

Reflexões acerca da dinâmica amorosa na poesia em médio-alto-alemão dos séculos XII e XIII¹

J. Carlos Teixeira²
Universidade do Porto

Resumo

É objetivo deste artigo convidar o leitor a refletir acerca da representação do *Minnesang*, e da forma de como este evoluiu durante os séculos XII e XIII. Começar-se-á por apresentar a análise com alguns apontamentos introdutórios sobre os conceitos de *Minne* e *Minnesang*, partindo para a ponderação sobre as fases, símbolos, padrões, motivos e características desta tradição.

Abstract

The purpose of this article is to invite the reader to reflect on the representation of the *Minnesang*, and on its evolution in the 12th and 13th centuries. A few introductory notes on the concepts of *Minne* and *Minnesang* will first be presented, followed by reflections on the phases, symbols, patterns, motifs and general characteristics of this tradition.

BREVES NOTAS INTRODUTÓRIAS

Não é senão depois da segunda metade do século XII que se inicia na Áustria e Baviera uma tendência para uma expressão poética fundada nos princípios e ideais cavaleirescos, que mais tarde se viria a propagar pelos restantes espaços germânico-ocidentais. No plano da lírica encontra-se o chamado *Minnesang* (Cantiga de *Minne*) ou *Minnelyrik* (Lírica de *Minne*), que tem como origem a poesia trovadoresca provençal.

Transmitido musicalmente através das vozes dos *Minnesänger* (Cantores da *Minne*), o *Minnesang* era difundido por um grande número de cortes, que formavam os centros culturais do tempo. Cautelosamente ter-se-á, contudo, de descortinar o significado que a palavra em médio-alto-alemão *Minne* comporta. Recorrentemente traduzida como “Liebe”, *Minne* tem, porém, um valor mais distinto e específico. Matthias Lexer traduz *Minne* como “freundliches gedenken”, “erinnerung” ou “religiöse liebe”.³ Na voz da mãe de Lavinia em “Eneasroman” de Heinrich von Veldeke, o conceito *Minne* é aclarado como um sentimento inexplicável, que só poderá ser entendido por quem realmente o sente. Conta ainda que a ela estão associados o corpo e a alma, a falta de sono e apetite, e que não sendo uma doença, é mais forte do que a própria peste ou a febre (*Eneasroman*, 9820-9990).⁴ A *Minne* é ainda produto de uma criação fictícia, onde o “Eu” existe apenas em função de um papel a desempenhar. Como propõe Hilker Weddige, o “Eu” existe somente como representação de uma imagem pertencente a uma sociedade aristocrática e cortesa.⁵ Interessante será relembrar a particularidade do significante *Minne* em relação às tradições europeias que a si se assemelham, já que não

¹ Apesar de ser aqui referido que *Minne* e *Liebe* não têm exclusivamente o mesmo significado, foi, porém, optado pela palavra “amorosa” para o título do artigo, já que esta comporta em si dimensões que vão ao encontro daquelas que no presente caso pretendem ser exploradas.

² Mestrando em Estudos Alemães – Variante de Literatura Alemã da Idade Média no Contexto Europeu, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

³ Matthias Lexer, *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch* (Stuttgart: S. Hirzel, 1992), 140.

⁴ Edição usada: Heinrich von Veldeke, *Eneasroman* (Reclam, 2006) (= *Er*).

⁵ Hilker Weddige, *Einführung in die germanistische Mediävistik* (München: C.H.Beck, 1987), 254.

há nele qualquer imagem associada nem ao amor, nem ao ideal cortês, como existe nos casos de *Amor Cortês*, *Courtly Love* ou *Fin'amor*.

