (*L 115,18-20*), pois só ele, mais do que qualquer outro, por uma questão de justiça, mereceria a sua generosidade:

Frouwe Minne, ir sult mir lônen
baz denne einem andern man
und sult mîn schônen
baz, wonde ich iuch baz gedienet hân.
(L 168,1-4)

Digna de nota é a referência ao trovar como gesto de cortejamento (*L 109, 1-2*). O poeta problematiza a sua condição, o serviço sem sucesso, e lamenta-se pela sua 'staete', fidelidade, não recompensada:

Staete ist ein angest und ein nôt,
ichn weiz niht, ob si êre sî:
si git michel ungemach.
(L 96,29-31)

Está também presente a temática do trovador itinerante cuja arte não é reconhecida pela sociedade (*L 56,9-11*) e, numa das mais importantes cantigas em torno da concepção do amor segundo Walther, são apresentadas as condições, objectivo e efeitos do verdadeiro trovar:

Ich weiz wol, daz diu liebe mac
ein schoene wîb gemachen wol.
ie doch swelch wîb ie tugende pflac,

daz ist diu, der man wünschen sol.
diu liebe stêt der schoene bî
baz danne gesteine dem golde tuot.
nû jehet, waz danne bezzer sî,
hânt disiu beide rehten muot.
si hoehent mannes werdekeit.
swer ouch die süezen arebeit
dur si ze rehte kan getragen,
der mac von herzeliebe sagen.
(L 92,21-32)

Em Walther encontramos frequentemente a preocupação em distinguir o amor verdadeiro ou cortês de outras formas de amor que mais não são do que artifício e falsidade. É feita a apologia da alegria cortês, a 'rehte fröide', na qual o sujeito poético incita a juventude – indiferente e amante do fácil - a essa busca de sentimentos nobres apesar do sofrimento amoroso. No fundo, uma exaltação do 'hohe Minne' e a defesa dos valores corteses do seu tempo, por oposição a outros que estariam a ser introduzidos, não corteses (*L 64,4-12*). O poeta joga com a utilização de conceitos tradicionais como 'fröide[n]', 'triuwe', 'milte', 'zuht', 'êre', 'muot' (*L 112,10-16*).

Mais explícito ainda, o sujeito poético de Walther enumera as virtudes da dama que seguidamente ordena numa escala de valor, concluindo que é precisamente uma dama com estas qualidades que se deve procurar para trovar segundo as regras do 'hohe Minne'; o resultado seria, idealmente, 'werdekeit' e reconhecimento social. Contudo, contrapõe a realidade em que um trovador que age dentro da conduta social vigente é inútil (*L 93,7-14*).

Mas a cantiga mais importante é uma 'Dialoglied' que apresenta as regras e a didáctica do 'jogo' de amor cortês. São apresentadas as condições para o homem prestar serviço amoroso em torno da súmula das virtudes da dama: incita-se ao uso da 'mâze', virtude basilar do comportamento cortês. Neste jogo, primeiro a dama retrai-se perante o trovador mas em reconhecimento da actuação deste está pronta para ouvir as suas palavras. Este enumera as virtudes dela, que são tantas que isso só o enaltece mais por a trovar, e pede uma retribuição da parte dela. A dama diz que se o fizesse seria feliz mas pede que ele a esclareça acerca das intenções dos homens pois ela é inexperiente. O eu lírico refere então que os homens prezam nelas a constância, alegria e um cumprimento agradável, ao que ela responde que as mulheres nada podem negar a um homem que seja sincero e capaz

de ver o bom e mau nelas, ou seja, distinguir as que possuem virtudes e escolhê-las a elas, bem como ser sincero de coração. Um homem bom vale boa seda. A esse nenhuma mulher poderá recusar alguma coisa:

guoter man ist guoter sîden wert.
(L 44,9)

Numa segunda fase da sua produção, o código de amor cortês vai ser alvo de acesas críticas da parte de Walther. Este rebela-se contra o difícil código de conduta que rege o trovador e a sociedade (*L 73,35-41*) e reconhece a inutilidade de cantar certas imagens idílicas:

Waz sol lieblîch sprechen? Waz sol singen?
waz sol wîbes schoene? Waz sol guot?
sît man nieman siht nâch fröiden ringen,
sît man übel âne vorhte tuot,
sît man triuwe, milte, zuht und êre
wil verpflegen sô sêre,
sô verzagt an fröiden maniges muot.
(L 112, 10-16)

Fala inclusive das críticas que esperava que lhe fossem feitas pelo público seu contemporâneo: por criticar a superficialidade do trovar e sentir actuais o poeta seria acusado de 'unmâze', injustiça esta que só contribuía para lhe provar que o mundo actual estaria baixo de valores:

Mir ist mîn rede nû enmitten zwei geslagen:
daz eine halbe teil ist mir verboten gar,
daz müezen ander liute singen unde sagen.
ich sol aber iemer miner zühte nemen war
und wunneclîcher maze pflegen.
umb einez, daz si heizent zuht,
lâze ich vil dinges under wegen.
mac ich des niht mê geniezen,
stêt ez als übel ûf der strâze,
sô wil ich mine tür besliezen.
(L 61,33-43)

Condena os que julgam reunir todas as virtudes corteses mas não as põem em prática e, mais concretamente, aponta o dedo sobretudo a dois grupos, os ricos e os jovens, cujas leves preocupações são comparadas com o ideal de alegria cortês (*L 42,33-34*), e àqueles que não sabem o que é o amor e são indiferentes à beleza e às virtudes de uma dama. Usando a imagem dos amantes que, sem medo, podem estar juntos nas longas noites de Inverno, insurge-se contra o tempo actual e a indiferença de ricos e jovens perante o verdadeiro amor e verdadeira alegria:

Swâ sô lieb bî liebe lît,
gar an allen sorgen frî,
merket, ob des winters zît
den zwein wol gesetzet sî.
(L 117,36-39)

Critica, sobretudo, o conceito tradicional do 'hoher Sang' e da dama que se recusa a ceder, contrário ao desejo de correspondência e concretização amorosa, um dos temas mais importantes de Walther (*L 40,19-26*). Vai ainda mais longe e estabelece a contraposição entre o aspecto natural da mulher e aquele que adquire quando se encontra perante a sociedade cortês, em público: motivo da jovem simples loira versus dama da corte morena. Faz o elogio de uma mulher sem maquilhagem, por contraste com a mulher em eventos sociais, o artificio:

Selpvar ein wîp,
wîz und rôt gelîcher staete,
ungemâlet, daz si niht gebuggerâmet waere!
ich lob ir lîp,
swie ich si doch nie niht gebaete.
(L 111, 12-14)

Num 'Dialoglied' bem reveladora, o homem queixa-se das restrições da sociedade que o impedem praticamente de ver a amada ao ponto de só saber dela através de boatos contraditórios. A mulher descreve a sua situação na sociedade, em que se isola para não mostrar a sua felicidade: está feliz porque ama tanto um nobre cavaleiro, apesar do medo da sociedade, que estaria pronta para a ele se entregar se tivesse hipótese. Por fim o poeta faz referência às circunstâncias que não deixam que eles se amem à vontade em

contraposição com tempos idos em que não era assim. Esta cantiga é, de facto, excepcional, na medida em que a dama corresponde ao sentimento do poeta, premiando-o com a recompensa pedida. Os rumores enchem-na de pesar mas ela afirma que, embora tenha de amar com medo, Deus foi benevolente com ela na medida em que lhe permitiu conhecer o amor – e novamente encontramos o amor da dama ligado a uma benção divina. Ela a toda a pressa deu um beijo e um abraço ao poeta, que lamenta o facto de nos tempos actuais ser tão difícil o amor livre ao contrário de outros tempos:

Ez tuot mir inneclîchen wê,
Als ich gedenke wes man pflag
In der werlte wîlent ê.
Owê, daz ich niht vergezzen mag,
Wie rehte frô die liute wâren.
(L 120,7-11)

Encontramos também uma série de cantigas em torno de considerações sobre o sentimento amoroso, que propõem uma nova concepção de amor. Tendo como ponto de partida a situação convencional da infelicidade do amor incorrespondido, Walther contrapõe-lhe o verdadeiro e recíproco amor, aqui como fantasia, sonhar acordado. Ao contrário do 'Minnesang' tradicional aqui o poeta busca outra alternativa ao cinismo do ritual de amor cortês convencional que considera fingido:

Mîn ungemach, daz ich durch si erliten hân,
swenne ich mit senenden sorgen also sere ranc,
sol mich daz also kleine wider si vervân?
hân ich getrûret âne lôn und âne danc,
sô wil ich mich gehaben baz:
waz, ob ir fröide lieber ist
denne mîn trûren? – ich wünsche ouch daz!
und sint ir denne beide unmaere,
sô spilt ich doch des einen gerner
denne jens, daz gar verloren waere.
(L 185,21-30)

Walther distingue assim entre verdadeiro e falso amor – 'minne' e 'unminne' -, argumentando que aqueles que defendem que o amor é pecado devem pensar bem, pois o amor dá tanta honra, virtude e felicidade; eles deviam referir-se, sim, ao desamor:

Swer giht daz minne sünde sî,
der sol sich ê bedenken wol.
ir wont vil manige êre bî,
der man durch reht geniezen sol,
und volget michel staete und dar zuo saelikeit.
daz iemer ieman missetuot, daz ist mir leit.
die valschen mine mein ich niht, die möhte
unminne heizen baz,
der wil ich iemer sîn gehaz.
(L 217,10-18)

A temática da falsidade surge em vários momentos. Na composição "Maniger frâget, waz ich klage", por exemplo, é feita referência àqueles cujas palavras são mero artifício poético, ilusórias e sugestivas de uma emoção que não existe. O eu lírico lamenta que, por haver tantos que trovam sem sentir, a sua dama não possa reconhecer quem a ama de verdade e assim entregar-lhe todo o seu amor:

Wiste si den willen mîn,
liebes unde guotes, des wurde ich von ir gewert.
wie möhte aber daz nû sîn,
sît man falscher minne mit sô süezen worten gert?
daz ein wîb niht wizen mac,
wer si meine,
disiu nôt aleine
tuot mir manigen swaeren tac.
(L 14,22-29)

A última estrofe parece ser, inclusive, uma tentativa de argumentar e demover a 'frouwe' falando daqueles que não são honestos no amor, tentando o sujeito lírico demarcar-se deles. Estes mesmos falsos trovadores surgem novamente noutra composição, em que o autor critica os fingidores que o perseguem e acusam por ele um dia os ter atacado nos seus versos:

Noch dulte ich tougenlîchen haz
Von einem worte, daz ich wîlent sprach.
(L 171, 1-2)

Em "Aller werdekeit ein füegerinne", tecem-se novamente considerações em torno do amor: a 'mâze', reguladora do mundo dos valores corteses e não corteses, é invocada pelo poeta que pede que o ajude a compor de acordo com os seus princípios, porque já tentou o trovar baixo e o alto e não conseguiu os resultados pretendidos. O poeta define ambos os tipos de 'minne' e as suas consequências. Propõe então o conceito de 'herzeliebe', lamentando que esta comunhão de sentimentos tão bela nunca seja considerada dentro dos valores de 'mâze'. Assim, conclui que a "mâze" não pode reinar em assuntos que dizem respeito ao amor pois este sai do seu âmbito. 'Herzeliebe' pode surgir aqui também como amor correspondido e pessoal, não para o público e suas convenções, oposto ao amor distanciado do 'Minnesang'. É igualmente interessante a antinomia baixo/alto amor, o primeiro associado aos desejos, o outro elevado, sublimado. Ora, o poeta quer seguir este mas pede à 'mâze' que lhe diga como fazê-lo, isto é, busca o comedimento para trovar correctamente e para saber como comportar-se de forma a não ser prejudicado agora que tem em vista uma dama:

Aller werdekeit ein füegerinne,
daz sît ir zewâre, frouwe Mâze.
ein saelig man, der iuwer lêre hât!
der darf sich iuwer niht beschamen inne
beide ze hove noch ouch an der strâze.
durch daz sô suoche ich iemer iuwern rât,
daz ir mich ebene werben lêret:
wirbe ich nidere, wirbe ich hôh, ich bin versêret.
ich was vil nach ze nidere tôt,
nû bin ich aber ze hôhe siech,
unmâze enlâzet mich âne nôt!
(L 46,32-42)

Segundo Haferland (2000: p. 217), Walther, nesta canção, transmite a ideia de que "minne" seria um conceito graduável, pois distingue 'hohe' de 'niedere Minne': o primeiro diz respeito ao valor e honra que ele pode proporcionar, ao passo que o segundo diz respeito à mera satisfação dos sentidos.[42]

[42] Cf. Willms (1990: pp. 236-246) e Sievert (1990: p. 129).
Para Reichert (1998: p. 96) esta cantiga tematiza uma nova concepção de 'hohe Minne' que permite falar na existência de duas fases em Walther – o antes e o após, também designado como 'hohe Minne' da maturidade.

Numa outra composição não muito diferente da anterior, é-nos oferecido um ensinamento sobre a correcta forma de viver e, sobretudo, de amar, em que se apresentam dois caminhos: o 'hohe Minne' com o seu comportamento convencional e definido pela sociedade, apoiado na 'mâze' e garantindo 'werdekeit', e, por outro lado, o amor concretizado e a dois, que também é apresentado como correcto amor. A canção encerra em si os valores convencionais do 'Minnesang', mas 'fröide' surge com o sentido de 'herzeliebe'. Os motivos tradicionais são aqui alterados: faz-se referência à verdadeira convivência dos amados em vez do eu solitário:

Swâ sô lieb bî liebe lît,
gar an allen sorgen frî,
merket, ob des winters zît
den zwein wol gesetzet sî.
(...) Ich wil einer helfen klagen,
der ouch fröide zaeme wol,
daz si in also valschen tagen
schoene tugent verliesen sol.
(L 117,36-39; 118-21)

Em outra ocasião, o 'Minnesänger' apresenta-se como homem da corte, integrado de forma diplomática nas regras corteses onde adquire visibilidade social, ao contrário da imagem do eremita obrigado a seguir as normas éticas gerais (não corteses) que pode surgir aqui como contraponto do primeiro e símbolo daquele que aceita resignadamente as regras da sociedade. Nas estrofes seguintes, está presente o cortejar de uma dama de três formas diferentes: por meio de argumentos lógicos ('genâde' como parte integrante da beleza dela, defesa da liberdade de pensar como meio para atingir a honra do amor e a honra da mulher que cresce com os versos dele, tema recorrente em Walther); a segunda estratégia é a tentativa jocosa de atingir a dama através das próprias palavras dela; e, por fim, um louvor tradicional dos seus valores interiores - Walther parece aqui querer distanciar-se do trovador itinerante comum e parece incluir-se no universo cortês. O final desta cantiga é algo insólito: o eu lírico tenta convencer a dama a corresponder-lhe, pois iria bem com as suas outras virtudes. Para isso pega em palavras dela e usa-as como provocação para que corresponda ao seu objectivo:

Frouwe, ir habt mir geseit alsô,

swer mir beswaere mînen muot,
daz ich den mache wider frô,
er schame sich lithe und werde guot.
(L 62,26-29)

"Bin ich dir unmaere" pertence às cantigas em que Walther formula a sua concepção de verdadeiro amor que se afasta da teoria cortês do trovador, do amor unilateral. O conceito de verdadeiro amor assente numa relação eu-tu concretizada parece ser um apelo de Walther a uma remodelação dos valores corteses, em que se procura através das mais variadas estratégias conquistar a dama. Existe aqui uma declaração de amor fora dos moldes corteses, num tom inocente em que se pede correspondência amorosa, com o poeta a enunciar o mundo interior de valores elevados da amada e a sugerir que ela o cumprimente como sinal dessa correspondência. Diz-lhe que não sabe se lhe é indiferente ou não mas ama-a. Se ela o olhar de vez em quando isso já ajudará a suportar. Pergunta se será para se proteger que o olhar dela não pousa nele e sugere que ela olhe para os seus pés pois isso não dará nas vistas. Diz-lhe para pensar nisso porque ser amado de nada vale se não houver correspondência:

