

# MIT IR HERZEN JÂMERS TOUWE: HERZELOYDE COMO *MATER DOLOROSA* EM *PARZIVAL* DE WOLFRAM VON ESCHENBACH\*

MAFALDA SOFIA GOMES\*\*

**Resumo:** Em *Parzival* (c. 1200-1210) de Wolfram von Eschenbach, tido como verdadeiro monumento da literatura do médio-alto-alemão, as personagens femininas desempenham papéis de surpreendente destaque. Entre estas, destaca-se a mãe do protagonista, Herzeloide, cuja caracterização recorre a um repertório imagético mariano paradigmático. O desenho da personagem e o seu percurso deixam transparecer uma relação tipológica com a mãe de Cristo particularmente vincada pelo pendor doloroso que marca a trajetória da figura wolframiana. Neste artigo, proponho-me perspetivar o trilho de sofrimento de Herzeloide, revisitando os diferentes momentos em que esta chora, contextualizando o seu pranto face a um conjunto significativo de tradições exegéticas de representação e de percepção de Maria no período medieval.

**Palavra-chave:** Wolfram von Eschenbach; tipologia mariana; maternidade; Idade Média.

**Abstract:** In Wolfram von Eschenbach's *Parzival* (c. 1200-1210), which is acknowledged as a masterpiece of Middle High German literature, the female characters are ascribed prominent roles: among them is the protagonist's mother, Herzeloide. Scholarship has noted the extent to which the poet has used a repertoire of paradigmatic Marian imagery to describe the character and this suggests a typological relationship to the mother of Christ. This becomes particularly apparent since much of Herzeloide's trajectory is dominated by sorrow. In this article, I will focus on Herzeloide's path of suffering, analysing the different moments in which she cries and attempting to contextualise the tears she sheds within the framework of important medieval exegetical traditions regarding the representation and perception of Mary.

**Keywords:** Wolfram von Eschenbach; Marian typological imagery; motherhood; Middle Ages.

A mãe do protagonista no *Parzival* de Wolfram von Eschenbach<sup>1</sup> (c. 1200-1210) é uma das mais chorosas personagens femininas dos textos narrativos do médio-alto-alemão e o seu pranto um dos mais impactantes dessa literatura. Amplamente enriquecida pelo autor alemão relativamente à correspondente no *Roman de Perceval ou le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes (c. 1180-1190), a figura é desenvolvida à revelia da

---

\* Este artigo resulta de muitas reflexões tecidas no âmbito do meu projeto doutoral, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (bolsa SFRH/BD/117850/2016), de que resultou a tese *Maternidade e conflito nos textos narrativos do médio-alto-alemão*, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em junho de 2021.

\*\* Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Email: mafaldasofiajgomes55@gmail.com.

<sup>1</sup> A edição que se utilizará e a partir da qual se citará é a de Karl Lachmann, devidamente referenciada na bibliografia final.

fonte<sup>2</sup>, sendo, aliás, sobremodo individualizada por Wolfram com recurso à atribuição de um nome, Herzeloide. Uma das principais estratégias de figuração utilizadas no seu esboço passa pela utilização de um repertório imagético paradigmático de fundo tipológico<sup>3</sup> pelo qual a mãe de Parzival é dada a ver como tipo da Virgem Maria<sup>4</sup>, nomeadamente como tipo da *mater dolorosa*. Tendo em vista a representação tipológica de Parzival como Cristo — relacionada desde logo com o papel redentor que o herói desempenhará no texto —, Wolfram cria uma das mais interessantes figuras maternas da literatura do seu tempo, em farta medida dependente das lágrimas que não cessará de derramar ao longo de toda a trajetória que lhe é conhecida. É nestas diferentes lágrimas que se focará esta breve reflexão.

Após o casamento com o pai do herói, o angevino Gahmuret, o ciclo de felicidade do jovem casal é interrompido por um sonho da rainha<sup>5</sup>, prenúncio da morte do marido em lides cavaleirescas. Neste sonho, o corpo de Herzeloide será objeto de diferentes expressões de violência que conduzirão mais tarde ao pranto. Neste ponto da narrativa, Herzeloide está já grávida, ainda que o texto só dê conta disso posteriormente.

<sup>2</sup> O tempo da história do *Roman de Perceval* de Chrétien de Troyes tem início na floresta de Soltane, pelo que a apresentação da gravidez e do nascimento do jovem Parzival no texto alemão é da inteira responsabilidade de Wolfram.

<sup>3</sup> De forma geral, a tipologia é uma metodologia da hermenêutica pela qual se estabelecem relações; cf. OSTMEYER, 2000: 112. Esta forma de pensamento e de atribuição de sentido remete originalmente para a teologia, em particular para a exegese do texto bíblico, a partir da qual as profecias do *Antigo Testamento* sob a forma de pessoas, eventos e instituições são percebidas à luz da sua concretização no *Novo Testamento*; cf. WEDDIGE, 2014 [1987]: 81. Por exemplo, Eva é uma das mais comuns prefigurações da Virgem, na medida em que ambas são figuras maternas. Eva é considerada a mãe da morte (por via do seu papel na narrativa edênica) e Maria é, por oposição, tida como mãe da vida (pois dá à luz o Redentor que permite a eternidade). Na Idade Média, sobretudo a partir do século XII e como consequência do pensamento fundador de séculos anteriores preconizado pela Patrística, este tipo de prática exegética é de tal forma cultivada em âmbito teológico que o seu espectro de utilização é estendido a novos discursos, ligados nomeadamente às artes visuais e à literatura, conquistando grande prestígio na tradição literária do médio-alto-alemão (produzida num período de grande intensidade e efervescência religiosa e cultural); cf. OHLY, 1966: 368; e AUERBACH, 1953: 16. A relação tipo/antitipo é determinada pela cronologia: aquele ou aquilo que vem antes profetiza aquele ou aquilo que virá depois, que concretiza o primeiro. O uso desta terminologia é, contudo, passível de gerar alguma confusão, na medida em que as figuras do *Novo Testamento* se deixam perceber como antitipos dos tipos do *Antigo Testamento*, mesmo quando a sua importância, à luz do papel que desempenham na História da Salvação, é superior. Por outro lado, o prefixo anti- sugere uma ideia de oposição, mesmo quando se trata de um processo tipológico não-antitético. Uma crítica à utilização desta terminologia é formulada por Ostmeyer, que propõe um entendimento funcional da relação tipológica (perspetiva que aqui se retomará): tipo não designará a diferença entre duas entidades relacionadas, mas antes a identidade dos aspetos de comparação; cf. OSTMEYER, 2000: 129.