A este jogo de dinâmicas amorosas, associa-se a imagem de uma dama idealizada, geralmente cortejada por um cavaleiro. Existe na maior parte dos casos uma impossibilidade de concretização da relação amorosa, causada por problemas e obstáculos que se colocam entre os amantes – a dama é não raras vezes casada, ou ocupa uma posição social superior à do homem. Como bem assegura Bernd Lutz, “o *Minnesang* não é poesia vivencial, mas antes homenagem ou lamento por uma ausência”.⁶ Acrescenta ainda:

Com muita frequência se apelidou de paradoxal a constelação em que o *Minnesang* assentava: o *Minnesänger* dedica uma canção de louvor a uma das damas presentes; contudo, ele tem consciência de que jamais conquistará a sua dama. Aquilo que constitui o tema da sua canção, nunca ele o experimentará, uma razão elementar para a forma de expressão egocêntrica, introvertida do *Minnesang* e para a sua estagnação dentro das convenções sociais.⁷

Esta tendência é compreensível no seu contexto, já que o público medieval não se parece interessar pelo amor possível nem pelo “happy ending”. Assim sendo, assiste-se recorrentemente ao amor ilegítimo ou pouco comum, e a situações que estão fora do casamento e da instituição feudal e familiar. Isto não implica, contudo, que a estas situações esteja imperiosamente associada uma conotação negativa ou de crítica social.

Essencial será ainda mencionar que o tema destas canções é estruturado dentro de diversos espaços e contextos. Entre vários exemplos, poder-se-á referir as *Gesprächslieder*, onde os amantes falam entre si, em oposição às *Wechsellieder*, quando estes falam intercaladamente em monólogo. Encontra-se ainda *Tagelieder*, relativas à separação dos amantes aquando da chegada dos primeiros raios de sol, ou *Kreuzlieder* alusivas à partida do cavaleiro para uma cruzada. Particular será ainda *Frauenlieder*, onde a mulher lamenta que tenha de rejeitar o homem.⁸

Neste contexto, é de extrema relevância atentar à distinção entre o chamado *Hohe Minne* e *Niedere Minne*.⁹ O primeiro caracteriza-se pela aspiração e desejo quase platónico e impossível de atingir a mulher amada. É o sentimento de procura e o pensamento de busca por um amor que parece não perdido, mas desconstruído e desconectado da realidade. A mulher encontra-se num estrato social superior ao do homem, que tem como objetivo cortejar e cantar para ela. Ela, contudo, denega recorrentemente o seu cortejar. É um sentimento elevado onde conceitos como *amor spiritualis* e *caritas* são explorados.¹⁰ Em *Niedere Minne*, por outro lado, a relação entre o homem e a mulher é possível, sendo que, regra geral, continua a ser ilegítima. Os amantes encontram-se secretamente e o sentimento é recíproco. A este está ainda associada a ideia de um sentimento menor e menos legítimo, já que o poema é construído à volta de conceitos como *amor carnalis* e *cupiditas*.¹¹

Entenda-se ainda que, apesar das características gerais expostas, o *Minnesang* evoluiu até sensivelmente ao século XIV, apresentando mutações e desenvolvimentos ao longo dos anos. A referência a datas e a divisão dos movimentos e tendências em fases causa em grande parte dos casos controvérsia na comunidade científica, e o exemplo do

⁶ Bernd Lutz, “A Literatura Alemã da Idade Média,” in *História da Literatura Alemã I – das Origens ao «Vormärz»*, 58 (Lisboa: Edições Cosmos, 1993), 55.

⁷ Ibid.

⁸ Günther Schweikle, *Minnesang* (Sammlung Metzger, 1995), 121-151.

⁹ Este segundo terá pouco relevo para o artigo em questão.

¹⁰ Joachim Bumke, *Höfische Kultur – Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008), 516-517.

¹¹ Ibid.