Bin ich dir unmaere,
des enweiz ich niht: ich mine dich.
eines ist mir swaere:
dû sihest bî mir hin und über mich.
(...) Swanne ichs alle schouwe,
die mir suln von schulden wol bahagen,
sô bist dûz mîn frouwe,
daz mac ich wol âne rüemen sagen.
(L 50,19-22; 50,35-38)

Uma variante desta é "Die verzagten aller guoten dinge", em que o poeta pede, de forma muito delicada e engraçada, indirecta, que a dama lhe corresponda, invocando para isso o desejo de causar inveja aos maledicentes. É igualmente original a conclusão da cantiga, em que o poeta sugere à dama que escolha também dois epítetos para ele e lhe chame de amado e confidente:

Nît, den wil ich iemer gerne lîden.
frouwe, dâ solt dû mir helfen zuo,

daz si mich von schulden müezen nîden,
sô mîn lîp in herzeleide tuo.
(L 63,14-17)

Em "Waz hât diu werlt ze gebenne" encontramos novamente o amor recíproco como forma de recompensa pelo serviço de amor. Contudo, não parece fácil de se concretizar porque o sujeito poético se mantém numa posição de esperança passiva perante uma dama que parece inatingível, intocável pelo sentimento amoroso. Dirige então a sua crítica àquela que lhe ordena que se afaste, pois o seu é livre. Nada no mundo há de melhor para consolar um coração saudoso do que uma mulher. Quando uma mulher corresponde àquele que a honra, afirma, não pode haver maior alegria; contudo, disso o mundo não tem para oferecer. A sua dama não o deixa aproximar devido ao seu orgulho. Se ela deixasse a sua beleza o rejuvenesceria. Mesmo que ela o obrigue a afastar-se não pode subjugar o seu coração, que é livre:

si enkan niemer von ir liebe mich gewenden,
twinget si daz eine, sô ist daz ander frî.
(L 94,9-10)

A composição "Si wunder wol gemachet wîp" é uma descrição verdadeiramente sensual de uma dama em sintonia com as suas elevadas qualidades morais. O detalhe da descrição é igualmente inovador: insiste-se na ideia de beleza, de bondade, nos contornos da boca, dos olhos e do queixo. A sua graciosidade é comparada com as estações do ano e a natureza, ao passo que o rosto, os olhos e as maçãs do rosto estão em harmonia como sinal de proveniência celestial. Encontramos aqui uma exaltação da dama incrivelmente completa, dando a entender (ou terá sido um sonho) que teve a oportunidade de a ver em público com toda a sua pureza e então se apaixonou:

Ir kel, ir hende, ietweder fuoz,
daz ist ze wunsche wol getân.
ob ich dâ enzwischen loben muoz,
ich waene, ich mê beschowet hân.
ich hete ungerne 'decke blôz!'
geruofet, dô ich si nackent sach.
si sach mich niht, swie si mich schôz,

daz mich noch stichet als ez stach,
swanne ich der lieben stat
gedenke, dâ si reine ûz einem bade trat.
(L 54,17-26)

Noutra cantiga de toada bem original, "Ir sult sprechen 'willekomen'", há uma menção explícita ao serviço amoroso e ao modelo de trovar de amor. O sujeito poético começa por dirigir-se à dama dizendo que ela lhe deve dar as boas-vindas pois ele traz algo de novo como ela nunca ouviu e exige uma gratificação que basta o ser agradável para ele. A boa-nova que ele anuncia é que não faz sentido procurar outras mulheres a quem louvar quando as alemãs são como anjos e puras, bem como trovar segundo outros moldes que não os alemães, já que estes sempre serviram. Ora aqui encontramos uma demarcação bem vincada relativamente à convenção occitânica: não há necessidade de imitar modelos e com isso incorrer em 'Leitmotive' artificiais quando basta observar o que existe no território germânico para o fazer de forma natural:

tugent und reine minne,
swer die suochen wil,
der sol komen in unser lant, da ist wunne vil.
lange müeze ich leben dar inne!
(L 57,7-14)

Deixei para o fim a mais famosa composição de Walther e, simultaneamente, talvez a que melhor sintetiza os 'Leitmotive' da sua lírica – "Kan mîn frouwe süeze siuren?". Dirigindo-se a um público, real ou fictício, o eu lírico procura definir o amor, defendendo que o verdadeiro amor é a dois. Aqui o sujeito poético dirige-se directamente à dama, fria e distante, e pede-lhe que acate esta concepção de amor. Caso insista em manter o comportamento convencional, o sujeito lírico ameaça-a de deixar de a elogiar, o que não lhe iria bem socialmente. Aqui Walther joga com o conceito de amor cortês da convenção occitânica e redefine-o à luz do que ele entende ser natural e correcto:

Saget mir ieman, waz ist minne?
sô west ich gerne ouch dar umbe mê.
swer sich rehte nû versinne,
der berihte rehte mich, wie tuou si wê.
minne ist minne, tuot si wol,

tuot si wê, sône heizet si niht minne.
sus enweiz ich, wie si danne heizen sol.
(...) minne ist zweier herzen wünne:
teilent si gelîche, sô ist diu minne dâ.
(L 69,1-7; 10-11)

Nesta cantiga encontra-se, segundo Wachinger (1989: p. 253), um misto de expectativa e de experiência. Se por um lado o sujeito poético espera que o amor seja alegria, mais propriamente uma alegria partilhada, a sua experiência pessoal não o comprova, uma vez que a sua dama não corresponde aos seus sentimentos. Contudo, nas entrelinhas percebemos a conclusão que o eu lírico retira: o amor é-o independentemente de ser ou não recíproco. Walther associa aqui uma concepção superficial com um entendimento rico e profundo do que é o amor, e confronta-a com a experiência do amador: só quem ama sabe verdadeiramente o que é o amor, mas não o consegue definir claramente.[43]

O conceito de amor proposto por Walther numa segunda fase da sua produção literária em que, como já vimos, se liberta da convenção occitânica e segue um caminho individual, é o de um sentimento que se pretende recíproco, pondo em causa aquela que era umas das principais premissas da lírica occitânica – o serviço amoroso não correspondido em função de uma dama inacessível. Para tal, ameaça inclusive quebrar o vínculo e colocar-se ao serviço de outra dama, caso a recompensa pedida não venha. Faz referência explícita à sua actividade poética, falando de 'êre' como reconhecimento social pelo seu trabalho artistico. Segundo Schweikle (1998: pp. 25-27), este é um dos estereótipos da sua obra, a sublimação do comportamento cortês: o sofrimento é suportável, recompensado pelo sucesso noutro campo, o reconhecimento social do trovador, que glorifica a lealdade e a prontidão para servir independentemente de não haver recompensa da dama, pois estas virtudes pertencem ao sistema de valores corteses da época. Tudo isto remete e explica-se pela dimensão social do 'Berufsdichter' que Walther é.

---

[43] Wenske (1994: p. 60) interpreta esta cantiga como dotada de um conteúdo programático, na medida em que Walther tematiza explicitamente a essência de "Minne" e confronta-a com o modelo do 'Minnesang'.

Segundo Schweikle (1998: p. 27), constitutivo é finalmente o espaço ficcional em que toma corpo o 'Minnegeschehen', sem relação com a realidade extraliterária. Este 'Minne-Kosmos' hermético é arte representativa cortês, 'hoher Sang', e serve a representação de uma sociedade cortês, nobre, ligada ao colectivo. Ela incorpora a metaforizada estrutura do serviço e não há lugar para problemas individuais. Na sua sobrevalorização da realidade ela serve também a 'fröide' cortês.

Assim, as suas composições evoluem para a concepção de 'herzeliebe', um termo problemático porque não permite perceber se ele o associava ao de 'mâze'. Walther combina então a exigência de reciprocidade no amor da lírica de autores como Hartmann von Aue com a temática de Heinrich von Morungen do sentimento amoroso como força emocional irracional, mas mantendo o carácter ético do amor que encontramos em Reinmar, daí o seu conceito de 'Frauendienst' ser complexo. Por outro lado, introduz algo completamente novo na 'Minnelied': o tom erótico presente, por exemplo, em "Si wunderwol gemachet wîp". Assim, introduz uma nova dimensão do amor.

No que diz respeito aos traços individuais da sua obra, o que distingue Walther é a variedade de temas e o tom do seu vasto repertório. Ele também está estranhamente isolado na sua geração. Apesar da alegada influência de Reinmar e embora seja possível detectar influências francesas em algumas cantigas, tem uma originalidade marcada e parece não ter procurado fazer imitações. Novidades introduzidas por Walther são a crítica à dama que não corresponde ao serviço de amor, bem como o facto de a recompensa velada ou expressa ser frequentemente apenas a correspondência de sentimento amoroso. Ele critica a unilateralidade do amor, a obrigação de manter um comportamento alegre apesar do sofrimento, como era típico do 'hoher Sang' tradicional. Esse carácter unilateral é visto por Walther como espelho de um jogo social, como contraponto do qual ele apresenta como ideal ou utopia os a reciprocidade do amor, fundado nos valores corteses de 'güete', 'triuwe' e 'staete'. O termo 'herzeliebe' surge como inovador, nova concepção do amor. Esta sua nova concepção do amor não foi bem aceite pela sociedade. Contudo, mesmo nas composições em que há crítica social está também presente o elogio das damas e com isso da sociedade cortês.

Apesar da inovação, utiliza o estilo tradicional, servindo-se de 'topoi' tradicionais e louvando a função social do 'Minnesang'. Inovadora é a visão crítica de fora e o carácter didáctico da 'Minnelied' em torno do amor e do agir, assim como a concepção do comportamento da mulher. A concepção da sociedade e do amor assentam na bilateralidade. Na sua 'Minnelyrik' utiliza os motivos típicos do 'Minnesang' tradicional, desde o do queixume e sofrimento até outros menos comuns como os olhos do coração, a 'Liebeskrieg', o conceito de justiça e os tolos. Pegou nestes motivos e combinou-os de forma original dentro do tema do serviço, do elogio da dama, da dependência da dama em relação ao trovador, do tempo passado junto à dama (ver exemplos). Utiliza também figuras retóricas persuasivas como a apóstrofe (do público, da dama, várias

personificações), antíteses, perguntas directas ou indirectas, paralelismos, paradoxos. Inovador é em Walther a personificação de conceitos abstractos em torno de 'Minne'.

Parafraseando Schweikle (1998: pp. 29-38), Walther é o mais multifacetado e original poeta da literatura médio-alto-alemã, não só porque dominava tanto 'Spruch-' como 'Minnelyrik', mas também por causa da sua mestria na arte do discurso e encadeamento de ideias, variando desde acutilantes reflexões até ao cortejamento amoroso doce, e conferindo ao amor um cunho pedagógico para a sociedade cortês. "Seguindo fielmente o modelo provençal, consegue, ao mesmo tempo, adaptá-lo tão perfeitamente ao alemão que a sua lírica resulta plenamente original, afirmando-se assim Vogelweide – que foi muito celebrado ainda em vida – como ponto de partida para toda a tradição da poesia lírica alemã. (...) A lírica de Vogelweide supôs o apogeu do 'Minnesang' e, ao mesmo tempo, o seu próprio fim. Tendo-se baseado em fórmulas fixas e estereotipadas, os poetas posteriores não conseguiram uma produção tão coerente como a sua, e a lírica cortês acabou por limitar-se a repetir, com maior ou menor originalidade, aquilo que já estava feito." (Iañez, 1992: p. 274).

O seu carácter excepcional reside, assim, no seu legado pautado por um incrível alcance, uma profunda humanidade e mestria da sua poesia. A sua profunda preocupação com questões reflexivas que preocupavam não só os homens da época mas que são também preocupações universais dos pensadores de todas as épocas, confere-lhe uma intemporalidade rara nos poetas medievais. A sua poesia de amor vai no sentido do tratamento do amor espontâneo entre dois seres humanos em vez de ser um mero estudo dos conflitos internos vindos do serviço cortês. O amor é, para este 'Minnesänger', natural, no sentido em que é parte do plano da natureza. Além disso Walther também viu ser possível tratar o fenómeno amoroso com ironia e humor. Walther von der Vogelweide demonstra, pois, a abilidade linguística e estilística de um verdadeiro poeta; mas o seu maior atributo para a produção lírica é a sua simplicidade e enorme humanidade.

Nas 'Minnelieder' de Walther estão, assim, presentes muitos motivos da lírica occitânica, embora a segunda fase da sua produção evolua no sentido da criação de um conceito próprio de amor que não o cortês.

Em suma, relativamente à convenção retoma os 'topoi' do amor como força contraditória contra a qual o sujeito poético é impotente, que surge como entidade personificada, bem como os motivos dos olhos, das setas do amor e referências mitológicas. Temos também o mensageiro e, por outro lado, os invejosos ou maledicentes e os vigias, opositores à relação com a amada. A natureza está presente em correlação com

o sentimento do poeta. O amor tem como consequência a turvação dos sentidos, deixando o sujeito num misto de esperança, dúvida, saudade e sofrimento. Contudo, este mantém-se fiel às regras da mesura, visível por exemplo na inconfessabilidade do nome da dama. Esta, por seu lado, é apresentada como súmula de bondade e virtude, melhor do que qualquer outra, exemplo acabado de perfeição divina.

No que diz respeito à sua via original relativamente à 'cançó' occitânica encontramos mais vincado o caracter pedagógico do amor, cujo elemento principal é a dama, assim como a personificação de instâncias como a sorte e a constância. O eu lírico é extremamente crítico em relação a tudo o que não é digno de um comportamento cortês, e activo na medida em que dá conselhos acerca da verdadeira dádiva da vida e do como a alcançar. Noutras ocasiões, problematiza a condição do trovador e do serviço amoroso não retribuído.

Mas, sem dúvida, o aspecto mais inovador em Walther é a sua procura de definição do amor, para a qual é importante distinguir entre veracidade e falsidade, e a criação de uma nova concepção do sentimento amoroso, por oposição ao artificialismo cortês: o amor a dois, o 'herzeliebe', fiel à 'mâze' e às virtudes morais. Numa fase posterior da sua lírica introduz um outro elemento: a sensualidade, visível na descrição da beleza feminina. Por fim, a posição em relação à tradição occitânica mostra uma intenção de distanciamento em relação àquela, uma vez que é mais artificial do que sentimental.

Gibbs (*vide* nota de rodapé) afirma que, por toda a surpreendente modernidade do seu pensamento podemos dizer que Walther é um produto da sua época. Ele era capaz de compor cantigas tradicionais que tratam o serviço da mulher de alta estirpe pelo seu cavaleiro devoto, usando a linguagem imagética bem como atitudes familiares nas canções dos seus contemporâneos e imediatos antecessores. Contudo, dado o espírito curioso e meticuloso de Walther, não é de estranhar que as suas canções mais características sejam aquelas em que adopta um tom crítico e questionante ou em que transforma a relação por completo.[44]

Vamos agora ver em que medida Dinis aborda a temática amorosa na sua obra.

[44] Cf. Gibbs, Marion: www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=5466

5.2. O amor nas cantigas de amor de D. Dinis

Dinis nasceu em Lisboa em 09/10/1261, filho de D. Afonso III e de D. Beatriz de Castela, e viria a falecer em 07/01/1325, em Santarém. Rei da Dinastia Afonsina (ou de Borgonha), Dinis subiu ao trono em 1279, quando da morte de seu pai e casou em 1282 com Isabel de Aragão, que viria a ficar conhecida como 'Rainha Santa'. Viveu, assim, cerca de 64 anos, dos quais 46 consagrados como soberano.[45]

Sob o ponto de vista cultural, a si se deve a fundação do Estudo Geral Português, em Lisboa (1290), onde se leccionavam artes, cânones, leis, medicina e teologia, e que constitui o primeiro núcleo de estudos universitários em Portugal. O diploma da fundação tem a data de 1 de Março de 1290 e nela declara o rei não tê-la guarnecido com abundância de doutores de todas as artes mas com muitos privilégios. Fundada em Lisboa, a Universidade foi transferida para Coimbra em 1308. No mesmo ano, torna obrigatório o uso da língua portuguesa em documentos oficiais (em vez do latim). Durante o seu reinado, o monarca ordenou ainda a tradução para português de obras de renome como as *Sete Partidas* (conjunto de leis de Afonso, o Sábio) e a *Crónica do Mouro Rásis*.