<sup>4</sup> No contexto das primeiras informações fornecidas sobre Herzeloide, ainda que se lhe não revele o nome, diz-se que a rainha não é casada, subentendendo-se a sua virgindade: «si was ein maget, niht ein wîp». *Parzival*: 60, 15 (Ela era uma donzela, não era uma mulher). Todas as traduções de *Parzival* para português são minhas. Adiante, imediatamente antes de revelado o seu nome, replica-se a explicação relacionada com o seu estatuto enquanto *maget*; cf. *Parzival*: 84, 6. Que um dos mais comuns epítetos utilizados para aludir a Maria seja tradicionalmente aquele que põe em evidência a sua virgindade, «a Virgem», demonstra a importância do estado virginal enquanto elemento identitário. Que se sublinhe a virgindade de Herzeloide, mesmo antes de revelado o seu nome, é significativo, na medida em que esta condição, um dos primeiros traços de caracterização apresentados, põe desde logo em evidência a existência de analogia com a mãe de Cristo.

<sup>5</sup> Cf. *Parzival*: 103, 25-104, 24.

Comecem por apresentar-se as primeiras imagens que compõem o sonho da futura progenitora. A dama é tomada por um trovão proveniente de uma estrela, que a conduz contra os ares, onde muitos trovões em chamas lhe batem com força. Batem todos ao mesmo tempo e as suas longas tranças crepitam com as faíscas. É então que um dos trovões faz um grande estrondo do qual resulta um aguaceiro de lágrimas em chamas («mit krache gap der doner duz:/brinnde zäher was sîn guz»<sup>6</sup>), prefiguração das lágrimas que a figura chorará adiante, podendo igualmente perceber-se na violência sonora representada pelos trovões e pelas faíscas a alusão ao conflito armado que ditara a morte ao seu marido. A dama coincide novamente com o seu próprio corpo<sup>7</sup>, quando um grifo lhe agarra a mão direita. E segue-se a segunda fase do sonho. Num sítio estranho, Herzeloide encontra-se grávida de um réptil que parte com violência do seu ventre e que, como um dragão, lhe suga os seios, voando finalmente para longe. Numa tentativa de atribuição de sentido a estas imagens, há razões para defender que o réptil e o dragão são prefigurações de Parzival, que, tendo-se nutrido do útero (*wamme*) e do seio materno (*brüste*), abandonará, adiante na narrativa e contra as expectativas de Herzeloide, o ermo onde a personagem materna procurara exílio (na tentativa de que o filho, ignorando a existência da cavalaria, instituição do mundo cortês, não conhecesse destino análogo ao do seu pai)<sup>8</sup>. É evidente que esta separação há de constituir motivo de pesar, conduzindo a um verdadeiro vale de lágrimas e, em última instância, à morte.

Eis a reação ao sonho. Conta-se que Herzeloide, dormindo ainda, esperneia, contorce-se e clama («Diu frouwe dô begunde,/daz si dâ vor niht kunde,/beidiu zabeln und wuofen,/in slâfe lûte ruofen»<sup>9</sup>). Seguidamente, a dama, ao tomar finalmente conhecimento de que Gahmuret havia morrido em batalha, cai em desmaio. Abeirando-se da morte, Herzeloide inicia o seu lamento fúnebre, *Totenklage*, que é

<sup>6</sup> *Parzival*: 104, 5-6 (Um trovão fez um grande estrondo: lágrimas em chamas foram o seu aguaceiro).

<sup>7</sup> Cf. *Parzival*: 104, 7.

<sup>8</sup> Não surpreende, pois, que a figura materna reconheça o perigo que a cavalaria constitui para os seus membros, bem como para aqueles passíveis de sofrer as suas perdas, nomeadamente as amantes e as mães; cf. MIKLAUTSCH, 1991: 60. É neste contexto preventivo que Herzeloide tomará a decisão de afastar Parzival do contacto com tudo o que pudesse invocar o mundo cavaleiresco, esperando poupá-lo à possibilidade da morte. No início do terceiro livro, mãe e filho refugiam-se na floresta «zer waste in Soltâne». *Parzival*: 117, 9 (na lonjura desértica de Soltane). A explicação para este exílio é apresentada pelo narrador: *durch triuwe*; cf. *Parzival*: 116, 19 (por causa da lealdade). Esta nova fase da vida da figura será pautada pela renúncia às riquezas terrenas, abandonando os três reinos de que era soberana e toda a possibilidade de atrações. A experiência de *triuwe*, que é *triuwe* ditada pela profundidade do vínculo que continua a uni-la ao falecido Gahmuret, conduz à relativização de toda a alegria e de toda a beleza terrenas. É nesta atmosfera de esplendor natural e ascetismo que se conta a vinda de Parzival para Soltane *durch flühtesal*; cf. *Parzival*: 117, 14 ([fuga] por causa do medo). Assim se explica que a mãe desejasse proteger o filho dos perigos do mundo. A identificação concreta daquilo que constituiria o verdadeiro perigo, a cavalaria, fica registada uns versos adiante. Herzeloide manterá, após a morte do angevino Gahmuret e até à hora da sua morte, então, uma relação de conflito com uma das mais elementares instituições do mundo cortês e arturiano, *diu ritterschaft*.