Minnesang não será exceção. Para o presente caso, citar-se-á, contudo, o estudo de André Moret, que considera que a tradição deve ser dividida em 5 fases distintas.¹²

Assim sendo, e de forma genérica, segundo Moret, a *Minnelyrik* inicia-se com “Annonce du Printemps”, onde se encontram poemas anónimos, mas também o legado de Kürenberg e Dietmar I. A mulher ainda não é casada, mas a dicotomia *Minne*/Sofrimento é já identificada, visto que o principal tema das canções é a separação dos amantes. Esta fase é também próxima àquela comumente denominada por “Donauländische Rittelyrik”. As características da primeira fase são mantidas na fase seguinte, “Printemps du Minnesang”, apesar da influência da lírica provençal ser já perceptível. Deste segundo momento fazem parte ainda Heinrich von Veldeke, Friedrich von Hausen, Neunburg, Heinrich von Rugge, Der Burggraf von Rietenburg, Meinloh von Sevelingen, Dietmar von Eist e Albrecht von Johansdorf. A esta fase está ainda associada o motivo da separação dos amantes provocado pelas cruzadas. A influência provençal é porém mais do que nítida na terceira fase – “L’été du Minnesang”, dos quais Heinrich von Morungen, Reinmar, Wolfram von Eschenbach e Albrecht von Hohenburg fazem parte. Esta fase corresponde, em parte, àquilo que normalmente é denominado como a fase clássica do *Minnesang*, que prima pela elevação, abstração e espiritualização da paixão, da dama e do próprio sofrimento. É o auge da tradição, e tem como primeiro objetivo a representação da *Hohe Minne*. Entra-se assim na quarta fase, “Plein été”, na qual se destaca Walther von der Vogelweide. Nesta fase o declínio do *Minnesang* é visível, o que é particularmente claro com o culminar da quinta fase, “L’automne du Minnesang”, da qual apenas vinte e seis poemas se integram. Neste último momento o entendimento da *Minne* é distintamente mais terreno e mundano do em que todas as outras fases.

Desta forma, será agora essencial refletir acerca das particularidades e especificidades desta tradição. Para isso, optou-se por um método de leitura cronológica desta tendência, para que a identificação de motivos e imagens no seu contexto fosse possível, tanto no panorama geral da *Minnelyrik*, como na sua evolução.

ESPECIFICIDADES DO MINNESANG

Como ponto de partida será provavelmente interessante a referência a um dos poemas mais célebres de Rudolf von Fein. Leia-se:

mir ist also dem, der ûf den boum dâ stîget
und niht hôher mac und dâ mitten belîbet
unde ouch mit nihte wider komen kann
und alsô die zît mit sorgen hine vertrîbet. (MF 80, 1, 5-8)¹³

O eu lírico, que no próprio poema assume ser o homem cantante, dá conta de uma dama que se senta na árvore. Num gesto de obrigação e desejo, ele tenta chegar até ela. O uso constante do polissíndeto mostra a continuidade, a pressa e a inevitabilidade da *Minne*, quase como se não conseguisse respirar. Note-se, então, o paradoxo: o homem sobe porque quer e precisa de subir; o homem quer e precisa de descer, mas não o consegue fazer. Ele é pássaro que canta para chegar à mulher, mas nunca chega a ser pássaro porque não consegue pousar na árvore. A sua natureza divide-se entre a necessidade de chegar ao cimo, e descer ao chão, sendo que nenhuma das atitudes é passível de concretização. Ele não consegue, portanto, evoluir nem se movimentar, ficando preso no mesmo ponto. Quase como uma inevitabilidade, o homem é pássaro enjaulado na própria árvore.

¹² Ver: André Moret, *Les débuts du lyrisme en Allemagne, des origines à 1350* (Lille: Bibliothèque Universitaire, 1951), 30; André Moret, *Anthologie du Minnesang* (Bibliothèque de Philologie Germanique XIII).

¹³ Edição usada: *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters* (Deutscher Klassiker Verlag, 1995). MF corresponde a *Des Minnesangs Frühling*, do qual se segue o número da canção, a estrofe e o verso.

Nestes 4 versos está circunscrito grande parte do que define a *Minnelyrik*: o sentimento do homem pela mulher (apesar de numa fase inicial ser comum ouvir apenas a voz da mulher no poema); o uso da natureza como espaço de ação; o pássaro cantante; e o característico conflito entre *Minne* e sofrimento.