Na corte dinisina a cultura conheceu um momento de grande florescimento, facto ao qual não terão sido alheias duas circunstâncias, na opinião de Júdice (1997, p. 9): era neto por via materna de Afonso X, o Sábio, de quem terá herdado o génio poético; por outro lado, o pai, Afonso III, terá trazido consigo a influência da corte borgonhesa e o gosto pela literatura cavaleiresca, o que levou a que D. Dinis tivesse tido perceptores de

[45] Tentando revitalizar a vida económica do reino, procurou reorganizar a administração interna, elaborando todo um conjunto de leis baseadas na realidade política, económica e social do país, combinadas sempre com uma forte actuação humana. Ficou conhecido como 'O Lavrador', devido a uma série de medidas que tomou com vista à protecção da agricultura, da pesca e do comércio, orientadas para o desenvolvimento das várias regiões. Procurou ainda, através das inquirições, evitar as crescentes e abusivas usurpações sobre o património régio. A actividade piscatória e salineira registou igualmente um grande incremento durante o seu reinado, com a fundação de numerosas póvoas marítimas e a promoção da construção naval. Normalizou as relações com Castela, estabelecendo-se entre os dois monarcas (D. Dinis e D. Fernando IV de Castela) o Tratado de Alcanizes (1297), que procurava fixar a nossa fronteira de leste com a incorporação das praças alentejanas junto ao Guadiana. O monarca português nacionalizou ainda as ordens militares, criando em 1315 a ordem de Cristo (com a extinção da Ordem dos Templários pelo Papa), destinada a manter a cruzada religiosa contra os infiéis, cuja fundação viria a ser confirmada pela bula papal de Março de 1319 *Ad ea ex quibus*. Esta nova ordem militar viria a ter uma enorme projecção no reino, sobretudo na expansão ultramarina dos séculos XV e XVI.

O final do reinado de D. Dinis foi marcado por violentas guerras familiares, primeiro com o seu irmão (D. Afonso) e depois com o seu filho herdeiro (D. Afonso IV) e o seu filho bastardo (D. Afonso Sanches). Nestas guerras sobressaiu a figura da rainha D. Isabel, que contribuiu, decisivamente, como medianeira em várias diligências, para restabelecer a paz entre pai e filho. A sua determinação suscitou o dito "D. Dinis fez tudo quanto quis".

origem provençal como Aiméric d'Ebrard, ilustre sacerdote da Aquitânia, bispo de Coimbra desde 1279, e Domingos Anes Jardo, que veio a ser bispo de Évora e mais tarde de Lisboa.[46] Também pelo casamento com Isabel de Aragão, a literatura em 'langue d'oc' viu a sua presença reforçada na corte dinisina. Mas, além de mecenas e amante das artes, nomeadamente da literatura, Dinis teve uma outra vertente, a de trovador.

O Rei Trovador, como ficou conhecido, é um dos autores representados nos cancioneiros com maior número de composições: são da sua autoria setenta e uma cantigas de amor, cinquenta e uma de amigo, dez cantigas de escárnio e maldizer, três pastorelas e uma sátira literária. A sua poesia revela uma ligação directa aos modelos provençais, afirmada pelo próprio rei, que chegou mesmo a tecer comentários sobre as suas convenções poéticas. Também certos motivos são importados directamente da tradição e dos modelos occitânicos. A poesia de D. Dinis é notável pela sua delicadeza e subtileza, por um humor leve, com que aborda alguns motivos, e pelo refinamento estilístico. Não é, contudo, possível estabelecer uma cronologia da sua obra.

Fazendo uma sinopse dos temas das suas composições encontramos quase uma compilação, se assim podemos dizer, daqueles recorrentes tanto na lírica occitânica como galego-portuguesa, sendo possível agrupá-los em cinco categorias, tendo em conta, naturalmente, que não pretende ser nem se trata de uma divisão linear: o amor; os efeitos do amor nas suas mais variadas vertentes; o elogio da dama, as referências vassálicas e a crítica aberta à 'senhor'.

No que se prende com o tipo de amor professado pelo sujeito poético, encontramo-nos no âmbito de um sentimento desmedido, maior até que o de Tristão por Isolda (35). Embora consciente de que esse amor apenas irá causar pesar à dama, diz-se impotente contra ele (15) e invoca a omnipotência de Deus, cujo auxílio espera (38). Suplica então à 'senhor' que apenas o deixe vê-la (55), para assim menorizar a dor provocada pela distância, embora o seu maior desejo fosse o de poder estar e de ser feliz onde ela entendesse, para dela cuidar e com ela viver, coisa que não trocaria pelo lugar de rei ou de infante (54). Esta última alusão confere a ideia de uma grande nobreza de sentimentos e de intenções que também está patente na sua mesura: fiel às regras do amor e pensando no bem-estar da amada, aceita afastar-se dela para não lhe causar dano e recusa revelar a sua identidade (33 e 68). Tudo isto apesar de saber que distanciar-se da dona do seu ser implica

[46] Cf. Júdice (1997: p. 9): Nos domínios linguístico, cultural e literário, D. Dinis desempenhou em Portugal um papel que só pode ser comparado ao seu avô, Afonso X, de Castela

um toldar dos sentidos ao ponto de deixar de saber o que é bom ou mau, dor ou prazer (22). Assim, o sujeito poético vota-se ao conformismo justificando que, embora nunca tenha pensado obter da dama mal, para ele já é motivo de alegria sofrer por alguém tão bom (30 e 20).

Contudo, o estado comum do sujeito de enunciação não é o de tácita aceitação dos obstáculos que impedem a concretização do seu amor: à medida que o sentimento aumenta, cresce indiscritivelmente a sua 'coita' (39), que atribui à autoria de Deus - tal como acontece nas composições de outros trovadores galego-portugueses -, pois foi Ele que mostrou ao eu lírico a dama e nela depositou mil virtudes. Assim, o sofrimento de que padece é o maior do mundo e muito mal deve ter merecido a Deus para que assim o castigasse.

Os efeitos negativos do amor manifestam-se sob diversas formas, nomeadamente através:

a) do queixume e da súplica: o sujeito lírico chora e lamenta o dia em que pela primeira vez a viu e teve início o seu sofrer, sofrer este que o acompanhará até ao fim dos seus dias, visto Deus ter conferido à dama o poder de ela lhe causar dor (23) e ele não poder arrancar o seu próprio coração (isto é, eliminar o amor) (65). Tal como em outros poetas galego-portugueses, os olhos surgem, personificados, como elemento de destruição do trovador (19), na medida em que foi através do contacto visual que tomou conhecimento da amada. As queixas giram sobretudo em torno do desamor da dama e da convicção de que, se ela soubesse o quanto sofre, dele se compadeceria (21). Assim, é normal o recurso a argumentos de defesa, pelo que pergunta à dama por que lhe merece mal, pois Deus é testemunha de que ele só lhe merece bem e de que não consegue evitar amá-la (31), e à súplica pela compaixão da dama (40).
b) da revolta: além de se rebelar contra a própria dama e até Deus, como veremos posteriormente, parece fazê-lo também em relação ao código de mesura (43) (Torres, 1987: p. 239).
c) da perda de razão: o ensandecimento é uma das manifestações mais comuns da 'coita' amorosa em Dinis, ao ponto de já não saber acordo de si (48). Roga, por isso, a Deus que dê parte do seu sofrimento à dama pois então recuperará a razão que a implacável 'senhor' o fez perder e não temerá mais o sofrimento que ela lhe cause (59).

d) da morte: a 'morte por amor' tem um duplo significado: por um lado, é a consequência lógica de tanto sofrimento e causa pesar ao infeliz trovador sentir que ela 'se aproxima'; mas, ao mesmo tempo, surge como alegria na medida em que significa a libertação da 'coita' e actua como uma espécie de vingança em relação à dama, uma vez que, pelo menos como vassalo, esta há-de sentir a sua falta (1). Resta-lhe apenas amaldiçoar-se a si, a Deus e ao mundo (26).

Este elogio reveste-se de duas formas: o enaltecimento da beleza física da 'senhor' e o exaltar das suas qualidades morais.

No que se refere à primeira, a composição mais famosa de Dinis é também a que melhor exemplifica o carácter hiperbólico da descrição da mulher. Ao fazer referência ao trovar ao modo de provençal o sujeito poético parece querer dar a entender que não tem eloquência suficiente para louvar uma tal dama e para isso recorre ao estilo exuberante dos poetas occitânicos (42). A alusão ao facto de todos quantos a vissem não poderem evitar ficar igualmente enamorados (24 e 67) transmite a ideia da sua formosura e beleza, ainda que de forma muitíssimo abstracta.

É, contudo, o retrato psicológico o mais vezes citado: a mulher é tão bondosa que o poeta, complacente, diz compreender que Deus não quisesse que ela gastasse o seu bem com ele (53), não encontrando nela mal algum excepto o que ela lhe provoca (10). Outras vezes o poeta agradece a Deus tê-la conhecido e à sua bondade (11) e, o supra-sumo, exalta as virtudes da dama que, diz, daria para rei (16).

As alusões ao relacionamento feudo-vassálico não se ficam pelo implícito, bem pelo contrário: além de expressões como 'mha senhor', constantes ao longo de todo o 'corpus', a dama é apresentada como dona do ser do eu lírico, o que, para além do seu signicado espiritual, permite uma possível associação aos laços de vassalagem (12). Na mesma composição há inclusive uma referência clara às outras damas que favorecem os seus vassalos. Noutro texto, o sujeito poético confessa que prometeu à dama afastar-se mas teme que ela o acuse de traição embora ele tenha cumprido o prometido, o que também parece remeter para o receio de quebra do vínculo entre vassalo e suserano (32). As passagens que melhor verbalizam este aspecto são:

(...) nom perde pouco senhor
quando perde tal servidor

qual perdedes em me perder.

(1,5-7)

(...) sempre foi meu saber e meu sem
em vos servir

(4,17-18)

(...) nom hei como m'assalvar
que me julgue por seu traedor
pois tamanho temp'há que guareci
sem seu mandad' oir e a nom vi

(32,3-6)

sodes tam poderosa
de mim

(12,2-3)

ou, aludindo à relação de outras damas com os seus vassalos:

(...) pois m'assi desemparades
e que me grado nom dades
como dam outras aos seus.

(12,18-20)

Outro aspecto é o da recompensa:

De mi vós fazerdes, senhor,
bem ou mal, tod'est'em vós é,
e sofrer m'é, per bõa fé,
o mal; ca o bem, sabedor
sõo que o nom hei-d'haver;
(...) E pois que eu, senhor, sofri
e sofro por vós tanto mal,
e que de vós nom atend'al,
em que grave dia naci
que eu de vós por galardom
nom hei-d'haver se coita nom,
que sempr'houvi des que vos vi.

(51,1-5; 15-21)

Nostro Senhor, se haverei guisado
de mia senhor mui fremosa veer,
que mi nunca fez nenhum prazer
e de que nunca cuid'haver bom grado,
pero filhar-lh'ia por galardom
de a veer se soubesse que nom
lh'era tam grave, Deus foss'em loado.
(48,1-7)

Uma outra vertente do eu lírico das composições de Dinis não se limita à súplica e ao sofrimento - é, aliás, bem acutilante na forma como dirige as suas críticas. Assim, alerta a dama que poderá ser castigada por Deus por 'matar' o poeta com a sua indiferença e prepotência (4); aliás, o recurso a alusões religiosas como por exemplo "se Deus vos perdon" (6) parece apontar no sentido de uma espécie de chantagem emocional. O sujeito poético chega inclusive a aproximar-se da sátira, a meu ver, pois em algumas composições critica abertamente a indiferença e a injustiça da dama (9). Contudo, depois geralmente recua e reconhece que são excessos motivados pela desesperança do amor.

Além destas é possível encontrar, mais ou menos ocasionalmente, outras temáticas, nomeadamente:

a) os maledicentes, que levam o poeta a jurar que não é pela recompensa ou por dinheiro que trova, mas por amor: *Senhor, dizem-vos por meu mal / que nom trobo com voss'amor (...) E essa que vos vai dizer / que trobo porque me pagu'em, / e nom por vós que quero bem, / mente (...) (13,1-2, 7-10)*;

b) o mensageiro, quando o eu lírico pede a um amigo que se desloque à terra da dama e por ele interceda: *Pois que vos Deus, amigo, quer guisar / d'irdes a terra d'u é mia senhor, / rogo-vos ora que por qual amor / vos hei lhi queirades tano rogar / que se doia já do meu mal (27,1-5)*;

c) o alegado ciúme e vingança da 'senhor', bastante curioso e expresso pelo próprio trovador, que faz referência a um equívoco - ao não confessar à dama o seu amor, deu-lhe a entender que amava outra; por isso agora sofre e se entrega nas mãos dela para que o mate se lhe aprouver (29) – equívoco este cuja resolução nos é dada a conhecer através do agradecimento a Deus por a sua 'senhor' lhe ter revelado que outrora lhe dirigiu palavras amargas por

julgar que ele amava outra mulher: *(...) m'hoje mia senhor falou; / e tod'esto foi porque se cuidou / que andava doutra enamorado (25,3-4);*

d) por último, as alusões ao contacto com a dama e a uma certa cumplicidade entre ambos: o sofrimento levou-o a procurar a sua 'senhor' e a confessar-lhe o seu amor (56); noutra ocasião o sujeito lírico parece aludir a um encontro furtivo (11). Contudo, a timidez do sujeito poético impede-o de conseguir o seu propósito (8). Por fim, a cantiga número 70 é excepcional, porque pela primeira vez parece existir um clima de cumplicidade e de segredo, dando a entender que a relação se concretizou, que há um amor correspondido, ou que a relação deve ser mantida em segredo por algum motivo.

Agora que já vimos, em termos gerais, os temas presentes na lírica dinisina, é importante centrarmo-nos mais detalhadamente em determinados aspectos que nos ajudarão a clarificar o conceito de amor aqui patente, visto ser esse o principal objectivo deste trabalho.

O sujeito poético nestas composições é o mesmo trovador submisso e suplicante que encontramos na generalidade do 'corpus' galego-português, subserviente e *homem leal / o mais que podia seer (1,10-11)* apesar da consciência da impossibilidade de obter resposta para os seus anseios. Contudo, embora não seja possível estabelecer com elevado grau de certeza uma cronologia das composições de Dinis, se aceitarmos a proposta de Júdice (1997) podemos detectar uma evolução e, por que não, diferentes fases deste eu lírico.

Encontramos, assim, o poeta infeliz que apenas louva as virtudes da sua dama, como nos mostra o seguinte exemplo:

Pois sempre há em vós mesura
e todo bem e cordura,
que Deus fez em vós feitura
qual nom fez em molher nada (...)
(69,7-10)

Temos também o eu lírico que insiste na expressão extrema do seu pesar, que pode manifestar-se nas mais diversas formas, nomeadamente na perda da razão

(...) se a nom vir, nom me posso guardar

d'ensandecer

(38,8-9)

ou, mais extremo, na morte:

(...) sei mui bem que nunca poss'achar
nenhua cousa ond'haja sabor
senom da morte (...)

(2,9-11)

Algo paradoxal, até, porque, se numas composições suplica à dama que não o mate, noutra quase lhe implora que ponha de vez termo ao seu sofrimento. Ora, se isto, ao ser encarado literalmente - imaginando que a 'interlocutora' era mesmo real - , seria uma boa forma de chantagem emocional e de hiperbolizar o seu sentimento, no contexto cultural e literário que já analisámos anteriormente sabemos que era uma forma de se valorizar enquanto trovador e homem, e espécie de catarse das suas paixões para, através da acção purificadora do amor, se tornar um homem melhor perante a sociedade.