<sup>9</sup> *Parzival*: 104, 25-28 (A dama começou então, ela que nada sabia, a espernear e a contorcer-se, gemendo e chorando no seu sono).

um concomitante lamento de amor, *Liebesklage*, mostrando como *liep* e *leit* são faces de uma mesma moeda na convenção cortês<sup>10</sup>. Este lamento, como o sonho descrito, apresentará também momentos distintos.

A viúva começa por iniciar um monólogo<sup>11</sup>. Mostra esperança de que Deus a possa deixar viver, pois se morresse, o bebé morreria consigo, o que constituiria a segunda morte de Gahmuret<sup>12</sup>. Esta imagem dá a perceber o filho que no ventre se nutria, metonímica, mística e tipologicamente, como pai, o que é corroborado pelo facto de a mãe se ver como «sîn muoter und sîn wîp»<sup>13</sup>. Aqui são óbvias as ressonâncias marianas por via do entendimento de Maria como mãe e como esposa das duas primeiras pessoas da Trindade, o que se relaciona em grande medida com a tradição exegética do livro nupcial *Cântico dos Cânticos* (composto de vinte e cinco poemas nos quais os acontecimentos e a linguagem amorosa, ou mesmo erótica, utilizada são legitimados por via de uma leitura alegórica e tipológica). No século XII, em concomitância com o florescimento do culto mariano, manifesta-se um interesse fulgurante no imaginário dos *sponsus* e *sponsa* do *Cântico*<sup>14</sup>, «the single most potent “machine” for crafting prayer to the Virgin»<sup>15</sup>, a partir do qual se estabelece determinantemente a tradição pela qual a noiva é, tipologicamente, percebida como prefiguração de Maria. Na segunda metade do século XII, observa-se uma mudança nos motivos que habitualmente ilustram este texto sagrado<sup>16</sup>. A par de outras representações iconográficas mais convencionais deste texto bíblico (Cristo e a *Ecclesia*; Cristo adulto e Maria), Maria e o Menino Jesus começam — estranha e surpreendentemente — a ser objeto de representação. Porém, é sobretudo evidente que a maternidade e a infância não são, numa perspetiva literal, o assunto dos poemas. Como explicar esta mudança? O imaginário nupcial e erótico contido nestas exegeses é, na perspetiva da representação iconográfica, potencialmente problemático, como repara Judith Glatzer Wechsler, na medida da sugestão de uma união física entre *sponsa* e *sponsus*, sendo que a *sponsa* é também ela *mater*. Assim, a autora propõe a hipótese de que a utilização do imaginário de maternidade no contexto iconográfico

<sup>10</sup> A morte de Herzeloide seria expectável, considerada a tradicional reação da mulher à morte do seu amado na literatura do médio-alto-alemão, como observa GREENFIELD, 2001: 289; cf. GREENFIELD, 2001: 291.

<sup>11</sup> Cf. *Parzival*: 109, 19-110, 9.

<sup>12</sup> Herzeloide é um vaso portador de vida que assegura a sobrevivência do pai no filho, como tem vindo a ser reparado, por exemplo, por WENZEL, 1996: 217; e por HEYDE, 1996: 47.

<sup>13</sup> *Parzival*: 109, 25 ([Eu sou] sua mãe [de Parzival] e sua mulher [de Gahmuret]).

<sup>14</sup> Como consequência da procura de um sentido simbólico que justificasse a inclusão do *Cântico* nas Escrituras, desde os primeiros séculos do Cristianismo, foi-se estabelecendo a relação tipológica *sponsa*/Maria. Progressivamente, o estabelecimento desta relação vai-se tornando mais sistemático, o que pode ser percebido como consequência da percepção da *Ecclesia* como figura materna. Porém, a associação da *sponsa* do *Cântico* a Maria demoraria ainda séculos a encontrar o seu esplendor. É só nos séculos XII e XIII que estas relações tipológicas culminam no entendimento completamente estabelecido de Maria como *sponsa Christi*.

<sup>15</sup> FULTON, 2002: 268.

<sup>16</sup> Esta identificação e constatação é da responsabilidade de WECHSLER, 1975: 73.

do *Cântico* a partir da segunda metade do século XII seja uma forma de contornar a problemática, deixando, é certo, que a ideia de intimidade nupcial e erótica entre *sponsus* e *sponsa* se mantenha, mas mascarando-se num outro tipo de intimidade pautada pelo amor<sup>17</sup> e pela proximidade física, aquela entre mãe e filho. Se o amor nupcial (amor entre homem e mulher) objetivamente aludido no *Cântico* é passível de ser universalizado através de processos alegóricos exegéticos, representando todas as formas de amor (seja o amor de Deus pela Humanidade, seja o amor de Deus pela sua Igreja), faz sentido que esse amor nupcial possa ser igualmente interpretado enquanto alegoria do amor entre mãe e filho. Isto explica que as representações deste texto bíblico venham a recorrer à imagem de Jesus menino junto da mãe, ainda que esta não seja exigida, numa perspetiva literal, por qualquer poema do texto bíblico. Esta tendência exegética do *Cântico*, que assinala a fusão dos múltiplos tipos de amor, nomeadamente o amor entre sexos, bem como o amor entre mãe e filho, pode explicar que o muito erudito Wolfram estabeleça uma espécie de equivalência entre o amor de Herzeloide por Gahmuret e aquele que unirá a dama a Parzival, pela qual a mulher grávida se tem como mãe e mulher do futuro bebé. Disto resulta uma espécie de erotização da maternidade<sup>18</sup> ou de dessacralização da Virgem e de simultânea sacralização de Herzeloide<sup>19</sup>.

