

**J. Carlos Teixeira**

**Tensões Bipolares:  
Uma proposta de abordagem na poética de  
Heinrich von Morungen**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Alemães orientada pelo  
Professor Doutor John Greenfield

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Setembro de 2015



Tensões Bipolares:  
Uma proposta de abordagem na poética de  
Heinrich von Morungen

J. Carlos Teixeira

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Alemães, orientada pelo  
Professor Doutor John Greenfield

Membros do Júri

Professor Doutor John Greenfield  
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professora Doutora Ingrid Kasten  
Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften – Freie Universität Berlin

Professor Doutor Gonçalo Vilas-Boas  
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Classificação obtida: .... valores

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	9
Problemática e Objetivos.....	9
Metodologia e Estrutura do Trabalho.....	10
Estado da Arte .....	12
I VER/NÃO VER .....	15
1. VER.....	17
1.1. Motivações.....	17
1.2. Efeitos.....	22
2. NÃO VER.....	28
2.1. Ausência .....	28
2.2. Intensidade Luminosa.....	35
3. NOTAS FINAIS .....	39
II CANTAR/NÃO CANTAR.....	41
1. CANTAR.....	43
1.1. Entre Ficção e Realidade, Autor e Público.....	43
1.2. Motivações.....	48
1.3. Vróide e/ou Leit.....	51
2. NÃO CANTAR.....	53
2.1. Legitimação .....	53
2.2. Sobre o Não Falar.....	56
3. NOTAS FINAIS .....	58
III SOBRE OS POLOS: PROXIMIDADES E AFASTAMENTOS.....	60
REFLEXÕES FINAIS .....	65
BIBLIOGRAFIA.....	69

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao Prof. Doutor John Greenfield pela orientação científica e pela oportunidade de me permitir cursar no Mestrado em Estudos Alemães, o qual vejo agora terminado. Agradeço ainda à Prof. Doutora Ingrid Kasten e ao Prof. Doutor Gonçalo Vilas-Boas, respetivamente arguente e vogal da defesa de dissertação, pelos construtivos apontamentos e comentários.

Deixo também palavras de agradecimento aos meus colegas de curso, em especial à Anna Kiseleva e ao Paul Groß pelas muitas tardes – e muitas noites – nas quais as ideias cresceram, não podendo ainda deixar de referir Berenika Wojciechowska, Irina Schtscherbakova e Demitero Babko a quem agradeço os palcos, as ruas e a vontade de partilha.

Àqueles que de alguma forma acompanharam a viagem morunguiana: Adriana Falcão, Ana Patrícia Luís, Andreas Martin, Catarina Pereira, Filipe Cerqueira, Inês Araújo Correia, Jaqueline Pierazzo e Rui Miranda – a estes, agradeço a paciência, o interesse e a companhia.

Guardo ainda uma linha especial para a Mafalda Sofia Gomes, colega de curso e amiga, a quem agradeço o companheirismo.

E depois de todos os diferentes países e de todas as diferentes casas, agradeço finalmente à minha primeira casa: à minha mãe, ao meu pai e à minha irmã agradeço por cada página. A eles, dedico cada palavra.

## **RESUMO**

No sentido de incrementar o conhecimento científico acerca daquele que viria a ser um dos mais fundamentais poetas em médio-alto-alemão, é proposta da presente dissertação analisar as Composições Bipolares na poesia de Heinrich von Morungen. O conceito aqui proposto indica, pois, uma construção poética fundamentada na dualidade e assimetria, pelo que serão analisados os polos Ver/Não Ver e Cantar/Não Cantar, entendendo, dessa forma, como cada um destes se estrutura nos textos morunguianos e como entre si se relacionam.

## **ABSTRACT**

With a view to increasing our understanding of the writing of a man who would go on to become one of the most important Middle High German poets, this dissertation analyses the bipolar compositions in Heinrich von Morungen's poetry. This concept has a poetic basis in duality and asymmetry, and it is with this in mind that the poles seeing/not seeing and singing/not singing will be explored, investigating the way in which they are structured in Morungian texts as well as how these poles relate to each other.

## **ZUSAMMENFASSUNG**

Um weitere Einsichten in das Wirken eines der wichtigsten mittelhochdeutschen Dichter zu erlangen, analysiert diese Masterarbeit die bipolaren Kompositionen der Lieder Heinrichs von Morungen. Die dadurch implizierten Konzepte Dualität und Asymmetrie bilden die poetologische Basis dieses Ansatzes und den Hintergrund vor dem die Pole Sehen/Nicht Sehen und Singen/Nicht Singen untersucht werden können. Auf diese Weise soll verstanden werden wie die Pole in Heinrichs Werk strukturiert sind und in welcher Verbindung sie zueinander stehen.

## NOTAS PRÉVIAS

A presente dissertação diz respeito à totalidade dos poemas cuja autoria tenha até à data sido conferida ao poeta medieval Heinrich von Morungen. Das diversas possibilidades editoriais, optou-se pela edição de TERVOOREN, já que esta é a mais atual, afirmando-se, ainda, como a mais completa no que diz respeito a comentários formais acerca do texto, incluindo aqueles comparativos às edições anteriores.

A numeração de cada poema seguirá aquela proposta por TERVOOREN, de I a XXXV. A citação de versos será acompanhada, não da página na qual o poema se encontra, mas, e tal como é comum com a citação de textos a este vizinhos, do número da canção, seguido da indicação MF, *Minnesangsfrühling*, e das estrofes/versos compreendidas na citação. Excertos que não citados no corpo do texto terão indicação apenas da primeira estrofe e do primeiro verso.

nû bin ich vil kûme an dem beginne

Heinrich von Morungen



# INTRODUÇÃO

## PROBLEMÁTICA E OBJETIVOS

Parece ser natural à espécie humana a necessidade de, desde muito cedo, comparar dois pontos distintos, seja pela similaridade e diferença, seja pela inferioridade e superioridade. Ao que tudo indica, essa necessidade tornou-se uma procura para o significado das coisas, pelo que DERRIDA argumenta, inclusive, que algumas palavras têm significado apenas quando colocadas em relação ou oposição a outras (1982:41-43). Tomemos como exemplo o significante *verdadeiro*. Por si só, *verdadeiro* não tem qualquer significado – sabemos apenas o que significa porque entendemos que é sinónimo de *não falso*, *não mentira*, *não falsidade*, *não traidor*, ou outros. Este processo de significação é possível apenas quando o oposto da dimensão a definir é semanticamente equivalente ao primeiro – por exemplo, *verdadeiro* não é o contrário de *mesa*, *pensamento* ou *pássaro*. A dificuldade está, pois, em analisar a desconstrução do signo no processo oposto: *verdadeiro é não falso*, sendo que *falso é não verdadeiro*. O significado das palavras é assim criado através de uma falácia circular, visto que o significante A só adquire significado quando contraposto com o significante B, sendo que este é, por definição, o oposto do primeiro. Sendo que a língua nem sempre se deixa *trapacear*<sup>1</sup>, encontramos uma dificuldade ainda maior quando o oposto do signo A não é denominável, como serão a maior parte de opostos de ações e verbos: por exemplo, o contrário de *pensar é não pensar*, pelo que não encontramos outra forma de negar o verbo sem ser através da equação *não + significante*.

Como não seria de estranhar, também na literatura assistimos a este processo de oposição entre conceitos. Para a presente reflexão, irão ser relevantes os textos de Heinrich von Morungen, cuja herança lírica se afirma sob os pontos de vista científicos e artísticos como essencial para a literatura em médio-alto-alemão. Na poética em questão, vários são os exemplos nos quais facilmente identificamos dimensões opostas: interior e

---

<sup>1</sup> Cf. BARTHES, 1988:15-18.

exterior, inferior e superior, aceitação e negação, sagrado e profano, entre outros, trazendo a esta poética aquilo que aqui denominaremos de Polos ou Tensões Bipolares.<sup>2</sup> Da escolha das várias possibilidades bipolares, gostaríamos de sublinhar aqui o papel de duas em específico: num primeiro plano, este percetivo, encontramos a bipolaridade entre Ver e Não Ver; de um segundo plano, este em relação à emissão e criação, encontramos Cantar e Não Cantar. Tudo aponta para que estes sejam os polos mais relevantes nos textos de Morungen, já que, não só podem ser relacionados entre si, como também são utilizados como um dos motivos mais recorrentes desta poética, pelo que refletem dúvidas, impasses e barreiras do e ao sujeito poético em relação à sua forma de se movimentar à volta da dama e de gerir o próprio cortejar.

Ora, na ausência de um estudo que se foque sobre estas questões, será então proposta da presente dissertação analisar as composições bipolares em Heinrich von Morungen, nomeadamente Ver/Não Ver e Cantar/Não Cantar. Com esta análise, pretendemos entender a forma como estes polos são construídos e estruturados, e descortinar a sua relevância e influência no todo, entendendo as possíveis ligações que entre estes se podem criar, sugerindo, dessa forma, um novo olhar na poética morunguiana.

## METODOLOGIA E ESTRUTURA DO TRABALHO

Com o objetivo de atingir as propostas anteriormente referidas, sujeitaremos inicialmente o nosso texto a uma análise crítica circunjacente ao *close reading*, tal como proposto por I. A. RICHARDS (1930) e mais tarde pelo seu estudante EMPSON (1947). Implica isto, pois, que o texto será subjugado a uma leitura atenta – próxima – na qual, a partir de sincronias e diacronias gramaticais, retóricas<sup>3</sup> e culturais, tentaremos identificar lugares

---

<sup>2</sup> No presente caso, *bipolar* nada tem que ver com a condição psiquiátrica geralmente associada ao termo. Referimo-nos, antes, ao sentido mais amplo da palavra, tal como proposto pela matemática, pela geografia ou pelos próprios formalistas russos (Cf. DUCROT/TODOROV, 1982:143-149). O termo parece ser para o presente caso pertinente, já que a possibilidade polar nos permite falar referencial e circularmente em pares de polos, cada um encontrando um lado positivo (x) e um lado negativo (-x ou  $\neg$ x). Ainda assim, será importante sublinhar que esta distinção não comporta, contudo, e pelo menos num momento inicial da reflexão, qualquer espécie de julgamento qualitativo: o polo positivo, x, não será forçosamente o mais favorável e benévolo para as figuras em análise, assim como o polo negativo, -x ou  $\neg$ x, não será desfavorável ou nocivo.

<sup>3</sup> Durante esta análise e no sentido de nos aproximarmos da escola alemã, utilizaremos os apontamentos retóricos de LAUSBERG (1967), ainda que utilizando a nomenclatura portuguesa, sendo que estes se

textuais e múltiplos significados e interpretações que reflitam as dimensões aqui em análise. Importa ainda referir que o método utilizado recusa a presença autoral para efeitos de análise, pelo que o texto só existe como um artefacto literário independente, fazendo das descrições textuais um processo fictício: “dama” ou “público” referem-se, não a uma entidade real à qual Morungen teria acesso, mas antes a uma dama e um público idealizados e relativos a uma conceção estético-literária.<sup>4</sup>

Compreendidas as especificidades dos elementos de cada polo, interessar-nos-á compreender a sua função no conjunto intra e interpolar, atribuindo, dessa forma, uma maior compreensão desta poética. A partir das sugestões metodológicas de AST (1808) e SCHLEIERMACHER (1977), faremos uso, então, da hermenêutica circular, a qual coloca as singularidades numa estrutura de unidade e vice-versa, fazendo com que o todo só seja compreensível através da parte e a parte através do todo, pelo que será natural os mesmos versos/poemas serem reiterados ao longo da análise, já que os mesmos podem ter diferentes implicações isoladas ou gerais.

Na prática, os métodos científicos serão explorados no desenvolvimento da dissertação, a qual comportará três capítulos fundamentais. O primeiro, *I – Ver/Não Ver*, terá como objetivo entender de que forma a bipolaridade associada à dimensão visual é construída nos poemas de Morungen, sendo que este compreenderá questões como motivações, efeitos e características principais que a esta estão associadas. Seguir-se-á o segundo capítulo, *II – Cantar/Não Cantar*, o qual irá explorar as questões bipolares associadas ao cortejar através do cantar, tendo em conta aspetos como a legitimação, os efeitos ou a receção. O desenvolvimento compreenderá ainda um capítulo final, *III – Sobre os Polos: Proximidades e Afastamentos*, no qual se irá explorar as possíveis ligações, semelhanças ou diferenças existentes entre as duas composições bipolares aqui estudadas. A dissertação finalizará então com *Reflexões Finais*, onde uma breve síntese do trabalho irá culminar na pertinência do mesmo para futuras pesquisas científicas.

---

revelarão fundamentais para o nosso estudo. Segundo este, o conceito oposto – antónimo – poderá ser trabalhado de diferentes modos, permitindo-nos falar de antíteses, antíctones, paradoxos ou oximoros.

<sup>4</sup> Esta questão entre Ficção e Realidade será retomada mais tarde (Cf. 41).

## ESTADO DA ARTE

Um estudo que se proponha abordar e relacionar as questões de Ver/Não Ver e Cantar/Não Cantar, associando, dessa forma, opostos e dualidades na poesia de Morungen é, ao que tudo indica, e nestes propósitos, ainda inexistente. Apesar disso, poderemos encontrar alguns – ainda que poucos – estudos que em muito seguem esta linha ou que combinam visualidade com sonoridade, pelo que valerá a pena a sua menção.

Neste sentido, já TERVOOREN (1981) havia proposto que „Breit ausgefächert ist (...) das Thema ‚singen – schweigen‘, oft verbunden mit dem Topos vom Verlust der Sprache und Sinne beim Anblick der Geliebten“ (807). Poderemos ainda referir a dissertação doutoral der IRLER (2000), na qual é explorada em termos estruturais a função de elementos fictícios na poesia de Morungen, incluindo os da “Visuelle Interaktion” (92-96) e ainda “Das Singen über das Schweigen” (97-101). No mesmo ano, YOUNG apresenta uma análise centralizada entre a visão e o discurso, na qual são analisados versos que exploram a questão de ver/não ver ou cantar/não cantar, criando sempre uma linha associativa entre palavra/imagem e analisando em especial o motivo do pássaro na poética imagética de Morungen. Também em 2002 aproxima EGIDI as duas dimensões, partindo do princípio que a *mouvance* dos textos escritos e os motivos associados à visualidade e à voz autoral como cantor são relevantes para compreendermos a veracidade e a transformação performativa que aos textos são atribuídas. BLEUMER (2010) propõe ainda a questão “Kann Anschauliches eindringlich sein? Und umgekehrt: Ist Eindringlichkeit noch anschaulich?” (323), trabalhando, dessa forma, a ligação entre a dimensão visual e sonora existente nos textos de Morungen. O mesmo parte ainda do princípio de que as descrições da dama apresentadas pelo cantar do homem existem em função de uma não visualidade, já que “(...) das ist der Ausdruck für eine paradoxe visuelle Intensität, die nicht mehr sichtbar, aber dafür sagbar ist“ (331-332).

Ainda que estes sejam os únicos estudos que parecem associar as duas dimensões de forma mais ou menos óbvia, importará isolar os polos, já que estes são, na sua maioria, abordados separadamente pela comunidade científica.

### *Ver/Não Ver*

O estudo organizacional e editorial FORTMANN (1966) afirma-se como o primeiro texto científico pertinente para a presente composição bipolar, pelo que este dedica três capítulos da sua dissertação doutoral para questões relacionadas com os opostos na poética de Morungen (104-128) e da dimensão “optisch-visuelle” (144-160). De facto, a questão da perceção visual não escapou aos olhos da comunidade científica, pelo que TERVOOREN já havia em 1975 escrito que “Morungen ist erst dann wirklich Dichter, wenn Sinnlich-Anschaulisches hinzutritt: Er muß sehen, um zu empfinden; er muß schauen, um zu gestalten” (2003:203). Tal afirmação e aceitação viria a dar à poética deste autor o epíteto de “Poetik des *schouwens*” (KASTEN, 1986:319), conceito que mais tarde viria a ser reutilizado por diferentes estudiosos, e ainda adaptado por HUBER com “Nullstufe”, num estudo que viria propor uma aproximação entre a Visualização em Morungen com os textos de *Carmina Burana*. Não poderemos ainda esquecer LEUCHTER (2003), o qual analisa essencialmente as diferentes utilizações da metáfora em Heinrich von Morungen, atribuindo, assim, um capítulo inteiro à “Lichtmetaphorik” (125-166), questão que em grande parte se associa com a visualidade e que, segundo o mesmo, estaria associada à dimensão do *veritas* (162), tal como já havia, inclusive, sido proposto por Horácio. LEUCHTER não foi, contudo, certamente o único que se debruçou sobre a questão, pelo que análises sobre a luz em Morungen já poderiam ser encontradas em textos de NECKEL (1927), WOLF (1979), JOSCHKO (1990/1991) ou HEINEN (1994).

### *Cantar/Não Cantar*

Especificamente acerca das questões associadas à segunda parte do nosso estudo, valerá a pena lembrar o trabalho de KELLNER (1997), o qual trabalha a linguagem de violência em Heinrich von Morungen, sendo que esta poderá ser associada à sociedade, à dama ou ao próprio autor. Ainda no mesmo ano, FISHER explora os limites entre realidade e ficção em função da apresentação – *Performance*, segundo as palavras do autor – do texto (1997a/1997b), supondo que este espelharia, em grande parte, a realidade. Bastante próximo desses estudos, encontramos a opinião de PFEIFFER (1999), sendo que este trabalha sobre as questões teóricas e paradoxais do cantar, aceitando, igualmente, um espelhamento da realidade nos textos de Morungen. Da mesma forma, o trabalho de BLEUMER (2013) afirma-se como fundamental para a questão, já que trabalha

questões teóricas entre a escrita e o cantar, de forma a tentar justificar o *Minnesang* como lírica.

# I

## VER/NÃO VER

Mehr Licht!

Johann Wolfgang von Goethe, supostas últimas palavras

De facto, a utilização de imagens associadas à percepção visual como motivo literário parece ser típica da Idade Média, pelo que Joshua C. TAYLOR relembra que a mesma é passível de ser encontrada em diferentes textos no contexto europeu: *Kalevala* na Finlândia, *Chanson de Roland* na França, as *Eddas* e *Das Volsunga Saga* na Islândia, *Das Nibelungenlied* na Alemanha, entre outros textos de poetas mais tardios a Heinrich von Morungen como os de Dante, Petrarca, Bocaccio e Chaucer (1971:143-144). Ao que tudo indica, esta tendência não foi alheia à poética de Heinrich von Morungen, pelo que a mesma é, inclusive, e como referido no Estado da Arte, comumente apelidada de “Poetik des *schouwens*” (KASTEN, 1986:319): aliás, o motivo da visualidade é passível de ser encontrado em 25 dos 35 poemas de Morungen. Assim como o estudo semântico ensina, a um determinado significante podem ser associados outros vários por comparação, criando dessa forma um sistema denotativo de significação. Relacionado com a temática que o presente capítulo pretende abordar, falar-se-á em termos como *sehen*, *schouwen*, *blick*, ou *ougen*, pelo que será então pertinente – e até interessante – proceder a um breve e introdutório levantamento quantitativo destes mesmos termos nos textos de Heinrich von Morungen. Desta forma, encontra-se com maior frequência o verbo *sehen*, contando com uma totalidade de 36 referências; 19 das quais se encontram no pretérito (*sach* ou *gesehen*), oito no presente e nove no infinitivo. Segue-se o substantivo *ougen*, ocorrendo 21 vezes, e sempre no plural, sucedendo o verbo *schouwen*, que surge doze vezes. Por último, encontramos o substantivo *blick*, apenas com duas

referências no total. Pela frequência com que estes vocábulos surgem, parece clara a relevância que a percepção visual possui na poesia de Morungen, comentando inclusive De BOOR que “Vor allem ist Morungen Augenmensch, was er gestaltet ist gesehen” (1953: 279). Tal afirmação revela-se deveras acertada, quando lemos do poema III “Het ich tugende niht sô vil von ir vernomen/ und ir schoene niht sô vil gesehen,/ wie waere sî mir danne alsô ze herzen komen?” (MF 124,32-34). O uso da figura retórica do *interrogatio*<sup>5</sup>, figura que não espera uma resposta, já que a sua formulação se encontra na própria questão, permite-nos entender a ironia, além do óbvio que é o observar a mulher: se o homem não tivesse observado a mulher, nunca existiria qualquer espécie de contacto emotivo.<sup>6</sup> Neste sentido, é evidente o processo de alteração de identidade, já que o homem deixa de ser apenas o *homem*, passando a ser também o *amante*; a mulher, a *amada*. Como HUBER propõe, „Liebe und Schauen haben miteinander zu tun. Über den Blick geht oft sie erste und wichtigste Brücke zu einer geliebten Person (...)“ (2009:83).

Ora, ainda que *ver* seja de uma extrema relevância para os textos aqui em análise, facilmente seremos deparados com um conflito entre esta dimensão e a negação da mesma – *não ver* –, atribuindo assim a esta poética um carácter dual. Importará, pois, mencionar que no que diz respeito à maior parte da análise, não será necessário entender os componentes biológicos ou as mais complexas implicações filosóficas e cognitivas associadas à percepção visual: lembre-se que se trata aqui de um estudo literário que neste ponto terá por objetivo focar as diferentes representações e significações associadas à dimensão visual no *corpus* proposto, trabalhando essencialmente com as estruturas formais e as ligações significativas que deste advêm.<sup>7</sup> Ainda que determinar estas características não seja maioritariamente relevante, é imperativo mencionar o valor que os dois polos associados à percepção visual – ver e não ver – parecem carregar.

---

<sup>5</sup> Cf. LAUSBERG, 1967:259.