O que vos nunca cuidei a dizer
com gram coita, senhor, vo-lo direi,
porque me vejo já por vós morrer,
ca sabedes que nunca vos falei
de como me matava voss'amor

(29,1-5)

Praz-m' a mi, senhor, de moirer
e praz-m'ende por vosso mal,
ca sei que sentiredes qual
míngua vos pois hei-de fazer;

(1,1-4)

Mas enganamo-nos se pensamos que existe sempre uma atitude passiva de quase tácita aceitação do seu destino. Outra vertente possível é a de tentar persuadir a dama a aceitá-lo, usando dos mais variados argumentos, sobretudo o de a avisar de que ao não atender os seus pedidos incorrerá no juízo de Deus.

Que razom cuidades vós, mia senhor,
dar a Deus quand'ant'El fordes (...)?

(...) Ca na mia morte nom há razom
bona que ant'El possades mostrar
(4,1-7)

Ca se vos fosse ou prez ou loor,
de me matardes seria razom,
e nom diria eu por ende nom,
mais d'atanto sede sabedor:
que nenhum prez nem loor nom vos é;
ant'errades muito, per bõa fé,
de me matardes, fremosa senhor.
(41,8-14)

Outra variante é a da quase heresia contra Deus

(...) muitas vezes maldezi
mi e o mund'e muitas vezes Deus
(26,3-4)

grand'é o mal que mia senhor mi quer,
mais quero-lh'eu maior
Mal que posso; sei per gram bem
lhi querer mais c'a mim nem al
(9,6-9)

embora justifique estes actos invocando o estado de ensandecimento a que o sofrimento amoroso o levou:

A tal estado m'adusse, senhor,
o vosso bem e vosso parecer
que nom vejo de mi nem d'al prazer
(28,1-3)

perdi o sem e nom poss'estremar
o bem do mal nem prazer do pesar
(22,5-6)

Contudo, observa Pimpão (1942: p.19), Dinis "não se limita a cantar os seus sofrimentos de amor, na esfera ideal, sem esperança de retribuição (...), soube auscultar o coração da donzela; e soube registar todas as variações de ritmo". A comprovar esta afirmação estão várias passagens em que o sujeito poético, observador da atitude da dama, está atento a toda e qualquer alteração:

Senhor fremosa, vejo-vos queixar
porque vos am', e no meu coraçom
hei mui gram pesar (...)
(63,1-3)

Apesar de toda a 'coita', note-se a constante preocupação em não quebrar as regras da mesura, uma vez que isso traria dano e perda de valor tanto para trovador como para a 'senhor'. Assim, o sujeito poético chega a afirmar que ama outra mulher para desviar as atenções da dama, e só 'confessa' o seu sentimento quando pressente a 'morte':

O que vos nunca cuidei a dizer
com gram coita, senhor, vo-lo direi,
porque me vejo já por vós morrer,
ca sabedes que nunca vos falei
de como me matava voss'amor
E tod'aquesto mi fez fazer
o mui gram medo que eu de vós hei,
e desi por vos dar a entender
que por outra morria de que hei
(29,1-5, 8-11)

A dama, por seu lado, é a percursora da 'belle dame sans merci', altiva e aparentemente imune a qualquer eventual avanço do poeta. Embora se insista na sua formosura e beleza, o facto é que o léxico utilizado para o efeito é tão pouco variado que poderia aplicar-se a uma qualquer outra dama:

(...) mia senhor
a que prez nem fremosura nom fal,
nem bondade (...)
tanto a fez Deus comprida de bem
que mais que todas las do mundo val

(...) sabedor
de todo o bem e de mui gram valor (...)
bom sem (...)
nunca Deus pôs mal,
mais pôs i prez e beldad'e loor
e falar mui bem, e riir melhor
que outra molher
(42,3-7, 9-10, 12-13, 15-17)

Insiste-se nas qualidade morais:

Pois que vos Deus fez, mia senhor,
fazer do bem sempr'o melhor,
e vos em fez tam sabedor (...)
E pois sabedes entender
sempr'o melhor e escolher,
E pois vos Deus nunca fez par
de bom sem nem de bem falar
(16,1-3, 7-8, 13-14)

Entre os valores mais apreciados na dama destacam-se, assim, o "riir melhor" que as demais, a eloquência, a mesura e a bondade e ter "prez" e graça, associados a provençalismos tão significativos como "sem" (bom senso) e "prez" (mérito, valor). Isso devia dever-se à intervenção divina ("a que fez Deus bem parecer") que propõe a dama como criatura perfeita desenhada por Deus.

esse vosso bom parecer (...)
a que El [Deus] nom fez par
(37,5-6)

A dama é, então, súmula de todas as virtudes. O cume da perfeição é atingido numa cantiga em que a dama reúne todas as qualidades dignas de um rei (e é um rei quem o diz):

Pois que vos Deus fez, mia senhor,
fazer do bem sempr'o melhor,
e vos em fez tam sabedor,
unha verdade vos direi,
se mi valha nostro senhor:

érades bõa pera rei.
E pois sabedes entender
sempr'o melhor e escolher,
(...) E pois vos Deus nunca fez par
de bom sem nem de bom falar (...)
(16,1-8, 13-14)

Noutra ocasião a sua magnitude é expressa recorrendo ao tópico do inominável, ou seja, quando a excelência da dama ultrapassa a capacidade do poeta, que não encontra palavras para a elogiar convenientemente:

(...) a melhor
de quantas som, e de cujo loor
nom se pode per dizer acabar.
(2,16-18)

No que diz respeito às designações da dama, a mais comum é 'senhor', que pode apresentar variantes como *mia senhor (4,1) ou fremosa mia senhor (5,1).* Menos frequentemente, surge também como 'dona' *(eu mia dona (18,12))* e 'molher'. Dinis utiliza também outros epítetos como por exemplo *(...) lume destes olhos meus (12,17).*

De acordo com Júdice (1997: p. 13) é possível falar de uma dialéctica do Amor em Dinis. Esta seria visível, por um lado, no desejo de ruptura que manifesta quando refere a linguagem provençal, propondo uma em que não exista uma obediência cega à convenção. Outro indicador é o seu afastamento em relação ao 'fin'amor', a um erotismo demasiado assumido, contrapondo Deus ao Amor, numa correlação entre o mundo religioso e o mundo pagão.

O primeiro aspecto está patente na composição

Quer'eu em maneira de proençal
fazer agora um cantar d'amor
(41,1-2)

em que o sujeito lírico afirma não ter eloquência suficiente para descrever a magnificência da amada e se vê, diz, obrigado a recorrer às expressões e lugares-comuns utilizadados pelos trovadores occitânicos. Obviamente que aqui existe uma alusão velada a um certo

artificialismo deste tipo de composição em terras provençais, demasiado convencional e artisticamente sumptuoso. O segundo é visível na forma como o enamoramento é sempre consequência da acção divina, geralmente associado à ideia de castigo ou vingança de Deus, uma vez que acarreta um sofrimento sem esperança de recompensa:

Como me Deus aguisou que vivesse
em gram coita, senhor, des que vos vi!
(7,1-2)

O amor surge, em várias ocasiões, personificado, como por exemplo:

Tanto me coita e trax mal Amor
(45, 6)

sendo que o poeta reconhecesse a sua impotência para travar tão forte sentimento:

(...) mais nunca pudi o coraçom forçar
(31,18)

Grave vos é de que vos hei amor (...)
grave est a mi, mais nom poss'al fazer
(15,1, 6)

Na mesma linha de poesia médio-latina encontramos aqui a metáfora dos olhos como porta da alma do poeta, através da qual o amor penetra no seu coração.

Ca logo m'El [Deus] guisou
que vos oí [ouvi] falar,
desei quis que er conhocesse
o vosso bem a que El nom fez par
(...) e de tal guisa se vingou de mi
(7,1-5, 10)

querede-vos de mim doer
e destes meus olhos, senho,
que vos virom por mal de si
(40,9-11)

O coração também surge como dotado de uma vontade própria:

A por que mi quer este coraçom
sair de seu lugar
(26,13-14)

Trata-se de um amor imenso, superior ao de outros pares românticos

(...) sei de Brancafrol
que lhi nom houve Flores tal amor
qual vos eu hei (...)
(...) e o mui namorado
Tristam sei bem que nom amou Iseu
quant'eu vos amo
(35,8-10, 13-15)

ao ponto de não o trocar por qualquer título honorífico:

(...) senhor, em gram bem viveria
se u vós vivéssedes, vivesse,
(...) que por rei nem ifante
des ali adeante
nom me cambaria.
(54,17-24)

Contudo, o comportamento da dama em relação ao poeta é bem diferente do que seria de esperar de alguém com tão elevadas qualidades e de perfeição tão extrema, reconhece o eu lírico, pesaroso. 'Topos' comum à generalidade dos poetas, sentem pena por esse mal-estar causado à dama e para não a incomodar mais preferem calar o seu sofrimento. Ao sujeito poético restam duas opções - ou insiste e intensifica as súplicas para que ela o autorize a vê-la

(...) teede por bem (...)
senhor fremosa, de vos nom pesar
de vós veer (...)
(55,10-12)

ou se vê obrigado a deixar o lugar onde reside a dama e resignar-se de bom grado porque sabe que é o único modo de lhe agradar embora carregando o grande pesar pela sua partida. O desejo de agradar a dama é levado ao extremo quando o trovador aceita a 'morte' logo que esta agrade à amada. Todavia, também composições há em que ao eu lírico importa menos o prazer que a sua 'morte' produz na dama do que o incumprimento do contrato da parte da senhor e a baixa condição deste que permite uma 'morte' tão injusta como inútil:

Se hoj'em vós há nenhum mal, senhor,
mal mi venha daquel que pod'e val
se nom que matades mi, pecador,
que vos servi sempr'e vos fui leal

(3,1-4)

No entanto, nem sempre o amor é algo negativo capaz de suscitar no porta o maior desespero. Existem várias composições em que o padrão sentimental aqui proposto se aproxima do 'joi d'amors' occitânico:

O gram viç'e o gram sabor
E o gram conforto que hei,
É porque bem entender sei
Que o gram bem da mia senhor
Nom querrá Deus que err'em mi (...)
Esto me faz alegre andar
(...) dar-m'á (...)
dela bem e bom galardom.

(53,1-5, 8, 20-21)

tenh'eu por gram maravilha, senhor,
de mi viir de vós mal, u Deus nom
pôs mal de quantas eno mundo dom

(30,4-6)

Em resumo, segundo Júdice, (1997: p. 13-15) "há nas cantigas de amor de Dinis uma atitude que tende a sublinhar o lado distante e hostil da senhor: esta, com efeito, surge como a idolatrada que responde a esse sentimento com o desprezo ou a indiferença, ou

mesmo a hostilidade, sabendo que essa atitude poderá provocar a morte do amado. Então, este vai comprazer-se no enunciado do seu sofrimento: "com mia mort'hei eu prazer" (1). Esse comprazimento aumenta com a enumeração das qualidades da senhor, que é apresentada como a mais perfeita das criações de Deus; e a necessidade de estar junto dela, embora sem gozar o seu favor, é compensada pelo "trobar" que só existe em função do Amor. Com efeito, o poema confunde-se com o louvor da dama (2); e o "leixar o trovar" só seria possível se o poeta se afastasse dela, o que lhe é impossível pois em lado algum conseguirá "haver sabor" de alguma coisa, sendo o afastamento sinónimo de loucura: "perdi o sem e o nom poss'estremar/ o bem do mal nem prazer do pesar" (21). O poema adquire então um tom quase argumentativo: o poeta tenta demonstrar à "senhor" que ela não tirará qualquer vantagem do que lhe está a fazer, e que a sua morte só a poderá prejudicar perante Deus, que é testemunha do bem fundado do amor que ele sente por ela: "Deus nom vos poerdoará/ a mia morte"; e a ameaça do Juízo Final surge com um peso escatológico que não é habitual no discurso amoroso: "por em mal/ vos será quand'ant'El formos alá" (4). A morte, apresentada como libertação, terá um resultado nefasto, que é a condenação da "senhor". O jogo argumentativo é então levado ao seu limite, obrigando a "senhor" a um último recurso: proibi-lo de falar de "quanto mal mi por vós vem" (6). Claro que o poeta desobedece, denunciando a "coita" em que vive por culpa dela tanto a Deus (7) como aos amigos (8).

Entramos agora num espaço mais humano, social, em que o discurso amoroso ganha um tom metafórico: ela é o "lume destes olhos meus" e o seu poder vem do domínio mágico que controla a fronteira entre o juízo (o "sem") e a loucura (11); mas ao sair da religião para entrar no campo dapoesia a sinceridade de poeta é posta em causa: "E essa que vos vai dizer/ que trobo porque me pagu'em,/ e nom por vós que quero bem,/ mente". A situação de poeta fragiliza-se; e isso leva-o a querer abdicar do seu poder, oferecendo o próprio trono à "senhor": "érades bõa pera rei" (15). Esta surge como uma figura possessiva e ciumenta, obrigando o poeta a recorrer a "Nostro Senhor" como testemunha de que não "andava doutra namorado", pois nesse caso ela "ante se matara/ ca mi falar, se o sol cuidara". (24). Essa reacção de ciúme de "senhor" determina um sentimento de medo perante ela: "o mui gram medo que eu de vós hei" (28). O poeta surge então como réu de um juízo terrível em que ele figura como "traedor seu", dado não a ver nem lhe dar notícias há muito tempo (31).

Há a partir daqui uma subtil alteração no seu discurso. A distância a que está dela restitui-lhe alguma ironia: "Ca d'eu falar em mi fazerdes bem,/ como falo, faç'i mingua de

sem" (33). Assume a condição de pecador, e compara-se a figuras romanescas (Flores que amou Brancafrol ou Tristão que amou Iseu), entrando no mundo da convenção literária e assumindo, de forma hiperbólica, o jogo da máscara: "e tod'aquest'avem/ a mim, coitado, e que perdi o sem" (34).

Entramos agora num momento diferente, em que o amor perde o referente da sinceridade dos sentimentos. A "imitatio" sai do plano das personagens (Flores e Tristão) para o do próprio poema: "Quer'eu em maneira de proençal/ fazer agora um cantar d'amor" (41). O lado cortesão revela-se no apelo a que a "senhor" se mostre digna de "prez" e "loor", isto é, assuma a sua qualidade de dama da corte (42). O conflito amoroso é transferido para o plano celeste, tanto em relação ao nascimento que o fadou para a "coita" ("em que grave diz naci" (50)) como em relação ao amor, que ele amaldiçoa: "e vós, Amor, hajades mal de Deus" (59); sendo essa oposição entre o amor profano, a divindade que subjuga, Deus, que o pode libertar, o motor de jogo poético dionisino (63)."

Na linguagem das cantigas de amor de Dinis há o retomar de muitas fórmulas e lugares comuns da lírica occitânica., mas também existem elementos próprios e originais, nomeadamente a afirmação da sua arte poética, assim como o reflexo da sua condição real no modo como desenvolve alguns aspectos das cantigas de amor.

Ao analisar as suas características no 'corpus' galego-português podemos encontrar um padrão assente na recorrente utilização de fórmulas e temas:

O sujeito poético: é masculino e dirige-se a uma mulher da aristocracia, à sua senhora, que elogia e cujas qualidades exalta. Devido ao facto de não ver o seu amor correspondido o homem sofre interiormente e coloca-se na posição de servo da mulher amada, a quem se dirige como 'mia dona', 'mia senhor', 'fremosa dona', 'fremosa senhor'. Assim, há uma submissão absoluta à dama, uma vassalagem humilde e paciente, e a promessa de a honrar e servir fielmente.