Ao monólogo, segue-se o lamento partido num conjunto de atos de fala dirigidos a diferentes destinatários. Primeiro, refira-se uma prece dirigida a Deus<sup>20</sup>, em que a dama, protegendo a barriga com as mãos e com os braços, insiste no desejo de ser poupada à morte na medida em que esta, que pressupõe aquela do filho, constituiria o segundo óbito de Gahmuret<sup>21</sup>. Disto decorre uma mudança de destinatário. Chorando ainda, Herzeloide pressiona os lábios contra os seios, introduz os mamilos na boca e, dirigindo-se-lhes, convoca a sua vocação de nutrição: «du bist kaste eins kindes spise:/ die hât ez vor im her gesant,/sît ichz lebende im lîbe vant»<sup>22</sup>. Apertando-os, sobre o seu coração os seios jorram leite, o novo destinatário das palavras da grávida: «du bist von triwen komn./het ich des toufes niht genomn,/du waerest wol mîns toufes zil./

---

<sup>17</sup> «*The Song of Songs*, which is notable for its humanizing tendency in a period of ascetism, is interpreted as speaking of the unity of man and God. Mary is the vehicle of that love»; WECHSLER, 1975: 85-86. Além disto, pode referir-se a potencial importância do *Protoevangelho de Tiago*, muito conhecido neste período da Idade Média. Aqui, a relação emocional entre Maria e Jesus bebé é sugerida e Maria deixa de ser apenas o vaso que humildemente recebeu Jesus no ventre, transformando-se numa mãe humana cheia de sentimento; cf. HEYDE, 1996: 35. Tal é aproveitado pela literatura secular, como a minha análise pretende demonstrar.

<sup>18</sup> Cf. HEYDE, 2004: 26.

<sup>19</sup> Cf. BERTAU, 1983 [1981]: 274.

<sup>20</sup> Cf. *Parzival*: 110, 9-22.

<sup>21</sup> Cf. *Parzival*: 110, 17-19.

<sup>22</sup> *Parzival*: 110, 30-111, 2 (Tu és a arca do alimento de uma criança: foi-me enviado com antecedência pela própria desde que a sinto viva no meu corpo).

ich sol mich begiezen vil/mit dir und mit den ougen,/offenlîch und tougen»<sup>23</sup>. Aqui estabelece-se uma relação entre a ideia de *triuwe*<sup>24</sup>, lealdade, e a ideia de pranto, por via do leite (*mit dir*, como se lhe dirige) e por via das lágrimas, metonimicamente referidas a partir dos olhos (*und mit den ougen*, como continua). Leite e lágrimas são passíveis de serem entendidos, neste contexto, como verdadeiros elixires de vida, permitindo a sobrevivência da futura personagem materna<sup>25</sup> e, conseqüentemente, do filho, que pressupõe aquela de Gahmuret. Pelo facto de as lágrimas permitirem a expressão de uma determinada ética<sup>26</sup>, deixa-se dizer que a coincidência da produção do leite e do jorro das lágrimas com os momentos de luto pela morte de Gahmuret ilustra a profundidade do vínculo de Herzeloide com o marido, a profundidade do sentimento, o que se deixa perceber como a maior expressão da lealdade que poderia ligar a dama ao angevino (por causa das lágrimas) e, conseqüentemente, ao seu filho (por causa do leite). Outro sentido se revela ainda por via do derrame concomitante de leite e de lágrimas, a partir do qual a ideia de um Batismo de lágrimas assume aqui a forma de um Batismo de leite<sup>27</sup>, o que é, na verdade, coerente com a circunstância que serve de pretexto a este evento: Herzeloide acabou de descobrir que o marido morrerá (justificando-se as suas lágrimas) e, grávida como está, aproxima-se do momento do nascimento do seu filho (justificando-se o leite). Assim, as ideias de vida e morte estão em relação de copresença, como copresentes estão pai e filho.

Além disto, na literatura do médio-alto-alemão, o pranto em público caracteriza-se habitualmente por uma grande exacerbação, sendo por isso comumente portador de uma mensagem que se quer ver comunicada, ou não se propusesse Herzeloide ao pranto privado, mas também ao pranto com espectadores que pudessem testemunhar a visão da mulher grávida deitada no chão, chorando e derramando leite dos próprios seios, rasgando a camisa sem se importar com a presença de

<sup>23</sup> *Parzival*: 111, 7-11 (Tu vieste por causa da lealdade. Não tivesse eu recebido o batismo, tu serias a minha unção. Devo aspergir-me em abundância, contigo e com os olhos, à frente de todos e quando estiver sozinha).

<sup>24</sup> Albrecht Classen debruça-se sobre a questão das lágrimas na literatura alemã medieval, cuja presença relaciona com o cumprimento habitual de certas funções, podendo estas: 1. comunicar que se avizinha uma mudança no curso do enredo; 2. funcionar como via de introdução de uma reflexão a respeito de tópicos relevantes, ilustrando certos aspetos importantes para a identidade da sociedade esboçada no texto; 3. fornecer novos dados importantes para a caracterização de determinada personagem; 4. fornecer novos dados a respeito da relação do sujeito que chora com as demais personagens, caso o momento de pranto tenha usufruído de espectadores; cf. CLASSEN, 2012: 230-231. Considerando que nesta ideia de *triuwe* assenta um dos mais importantes pilares ideológicos dos textos medievais alemães, concordo com a identificação de funções das lágrimas proposta por Classen: estas lágrimas choradas por Herzeloide separam o mundo narrativo antes da vinda de Parzival daquele no qual ele existirá e será herói, substituindo-se a figura masculina principal, isto é, o pai pelo filho; estas lágrimas deixam que se possa refletir a respeito da *triuwe* no texto, permitindo o acesso a uma das suas principais temáticas, introduzindo dados relevantes para a caracterização de Herzeloide como figura tipológica mariana, bem como a respeito do vínculo que a relaciona com Gahmuret e com Parzival.