Será pois a natureza como imagem e motivo a primeira dimensão a apontar, já que nela convergem outras questões de interesse. Ela é, de uma forma geral, o espaço de encontro dos amantes, a portadora de símbolos para descrever a dama, ou até mesmo a identidade superior que comanda a dimensão amorosa.

Um dos métodos mais paradigmáticos dos *Minnesänger* concentra-se no uso de imagens associadas à natureza para anunciar as estações de ano. A chegada da dama é representada com flores e pássaros, sem que o conceito de *primavera* seja referido. O mesmo acontece com o *verão*, associado ao sentimento de calor provocado pela dama, que em grande parte das canções é representado pelo sol. O *inverno*, em oposição ao verão, expõe o sofrimento ou a inexistência da relação, e é caracterizado pelo frio ou pela neve. Será de relevo mencionar Neidhart von Reuntal, já que o seu trabalho pode ser largamente dividido entre Canções de verão, normalmente descrevendo danças no exterior, e Canções de inverno, geralmente narrando danças no interior, acompanhadas por um queixume em relação à dama.¹⁴ Será mais sensato, contudo, dar especial atenção a “Uns hât der winter geschadet über al” (L,¹⁵ 39,1) de Walther von der Vogelweide. Na célebre canção, o sujeito poético comenta que com a chegada do inverno os bosques perdem a cor. Este expressa o seu ódio pela estação, e chega inclusive a desejar conseguir adormecê-la. Conclui, todavia, que a chegada do pássaro, das flores, de Maio e da primavera permitem a possibilidade de reentrega passional. O poema trata assim, não de uma relação amorosa, mas de como a natureza se reflete na *Minne*. No último verso escreve ainda “sô lise ich bluomen (...)” (L, 39,6,5), o que, em comparação com outras tradições,¹⁶ e como relembra Ingrid Kasten, pode ser interpretado como um símbolo erótico e uma referência à relação sexual.¹⁷ Neste sentido, lê-se ainda “gên wir brechen bluomen ûf der heide” (MF, 196,17,6), de Reinmar, cuja simbologia é equivalente.

Ainda neste contexto, será importante lembrar um dos mais representativos poemas do emblemático Walther von Vogelweide e do próprio *Minnesang*, “Under der linden” (L, 39,11), que conta a lembrança de como os amantes se refugiavam debaixo da árvore na sua cama de flores:

Under der linden
an der heide,
dâ unser zweier bette was,
dâ muget ir vinden
schône beide
gebrochen bluomen unde gras.
Vor dem walde in einem tal,
tandaradei,
schône sanc diu nahtegal. (L, 39, 11, 1-9)

Como parece evidente, a natureza é o local de encontro dos amantes, e todo o ambiente envolvente é descrito nessa mesma linha – a tília, o prado, a cama de flores e ervas, o vale e a floresta. Paralelamente, encontra-se “Ûf der linde obene” (MF, 34,3) de Dietmar von Aist, onde o sujeito poético dá conta de um pássaro que canta por cima da árvore. Todavia é importante sublinhar que estes dois poemas não se opõem: o pássaro canta por cima da tília, mas os amantes continuam por baixo dela, tal como se sucede na canção de Vogelweide.

¹⁴ Richard K. Emmerson, *Key Figures in Medieval Europe, An Encyclopedia* (New York: Routledge, 2006), 478.

¹⁵ L refere-se a *Die Gedichte Walthers von der Vogelweide*.

¹⁶ Como sugerido na apresentação do artigo, uma delas poderá ser o *Cântico dos Cânticos*.

¹⁷ Ingrid Kasten, comentários em *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters* (Deutscher Klassiker Verlag, 1995), 912.

O uso da natureza como espaço de ação é na verdade uma escolha transversal a quase todos os autores desta tradição. Porém, a forma de representação tomada ao longo de toda esta tendência foi suscetível de variadas alterações. De facto, a natureza como símbolo portador de significação começa por desempenhar um papel de maior importância somente após a poesia de Heinrich von Morungen. Como já foi anteriormente exemplificado, nos primórdios do *Minnesang*, sensivelmente o que corresponde à primeira fase de Moret, encontra-se a ligação à flor e à rosa com uma dimensão física e erótica, o que é retomado só mais tarde na fase clássica. A título de exemplo, Morungen escreve “doch wart ir varwe liljen wîz und rôsen rôt” (MF, 136, 1,5). Nesse contexto, será interessante lembrar que a sua própria poesia permitiu conceder um novo sentido à dimensão da natureza no *Minnesang*, encadeando as suas unicidades na representação da mulher. As damas são representadas como o sol, a lua, o dia e a noite, muitas vezes dentro do mesmo poema, criando assim a imagem de uma dama que engloba em si todas as contingências e condicionalidades do mundo. Como já foi referido, é nesta fase que a abstração da mulher e da *Minne* é mais explorada, o que segundo Nigel F. Palmer permite que esta representação seja compreensível, já que “o culto da mulher [como consequência direta através de símbolos] é intensificado até um ponto tal, que o empréstimo livre de motivos laudatórios da literatura mariológica era possível (...)”.¹⁸ Esses mesmos motivos são visíveis em imagens simbólicas como as da lua.

Dentro da concepção da natureza, e como já pôde ser verificado, existe uma larga tendência para o uso da imagem do pássaro. Segundo Fritz Martini, “a cantiga de amor [é] literalmente cantiga, porque o poeta era simultaneamente autor da letra e da melodia das canções que ele próprio entoava”.¹⁹ Isto significa que toda a criação do *Minnesang* é envolvida de musicalidade: o poema é cantado, e nele é introduzido o ser cantante. De facto, como Peter Frenzel confirma, as primeiras canções da tradição alemã referem-se, não à voz humana, mas à *vogelsanc*, isto é, ao cantar dos pássaros.²⁰ Note-se ainda que esta imagem evoluiu para uma concepção e construção cada vez mais abstrata e metafísica.

O pássaro é, portanto, o ponto de partida para o cantor visto que, como já foi mencionado, este tem como intenção ver o seu poema cantado. Dessa criação, poder-se-á distinguir dois níveis de referência. O primeiro, menos complexo, caracteriza-se pelas analogias com o pássaro para a criação de experiência estética e poética. Como se sabe, a Idade Média tem a particularidade de usar diferentes símbolos e elementos para representarem conotações específicas. Assim sendo, será de esperar que cada ave tenha um significado diferente no seu contexto – por exemplo, o falcão representa normalmente o homem, como se pode confirmar em “Ich zôch mir einen valken” (MF, 8,53), de Der von Kürenberg; ou a águia o poder, como se vê em “Hêr keiser, swenne ir tiutschen vride” (L, 12,18), de Walther von der Vogelweide. O segundo nível, porém, define-se por uma dimensão complexa e até paradoxal, muito típica da concepção do *Minnesang*. Afirmando ser homem, o sujeito poético identifica-se com a própria ave e assume o papel de pássaro cantante. Misturam-se desta forma as possibilidades e dimensões da voz da canção e do próprio cantor.

Esta dimensão acentua o círculo paradoxal quando o cantar é contraposto com o silêncio. A título de exemplo, no poema “Mîn êrste und ouch mîn leste” (MF, 123,10) de Heinrich von Morungen, o eu lírico canta, dizendo que sofre quando o faz. Em vez de concluir que deveria cessar o canto, concluí que “des muoz ich an fröiden mich nu twingen/ unde trûren swar ir gê” (MF, 123,10,11-12). Interessante será aqui a escolha de Morungen em utilizar o conector *des*, já que este introduz uma oração conclusiva – o sujeito poético sofre, e *por isso* necessita cantar, para continuar a sofrer. Um outro poema alusivo à mesma questão será “Wê, wie lange sol ich ringen” (MF, 135,9), em que

¹⁸ Nigel F. Palmer, “A Alta e a Baixa Idade Média,” in *História da Literatura Alemã* (Lisboa: Editorial Verbo, 2003), 95.

¹⁹ Fritz Martini, *História da Literatura Alemã I – das origens ao classicismo* (Lisboa: Ideias e formas), 63.

²⁰ Peter Frenzel, “Minne-Sang: The Conjunction of Singing and Loving in German Courtly Song,” *The German Quarterly*, Vol. 55, No. 3 (1982): 338.

é cantado “sô swîge ich rehte als ein stumme” (MF, 135, 31). Neste sentido, será importante relembrar o poema inicial de Fenis, onde o sujeito poético deseja descer da árvore, exprimindo assim o seu desejo de desistência. A diferença entre as duas ideias é a de que na fase inicial do *Minnesang* o homem deseja, até certo ponto, desistir, nunca exprimindo diretamente a sua intenção de silenciar o seu canto; enquanto numa fase mais tardia, a imagem de desistência está intimamente ligada ao silêncio. Em Reinmar é introduzida inclusive a proibição do canto,²¹ onde a mulher afirma impedir o homem cantar para ela.

Ainda de realçar é a consciência autoral dos *Minnesänger* no que diz respeito à questão do cantar, o que é bastante visível nas próprias canções. A título de exemplo, se em Aue e Reinmar o sujeito poético reflete sobre cantar por dor, em Morungen este debate sobre o canto como manifestação de consolo, mas também de medo. É certo que já Heinrich von Veldeke e Bernger von Horheim se dirigiram ao seu público com o intuito de relembrar que eram estes o destinatário dos seus queixumes,²² mas ao que tudo indica, não existe aqui uma reflexão teórica de maior antes do contributo de Hartmann von Aue. Uma canção exemplificativa será “Swes fröide na guoten wîben stât” (MF, 206,19), na qual o sujeito poético reflete acerca da necessidade de cantar para um público sobre a dama, já que esta não cede aos seus serviços.

Nesta evolução através de imagens abstratas, paradoxais ou opostas, encontra-se um dos pontos mais fulcrais do *Minnesang*: a associação da dimensão amorosa ao sofrimento, como se entre estes dois componentes houvesse um sistema de dependência. Veja-se, porém, que o sofrimento causado pela *Minne* é por vezes visto como positivo. Usando novamente o caso de “Eneasroman”, quando Lavinia pergunta a sua mãe “waz meint denn daz si wê tût?” (*Er*, 9864), esta responde “ir ungemach is sûze” (*Er*, 9865).

Esta ideia antitética é ainda visível quando apresentada como a cura e a doença do amado, que acaba recorrentemente por se revelar quase mortal. Veja-se Friedrich von Hausen, por exemplo, que escreve “Wâfenâ, wie hat mich minne gelâzen!” (MF, 52,37). O verso expõe com exatidão o sentimento do amante protótipo deste género, já que este requer ajuda para se poder salvar da *Minne* – quase como um ser demoníaco ou uma doença, ela envolve o cavaleiro, não lhe permitindo, como exemplifica Fenis, descer da árvore. Esta bipolaridade é de facto encontrada na maioria dos casos – em Der von Kûrenberg e Dietmar von Aist sofre o cavaleiro pela separação; em Friedrich von Hausen o sofrimento é visto como positivo, já que ele é necessário para a existência da alegria; em Albrecht von Johansdorf o sofrimento está intimamente ligado à partida do homem para as cruzadas; ou em Heinrich von Morungen, a *Minne* é acusada de ser uma doença, um demónio ou uma loucura.

Esta ligação constante entre *Minne* e sofrimento parece ser congruente, tendo em conta aquilo que já foi referido acerca do público medieval: se este se interessa por ouvir falar sobre narrativas que primam pelo amor ilegítimo e não concretizável, é de esperar que a dificuldade e a intriga na relação seja uma constante. O sofrimento é o esperado neste tipo de dimensão amorosa, já que face a este se levantam variados dilemas, o que, ao que tudo indica, seria apelativo para este tipo de auditório. Por outro lado, será importante mencionar que a imagem do sofrimento é geralmente apresentada como algo de sublime, conferindo assim a esta dicotomia um carácter essencialmente estético. Será, todavia importante sublinhar que é possível encontrar poemas onde esta dimensão parece não encaixar. Neste sentido poder-se-á citar “Muget ir schouwn, waz dem meien” (L, 51,13) de Walther von der Vogelweide, onde nas primeiras três estrofes são apresentados símbolos cortesês do amor, através de motivos da natureza. Surpreendentemente, as três últimas estrofes não introduzem o sofrimento, mas antes a esperança. Será assim legítimo argumentar que se trata aqui de uma crítica à sociedade em que o poeta se insere, à ideia da *Minne* e à sua representação na Literatura, já que o poema mencionado não seria o único caso em que Vogelweide condena estas questões.²³