O destinatário: podemos afirmar que, na generalidade do corpus amoroso, a dama seria a destinatária das considerações do poeta, mas tendo em conta que o seria apenas utopicamente, visto que o sujeito lírico não está autorizado a confessar-lhe o seu sentimento. Assim, estas composições são uma espécie de solilóquio ou monólogo interior, uma verbalização dos pensamentos do trovador. Há, contudo, outras em que o poeta interpela os ouvintes (leia-se, o público que escutaria a canção), ou os amigos (que podem surgir como entidade individual ou colectiva), a quem supostamente abriria o coração para expressar as suas penas, já que aquela que seria a destinatária é inacessível (exemplo: *Quix*

bem, amigos, e quer'e querrei / ua molher que me quis e quer mal / e querrá (Dinis, 33, vv. 1-3).

O objecto das considerações do poeta: é, obviamente, a 'senhor', destacada como única entre todas as outras. No que se prende com a descrição física, embora seja apresentada como a mais bela e formosa, é louvada por qualidades estéticas muito genéricas, abstractas e indiferenciadas, que poderiam aplicar-se a qualquer mulher da sua condição. O ênfase é colocado nas suas qualidades éticas: segundo o poeta, ela seria a perfeição e incomparável a qualquer outra. Podemos mesmo falar de uma espiritualização do sentimento amoroso, na medida em que a mulher é louvada como uma deusa inacessível.

Contudo, a sua atitude altiva não é a esperada de alguém dotada de tantas virtudes: caracteristicamente, a 'senhor' não faz o bem, impõe entre si e o servidor uma grande distância afectiva e mesmo física. A informação acerca do estatuto social da mulher é-nos dada por meio de alusões às aias e ao séquito que a acompanhavam ou ao ambiente em que ela se exibe e que é, à luz do conhecimento que temos da sociedade medieval, próprio do ambiente cortês. Desta forma, a relação entre dama e sujeito poético assemelha-se àquela existente entre suserano e vassalo.[47]

A temática: o amor é o tema central do poema, mas impraticável devido à condição da amada, que tanto em estatuto social como em valor moral é muitíssimo superior ao sujeito poético. Embora no seu íntimo esperando a recompensa desejada da parte da amada, está consciente de que todo o seu serviço e esforço são em vão. Como tal, resta-lhe apenas o sofrimento, a 'coita', que se pode manifestar de diversas formas, desde o simples lamento ou perda de sono à loucura ou à morte. Este estado de pesar leva-o a culpabilizar os órgãos da visão ou da audição por, independentes da vontade do eu lírico, terem sido o veículo do amor que o deixou neste estado.

Este amor obedece a um código próprio - o que designamos por cortês – e que pressupõe a existência da mesura, que impõe discrição, prudência e moderação para não comprometer a reputação da dama, obrigando a que o trovador cultive esse amor em segredo, sem revelar o nome da dama. Esta, paradoxalmente, nem tem conhecimento dos sentimentos do trovador.

[47] A superlativização das qualidades da dama – ao ponto de ser impossível traduzi-las em palavras –, pode, neste contexto, entender-se ainda pela circunstância de ela ter a capacidade de intervir junto do seu 'senhor' (marido), a favor dos trovadores (ou jograis) – vassalos, da mesma forma que os cristãos acreditam que a Nossa Senhora pode intervir junto de Cristo (cariz social e religioso) (Torres, 1987, p. 8)

A nível linguístico estamos na presença de composições que espelham a vida na corte através de forte abstracção e linguagem refinada. Por outro lado, neste tipo de cantiga há a presença de refrão que insiste na ideia central: o enamorado não acha palavras muito variadas, tão intenso é o sentimento que o tortura. Por uma e outra circunstâncias podemos falar da inexistência de uma grande variedade semântica, insistindo em determinadas fórmulas e 'topoi' e recorrendo ao refrão para sublinhar o sentimento do sujeito poético.

Diogo (1998: p. XXXII) chama a atenção para a necessidade de ter em conta as diferenças entre o sentido literal e o metafórico da ligação amorosa aqui desenhada: em princípio, os direitos e deveres de senhor e vassalo definiam-se em termos de reciprocidade; contudo, esta não consta das relações entre a dama e o trovador. A 'senhor' não faz o bem, deixa o servidor sem conselho, desamparado. Reside aqui o aspecto mais marcadamente pedagógico da 'fin'amors' - o bem que se nega ensina contenção, moderação pulsional, mesura. O trovador é o jovem que empreende educar-se sentimentalmente ate substituir a mulher por um texto. Genericamente, essa mulher é aquela que a sua posição sócio-parental.[48] lhe pôs fora de alcance, e tudo aquilo que ela representa ou simboliza em terra e poder 'perdidos'; além disso, através da sujeição às suas exigências, ao ser capaz de enfrentar o desafio imposto e, com isso, aperfeiçando-se moralmente, o trovador valorizava-se perante a sociedade.

Assim, em suma, dentro do padrão occitânico encontramos a linguagem do campo semântico feudo-vassálico, expressa também através de conceitos como o do destino do sujeito poético que está nas mãos da senhor, tal como o vassalo em relação ao suserano, embora ao contrário daquele ele tenha consciência de que se trata de um serviço sem esperança de recompensa.

Outro aspecto é o do amor cortês, nomeadamente na expressão da mesura e na timidez do sujeito poético que recua quando se prepara para se declarar à dama, bem como o elogio da amada, a exaltação do sentimento amoroso e a personificação dos olhos como meio de destruição do eu lírico. Trata-se também de um amor não correspondido e agravado pela acção dos maledicentes. Por outro lado, outras referências há à acção de um eventual mensageiro, à semelhança da tradição occitânica, que servisse de intermediário entre trovador e 'senhor'.

Entre os traços inovadores relativamente ao padrão comum da 'cançó' occitânica encontramos a insistência na 'coita' amorosa e nos efeitos negativos do amor, em que a

[48] Relembremos as mutações ocorridas na sociedade medieval ao nível da política da primogenitura, entre outras

morte surge inclusive na medida em que implique uma vingança em relação à dama, para a fazer sofrer.

Temos aqui um sujeito poético mais agressivo em dados momentos, ao ponto de se maldizer a si, à dama e a Dèus, bem como de pedir à entidade divina que castigue aquela que dele não se compadece. Contudo, o poeta acaba por atribuir estes excessos ao estado de turvação dos sentidos a que chegou e confessa que na verdade, por mais que quisesse, era incapaz de querer mal a alguém que tanto ama. A crítica à sua 'senhor' manifesta-se também pela alusão a outras damas que recompensam os seus vassalos.

Por outro lado, a exaltação das qualidades da mulher na lírica de Dinis adopta contornos pouco comuns, nomeadamente na medida em que o sujeito afirma que ela reúne as virtudes próprias de um rei e, mais uma vez, quando refere que não trocaria a felicidade ao lado da amada pelo título de rei ou de infante.

Outro ponto diz respeito a duas ocasiões em que o poeta faz referência a um encontro furtivo do qual sai com esperança renovada e acerca do qual pede segredo à dama, bem como o agradecimento a Deus por a dama lhe ter confessado que outrora lhe dirigiu palavras amargas por pensar que ele amava outras mulheres

Um aspecto bastante notório na lírica de dinisíaca é também o religioso, através da comparação do seu sofrimento à Paixão de Cristo (2), e de referências a Deus e à Virgem Maria, que perpassam a quase totalidade das composições: *(...) míngua que fez Nostro Senhor / de vassal'a senhor prender (1,27-28); Mais Deus! (2,7); (...) [d]aquel que pod' e val (3,2); (...) quand'ant'El formos alá. (4,21); (...) se Deus mi perdom (5,11); por Deus (6,5); (...) gradesc'a Deus (11,7); (...) polo amor de Deus (12,21); (...) nom mi valha Deus (...) (13,4); se me Deus ant'os seus olhos levar (32,2); de mi, pecador (...) (35,3); (...) Deus que de tod'é senhor (43,15); Deus seja por em loado (49,4); (...) se fez Deus a tam gram coita par (2,13)* (comparação ao sofrimento de Cristo)*; por Santa Maria (69,3).* Este é um aspecto mais típico não só de Dinis mas da generalidade da lírica galego-portuguesa, não recorrente na poesia occitânica.[49]

Por fim, é curiosa a alusão ao trovar provençal em relação ao qual o poeta aparenta distinguir-se, pretender marcar uma distância, presente naquela que por essa circunstância será a mais famosa cantiga de Dinis.

A meu ver, Dinis, não só pelo tamanho do seu legado literário mas, sobretudo, pela variedade dos elementos que constituem a sua lírica, é o melhor exemplo do que se trovou

[49] Nestas Júdice (1997: p. 9) crê ser possível ver uma influência de seu avô, Afonso X, autor das *Cantigas de Santa Maria*.

na poesia amorosa cortês do período medieval clássico em galego-português. Nos seus textos é possível encontrar traços mais típicos da 'cançó' occitânica e outros de cunho mais próprio, quer isto se deva à sua condição e experiência como rei, às particularidades sócio-culturais da região, ou sejam simplesmente resultado do cunho individual que imprimiu à sua obra. Dom Dinis, o Trovador, com a sua lírica, maioritariamente de amor, de alto domínio técnico e lirismo, renovou a cultura numa época em que ela estava em decadência em terras ibéricas. Censura aqueles que só escrevem poesia no tempo da flor, pois para ele a poesia é algo de próprio do tempo humano, que não obedece a esses ciclos naturais mas apenas ao Amor.

Por tudo isto, D. Dinis é sem dúvida um poeta com uma voz própria. E este facto terá levado a que a sua extensa produção tivesse presumivelmente sido recolhida em volume próprio, que terá feito parte da Biblioteca de D. Duarte, onde se encontra referenciado.

É tempo, agora, após termos visto os aspectos centrais do 'corpus' de Walther e de Dinis, de compararmos a forma como o amor é codificado em ambas as líricas.

5.3. Comparação da codificação do 'amor cortês' em Walther e Dinis

De acordo com Iañez (1992: p. 181), "análoga pelo conteúdo à literatura provençal por estar representada exclusivamente pela poesia amorosa, a rica lírica galaico-portuguesa (...) tem como principal característica (...) o facto de fazer sua uma tradição que lhe vinha de fora, assimilando-a de forma magistral, sem nunca renunciar à sua língua." Também a lírica alemã, como praticamente a de toda a Europa, utilizou o modelo trovadoresco provençal, o que não impede que, de entre todas as líricas nacionais europeias, ela seja talvez a que melhor adapte a poesia estrangeira às suas características peculiares, conservando elementos que lhe são próprios pela sua tradição germânica (...)." (Iañez, 1992: p. 271).

Utilizando a categorização sugerida por Brea (2000), vamos tentar sistematizar quais as principais semelhanças e diferenças entre o conceito de amor na lírica cortês de ambos os autores:

O processo de enamoramento e a simbologia da visão e da audição:

Ao longo do período medieval, já desde Capellanus, os olhos foram identificados com a porta por onde entraria o amor para se alojar no coração. Tanto a cantiga de amor galego-portuguesa como a 'Minnelied' médio-alto-alemã mostram uma total coerência com as restantes tradições poéticas europeias medievais que apontam para o facto de o trovador se apaixonar através da contemplação da beleza da dama. O enamoramento está baseado, quase sistematicamente, no reconhecimento visual de uma série de qualidades físicas e morais na mulher amada.

A visão e os olhos adquirem, pois, um realce dificilmente superável e por isso se atribuiu o início do processo amoroso ao momento concreto em que se estabeleceu contacto visual com a dama. Assim, os olhos recebem a imagem da beleza absoluta da dama e isto produz um enorme prazer; contudo, quase de imediato este prazer se transforma em dor de igual intensidade ao constatar que essa beleza se lhes escapará sempre e ao nutrir um amor não correspondido, o que levará o poeta a culpá-los e a maldizer o dia em que viu/conheceu a dama, isto no caso galego-português; o sujeito poético de Walther lamenta ter sido atingido pelas setas do amor, disparadas dos olhos da amada directamente para o seu coração, embora por outro lado abençoe a hora em que tal aconteceu. Desta forma, o processo comum é quase sempre o mesmo: os olhos, personificados, tomam a iniciativa de procurar a dama, mesmo contra a vontade do sujeito poético, ou então é ela que, como por feitiço, atinge os do sujeito poético. Outra forma de enamoramento seria através da audição, mesmo antes que se estabelecesse contacto visual com a dama: o poeta ouviria falar das virtudes da dama e por ela se apaixonaria. Contudo, novamente temos aqui a coita/resignação do poeta que anseia por ver aquela por quem se apaixonou sem a conhecer.

O carácter secreto do amor:

Uma das diferenças mais evidentes no código da 'Minnelied' e da cantiga de amor em relação à 'cançó' provençal é a ausência de 'senhal'. Independentemente da velha questão do estado civil da dama, este recurso prendia-se com o facto de o amante cortês, por obrigação para com o código de mesura, dever ser, antes de mais, discreto, sendo esta uma das virtudes mais apreciadas da cortesia. Embora não existindo o 'senhal', está presente em ambas as líricas a temática do receio de que a revelação da identidade da dama lhe cause mácula e pesar a ela e ao próprio poeta que com isso teria infringido as regras corteses. Daí a referência aos maledicentes que se empenham em averiguar o nome da

dama. No 'corpus' de Walther há um caso em que ela adquire um nome, "Hiltegunde", mas que poder ser encarado como espécie de metáfora, uma vez que se trata também do nome de uma personagem literária. Por outro lado temos na lírica galego-portuguesa o pedido de autorização à dama para que o deixe revelar o seu amor, manifestando o receio de ensandecer e aí revelar a identidade desta. Pergunta também como é que, sem o revelar, a dama poderá tomar conhecimento dos sentimentos do trovador. Patente está também a temática do mensageiro, geralmente um amigo, que poderia facultar um encontro entre dama e poeta ou, pelo menos, transmitir-lhe as palavras deste.

Sinceridade/falsidade de sentimentos:

Outra preocupação que surge com alguma frequência em ambos os autores tem a ver com a questão da veracidade dos sentimentos. Geralmente os maledicentes acusam o poeta de falsidade, levando-o a sentir necessidade de se defender. O sujeito poético galego-português canta porque está apaixonado, afirma Dinis, proclamando a sinceridade da sua escola em relação à simulação dos provençais que se limitam a escrever utilizando o amor, como a primavera, como mera desculpa para exercer a sua arte. Como a falta de sinceridade de sentimentos é uma das acusações mais graves que se podem lançar contra o poeta, pois equivaleria ao desprezo pela sua obra, o mesmo Dinis responde a duas acusações lançadas por uma rival de sua dama, segundo a qual o trovador canta por prazer ou ofício mas não por amor. Também o poeta germânico em dada altura parece aludir a uma tal acusação que lhe fora feita, demarcando-se dos falsos trovadores. A referência aos falsos amadores é, aliás, outro 'topos' em ambas as líricas, mas aqui é Walther que toma a dianteira, desenvolvendo o conceito do verdadeiro e do falso amor, 'minne' e 'unminne'.

Efeitos do amor:

As consequências do sentimento amoroso sobre os poetas podem ser de índole diversa, como já tivemos ocasião de verificar individualmente. Se na escola galego-portuguesa encontramos uma insistência no amor como 'coita' – por oposição ao amor como 'joi' da literatura occitânica -, e que pode chegar ao desejo (ou consequência) da morte, já em Walther o sofrimento não tem uma dimensão tão exagerada, dando lugar ao lamento, à argumentação, aos pedidos de ajuda por parte de várias entidades, ou até à directa acusação à dama.