<sup>25</sup> Cf. HEYDE, 1996: 48.

<sup>26</sup> Cf. CLASSEN, 2012: 230.

<sup>27</sup> Cf. ERNST, 2002: 208.

outros, como a certa altura lhe é reparado<sup>28</sup>. Porém, salvasse-se que o narrador não censura este comportamento, na medida em que «sie tet wîpliche fuore kunt»<sup>29</sup>. A Herzeloide não basta a experiência individual de sofrimento, mas é-lhe necessária a demonstração desse sofrimento<sup>30</sup>, *offenlich*, que promove uma reação de *compassio* para com a mulher viúva à espera de uma criança. O pranto público de Herzeloide justifica-se, por isso, como catalisador de um trilha de *pathos* condutor de catarse, que a aproxima da percepção de Maria como imagem maior da compaixão no Ocidente. A dramatização do sofrimento de Herzeloide deixa-se conseqüentemente ler com recurso ao tipo mariano *mater dolorosa*<sup>31</sup>, proveniente do imaginário de Maria aos pés da cruz durante a Crucificação<sup>32</sup>. Se bem que no período de produção do texto alemão esta tradição estivesse ainda a começar a desenvolver-se no espaço ocidental, não me parece descabido argumentar, à luz do pendor mariano que parece determinar a figuração da mãe do protagonista, que Wolfram tenha tipologicamente partido do sofrimento de Maria por ocasião da morte do filho para dar conta do sofrimento de Herzeloide por ocasião da morte do marido. Se Gahmuret e Parzival são, neste ponto da narrativa, percebidos em unidade, à luz daquilo que a figura materna veiculara em discurso direto, deixa-se também argumentar que o autor desta obra do início do século XIII funde na seqüência de pranto da personagem feminina em estudo duas tradições de representação mariana: o *Cântico dos Cânticos* como alegoria da Encarnação já devidamente convencionada no início do século XIII permite conceber mãe e filho em unidade e, simultaneamente, dar a ver Maria como *mater e sponsa*, *muoter* e *wîp*; por outro lado, a dramatização performativa do sofrimento de Herzeloide quando recebe a notícia da morte de Gahmuret, à luz do evidente pendor mariano que subjaz à sua figuração, parece — pelo desmaio, pela circunstância de quase morte, mas sobretudo pelas suas lágrimas — materializar a novidade exegética representada pelo tipo mariano da mãe *dolorosa*.

Relativamente às circunstâncias da pós-natalidade, atente-se numa outra passagem, temática e contiguamente relacionada com a morte de Gahmuret. Catorze dias

<sup>28</sup> Cf. *Parzival*: 110, 23.

<sup>29</sup> *Parzival*: 110, 28 (ela mostrou que sabia ser uma mulher).

<sup>30</sup> Como refere Gerd Althoff, enquanto a esfera privada é hoje o lugar da expressão dos sentimentos, a pessoa medieval parece preferir a sua expressão pública; cf. ALTHOFF, 2014 [1997]: 259; também ALTHOFF, 2006.

<sup>31</sup> A este respeito, Wenzel repara que o nome de «Herzeloide» é já portador de significado, na medida em que dá a ver a personagem como uma *mater dolorosa*, prenúncio do sofrimento que lhe será imposto; cf. WENZEL, 1996: 220.

<sup>32</sup> Miri Rubin repara que, até ao início do século XIII, as representações da Crucificação eram relativamente simples, nas quais a mãe de Cristo, do lado direito de Jesus, era dada a ver como figura de sofrimento controlado; cf. RUBIN, 2009: 243. Posteriormente, ao longo de todo o século XIII, mas sobretudo na segunda metade, a iconografia começa gradativamente a expor o sofrimento materno, recorrendo à representação das lágrimas de Maria, figura não raras vezes dada a ver em desmaio. Este processo é habitualmente percebido como consequência da importância que o período vai atribuir à vida e morte de Jesus, sublinhando-se o seu sofrimento humano e, com isso, a agonia da sua mãe, que sofre com este física e espiritualmente na hora da morte. Maria transforma-se, então, na imagem da *compassio* para todos os cristãos que quisessem aproximar-se do exemplo do filho, inaugurando-se uma nova vertente do sofrimento cristão, a *imitatio mariae*; cf. GALLAGHER, 2016: 181.

após a notícia da morte do angevino, Parzival nasce, quase conduzindo Herzeloide ao óbito, por causa da pujança corporal da criança. É neste contexto que o narrador faz saber que a figura materna amamenta o recém-nascido ela mesma<sup>33</sup>. Não se trata aqui, contudo, de um breve comentário alusivo ao facto de Herzeloide assegurar ela mesma a nutrição da criança, mas de uma descrição pormenorizada pela qual a mãe segura no próprio mamilo e condu-lo à boca do filho (como comenta o narrador aproveitando a rima *amme/wamme*<sup>34</sup>, invocando-se desta forma, e tipologicamente, as imagens do sonho: o réptil que rasga o ventre materno e o dragão que se alimenta do seio materno). Esta cena é passível de ter surpreendido os recetores do *Parzival*, em primeiro lugar, pela sua atipicidade e especificidade no contexto da poética do período de produção do texto e, em segundo lugar, na medida em que a amamentação em âmbito aristocrático dependia frequentemente do velho recurso das amas de leite, reconhecido desde a Antiguidade. A sequência na qual Herzeloide amamenta Parzival ela mesma num texto da primeira década do século XIII dá a ver, por isso, o comportamento da dama como exceção.