<sup>6</sup> Supõe-se que *vernemen* terá no presente verso conotação auditiva, apesar de se poder falar também em mero *perceptivo* (Cf. LEXER, 1992:275), o que implicará a importância que a sensação auditiva terá para a dimensão do contacto. Contudo, é nos seguintes versos perceptível que apenas a sensação visual é explorada, demonstrando dessa forma a sua superioridade.

<sup>7</sup> Dito isto, poderão durante a apresentação deste capítulo ser citados ou referidos alguns estudos acerca das diferentes perspectivas que circulam a temática. Sobre a importância das questões relacionadas com Ver/Não Ver na Idade Média, poder-se-á citar os trabalhos de KAPITAN (1998), HAHN (2000), assim como CAMILLE (2000), WENZEL (2004), JAN-DIRK MÜLLER (2009), ou MIKOSCH/RATHMANN-LUTZ (2011), sendo ainda fundamental a obra “Das Sehen im Mittelalter” de SCHLEUSENER-EICHHOLZ (1985). Uma perspectiva filosófica sobre a relevância da Visualidade para a percepção do mundo é por MERLEAU-PONTY (1984) apresentada, sendo que importará ainda referir os textos medievais de Robert Grosseteste (2012) ou Santo Agostinho (2012). Finalmente, uma abordagem na área das ciências naturais poderá ser encontrada na edição de HENDEE e WELLS (1997), “The Perception of Visual Information”, esclarecendo esta os processos biológicos que à sensação visual estão associados.



Assim sendo, pretende-se nesta fase do trabalho entender a forma como a imagética da percepção visual é trabalhada na poética de Morungen, compreendendo, então, o seu lugar e relevância na mesma. Para tal, dividir-se-á o presente capítulo em três partes: 1. *Ver*, a qual será subdividida em 1.1. *Motivações* e 1.2. *Efeitos*; e 2. *Não Ver*, sendo este dividido em dois outros subcapítulos: 2.1. *Ausência* e 2.2. *Intensidade Luminosa*. A reflexão culminará com um último capítulo, 3. *Notas finais*, o qual tentará sintetizar e aproximar os dois polos analisados.

## 1. VER

### 1.1. MOTIVAÇÕES

Para dar início à análise do polo positivo, *Ver*, será objetivo deste subcapítulo entender de que forma a existência da visualidade é nesta poética motivada. Neste sentido, começamos com a leitura do verso do poema III: “ich muoz iemer dem gelîche spehen<sup>8</sup>” (III, MF 124,35). A utilização do verbo *mûezen* coloca em evidência o carácter imprescindível a que à visualidade é atribuído – o homem *necessita* observar, sendo esta necessidade fruto da sua própria vontade. Comparativamente, lemos do poema XIII: “(...) daz ich sihe dâ besunder,/ daz ich vil gerne wolt iemer dâ stân” (XIII, MF 133,39-40), verso que torna claro a vontade continua do homem em observar a mulher. Não será ainda de todo desapropriado relembrar o poema XXXIV, onde se pode ler:

XXXIV, MF 147,8

Waenent ir, ob ir mich toetet,  
daz ich iuch iemer mêr beschouwe?  
nein, iuwer minne hât mich des ernoetet,  
daz iuwer sêle ist mîner sêle vrouwe.

O sujeito poético parece aqui dirigir-se à personagem feminina, lembrando-a de que este a observará eternamente, mesmo após a sua morte, momento no qual as almas do amante e da amada serão unidas e partilhadas. Desta forma, a dimensão da visualidade é legitimada pela vontade do homem em observar a mulher, sendo esta é transcendente e intemporal.

---

<sup>8</sup> Não se refere a *sehen*, mas antes a *schauen*. Cf. LEXER, 1992:204.

Ainda que possamos falar de vontades humanas, traduzidas no desejo do homem em poder observar a sua amada, encontramos paralelamente vontades divinas que aprovam este ato, pelo que o eu lírico do poema XVIII afirma “wan durch schouwen/ sô geschuf si <got><sup>9</sup> dem man” (XVIII, MF 136,40; MF 137,1). Contrariamente ao que acontece na língua alemã moderna, *durch* possui aqui valor preposicional de causa (Cf. LEXER, 1992:33), o que nos permite concluir que Deus criou a mulher *para que* esta pudesse ser observada, quase como sendo o seu desígnio, legitimando, dessa forma, a visualidade. A questão parece tornar-se ainda mais evidente com o verso seguinte, onde será possível ler “Man sol vrouwen schouwen (...)” (XVIII, MF 137,8). A utilização do verbo *suln* reforça a ideia da condição de obrigatoriedade na relação entre homem e mulher: o homem *deve* observar a mulher, tornando-se desta forma clara a imperiosidade associada à dimensão visual. Ainda um outro exemplo ilustrativo desta mesma questão poderá ser encontrado no poema XIII, no qual se poderá ler:

XIII, MF 133,37

Stên ich vor ir unde schouwe daz wunder,  
 daz got mit schoene an ir lîp hât getân,  
 sô ist des so vil, daz ich sihe dâ besunder,  
 daz ich vil gerne wolt iemer dâ stân.

Ao que tudo indica, e como já referido, é a beleza da mulher o centro motivador que justifica estas vontades, já que aos olhos são conduzidas imagens sublimes: “Mîner ougen tougenlîchez sehen” (XIb<sup>10</sup>, MF 132,3). No mesmo sentido, lemos ainda do poema XII, “Hôher wunne hat uns got gedâht/ an den reinen wîben, die er in rehter güete werden lie“ (H. Anm. 282, V Anm. 395, K 194 f. – 22 B)<sup>11</sup>. Como parece evidente com a leitura dos exemplos citados, a beleza feminina é fruto divino, sendo essa mesma beleza a base a partir da qual se fundamenta e se motiva o observar: o homem deseja observar a mulher porque esta é, por ação divina, bela. Desta forma, poderemos equacionar a seguinte sequência: 1) Deus cria a mulher como bela para que esta seja observada; 2) O homem vê a mulher, identificando a sua beleza; 3) Porque o homem observou a beleza feminina, este deseja continuar a observar a dama. Isto implica, pois, que a beleza da mulher se afirma como o centro de toda a atenção visual, já que esta justifica a criação da mulher,

<sup>9</sup> *got* não aparece no manuscrito C, tendo provavelmente sido acrescentado a partir do texto do manuscrito p (*Lies schouwen lies si werden got den man*).

<sup>10</sup> Convém lembrar que a edição utilizada apresenta duas versões do poema, XIa e XIb, sendo que ambas serão tidas em consideração e comparadas quando tal se justificar.

<sup>11</sup> Os versos não aparece referidos em MF, pelo que Tervooren indica as referências de outras edições e a respetiva paginação: H. Anm. = Haupt Moriz (Anmerkungen); V Anm. = Vogt (Anmerkungen); K = Carl von Kraus.

compreendendo a percepção visual e motivando o ato de observar. Sobre esta questão, Dirk JOSCHKO escreve:

Zu den inhaltlichen Charakteristika von Morungens Lyrik gehören sinnlich-anschauliche Beschreibung weiblicher Schönheit, die direkte Anrede der Minnedame, der durch kraftvolle lyrische Bilder vermittelte Eindruck von der Persönlichkeit der Minneherrin, die Verarbeitung von Wort- und Bildmaterial der Mariendichtung und das Aufgreifen ovidianischer Topik. (1990/1991:80)

A beleza da mulher é, portanto, constantemente descrita, sendo que KASTEN escreve inclusive “Während im zeitgenössischen deutschen Minnesang im allgemeinen die inneren Qualitäten der *Minnedame* gerühmt werden, stellt Morungen mit Nachdruck auch die sinnlichen Reize der Frau heraus (...)“ (2005:748). A título ilustrativo, no poema I é descrita a mulher como “(...) vil rôt is ir der munt,/ ir zene wîze ebene (...)” (I, MF 122,22-23), o que, a partir dos apontamentos de BUMKE, evidencia o caráter de elogio à mulher, já que dois dos mais essenciais ideias de beleza feminina da Idade Média seriam “der rote Mund” e “die weißen Zähne” (2008:45). A descrição dos lábios vermelhos é, neste sentido, passível de ser encontrada em vários outros poemas de Morungen, dos quais poderemos citar: “(...) ir rôsevarwer rôter munt” (IX, MF 130,29); “dîn rôter munt” (XIX, MF 137,16); “(...) ûz rôtem munde (...)” (XXII, MF 139,8); “ir vil vrôuden rîchez <rôtez><sup>12</sup> mündelîn” (XXXII, MF 145,16); “(...) ir mündelîn sô rôt” (XXXII, MF 145,18); e “(...) ir rôter munt” (XXXV, MF 147,24). No mesmo seguimento, outros exemplos apresentam, todavia, não descrições físicas, mas simplesmente elogios à beleza da mulher, como será o caso do poema XXV, onde se poderá ler: “in gesach nu lange nie bilde alsô schoene/ als ist mîn vrowe; des bin ich gemeit“ (XXV, MF 141,10-11). Também na primeira estrofe da canção XXVIII é comentado “dur die sô wil ich staete sîn/ wan in gesach nie wîp sô rehte guot” (XXVIII, MF 142,24-25), lembrando que a atitude do homem é influenciada por aquilo que os seus sentidos visuais lhe transmitem.

Ora, não seríamos precisos o suficiente se referíssemos a beleza feminina e a sua relação com a visualidade, sem não ainda mencionar a sua relação com a dimensão da luz. A questão da luminosidade da figura feminina importa para a presente reflexão, já que esta está de qualquer das formas intimamente ligada à questão da visualidade (e, como será visto mais tarde, com a da invisualidade), uma vez que a luz lhe é transmitida

---

<sup>12</sup> Refere-se ao acrescento de Carl VON KRAUS (1940).

através da sensação visual. De facto, dificilmente se poderão separar as duas dimensões, dado que, e do ponto de vista biológico, a perceção visual é unicamente adquirida através da focalização de detetores luminosos (HENDEE/WELLS, 1997:33). Ainda no sentido de justificar esta abordagem, poderemos lembrar os apontamentos de Aristóteles em “Sobre a Alma”, nos quais o pensador grego analisa a visão, não sem antes abordar as questões da cor e luz (Cf. 2010:80-82).

Ainda que LEUCHTER relembra que não se trate de um caso insólito da literatura medieval, a mulher em Morungen é constantemente associada a um estado de luminosidade. TERVOOREN acrescenta ainda que não há em mais poeta algum tantas referências nem tantas representações do sol (Cf. 2003: 204), sendo que esta ligação poderá representar “(...) die Güte der Gottesmutter” (2003: 148). De facto, Peter KESTING já havia realizado um estudo sobre os elementos marianos na poesia de Morungen, na qual a luz seria um elemento de destaque (Cf. 1965:93-113).

Assim sendo, lembrando os versos do poema XVIII, a mulher desaparece durante a noite, reaparecendo aquando do romper matinal, assemelhando-se, assim, a figura da mulher à do sol. A mesma ideia poderá ainda ser reiterada com o verso “sô diu sunne, diu des âbendes under gêt” (XVIII, MF 136,30). Neste sentido, encontram-se no mesmo poema outras referências à luz e ao brilho da mulher, ainda que não comparando esta com o sol, como se comprova em “Daz si waer ein spiegel (...)” (XVIII, MF 137,2) e “waz sol golt begraben (...)” (XVIII, MF 137,3). Também o poema XXXII, comumente conhecido como *Narzißlied*, utiliza este género de imagens, onde o sujeito poético comenta “Dô sach ich ir liechten tugende (...)” (XXXII, MF 145,13), e ainda “Dô sach ich ir liechten tugende, ir werden schîn,/ schoen unde ouch vür alle wîp gehêret,/ niuwen daz ein lützel was versêret/ ir vil vröuden rîchez <rôtez> mündelîn” (XXXII, MF 145,13-16). Do poema I, poder-se-á ler “alse der mân wol verre über lant/ liuhtet des nahtes wol licht unde breit,/ sô daz sîn schîn al die welt umbevêt” (I, MF 122,4-6) e ainda “Ir tugent reine ist der sunnen gelîch” (I, MF 123,1), comentando assim TERVOOREN:

Das Bild von Maria als Sonne, die das Gewölk der Sünde und der menschlichen Not erhellt, ist überaus verbreitet. Auch die Weiterführung des Vergleichs findet man in der Marienliteratur: Wie die Sonne an Leuchtkraft alles überstrahlt, übertrifft die *vrowe* (bzw. Maria) alle an Vollkommenheit. Morungen gebraucht die Sonne oft als Vergleichsobjekt (...) (2003: 148)

Deste uso da imagética luminosa, será relevante notar que a mulher é igualmente intitulada de “morgensterne” (XV, MF 134,36), ou até comparada à lua, como se comprova em “(...) diu liebe wolgetâne,/ geblúet réht alsam ein voller máne” (XVII, MF 136,6-7). A esta comparação com a lua poderemos associar a imagem de Maria e a do sol a Deus (Cf. KESTING, 1965:99), comprovando-se assim, e mais uma vez, o carácter transcendente e sagrado que à amada é conferido. Neste seguimento, lemos também:

III, MF 124,36

Als der mâ'ne tuot, der sînen schîn  
von des sunnen schîn enpfât,  
âls kúmt mir dicke  
ir wol liechten ougen blicke  
in daz herze mî'n, dâ si vór mir gât.

Neste ponto, o sujeito poético assume-se como sendo a lua, enquanto que a mulher é mais uma vez comparada à imagem do sol.<sup>13</sup> A radiação recebida pela lua através do sol é comparável àquela enviada pela mulher para o coração do amante, introduzindo novamente a ideia da luz como justificação para o sentimento. Metaforicamente se fala, então, sobre uma luminosidade interior, sendo esta fruto de um contacto visual. Torna-se ainda mais flagrante a relevância desta dimensão quando é comentado que não é a mulher quem emite a luz, mas antes os seus olhos – (...) liechten ougen blicke (III, MF 124,39) –, sugerindo, dessa forma, a possível existência de contacto visual entre os dois.

Para concluir esta abordagem, atente-se finalmente à canção XXII, já que esta representa segundo KASTEN um “(...) Musterbeispiel für Morungens Poetik des *schouwens*” (2005:788). As três primeiras estrofes do poema apresentam uma descrição no presente, caracterizando o sujeito poético, a sua amada, e a relação existente entre ambos, surgindo na segunda estrofe a dimensão visual, na qual é comentado que a mulher aparece constantemente diante do homem: “swen ich eine bin, si schînt mir vor den ougen” (XXII, MF 138,27). Continuamente, encontramos a mesma temática na estrofe seguinte, tornando esta dimensão ainda mais evidente. Leia-se:

XXII, MF 138,36

---

<sup>13</sup> TERVOOREN considera que possivelmente é apenas o coração do homem que está a ser comparado com a lua, e não o homem em si (2003:150).

swenne sô si wil,  
Sô gêt sî dort her zuo einem vensterlîne  
unde siht mich an reht als der sunnen schîne.  
swânne ich sî danne gerne wolde schouwen,  
ach, sô gêt si dort zuo andern vrouwen.

Assim sendo, o sujeito poético dá conta da mulher que *brilha* diante dos seus *olhos*, apenas quando este se encontra sozinho. Será cuidadoso lembrar que *schînt* não tem o significado que o alemão moderno atribuí (de *aparecer*), mas sim meramente o sentido de *leuchten*<sup>14</sup>. Figurativamente poder-se-á considerar, contudo, que no presente contexto a mulher *brilha* perante o homem e, portanto, *aparece* diante deste, sendo esta imagem, inclusive, repetida em diferentes momentos, dos quais se poderão citar os versos do poema XII “Sîst noch hiute vor den ougen mîn, also sî was dô/ (...)/ und ich si ane sach” (XII, MF 132,31-33).

## 1.2. EFEITOS

A motivação que leva o homem a observar a mulher e/ou sujeito poético a encarar a questão visual como essencial é, como referido, fundamental ao longo dos vários poemas, interessando agora ao presente estudo entender os efeitos que desta dimensão advêm. *A priori*, seria previsível presumir que o contacto visual produz na figura do homem um efeito positivo, o que parcialmente poderá ser aceite, já que sabemos que o homem deseja observar a mulher. Ilustrativamente, em relação o brilho desta – “(...) ir liehter schîn” (XXII, MF 139,6) – o sujeito poético diz “Sach mich güetlî’ch an mit ir spilnden ougen” (XXII, MF 139,7), o que demonstra a satisfação que ao ato de observar está associada. Neste sentido, leia-se a seguinte estrofe retirada do poema XVIII:

XVIII, MF 136,31

Ich muoz sorgen,  
wen diu lange naht zergê  
gegen dem morgen,  
daz ichs einest an gesê,  
Mîn vil liebe sunnen, diu mir sô wunneclîchen taget,  
daz mîn ouge ein trüebes wolken wol verklaget.

A espera pela mulher coloca o homem em estado de uma sofrida vigília, sendo que a tranquilidade só lhe é garantida aquando da chegada do dia, a qual permite a

---

<sup>14</sup> Cf. Lexer, 1992:184.

concretização da visualização. Ainda em relação à mesma questão, lê-se no poema XXXI “wol vröiwe ich mich alle morgen,/ daz ich die vil lieben hân/ Gesehen in ganzen vröiden gar.“ (XXXI, MF 144,19-21). Facilmente se compreende aqui o caráter positivo do olhar, já que observar a mulher permite criar no homem sentimentos como “wol vröiwe” e “vil lieben”, sendo que ainda se poderá ler “ich bin aber gesunt ein jâr” (MF, 144,23). Um outro exemplo a este semelhante encontra-se na canção X: “swenne aber sî mîn ouge an siht,/ seht, sô tág ez in dem herzem mîn” (X, MF 130,37-38). O efeito do olhar culmina na conjunção *swenne*: *mal* ele vê a dama, “tág ez in [seinem] herz (...)” (X, MF 130,38), o que, segundo TERVOOREN, se refere, mais uma vez, a uma dimensão mariana (2003:158). Existe assim um efeito *imediato* e *consequente*: é dia no seu coração *porque* o eu lírico vê a mulher, reforçando assim o papel da dimensão visual. A ideia é uma vez mais intensificada na terceira estrofe, onde o sujeito poético volta a repetir “als aber sî mîn ouge an siht,/ sô taget ez in dem herzen mîn” (X, MF 131,15-16). Uma outra ideia semelhante a esta encontra-se na canção XXIV, onde se deixa ler “swenne ich sî an sihe, sô lachet ir daz herze mîn” (XXIV, MF 140,17).

Relativamente a este efeito positivo, será interessante referirmos a imagética alusiva às estações do ano, já que estas parecem aludir constantemente ao sentimento e à visualidade. Neste sentido, atente-se aos seguintes versos do poema XXV:

XXV, MF 140,32

Uns ist zergángen        der lieplîch summer.  
                               dâ man brach bluomen, da lît nu der snê.  
 mich muoz belangen,    wenne sî mînen kummer  
                               welle volenden, der mir tuot so wê.  
 Jâ klage ich niht den klê,  
                               swenne ich gedenke an ir wîplîchen wangen,  
 diu man ze vröide so gerne an sê.

O eu lírico menciona lamentavelmente o final do verão, já que as típicas imagens de flor vão sendo substituídas pela neve. Em comparação com outros textos da mesma tradição,<sup>15</sup> o término da estação indica a ausência de contacto entre as duas personagens, o que pode ser corroborado na segunda estrofe: “Jâ hât si mich verwunt” (XXV, MF 141,5). O sujeito poético relembra ainda que este não pretende queixar-se do final do “lieplîch summer”, já que os sentidos visuais lhe podem trazer de novo a felicidade, assim como o último verso indica, o que claramente atribuí valor à dimensão visual, visto que o simples olhar o permite esquecer toda a energia negativa do qual os primeiros

<sup>15</sup> Ver L, 39; MF 196.

quatro versos estariam carregados. Paralelamente, encontram-se ainda no poema IV referências às estações do ano, onde se poderá ler: “suln die zît der vröide mîn enpfân” (IV, MF 125, 29). *zît* não deverá ser aqui confundido com *Zeit*, já que este primeiro poderá indicar *Jahreszeit*.<sup>16</sup> Assim sendo, e tendo em conta o contexto, TERVOOREN traduz *zît* como *Frühling*<sup>17</sup>, retomando a ideia de que a visualização estará associada a uma conotação positiva. Neste sentido, o sujeito poético comenta ainda que a existência da mulher e a possibilidade em a poder observar, permite-lhe perceber o mundo de forma diferente: “Swaz ich wunneclîches schouwe,/ daz spile gegen der wunne, die ich hân” (IV, MF 125,26-27).

Contrariamente aos exemplos aqui referidos, nos quais a visualidade teria um claro efeito positivo, encontramos ainda na poética em análise o efeito contrário, oposto, no qual observar a dama parecer ter efeitos negativos para o homem. Uma das justificações para esta bipolaridade de sentimentos e efeitos terá que ver com a pluralidade de identidades às quais assistimos, o que permite a TERVOOREN referir-se a diferentes *contornos*<sup>18</sup>: “(...) Morungens *vrouwe* ist bald launische Herrin, bald verklärte Göttin, bald verspieltes Mädchen, bald dämonische Zauberin (...)“ (2003:203), o que parece ser compreensível, já que as descrições do *Minnesang* parecem andar à volta de uma situação fictícia e idealizada, da qual a dama faz parte: “Der Minnesänger liebt – etwas überspitzt ausgedrückt – keine individuelle Person, sondern ein Wunschbild” (TERVOOREN, 2003:196). Também BEIN sublinha esta mesma questão, sendo que afirma “(...) Heinrich von Morungen macht deutlich, daß es beim Frauenpreis nicht um *eine* bestimmte, gar individualisierbare Dame geht” (1996:89). Assim como esta é plural, também o homem se parece diversificar em vários poemas, permitindo-nos falar de diferentes homens ou de diferentes vozes poéticas e, portanto, diferentes situações e sentimentos.

Desta forma, valerá a pena referir Theodor FRINGS e Elisabeth LEA, os quais relembram que o motivo do sofrimento causado através dos olhos não é, de todo, uma imagem insólita, e muito menos uma audácia desta poética, podendo este ser encontrado na poesia provençal ou na tradição do *Minnesang*, e sendo este remontado da literatura antiga (1965:88). Anuncia então o poema XXVI que “ir liechten ougen/ diu hânt âne

---

<sup>16</sup> Cf. LEXER, 1992:337.

<sup>17</sup> Ainda que esta seja a tradução de TERVOOREN, convém lembrar que a tradição germânica medieval não conhece as estações da primavera e do outono.

<sup>18</sup> “Konturen”, no original (Cf. 2003:203).





qualquer um que a deseje observar, tornar-se-á sua “gevangen”<sup>19</sup>, arriscando-se a viver perpetuamente em sofrimento. Esta advertência adquire a forma de exemplo ilustrativo na estrofe seguinte, onde o sujeito poético recorda também este ter observado a mulher, o que eclodiu em evidentes comoções: “(...) an vröiden síech únd an herzen sêre wunt” (IX, MF 130,26). A dimensão da visualidade é reforçada com a referência dos “óugen klár” (IX, MF 130,26) da mulher, tornando-se assim ainda mais patente a importância que esta tem para o sujeito poético.

Neste sentido, e apesar do que acontece nos poemas anteriores, esta ideia de que a mulher pode suscitar no homem sentimentos negativos é tida como um *topos* na poesia de Morungen. Como LEUCHTER relembra, trata-se da *militia amoris*, sendo este poema um exemplo padrão de tal motivo (2003:54). Isto significa, pois, que as especificidades que à *minne* e ao cortejar estão associadas, criam uma tensão tal entre homem e mulher, serviço e a sua aceitação/recusa, que poderemos falar sobre uma batalha. Lembremo-nos ainda que estes são claramente suscitados pelo olhar, pelo que, na voz da figura feminina, se pode inclusive ler “(...) Daz er sô dicke sich/ bî mir ersehen hât!” (XXX, MF 144,10-11). Talvez por estar consciente deste efeito e pelo medo da não exclusividade, lemos do poema XI “Sî ensol niht allen liuten lachen/ alsô von herzen, same si lachet mir,/ und ír ane sehen sô ninneclîch niht machen” (XIa, MF 131,33-35).

Ainda no mesmo âmbito, importa por fim citar um último poema que traduz a ideia da negatividade do olhar. Leia-se:

V, MF 126,24

Mich enzündet ir vil liechter ougen schîn,  
same daz viur den durren zunder tuot,  
und ir vremeneden krenket mir daz herze mîn  
same daz wazzer die vil heize gluot.  
Und ir hôher muot  
und ír schoene und ir werdecheit  
und daz wunder, daz man von ir tugenden seit,  
daz wirt mir vil übel – oder lîhte guot?

Swenne ir liechten ougen sô verkêrent sich,  
daz si mir aldur mîn herzen sên,  
swer dâ enzwischen danne gêt und irret mich,  
dem muoze al sîn wunne gar zergên!

---

<sup>19</sup> Esta ideia não será única na tradição do *Minnesang*, se se recordar um dos mais célebres poemas anónimos, *Du bist mîn, ich bin dîn*, onde se lê “du bist beslozen/ in mînem herzen,/ verlorn ist daz sluzzelîn/ du muost ouch immêr da inne sîn” (MF 3,3-6).

O olhar da mulher e o brilho a esta associada são novamente transpostos a um nível nocivo, pelo que este não é, sequer, desejável. Ainda que a dimensão da luz possa estar, como anteriormente referido, ligada a imagens de carácter sagrado, esta adquire aqui um carácter negativo, o que parece ser reforçado com o segundo verso, quando juntamente com a dor do homem é referido o fogo, também este elemento refletor.<sup>20</sup>

Ora, neste sentido, será curioso notar que o poema coloca em evidência uma clara ambiguidade no efeito criado pelo olhar, já que este poderá ser “(...) vil übel – oder líhte guot” (V, MF 126,31). Trata-se, portanto, de uma dualidade, à qual a poética de Morungen parece conseguir responder:

XVII, MF 136,3

ich schiet von ir gar aller vröiden âne,  
daz sî mir trôst noch helfe nie gebôt.  
Doch wart ir varwe liljen wîz und rôsen rôt,  
und saz vor mir diu liebe wolgetâne,  
geblúet réht alsam ein voller mâne:  
daz was der ougen wúnne und des hérzen tôt.

Em termos estéticos, existe portanto uma experiência positiva, pelo que esta estará associada aos olhos. A satisfação surge, assim, tendo em conta a percepção visual da beleza feminina. Porque esta mesma beleza nunca será conquistada, isto é, porque nunca alguma relação se irá concretizar, entende-se então o carácter nefasto que à visualidade poderá estar associado. Neste mesmo âmbito, BLEUMER, defende que o olhar em Morungen é inicialmente desprovido de valor, tratando-se apenas de um “bloßes *schouwen*” (2010:328); porque se trata de Minnedienst, e porque este é rejeitado, o “bloßes *schouwen*” adquire um valor significativo, justificando assim o efeito negativo que a este está associado (2010:328). O argumento de BLEUMER parece acertado, quando lembramos que o sujeito poético suplica “Vrowe, wilt du mich genern,/ sô sich mich ein vil lützel an” (XIX, MF 137,10-11), apelando assim para que a mulher o salve através da sua aceitação, seja esta visual ou verbal. Sendo que não existe qualquer espécie de resposta, insurge-se o sujeito poético contra os seus próprios olhos, já que estes são, de facto, os impulsores da sua angústia: “Vrouwe, daz hânt mir getân/ mîn ougen und dîn rôter munt” (XIX, MF 137,15-16).

---

<sup>20</sup> Valentin SCHWEIGER relembra que o motivo do fogo associado ao amor poderá ter sido influenciado através de textos anteriores, dos quais serão exemplos Bernart von Ventadorn, Folquet de Marseille, Peirol, ou o clássico Ovídio, cuja influência em Morungen é um tema em constante pesquisa (Cf. 1970:261).

A dualidade entre possíveis efeitos parece ser assim clara, pelo que não poderemos, porém, terminar a abordagem sem antes referirmos o poema XX, já que nenhum outro descreve de forma tão direta o anseio da voz poética. Implorando à amada que veja a sua angústia – “Vrowe, mîne swaere sich” (XX, MF 137,17) –, o eu lírico pede que esta aceite o seu *Minnedienst*, criando assim dois versos de um quase desespero: “maht dû doch eteswenne sprechen jâ,/ jâ jâ jâ jâ jâ jâ jâ?” (XX, MF 137,24-25). O recurso à eupizêuxis testemunha, pois, a dicotomia entre uma possível *freude* e *leit*, já que ao problema do homem é facultada uma solução traduzida na resposta pretendida, sendo esta repetida oito vezes consecutivas. Esta opõe-se, além disso, a uma outra epizêuxis, representando esta a posição que a mulher até então toma: “Du sprichest iemer neinâ neinâ nein/ neinâ neinâ nein” (XX, MF 137,21-22). Torna-se assim evidente que neste poema existe a referência a uma resposta verbal, o que não parecia acontecer no poema XIX. Neste sentido, poderemos também referir o poema XXII, o qual introduz um outro novo elemento na descrição da mulher, já que esta responde ao olhar do homem, fazendo da dimensão visual uma dinâmica bilateral: “(...) [si] siht mich an reht als der sunnen schîne” (XXII, MF 138,38).

## 2. NÃO VER

### 2.1. AUSÊNCIA

Assim como mencionado na abertura da presente dissertação, ainda que a visualidade adquira nesta poética um lugar de destaque, não poderíamos deixar de notar uma tensão bipolar, pelo que a não visualidade é, desta forma, também aqui explorada. A primeira particularidade que nos leva a identificar o motivo associa-se à ausência feminina, a qual, de facto, se apresenta como um *topos* na literatura em médio-alto-alemão: lembremos que o *Minnesang*, e em especial os relatos de *Hohe Minne*, contam, de uma forma global, o cortejar a uma dama casada, descrevendo, dessa forma, um amor ilícito.<sup>21</sup> Trata-se, assim, de um sentimento platónico e de um *amor spiritualis*, cuja concretização se apresenta

---

<sup>21</sup> Sobre a definição de *Hohe Minne*, e da sua comparação com *Niedere Minne*, Cf. BUMKE: 2008,516-522.

quase impraticável.<sup>22</sup> Porque se trata de uma situação ilegítima, surge nesta literatura uma terceira identidade, que se mostrando hostil em relação à *minne*, assegura o não infringimento da conduta moral, não permitindo dessa forma que haja qualquer contacto – incluindo o visual – entre homem e mulher. A esta dá-se comumente o nome de *huote*, cujos membros são apelidados de *merkære*. O motivo que é simplificado por BUMKE como “der Bewachung von Frauen” (2008, 462) é, de facto, comum em vários textos do *Minnesang*, podendo ser encontrado em Heinrich von Veldeke<sup>23</sup>, Friedrich von Hausen<sup>24</sup>, Hartwig von Raute<sup>25</sup>, Hartmann von Aue<sup>26</sup>, Reinmar<sup>27</sup> ou Walter von der Vogelweide<sup>28</sup>. Sobre esta entidade, escreve Ingrid KASTEN:

(...) die gesellschaftliche Institution der *huote*, die Aufsicht, die im Mittelalter über Frauen ausgeübt wurde und die ein ungehindertes Zusammensein der Liebenden oder auch nur eine Kontaktaufnahme verhindern sollte. Die Personen, die eine solche Aufgabe wahrnehmen, werden *merkære/merker* genannt (...); sie sind im Minnesang Anlaß zu vielfältiger Klage. (2005: 637)

Ora, em Morungen, será provavelmente o poema XVIII aquele que mais se destaca e que de forma mais complexa explora este motivo. O sujeito poético inaugura o poema enquanto se lamenta em relação à *huote*, já que esta não lhe permite observar o brilho da sua amada: “wê der huote/ diu der welte sô liechten schîn/ An ir hât benomen, daz man si niht wan selten sêt” (XVIII, MF 136,27-29). O mesmo se sucede mais tarde, quando se lê “Wê der huote,/ die man reinen wîben tuot!” (XVIII, MF,137,4-5). A referência à dimensão aqui abordada é perceptível em ambos os versos citados, já que o sujeito poético se debate em relação à privação visual. Neste sentido, Otto LUDWIG fala inclusive de um *roubo* por parte da *huote*, defendendo assim que a mulher destes versos pertence ao homem (Cf. 1968:56). Este *roubo* (esta *privação*, se preferirmos) permite-nos, segundo KASTEN, considerar este poema como um *Pladöyer* contra a *huote*, cuja leitura atenta parece colocar em evidência (Cf. 2005:784). Desta forma, a *huote* traz um duplo sentido para a dimensão do não visual. A ausência da mulher priva o amado de a observar, sendo esta evidentemente a problemática que o mais inquieta; por outro lado, e

---

<sup>22</sup> *idem*.

<sup>23</sup> Ver MF 65. Note-se que este poema não representa, contudo, a convenção, já que a *huote* é tida como uma entidade positiva.

<sup>24</sup> Ver MF 43,28.

<sup>25</sup> Ver MF 116.

<sup>26</sup> Ver MF 215,14 e MF 216.

<sup>27</sup> Ver MF 179,3 e MF 192,25 e MF 193,22.

<sup>28</sup> Ver L 14,38.

porque esta mulher é o sol e a luz do *werlde*, “Daz si waer ein spiegel, al der werlde ein wunne gar” (XVIII, MF 137,2), a sua ausência deixa o mundo cortês na mais insípida escuridão: “sô diu sunne, diu des âbendes under gêt” (XVIII, MF 136,30).

Recordando o capítulo anterior, o sujeito poético defende que Deus criou a mulher “(...) durch schouwen” (XVIII, MF 136,38). Ora, sendo a mulher criada por Deus para que esta seja observada, concluí então o sujeito poético que todos aqueles que contribuem para a sua ausência deveriam ser condenados, já que vão contra vontades divinas: “Swer der vrouwen/ hÿetet, dem kÿnde ich den ban” (XVIII, MF 136,37-38). Assim como a visualidade parecia anteriormente adquirir uma legitimação sagrada, a não visualidade adquire, evidentemente, um carácter negativo, quase profano. KASTEN lembra ainda que o conceito poderá ter sido influenciado por “Amores” III,4 de Ovídio, sendo que também já Wilhelm de Aquitânia e Gottfried von Straßburg o teriam utilizado anteriormente a Morungen (2005:784-785). Ora, este carácter negativo é acentuando quando compreendidos os efeitos a este associados. O sujeito poético lamenta o seu sofrimento durante a noite, comentando “Ich muoz sorgen,/wen diu lange naht zergê” (XVIII, MF 136,31-32). A noite torna-se, portanto, símbolo de distância e de privação visual, pelo que o amante é impedido de observar a sua amada. Note-se ainda a adjetivação do segundo verso com “lange”, o que atribui à noite um carácter quase de tortura – é um demorado momento de pesar. Convém aqui notar que o poema não representa, contudo, a convenção, já que é típico do *Tageslieder* representar a relação entre os amantes apenas durante a noite, anunciando a chegada do dia a sua separação. Morungen apresenta, contudo, o oposto a esta tendência, pelo que poder-se-á encontrar uma possível explicação. Se aceitarmos que também a mulher destes versos é comparada ao sol, e sendo este apenas visível durante o dia, então será compreensível supor que esta mulher será igualmente visível apenas durante o dia – aliás, é esta quem, assim como o sol, supotamente dita o final da noite. Dito isto, será importante referir que existe, de facto, um exemplo de *Tageslied* na poesia de Morungen, onde os amantes se encontram durante a noite. Trata-se aqui de uma exceção e de uma transcendência feminina, já que o sol – a mulher – aparece durante a noite: numa imagem de uma sublime impossibilidade, a mulher “geliuhten dur die naht” (XXX, MF 143,24). A relação e o contacto em Morungen depende, portanto, da *lumen* – a luz irradiada pela mulher.

Assim sendo, e porque a *huote* e a não visualidade se afirmam como motivos essenciais a esta poética, deverá ser dada especial atenção ao contorno que a esta identidade é conferido. Neste sentido, associa-se a imagem da *huote* à das nuvens, já que estas escondem tudo o que esteja para lá delas: o sol, símbolo da figura feminina – um sol, aliás, tão belo quanto aquele num dia limpo, „ein wolkelôser sunnen schîn” (XXXI, MF 144,30). Porque existe esta ligação entre duas imagens simbólicas, LEUCHTER refere-se a esta situação (assim como a outras do mesmo género) como sendo uma poética que trabalha com “Sphären”, mostrando que o mundo de Morungen é construindo através de imagens associadas por comparações e paralelos: se a mulher é o sol e a *huote* não permite que esta seja observada, então parece óbvio que a *huote* seja representada pelas nuvens (Cf. 2003:46-121). Será importante, contudo, lembrar que segundo Theodor FRINGS e Elisabeth LEA a utilização do motivo não é uma autenticidade de Morungen, mas antes uma busca de resíduos católicos e trovadorescos, dos quais serão exemplo Gautier d’Espinal, Cercamon, Salzer, Dreves, Mone, Albertus Magnus, Petrus Damianos ou Bonaventura (FRINGS; LEA, 1965:123-125). Corroborando com o que já foi referido, poder-se-á então ler:

Wolken mögen den Sonnenglanz verdecken, das verschmerzt sich; der glücklich Liebende schaut und schwebt durch die Wolken zur Sonnenhöhe; aber hüllt die Wolke die Allerschönste, *daz wunder*, ganz ein, trifft ihn kein Sonnenglanz mehr, und er muß in Traurigkeit scheiden. (FRINGS; LEA, 1965:122-123)

Neste sentido, lê-se “Mîn vil liebe sunnen, diu mir sô wuneclichen taget,/ daz mîn ouge ein trüebez wolken wol verklaget” (XVIII, MF 136,35-36). Note-se que o verbo *verklagen* evidência mais uma vez a conotação negativa que às nuvens estará associada, pelo que estas levam o homem a um constante estado de lamentação. LEUCHTER alerta, contudo, para ambivalência pelo verbo comportada, já que este poderá significar “(...) verstärktes ‘Klagen’ als auch dessen Beendigung (...)” (2003:69). Com isto, conclui o mesmo que: “Dabei bleibt offen, ob diese, eigedenk der nächtlichen Katastrophe, wirklich zu beklagen oder mehr oder weniger problemlos zu verschmerzen ist“ (2003:69). Independentemente da interpretação que ao verso atribuímos, é clara a carga negativa que à *huote* é atribuída. Neste sentido, lê-se ainda “Ôwê, sô muoz ich vil trû’ric scheiden dan,/ sô kumt ein wolken sô trüebez dar under,/ daz ich des schînen von ir niht enhân” (XIII, MF134,2-4)<sup>29</sup>, poema que serviu a YOUNG uma interessantíssima

<sup>29</sup> Thomas BEIN aponta este como um dos poemas pioneiros na busca da ficcionalização do *Minnesang*.

conclusão: utilizando o método de STEIN e RODEWALD, o qual analisaria construções formais para compreender a sua ligação com as especificidades internas do texto, este concluí que a musicalidade do poema citado se mistura com a própria diegese:

The short vowel in *dan* is the only point at which the poem's perfectly executed rhyme scheme breaks down, and it is tempting (...) to view this as a signal that the second song within the song has been disrupted. The cloud which appears to separate the singer from his lady is of the singer's own making. (2000:44-45)

Relembrando o esquema rítmico do poema, encontramos então a/b/a/b/c/d/b, o que vai de encontro aos esquemas por esta poética utilizados, já que a rima branca não parece surgir em mais parte alguma. Ainda em comparação com outros exemplos no qual o mesmo motivo se repete, será fácil concluir que aqui se trata efetivamente de um caso único no qual a estrutura exterior e formal do poema se confunde com a interior, criando assim uma simbiose e um interessante efeito estético e literário.

Um último ponto em relação à *huote* deverá ser ainda referido. Como perceptível, esta entidade afeta a relação entre homem e mulher, não permitindo sequer que exista qualquer espécie de contacto visual. A negatividade associada a esta identidade faz, inclusive, com que o sujeito poético deseje que esta não pudesse ver, o que anuncia desde já a dimensão aqui proposta: “waeren nû die huotaere alle gemeine/ toup unde blint (...)” (XIa, MF 131,27-28)<sup>30</sup>: Fosse a *huote* cega, então conseguiria o homem cortejar a dama.

Apesar de encontrarmos todas estas representações referidas, encontramos outros exemplos nos quais se entende que o sujeito poético conseguiu em algum momento ignorar a *huote*, observando dessa forma a mulher. Leia-se então: “Ich was etweswenne vrô,/ dô mîn herze wânde ne bent der sunnen stân./ dur die wolken sach ich hô” (XXIX, MF 143,10-12). Comparativamente, encontra-se no poema V um exemplo no qual o sujeito poético se coloca diante da mulher enquanto observa a sua perfeição, comentando assim “swer dâ enzwischen danne gêt und irret mich” (V, MF 126,34), claramente referindo-se à *huote*. Contrariamente ao que acontece nos poemas anteriormente citados, existe aqui esperança em cortejar a figura feminina, pelo que se lê “Ich muoz vor ir stên/ unde warten der vrôiden mîn/ rehte alsô des tages diu kleinen vogellîn” (V, MF 126,36-38). Se a *huote* rouba toda a esperança do homem de conseguir cortejar a mulher, encontra-se aqui um poema no qual, a par da privação do olhar, o homem continua a

---

<sup>30</sup> Em XIb, lê-se „ôwê, waeren die huotaere algemenine/ toup unde blint (...)” (XIb, 131,27-28).



acreditar na sua causa. Note-se ainda que *vröiden* é nos manuscritos B<sup>31</sup> e C<sup>32</sup> substituído por *vrowen*, o que, tendo em conta as características do poema, terão interpretações muito próximas, já que esperar pela *vrowen* será esperar pela *vröiden*.

Para finalizar, importará referir ainda um último poema no qual a ausência da mulher é aparentemente justificada pela própria vontade feminina. Como já referido, o cortejar por Morungen apresentado é, em certa medida, unilateral, já que apenas excepcionalmente se encontram referências à resposta dada pela figura feminina, seja gestual ou verbal, seja afirmativa ou negativa. Também com raríssima frequência nos chegam relatos das atitudes tomadas pela mulher – o que ela faz, pensa ou diz é-nos, em grande parte, desconhecido. Porém, e assim como já foi anteriormente dado conta, encontramos no poema XXII um exemplo único no qual a mulher se coloca diante dos olhos do homem quando este se encontra sozinho: “swen ich eine bin, si schînt mir vor den ougen” (XXII, MF 138,27). Esta atitude é interessantemente resultado de uma vontade própria, já que a mulher aparece apenas quando esta assim o tenciona: “swenne sô si wil,/ Sô gêt sî dort her zuo einem vensterlîne/ unde siht mich na reht als der sunnen schîne” (XXII, MF 138,36), apresentando assim uma mulher que observa o homem, o que seria uma representação pouco comum para esta tradição. A privação visual surge, ora, quando os seguintes versos se deixam ler: “swânne ich sî danne gerne wolde schouwen,/ ach, sô gêt si dort zuo andern vrouwen” (XXII, MF 138,39-40). Significa isto, pois, que a mulher se ausenta sempre que o homem a deseja observar durante mais tempo. Inicialmente poder-se-á falar num evidente paradoxo, assim como numa aparente confusão entre a diferenciação dos papéis ativo/passivo, já que a mulher aparece ao homem, possivelmente para que estes se possam ver, fugindo da sua visão quando este a deseja observar. Ainda que várias justificações e interpretações poderão ser encontradas, lembraremos aqui dois textos que possivelmente em grande escala influenciaram esta poética. Sobre o Amor Cortês, Capelão escreve em “De arte honeste amandi” que o homem deverá ter um papel ativo e dedicar o seu cortejar à mulher, enquanto que a mulher deve tomar um papel *aparentemente* passivo, cabendo a esta observar o cortejar, dando a sua aprovação apenas aos homens que considerarem ser os mais sucedidos (Cf. 2000:119). O papel da mulher é, assim, fundamental, já que é esta quem deverá aceitar o cortejar do amor, sendo que a resposta ao cortejar inverte os papéis: à mulher é atribuído

---

<sup>31</sup> Referente a Weingartner (Stuttgarter) Liederhandschrift.

<sup>32</sup> Referente ao Große Heidelberger (“Manessische Liederhandschrift”, anteriormente denominado de “Pariser Liederhandschrift”).

um papel ativo, ao homem, um passivo. Desta forma, e se pudermos aplicar a explicação de Capelão ao texto de Morungen, poder-se-á então compreender a aparição/ausência da dama no exemplo referido.

Poderemos ainda comparar este poema com algumas das regras propostas por Ovídio no século I a.C., que ao que tudo indica muito influenciaram os textos de Morungen,<sup>33</sup> além da própria influência da obra de Capelão.<sup>34</sup> Se pudermos aceitar que Morungen conhecia a convenção ovidiana, então encontramos o seguinte cruzamento em relação à conduta feminina:

Postque brevem rescribere moram: mora semper amantes  
(...)  
475 Sed neque te facilem iuveni promitte roganti,  
Nec tamen e duro quod petit ille nega. (III)<sup>35</sup>

Ainda que tamanho cruzamento de textos e de justificações culturais tenha de ser cuidadosamente colocado num plano de (prováveis) suposições, poder-se-á deduzir a legitimação da atitude feminina: num ato de estudo e observação do homem, esta aparece diante do mesmo (assim como Capelão o propõe), permitindo assim ser observada pelo eventual amante. A sua ausência é compreendida com os mesmos textos, já que esta não se deve deixar *entregar facilmente*: a mulher mostra-se e deixa-se ver, pelo que a tradição determinaria que caberia à mesma ausentar-se e ocultar-se na tentativa de tornar o cortejar mais trabalhoso.

---

<sup>33</sup> Destacam-se aqui os estudos de Julius SCHWIETERING, que há quase um século publica “Einwirkung der Antike auf die Entstehung des frühen deutschen Minnesangs” (1924), e Erich von DRYGALSKI, que quatro anos mais tarde apresenta uma tese intitulada de “Heinrich von Morungen und Ovid” (1928). Desde essa altura que não se voltou a abordar a questão, pelo que ambos os textos são citados ainda hoje. Relevante será notar que provavelmente apenas Jan-Dirk MÜLLER considera que Morungen poderia não ter conhecido Ovídio, afirmando assim que “Daß Morungen Ovid kannte, ist nicht zwingend, vielleicht sogar eher unwahrscheinlich” (2010:19). Em nota de rodapé, MÜLLER aponta que a sua conclusão advém de um estudo feito por Ferdinand MICHEL, no qual este afirma que Morungen (entre outros) poderia ter sido influenciado por Bernand von Ventadorn e Peirol, tendo estes sido influenciados por Ovídio.

<sup>34</sup> Cf. BUMKE, 2008:505-507.

<sup>35</sup> “(...) Depois de fazeres esperar um pouco, responde. A espera estimula sempre os amantes/ (...) / Mas nem te entregues facilmente ao jovem que te namora/ nem negues, de coração endurecido, o que ele te pede.” (III). Trad. por Carlos Ascenso ANDRÉ.

## 2.2. INTENSIDADE LUMINOSA

Comummente tida como o condutor que permite a visualidade, a luz é, não só na poesia de Morungen mas também nas situações mundanas, o recurso que permite revelar, delimitar e ver. Na poética em análise, a luz tem ainda uma outra função, nomeadamente a de elevar e sublimar a figura feminina, sublinhando, inclusive, o carácter transcendente da mulher. Este brilho é, contudo, por vezes tão intenso que se torna demasiado excessivo, implicando, dessa forma, um efeito contrário ao da revelação: a luz cobre, esconde e priva de ver. Neste sentido, falaremos aqui em dois níveis de privação visual associados à intensidade luminosa: a nível interior, no qual a luz retrai os sentidos do homem (o homem não vê por motivos interiores); e a nível exterior, no qual a intensidade luminosa pela mulher irradiada não permite que esta seja vista (o homem não vê por motivos exteriores).

Iniciaremos, então, com o primeiro destes níveis, partindo da análise do poema XXIII. Ao ouvir uma voz, “lûte stimme (...)” (XXIII, MF 139,20), é contado como o homem caminha ao encontro da mesma, deparando-se com a sua amada enquanto esta dança. Leia-se:

dâ mehte ichs ir minne  
wol mit vuoge hân gepfant.  
Dô wânde ich diu lânt hâ'n verbránt sâ' zehant,  
wan daz mich ir süezen minne bant  
an den sinnen hât erblant.

XXIII, MF 140,3

O verso final coloca assim em evidência a suspensão da capacidade sensitiva do homem, da qual a visão fará parte. Neste contexto, é de notar que o mesmo faz tomar uma sinédoque para representar a ideia, sendo que o elemento usado é precisamente aquele ligado à visão – ou, neste caso, à falta desta. Significa isto, pois, que a perda da audição, do olfato, do tato, do paladar e da visão são apresentadas em associação ao verbo *erblinden*, o que torna claro a primazia dada à falta de visão em relação aos outros sentidos.

Paralelamente, encontramos no poema XXII uma mulher que “(...) siht mich [o homem] an reht als der sunnen schîne” (XXII, MF 138,38), vindo este no seguimento de “sî benimt mir beide vröide und al die sinne” (XXII, MF 138,35). Note-se que aqui não se

fala de um *cegamento* dos sentidos, mas antes de um *roubo* por parte da mulher. Importa, contudo, alertar para a plurissignificação que o verso poderá comportar: ainda que TERVOOREN traduza “sinne” com “Verstand”<sup>36</sup> – o que evidentemente não nos permitiria inserir o poema nesta presente abordagem –, não parece de todo insensato considerar que “sinne” poderá ser igualmente traduzido como “Sinne”,<sup>37</sup> aludindo, desta forma, não ao sentido ou ao entendimento, mas antes aos sentidos. Em comparação, encontramos ainda no poema XXV o verso “(...) ich verliuse die sinne” (XXV, MF 141,6), optando TERVOOREN por traduzir desta vez “sinne” como “Sinne”<sup>38</sup>, o que poderá ser compreendido com o verso “Jâ hât si mich verwunt/ sêre in den tôt (...)” (XXV, MF 141,5-6).

De forma análoga, no poema XXVI encontramos um sujeito poético que afirma que os olhos luminosos da mulher o adoecem: “diu hânt âne lougen/ mich senden verwunt” (XXVI, MF 141,19-20). Neste sentido, este admite que ao ver e ouvir a mulher, se torna “vil gar âne witze” (XXVI, MF 141,35), o que nos permite falar, mais uma vez, de uma falha de sentidos, compreendendo, mais uma vez, também a percepção visual.

Ora, assim como já referido, um segundo nível de privação visual poderá ser aqui encontrado, nomeadamente a nível exterior: o homem não consegue ver, não porque este perde os sentidos, mas porque o brilho da mulher a cobre e impossibilita poder ser observada. Neste sentido, Anthony KENNY relembra o óbvio:

A luz ajuda-nos a ver as coisas quando incide no objecto que queremos ver.  
A luz que incide directamente nos nossos olhos – sobretudo a do sol – não ajuda, antes impede a visão (2010: 179).

À partida não será problemático compreender a afirmação de KENNY: se nos encontrarmos na total escuridão e uma luz for ligada, o fotorreceptor da retina é de tal modo estimulado, que nos é incapacitado de ver. A mesma espécie de estímulo e de efeito acontecem quando olhamos directamente para o sol. Tendo em conta que o brilho da mulher é intenso e que esta é o sol, parece que a sua intensidade luminosa é igualmente capaz de cobrir.

---

<sup>36</sup> Cf. 2003:107.

<sup>37</sup> Cf. LEXER, 1992:195.

<sup>38</sup> Cf. 2003:113.

É fundamentalmente a BLEUMER a quem se deve o estudo desta dimensão na poesia de Morungen, pelo que, segundo este, a intensidade da luz feminina é comparada à de um “Phantasma”, uma vez que esta não descreve qualquer espécie de sinais exteriores de beleza feminina passível de ser observado, supondo, assim, que a mulher não é visível (Cf. 2013:176-177). As descrições que surgem nos textos não passam, no plano de uma possível realidade, de meras narrações nunca concretizadas, já que a dimensão visual é, na verdade, inconcretizável. A intensidade visual não permite ver – permite, contudo, ser relatada, existindo assim uma *imagem* da mulher apenas a nível textual. Assim sendo, BLEUMER comenta:

Unproblematisch ist aber auch dieses innere Sehen nicht. Die lichtvolle Sichtbarkeit wird in diesem Modell nämlich immer wieder in einer Weise übersteigert, die zu ihrer Selbstaufhebung führt. Denn das reine Licht ist paradoxerweise ebenso intensiv wie unsichtbar. Entsprechend ist die Sichtbarkeit bei Morungen eindrücklich und doch unkonkret. (2010:329)

Ainda que BLEUMER não sugira nenhum exemplo em específico para esta intensidade luminosa, poderemos citar do poema XV “(...) ich hab ein wîp ob der sunnen mir erkorn” (XV, MF134,26). O brilho da mulher é claramente mais intenso do que o do sol, colocando em evidência a teoria de que a intensidade luminosa descrita estaria associada a uma dimensão não visual. Também no poema I nos damos conta de um brilho tão intenso que será capaz de iluminar o mundo inteiro: “alse der mân wol verre über lant/ liuhtet des nahtes wol lieht unde breit,/ sô daz sîn schîn al die welt umbevêt” (I, MF 122,4-6). Outros exemplos, ainda que não tão óbvios, poderão ser igualmente lembrados: “Ir tugent reine ist der sunnen gelîch” (I, MF 123,1), “Dô sach ich ir liehten tugende (...)” (XXXII, MF 145,13), ou ainda “Dô sach ich ir liehten tugende, niuwen daz ein lützel was versêret” (XXXII, MF 145,15).

Desta forma, quando o sujeito poético pergunta diretamente ao seu público se viu a dama, “Sach ieman die vrouwen” (VIII, MF 129,14), poderemos então, segundo BLEUMER, falar de um duplo sentido (2010:329-330): o homem procura a mulher e não a encontra, pedindo, desta forma, auxílio ao seu público; ou o homem parece não conseguir ver a mulher, apesar de saber que ela está à janela<sup>39</sup>, já que o seu brilho é evidente, justificando assim a pergunta. Ora, BLEUMER acredita que esta luz tem neste poema um

---

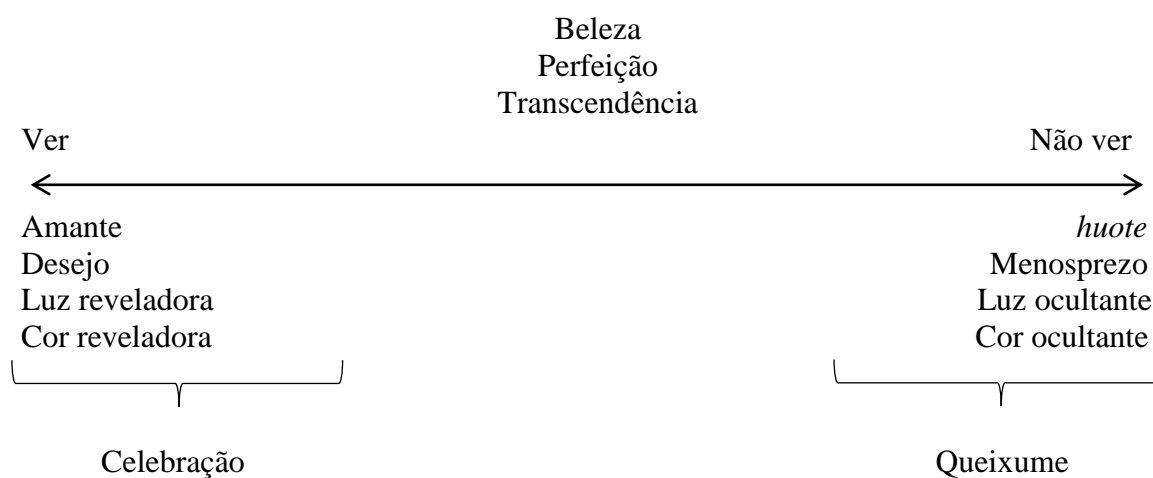
<sup>39</sup> Segundo TERVOOREN, a imagem da janela é fundamental para a tradição, já que é através desta que o sol pode entrar (Cf. 2003:156); ainda assim, esta importância associada à visualidade só é relevante quando o observador se encontra no espaço interior, como acontece nos casos da Tageslieder.

efeito de cegamento, “das Licht (...) macht sie zu einer blinden Stelle im Augen des liebenden Betrachters” (2010:330), o que não nos parece ser uma afirmação inteiramente coerente. A dama que o sujeito poético descreve é, em primeiro lugar, visível, tal como é referido no verso seguinte: “[die vrouwen,] die man mac schouwen/ in dem vesnter stân?” (VIII, MF 129,15-16). Além disso, e em termos comparativos, a luz que é descrita não é tão intensa como em outros poemas: “Si liuhtet sam der sunne tuot/ gegen dem liechten morgen” (VIII, MF 129,20-21). A pergunta virá, muito provavelmente, no seguimento daquilo que é comentado nos versos finais da primeira estrofe: “ê was sie verborgen” (VIII, MF 129,28). Na verdade, flagrantes são os casos nos quais Morungen se usa do público e das suas sensações visuais (ou antes, imaginativas) para ver (imaginar) a beleza da mulher. O sujeito poético pergunta, então, ao público se viu a dama, apenas como forma de construir posteriormente a imagem da mulher perfeita que pretende descrever: “wolgetâne” (VIII, MF 129,17), que livra o homem de todo o sofrimento (VIII, MF129,18-19), e cujo brilho se compara ao do sol matinal (VIII, MF 129,20-21).

Finalmente, interessa ainda relembrar que também através da cor branca se poderá endereçar a questão em análise, pelo que importa referir os versos: “Sol aber mir iemer mê/ geliuhten dur die naht/ noch wîzer danne ein snê” (XXX, MF 143,23-25). Se é certo que a segunda estrofe nos esclarece para a capacidade iluminativa da mulher, aludindo assim à visualização, BLEUMER lembra que o terceiro verso elucida, contrariamente, para uma condição do invisível: “Das reine Weiß des Schnees lässt sich in seiner Sichtbarkeit nicht steigern. (...) Weißer als weiß – das ist der Ausdruck für eine paradoxe visuelle Intensität, die nicht mehr sichtbar, aber dafür sagbar ist“ (2011:331-332). A afirmação parece sensata, quando lembramos que o branco é uma cor acromática: *mais branco do que o branco* descreve, de facto, aquilo que não é visível. Assim como a luz permite ver, permitindo igualmente ocultar/cobrir, do mesmo modo o branco permite a existência de cor ou a inexistência desta.

### 3. NOTAS FINAIS

Fica então evidenciado a relevância atribuída à dicotomia existente entre os polos ver e não ver na poesia de Morungen. Por um lado, chegam-nos relatos de vontades humanas e divinas em celebrar o olhar, a beleza e luminosidade feminina; por outro, o queixume em não poder observar essa mesma perfeição, pelo que, a cada polo estarão associados também outros polos. Assim sendo, veja-se:



À dimensão da visualidade estarão associados o amante, o seu desejo de ver a mulher, a luz e a cor reveladora que descrevem a mulher, sendo esta dimensão celebrada pelo homem. O lado oposto lida, então, com a hostilidade para com o amante através da presença da *huote*, o menosprezo pela privação visual e a presença da luz e da cor segregadora, o que é geralmente relatado em forma de queixume. Ambos os polos apresentam a mulher com três características iguais: beleza, perfeição e transcendência, sendo que as três funcionam como uma unidade, justificando todas elas cada um dos polos.

Como se poderá ver pelo esquema, as dimensões estão colocadas entre uma seta de equivalência material. Isto acontece porque existe, em grande medida, uma aparente subordinação entre ambos os polos. A referência à visualidade existe porque é preciso justificar o ato de observar, impedindo assim a privação visual. Para isso, será então necessário louvar a mulher e lembrar a sua perfeição. Contrariamente, também a privação

visual vem no seguimento da visualidade, já que estes servem de queixume para que o homem possa observar a mulher novamente. Apesar desta subordinação existente, será importante relembrar que toda esta dimensão se inicia com a visualidade, sendo esta a força motriz: o homem terá de ver a mulher, para compreender a sua beleza, perfeição e transcendência, assim como para se lamentar em relação à sua ausência. Também através da intensidade luminosa se torna claro a importância da visualidade, já que o homem é privado de ver exatamente por ver, assim como acontece com Psique ao inflamar a vela para ver Eros, o seu amado, ou com os heróis da Odisseia que deverão evitar Hiperión, a deusa o sol. Citando STAROBINSKI, “seeing is a dangerous act” (1989: 4).



## II

### CANTAR/NÃO CANTAR

Canto porque sou homem.  
Se não cantasse seria  
somente um bicho sadio  
embriagado na alegria  
da tua vinha sem vinho.

Canto porque o amor apetece  
(...)

Eugénio de Andrade, in *As mãos e os frutos*

Pelos sete séculos que os separam e pela língua que não partilham, Eugénio e Morungen nunca se poderiam ter cruzado. Porém, e apesar de tamanho afastamento temporal e cultural, usámo-nos desta epígrafe para inaugurar o segundo capítulo da presente dissertação, já que a temática abordada pelo autor português em muito desenvolve a questão que aqui se pretende ver debatida: a dicotomia entre Cantar e Não Cantar e a sua associação com o sentimento do amante. Em oposição ao processo de perceção, o qual foi, em termos da visualidade, abordado no capítulo anterior, falamos agora em Emissão/Criação. Como relembra PFEIFFER em relação à *Minnesang*, „(...) das Nachdenken über das Singen und – damit verbunden – über Bedingungen und Paradoxien der Sängereistenz [gehörte] von Anfang an zu ihren Themen“ (1999:122). Faz, pois, todo o sentido abordar esta dimensão, já que constantes reflexões e teorizações sobre a mesma surgem nos textos de Morungen, sendo que podemos afirmar que este se assume como uma das tensões bipolares mais essenciais para compreender a sua poética.

Ora, não poderíamos iniciar o capítulo sem antes tecer alguns comentários acerca da ligação entre *escrever* e *cantar*,<sup>40</sup> já que esta parecesse uma associação essencial na conjuntura medieval. Quando no contexto literário falamos em *escrever*, falamos, pelos menos em termos gerais, igualmente em *cantar*, assim como quando falamos em *poema*, falamos em *canção*, já que os textos teriam como objetivo serem, não lidos internamente, mas antes em voz alta ou declamados para um público, sendo que a palavra *lírica* deriva, inclusive, da *lira* que já na Antiguidade Clássica acompanhava os textos. Note-se, aliás, que o género literário aqui em análise, o *Minnesang*, coloca, além disso, desde logo em evidência a dimensão oral, já que *Sang* indica precisamente *canto*.<sup>41</sup> Thomas BEIN relembra ainda que o *Minnesang* é uma “höfische Kunst”, sendo esta uma arte fundamentalmente social, visto que acontece dentro da sociedade e para a sociedade (2005:152). Jan-Dirk MÜLLER acrescenta:

Die Kommunikation zwischen Dichter-Sänger und Publikum über den Gegenstand >Minne< konkretisiert sich zunächst und vor allem im öffentlichen Vortrag, in mündlicher Rede, im Singen, später dann auch in der (stillen?) Lektüre, die den Dichter in seiner physischen Existenz mit der Möglichkeit spontanen Eingreifens in seinen Text verschwinden läßt (Jan-Dirk MÜLLER, 1996:68)

Neste sentido, Peter FRENZEL cria uma equação que diz explicar a *minne* na poesia: “(...) love equals song” (1982:337), defendendo que a ideia de *minne* não existe sem canção, sendo esta fictícia ou não. Pelas suas palavras, “The singing is all” (1982:338).

Neste sentido, e sendo mais uma vez preciso e concreto, é de notar que o verbo *singen* aparece 31 vezes nos textos de Morungen, nos quais o sujeito poético afirma não só escrever sobre a dama, como também cantar para a mesma, o que coloca em clara evidência a importância que esta dimensão adquire.

---

<sup>40</sup> Será importante referir os estudos de Paul RICŒUR acerca desta diferenciação, visto que os mesmos vão ao encontro de algumas das nossas presentes propostas. Ora, segundo o pensador francês, a fala, processo que, no presente contexto, se afirma performativo através do canto, é um evento não fixado, dando-se esta fixação apenas a partir do momento em que o discurso é escrito (Cf. 1995:77). É através deste processo que se dão diversas alterações intrínsecas a esse mesmo discurso, nomeadamente em relação ao locutor – que se torna ausente – e ao público – que se torna, não ser específico num tempo e espaço, mas antes qualquer possível leitor (Cf. 1995:79-80). Tais considerações ajudam-nos a suportar o método e estrutura de análise aqui proposto, já que analisamos, não Morungen, mas antes a sua poética; não o público medieval, mas antes aquele fictivo, presente no texto.

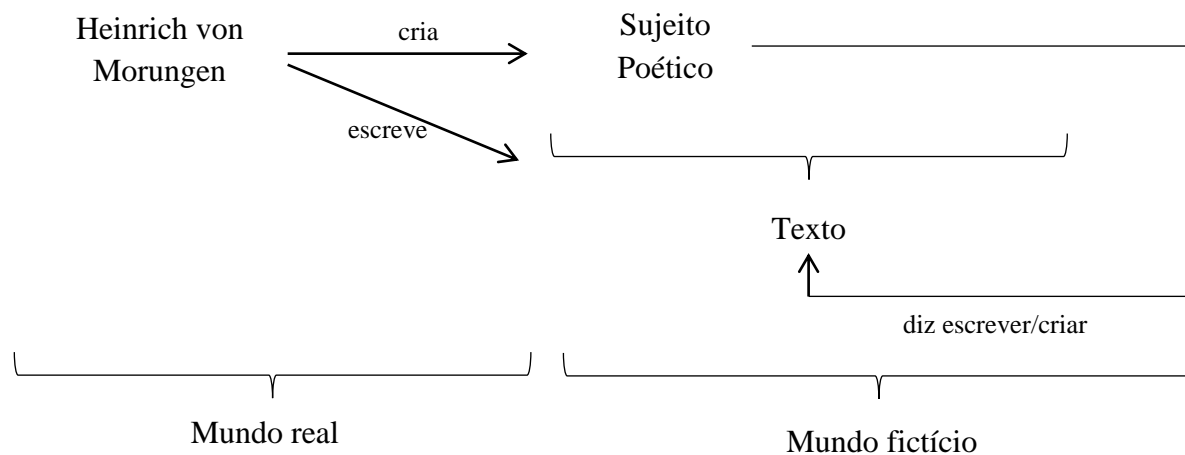
<sup>41</sup> Ainda que nenhum indício nos prove que já na Idade Média se falasse em *Minnesang*, será de notar que já os cantores eram apelidados de *Minnesänger* (FRENZEL, 1982:338).

Ora, num texto literário mas também musical, no qual o sujeito lírico tem consciência autoral, quais são as formas atribuídas à imagem do cantar? Para entendermos a forma como esta questão é desenvolvida, dividiremos a análise em três capítulos: 1. *Cantar*, sendo este subdividido em: 1.1. *Entre Ficção e Realidade, Autor e Público*, o qual será responsável por delimitar e explorar as fronteiras entre estes dois mundos que, pelas especificidades que o texto apresenta, se podem tornar tão estreitas; 1.2. *Motivações*, onde, à semelhança do que acontecia com a visualidade, tentaremos encontrar as motivações que levam o homem a querer cantar; 1.3. *vröide e leit*, um subcapítulo que exporará esta interessante dicotomia, apresentando-a como forma de motivação e efeito; 2. *Não Cantar*, o qual será subdividido em 2.1. *Legitimação*, abordando as possíveis formas de explicação que justifiquem a dimensão na poética em estudo, e 2.2. *Sobre o Não Falar*, onde exploraremos brevemente a ausência de comunicação verbal entre homem e mulher. O capítulo terminará, e à semelhança do que já havia acontecido anteriormente, com 3. *Notas Finais*. Desta forma, acreditamos poder entender melhor a poética de Morungen, assim como compreender de forma mais concreta a reflexão e a teorização sobre o processo autoral dos textos em questão.

## 1. CANTAR

### 1.1. ENTRE FICÇÃO E REALIDADE, AUTOR E PÚBLICO

Já anteriormente havíamos referido a forçosa separação entre os níveis que dão nome ao subcapítulo, uma vez que nos usámos de métodos próximos ao *close reading* para analisar o texto. Por essa razão, e porque o presente capítulo levar-nos-á a outras questões associadas a esta temática, a diferença entre ficção e realidade e os níveis de confusão que desta poderão advir importam ver aqui inicialmente refletidas. Neste sentido, veja-se o seguinte gráfico:



Ainda neste sentido, TERVOOREN refere:

Es [Minnesang] spricht ein Liebender in der Ich-Form (zumindest in der Fiktion ist dieses Ich mit dem Dichter identisch), singt von einer Liebe, die keine Gegenliebe findet (2003:196)

Desta forma, o sujeito do mundo real, Heinrich von Morungen, escreve um texto, criando assim um sujeito poético que, sendo também este o amante<sup>42</sup>, diz ter criado o

<sup>42</sup> Ora, neste sentido, propomos brevemente a leitura do texto BARTHES, “Fragmentos de um discurso amoroso”, no qual o mesmo afirma que a paixão cria o desejo de ser expressada através de uma criação artística. (Cf. 2010:125). O ensaísta francês refere no mesmo seguimento a existência de dois mitos que podem – *devem*, aliás – associar o sentimento amoroso à criação estética: de um lado, o mito socrático, no qual “amar serve para «criar uma multidão de belos e magníficos discursos»”; e do outro, o mito romântico, no qual o criador parte do princípio que produzirá uma obra imortal “escrevendo a [sua] paixão” (Cf. 2010:125). Existe portanto em ambos os casos uma evidente correlação entre o sentimento e o discurso artístico, sendo que o segundo é sempre subordinado ao primeiro. Note-se ainda que será necessário não esquecer que a obra em questão analisa “a situação de alguém que fala por si, apaixonadamente, diante do outro (o objecto amado), que não fala” (2010:9), sendo que a mesma inicia, inclusive, com “É pois um apaixonado que fala e diz:” (2010:17). A obra de BARTHES, assim como muitas outras que incidirão no mesmo tema, poderão encaixar na presente análise devido à complexidade dos textos de Morungen e do *Minnesang* no que diz respeito à entidade autoral. O que encontramos em Heinrich von Morungen é um sujeito poético consciente da criação artística – da *sua* criação artística e do *seu* poema –, não fossem as constantes descrições de si mesmo como para além de homem e amante, criador, autor e cantor. Assumindo-se como o homem, o sujeito textual afirma que escreve para a mulher sendo, à semelhança daquilo que diz BARTHES, a criação artística e textual como forma de exprimir o sentimento amoroso. Do ponto de vista real, não será insensato afirmar que se trata de uma extensão do mito socrático – *minne*, no presente caso, serve de base para criar o discurso poético aqui em análise; do ponto de vista ficcional, falaríamos, contudo, de uma extensão do mito romântico, no sentido em que o homem se identifica com o que escreve, servindo a criação poética como forma expressão da *minne*.

próprio texto no qual o seu sentimento não correspondido é trabalhado. Porque falamos duas vezes de autor – o autor real e o autor ficcional – e porque falamos ainda duas vezes de *Sänger* – aquele que apresentava o texto e aquele que na diegese apresenta o texto (identidade idêntica ao autor fictício), será ainda relevante entender a forma como estes dois serão aqui separados, pelo que poderemos citar Thomas BEIN:

An dieser Stelle müssen wir gleichsam zweierlei Singen unterscheiden: einmal das Singen als konkrete Aufführung und einmal das Singen, über das gesungen wird. Die Reflexion des künstlerischen Tuns, die Problematisierung des Mediums findet in eben diesem Medium statt. Man könnte sich fragen, wie ernst eigentlich die ganze Diskussion sein, ob nicht das Singen über das Singen nur ein literarisches Spiel ist, dem nun keine >Krise der Kunst< zugrunde liegt. (1996:91)

A dimensão do cantar torna-se assim plural, pelo que esta é, tal como refere BEIN, parte da representação do poema (momento um) e do tema do poema (momento dois). Porque falamos aqui na divisão entre ficção e realidade, será interessante ter em atenção que estes momentos multiplicam-se nas concretizações reais e literárias do discurso: a representação real (momento um, real) conta uma representação ficcional (momento um, ficcional), a qual reflete igualmente acerca desse mesmo cantar (momento dois, ficcional). Faz ainda parte desta passagem de níveis a questão acerca do quão unificados os mesmos poderão estar, isto é, até que ponto é que o cantar fictivo poderia ser comparável ao real. Neste sentido, os poemas que o *Minnesang* apresenta evidenciam que o contacto entre homem e mulher seria praticamente inexistente, pelo que FRENZEL acredita que o sentimento masculino era admitido pela primeira vez aquando da apresentação da sua canção, sendo que este admite que os poemas relatados nesta tradição não passam de uma pura ficção: porque não existe qualquer espécie de descrição concreta de nenhuma dama em todo o *Minnesang*, e porque não existiria qualquer contacto prévio entre homem e mulher, então seria impossível que a dama entendesse que o poema era endereçado a si (1982:337). Ainda no mesmo seguimento, SOLOMON escreve:

Es ist umstritten, in welchem Maß Frauen als Rezipienten des Sanges beabsichtigt waren. Frauen haben sicherlich an den festlichen Veranstaltungen teilgenommen, hier konnten sie aber aus gesellschaftlichen Gründen auf den Sang nicht reagieren. (...) Inwieweit die künstlerische Darstellung der historischen Realität entspricht, ist schwer einzuschätzen. (2013:16)

Independentemente das ligações que se possam ligar na presente conjuntura, será relevante reforçar que para efeitos de análise, será fundamentalmente o nível fictício que nos interessa, focando-se o mesmo nos seus aspetos poéticos, analisando-o independente de qualquer condição externa e real, pelo que quaisquer ligações com estas serão sempre colocadas no plano hipotético. Isto implica que a separação entre Heinrich von Morungen e eu lírico terá de ser feita – lembremo-nos que *o poeta é um fingidor*, que “Je est un autre” – pelo que se poderá ler:

Setzt man dem Autor Heinrich von Morungen in enge Verbindung zu seinem Sänger, so wird man die Frage vielleicht als affektierte Bescheidenheit auffassen können, da Morungen schwerlich entfallen sein dürfte, daß jedoch auch als Fiktionalisierungsstrategie aufzufassen, als Distanzierung des Autors Morungen von seinen Figuren, die – unabhängig von ihm – in Kommunikation miteinander treten können (PFEIFFER, 1999: 127)

Ora, isto significa, pois, que também o público que é amiúde referido nos textos de Morungen serão aqui analisados tendo em conta o seu caráter ficcional. “Público” não indica o público que serviria de audiência para a *suposta* exposiao do texto (*suposta* porque não existe, de facto, qualquer prova documental de que estes textos haviam sido cantados), mas antes o público fictício e idealizado do qual e para o qual o sujeito poético fala. Neste sentido, importa, então, entender e explorar a forma como o sujeito poético se dirige a este público. Assim sendo, leia-se:

XXXIII, MF146,3

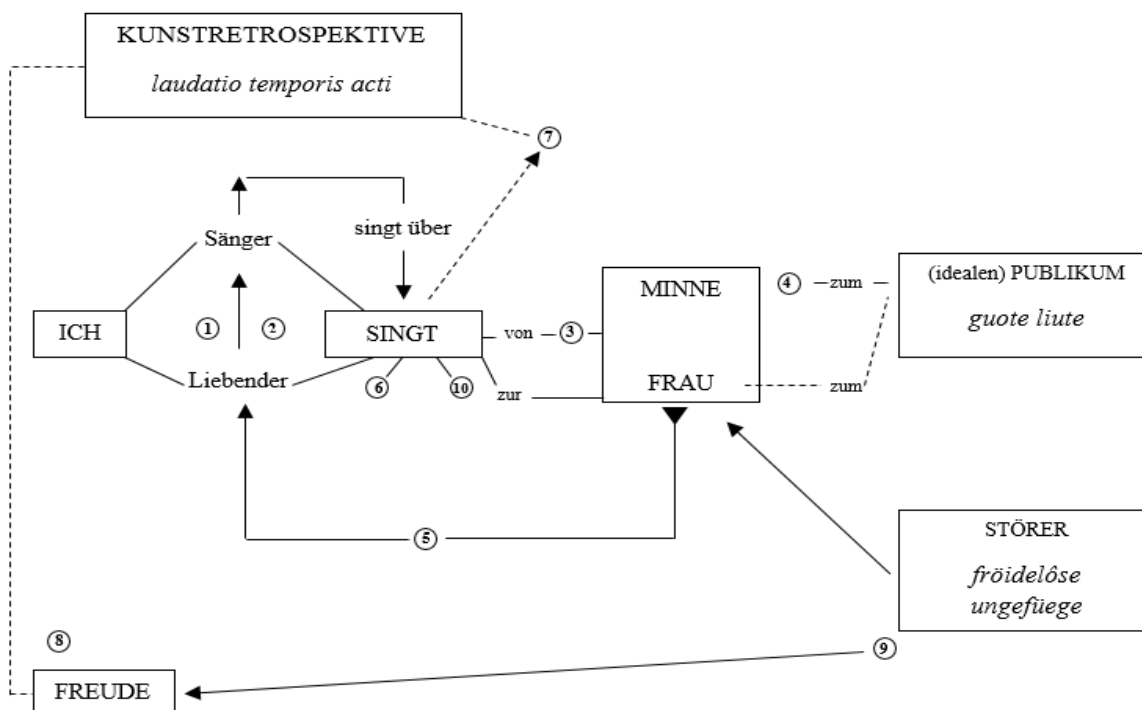
Helfet singen alle,  
mine vriunt, und zieht ir zuo  
mit <...> schalle,  
daz si mir genade tuo.  
Schriet, daz min smerze  
miner vrowe herze  
breche und in ir oren ge.  
si tuot mir ze lange we.

Neste sentido, e tendo em conta a presente dissertaao, importara sublinhar a reflexao de LEUCHTER: “Folgerichtig spielen in diesem Zusammenhang auch nicht die Augen, sondern die *oren* der Dame, die die nötige Angriffsflache für den Kriegsgesang bieten, die entscheidende Rolle“ (2001:62). Trata-se aqui, portanto, mais uma vez da *militia amoris*, no qual o homem se coloca quase numa posiao de guerreiro, lutando naquele que é geralmente chamada de *Liebeskrieg*. Ora, neste mesmo seguimento,

LEUCHTER argumenta que poderemos concluir que o público representaria o seu exército, comentando ainda que *schriet* simbolizaria, inclusive, o *Kampfgeschrei* (2001:61-62). Esta dinâmica entre o público idealizado e a voz poética é, de facto, tipicamente comum, pelo qual BUMKE comenta ainda:

Für den höfischen Dichter, der in so starkem Maß auf die Gunst seiner Gönner und das Wohlwollen seiner Zuhörer angewiesen war, wird die Rücksicht auf den Adressatenkreis bereits bei der Abfassung seiner Werke eine große Rolle gespielt haben, so daß der Schaffensvorgang geradezu als ein fortlaufender Dialog des Autors mit seinem Publikum beschrieben werden kann. Auf diese Weise wurden die Zuhörer in die Dichtung hineingezogen; sie wurden zu Mitspielern” (2008: 706).

Neste sentido, valerá a pena apresentar por fim o gráfico de BEIN, no qual este analisa uma situação muito idêntica àquela aqui analisada<sup>43</sup>:



<sup>43</sup> Reprodução do esquema original sobre a poesia de Bernger von Horheim. Cf. BEIN, 1996:75. Sobre a numeração apresentada no esquema, leia-se do mesmo artigo: “Erläuterungen:

1. Das Ich tritt auf als Sänger und Liebender; beide Rollen sind explizit benannt.
2. Das Ich übt aus und benennt seine Tätigkeit: singen, dichten (...).
3. Gesungen wird zur Minne, über die Minne, zur Frau; dieses Singen stellt Liebesdienst dar, für den (in den Regel) Lohn erhofft wird; der Liebesdienst ist in Dichtung konkretisiert.
4. Der gesungene Liebesdienst wird einem Publikum vorgetragen, das einmal mehr, einmal weniger ausdrücklich im Text erscheint.
5. Die Reaktion der Frau/der Minne auf den Dienst/das Singen beeinflusst das Ich, zunächst den Liebenden, dann den Sänger.

Em tom concludente, do ponto de vista ficcional, o eu lírico identifica-se como sendo cantor e amante, informação à qual o leitor tem acesso uma vez que a figura canta acerca da sua identidade. Ainda da temática da sua canção faz parte o cantar para e sobre uma dama, cuja reação e aceitação terão repercussões na forma como o poema será construído – ou se o poema será, sequer, construído. Esta canção é, além disso, apresentada para um público idealizado. A todo este processo chama BEIN de Retrospectiva artística, cuja compreensão pode facilmente ser deturpada com a Retrospectiva real, dado que ambas partilham elementos, meios e formas de apresentação muito idênticas.

## 1.2. MOTIVAÇÕES

Da mesma forma que a figura de Deus parecia anteriormente interferir na questão da visualidade, legitimando assim o ato de observação, também encontraremos motivações divinas que explicam e justificam o cantar e o louvor à dama. Neste sentido, poderemos ler “sô velsche dur got nieman mîne triuwe” (XIII, MF 133,19), o que culminará naquele que provavelmente será o verso mais famoso de Morungen: “wan ich dur sanc bin ze der welte geborn” (XIII, MF 133,20)<sup>44</sup>. Ainda que não seja diretamente afirmado que Deus tenha criado esta voz masculina para cantar, será muito simples argumentar que esse será o sentido proposto pelo verso, já que nos encontramos numa conjuntura de tipo católico-

- 
6. Fällt die Reaktion der Frau nicht wie erhofft aus, so hat das Konsequenzen für das weitere Singen; dies wird nun explizit >be-sprochen<. Der Adressat dieses Singens zweiten Grades bleibt undeutlich; es ist kaum noch die Frau (3), eher das Publikum (4).
  7. Angesichts der üblen Lage für die Kunst erinnert das Ich an das (singt das Ich vom) Singen in früheren Zeiten, als die Reaktion der Frau noch *hôhen muot* verlieh. Diese Erinnerung richtet sich wohl nur noch an das Publikum (4).
  8. Im Kontext der Kunstretrospektive kommt eine allgemeine, aber wichtige Größe in die Diskussion: die Freude, an der Ich, Frau, Publikum, kurz: die Gesellschaft partizipieren sollten.
  9. Diese Freude aber ist gestört. Und es ist nicht mehr nur die Frau/die Minne, die sie strören, sondern gesellschaftliche Gruppen, von denen bislang noch nicht die Rede war (...). Diese Störer können entweder im Mikrokosmos der Ich-Frau-Beziehung Unheil stiften, indem sie die Aufmerksamkeit der Frau vom Ich ablenken, oder aber die Gesellschaft ganz allgemein in einen freundlosen Zustand versetzen, der >Kunst, so wie sie früher war<, nicht mehr möglich erscheinen läßt.  
(...)

<sup>44</sup> Neste sentido, relembre-se o verso “wan ich wart dur sî und durch anders niht geborn” (XV, MF 134,30).



cristã, o que é inclusive colocado em evidência com a referência a *got* – aliás, não será de todo inconveniente lembrarmos que muitas das representações visuais da Idade Média ilustrariam o autor colocado em direção aos Céus, no sentido de receber a inspiração divina. Significa isto, pois, que o homem nasce pelas mãos de Deus, sendo que a este lhe é atribuído um objetivo, nomeadamente o de cantar. No mesmo seguimento, podemos ainda lembrar o poema VII, no qual se poderá ler “Sît daz ich nu singen sol,/ sô mac ich von schulden sprechen wol:” (VII, MF 127,38-39). A utilização do verbo *suln* no primeiro verso coloca em evidência a obrigatoriedade do ato no qual o homem está envolvido: ele tem de cantar. Neste sentido, e em referência ao poema XXII, IRLER aponta ainda que “Dem Minnezwang korrespondiert offensichtlich ein Zwang zum Sang” (2001: 166), o que parece claramente poder ser aplicado ao verso e à poética em questão.

A par desta associação com Deus, e da mesma forma que também a visualidade havia sido legitimada, encontramos aqui mais uma vez uma vontade humana de cantar à mulher. Neste sentido, lemos:

XII, MF 132,35

Sî hât liep ein kleine vogellîn,  
daz ir singet oder ein lützel nâch ir sprechen kann.  
muost ich dem gelîch ir heimlich sîn,  
sô swüere ich des wol, daz nie vrowe solhen vogel gewan.

O sujeito poético começa assim por contar acerca do pássaro que canta e fala para a sua amada. Num ato de comparação e de inveja, o homem comenta então o seu desejo de também este ser um pássaro para que possa cantar para a mulher. Neste sentido, será relevante ter em atenção à construção do terceiro verso, no qual é dito “muost ich dem gelîch (...)”. Lembremos que o verbo *müezen* significa, não *müssen*, mas antes *dürfen*. Implica isto, pois, que o sujeito poético se queixa acerca da proibição do seu desejo: este não canta – não é pássaro –, não pela impossibilidade do real, mas antes porque não lho é permitido, aludindo provavelmente, e desta forma, à *huote*. Sobre esta proibição é ainda comentado “ir heimlich sîn”, verso que possivelmente se refere à mulher, já que mais tarde podemos ler “mahtu troesten mich (...)” (XII, MF 133,4). Desta forma, entendemos que a *huote* e a falta de confiança no homem por parte da figura feminina são os fatores que impossibilitam o homem de cantar para a sua amada, mesmo sendo essa a sua vontade. Ainda no mesmo seguimento, poderemos ler:

Vür die nahtegal wolte ich hôhe singen dan:  
 „ôwê, liebe schoene vrowe mîn,  
 nû bin ich doch dîn“

A segunda parte do poema evoca a imagem do rouxinol. O sujeito poético comprometer-se-ia, então, a cantar mais alto do que o rouxinol, cortejando desta forma a dama, louvando a sua beleza e entregando-se à sua amada: “nû bin ich doch dîn” (XII, MF 133,3)<sup>45</sup>. O ato de cantar simboliza, então, uma vontade que estaria associada ao cortejar: um ato de entrega. Assim como KASTEN refere, falamos de um „Aufgabe“ (2005:774) – uma tarefa, um serviço cortês, um *Dienst*, o que evidentemente justificaria a motivação do cantar, significando isto, pois, que o cantar serviria como forma de conquista e de entrega. Sobre esta questão, lê-se ainda “Waer ir mit mîme sange/ wol, sô sunge ich ir” (II, MF 123,22-23), o que evidencia a dependência masculina face à mulher, já que o cantar se subordina à aprovação da figura feminina.

Será ainda importante lembrar que se trata aqui de um desejo ou de uma aspiração, se preferirmos. Neste sentido, poderemos apontar para o uso do tempo condicional – *waer, sunge, wurde* –, o que espelha precisamente essa hipótese do não real: o homem *gostaria* de cantar para a mulher. Ora, neste ponto deveremos apontar para uma dimensão aparentemente paradoxal: a do cantar sobre o desejo de cantar. Se aceitarmos que o poema seria cantado *para* uma dama presente no público, quer na realidade ou na ficção, então poderemos aceitar que se trata aqui de um paradoxo, já que é cantado *para* a dama o desejo de cantar *para* a mesma. Por outro lado, e porque o rouxinol do poema é um animal de estimação, poderemos supor que o homem deseja cantar diretamente e exclusivamente para a dama, aspirando assim à intimidade com a mesma. Ainda no mesmo seguimento, poderemos ler “mohte ich mich mit rede zuo ir gevründen,/ sô wurde wunders vil von mir geseit” (XIa, MF 131,31), o que parece tornar ainda mais flagrante o desejo de cortejar.

Finalmente, importa lembrar a utilização da imagem do rouxinol no poema XII, já que este parece ser igualmente símbolo da dimensão aqui representada – o pássaro canta, e o homem compara-se com o ser cantante. Neste seguimento, FRENZEL lembra ainda que a tradição cortês alemã refere, não a voz humana, mas antes o “*vogelsanc*”,

---

<sup>45</sup> Fará todo o sentido lembrar o célebre verso anónimo “Du bist mîn, ich bin dîn” (MF 3,1). Na poética de Morungen, e no poema em análise, apenas fará sentido a segunda parte do verso, já que apenas o homem se entrega à mulher.

referindo-se muitas vezes ao rouxinol, símbolo já utilizado na Antiguidade Clássica em poetas como Ovídio (que relembremos ter uma provável influência na poesia de Morungen) como o pássaro do amor (Cf. 1982:338). Entre vários autores, poderemos referir Der von Kurenberg<sup>46</sup>, Dietmar von Aist<sup>47</sup>, Heinrich von Veldeke<sup>48</sup>, Reinmar<sup>49</sup> ou Walther von der Vogelweide<sup>50</sup>. A título ilustrativo, poderemos referir o poema XIb, onde o motivo do pássaro poderá ser encontrado: “Ich enwêiz, wer dâ sanc:/ “ein sitich unde ein star âne sinne (...)” (XIb, MF132,7-8).<sup>51</sup> Outro exemplo será “Waer ein sitich alder ein star, die mehten sît/ gelernet hân, daz si spraechen „minnen“.“ (VIa, MF127,23-24).

### 1.3. VRÖIDE E/OU LEIT<sup>52</sup>

Curiosamente e paradoxalmente, encontramos ainda duas motivações que são igualmente dois efeitos do cantar: *vröide* e *leit*. O ponto de partida será um célebre verso de Morungen, no qual se pode ler “sanc ist âne vreude kranc” (II, MF 123,37), o que, segundo TERVOOREN, seria uma teoria tipicamente defendida no *Minnesang* (Cf. 2003:150): o acto de cantar deverá ser alegre, ainda que o tema da canção não o seja. A *vreude* funciona, desta forma, como uma motivação e efeito, já que esta deverá envolver toda a atividade de cortejar. Neste mesmo poema, poderemos ainda ler “Mîn liebeste und ouch mîn êrste/ vreude was ein wîp” (II, MF 123,10-11), a qual seria cortejada pelo homem. Ora, o uso do *Präteritum* em “was” evidenciado, anuncia desde logo que o sentimento do homem mudou entre o momento relatado e o momento do relato. Esta evidência é comprovada mais tarde, quando se lê “(...) ich selten vrô gestên” (II, MF 123-17). Encontra-se aqui um claro paradoxo, já que o homem diz que cantar sem satisfação não tem valor, apesar de este admitir que raramente se sente “vrô”. Neste sentido, só poderemos supor que o poema se trata de uma recordação positiva, confundindo-se, dessa forma, a cronologia temporal: a *vreude* é, de facto, a motivação

---

<sup>46</sup> “Ich zôch mir einen valken mêre danne ein jâr“ (MF 8,33).

<sup>47</sup> “Ûf der linden obene dâ sanc ein kleinez vogellîn“ (MF 34,3).

<sup>48</sup> “dâ die Vogel und singen” (MF 62,29); „[die minne] geschihet mir als dem swan“ (MF 66,13).

<sup>49</sup> “iemer na dem morgen troeste ich mich der vogel sanc” (MF 155,2); „ze fröiden swinget sich mîn muot,/ als der valke in fluge tuot“ (MF 156,12-13); „Ich bin als ein wilder valk erzogen“ (MF 180,10).

<sup>50</sup> “wan ein vil unsaelic krâ/ diu begunde erschrîen“ (L 94,39-40).

<sup>51</sup> O verso não se encontra na variação XIa.

<sup>52</sup> Convirá lembrar que poder-se-ão encontrar diferentes forma de escrever ambos os conceitos, sendo que, para que a escolha fosse o mais neutra possível, optámos por escolher aquela que surge em primeiro lugar nos poemas de Morungen.

para o cantar, ainda que o sentimento não seja aquele sentido aquando da criação do poema, tratando-se assim de uma busca pelo mesmo. Porque a mulher despreza o cortejar homem, este sofre, perdendo assim a motivação para o seu cantar, já que cantar sem contentamento seria inútil. Na busca pelo sentimento, o homem fala diretamente para a dama, como se poderá ler em “Nu râtent, liebe vrouwen” (II, MF 123,34). Desta forma, conclui-se que o sofrimento serve de motivação para este cortejar, já que o cantar poderá, eventualmente, trazer satisfação ao homem.

No mesmo sentido, leia-se o excerto do poema XIII que é, *à propos*, geralmente designado como *Lied im Lied*:

XIII, MF 133,25

dô ich in leide stuont, dô huop ich si gar unhô.  
diz ist ein nôt, diu sanges mich betwinget.  
sorge ist unwert, dâ die liute sint vrô.

Pelo que parece óbvio, também aqui se comprova que o homem não cantaria se não sofresse, pelo que KASTEN intitula, inclusive, o cantar como um *remedium* contra o sofrimento: “Das Ende des Lieds bedeutet auch das Ende seiner Freude” (2005:774-775), o que evidencia a motivação associada ao cantar. Neste sentido, importará ainda ler o comentário de STROHSCHNEIDER:

Er kann im gegebenen Zusammenhang wählen zwischen Liebesklage und Frauenpreis. Jene orientiert sich an der Affektlage des Minners, ist nicht-fiktional, doch gesellschaftlich dysfunktional, dieser hingegen richtet sich aus an der Rolle des Sängers und ist daher zwar funktional gerechtfertigt, aber unauthentisch-fiktiv. (1996:27)

Contrariamente a este poema, e contrariamente ao que acontece no poema XII, no qual o homem deseja ser como o rouxinol, encontramos o poema VII, onde se poderá ler:

VII, MF 127,34

Ez ist site der nahtegal,  
swann sí ir lieb volendet, sô geswîget sie.  
dur daz volge aber ich der swal,  
diu durch líebe noch dur leide ir singen nie verlie.

O sujeito poético do excerto aponta, assim, que este não é como um rouxinol, tal como havia sido referido no poema XII, mas antes como uma andorinha, já que o primeiro canta apenas até que o *líebe* cesse, enquanto que o segundo canta “durch líebe noch dur leide” (VII, MF 127,37). O cantar acompanha, assim, a satisfação e o

sofrimento do amante. De forma similar, também se lê de um outro poema: “Ich tuon sam der swan, der singet, swenne er stirbet” (XXII, MF 139,15)<sup>53</sup>.

Desta forma, poderemos concluir que a *leit* serve de motivação para o cantar, apenas porque esta voz poética acredita poder substituir este sentimento pela *vröide*. Ainda neste sentido, e através dos poemas VII e XXII, compreendemos que, uma vez atingido o seu objetivo, o sujeito poético compromete-se a continuar a cantar, apresentando assim o seu cortejar como um processo contínuo.

## 2. NÃO CANTAR

### 2.1. LEGITIMAÇÃO

Para iniciarmos a abordagem, convém entendermos de que forma o motivo do *não cantar* surge nesta poética, sendo que, ao que tudo indica, o silêncio do homem é justificado através de diversas causas. Leia-se:

II, MF 123,18

(...)  
Ir tuot leider wê  
    beide mîn sprechen und mîn singen.  
    des muoz ich an vreuden mich nu twingen  
unde trûren, swar ich gê.

Waer ir mit mîme sange  
    wol, sô sunge ich ir.  
    sus verbôt siz mir,  
        und ir taete mîn swîgen baz.  
nu swîge aber ich ze lange.  
    solde ich singen mê,  
    daz taet ich als ê.  
    wie zimt mîner vrouwen daz,  
Daz si mîn vergaz  
    und verseite mir ir hulde?  
    ôwê des, wie rehte unsanfte ich dulce  
beide ir spot unde ouch ir haz!

Nu râtent, liebe vrouwen,

---

<sup>53</sup> Já Heinrich von Veldeke teria utilizado o mesmo motivo, escrevendo “geschihet mir als dem swan,/ der dâ singet, sô er sterben sol” (MF 66,13-14).

waz ich singen muge,  
sô daz ez iuch tuge!

Os dois primeiros versos da segunda estrofe usam-se do tempo condicional expresso em *waer* e *sunge*, pelo que se compreende: se o cortejar do homem agradasse à mulher, este cantaria para a mesma, tal como já havia sido revelado na estrofe anterior com “Ir tuot leider wê/ beide mîn sprechen und mîn singen” (II, MF123,18-19). Os dois versos seguintes acrescentam ainda que, não só o cantar do homem não agrada à dama, assim como esta o proibiu de cantar, o que justificaria o seu silêncio. Acrescenta-se ainda que a proibição evidencia a dependência masculina face à mulher, já que o cantar se subordina à sua aprovação. Neste seguimento, é acrescentado “und ir taete mîn swîgen baz” (II, MF 123,25), o que evidencia a vontade do homem de cantar, pelo que um pedido de conselho é referido no terceiro verso, onde se poderá ler “Nu râtent, liebe vrouwen,/ waz ich singen muge,/ sô daz ez iuch tuge!” (II, MF123,34-36). Desta forma, entendemos que o homem deseja continuar a cortejar a dama através do canto, já que este lhe pede ajuda sobre o que cantar, de forma a que o seu cortejar possa ser aceite.

Para além da rejeição da mulher, encontramos ainda a rejeição dos *outros*, provavelmente como uma referência ao público, sendo que este se revela igualmente como uma das causas que parecem explicar a dimensão do silêncio. Leia-se:

VII<sup>54</sup>, MF128,5

Swîge ich unde singe niet,  
sô sprechent sî, daz mir mîn singen zaeme baz  
sprich aber ich und singe ein liet,  
sô muoz ich dulden beide ir spot und ouch ir haz.

Nos versos citados, é evidente o paradoxo no qual o homem se encontra: se não cantar, dir-lhe-ão que deverá cantar; se não cantar, então deve ser exposto ao ridículo.

Segundo HUBER:

(...) Aus den Prämissen eines gefährdeten subjektiven Weltstandpunktes resultieren hier die Sprachprobleme, das Mitteilungsdilemma, das Hin und Her zwischen Nicht-sprechen-können und Trotzdem-sprechen-müssen. (2012:379)

---

<sup>54</sup> Valerá a pena notar a simetria com os seguintes versos de Walther von der Vogelweide: “Lange swîgen, des hât ich gedâht -/ nu wil ich singen aber als ê./ das zuo hânt mich guote liute brâht,/ die mugen mir noch gebieten mê./ ich sol in singen unde sagen,/ unde swes si gern, daz sol ich tuon; sô suln si mînen kumber klagen“ (L 72,31-36).

Neste sentido, será relevante ter em particular atenção à edição do texto, a qual Otto RÖSSNER altera: não deveremos ler *sprechen sî*, mas antes *spricht si*, o que implicaria que o queixume se refere, não ao público, mas antes à mulher. Ainda sobre o mesmo, poderemos ler:

Diese Reflexion ist in der Forschung unterschiedlich gedeutet worden: 1. Die Aufforderung zu singen und der Spott sind auf die *Minnedame* bezogen (dieser Bezug kann jedoch nur mit einer Konjektur in 2,2 [*sprechen sî/spricht si*] hergestellt werden). 2. Die Aufforderung zu singen bezieht sich auf die Zuhörer, auf die Gesellschaft, der Spott auf die *Minnedame* (>Zwei-Fronten-Stellung< des Ichs). 3. Die Aufforderung zu singen und der Spott gehen von der Gesellschaft aus. (KASTEN, 764)

Independentemente da forma como decidimos interpretar o verso, entendemos facilmente que se trata aqui de uma receção negativa, pelo que o homem se encontra mais uma vez entre duas contradições. Um outro paradoxo poderá ainda ser encontrado: “daz in ie sô wol gelanc,/ und ich lie dur si mînen sanc!” (VII, MF128,12-13). Ao que tudo indica, esta desistência refere-se ao passado, já que o homem diz “ich wil singen aber als ê” (VII, MF128,14), o que implica que este desistiria de cantar. Ora, porque sabemos que esta voz diz cantar o seu texto para um público, a contradição aqui criada é evidente, já que o homem diz cantando querer cantar.

A receção dos *outros* pode ainda referir-se à *huote*, o que evidentemente se revela um problema para o cortejar. Neste sentido, o silêncio do homem é igualmente visível nas duas variações do poema XI, nos quais se poderá ler “waeren nû die huotaere alle gemeine/ toup (...)” (XIa, MF131,27-28) e “ôwê, waeren die huotaere algemeine/ toup” (XIb, MF131,27-28). Porque o tempo verbal do conjuntivo é utilizado em ambas as variações, entende-se que o homem não canta para a mulher, apesar de ser admitido que o faria caso a *huote* não fosse *taub*: “sô wurde ir wunder vil von mir geseit” (XIb, MF131,32). Assim sendo, parece ser clara a vontade de cantar à mulher.

O que todas estas motivações têm em comum é o facto de todas virem de uma receção exterior ao homem: a dama, o público e a *huote*. Contudo, o não cantar é ainda justificado pelo próprio homem, nomeadamente pelas suas preocupações, pelo que este diz “Sît daz diu werlt mit sórgèn sô gar betwungen stât,/ maniger swîget nu, der doch dicke wol gesungen hât” (XXIX, MF143,8-9). Ora, na poética em questão encontra-se

uma clara oposição, já que “wan ich dur sanc bin ze der welte geborn”<sup>55</sup> (XIII, MF 133,19). Ainda que a voz masculina do poema justifique o seu cantar e encontre motivações para que prossiga com o seu cortejar, os efeitos a estes associados não são os esperados pelo homem – *vröide* –, culminando, assim, no desejo em cessar o canto. A título ilustrativo, poderemos ler também “Ich hân sô vil gesprochen und gesungen,/ daz ich bin müede und héis vón der klage“ (XVII, MF 136,17-18), comentando ainda que o seu ato é infrutífero, pelo que metade do seu louvor poderia ter sido dirigido, não à dama, mas antes a Deus, o que lhe teria sido mais útil, já que desse modo poderia, pelo menos, receber alguma resposta: “hete ich nâch gote ie halp sô vil geungen,/ er naeme mich zuo zim. ach mîner tage!” (XVII, MF 136,23-24). Ainda no mesmo sentido, entendemos algumas questões que o sujeito poético se coloca, das quais poderemos citar “Owê des, waz rede ich tumme?” (XVI, MF 135,29), ou ainda “Wê, waz rede ich? (...)” (XXII, MF 139,11). Quase como em tom de desistência, o sujeito poético questiona-se acerca do seu ato de cantar, num tom de passível inutilidade, queixando-se assim do seu próprio queixume.

Neste sentido, será finalmente relevante lembrar que parece ser evidente a ausência de vontade em não cantar por parte da figura masculina, sendo que poderemos citar “des enmâc ich langer niht verdagen” (IX, MF 130,12) ou “ich wil singen aber als ê” (VII, MF 128,14). Note-se ainda que se trata aqui de um *cessar*, já que nos é claro que ele havia anteriormente cantado. Trata aqui, portanto, de um desejo e de uma aspiração a reconquistar o seu acto. Neste sentido, poderemos apontar para o uso do tempo condicional – *waer, sunge, wurde* –, o que espelha precisamente essa hipótese do não real: o homem *gostaria* de cantar para a mulher.

## 2.2.SOBRE O NÃO FALAR

Ainda que não seja a questão mais fundamental para a presente análise, parece-nos ainda assim relevante referir as questões associadas ao não falar, já que estas espelham igualmente a dimensão do silêncio, tão envolvente e significativa para este capítulo. Neste sentido, importará relermos o poema XVI, no qual a voz poética confessa nunca ter

---

<sup>55</sup> Neste sentido, relembre-se o verso “wan ich wart dur sî und durch anders niht geborn“ (XV, MF 134,30).



falado com a mulher por quem nutre sentimentos de *minne*: “Wê, wie lange sol ich ringen/ umbe éin wîp, der ích noch nie wort zuo gesprach?” (XVI, MF 135,9-10). Da mesma forma, a ideia repete-se no verso seguinte, “Got weiz wol, daz si noch mîniu wort nie vernam” (XVI, MF 135,23), sendo que nos é referido que apesar disso, o homem já cantou para/sobre a mesma, como se poderá ler em “wan daz ich ir diende mit gesange” (XVI, MF 135,27), pelo que IRLER comenta “(...) das *sprechen* der Dame [provoziert] ein so intensives Glücksgefühl, daß seine Verstandeskräfte völlig lahmgelegt werden und er wieder wie ein Narr vor ihr sitzt“, (2001:100). Desta forma, compreende-se através da dimensão prosaica do verso a relação cronológica que atravessa o poema: o homem cantou para a dama, *gesange*, apesar de nunca lhe ter falado. Continuamente, a estrofe seguinte evoca toda ela a mesma questão, pelo que se poderá ler:

XVI, MF135,29

Owê des, waz rede ich tumme?  
daz ich niht enrette als ein saeliger man!  
sô swîge ich rehte als ein stumme,  
der von sîner nôt niht gesprechen enkan,  
Wan daz er mit der hant sîniu wort tiuten muoz.  
als erzeige ich ir mîn wundez herze  
unde valle vür sî unde nîge ûf ir vuoz.

Neste sentido, TERVOOREN traduz os versos com as seguintes implicações: “Weh, was rede ich [jetzt] so töricht [vor mir her]. Daß ich [damals] nicht geredet habe, und zwar wie ein Mann, dem das Glück hold ist. [Da es aber so ist,] werde ich [weiter] schweigen“ (2003:167). Como parece perceptível, o sujeito poético decide manter o seu silêncio, mesmo sendo que essa sua posição é expressa através do canto, pelo que a dimensão antitética é mais do que óbvia.

Do mesmo modo, também se constrói a imagem do silêncio entre homem e mulher através da figura feminina, já que também esta não comunica verbalmente: aliás, sobre a própria tradição do *Minnesang*, TERVOOREN escreve que “Selten betritt sie [die Dame] die Bühne, selten wird sie direkt angeredet, selten spricht sie selbst“ (2003:196). Neste sentido, lê-se do poema VIa, “ôwê, jâ hât sî geslâfen allez her/ alder geswigen alze lange” (VIa, MF127,18-19). A ideia do primeiro verso, *geslâfen*, coloca em evidência a posição meramente passiva da mulher em relação ao homem, já que esta dorme, pelo que o contacto verbal e físico não será passível de ser concretizado. O segundo verso reforça então a condição de silêncio da mulher, impossibilitando assim qualquer espécie de

diálogo entre esta e o homem. Terminamos então a abordagem sobre o não cantar com o poema XVII, no qual se poderá ler esta mesma dimensão:

XVII, MF136,10

ich bin noch, als sî mich hât verlân,  
vil staete her von einem kleinen kinde  
swie wê si mir nu lange hât getân,  
Als swîgende iegenôte, und ein verholner wân.

### 3. NOTAS FINAIS

Da mesma forma que a dimensão da visualidade parecia ser justificada, também aqui encontramos vontades divinas e humanas para justificarem a presença do cantar, pelo que os conceitos de *vröide* e *leit* são explorados e encarados como motivações e efeitos para o cortejar através do canto. Ainda nesse seguimento, encontramos repetidas utilizações do motivo do pássaro, o que naturalmente se revela como um dos mais importantes símbolos desta temática. Apesar da importância que é dada ao cantar, a dimensão do não cantar é igualmente explorada, sendo esta legitimada através da pobre recepção ao cantares do homem por parte da mulher, dos *outros* e do público, o que parece criar preocupações na figura masculina acerca do seu ato de cantar. Finalmente, poderemos acrescentar uma última dimensão que, não estando diretamente ligada ao cantar, poderá ainda ser abordada – o não falar, na qual é recorrentemente referido que o homem e a mulher nunca comunicaram verbalmente.

Assim como sucedido no capítulo anterior, parece-nos relevante organizar sistematicamente, e de forma conclusiva, a questão em debate:

Menosprezo ou Desejo  
*vröide* ou sofrimento  
Receção negativa



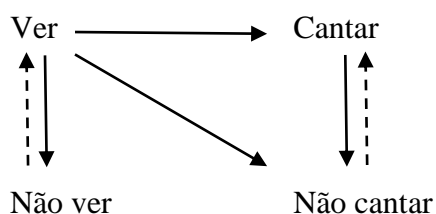
Através desta ilustração, poderemos concluir o dado interessante de que as características presentes na dimensão do cantar estão igualmente presentes na dimensão contrária. Contudo, será importante lembrar que, aliado ao cantar, encontramos a expectativa do homem de conseguir cortejar e conquistar em dama, sendo esta descreditada aquando das reflexões acerca do não cantar. Porque existe um conjunto de dúvidas e impasses associados a estas questões, entende-se que ambos os polos se centram entre um queixume e uma celebração.

Por fim, será relevante notar que, mais uma vez, encontramos os polos representados numa seta de equivalência material, o que implica uma certa subordinação entre as duas tensões. O cantar provoca a reflexão acerca do não cantar; porque existe uma hesitação sobre este não cantar, o sujeito poético volta à sua reflexão acerca do cantar, o que infinitamente o motiva uma vez mais ao não cantar. Porque esta reflexão é feita através do *Sang* que cunha inclusive esta tradição, *Minnesang*, as duas dimensões opostas misturam-se ainda mais, criando assim uma unidade dependente, ainda que bipolar.

### III

#### SOBRE OS POLOS: PROXIMIDADES E AFASTAMENTOS

Como referido no final do primeiro Capítulo, Ver/Não Ver, a dimensão da visualidade influencia claramente a reflexão acerca da não visualidade. Não será, contudo, de todo insensato afirmarmos que, tal como já demonstrado, a poética em análise se constrói através de uma evidente necessidade visual, à qual todas as outras dimensões são subordinadas, fazendo da visualidade a força motora de todo o corpo textual. Se o homem destes poemas não observasse a mulher, este não cantaria acerca de ver ou não ver e, conseqüentemente, cantar e não cantar. Não poderemos, além disso, deixar de lembrar que cada composição bipolar é subordinada entre si, sendo que Ver e Não Ver se influenciam uma à outra, da mesma forma que acontece com Cantar e Não Cantar:



Neste sentido, HUBER considera, inclusive, que a dimensão visual deverá ser considerada como o “Nullstufe” (2009:89-91) desta poética, mostrando assim o carácter basilar que a esta dimensão estará associado. Assim sendo, no que diz respeito à diegese, poderemos afirmar que, ao contrário do postulado católico-cristão, no início *não* era a palavra – ou o verbo –, mas antes a imagem, afirmação que pode ser, inclusive, corroborada com o verso “Si kam her dur diu ganzen ougen” (VIa, MF 127,5).

Neste sentido, compreendemos que existem diferentes níveis de ver e cantar. Do mundo real, encontramos o autor, Heinrich von Morungen, o qual cria um texto – um eu lírico e uma diegese. Nessa ficção, o homem vê uma mulher e canta para e sobre a mesma, fazendo destas duas dimensões níveis de ação. Afirmando ser este o criador do

próprio texto ao qual assistimos, o homem declara-se, simultaneamente, homem, amante e eu lírico, pelo que das possíveis imagens que poderiam ser utilizadas neste cantar ficcional, encontramos o ver e o cantar explorados, envolvendo assim os diferentes níveis que estes compreendem. O ver e o cantar que inicialmente seriam ações, passam para o texto como sendo motivos. Assim sendo, poderemos concluir:

1. Do ponto de vista real, no início era a **ideia**. Referimo-nos, claro está, ao autor real – Heinrich von Morungen. Antes do texto escrito, Morungen teria certamente a ideia. Ora, segundo a conceção platónica, a ideia, ou forma, não é visível nem formada pela palavra, já que esta é meramente inteligível. A forma daria, claramente, lugar ao texto, sendo que podemos aceitar que este fora escrito ou ditado, criando, assim, a palavra;
2. Do ponto de vista ficcional e diegético, no início era a **imagem visual**. A forma, assim como a sua concretização material – o texto – contam uma diegese, sendo que, como referido acima, é a imagem visual que interessa: o homem precisa ver a dama para que a possa cortejar;
3. Do ponto de vista ficcional e criativo, no início era a **ideia**. Tal como acontece com Morungen, o homem do texto, assumindo-se autor do mesmo, inicia o seu cortejar com uma forma, ainda que esta seja ficcional. Do mesmo modo, envolvem-se ainda as aparentes barreiras temporais, uma vez que cantar sobre estes é cantar sobre a recordação (passado), a dúvida e a proibição (presente contínuo) ou a perspectiva vindoura (futuro). No mesmo seguimento, encontramos ainda o cantar sobre o cantar, o que, curiosamente, se parece referir às particularidades do motivo no tempo presente;
4. Do ponto de vista da receção, ficcional ou não, no início era a **palavra**, declamada ou escrita. Para o leitor contemporâneo, para o público medieval ou para qualquer outra audiência em qualquer outro espaço e tempo, todas as questões intrínsecas ao texto existem apenas a partir do momento em que temos acesso ao próprio texto. O texto ao qual temos acesso e a dama que construímos mentalmente é, evidentemente, fruto de uma leitura do texto escrito, sendo que esta nasce inicialmente pela palavra.

Desta forma, encontramos-nos perante uma questão circular, onde a velha dúvida permanece – quem nasceu primeiro, se o ovo ou a galinha. O texto não existe sem forma;

o homem não corteja sem ver, sendo que esse cortejar é, idealmente, também ele fundamentado numa forma; a leitura não existe sem a palavra.

Ainda neste seguimento, e ainda acerca das bases fundamentadoras desta bipolaridade, será interessante apontarmos que, ao que tudo indica, existe uma forte tentativa em justificar a dualidade através de influências divinas. Neste sentido, a mulher terá sido criada por Deus para que esta fosse observada – “wan durch schouwen/ sô geschupf so <got> dem man” (XIII, MF 136,40; XIII, MF 137,1) –, enquanto que o homem tará sido criado para cortejar a dama – “wan ich dur sanc bin ze der welte geborn” (XIII, MF 133,20). Compreendemos, então, que toda a atividade envolvente é na poética em questão justificada e estruturada através de um propósito divino: a mulher é criada bela pela vontade de Deus para que esta seja observada pelo homem; porque o homem a observa, este canta para e sobre a mesma, o que é igualmente explicado através de uma vontade divina.

Desta imagética e desta aparente confusão entre níveis, não poderemos deixar de notar uma certa multiplicação de polos a estas composições associadas, pelo que a sua organização os parece, ora aproximar, ora afastar. Assim sendo, a dimensão da visualidade comporta sempre polos dentro dos seus próprios polos: de um lado, Ver estaria associado ao amante, ao desejo e à celebração, enquanto que Não Ver estaria associado à *huote*, ao menosprezo e ao queixume. Por outro lado, a dimensão da emissão/criação não se parece construir da mesma forma, já que cada polo comporta a mesma dualidade: ao Cantar e ao Não Cantar estão concomitantemente associados o menosprezo e o desejo, *vröide* e *leid*, celebração e queixume. Neste ponto, entendemos uma certa coordenação entre as duas composições bipolares, pelo que os seus afastamentos criam uma unidade poética. Senão, vejamos: o plano inicial cria-se pela vontade do homem de observar a mulher, pelo que qualquer impedimento lhe é doloroso. Não restam dúvidas quanto ao desejo do homem de observar a mulher, já que ver é, neste sentido, um processo passivo de pura volúpia. Na conceção diegética, Cantar/Não Cantar são, contudo, dimensões posteriores à da visualidade, sendo que estes são processos ativos. Se a ação do homem visa um objetivo, acreditar que este não terá a sua concretização, torna o cantar irrelevante. Desta forma, no primeiro caso encontramos-nos perante uma certeza cuja recusa revela qualquer oposto a esta associada; por outro lado,

no segundo caso encontramos-nos perante uma dúvida, pelo que é compreensível a coexistência das mesmas concepções nas duas extremidades polares.

Ora, neste impasse entre inícios e fins, ver e cantar como ação ou motivo, encontramos momentos nos quais o eu lírico aproxima as dimensões da visualidade com a da sonoridade: tendo em conta que o público, idealizado ou real, parece não ter acesso visual à dama, a voz poética desencadeia no poema um diálogo no qual a visualidade se afirma como o ponto essencial. Neste sentido, lembremos o poema XXV, no qual se deixa ler “Seht an ir ougen und merkent ir kinne,/ seht an ir kele wîz und prûeven ir munt” (XXV, MF141,1-2). As duas dimensões juntam-se de forma flagrante, já que esta voz canta para um público, pedindo diretamente a este para observar as características da dama. Ainda do poema VIII, poderemos ler “Sach ieman die vrouwen,/ die man mac schouwen/ in dem venster stân?” (VIII, MF129,14-16). Esta voz, que no poema se identifica como cantor para um público, pergunta se alguém na audiência *viu* a dama que este estará prestes a descrever através do seu cantar, unindo, desta forma, e tal como já analisado, as duas dimensões.

Ainda que neste poema a dama seja descrita após a questão referida, no poema VIa lemos “Wést ich, ob ez verswîget möhte sîn,/ ich lieze iuch sehen mîne schoene vrouwen” (VIa, MF127,1-2)<sup>56</sup>, o que parece ser uma recusa por parte do sujeito poético em mostrar a sua amada. Numa poética onde a visualidade se afirma como um dos topos mais fundamentais, é interessante ver que a ekphrasis se converte em anti-ekphrasis, rejeitando assim o sujeito poético a descrição da figura feminina. Não falamos em *o que se vê* mas antes em *como se vê*, pelo que o centro da poética é, não o objeto observado, mas antes as condicionantes e as consequências do ato de observar. Ainda no mesmo poema, voltamos a encontrar uma referência à visualidade, pelo que poderemos ler “Sie kam her dur diu ganzen ougen” (VIa, MF127,5). A locução adverbial de lugar aqui empregue – *her* – cria para a leitura uma situação ambígua, já que o seu referente não é distinguido com especificidade. De um ponto de vista teórico, será sensato considerar que a voz poética existe apenas num plano fictício, pelo que *her* se refere naturalmente ao próprio texto. Por outro lado, a evidência pragmática de que a literatura medieval existia para ser apresentada oralmente não poderá ser ignorada, pelo que poderemos admitir que *her* significará não (ou não só) o texto, mas (ou também) o local onde poema seria

---

<sup>56</sup> Na variação VIb, poderemos ler “Wist ich, obe ez mohte wol verswigen sîn,/ ich lieze iuch sehen mîne lieben vrouwen”.

cantado. Independentemente do valor significativo que a esta locução é atribuído, interessa apontar que a figura feminina existe na dimensão espacial – o *aqui* –, o que é resultado de um momento visual: a mulher chegou através dos olhos. Ainda no mesmo sentido, não poderemos deixar de lembrar a provável relação que este verso tem com a “Empfängnisbild” da tradição mariana.<sup>57</sup>

Outro exemplo similar poderá ser encontrado no poema X, no qual o eu lírico fala de uma dama, dizendo “seht, durch daz sô hab ich des gesworn (...)” (X, MF130,34) e ainda “seht, sô tág ez in dem herzen mîn“ (X, MF130,38). No presente caso, será interessante notar que esta voz não pede para ver nada concreto – no primeiro caso, diz ter jurado que ninguém lhe seria mais precioso, enquanto no segundo afirma que é dia no seu coração quando este vê a dama. A escolha do verbo *sêhen* torna-se, desta forma, ainda mais relevante, já que o homem poderia ter optado por um verbo provavelmente mais apropriado para o seu relato (como ouvir). Vários outros exemplos podem, contudo, ser aqui citados. No poema XVI, lemos “seht, dés wundert mîch, wan es ê niht geschach” (XVI, MF135,12), o que, mais uma vez, se revela uma junção entre as duas dimensões propostas. Do poema II, poderemos ler “seht, daz muoz si sîn,/ der ich selten vrô gestên” (II, MF123,16-17), “Swer mir des verban, obe ich si minne tougen,/ seht, der sündet sich“ (XXII, MF138,25-26), „Mirst daz herze worden swaere./ seht, daz schaffet mir ein sende nôt“ (XXVIII, MF142,33-34) e „Minne, diu der werelde ir vröude mêret,/ seht, diu brâhte in troumes wîs die vrouwen mîn“ (XXXII, MF145,9-10). O que todos estes versos têm em comum é o pedido da voz poética em ver algo que não é visível mas sim descritível, tal como já BLEUMER havia proposto (Cf. 2010:331-332). De facto, se retomarmos o poema XIII, compreendemos que nem mesmo o homem destes versos tem acesso visual à dama, já que enquanto se refere à sua beleza, afirma “(...) diu liebe aller schônist/ ist sî, mîn vrowe; des hoere ich ir jehen” (XIII, MF 133,31-32). Um último exemplo a este muito próximo será “Als ist mit güete umbevangan diu schône./ dés man ir jêt,/ si ist aller wîbe ein krône” (I, MF122,7-9).

---

<sup>57</sup> Cf. KESTING, 1965:96.



## REFLEXÕES FINAIS

Terminada a análise de cada um dos polos inicialmente propostos, pretendemos agora, e de forma a finalizar o desenvolvimento da presente dissertação, recapitular as suas especificidades e relações de forma sintetizada, culminando, desse modo, nas eventuais pertinências que o trabalho poderá ter para estudos futuros.

A primeira parte do primeiro capítulo, *Ver*, explorou numa fase inicial as razões que motivam o homem a observar a mulher, sendo que nos foi possível encontrar motivações ora humanas, ora divinas, pelo que estas estariam associadas à beleza feminina, fruto do divino: Deus criou a mulher bela para que esta fosse observada pelo homem, o que acaba por se concretizar. Ainda sobre a beleza, assistimos a descrições físicas, como àquelas em relação aos lábios, e ainda a uma associação entre a dama e a luz que, através da conexão com o sol ou as estrelas, atribuem à mulher uma dimensão transcendente, já que ligam esta à figura de Maria. Assim como as motivações são referidas, analisámos ainda os efeitos deste observar, sendo que poderemos encontrar uma aparente ambiguidade associada ao mesmo: por um lado, encontramos efeitos positivos, *vröide*, por outro, efeitos negativos, *leit*. A mesma poética parece, contudo, capaz de explicar este aparente paradoxo: observar a dama tem, de facto, efeitos positivos, já que estará ligado à perceção visual da beleza; por outro lado, porque o homem não consegue conquistar a dama, a visualidade torna-se uma obsessão doentia da qual o homem não parece conseguir escapar.

Entendidas estas características, dirigimo-nos para o polo oposto: *Não ver*. Pela leitura atenta da poética de Morungen, pareceu-nos racional subdividir o capítulo em duas partes: *Ausência* e *Intensidade Luminosa*. Na primeira parte, entendemos que o homem não vê a mulher por esta estar de alguma forma ausente, seja por força da *huote*, seja por vontade da própria mulher, sendo que esta ausência tem evidentes efeitos negativos na figura masculina. A segunda parte explorou a dimensão da não visualidade no sentido em

que o brilho e a luz da mulher são tão intensos que, por vezes, não revelam, mas antes cobrem, fazendo da mulher um ser equivalente a um fantasma ou mesmo cegando os sentidos visuais do homem. Neste sentido, associamos ainda a cor branca com a qual a mulher é descrita, o que poderá ser igualmente associado à mesma problemática.

O segundo capítulo focou, portanto, nas características associadas a um plano de emissão/criação, onde analisámos os opostos Cantar e Não Cantar. Na primeira parte, refletimos sobre cantar, iniciando a nossa reflexão com alguns apontamentos entre a ficção e a realidade, já que o cantar ao qual o sujeito poético se refere não é necessariamente o cantar no qual o poema seria apresentado, sendo que identificamos as descrições dos poemas como algo fictício e idealizado, ainda que não rejeitando uma possível relação com o mundo real. De seguida, explorámos mais uma vez as motivações que levariam a este cantar, identificando novamente motivações humanas e divinas, além de uma imagética comparativa ao canto dos pássaros. Um terceiro subcapítulo abordou a dualidade *vroide* e *leid*, sendo este par utilizado como forma de motivação e efeito para e do cantar. Seguimos, finalmente, com um último subcapítulo, o qual abordou as receções da dama e do público ao cantar do homem, pelo que nos foi possível concluir que todas estas seriam pouco recetivas.

A segunda parte do segundo capítulo explorou, então, a construção do polo a este oposto: não cantar. Num primeiro momento, tentámos entender de que forma este é legitimado na poética em questão, pelo que concluímos que a mesma se foca em aspetos ligados à dama, já que esta não recebe positivamente o cortejar; à *huote*, identidade que não permite o canto; e ao próprio homem, que se debate em relação à questão e se preocupa com a receção do seu cantar. Ainda num último subcapítulo, acrescentámos alguns aspetos acerca do não falar, já que também este mostra que em vários casos não existe qualquer espécie de comunicação verbal entre o homem e a mulher.

Deste desenvolvimento, brotaram proximidades e afastamentos entre estas aparentes tensões bipolares, pelo que concluímos inicialmente a visualidade se revela como a força motriz para toda a poética. Ainda assim, tornou-se claro que ambas as composições bipolares se justificam através de vontade divinas, o que parece legitimar toda a tensão poética. Neste seguimento, achámos sensato referir os diferentes níveis existentes entre as dimensões Ver/Não Ver e Cantar/Não Cantar, pelo que nos foi necessário separar cuidadosamente autor/público real de fictício, pelo que a criação desta

poética/diegeese parece ter os seus inícios de modos distintos. Ainda neste sentido, referimos a multiplicação de polos que a estas construções estão associadas, evidenciando um certo afastamento entre as mesmas. No sentido de as voltar a aproximar, terminamos a reflexões com referência às indicações textuais que juntavam as duas dimensões de forma flagrante, fazendo destas uma criação claramente interdependente.

Ora, nesta fase final, sobra questionar o que nos resta da percepção morunguiana. Pelo que foi aqui apresentado, compreendemos que a voz dos poemas de Morungen se movimenta em momentos bipolares entre *ver* e *não ver* ou *cantar* e *não cantar*, dimensões aqui associadas à percepção e à emissão/criação. Ora, o recetor do texto – o público real, o leitor ou, num plano ficcional, o público idealizado – percebe esta poética no momento da receção. Não vemos a dama que é descrita nem cantamos sobre esta – contudo, percebemos, ainda que mentalmente, aquilo que é relatado. Através dessa percepção, e tal como acontecia com o homem dos poemas, podemos emitir e criar novas respostas. Discursos no campo das artes são certamente conhecidos: nos inícios do século XIV, Hugo von Trimberg refere Morungen em *Renner*, e mais tarde encontramos uma outra referência em Seifried Hebling. Apenas estas duas referências nos são conhecidas da Idade Média, pelo que poderemos, contudo, encontrar também criações tendo em conta a influência de Morungen em diferentes poetas. Já no início do nosso século, valerá a pena relembrar o filme de Elfi Mikesch, *Die Straße der Troubadoure*, o qual, na pele da personagem Peter Pannke, músico do século XXI, retoma as viagens de Morungen.

Por outro lado, o discurso que o recetor cria pode ser igualmente científico, dos quais fará parte a própria dissertação, pelo que restar-nos-á refletir acerca da sua relevância no panorama científico na qual esta se insere. Aliado a esta dissertação, poderemos então falar sobre um futuro estudo acerca de outros polos ou conjunto de opostos na poesia de Morungen, pelo que alguns já haviam sido propostos na parte introdutória do presente estudo: interior e exterior, inferior e superior, aceitação e negação, sagrado e profano. Poderemos ainda equacionar que outros polos poderão ser resultado destes, tentando, dessa forma, analisá-los mais detalhadamente.

Tendo em conta que as dimensões opostas não parecem ser alheias ao *Minnesang* – tomem-se como exemplos a dicotomia *vröide* e *leid* ou as canções de verão e de inverno de Neidhart von Reuenthal –, seria igualmente sensato considerar um estudo das composições bipolares na tradição do *Minnesang*, visando, dessa forma, uma abordagem comparativa entre os diferentes autores. Tal estudo poderia, entre outros, compreender a complexidade poética desta tradição e provavelmente descortinar algumas das influências a esta associadas. Dependendo das conclusões que deste estudo surgiriam, poderíamos ainda compreender com maior profundidade as representações femininas e masculinas ou os ideais cavaleirescos e de cortejar.

Evidentemente que nos poderemos ainda usar do estudo para trabalhar novamente, ou mais aprofundadamente, algumas das questões adjacentes àquelas estudadas: luz, cor, beleza, sonoridade, consciência autoral ou performance poderão ser alguns dos exemplos referíveis. Ainda nesse sentido, poderemos igualmente refletir acerca da estrutura formal de textos poéticos, em especial daqueles apresentados pelo *Minnesang*, entendendo de forma mais aprofundada os instrumentos utilizados e a sua pertinência no uso da linguagem.

Desta forma, encerramos a nossa dissertação, com a convicção que a poética morunguiana encontra a sua simetria na exploração de diferentes polos assimétricos. Ainda que esta se equilibre através dos contrastes, é certo que o mesmo não acontece com o homem dos poemas, uma vez que este é o protagonista desta bipolaridade, na qual qualquer espécie de contacto com a dama resulta num atrito, o que, contra todas as vontades da física, culmina em movimento e quietude, fazendo esta voz voltar sempre ao seu ponto inicial. Encerramos finalmente com a questão provocatória – Poderemos, então, falar de uma poética circular?: “nû bin ich vil kûme an dem beginne” (XXXII, MF145,31).

## BIBLIOGRAFIA

### TEXTOS

Santo Agostinho, A verdadeira religião. De uera religione. Trad. por Paula SILVA e Manuel RAMOS. Porto, 2012

André Capelão, Tratado do Amor Cortês. São Paulo, 2000

Aristóteles, Poética. In: Estudos Gerais – Série Universitária. Lisboa, s.d.

Aristóteles, Sobre a Alma. In: Obras Completas de Aristóteles, Volume III, Tomo I. Lisboa, 2010

Cântico dos Cânticos. Trad. José TOLENTINO MENDONÇA. Lisboa, 1997

Des Minnesangs Frühling, unter Benutzung der Ausgaben von Karl LACHMANN und Moriz HAUPT, Friedrich VOGT und Carl VON KRAUS, bearbeitet von Hugo MOSER und Helmut TERVOOREN. I Texte. Stuttgart, 1977

Des Minnesangs Frühling, unter Benutzung der Ausgaben von Karl LACHMANN und Moriz HAUPT, Friedrich VOGT und Carl VON KRAUS, bearbeitet von Hugo MOSER und Helmut TERVOOREN. II Editionsprinzipien, Melodien, Handschriften, Erläuterungen. Stuttgart, 1977

Des Minnesangs Frühling. Mit Bezeichnung der Abweichungen von LACHMANN und HAUPT und unter Beifügung ihrer Anmerkungen, neu bearbeitet von Friedrich VOGT. Leipzig, 1911

Des Minnesangs Frühling. Nach Karl LACHMANN, Moriz HAUPT und Friedrich VOGT neu bearbeitet von Carl VON KRAUS. Leipzig, 1944

Deutsche Lyrik des Frühen und Hohen Mittelalters. Edition der Texte und Kommentare von Ingrid KASTEN. Trad. por Margherita KUHN. Frankfurt am Main, 2005

Robert Grosseteste, Tratado da luz e outros opúsculos sobre a cor e a luz. Trad. por Mário de CARVALHO e Maria CAMPS. Porto, 2012

Horácio, Arte Poética. Lisboa, 1984

Heinrich von Morungen. Lieder. Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch. Text, Übersetzung, Kommentar von Helmut Tervooren. Stuttgart, 2003

Minnesang – Mittelhochdeutsche Texte mit Übertragungen und Anmerkungen. Ed. e trad. por Helmut BRACKERT. Frankfurt am Main, 1983

Ovídio, Arte de Amar. Trad. por Carlos Ascenso ANDRÉ. Lisboa, 2006

Platão, A República. Trad. por Maria Helena PEREIRA. Lisboa, 2010

### **DICIONÁRIOS E OUTRAS OBRAS DE REFERÊNCIA**

Oswald DUCROT/Tzevetan TODOROV, Dicionário das Ciências da Linguagem. Trad. por António José MASSANO, José AFONSO, Manuela CARRILHO e Maragarida FONT. Lisboa, 1982

Richard EMMERSON, Key Figures in Medieval Europe – An Encyclopedia. New York, 2006

Heinrich LAUSBERG, Elementos da Retórica Literária. Lisboa, 1967

Mathias LEXER, Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch. Stuttgart, 1992

Herman PAUL, Mittelhochdeutsche Grammatik. Tübingen, 2007

Helmut TERVOOREN, Heinrich von Morungen. In: Die Deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Vol. 3. Berlin, 1981:804-815

### **ESTUDOS**

Vítor Manuel de AGUIAR E SILVA, Teoria da Literatura. Coimbra, 1988

Friedrich AST, Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik. Landshut, 1808

John BARR, The Assaults on our Senses. Southampton, 1970

Roland BARTHES, Fragmentos de um discurso amoroso. Trad. por Isabel PASCOAL. Lisboa, 2010

Roland BARTHES, Lição. Trad. por Ana Mafalda LEITE. Lisboa, 1988

Thomas BEIN, Das Singen über das Singen: Zu Sang und Minne im Minnesang. In: >Aufführung< und >Schrift< im Mittelalter und Frühen Neuzeit. Ed. por Jan-Dirk MÜLLER. Stuttgart/Weimar, 1996:67-92

\_\_\_\_\_, Germanistik Mediävistik – Eine Einführung. Berlin, 2005

Hartmut BLEUMER, Minnesang als Lyrik? Desiderate der Unmittelbarkeit bei Heinrich von Morungen, Ulrich von Liechtenstein und Johannes Hadlaub. In: Wolfram-Studien XXI. Transformationen der Lyrik im 13. Jahrhundert. Wildbader Kolloquium 2008. Ed. por Susanne KÖBELE. Berlin, 2013:165-183

Hartmut BLEUMER, Das Echo des Bildes – Narration und poetische Emergenz bei Heinrich von Morungen. In: ZfdPh. Vol. 129. Berlin, 2011:321-345

Helmut de BOOR, Die Höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang. 1170-1250. München, 1953

Klaus BRANDES, Heinrich von Morungen: Zyklische Liedgruppen – Rekonstruktion, Forminterpretation, kritische Ausgabe. Tübingen, 1975

Thomas B. BRILL, Light – Ist Interaction with Art and Antiquities. New York/London, 1980

Horst BRUNNER, Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit im Überblick. Stuttgart, 2010

Joachim BUMKE, Höfische Kultur – Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. München, 2008

Michael CAMILLE, Before the gaze – The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing. In: Visuality before and beyond Renaissance – Seeing as other saw. Ed. por Robert S. NELSON. Cambridge, 2000:197-223

W. W. CHAMBERS, Heinrich von Morungen: MF. 131, 9-16. In: The Modern Language Review. Nr. 54. Vol. 3. s.l., 1959:404-405

Jonathan CULLER, Literary Theory. A Very Short Introduction. Oxford, 2000

Jacques DERRIDA, Positions. Trad. por Allan Bass. Chicago, 1982

Erich von DRYGALSKI, Heinrich von Morungen und Ovid. Diss. Göttingen, 1928

Margreth EGIDI, *Mouvance* der Textsituation und des Textes (Heinrich von Morungen, MF 131, 25). In: Jahrbuch für Internationale Germanistik. Kongreßberichte. Vol. 57. Ed. por Peter WIESINGER. Bern, 2002:219-227

William EMPSON, Seven Types of Ambiguity. London, 1949

Kurt FLASCH, Das Philosophische Denken im Mittelalter – Von Augustin zu Maciavelli. Stuttgart, 2000

Rod FISHER, The Singer's Confrontation with Beauty: some Observations on the Performance of Morungen's Songs. In: German Life and Letters, Nr. 50, Vol. 3. Oxford, 1997:267-282

Rodney W. FISHER, Variations in Stanza Sequence as Records of Minnesang Performance: The Example of Morungen. In: ZfdA, Vol. 126. Leipzig, 1997:375-396

Dieter FORTMANN, Studien zur Gestaltung der Lieder Heinrichs von Morungen. Diss. Tübingen, 1966

Peter FRENZEL, Minne-Sang: The Conjunction of Singing and Loving in German Courtly Song. In: *The German Quarterly*, Vol. 55, No. 3. New Jersey, 1982:336-348

Joana MATOS FRIAS, Retórica da Imagista na Poesia de Ruy Cinatti, Vol. I. Porto, 2006

Theodor FRINGS/Elisabeth LEA, Das Lied vom Spiegel und von Narziß. Morungen 145,1. Kraus 7. Minnelied, Kanzone, Hymnus. Beobachtungen zur Sprache der Minne. Deutsch, Provenzalisch, Französisch, Lateinisch. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 87. Tübingen, 1965:40-200

Achim GEISENHANSLÜKE, Einführung in die Literaturtheorie. Von der Hermeneutik zur Medienwissenschaft. Darmstadt, 2004

Emil GOTTSCHAU, Über Heinrich von Morungen. In: *PBB*, Vol. 7. Berlin, 1880:335-430

Carola L. GOTTMANN, Das Tagelied Heinrichs von Morungen und Walthers von der Vogelweide – Überlegungen zur Absage an das Tagelied der hochhöfischen Zeit. In: *Ist zwîvel herzen nâchgebûr: Günther Schweikle zum 60. Geburtstag*. Ed. por Rüdiger KRÜGER/Jürgen KÜHNEL/Joachim KUOLT. Stuttgart, 1989:63-82

Jean GRONDIN, Hermeneutik. Trad. por Ulrike BLECH. Göttingen, 2009

Cynthia HAHN, Visio die – Changes in Medieval Visuality. In: *Visuality before and beyond the Renaissance – Seeing as others saw*. Ed. por Robert S. NELSON. Cambridge, 2000:169-196

Harald HAFERLAND, Hohe Minne. Zur Beschreibung der Minnekanzone. Berlin, 2000

Nancy Karl HAYES, Negativizing Narcissus: Heinrich von Morungen at Julia Kristeva's Court. In: *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 22, No. 1. Maryland, 1989:43-60

Anthony KENNY, Filosofia Medieval. Trad. por António INFANTE. Lisboa, 2010

Hubert HEINEN, „Gibt's da nichts zu lachen?“. Hyperbolik als Intensivierung oder Ironiesignal bei Heinrich von Morungen und Ulrich von Liechtensten. Sprachspiel und Lachkultur. In: *Beiträge zur Literatur- und Sprachgeschichte*. Nr. 300. Ed. por Angela BADER/e.o. Stuttgart, 1994:194-214

Karl HELM, Heinrich von Morungen und Albrecht von Halberstadt. In: *PBB*. Vol. 50. Tübingen, 1926:143-145



William R. HENDEE/Peter N. T. WELLS, *The Perception of Visual Information*. New York, 1997

AA. VV., *Hermeneutik. Basistexte zur Einführung in die wissenschaftstheoretischen Grundlagen von Verstehen und Interpretation*. Heidelberg, 2008

Christoph HUBER, *Ekphrasis-Aspekte im Minnesang. Zur Poetik der Visualisierung bei Heinrich von Morungen mit Blick auf die *Carmina Burana* und Walther von der Vogelweide*. Göttingen, 2009

Christoph HUBER, *Normproblematik im frühen Minnesang bis Heinrich von Morungen*. In: *Text und Normativität im deutschen Mittelalter. XX. Anglo-German Colloquium*. Ed. por Elke BRÜGGEN/e.o. Berlin/Boston, 2012:371-384

Gert HÜBNER, *Minnesang im 13. Jahrhundert – Eine Einführung*. Tübingen, 2008

Hans IRLER, *Minnerollen – Rollenspiele. Fiktion und Funktion im Minnesang Heinrichs von Morungen*. Frankfurt am Main, 2001

Oliver JAHRHAUS, *Literaturtheorie*. Tübingen, 2004

Dirk JOSCHKO, *Zur Morungen-Rezeption bei Heinrich Hetzbolt von Weißensee*. Stuttgart, 1990/1991

Gert KAISER, *Narzissmotiv und Spiegelraub. Eine Skizze zu Heinrich von Morungen und Neidhart von Reuental*. In: *Interpretationen mittelhochdeutscher Lyrik*. Ed. por Günter JUNGBLUTH. Berlin/Zürich, 1981:71-81

Tomis KAPITAN, *Vision, Vector, Veracity*. In: *Schriften der Académie du Midi. Vol. III – Blick und Bild im Spannungsfeld von Sehen, Metaphern und Verstehen*. Ed. por Tilman BORSCHKE/Johann KREUZER/Christian STRUB. München, 1998:31-44

Ingrid KASTEN, *Frauendienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert. Zur Entwicklung und Adaption eines literarischen Konzepts*. Heidelberg, 1986

Ingrid KASTEN, *Kommentar*. In: *Deutsche Lyrik des Frühen und Hohen Mittelalters. Edition der Texte und Kommentare von Ingrid KASTEN*. Trad. por Margherita KUHN. Frankfurt am Main, 2005:551-1071

Beate KELLNER, *Gewalt und Minne. Zu Wahrnehmung, Körperkonzept und Ich-Rolle im Liedcorpus Heinrichs von Morungen*. In: *PBB. Vol. 119*. Ed. por Klaus GRUBMÜLLER/Thomas KLEIN/Jan-Dirk MÜLLER. Tübingen, 1997:33-66

Peter KESTING, *Maria-Frouwe. Über den Einfluß der Marienverehrung auf den Minnesang bis Walther von der Vogelweide*. München, 1965

- Mario KLARER, *An Introduction to Literary Studies*. London/New York, 1999
- Norman KRETZMAN/Anthony KENNY/Jan PINBORG, *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy*. Cambridge, 1982
- Christoph LEUCHTER, *Dichten im Uneigentlichen. Zur Metaphorik und Poetik Heinrichs von Morungen*. Frankfurt am Main, 2003
- Irmgard LINDNER, *Minnelyrik des Mittelalters*. München, 1974
- Bernd LUTZ, *A Literatura Alemã da Idade Média*. In: *História da Literatura Alemã I – Das Origens ao «Vormärz»*. Lisboa, 1993:15-87
- AA. VV., *Mainz 1184, Der Traum von Liebe und Ritterschaft – The Dream of Love and Chivalry*. Mainz, s.d.
- Fritz MARTINI, *História da Literatura Alemã I – das origens ao classicismo*. Trad. por Manuela Pinto dos SANTOS. Lisboa, s.d.
- Thomas MCLAUGHLIN, *Figurative Language*. In: *Critical Terms for Literary Study*. Ed. por Frank LENTRICCHIA/Thomas MCLAUGHLIN. Chicago, 1990:80-90
- Karl MERTENS, *Das Problem des perspektiveischen Sehens in Husserls Phänomenologie der Wahrnehmung*. In: *Schriften der Académie du Midi. Band III. Blick und Bild im Spannungsfeld von Sehen, Metaphern und Verstehen*. Ed. por Tilman BORSCHKE/Johann KREUZER/Christian STRUB. München, 1998:45-61
- Ferdinand MICHEL, *Heinrich von Morungen und die Troubadours: ein Beitrag zur Betrachtung des Verhältnisses zwischen deutschem und provenzalischem Minnesang*. London, 1880
- Lydia MIKLAUTSCH, *Hermeneutik – Walther verstehen*. In: *Walther von der Vogelweide und die Literaturtheorie. Neun Modellanalysen von »Nemt, frouwe, disen kranz«*. Ed. Johannes KELLER/Lydia MIKLAUTSCH. Stuttgart, 2008:24-44
- Gunnar MIKOSCH/Anja RATHMANN-LUTZ, *Visibilität des Unsichtbaren – Eine Einleitung*. Zürich, 2011
- Jan-Dirk MÜLLER, *Ir sult sprechen willekomen. Sänger, Sprecherrolle und die Angänge volkssprachlicher Lyrik*. In: *Minnesang und Literaturtheorie*. Ed. por Ute von BLOH/Armin SCHULZ. Tübingen, 2001:107-128
- Jan-Dirk MÜLLER, *Der Blick den anderen*. In: *Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters. XXI. Anglo-German Colloquium*. Ed. por Ricarda BAUSCHKE/Sebastian COXON/Martin H. JONES. London, 2009:12-34

Jan-Dirk MÜLLER, Heinrich von Morungen: *Mir ist geschehen als einem kindelîne* (MFr 145,1). In: GRM. Nr. 60. Vol. 1. Ed. por Renate STAUF. Heidelberg, 2010:3-26

Bert NAGEL, Staufische Klassik – *Deutsche Dichtung um 1200*. Heidelberg, 1977

Gustav NECKEL, Zu Heinrich von Morungen. In: PBB, Vol. 46. Tübingen, 1922:156-164

Frederick PALMER, Visual Awareness. London, 1972

Jens PFEIFFER, Die Gewalt der Sprache und die Ohnmacht der Poesie. Zu Heinrichs von Morungen ‚Ich bin iemer der ander, niht der eine‘. In: *Mitterlalterliche Lyrik: Probleme der Poetik*. Ed. por Thomas CRAMER/Ingrid KASTEN. Berlin, 1999:122-139

Maurice MERLEAU-PONTY, O olho e o espírito. Trad. por Luíz Manuel Bernardo. Vega, 2002

Ulrich PRETZEL, Zwei Gedichte Heinrichs von Morungen. In: *Kleine Schriften*. Berlin, 1979a:145-157

\_\_\_\_\_, Drei Lieder Heinrichs von Morungen. In: *Kleine Schriften*. Berlin, 1979b:158-169

Hans Herbert RÄKEL, Der deutsche Minnesang. Eine Einführung mit Texten und Materialien. München, 1986

A. RICHARDS, *Practical Criticism*. London, 1930

B.

M. F. RICHEY, Heinrich von Morungen. In: *Essays on Mediæval German Poetry*. Oxford, 1969:41-52

Paul RICEUR, *Teoria da Interpretação*. Trad. por Artur MORÃO. Porto, 1995

J. G. ROBERTSON, *A History of German Literature*. London, 1970

Volker ROLOFF, *Reden und Schweigen – Zur Tradition und Gestaltung eines mittelalterlichen Themas in der französischen Literatur*. München, 1973

Michael RUPP, Narziß und Venus. Der lyrische Blick auf die Antike bei Heinrich von Morungen, Konrad von Würzburg und dem Wilden Alexander. In: »*Texte zum Sprechen bringen*« *Philologie und Interpretation*. Ed. por Christiane ACKERMANN/Ulrich BARTON. Tübingen, 2009:35-48

Hanno RÜTHER, *Der Mythos von den Minnesängern. Entstehung der Moringen-, Tannhäuser und Bremberger-Ballade*. Köln/Weimar/Wien, 2007

Olive SAYCE, *The Medieval German Lyric 1150-1300. The development of its themes and forms in their European context*. Oxford, 1982

- F. D. E. SCHLEIERMACHER, *Hermeneutik und Kritik*. Berlin, 1977
- Gudrun SCHLEUSENER-EICHHOLZ, *Das Auge im Mittelalter*. Vol. 1. München, 1985
- \_\_\_\_\_, *Das Auge im Mittelalter*. Vol. 2. München, 1985
- Horst Dieter SCHLOSSER, *Heinrich von Morungen: von der elbe wirt entsen vil manic man (MF 126,8)*. In: *Interpretation und Edition deutscher Texte des Mittelalters*. Festschrift für John Asher zum 60. Geburtstag. Ed. Kathryn SMITS/Werner BESCH/Victor LANGE. Berlin, 1981:121-135
- Rüdiger SCHNELL, *Causa Amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*. Bern, 1985
- Mireille SCHNYDER, *Topographie des Schweigens. Untersuchungen zum deutschen höfischen Roman um 1200*. Göttingen, 2003
- Valentin SCHWEIGER, *Textkritische und chronologische Studien zu den Liedern Heinrichs von Morungen*. Freiburg, 1970
- Günther SCHWEIKLE, *Textkritik und Interpretation. Heinrich von Morungen *Sît siu herzeliebe heizent minne* (MF 132,19)*. In: *Minnesang in neuer Sicht*. Stuttgart/Weimar 1994a:216-264
- \_\_\_\_\_, *Eine Morungen-Parodie Walthers? Zur MF 145,33*. In: *Minnesang in neuer Sicht*. Stuttgart/Weimar 1994b:265-277
- \_\_\_\_\_, *Doppelfassungen bei Heinrich von Morungen*. In: *Minnesang in neuer Sicht*. Stuttgart/Weimar, 1994c:278-296
- Julius SCHWIETERING, *Der Liederzyklus Heinrichs von Morungen*. In: *ZfdA*, Vol. 82. Tübingen, 1948-50:77-104
- Heinz SIEBURG, *Literatur des Mittelalters*. Ed. por Iwan-Michelangelo D'APRILE. Berlin, 2012
- E. SIEVERS, *Zu Heinrich von Morungen*. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, Vol. 50. Tübingen, 1927:331-350
- Kristyna SOLOMON, *Das Tagelied Morungens Mf 143,22 (Owê, soll aber iemer mê)*. In: *Minne ist ein sô swarez spil, daz ichs niemer tar beginnen: Eine Untersuchung der weiblichen Stimme im Hohen Sang*. Göttingen, 2013a:86-89
- \_\_\_\_\_, *Minne ist ein sô swarez spil, daz ichs niemer tar beginnen: Eine Untersuchung der weiblichen Stimme im Hohen Sang*. Ed. por Eckard ROLF/e.o. Göttingen, 2013b
- Klaus SPECKENBACH, *Morungens Umspielender Gattungsgrenzen. Zur Interpretation von >Ez tuot vil wêz< (MF XV; 134,14) und >Ich hôrte ûf der heide< (MF XXIII;*

139,19). In: Münsteraner Einführungen: Germanistik. Band 4. Germanistische Mediävistik. Ed. por Volker HONEMANN/Thomas TOMASEK. Münster, 1999:124-146

Segismundo SPINA, A lírica trovadoresca. São Paulo, s.d.

Jean STAROBINSKI, The Living Eye. Trad. Arthur GOLDHAMMER. London, 1989

Peter STROHSCHNEIDER, >Aufführung< und >Schrift< in Mittelalter und Früher Neuzeit. In: Germanistische Syposien Berichtsbänder XVII. Stuttgart, 1996:7-30

Joshua C. TAYLOR, Learning to Look – A Handbook for the Visual Arts. Chicago, 1971

Helmut TERVOOREN, Heinrich von Morungen und seine Stellung im deutschen Minnesang. In: Heinrich von Morungen. Lieder. Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch. Text, Übersetzung, Kommentar von Helmut TERVOOREN. Stuttgart, 2003:193-212

Max WEHRLI, Literatur im deutschen Mittelalter. Eine poetologische Einführung. Stuttgart, 2006

Hilkert WEDDIGE, Einführung in die germanistische Mediävistik. München, 1987

Horst WENZEL, Bilder für den Hof. In: Geschichtsdarstellung. Medien-Methoden-Strategien. Ed. Vittória Borsò/Christoph Kann. Köln, 2004:194-213

Eva WILLMS, Liebesleid und Sangelust. Untersuchungen zur deutschen Liebeslyrik des späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts. München, 1990

Alois WOLF, Variation und Integration. Beobachtungen zu hochmittelalterlichen Tagliedern. Darmstadt, 1979

Christopher YOUNG, Vision and discourse in the poems of Heinrich von Morungen. In: Blütezeit. *Festschrift für L. Peter Johnson zum 70. Geburtstag*. Ed. por Mark CHINCA/Joachim HEINZLE/Christopher YOUNG. Tübingen, 2000:29-51