Outro 'topos' é o da turvação dos sentidos, que se pode manifestar pelo estado de quase paralisia em que o poeta fica na presença da dama como, numa fase mais extrema,

através da loucura, que pode levar o trovador a infringir o código de mesura e a roçar a fronteira da heresia, em Dinis. Já em Walther existe por vezes um tom mais exaltado, de acusação da dama e de exigência de retribuição do seu serviço, que não seria efeito da loucura, mas sim de uma reflexão racional do sujeito. Este é um fenómeno comum à erótica literária de todos os tempos que desde Ovídio se expande entre 'trobadors' e 'trouvères' e se instala com êxito nas tradições galego-portuguesa e médio-alto-alemã.[50]

É possível, contudo, encontrar aspectos em que existe uma diferenciação mais vincada entre as duas escolas.:

Na origem do sentimento amoroso encontramos, em Dinis, a mulher que, pela sua beleza e virtude como que enfeitiça o sujeito poético, ou então, Deus que, ou como dádiva ou vingança, proporcionou que os olhos – ou os ouvidos – do trovador pousassem sobre aquela que viria a tornar-se dona do seu coração. Já em Walther também se faz referência à perfeição da dama como causa do enamoramento, ou então a entidades personificadas como "frouwe minne", ou "frouwe werlt", embora a beleza da mulher esteja ligada a Deus na medida em que é uma imagem do divino (e aqui aproximamo-nos do culto de Maria). Assim, e tendo em conta a globalidade de ambas as produções, em Dinis parece existir uma religiosidade que não encontramos na 'cançó' occitanica, e que na 'Minnelied' se vai referir mais a entidades várias e personificadas como o amor e a fortuna do que, explicitamente a Deus. Isto poderá ser efeito da influência de composições de cunho mais pagão, nomeadamente de conceitos como o do amor feérico, que estão mais vincados na tradição germânica.

Ao contrário de Dinis, a natureza é presença assídua nas composições de Walther, na medida em que serve de cenário ao amor, de contraste com o estado de alma do sujeito, ou como termo de comparação com o encanto da amada. A vertente didáctica do amor e a distinção entre o verdadeiro e o falso sentir são também essencialmente propriedade de Walther. Este é também bem mais ousado e explícito, ainda que numa segunda fase da sua produção, tanto no que se prende com o retrato sensual da dama como com o desejo de união erótica do poeta, que em Dinis é muitíssimo mais velado.

[50] Cf. Willms (1990: p. 89): "Auf vielfache Weise – schüchtern, verhalten, sanft, dringlich, verzweifelt – wird das geliebte Du angefleht, gebeten, ermahnt, aufgefordert, beschworen (...) nicht länger zu widerstehen (...). Das Ich erleidet Qualen, Sorge, Angst, Pein, Not, Kummer. Es ist verwundet, der Sinne, des Verstandes beraubt, krank bis zum Tod, zum Sterben verurteilt. (...) Der Liebende präsentiert sich also der Geliebten als ein Jammerbild, geeignet, ein hartes Herz zu erweichen (...)."

Por outro lado, ao passo que em Dinis se insiste na temática da tristeza e da morte, em Walther a tónica recai na esperança ou na consciência de que, mesmo sem recompensa, o seu serviço amoroso implicará o aumento do mérito do próprio poeta. Um dos efeitos do amor já é, sim, a separação corpo/alma, uma vez que o seu espírito está ausente, junto da dama. Por fim, nas críticas tecidas à dama e ao código cortês, Walther é mais objectivo e duro contra a convenção. Exemplo acabado disso é o momento em que ele rejeita a imitação dos modelos occitânicos por achar que nada acrescentam nem ajudam à naturalidade do trovar germânico.

Quais são, então, os pontos de contacto existentes entre Walther e Dinis? Antes de mais, o elogio da dama, detentora de mil virtudes, e com a capacidade de dar alegria e dor ao poeta. Dizem nunca ter pensado obter da dama mal, mas para eles já é motivo de alegria sofrer por alguém tão bom. Contudo, inversamente, em ambos se verifica igualmente uma crítica atroz à indiferença da dama e a revolta contra o código cortês que não permite a felicidade dos amantes, código este que deles exige 'mesura', visível por exemplo na inconfessabilidade do nome da dama. Relacionado com este 'topos' está o dos maledicentes, que preocupam um e outro autores: no caso de Walther, parecem tratar-se de personagens masculinas, sobretudo concorrentes do sujeito poético; em Dinis é mesmo uma mulher que difama as intenções do trovador junto da dama.

Outra temática é a do serviço sem esperança de recompensa, se bem que em Walther só se verifica até determinado ponto, uma vez que ele chega a exigir da dama – e não suplicar, como é mais próprio de Dinis -, o galardão almejado; também o autor galego-português tem composições em que está na expectativa de obter o reconhecimento pelos seus préstimos, quando detecta algo na atitude da dama – o ciúme -, que o leva a acreditar ser correspondido no seu sentimento. Aqui assume relevo igualmente a figura do mensageiro, geralmente um amigo, a quem se pede que interceda junto da dama ou combine um encontro furtivo entre esta e o poeta.

Motivo recorrente é também a impotência contra a força do amor, que lhes tolda a razão e turva os sentidos, podendo ocasionar que o poeta, na hora de dirigir a palavra à dama, geralmente com a intenção de lhe confessar o seu sentimento, recue por timidez ou por incapacidade de articular o discurso de tal maneira está envolvido pelo encanto da dama. Nesta linha encontramos ainda a personificação do amor, do coração e dos olhos, bem como a invocação de outras figuras femininas ou pares amorosos, recorrendo muitas vezes à mitologia ou à literatura da antiguidade.

Por fim, ambos os autores fazem referência ao modo provençal de trovar. Em Walther surge como alusão à não necessidade de recorrer a modelos estrangeiros, ao passo que Dinis manifesta a intenção de os usar – ainda que o diga num tom irónico - pois só através da imagética occitânica poderá enumerar as virtudes da dama.

Aquilo que, antes do mais, une Walther e Dinis é o facto de ambos serem dotados de grande mestria e domínio da arte de trovar, combinando motivos e temas convencionais de forma inovadora e introduzindo aspectos novos, como veremos em seguida. O sentimento amoroso é codificado de forma semelhante.

O gesto assume um papel de relevo nesta literatura. Note-se que frequentemente o poeta pede à dama nada mais do que um olhar – rápido, mas cheio de significado, na medida em que é expressão do reconhecimento da amada pelo seu serviço. Qualquer mudança na postura desta serve para poder ser interpretada como um sinal de insatisfação, ciúme ou, quem sabe, reciprocidade de sentimentos:

Sol daz sîn dîn huote,
daz dîn ouge mich sô selten siht?
tuost dû daz ze guote,
sône wîze ich dir dar umbe niht.
sô mît mir daz houbet,
daz sî dir erloubet,
und sich nider na mînen fuoz,
sô dû baz enmügest: daz sî dîn gruoz.
(L 50,27-34)

(...) Porque m'hoje falou, haja Deus
bom grado, mais desto nom fora<rem
se nom porque mia senhor cuidou bem
que doutra eram os desejos meus,
ca sei eu bem que mi nom falara
se de qual bem lh'eu quero cuidara.

Ca tal é que ante se matara
ca mi falar, se o sol cuidara.
(25, 13-20)

Outra forma de codificação são os sinais e efeitos do amor: quanto mais poderosos, sejam a alegria ou o desejo da morte, mais reveladores são da interioridade do sujeito poético. A própria mesura pode traduzir-se em frases em que o poeta afirma que mais depressa daria a sua vida do que revelaria o nome da amada, ou então no pedido humilde e submisso a que esta o autorize a levantar os olhos do chão para a contemplar:

(...) teede por bem (...)
senhor fremosa, de vos nom pesar
de vós veer (...)
(55,10-12)

A enumeração das virtudes da mulher é igualmente sinal de algo, neste caso, de bondade suprema – 'summum bonum' - e perfeição física e moral, implicando que o poeta vai ter de desenvolver e mostrar os sentimentos mais nobres se quer agradar à sua dama. Esta surge como um desafio de carácter pedagógico, como já tivemos hipótese de referir anteriormente:

Ich hân den muot und die sinne gewendet
an die vil reinen, die lieben, die guoten.
daz müez uns beiden wol werden volendet,
swes ich getar in ir hulden gemuoten.
swaz ich ie fröiden zer werlde gewan,
daz hât ir schoene und ir güete gemachet
und ir rôter munt, der sô lieblîchen lachet.
(L 110,20-26)

Os recursos formais, nomeadamente as figuras de estilo e de pensamento, são meio de eleição para ajudar a expressar a emoção: entramos, assim, no campo da interjeição, da interrogação retórica, da personificação, da hiperbolização e da metáfora, sobretudo:

Vil minneclîchiu Minne, ich hân
von dir verloren mînen sin.
dû wilt gewalteclîchen gân
in mînem herzen ûz und in.
wie sol ich âne sin genesen?
dû wonest iemer dâ er inne solte wesen.
dû sendest in, dû weist wol war.

dâ mac er leider alterseine niht erwerben.
owê, dû soltest selber dar!
(L 55, 8-16)

A por que mi quer este coraçom
sair de seu lugar (...)
(26, 13-14)

Um outro meio é a própria imagética associada à semântica do serviço de amor, na medida em que espelha as virtudes corteses como "mesura", "prez" e "sem":

Preguntar-vos quero por Deus
senhor fremosa, que vos fez
mesurada e de bom prez (...)
(46, 1-3)

Por fim, o próprio tom em que o sujeito poético se exprime é utensílio privilegiado na codificação da emoção, podendo alternar entre resignação e tristeza, desespero e acusação:

Âne liep sô manig leit –
wê, wer möhte daz erlîden iemer mê!
waer ez niht unhövescheit,
sô wolt ich schrîen 'sê, gelücke, sê!'
(L 90, 15-18)

Que razom cuidades vós, mia senhor,
dar a Deus, quand'ant'El fordes, por mi
que matades, que vos nom mereci
outro mal senom que vos hei amor
(4, 1-4)

6. CONCLUSÃO

Tendo analisado os conceitos de amor patentes nos textos de Walther e Dinis, urge agora tecer algumas considerações finais.

A fim de concretizar o objectivo deste estudo foi necessário começar por esclarecer o significado do conceito de amor presente na lírica medieval: o 'amor cortês'. Para tal, procurei investigar a sua origem, nomeadamente as circunstâncias históricas e literárias que favoreceram o seu aparecimento. Vimos, assim, que as alterações a nível político e religioso foram determinantes, na medida em que levaram a toda uma reformulação do 'modus vivendi' e da mentalidade social; a aristocracia, provavelmente a classe mais afectada por esta modificação conjuntural, sente a necessidade de redefinir os seus valores e de criar códigos de conduta. Para isto contribuiu sobretudo a crescente influência da Igreja na Europa do século XI, manifesta no espírito das cruzadas e na procura de regulamentação do comportamento e da moral aristocráticas, nomeadamente no que diz respeito à política do casamento e ao estatuto da mulher na sociedade cortês. Isto tem, naturalmente, consequências no relacionamento entre os sexos, que se vão reflectir na produção literária da época.

No que se prende com este aspecto literário, vimos também que há diversas teorias em torno da génese desta lírica amorosa, que se devem quer às influências literárias, quer às sociais: a influência da concepção de amor patente na cultura e poesia árabes ou nos escritos de Ovídio provenientes da época clássica; a adoração da Virgem Maria da liturgia católica e o pensamento de Santo Agostinho; prováveis resquícios do culto pagão da deusa Cybele ou Maia; contaminação da filosofia cátara ou, por fim, da realidade sociológica feudal. Alertei, por outro lado, para a dificuldade na definição do conceito amoroso, proveniente da polissemia da palavra 'amor' e para as pistas que nos podem ser dadas pelas ideias contidas no tratado de Capellanus relativamente a esta temática.

Procurei então apresentar possíveis definições de 'amor cortês', e neste sentido caracterizar o ambiente em que tinham lugar as representações literárias: o espaço da corte, palco de festividades e ostentação, em que a preocupação com o saber comportar-se se torna uma forma de arte, a cortesia. As manifestações artísticas são progressivamente valorizadas, tornando-se comum a prática do mecenato. Uma vez que a literatura vai ser fruto do contexto que esteve na sua origem, é possível verificar nas composições líricas a

existência de um aparente código de amor assente na defesa de valores específicos, como a contenção e a cortesia, e fonte de bondade e valor moral - o 'fin'amors' - , por oposição ao 'fals'amors', um impulso imbuído de motivações meramente sexuais. Neste sentido, e porque a mulher assume nesta lírica um papel preponderante como objecto do sentimento amoroso, debrucei-me sobre a forma como é aqui representada: na literatura occitânica podemos falar de uma inversão dos papéis atribuídos aos sexos, na medida em que a submissão cabe aqui ao homem, surgindo a dama como detentora de todas as qualidades físicas e morais, encarnação da bondade e da virtude, e inspirando naquele que a corteja as mais nobres acções e uma purificação moral.

Por último, tentei esclarecer em que consiste o principal modo de expressão literária do 'amor cortês' neste período - a 'cançó' - , avançando propostas relativamente à sua difusão. Neste sentido, viu-se que a produção desta lírica de amor ficava ao cargo do trovador, ao passo que o papel mais activo na sua divulgação cabia geralmente ao jogral. Assim, através da conjugação de variados factores, neste período teve início uma divulgação cultural que vai influenciar sobremaneira a literatura nos territórios vizinhos.

Em seguida, analisei o contexto histórico-literário em que se desenvolvem, respectivamente, a lírica médio-alto-alemã e a galego-portuguesa, nomeadamente a 'Minnelied' e a cantiga de amor. Embora as circunstâncias sociais sejam semelhantes, há que ter em conta que existe uma distância de cerca de cem anos entre as primeiras manifestações desta poesia no território germânico e no noroeste da Península Ibérica. Existiu, ao que é possível concluir, uma adopção do modelo occitânico em ambas as literaturas; contudo, a eventual existência de uma produção autóctone e as particularidades de cada região levam a que ambas as líricas apresentem traços inovadores e autónomos.

Por fim, apresentei dados biográficos que julgo serem importantes para a compreensão das diferenças entre Walther von der Vogelweide e D. Dinis, desde logo distintos pela sua condição social de ministrel e monarca. Desta forma, propus uma análise dos *corpora* de ambos os autores, tendo em vista a comparação da codificação do 'amor cortês' nas líricas respectivas, focando aspectos comuns e fiéis à tradição occitânica e outros particulares e de cunho original. Daí foi possível concluir que Walther von der Vogelweide e D. Dinis corporizam, pois, as vertentes que uma e outra líricas seguiram a partir de uma mesma convenção. Embora tendo muitos pontos de contacto, também é verdade que cada produção poética vai ser fruto das vicissitudes e dos condicionalismos histórico-sociais que envolveram a recepção literária do paradigma occitânico.

Assim, o 'Minnesang', provavelmente devido à influência dos 'trouvères' do norte de França e às circunstâncias culturais que sacudiram o território germânico na Plena Idade Média, distingue-se do lirismo galego-português em dois aspectos essenciais: a sua poesia, como pudemos constatar em Walther, não tem um cariz feudal, mas sim de serviço de amor e, por outro lado, o sentimento que prevalece no sujeito poético é o de alegria ou, pelo menos, de resignação, não havendo lugar para grandes desesperos emocionais. Pelo contrário, as cantigas de amor de Dinis e da generalidade dos trovadores do noroeste da Península Ibérica, eventualmente pela recepção do modelo provençal se ter processado por uma via mais directa, vão utilizar a terminologia vassálica ao mesmo tempo que, e nisto distanciam-se da tradição occitânica, trovam a 'coita' amorosa, o amor como sofrimento.

A emoção é codificada pelo recurso à linguagem corporal, como um simples olhar ou um aceno de cabeça, bem como pela descrição dos sentimentos do poeta – a perda da razão é símbolo dos efeitos do amor – e das virtudes da amada. Joga-se, também, com os recursos estilísticos, nomeadamente com a hiperbolização, a metaforização e a personificação, como também com a imagética de campos semânticos afins à terminologia do serviço. O próprio tom do poema, que pode oscilar entre a tristeza e o quase desespero, ou entre o entusiasmo e até a vingança. Trata-se, sobretudo, de uma linguagem sem palavras, ou seja, do implícito.

Embora com as devidas precauções, podemos assim entender ambos os autores como representativos da produção literária de cada local. Contudo, como ao lidar com este período literário temos de ter algumas cautelas, pois há poucas certezas, esta é uma hipótese de comparação que poderá abrir caminho a outros estudos sobre o tema. De uma coisa podemos ter a certeza: de facto, como afirmava Kasten, há motivos para afirmar que o amor na literatura foi uma (re)descoberta da Idade Média.