Além disto, repare-se que uma das justificações para a renúncia à ama de leite é apresentada por Herzeloide, que se associa diretamente ao exemplo de Maria, legitimando o desvio ao expectável face à sua condição nobre: «diu hoehste küneginne/ Jêsus ir brüste bôt,/der sît durch uns vil scharpfen tôt/ame kriuze mennischliche enphien/und sîne triwe an uns begien»<sup>35</sup>. A visão desta cena corresponde, então, a uma das mais representativas imagens de Maria, a conhecida *Maria lactans* (ou, em grego, *Galaktotrophousa*, que reconfigura o imaginário de Ísis amamentando Hórus). Nos séculos XI e XII, como consequência do contacto com o Oriente permitido pelas Cruzadas, dão-se a conhecer no Ocidente novos tipos marianos, de origem bizantina (muitos como resultado do desenvolvimento da arte copta), que representam mãe e filho em concomitância, como aquele em que Maria é representada a amamentar o Menino Jesus<sup>36</sup>. Sobretudo a partir da segunda metade do século XIII, em coro com o estabelecimento do culto e devoção à Virgem em séculos anteriores, este imaginário de amamentação é amplamente difundido<sup>37</sup>. A criação da cena em

<sup>33</sup> Cf. *Parzival*: 113, 5-8.

<sup>34</sup> Cf. *Parzival*: 113, 9-10.

<sup>35</sup> *Parzival*: 113, 18-22 (A mais alta rainha ofereceu o seu seio a Jesus, que depois viria, por nossa causa, a experimentar na cruz a mais terrível das mortes na terra, mostrando-nos a sua lealdade).

<sup>36</sup> As imagens de *Maria lactans*, embora relativamente comuns na Idade Média, eram extremamente raras antes do século XIII, motivo pelo qual se acredita que no século XII muito possivelmente não mais haveria do que dois exemplos; cf. FULTON, 2002: 348; BERTAU, 1983 [1981]: 267; e WENZEL, 1996: 221-222.

<sup>37</sup> Pode referir-se que muitos dos heróis da mitologia grega não são amamentados pelas próprias mães; cf. SPERLING, 2013: 1. Esta tendência relaciona-se com a pouca reputação votada ao leite na cultura helénica, percebido como pus branco, sangue menstrual ou excremento (ainda que de natureza benigna). Na cultura romana, contam-se plurais tentativas de inversão do paradigma. Contudo, de uma forma geral, continua a recorrer-se a amas de leite durante o período imperial, bem como durante aquele que perfaz toda a Idade Média. Apesar de os primórdios do culto à Virgem Maria conduzirem a uma certa, ainda que tímida, valorização do estatuto de maternidade, surgindo, após o



que Herzloyde amamenta Parzival ela mesma reveste-se, portanto, de um carácter inovador, se aceite a teoria de que o fulgor desta tradição de representação pertence a um período posterior àquele em que o *Parzival* foi produzido<sup>38</sup> (ainda que este imaginário pudesse estar já presente na memória cultural<sup>39</sup>). É certo que, à luz do pendor mariano que subjaz à figuração de Herzloyde, a amamentação do herói do texto nestes termos atesta a materialização desta tradição já no início do século XIII, deixando-se argumentar que Wolfram estaria na vanguarda no que a representações marianas diz respeito<sup>40</sup>.

O espectro do sofrimento não se desliga, contudo, da temática da amamentação<sup>41</sup>. Conta-se, então, como as lágrimas que Herzloyde chorava molhavam o corpo da criança à semelhança de chuva: «sich begôz des landes frouwe/mit ir herzen jâmers touwe:/ir ougen regenden ûf den knabn./si kunde wîbes triwe hab»<sup>42</sup>. Aqui pode perceber-se a influência do tipo *pietà corpusculum*<sup>43</sup>. Neste tipo, Maria é representada com o cadáver de um pequeno Cristo no colo. Ainda que o fulgor iconográfico deste tipo seja posterior ao período de produção do texto, como bem demonstra o exemplo mais paradigmático do final do século XV, a *Pietà* de Michelangelo, também aqui é possível perceber-se a posição de vanguarda de Wolfram no que se refere à imagética mariana, antecipando já a associação dos motivos da infância, como a lactação, aos motivos da morte (em *Parzival*, não da morte do filho, mas do marido)<sup>44</sup>. Além disto, estas lágrimas que escorrem sobre a criança invocam, tipologicamente, aquelas outras: as que Herzloyde chorara por Gahmuret. Estas, por sua vez, são passíveis de invocar aquelas outras, em chamadas, aludidas no sonho da dama<sup>45</sup>. Não obstante, estas lágrimas

---

Primeiro Concílio de Éfeso, as primeiras representações de Maria a amamentar Jesus, não se verifica a transição dessa primeira fase de prestígio iconográfico para a realidade empírica. Porém, contra as expectativas, ainda que no século XIII o tipo *Maria lactans* venha a atingir grande popularidade, acredita-se que esta imagética tenha exercido maior influência em contextos de maternidade não reprodutiva (nomeadamente no que se refere à noção de maternidade espiritual) do que tenha na prática de lactação por mães em sentido fisiológico.

<sup>38</sup> Cf. EDER, 1989: 204.

<sup>39</sup> Cf. WENZEL, 1996: 223.

<sup>40</sup> A renúncia à ama de leite é também explicada pelo narrador com a *humilitas* de Herzloyde, derradeira virtude cristã, dando a ver a personagem como modelo da perfeição e de comportamento exemplar: «diemuot was ir bereit» *Parzival*: 113, 16 (A humildade era-lhe natural); cf. HEYDE, 1996: 103-105.

<sup>41</sup> Cf. *Parzival*: 114, 3-4.

<sup>42</sup> *Parzival*: 113, 27-30 (A senhora da terra aspergiu-se com o orvalho que fluía do sofrimento do seu coração. Os seus olhos choravam sobre o rapaz. Ela sabia mostrar a lealdade das mulheres).

<sup>43</sup> Cf. BERTAUI, 1983 [1981]: 282; e QUAST, 2019: 233.

<sup>44</sup> Há razões para crer que a associação dos motivos de maternidade como a gravidez e lactação a circunstâncias de exacerbação de sofrimento por ocasião de morte não seja uma epifania estética e/ou um rendilhado teológico exclusivamente wolframiano. Tenha-se em consideração a tese de Amy Neff, para quem o sofrimento de Maria junto à cruz, associado em grande medida à pose de desmaio, é passível de ser interpretado como manifestação das adiadas dores de parto. A autora observa que, à medida em que vai sendo dado maior destaque ao sofrimento de Maria por ocasião da morte do filho, se sugere que esta estaria grávida ou mesmo em trabalho de parto; cf. NEFF, 1998: 254. Assim, deixa-se argumentar que esta cena de amamentação e dor pode, já no início do século XIII, materializar a tendência de representação iconográfica de interpretação do sofrimento de Maria junto à cruz como dor de parto.

<sup>45</sup> Cf. *Parzival*: 104, 6.

que a personagem chora enquanto amamenta preparam também aquelas outras que há de derramar adiante por ocasião da partida do filho do ermo da floresta. Neste sentido, as lágrimas de Herzeloide estabelecem uma relação entre passado, presente e futuro, deixando-se perceber como índices isotopicamente revisitados pelo texto para ilustrar o grande sofrimento que marca a trajetória da mãe do protagonista.

Ainda em Soltane, numa ocasião de caça decorrida provavelmente nos primeiros anos da adolescência, o herói terá o primeiro contacto com o mundo cortês por via do encontro «epifânico-burlesco»<sup>46</sup> com quatro cavaleiros que estariam de passagem por aquelas bandas. Evidentemente fascinado com os cavaleiros, majestosos na pompa dos seus adereços, dos seus cavalos, das suas demandas, Parzival é pragmático na forma como conduz a conversa, questionando-os a respeito da identidade daquele a quem cabia fazer cavaleiro<sup>47</sup>. Artus é a resposta e assim se define desde já o destino do jovem Parzival, que exige determinantemente a partida da floresta. Finda a sequência com os cavaleiros, Parzival corre para junto da mãe e conta-lhe os pormenores do seu encontro. A primeira reação da dama é um desmaio, o terceiro. Quando a rainha volta a si, tomada de grande pavor, pergunta ao filho a fonte dos novos conhecimentos que adquirira. Parzival reitera os pormenores do encontro com os cavaleiros e informa a mãe da sua intenção de partir para a corte arturiana. Pesar desmedido é a consequente resposta da sofredora personagem materna<sup>48</sup>, que procura um qualquer estratagema argumentativo, *ein list*, capaz de demover o filho. Porém, sem sucesso, já que na manhã seguinte mãe e filho se verão pela última vez. Um final gesto de ternura assume a forma de um beijo, contando-se que Herzeloide, muito cinematograficamente, corre no rasto do galope do cavalo de Parzival: «[frou] Herzeloide in kuste und lief im nâch»<sup>49</sup>. O narrador apresenta, então, a trágica imagem da partida do jovem, afastando-se progressivamente na lonjura da floresta, tendo como espectadora a sua mãe. Esta sequência coincide ainda com a última manifestação acional de Herzeloide, já que, perdendo a sua função na narrativa por não mais poder contribuir para a caracterização e para o percurso de Parzival, perde também qualquer imperativo de sobrevivência, tomando-a por causa do desespero a morte: «dô viel diu frouwe valsches laz/ûf die erde, aldâ si jâmer sneit/sô daz se ein sterben niht vermeit»<sup>50</sup>. O óbito é explicado pelo narrador como consequência do amor materno, motivo pelo qual Herzeloide é louvada e endereçada ao céu<sup>51</sup>.

<sup>46</sup> Assim adjetiva STOCK, 2016: 194.

<sup>47</sup> Cf. *Parzival*: 123, 6.

<sup>48</sup> «sich huop ein niwer jâmer hie» *Parzival*: 126, 15 (levantou-se, então, um novo sofrimento).

<sup>49</sup> *Parzival*: 128, 16 (A dama Herzeloide beijou-o e correu atrás dele).

<sup>50</sup> *Parzival*: 128, 20-22 (Então a dama, que nunca se entregou às coisas desleais, caiu no chão como se a dor a cortasse, não podendo escapar à morte).

<sup>51</sup> Cf. *Parzival*: 128.

Em jeito de conclusão, deixa-se, portanto, dizer que Herzloyde, como esboçada no *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, dá corpo ao tipo *mater dolorosa* de uma forma esteticamente complexa e superlativa, mas também exegeticamente eclética e vibrante. Ao associar de forma exemplar e muitas vezes surpreendente o motivo das lágrimas a esferas como a da fertilidade (plasmada na imagética da pré-natalidade, da natividade e da pós-natalidade, patente na combinação com o tipo *Maria lactans*), da ternura maternal dada a ver como erotismo nupcial (relacionada com a receção e interpretação do *Cântico dos Cânticos*) e do sofrimento (em correlação com a ideia de morte, ilustrada pelo tipo *pietà corpusculum*), Wolfram cria uma das mais fascinantes personagens da literatura do seu tempo.

## BIBLIOGRAFIA

### Textos

- ESCHENBACH, Wolfram von (2003). *Parzival. Text und Übersetzung*. Ed. Karl Lachmann. Berlin; Nova Iorque: De Gruyter.
- TROYES, Chrétien de (1993). *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*. Ed. Keith Busby. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

### Estudos

- ALTHOFF, Gerd (2006). *Tränen und Freude. Was interessiert Mittelalter-Historiker an Emotionen*. «Frühmittelalterliche Studien». 40: 1-11.
- ALTHOFF, Gerd (2014 [1997]). *Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde*. Darmstadt: Academic in Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- AUERBACH, Erich (1953). *Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur*. Krefeld: Scherpe Verlag.
- BERTAU, Karl (1983 [1981]). *Regina lactans. Versuch über den dichterischen Ursprung der Pietà bei Wolfram*. In BERTAU, Karl, ed. *Bertau, Wolfram von Eschenbach. Neun Versuche*. Munique: C. H. Beck Verlag, pp. 259-285.
- CLASSEN, Albrecht (2012). *Crying in Public and in Private. Tears and Crying in Medieval German Literature*. In GERTSMAN, Elina, ed. *Crying in the Middle Ages. Tears of History*. Nova Iorque; Londres: Routledge, pp. 230-248.
- CORRIE, Rebecca W. (2006). *Mary, Virgin: Art*. In SCHAUS, Margaret, ed. *Women and Gender in Medieval Europe. An Encyclopedia*. Nova Iorque; Londres: Routledge, pp. 542-545.
- EDER, Annemarie (1989). *Macht- und Ohnmachtsstrukturen im Beziehungsgefüge von Wolframs Parzival. Die Herzloydentragödie*. In BENNEWITZ, Ingrid, ed. *Der frauen buoch. Versuche zu einer feministischen Mediävistik*. Göppingen: Göppingen Verlag Alfred Kümmerle, pp. 179-212.
- ERNST, Ulrich (2002). *Differentielle Leiblichkeit. Zur Körpersemantik im epischen Werk Wolframs von Eschenbach*. In WOLFGANG, Haubrichs; LUTZ, Eckart Conrad; RIDDER, Klaus, ed. *Wolfram-Studien 17: Wolfram von Eschenbach: Bilanzen und Perspektiven. Eichstätter Kolloquium 2000*. Berlin: Schmidt Erich Verlag, pp. 182-222.
- FULTON, Rachel (2002). *From Judgment to Passion. Devotion to Christ and the Virgin Mary*. Nova Iorque: Columbia University Press.

- GALLAGHER, Laura (2016). *Stabat Mater Dolorosa. Imagining Mary's Grief at the Cross*. In BROWNLEE, Victoria; GALLAGHER, Laura, ed. *Biblical Women in Early Modern Literary Culture, 1550-1700*. Oxford: Manchester University Press, pp. 180-196.
- GOMES, Mafalda Sofia (2021). *Maternidade e conflito nos textos narrativos do médio-alto-alemão*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de doutoramento.
- GREENFIELD, John (2001). *wande ich wil Gahmureten klagn (Parzival, 111,13). Überlegungen zu Herzloyde als Witwe*. «Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas». 18, 287-302.
- HEYDE, Claudia Brinker-von der (1996). *Geliebte Mütter, mütterliche Geliebte. Rolleninszenierung in höfischen Romanen*. Bona: Bouvier Verlag.
- HEYDE, Claudia Brinker-von der (2004). *Familienmodelle im Mittelalter. Ein Überblick*. In HEYDE, Claudia Brinker-von der; SCHEUER, Helmut, ed. *Familienmuster – Musterfamilien. Zur Konstruktion von Familie in der Literatur*. Frankfurt: Peter Lang, pp. 13-30.
- MIKLAUTSCH, Lydia (1991). *Studien zur Mutterrolle in den mittelhochdeutschen Großepen des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts*. Erlangen: Palm & Enke.
- NEFF, Amy (1998). *The Pain of Compassio. Mary's Labor at the Foot of the Cross*. «The Art Bulletin». 80:2, 254-273.
- OHLY, Friedrich (1966). *Synagoge und Ecclesia. Typologisches in mittelalterlicher Dichtung*. In WILPERT, Paul, ed. *Judentum im Mittelalter. Beiträge zum christlich-jüdischen Gespräch*. Berlin: De Gruyter, pp. 350-369.
- OSTMEYER, Karl-Heinrich (2000). *Typologie und Typos. Analyse eines schwierigen Verhältnisses*. «New Testament Studies». 46:1, 112-131.
- QUAST, Bruno (2019). *Die Vögel. Asthetische Erfahrung und symbolische Ordnung in Wolframs von Eschenbach Parzival*. In HERRMANN, Britta, ed. *Anthropologie und Ästhetik – Interdisziplinäre Perspektiven*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, pp. 227-241.
- RUBIN, Miri (2009). *Mother of God. A History of the Virgin Mary*. New Haven; Londres: Yale University Press.
- SPERLING, Jutta Gisela (2013). *Introduction*. In SPERLING, Jutta Gisela, ed. *Medieval and Renaissance Lactations. Images, Rhetorics, Practices*. Nova Iorque; Londres: Routledge, pp. 1-20.
- STOCK, Markus (2016). *Herkunftsraum und Identität. Heterotopien der Herkunft im mittelhochdeutschen Roman: Lanzelet, Tristan, Parzival, Trojanerkrieg*. In BENZ, Maximilian; DENNERLEIN, Katrin, ed. *Literarische Räume der Herkunft. Fallstudien zu einer historischen Narratologie*. Berlin; Boston: De Gruyter, pp. 187-204.
- WECHSLER, Judith Glatzer (1975). *A Change in the Iconography of The Song of Songs in the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> Century Latin Bibles*. In FISHBANE, Michael A.; GLATZER, Nahum Norbert, ed. *Texts and Responses. Studies presented to Nahum N. Glatzer on the Occasion of his 70<sup>th</sup> Birthday by his Students*. Leiden: E. J. Brill, pp. 73-93.
- WEDDIGE, Hilbert (2014 [1987]). *Einführung in die germanistische Mediävistik*. Munich: C. H. Beck Verlag.
- WENZEL, Horst (1996). *Herzloyde und Sigune, Mutter und Geliebte. Zur Ikonographie der Liebe im Überschneidungsfeld von Text und Bild*. In SCIURIE, Helga; BACHORSKI, Hans-Jürgen, ed. *Eros – Macht – Askese*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, pp. 211-234.