²¹ Ver: MF, 186, 19.

²² Ver: MF, 67, 24; MF, 113,1.

²³ Ver L, 49, 25.

É neste seguimento que se pode refletir acerca de um dos motivos mais típicos do qual o *Minnesang* se mune para apresentar o sofrimento do homem: a existência de uma terceira identidade apelidada de “huote” ou “merkære”, que tendo conhecimento da relação, se revela perigosa para os amantes. Esta é a inimiga da *Minne*, e representa a hostilidade da instituição social. É verdade que o motivo é mais frequente entre meados de 1170 e 1200, com autores como Heinrich von Veldeke ou Friedrich von Hausen, o que não invalida o seu uso na poesia posterior a essas datas – no século XIII essa dimensão é bastante visível em poetas como Hartwig von Raute, Hartmann von Aue, Heinrich von Morungen, Reinmar ou Walther von der Vogelweide. Por outro lado, antes de aproximadamente 1170, o motivo parece não existir, o que pode ser explicado pelo facto das primeiras fases explorarem a dor do amante que recorda um passado em união. Curiosamente, encontra-se ainda na segunda fase um poema de Friedrich von Hausen, “An der genâden al mîn fröide stât” (MF, 43,28), onde este refere que a existência de um *huote* não pode servir de justificação para que a dama recuse o serviço que lhe é prestado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim sendo, é visível que o *Minnesang* tem a particularidade de usar recorrentemente grande parte dos mesmos símbolos e motivos ao longo da sua tradição, apesar da conotação que lhes é atribuída poder ser distinta. A imagem da flor é transversal a todos os autores, sendo que nem sempre é usada como símbolo erótico; ou o sofrimento é um *topos* até na prosa, sendo que nem sempre é abordado como negativo. Como é comentado numa publicação da Johannes Gutenberg Universität Mainz, “Mainz 1184”: “Love, Lady, Self; this combination undergoes endless permutations in the poetry of Minnesang. They are always the same and yet always different (...)”²⁴. Os motivos e os símbolos acompanham assim as mutações da tradição, sendo que também estes se adaptam, sem nunca se extinguirem. É possível, portanto, encontrar um padrão para certas características, o que não implica que este ajude o leitor a compreender determinado poema apenas por simples analogia. Neste ponto será interessante investigar a razão pela qual isso parece acontecer, e qual a sua pertinência para o entendimento do *Minnesang* como fenómeno poético e cultural.

Ao que tudo indica, esta questão anuncia dimensões paradoxais, sendo estas visíveis em diferentes momentos da tradição. Em tom concludente, recorde-se a problemática do sujeito poético que, incansavelmente, caminha sempre no mesmo círculo, sem nunca conseguir sair dele. Relembrando as palavras de Heinrich von Morungen, “nu bin ich vil kûme an dem beginne” (MF, 145,25). Precisamente este conceito paradoxal de uma dimensão estática e de impossível estabilidade permite a referência a um tal *dinamismo*. Assim se termina com a questão: dentro da instabilidade e do paradoxo, até onde é que o entendimento da *Minne* é capaz de ir, e quais são os seus limites dentro da possibilidade do real?

²⁴ Mainz 184, *Der Traum von Liebe und Ritterschaft, The Dream of Love and Chivalry*, Johannes Gutenberg Universität Mainz, 10.

Esta página foi intencionalmente deixada em branco.