7. BIBLIOGRAFIA

Edições de texto consultadas:

Bein, Thomas (ed.) (1999), *Walther von der Vogelweide. Textkritik und Edition*, Berlin – New York, Walter de Gruyter

Brackert, Helmut (ed.) (1983), *Minnesang. Mittelhochdeutsche Texte mit Übertragungen und Anmerkungen,* Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag

Cormeau, Christoph (ed.) (1996), *Walther von der Vogelweide. Leich. Lieder. Sangsprüche. 14., völlig neubearbeitete Auflage des Ausgabe Karl Lachmanns mit Beiträgen von Thomas Bein und Horst Brunner,* Berlin – New York, Walter de Gruyter

Dinis, Rei de Portugal (1942), *Cantigas d'el-Rei D. Dinis / prefácio, selecção, notas e glossário de Álvaro Júlio da Costa Pimpão*, Lisboa, Livraria Clássica Editora

Júdice, Nuno (ed.) (1997), *D. Dinis. Cancioneiro*, Lisboa, Editorial Teorema.*

Minnesinger aus der manessischen Liederhandschrift (1974), Frankfurt am Main, Insel Verlag

Maurer, Friedrich (ed.) (1972), *Walther von der Vogelweide. Sämtliche Lieder*, München, Wilhelm Fink Verlag

Moser, Hugo; Tervooren, Helmut (1977) (ed.), *Des Minnesangs Frühling II. Editionsprinzipien, Melodien, Handschriften, Erläuterungen,* 36., neugestaltete und erweiterte Auflage mit 4 Notenbeispielen und 28 Faksimiles, Stuttgart, S. Hirzel Verlag

Moser, Hugo; Tervooren, Helmut (1981) (ed.), *Des Minnesangs Frühling III / 2. Anmerkungen*, 30. Auflage, Anmerkungen von K. Lachmann u.a.. Durch Register erschlossen und um einen Literaturschlüssel ergänzt, Stuttgart, S. Hirzel Verlag

Moser, Hugo; Tervooren, Helmut (1982) (ed.), *Des Minnesangs Frühling I. Texte*, 37., revidierte Auflage mit 1 Faksimile, Stuttgart, S. Hirzel Verlag

Neumann, Friedrich (ed.) (1971), *Deutscher Minnesang (1150-1300)*, Stuttgart, Reclam Verlag

Nunes, José Joaquim (1972) (ed.), *Cantigas de Amor dos Trovadores Galego-Portugueses*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro

Pinto, Álvaro (ed.) (s/d), *Cancioneiro da Biblioteca Nacional – antigo Colocci-Brancuti – fac-símile e transcrição, leitura, comentários e glossário,* Lisboa. Vol. 2 e 3

Schweikle, Günther (ed.) (1998), *Walther von der Vogelweide. Werke,* Band 2: Liedlyrik. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, Stuttgart, Philipp Reclam*

Torres, Alexandre Pinheiro (ed.) (1987), *Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa*, Porto, Lello e Irmão Editores

Wapnewski, Peter (ed.) (2000), *Walther von der Vogelweide. Gedichte. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung,* Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag

* - indica a edição citada

Obras de referência e restante literatura crítica:

Ashcroft, Jeffrey (1990), "Als ein wilder valk erzogen. Minnesang und höfische Sozialisation" in Kreuzer, Helmut (ed.), *Lili, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 19/1989, Heft 74, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 58-74

Bastert, Bernd (1994), "Möglichkeiten der Minnelyrik. Das Beispiel Heinrich von Veldeke", in Besch, Werner; Schmidt, Erich (ed.), *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Band 113, Berlin, Erich Schmidt Verlag, pp. 321-344

Bauschke, Ricarda (1999), *Die "Reinmar-Lieder" Walthers von der Vogelweide. Literarische Kommunikation als Form der Selbstinszenierung*, Heidelberg, Universitätsverlag Carl Winter

Bein, Thomas (1994), "Das Singen über das Singen. Zu Sang und Minne im Minne-Sang" in: Müller, Jan-Dirk (ed.), *"Aufführung" und "Schrift" in Mittelalter und früher Neuzeit*, DFG-Symposion, Stuttgart – Weimar, Verlag J. B. Metzler, pp. 67-92

Bennewitz, Ingrid (1994), "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 Neuzeit*, DFG-Symposion, Stuttgart – Weimar, Verlag J. B. Metzler, pp. 222-229

Bergner, Heinz (ed.) (1983), *Lyrik des Mittelalters II. Probleme und Interpretationen. Mittelhochdeutsch. Mittelenglisch,* Stuttgart, Reclam

Blasco, Pierre (1984), *Les chansons de Pero Garcia Burgalês, troubadour galicien-portugais du XIII siècle*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre culturel portugais

Boase, Roger (1977), *The origin and meaning of courtly love. A critical study of European scholarship.* Manchester, Manchester University Press

Brea, Mercedes (2000), in Iglesias, Francisco Rodríguez (ed.), *Galicia. Literatura. Tomo XXX: La Edad Media*, Coruña, Hércules de Ediciones

Brinkmann, Henig (ed.) (1952), *Liebeslyrik der deutschen Frühe*, Düsseldorf, Pädagogischer Verlag Schwann

Brunner, Horst; Hahn, Gerhard u.a.(1996), *Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung*, München, Verlag C. H. Beck

Bumke, Joachim (1967), *Die romanisch-deutschen Literaturbeziehungen im Mittelalter. Ein Überblick.* Heidelberg, Carl Winter

Bumke, Joachim (1979), *Mäzene im Mittelalter: die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150 – 1300*, München, Beck

Bumke, Joachim (1988), "Walther von der Vogelweide" in Liebertz-Grün, Ursula (Ed.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte.* Band 1, Hamburg, Rowohlt, pp. 193-204

Bumke, Joachim (1990), *Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag

Buschinger, Danielle; Spiewok, Wolfgang (ed.) (1994), *La "fin'amor" dans la culture feodale. Actes du colloque du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie Jules Verne*, Greifswald, Reineke-Verlag

Buschinger, Danielle; Spiewok, Wolfgang (ed.) (1995), *Walther von der Vogelweide. Actes du College du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie Jules Verne 15 et 16 Janvier 1995*, Greifswald, Reineke Verlag

Cramer, Thomas (1998), *Waz hilfet âne sinne kunst? Lyrik im 13. Jahrhundert. Studien zu ihrer Ästhetik*, Berlin, Erich Schmidt Verlag

Cramer, Thomas; Kasten, Ingrid (Ed.) (1999), *Mittelalterliche Lyrik: Probleme der Poetik*, Berlin, Erich Schmidt Verlag

Crosland, Jessie (1963), "Ovid's contribution to the conception of love known as 'l'amour courtois'" in Entwistle, Wiliam (ed.), *The modern language review.* 42 London, Warren and Son Ltd., pp. 199-206

Dinzelbacher, Peter (1986), "Sozial- und Mentalitätsgeschichte des Liebe im Mittelalter" in Müller, Ulrich (ed.), *Minne ist ein swaerez spil. Neue Untersuchungen zum Minnesang und zur Geschichte der Liebe im Mittelalter*, in: "Göppinger Arbeiten zur Germanistik", Nr. 440, Göppingen, Kümmerle Verlag, pp. 75-107

Dinzelbacher, Peter (1990), "Liebe im Frühmittelalter. Zur Kritik der Kontinuitätstheorie" in Kreuzer, Helmut (ed.), *Lili, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 19/1989, Heft 74, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 12-38

Diogo, Américo Lindeza (1998), *Lírica Galego-Portuguesa – Antologia, Colecção Obras Clássicas da Literatura Portuguesa – Literatura Medieval*, Braga, Angelus Novus Editora

Duby, Georges (1989), *Die Frau ohne Stimme. Liebe und Ehe im Mittelalter*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach

Egidi, Margreth (2002), *Höfische Liebe: Entwürfe der Sangspruchdichtung*, Heidelberg, Universitätsverlag Carl Winter

Ehrismann, Otfrid (1995), *Ehre und Mut, Âventiure und Minne: höfische Wortgeschichten aus dem Mittelalter*, München, Beck Verlag

Eifler, Günther (1991), "Liebe um des Singenswillen. Lyrisches Ich und Künstler-Ich im Minnesang" in Ehrismann, Otfried (ed.), *Festschrift Heinz Engels zum 65. Geburtstag.* Göppingen, Kümmerle Verlag, pp. 1-23

Eikelmann, Manfred (1992), "Sprechweisen und Denkstrukturen des Minneliedes. Sprachanalytische Ansätze zur Minnesang-Interpretation" in Behütuns, Georg (ed.), *Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik.* Band , Stuttgart, Dt. Germanistenverband, Fachgruppe der Deutschlehrerinnen und Deutschlehrer, pp. 22-37

Eikelmann, Manfred (1988), *Denkformen im Minnesang. Untersuchungen zu Aufbau, Erkenntnisleistung und Anwendungsgeschichte konditionaler Strukturmuster des Minnesangs bis um 1300*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag

Einsiedel, Wolfgang; Barão, Fernanda (1973), *História das literaturas universais*. Vol. II, Lisboa, Editorial Estampa

Eisbrenner, Axel (1995), *Minne, diu der werlde ir vröude mêret. Untersuchungen zum Handlungsaufbau und zur Rollengestaltung in ausgewählten Werbungsliedern aus "Des Minnesangs Frühling"*, Stuttgart, Helfant Edition

Ertzdorff, Xenja von; Wynn, Marianne (1984), "Liebe – Ehe – Ehebruch in der Literatur des Mittelalters in Ramge, H; Wiedemann, C. (ed.), *Vorträge des Symposiums vom 13. bis 16. Juni 1983 am Institut für deutsche Sprache und mittelalterliche Literatur der Justus Liebig-Universität Giessen, Beiträge zur deutschen Philologie,* Band 58, Giessen, Wilhelm Schmitz Verlag

Ertzdorff, Xenja von (1996), *Spiel der Interpretation. Gesammelte Aufsätze zur Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Göppingen, Kümmerle Verlag

Ferreira, Joaquim (s/d), *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Editorial Domingos Barreira

Feuerlicht, Ignace (1967), "Vom Ursprung der Minne" in: Baehr, Rudolf (ed.), *Der provenzalische Minnesang. Ein Querschnitt durch die neuere Forschungsdiskussion*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 263-302

Fries, Norbert (1996), "Grammatik und Emotionen", in Kreuzer, Helmut (ed.), *Lili, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 26, Stuttgart, Verlag J. B. Metzler, pp. 37-69

Fromm, Hans (ed.) (1985), *Der deutsche Minnesang II. Aufsätze zu seiner Erforschung,* Zweiter Band, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft

Gaunt, Simon; Kay, Sarah (1999), *The Troubadours. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press

Gennrich, Friedrich (1967), "Zur Ursprungsfrage des Minnesangs" in: Baehr, Rudolf (ed.), *Der provenzalische Minnesang. Ein Querschnitt durch die neuere Forschungsdiskussion*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 115-160

Gentry, Francis (1988), ""Von der karolingischen Kulturreform bis zur Rezeption der höfischen Literatur Frankreichs" in Liebertz-Grün, Ursula (ed.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte.* Band 1, Hamburg, Rowohlt, pp. 46-84

Gibbs, Marion: www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=5466

Gottzmann, Carola (ed.) (1991), *Geist und Zeit. Wirkungen des Mittelalters in Literatur und Sprache.* Festschrift für Roswitha Wisniewski zu ihrem 65. Geburtstag, Frankfurt am Main, Peter Lang

Grenzler, Thomas (1992), *Erotisierte Politik – Politisierte Erotik? Die politisch-ständische Begründung der Ehe-Minne in Wolframs "Willehalm", im "Nibelungenlied" und in der "Kudrun"*, Göppingen, Kümmerle Verlag

Grimminger, Rolf (1969), *Poetik des frühen Minnesangs*, München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung

Gumbrecht, Hans Ulrich (1973), "Mittelhochdeutsche Klassik. Über falsche und berechtigte Aktualität mittelalterlicher Literatur" in Kreuzer, Helmut (ed.), *Lili, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 7/1977, Heft 11, Tübingen, Athenäum Verlag, pp. 97-117

Haferland, Harald (2000), *Hohe Minne – zur Beschreibung der Minnekanzone. Beiheft zur Zeitschift für deutsche Philologie*, Berlin, Erich Schmidt Verlag

Hahn, Gerhard (1989), *Walther von der Vogelweide*, München, Artemis-Verlag

Harvey, Ruth (1999), "Courtly culture in medieval Occitania" in: Gaunt, Simon; Kay, Sarah (eds.), *The Troubadours. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 8-27

Haubrichs, Wolfgang (1990), "Einleitung", in Kreuzer, Helmut (ed.), *Lili, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 19/1989, Heft 74, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 7-11

Haubrichs, Wolfgang (1990), "Männerrollen und Frauenrollen im frühen deutschen Minnesang" in Kreuzer, Helmut (ed.), *Lili, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 19/1989, Heft 74, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 39-57

Held, Volker (1977), "Die "romantische" Deutung des Minnesangs. Ein Beitrag zur Forschungsgeschichte" in Kreuzer, Helmut (ed.), *Lili, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 7/1977, Heft 26, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 58-82

Held, Volker (1989), *Mittelalterliche Lyrik und "Erlebnis". Zum Fortwirken romantischer Kategorien in der Rezeption der Minnelyrik*, Bonn, Romanistischer Verlag

Hübner, Gert (1996), *Frauenpreis. Studien zur Funktion der laudativen Rede in der mittelhochdeutschen Minnekanzone*, "Saecula Spiritualia", Nr. 13, Buch I, II, Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner

Íañez, E. (1992), *História da Literatura Universal – A Idade Média*. Vol. 2, Lisboa, Planeta Editora

Irler, Hans (2001), *Minnerollen. Rollenspiele. Foktion und Funktion im Minnesang Heinrichs von Morungen.* Frankfurt am Main, Peter Lang

Jaeger, C. Stephen (2003), "Ennobling Love. In Search of a Lost Sensibility" in *Zeitschrift für Deutsches Altertum und deutsche Literatur,* Band 132. Heft 2, Hirzel Verlag (Sonderdruck)

Jeanroy, Alfred (1965), *Les origins de la poésie lyrique en France du Moyen Age. Études de literature française et comparée.* Paris, Librairie Honoré Champion

Karnein, Alfred (1988), "Renaissance und höfische Kultur des 12. Jahrhunderts in Frankreich" in Liebertz-Grün, Ursula (ed.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte.* Band 1, Hamburg, Rowohlt, pp. 104-135

Karnein, Alfred (1990), "Wie Feuer und Holz. Aspekte der Ausgrenzung von Frauen beim Thema Liebe im 13. Jahrhundert" in Kreuzer, Helmut (ed.), *Lili, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 19/1989, Heft 74, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 93-116

Karnein, Alfred (1997), *"Amor est passio". Untersuchungen zum nicht-höfischen Liebesdiskurs des Mittelalters*, Trieste, Edizioni Parnaso

Kasten, Ingrid (1986), *Frauendienst bei Troubadours und Minnesängern im 12. Jahrhundert. Zur Entwicklung und Adaption eines literarischen Konzepts*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag

Kasten, Ingrid (1988), "Minnesang" in Liebertz-Grün, Ursula (ed.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte.* Band 1, Hamburg, Rowohlt, pp. 164-185

Kasten, Ingrid (1989), "Der Begriff der 'herzeliebe' in den Liedern Walthers" in Mück, Hans-Dieter (ed.), *Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk*, Stuttgart, Verlag Stöffler & Schütz, pp. 253-267

Kasten, Ingrid (1995), "Der 'amour courtois' als 'überregionales Kulturmuster'" in Kugler, Hartmut (ed.), *Interregionalität der deutschen Literatur im europäischen Mittelalter.* Berlin, De Gruyter, pp. 161-175

Kasten, Ingrid (1996), "Alles ist Nichts - Nichts ist alles. Zur Konzeptualisierung der Liebe in der mittelalterlichen Lyrik" in *Veröffentlichungsreihen des Japanisch-Deutschen Zentrums Berlin (JDZB)*: Reihe 1, Band 30, Berlin, Japanisch-Deutsches Zentrum Berlin

Kasten, Ingrid (2002), "Inszenierungen des Sichverliebens im höfischen Roman" in *Encomia-Deutsch. Sonderheft der deutschen Sektion der International Courtly Literature Society, Höfische Literatur & Klerikerkultur, Wissen-Bildung-Gesellschaft,* Xth Triennal Conference der Internationalen Gesellschaft für höfische Literatur (ICLS) vom 28. Juli bis 3. August 2001 in Tübingen

Kellner, Beate (1997), "Gewalt und Minne. Zu Wahrnehmung, Körperkonzept und Ich-Rolle im Liedcorpus Heinrichs von Morungen" in Grubmüller, Klaus (ed.), *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, Band 119, Tübingen, Max Niemeyer Verlag

Kindlers Neues Literatur-Lexikon auf CD-Rom

Koch, Hans Jürgen (ed.) (1977), *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung.* Band 1 – Mittelalter I, Stuttgart, Philipp Reclam

Köhler, Erich (1967), "Der Frauendienst der Trobadors dargestellt an ihren Streitgedichten" in: Baehr, Rudolf (ed.), *Der provenzalische Minnesang. Ein Querschnitt durch die neuere Forschungsdiskussion*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 385-428

Kolb, Herbert (1958), *Der Begriff der Minne und das Entstehen der höfischen Lyrik* Tübingen, Max Niemeyer Verlag

Krohn, Rüdiger (1983), *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland,* München, Verlag C. H. Beck

Kuhn, Hugo (1977), "Determinanten der Minne" in Kreuzer, Helmut (Ed.), *Lili, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 7/1977, Heft 26, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 83-94

Lafitte-Houssat, Jacques (1966), *Troubadours et cours d'amour.* Paris, Presses Universitaires de France

Lerch, Eugen (1967), "Trobadorsprache und religiöse Sprache" in: Baehr, Rudolf (Ed.), *Der provenzalische Minnesang. Ein Querschnitt durch die neuere Forschungsdiskussion*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 429-451

Liebertz-Grün, Ursula (1989), "Satire und Utopie in Andreas Capellanus Traktat 'De Amore'" in Fromm, Hans (Ed.), *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, pp. 210-225

Lisboa, Eugénio (Coord.) (1991), *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*. Vol. 1, Mem Martins, Publicações Europa-América

Lüderitz, Anna (1904), *Liebestheorie der Provençalen bei den Minnesingern der Stauferzeit. Eine literarhistorische Untersuchung.* Berlin - Leipzig, Verlag von Emil Felber

Machado, Álvaro Manuel (org.) (1996), *Dicionário de Literatura Portuguesa,* Lisboa, Editorial Presença

Martini, Fritz; Santos, Manuela (trad.) (1960), *História da Literatura Alemã*, Lisboa, Editorial Estúdios Cor

Mendes, Anabela; Cadete, Teresa (trad.) (1993), *História da Literatura alemã – das origens à actualidade.*Vol. 1, Lisboa, Apáginastantas, Edições Cosmos

Mertens, Volker (1988), "Rezeption der französischen Adelsliteratur" in Liebertz-Grün, Ursula (Ed.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte.* Band 1, Hamburg, Rowohlt, pp. 135-158

Mertens, Volker; Müller, Ulrich (Ed.) (2001), *Walther lesen. Interpretationen und Überlegungen zu Walther von der Vogelweide*, Göppingen, Kümmerle Verlag

Müller, Jan-Dirk; Kaiser, Gert (ed.) (1986), *Höfische Literatur. Hofgesellschaft. Höfische Lebensformen um 1200*, Düsseldorf, Droste Verlag

Müller, Jan-Dirk (1995), "Walther von der Vogelweide: "Ir reinen wîp, ir werden man" in Worstbrock, Franz (ed.), *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, Band 124, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 1-25

Müller, Jan-Dirk (2001), *Minnesang und Literaturtheorie*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag

Müller, Jan-Dirk (2003), "Visualität, Geste, Schrift. Zu einem neuen Untersuchungsfeld der Mediävistik" in Besch, Werner; Peters, Ursula (ed.), *Zeitschrift für deutsche Philologie,* Band 122, Heft 1/2003, Berlin, Erich Schmidt Verlag, pp. 118-132

Müller, Ulrich (1986), "Die Ideologie der hohen Minne: eine ekklesiogene Kollektivneurose? Überlegungen und Thesen zum Minnesang" in Müller, Ulrich (ed.), *Minne ist ein swaerez spil. Neue Untersuchungen zum Minnesang und zur Geschichte der Liebe im Mittelalter*, in: "Göppinger Arbeiten zur Germanistik", Nr. 440, Göppingen, Kümmerle Verlag, pp. 209-243

Nolte, Theodor (1991), *Walther von der Vogelweide. Idealität und konkrete Erfahrung*, Stuttgart, S. Hirzel Verlag

Obermaier, Sabine (1995), *Von Nachtigallen und Handwerken. Dichtung über Dichtung, Tübingen*, Max Niemeyer Verlag

Oliveira, António Resende (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri

Ortmann, Christa; Ragotzky, Hedda (1990), "Minnesang als 'Vollzugskunst'. Zur spezifischen Struktur literarischen Zeremonialhandelns im Kontext höfischer Repräsentation" in Wenzel, Horst (Ed.) *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag

Osório, Jorge Alves (1998), *Da cítola ao prelo. Estudos sobre literatura. Séculos XII-XVI.* Porto, Granito, Editores e Livreiros

Ovídio; Correia, Natália (trad.) (1994), *A arte de amar*, Lisboa, Vega

Paterson, Linda (1999), "'Fin'amor' and the development of the courtly 'canso'" in: Gaunt, Simon; Kay, Sarah, *The Troubadours. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 28-46

Peschel-Rentsch, Dietmar (1991), *Gott, Autor, Ich. Skizzen zur Genese von Autorbewußtsein und Erzählerfigur im Mittelalter*, Erlanger Studien Band 89, Erlangen, Palm & Enke Verlag

Peters, Ursula (1985), "Rüdiger Schnell, Andreas Capellanus. Zur Rezeption des römischen und kanonischen Rechts in *De Amore*" in Fromm, Hans (Ed.), *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, pp. 455-460

Peters, Ursula (1989), "Mentalitäten im Mittelalter ..." in Fromm, Hans (Ed.), *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, pp. 104-111

Pizzorusso, Valeria Bertolucci (1992), *As poesias de Martin Soares*, Vigo, Editorial Galaxia

Pollmann, Leo (1966), *Die Liebe in der hochmittelalterlichen Literatur Frankreichs. Versuch einer historischen Phänomenologie,* Frankfurt am Main, Universitätsbuchdruckerei Junge und Sohn Erlangen

Ragotzky, Hedda (ed.) (2001), *Fragen der Liedinterpretation*, Stuttgart, S. Hirzel Verlag

Räkel, Hans-Herbert (1977), "Das Lied von Spiegel. Traum und Quell des Heinrich von Morungen" in Kreuzer, Helmut (ed.), *Lili, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 7/1977, Heft 26, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 95-108

Räkel, Hans-Herbert (1986), *Der deutsche Minnesang. Eine Einführung mit Texten und Materialien*, München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung

Ranawake, Silvia (1985), "Olive Sayce, The medieval German lyrik 1150-1300. The development of its themes and forms in their European context" in Fromm, Hans (ed.), *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, pp. 135-139

Reichert, Hermann (1998), *Walther von der Vogelweide für Anfänger*, 2., neu bearbeitete Auflage, Wien, WUV Universitätsverlag

Remakel, Michële (1995), *Rittertum zwischen Minne und Gral. Untersuchungen zum mittelhochdeutschen "Prosa-Lancelot"*, Frankfurt am Main, Peter Lang

Ridder, Klaus; Langer, Otto (2000), "Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur" in Besch, Werner; Peters, Ursula (ed.), *Zeitschrift für deutsche Philologie,* Band 119, Berlin, Erich Schmidt Verlag, pp. 103-106

Robertshaw, Alan (1999), "'Minne' und 'Liebe': the fortunes of love in late medieval German", in *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, Band 121, Tübingen, Max Niemeyer Verlag

Rodriguez, José Luis (1980), *El Cancionero de Joan Airas de Santiago. Edicion y estudio*, Verba, Anuario Galego de Filoloxia, Anexo 12, Vigo, Universidade de Santiago de Compostela

Rothmann, Kurt (1994), *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*, Stuttgart, Reclam Verlag

Rougemont, Denis de (1982), *O amor e o ocidente*, Colecção Margens do Texto nr. 21, Lisboa, Moraes Editores

Ruh, Kurt (1989), "Geistliche Liebeslehren des XII. Jahrhunderts" in *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, pp. 158-178

Sander-Schauber, Irma (1978), *Zur Entwicklung des Minnebegriffes vor Walther von der Vogelweide*, München, Minerva Publikation

Sankovitch, Tilde (1999), "The 'trobairitz'" in: Gaunt, Simon; Kay, Sarah, *The Troubadours. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 113-127

Saraiva, José Hermano (1988), *História Concisa de Portugal*, Mem Martins, Publicações Europa-América

Sayce, Olive (1967), *Poets of the Minnesang*, Oxford, Oxford University Press

Scheludko, Dimitri (1967), "Über die Theorien der Liebe bei den Trobadors" in: Baehr, Rudolf (ed.), *Der provenzalische Minnesang. Ein Querschnitt durch die neuere Forschungsdiskussion*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 303-361

Schlechtweg-Jahn, Ralf (1992), *Minne und Metapher. Die "Minneburg" als höfischer Mikrokosmos*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier

Schlösser, Felix (1959), *Andreas Capellanus. Seine Minnelehre und das christliche Weltbild um 1200,* Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität

Schneider, Thomas (ed.) (1993), *Das Erotische in der Literatur*, Gießener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft, Bd. 13, Frankfurt am Main, Peter Lang

Schnell, Rüdiger (1985), *"Causa Amoris". Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*, Bern, A. Francke AG Verlag

Schnell, Rüdiger (2003), "Genealogie der höfischen Liebe. Ein kulturwissenschaftlicher Entwurf in kritischer Sicht" in *Zeitschrift für deutsche Philologie,* Band 122, Heft 1/2003, Berlin, Erich Schmidt Verlag, pp. 101-117

Scholz, Manfred (1999), *Walther von der Vogelweide*, Suttgart, Verlag J. B. Metzler

Schweikle, Günther (1993), *Mittelhochdeutsche Minnelyrik. 1. Frühe Minnelyrik*, Weimar, Verlag J. B. Metzler

Schweikle, Günther (1994), *Minnesang in neuer Sicht*, Weimar, Verlag J. B. Metzler

Schweikle, Günther (1995), *Minnesang*, Sammlung Metzler, Band 244, 2., korrigierte Auflage, Stuttgart, Verlag J. B. Metzler

Sievert, Heike (1990), *Studien zur Liebeslyrik Walthers von der Vogelweide*, Göppingen, Kümmerle Verlag

Silverstein, Theodore (1967), "Andreas, Plato und die Araber" in: Baehr, Rudolf (ed.), *Der provenzalische Minnesang. Ein Querschnitt durch die neuere Forschungsdiskussion*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 362-384

Spitzer, Leo (1967), "Die mozarabische Lyrik und die Theorien von Theodor Frings" in: Baehr, Rudolf (ed.), *Der provenzalische Minnesang. Ein Querschnitt durch die neuere Forschungsdiskussion*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 198-230

Städtler, Katharina (1990), "Schule der Frauen. Altprovenzalische Liebeslehren, Lehrgedichte und Konversationsregeln für Mädchen und Frauen: Vorstufen einer weiblichen ästhetik des Mittelalters?" in *Lili, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 19/1989, Heft 74, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 75-92

Steinmetz, Ralf-Henning (1999), "Varianz und Interpretation. Die vier Fassungen des minneprogrammatischen Walther-Liedes 27 ("Bin ich dir unmaere")" in *Zeitschrift für deutsche Philologie,* Band 118, Berlin, Erich Schmidt Verlag, pp. 69-86

Storost, Joachim (1967), "Die Kunst der provenzalischen Trobadors" in: Baehr, Rudolf (ed.), *Der provenzalische Minnesang. Ein Querschnitt durch die neuere Forschungsdiskussion*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 1-19

Strohschneider, Peter; Schilling, Michael (Ed.) (1996), *Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik*, Heidelberg, Universitätsverlag Carl Winter

Teixeira, Ramiro (1993), *As origens da literatura*, Porto, Lello & Irmão Editores

Teervoren, Helmut (1969), *Bibliographie zum Minnesang und zu den Dichtern aus "Des Minnesangs Frühling" (mit einem Geleitwort von Hugo Moser)*, Berlin, Erich Schmidt Verlag

Tervooren, Helmut (1999), "'Hêre frouwe'" (Walther 39,24)" in *Zeitschrift für deutsche Philologie,* Band 118, Berlin, Erich Schmidt Verlag, pp. 431-432

Thum, Bernd (1986), "Geschlechterkultur und Minne. Ein Versuch zur Sozial-, Funktions- und Mentalitätsgeschichte des oberrheinischen Minnesangs im 12. Jahrhundert" in Müller, Ulrich (ed.), *Minne ist ein swaerez spil. Neue Untersuchungen zum Minnesang und zur Geschichte der Liebe im Mittelalter*, in: "Göppinger Arbeiten zur Germanistik", Nr. 440, Göppingen, Kümmerle Verlag, pp. 3-65

Vossler, Karl (1967), "Die Dichtung der Trobadors und ihre europäische Wirkung" in: Baehr, Rudolf (ed.), *Der provenzalische Minnesang. Ein Querschnitt durch die neuere Forschungsdiskussion*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 452-479

Wachinger, Burghart (1989), "Was ist Minne?" in *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, pp. 252-257

Wapnewski, Peter (1971), *Deutsche Literatur des Mittelalters*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht

Weigand, Rudolf (1993), *Liebe und Ehe im Mittelalter*, Keip, Keip Verlag

Weil, Bernd A. (1993), *Der deutsche Minnesang. Entstehung und Begriffsdeutung*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag

Wenske, Martin (1994), *"Schwellentexte" im Minnesang Walthers von der Vogelweide*, Frankfurt am Main, Peter Lang

Wenzel, Edith (1999), "Hêre vrouwe und übelez wîp: zur Konstruktion von Frauenbildern im Minnesang", in Bennewitz, Ingrid; Tervooren, Helmut (Ed.), *Manlichiu wîp, wiplich man – zur Konstruktion der Kategorien 'Körper' und 'Geschlecht' in der deutschen Literatur des Mittelalters, Beiheft zur Zeitschrift für deutsche Philologie*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, pp. 264-283

Wenzel, Horst (1974), *Frauendienst und Gottesdienst: Studien zur Minneideologie. Philologische Studien und Quellen*, Heft 74, Berlin, Erich Schmidt Verlag

Wenzel, Horst (1986), "Stirbe ab ich, sô ist si tôt. Zur Semantik höfischer Liebe in Bild und Wort" in Müller, Ulrich (Ed.), *Minne ist ein swaerez spil. Neue Untersuchungen zum Minnesang und zur Geschichte der Liebe im Mittelalter*, in: "Göppinger Arbeiten zur Germanistik", Nr. 440, Göppingen, Kümmerle Verlag, pp. 283-299

Wiegand, Herbert (1972), *Studien zur Minne und Ehe in Woframs Parzival und Hartmanns Artusepik,* Berlin – New York, Walter de Gruyter

Willms, Eva (1990), *Liebesleid und Sangeslust. Untersuchungen zur deutschen Liebeslyrik des späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts*, München, Artemis Verlag

Young, Christopher; Heinzle, Joachim (eds.) (2000), *Blütezeit. Festschrift für L. Peter Johnson zum 70. Geburtstag*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag