

J. Carlos Teixeira*

FLUP / CITCEM / CETAPS

Apontamentos para um entendimento do trovadorismo alemão (*Minnesang*)

Resumo: Este artigo aborda o relevante, mas pouco explorado, domínio do trovadorismo alemão (*Minnesang*). Embora o trovadorismo tenha influenciado profundamente a literatura e a música medievais em toda a Europa, a crítica portuguesa tem negligenciado em grande parte o aspeto alemão desta tradição. Este estudo tem como objetivo oferecer uma visão abrangente do *Minnesang*, abordando os seus elementos temáticos, fontes, testemunhos, performance, subgéneros e fases históricas. Ao explorar estas questões, o artigo pretende preencher uma lacuna na investigação portuguesa e estimular uma análise comparativa mais aprofundada entre as tradições trovadorescas ibéricas e europeias.

Palavras-chave: Trovadorismo, *Minnesang*, Lírica, Germanística

Abstract: This article addresses the significant yet underexplored realm of German troubadourism, or *Minnesang*. While troubadourism has profoundly influenced medieval literature and music across Europe, Portuguese academic criticism has largely neglected the German aspect of this tradition. This study aims to offer a comprehensive overview of *Minnesang*, covering its thematic elements, sources, witnesses, presentation, subgenres, and historical phases. By providing this detailed exposition, the article seeks to fill a gap in Portuguese scholarship and stimulate further comparative analysis between Iberian and European troubadour traditions.

Keywords: Troubadourism, *Minnesang*, Lyrical Poetry, German Studies

I. Breves notas introdutórias

A importância do trovadorismo no imaginário medieval é inegável, pelo que esta tradição literária e musical representa uma forma precoce de etnopoesia em contexto europeu. O trovadorismo não apenas moldou a literatura e a música medieval, mas estabeleceu também bases para outros gêneros poéticos e de canção popular que continuaram a evoluir ao longo dos séculos. Embora o trovadorismo seja amplamente estudado e celebrado em diversas tradições europeias, a crítica portuguesa, curiosamente, parece ter negligenciado uma parte significativa deste fenómeno: o trovadorismo alemão, conhecido como *Minnesang*. De facto, esta convenção permanece relativamente obscura no contexto académico português, o que é particularmente preocupante, uma vez que a Península Ibérica desenvolveu uma tradição trovadoresca própria, paralela à alemã, o que naturalmente deveria incentivar uma maior exploração comparativa entre as manifestações trovadorescas ibéricas e aquelas produzidas em diferentes contextos europeus.

Deste modo, o presente artigo tem um objetivo expositivo claro: oferecer uma compreensão holística do trovadorismo alemão, criando assim um espaço na crítica portuguesa para uma versão atualizada e abrangente desta convenção. Ao explorar o *Minnesang* nas suas diversas facetas (objeto temático, fontes, testemunhos, apresentação, subgêneros e fases), espero contribuir para uma apreciação mais completa e integrada do trovadorismo como um todo, fomentando um diálogo entre as tradições poéticas europeias e destacando a relevância contínua da etnopoesia nos estudos literários contemporâneos.¹

II. Para uma compreensão holística do *Minnesang*

Uma poética de amor

A poética do *Minnesang* é, fundamentalmente, uma poética sobre um código amoroso, sendo que todos os poemas giram em torno do mesmo. De facto, a palavra *Minnesang* significa, de um modo geral, o cântico (sang) do amor (*minne*); porém, a configuração semântica de *minne* confere à palavra um determinado número de significados e implicações que dizem respeito ao período cortês alemão, em especial às cortes dos séculos XII, XIII e XIV desse mesmo território. Utilizando as ferramentas linguísticas de que cada língua é dotada, e olhando para o problema de forma pragmática, *minne* é, à luz do seu contexto dito “amoroso”, amiúde traduzido para “Liebe”, em novo-alto-alemão, ou “amor”, em português. Importante será dizer que estes equivalentes são apenas aproximações possíveis ao conceito de *minne*, tendo em consideração que não representam uma ideia universal, estando associados a um determinado número de expectativas, implicações e códigos da vivência cortês que não encontram equivalente no mundo contemporâneo (e, portanto, nem mesmo na palavra *amor*). Refira-se ainda que as palavras *liebe* e *liep*,² que eventualmente evoluiriam para *Liebe*, faziam já parte do vocabulário do século XII, estando, todavia, associadas à

felicidade. É verdade que poderiam também remeter ao amor; contudo, não ao mesmo amor que o da *minne*, já que a dimensão cortês estaria, à partida, ausente do campo semântico de *liebe/liep*.

Ora, o substantivo *minne* está etimologicamente associado a *memini*, lembrar, e *mens*, a mente, estando, por isso, constantemente relacionado com algo ou com alguém lembrado. É, desse modo, numa explicação quase clínica da palavra, aquilo ou aquele ou aquela que vem à memória por meio da recordação, tendo a palavra eventualmente suprimido diferentes ideias e conceitos que resultavam deste mesmo processo de recordar (cf. Teixeira, 2019: 119-122). Efetivamente, a palavra abarca em si diferentes pluralidades de significado, sobressaindo, porém, a vertente dita amorosa. Sendo a ideia do amor complexa e não universal, e sendo este tipo de amor particularmente inteligível à luz do seu contexto cultural, talvez seja mais sensato dizer-se que a *minne* é, não o amor, mas antes uma configuração específica do amor.

Nesta demanda de entendimento de *minne*, seria, pois, um descuido atrever-me a não referir o conceito cunhado em 1883 pelo crítico francês Paris: *amour courtois*. O termo proposto por Paris aplicar-se-ia, inicialmente, ao texto *Lancelot* de Chrétien de Troyes, mas, e como muito é sabido, foi adaptado desse mesmo contexto e utilizado pela crítica em relação a outros textos desde então. O *amour courtois* define-se, segundo Paris, com as seguintes implicações: (1) o amor é ilegítimo e furtivo, representando um perigo ao qual o homem se sacrifica, uma vez que a dama lhe é superior; (2) por esta razão, o amante apresenta-se como inferior perante a dama, muitas vezes representado como tímido e temeroso, enquanto a dama, por outro lado, e ainda que ame o homem que a corteja, se apresenta como altiva e desdenhosa; (3) de forma a mostrar-se digno de ser aceite pela dama, este é constantemente colocado à prova pelos caprichos da figura feminina; (4) o amor é uma arte, uma ciência e uma virtude pautada por uma estrutura normativa (cf. Paris 1883: 518-519). O conceito foi largamente difundido na literatura crítica durante o século XX, concorrendo, segundo Moore, para essa mesma propagação Jeanroy e Lewis (cf. 1979 623-624).³ Contudo, o termo, que não se sabe se Paris utilizou conscientemente de forma a criar uma ferramenta conceptual para falar deste tipo de amor de um modo mais amplo, começa a criar controvérsias na crítica durante os anos que se seguiram à criação do mesmo, afirmando para isso Moore: “Some said [*amour courtois*] was adulterous, others said not. Some said it was spiritual and pure, others said it was sensual and erotic. Some said it was freely given, other said it was the result of fate or uncontrollable passion” (1979: 624). Moore refere diversos estudos que problematizam, então, a utilização de *amour courtois*, sobretudo os de Valency ([1958] 1982), Lazar (1964) e Dronke (1965), todos estes, como bem demonstra o crítico, preocupados com as problemáticas da utilização do conceito.

O problema, diz o Moore, reside no facto deste conceito generalizar algo que não é generalizável, levando ao perigo que o autor chama de uma falsa ilusão de comunicação (cf. 1979: 629-630). Neste ponto, estou em pleno acordo com Moore: o século XIX não é

certamente o século XII, da mesma forma que o espaço francês, por mais próximo que esteja do espaço alemão, não é este segundo. Por essa mesma razão, e porque *amour courtois* é um termo com implicações específicas, muito dificilmente poder-se-á falar dele fazendo jus às representações de algum tipo de amor medieval. Assim, muito dificilmente poderei aplicar o termo *amour courtois* ao *Minnesang*, uma vez que cairia no erro da desatualização – como refere Schnell, o conceito é, então, puramente anacrónico (cf. 1985: 77).

Neste sentido, evoco Bumke, que comenta que aquilo que representa o *amor cortês* é hoje muito menos claro do que há cem anos (cf. [1986] 2008: 405). Ora, o que Bumke questiona aqui é a tentativa de Paris de compreender as dimensões medievais relativas ao amor através do cunho da designação de *amour courtois*, tentativa essa que na transposição para o caso alemão não é prática. Em primeiro lugar, esta designação remete para um conceito que no caso francês é uma mera aproximação – uma catacrese, se assim se entender – deste género de amor, o que é desde logo desnecessário de ser feito no caso alemão – afinal, existe já a palavra *minne*. Em segundo lugar, Bumke alerta para o facto de *amour courtois* ser um conceito teórico-crítico que contém paradigmas estruturais nem sempre passíveis de serem aplicados aos textos alemães. Não contesto que *minne* seja amor de cariz cortês e, *lato sensu*, possa ser entendida como *amour courtois*; porém, no que aos estudos do *Minnesang* diz respeito, parece-me um erro sintomaticamente comum o da generalização e aplicação de conceitos de um tempo e de um espaço a um outro tempo e a um outro espaço que não aquele correspondente ao da formulação inicial desse mesmo conceito. Frequentemente se supõe, portanto, que os diferentes fenómenos medievais são equivalentes nas diferentes linhas espaço-temporais do medievo, quase como se estivessem ausentes de quaisquer variantes e modificações. Por esta razão, não acredito que *minne* possa ser lida como o *amor cortês*, mas antes como *um* amor cortês ou, na melhor das hipóteses, como a vertente alemã de um equivalente ao *amour courtois*, e, que por ser materializada ao nível do significante (*minne*), tem consciência de si mesma.

Assim, *minne* refere-se a este tipo de amor ancorado no imaginário cortês e cujas especificidades só podem ser compreendidas à luz do contexto e do objeto textual. Da mesma forma que Valency fala no *amour courtois* como um espectro de atitudes (cf. ([1958] 1982: 143), também aqui poder-se-á equacionar o mesmo em relação à *minne*. De facto, *minne* não remete a um único comportamento pautado pela sociedade cortês, mas antes a um determinado leque de ideais, associações e comportamentos de distintas ordens e que, no *Minnesang*, está em grande medida relacionada com um determinado número de relações feudovassálicas. No que ao *Minnesang* diz respeito,⁴ e porque o poeta medieval parecia já consciente desse mesmo espectro de significação de *minne*, duas nomenclaturas surgem por vezes nos próprios poemas de forma a que se possa falar de diferentes tipos de *minne*: *hôhiu minne* (alta *minne*) e *niedere minne* (baixa *minne*).⁵ Note-se que para se definir *minne* é necessário entender primeiro que

esta é sempre compreendida, neste contexto, ou como uma, ou como outra, ainda que a primeira destas surja com maior frequência no *Minnesang*.

Não surpreende, claro está, que, pelo adjetivo que precede a palavra *minne* em cada um dos casos, exista uma conotação positiva associada ao primeiro conceito, existindo uma negativa associada ao segundo. Segundo a tese de Hübner, a *hôhiu minne* implica um amor em contexto cortês e que, portanto, espelha comportamentos e normas expectáveis dentro do grupo de corte da Baixa Idade Média alemã, afirmando ainda que a *stæte* e a *triuwe* (a constância e a lealdade) são as duas particularidades mais fundamentais para que se possa falar nesta vertente amorosa (cf. 1996: 26). Associada à lealdade do sentimento, Hübner diz ainda que a *hôhiu minne* representa a potencialidade da durabilidade da *fröide* (alegria), dizendo ainda que o sentimento associado a este tipo de *minne* obriga os amantes a sofrerem também (1996:26). Isto explicaria, aliás, Schweikle falar em “demonização” da *minne* no *Minnesang* (cf. [1989] 1995: 171). Este último crítico menciona ainda, e ao contrário do que faz Hübner, que a *hôhiu minne* é capaz de atribuir ao cavaleiro uma forma de orgulho e sensação de realização cortês (apelidada de *hôher muot*), uma vez que refere que a *hôhiu minne* está em grande medida associada a um sentimento de auto-valorização (cf. 1989: 171).

Fundamental no que à representação da *hôhiu minne* no *Minnesang* diz respeito é também este tipo de amor constituir um problema para os amantes, pelo que este é, regra geral (e ao contrário do que por vezes acontece na épica), apresentado enquanto um amor ilegítimo, não se sabendo ao certo as razões que justificam a ilicitude amorosa. Porque a relação é ilegítima e, conseqüentemente, impossível de ser concretizada, a perseverança que o amante evidencia perante a sua amada torna-se fundamental de ser trabalhada, tendo em consideração que legitima a sua *minne* – que, neste caso, se converte em *hôhiu minne*. Neste contexto, e porque existe a ilicitude do encontro e o conflito relativo à ética cortês, Hübner diz ainda que a *hôhiu minne* não pretende ser puramente erótica ou puramente cortês, mas antes um possível meio termo entre os dois (cf. 1996: 26).

A *hôhiu minne* está, portanto, relacionada com uma vertente do amor cujo objetivo extravasa o propósito erótico-sexual, estando em grande medida associada, por outro lado, à virtude e cortesia que as figuras poderiam atingir a partir desta. Em oposição a esta vertente está, então, a *niedere minne*: um amor erótico, sexual, mundano e menos idealizado, no qual o *eros* se sobrepõe aos valores de cortesia. Esta vertente não é, como mencionado, trabalhada em grande escala no *Minnesang*, ainda que seja possível encontrar alguns textos (marginais?), principalmente no início e no final da tradição.

Da fonte à apresentação

Esta tradição de poesia amorosa aqui abordada não é a mais antiga tradição trovadoresca europeia, sendo, na verdade, um produto das sinergias criadas por outras tradições literárias. A tese mais antiga e geralmente mais aceite é a de que uma

das primeiras e mais importantes influências do *Minnesang* diz respeito aos textos dos trovadores e *trouvères*⁶ que circulavam pelo espaço alemão, tendo estas sido especialmente problematizadas por Sayce (1982), bem como por Kasten (1986). Esta é a influência mais evidente; contudo, dever-se-á fazer a ressalva de que a tradição românica não é, naturalmente, equivalente àquela do *Minnesang*, tendo o espaço francês e occitânico servido essencialmente de mote para que a tradição alemã desenvolvesse os motivos literários da lógica feudal, vassálica e cortês.

Sendo esta a possível fonte mais manifesta, outras influências, mais ou menos diretas, podem ser paralelamente apontadas quando se fala em *Minnesang*.⁷ Em primeiro lugar, o *Minnesang* foi claramente influenciado por alguns textos árabes, em especial por textos que eram compostos nas cortes muçulmanas, na Península Ibérica dos séculos IX e X, tal como problematizado por Ecker (1934). Paralelamente, os textos da Antiguidade Clássica em muito podem ter influenciado alguns poemas do *Minnesang*, tal como bem apontam Schrötter (1908), Schwietering (1924), Scheludko (1934), Drygalski (1928) Frings (1968) ou Horst Wenzel (1989), ainda que mais recentemente se tenha começado a duvidar desta mesma tese, tal como defende, por exemplo, Rupp (2009). Também os textos em latim vulgar podem ter influenciado a configuração do *Minnesang*, como sugerem Brinkmann (1926), Scheludko (1934), Wehrli ([1984] 2008) ou Bezner (2021), bem como os textos populares (*Volkslieder*), como apontam Becker (1882), Burdach (1883) ou Wehrli ([1984] 2008). Finalmente, uma influência do culto mariano e da imagética bíblica são particularmente evidentes nesta convenção, tendo sido especialmente explorada por Haufe (1961), bem como por Kesting (1965).

Deixa-se dizer que Schweikle aponta, contudo, que o surgimento do *Minnesang* pode ainda estar relacionado com aquilo que a tese de Erich Köhler defende (1968), nomeadamente que os textos *Minnesang* têm como influência estruturas político-sociais do medievo que representam as relações dos *ministeriales* do Império. Assim, e baseando-se na tese de Elias ([1936] 1994), Schweikle relembra ainda que o *Minnesang* poderia ser visto como, e parafraseio, uma etapa no processo de progresso civilizatório, de regulação dos impulsos e controle das emoções no mundo cortês ([1989] 1995:74). Esta teoria é ainda em grande medida problematizada por Kellner (2018:393-395) e Mohr (2019), estando, portanto, particularmente em voga.

Todas estas tradições desempenham um papel fundamental na criação e produção dos textos trovadorescos alemães, que eram então transmitidos através de diferentes manuscritos, comumente compostos a pedido de um mecenas (cf. Schnell 1985: 107). Aproximadamente quarenta testemunhos transmitem os textos desta convenção, sendo três desses quarenta, os mais importantes: A, *Die kleine Heidelberger Liederhandschrift*; B, *Die Weingartner/Struttgarter Liederhandschrift*; e C, *Die Große Heidelberger Liederhandschrift*, também conhecido como *Codex-Manesse*. Os textos eram copiados por copistas, e alguns dos testemunhos iniciais (eventualmente perdidos) poderiam ter sido autógrafos. Pouco ou nada se sabe, todavia, acerca dos poetas que

compunham esses mesmos textos, pelo que a pouca informação disponível provém de especulações baseadas nas iluminuras de alguns manuscritos, bem como de crónicas ou de comentários em diferentes textos narrativos. Suspeita-se, porém, e ao contrário do que acontecia na tradição provençal, que todos os poetas eram homens (cf., por exemplo, Kasten 1986: 234-243 ou Haferland 2000: 17-47) reparando Schweikle – e, aliás, corroborado por Wehrli em diversos momentos do seu estudo (cf., por exemplo, [1989] 2008: 78-83) – que os *Minnesänger* poderiam pertencer a qualquer estrato social: alta nobreza, nobreza ministerial ou errantes.

Uma vez fixados em pergaminho, estes textos eram certamente cantados, tal como aconteceria um pouco por todo o espaço europeu com tradição trovadoresca, afirmando Kay que “Troubadour songs were not intended for reading as we read them now; in the context of live performance the song is less a text than an act that associates the performer with his audience” (1990: 132). Há, de facto, razões para crer que os textos seriam apresentados oralmente para um público, muito embora pouco se saiba acerca do modo como os próprios textos eram apresentados – se a solo ou em coro, com ou sem instrumentos, para uma grande ou pequena audiência. Sabe-se, contudo, que, se efetivamente apresentados a um público, seriam cantados para uma audiência predominantemente nobre, em contexto de corte, e com uma melodia que nos é em grande medida desconhecida (cf. Brunner 2021: 218-232), fazendo com que muito daquilo que se postule acerca destas questões no *Minnesang* seja em grande parte conjectural.

Os géneros poéticos

Quando falamos em *Minnesang*, falamos também em diferentes subgéneros poéticos que dividem os diferentes poemas em várias categorias tipológicas. Sublinho que estes géneros são, naturalmente, categorizações criadas pela academia para melhor acomodarem o pensamento crítico acerca dos textos.

Ao contrário do que acontece com as cantigas galego-portuguesas, a crítica do *Minnesang* não fala num conceito como o de *cantigas de amor*, já que aquilo que poderia eventualmente constituir um equivalente deste género é, no caso alemão, dividido em múltiplos géneros. Dessa forma, começo por mencionar as *Preislieder*, *cantigas de louvor*, cujo aspeto mais relevante é o louvor que a voz poética dirige à figura feminina. De facto, muitos destes textos coincidem ainda com o que se poderá considerar enquanto *Werblieder*, *cantigas de cortejar*, textos nos quais a figura masculina, porque pretende dar a ver o seu sentimento de minne em relação à dama, corteja a mulher por meio de um conjunto de louvores e de ofertas de serviço.

Porque os géneros no *Minnesang* podem convergir num mesmo poema, as *Preislieder* são muitas vezes associadas também às *Naturlieder*, *cantigas de natureza*, trabalhando estas com temáticas que remetem, como o próprio nome indica, à natureza: pássaros, árvores, flores ou estações são alguns dos elementos mais comuns. Note-se ainda que as *Naturlieder* são também categorizadas como *Pastourelle*, *cantigas de pastorela*, bem

como as *Mädchenlieder*, *cantigas de raparigas* (termo atualmente considerado obsoleto nos estudos do *Minnesang*). Fortemente influenciados pela convenção provençal, as *cantigas de pastorela* e as *cantigas de raparigas* não têm particular difusão na literatura em médio-alto-alemão, ainda que existam alguns exemplos. Estes géneros destacam-se por retratarem um homem, geralmente um cavaleiro ou membro do clero, que é hierarquicamente superior à mulher, tentando este estabelecer um contato sexual forçado com ela.

Associadas às acima referidas *canções de louvor* (e, por vezes, às próprias *canções de natureza*) estão as *Klagelieder*, *cantigas de lamento*. Este lamento remete para possíveis obstáculos que se colocam face à vontade da voz poética de concretizar os seus desejos de *minne*, sejam eles pela falta de reciprocidade, pela distância imposta aos amantes ou por certas pressões que são colocadas pela sociedade. Este género, que é em grande medida construído através de um monólogo, trabalha abertamente com alguns dos motivos mais típicos do *Minnesang*, como são o do serviço, ou o da lealdade. Encontram-se ainda motivos como a representação da *huote*, uma entidade hostil à relação dos amantes equiparável aos vigias da tradição ibérica.

Muito embora a esmagadora maioria das *cantigas de lamento* seja marcada pela voz masculina que se queixa relativamente à impossibilidade de concretização passional com a dama por quem nutre sentimentos de *minne*, é também possível encontrar esta temática formulada através de uma voz feminina. Esta nota leva-me, portanto, a um outro género poético: as *Frauenlieder*, *cantigas de voz feminina*. A particularidade mais evidente deste género é o facto de, ao contrário do que acontece na grande parte da tradição, a voz do poema identificar-se, não enquanto figura masculina, mas enquanto figura feminina (ainda que o texto seja claramente composto por um autor empírico homem). As *cantigas de voz feminina* evidenciam, por norma, a tensão entre o desejo feminino por *minne* e a não concretização desse mesmo desejo, seja por obstáculos impostos pela sociedade ou por desinteresse por parte do cavaleiro. Sublinhe-se ainda que, em alguns dos casos, ambas as vozes (do homem e da mulher) surgem simultaneamente num mesmo poema. Um género no qual isto acontece é a chamada *Wechsel*, *cantiga de permuta*, género que, curiosamente, e segundo as palavras de Schweikle, não encontra equivalente na tradição românica, ainda que tenha sido trabalhado por praticamente todos os *Minnesänger* do século XII (cf. [1989] 1995: 132). Neste género, cada estrofe dá a ver a perspetiva de cada uma das figuras, importando referir que estas não falam entre si, mas antes acerca um do outro. Se os amantes comunicassem entre si ou com outras figuras (como se verá acontecer com guardas, mensageiros ou senhores feudais), falar-se-ia em vez disso de uma *Dialoglied* ou *Gesprächslied*, *cantiga em diálogo/conversa*. Muito comum de se identificar nas *canções em diálogo* é a conjugação entre este género e as *Tagelieder*, *canções de alba*. Neste género é apresentado um momento no qual nasce o dia, pelo que um casal que havia pernoitado em conjunto, ilícita e secretamente, tem de se separar, evitando a descoberta da sua infração. Aqui, é mais comum os amantes

falarem entre si ou, a partir do poeta Wolfram von Eschenbach, com a figura do guarda.

Se as *Tagelieder* introduzem a figura do guarda enquanto um novo elemento no *Minnesang*, o mesmo se poderá dizer acerca das chamadas *Botenlieder*, *cantigas de mensageiro*. Neste caso, as figuras não falam entre si, mas comunicam através de um mensageiro que transmite uma mensagem. Estes poemas são caracterizados por envolverem uma terceira pessoa, o mensageiro, que transmite uma mensagem entre os amantes, servindo como intermediário na comunicação amorosa, entregando declarações de amor, pedidos ou respostas.

Não surpreenderá encontrar também as chamadas *Kreuzlieder*, *cantigas de Cruzadas*. Estes poemas refletem a experiência dos cavaleiros cruzados, a separação dos amantes devido às campanhas militares e o conflito entre os deveres cavaleirescos e os sentimentos pessoais. De facto, este último é o mais comum de surgir neste género poético, uma vez que os cavaleiros se apresentam divididos entre escolher o amor que prestam a Deus ou aquele que prestam à dama.

Finalmente, poder-se-á ainda aludir às *Minnelehren*, também conhecidas como *Minneregel* ou *Minnereflectionen*, às quais chamarei aqui de *cantigas doutriniais*. Os textos deste género não apresentam uma *diegese*, funcionando antes como uma reflexão acerca do conceito de *minne*, das suas implicações, assim como doutrinas acerca de certas condutas e comportamentos que, tendo implicações referentes à *minne*, seriam considerados corretos.

Vale ainda a pena mencionar que Schweikle ([1989] 1995:126-153) faz também um levantamento de outros géneros que não deverei aqui explorar, uma vez que não fazem parte do paradigma em contexto alemão (podendo ser considerados aqui enquanto géneros menores). Ainda assim, vale a pena nomeá-los: *Minnespruch* (*gnomas*); *Traumlieder* (*cantigas de sonho*); *Altersklage* (*lamento na velhice*); *Tanzlieder* (*cantiga de dança*); *Dörperlieder* (*cantiga de aldeão*); *Lügenlied* ou *Hyperbel-Lied* (*cantiga-mentira* ou *cantiga-hipérbole*); *Herbstlieder* (*cantigas de outono*), género que surge a partir do século XIII e que apresenta um subgénero, as *Erntelieder* (*cantigas de colheita*); *Hausorglieder* (*cantigas de cuidados do lar*); *Erzähllieder* (*cantiga-conto*); *Schwanklieder*; ou, finalmente, *Leichs* (aceita-se igualmente o plural *Leiche*).

As fases

Tal como acontece com os géneros poéticos, também as fases são, naturalmente, puro discurso académico: marcos e tendências que o crítico literário encontra para melhor analisar este fenómeno. As próximas notas serão, portanto, uma forma de engavetar alguns nomes, motivos e pendores em diferentes momentos da tradição, bem como os princípios que representam cada uma das fases. Ainda que vários críticos ofereçam diferentes propostas de divisão da tradição, a que me parece mais válida (e, em grande medida, a mais citada) é a de Schweikle ([1989] 1995), que indica quatro fases: Primeira fase – *Minnesänger* do Danúbio; Segunda fase – primeira fase alta ou *Minnesänger* do

Reno; Terceira fase – segunda fase alta; Quarta fase – o auge do *Minnesang*.

Ao que tudo indica, a tradição do *Minnesang* inicia-se com alguns compositores espacialmente localizados na zona do Danúbio, tendo estes composto os seus textos aproximadamente entre 1150/60 e 1170. Der von Kürenberg, Meinloh von Sevelingen, Der Burggraf von Regensburg e Dietmar von Aist são os principais representantes desta fase. Este momento da tradição foi estudado com grande detalhe por Ittenbach em 1939, chamando-lhe de *frühe Minnesang*, *Minnesang precoce*. Brinkmann afirma que estes primeiros anos da convenção se focam na narração da experiência, na qual uma grande parte dos textos reconta memórias e experiências amorosas, principalmente da figura feminina – e, de facto, as *Frauenlieder* são um dos maiores géneros poéticos deste estágio da tradição, ainda que se encontrem também outros géneros, como as *Wechsel* e as *Dialoglied*, bem como a primeira *Tagelied* (ou seja, todos estes géneros valorizam a voz feminina, que se irá ver progressivamente apagada a partir da segunda fase). Tal como já mencionado, por norma, a voz do poema sofre por questões de *minne*, seja por saudade, separação ou traição do seu amante.

A segunda fase situa-se aproximadamente entre 1170 e 1190/1200, significando isto, portanto, que existe uma evidente separação, não só espacial, mas também cronológica entre as primeira e segunda fases.⁸ Fazem parte desta fase, os poetas da região do Reno, Heinrich von Veldeke, Kaiser Heinrich VI, Friedrich von Hausen, Ulrich von Gutenberg, Rudolf von Fenis, Bligger von Steinach, Bernger von Horheim, Hartwig von Raute, Albrecht von Johansdorf, Heinrich von Rugge e Engelhart von Adelnburg. Refira-se que Friedrich von Hausen é, possivelmente, o poeta mais influente deste grupo para a tradição do *Minnesang*, dando início àquilo que muitas vezes se denomina de *Hausen-Schule*, a Escola de Hausen. Todos estes *Minnesänger* podem ser, além disso, associados aos círculos culturais das cortes de Hohenstaufen, tal como virão também a sê-lo os *Minnesänger* das terceira e quarta fases. A este grupo, junta-se normalmente Otto von Botenlouben, ainda que esteja cronologicamente mais afastado dos outros aqui mencionados (aproximadamente no início do século XIII). É a partir deste momento que os contornos do *Minnesang* se começam a tornar mais evidentes, passando o sujeito poético a ser um cavaleiro que, amando uma dama a quem pretende cortejar, jura serviço e fidelidade, sem nunca, contudo, receber recompensa. Note-se também que é a partir deste momento que o conceito *hôhiu minne* começa a ser explorado, encontrando-se ainda exemplos de todos os géneros poéticos anteriormente por mim listados (ainda que, como mencionei, as *Frauenlieder* sejam aqui menos comuns).

A terceira fase poderá ser colocada cronologicamente entre 1190 e 1210/20, implicando, portanto, que haveria uma certa sobreposição com a fase anterior.⁹ Fazem parte desta fase, Hartmann von Aue, Heinrich von Morungen e Reinmar. Mais uma vez, presume-se uma relação desses autores com os círculos culturais das cortes dos Hohenstaufen, ainda que Morungen possa ser igualmente associado às cortes dos Meißner, enquanto Reinmar possa ser eventualmente associado às cortes de Viena. Refira-

-se que esta mesma fase não apresenta uma poética única, uma vez que, possivelmente munidos de uma vontade de criação artística com um cunho muito próprio, cada um dos três *Minnesänger* apresenta uma forma de trabalhar os seus textos distinta e individual. Significa isto, pois, que não se pode falar num conjunto de características que os une, mas antes em características formais e temáticas de cada um dos compositores – é, portanto, a primeira fase em que os poetas começam a ganhar maior individualidade. Assim, Hartmann von Aue trabalha em especial a ética do serviço de *minne*, explorando, por isso, com uma poética de carácter didático. Os dois géneros mais comuns são as *Frauenlieder* e as *Kreuzzuglieder*, género esse que, segundo Nellmann, permitia ao *Minnesänger* uma maior performatividade e um maior jogo retórico entre texto, autor e público (cf. 1987: 137). Reusner afirma ainda que a poética de Aue por vezes se insurge contra a própria ideia de *minne*, sendo descrita como uma arte retórica ([1982] 1985: 170), o que é também comprovado, à sua maneira, por Haustein (2011). Paralelamente, o poeta Heinrich von Morungen difere largamente deste primeiro, afirmando Fortmann (1966: 106) e Joschko (cf. 1990/91: 77-78) que este seria aquele que de modo mais evidente influenciaria as poéticas vindouras. A sua poética é marcada por opostos como *longe e perto*, *dentro e fora* ou *cima e baixo*, explorando, além disso, a poetização da figura feminina e o carácter erótico que à mesma está associada. Morungen trabalha ainda a temática da *minne* enquanto entidade mágica, ainda que demoníaca, explorando também a experiência de amor como uma batalha – aliás, Peschel-Rentsch afirma que a poética de Morungen é uma *lírica da morte*, sendo os seus poemas reflexivos, autoeróticos, masoquistas e abstratos (cf. 1991: 129). Refira-se ainda a insistente referência a imagens associadas à visualidade, em especial à luz, bem como à visão, motivo pelo qual Kasten apelida a sua poética de *Poetik des schouwens*, *poética do olhar* (1986:319). Finalmente, o poeta Reinmar explora temas associados a relação entre *minne* e o espírito, trabalhando ainda, e principalmente, com a renúncia a este sentimento. O crítico Schweikle sublinha também o papel central de Reinmar no *Minnesang*, afirmando que a espiritualização e a abstração são dois dos temas mais frequentes das suas canções (cf. 1986: 32-33). Efetivamente, este é o poeta comumente tido como aquele que de modo mais extremo problematiza o sofrimento do cavaleiro, apelidando Kasten a sua poética de *Poetik des trûrens*, *poética do lamento* (1986: 310). É ainda de realçar a esteticização da dor em Reinmar, bem como a insistência na temática do serviço e no elogio à dama.

A última fase encontra-se aproximadamente entre 1190 e 1230, implicando uma certa sobreposição com as segunda e terceira fases.¹⁰ Desta fazem parte Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach e Gottfried von Straßburg, ainda que este último nem sempre seja considerado enquanto representante do auge do *Minnesang*. Uma vez mais, todos se encontrariam associados às cortes dos Hohenstaufen, estando os dois primeiros ainda associados às cortes da Turíngia. Uma vez mais, terei de forçosamente separar a poética de cada um dos *Minnesänger* aqui em apresentação, em especial as de Walther von der Vogelweide e de Wolfram von Eschenbach (visto que de Gottfried von

Straßburg se conhecem apenas duas canções, sendo este essencialmente conhecido pela composição do texto *Tristan*). Neste sentido, Walther von de Vogeldweide, comumente tido como o grande representante do *Minnesang*, apresenta algumas características que ora sintetizam a tradição, ora a subvertem. Como menciona Nagel, Walther von de Vogeldweide é um produto do seu tempo, adaptando os seus textos aos seus contextos de corte (cf. 1977: 325). Assim, encontra-se o auge e, concomitantemente, o fim da poética da *hôhiu minne*, encontrando-se também reflexões sobre o conceito do próprio amor. Não surpreende, portanto, que alguns dos seus textos constituam paródias a vertentes do *Minnesang*, bem como a *Minnesänger* em específico. Comparativamente, e particularmente conhecedor da tradição provençal (cf. Sayce 1982: 216 e Shields 2004: 213), Wolfram von Eschenbach trabalhou em essência o género das albas no *Minnesang*, apresentando-se como um poeta igualmente subversivo e, por vezes, até mesmo obscuro. É o *Minnesänger* que, tanto quanto se sabe, introduziu a figura do guarda nesta tradição lírica (cf. Wapnewski 1970: 246 e Mohr 2019: 176).

Importa neste momento referir que a tradição do *Minnesang* continua para lá da cronologia aqui selecionada, ainda que a poética aí trabalhada divirja em grande medida daquela que se encontra até à quarta fase, não representando, sequer, o período mais emblemático desta convenção. Aquilo que Schweikle considera as quinta e sexta fases – fases tardias do *Minnesang* – são, por norma, separadas das quatro anteriores, uma vez que representam poéticas bastante diferentes daquelas que as antecederam, não problematizando, aliás, o conceito da *hôhiu minne*. Estas fases fazem parte do século XIII (1210-1240 e 1210-1300, respetivamente, indo, portanto, para lá da Baixa Idade Média), trabalhando com temas como a poética anti-cântico cortês (*Gegensanges*), e tendo como grande representante Neidhart von Reunthal. Schweikle aponta ainda a existência de algumas fases pontuais que não representam o cânone do *Minnesang*, sendo, por isso, normalmente trabalhadas separadamente das quatro primeiras fases aqui apresentadas, bem como das duas posteriores, que não irei problematizar. São elas: o *Minnesang* suíço, que conta com os *Minnesänger* Johannes Hadloub ou Konrad von Würzburg; o *Minnesang* suábino, ao qual pertenceriam Burkart von Hohenvels e Gottfried von Neifen; o *Minnesang* bávaro-austriaco, do qual fariam parte Ulrich von Liechtenstein ou Tannhäuser; o *Minnesang* aristocrático, trabalhado por Otto von Brandenburg ou por Heinrich von Meißen, tido por Schweikle como possivelmente o último *Minnesänger*. Encontram-se ainda nomes como Friedrich von Kneht, Gedrut/Geltar ou Reinmar der Fiedler, que não são passíveis de serem associados a qualquer fase.

III. Apontamentos finais

O estudo do *Minnesang* como apresentado nas páginas anteriores oferece uma visão abrangente e inicial desta rica tradição poética medieval alemã. Este artigo serve como uma introdução fundamental, abordando os principais aspetos da convenção, incluindo o objeto textual, as fontes, os géneros poéticos e as fases de evolução do trovadorismo

alemão. Contudo, é essencial reconhecer que a pesquisa sobre o *Minnesang* está longe de estar completa, especialmente em Portugal, existindo muitos outros aspetos e detalhes que merecem uma exploração mais profunda.

A ordem e interrelação de figuras poéticas, a métrica sofisticada e a receção dos textos ao longo da tradição são áreas que ainda oferecem um vasto campo para investigação. Para que esta seja possível, importa analisar cada texto trovadoresco, uma vez que cada poema do *Minnesang* carrega simbologias e especificidades próprias que refletem as complexidades sociais e artísticas do medievo alemão. Por este motivo, é fundamental considerar o *Minnesang* como um potencial marco etnopoético para se pensar o ser-se medieval; mais do que isso, interessante seria compreendermos até que ponto o *Minnesang* é fundamental para se compreender o ser-se alemão, germânico e, em última análise, europeu.

Neste sentido, outro aspeto crucial a ser investigado é a relação entre o *Minnesang* e o trovadorismo ibérico, o que poderá revelar não apenas influências mútuas, mas também aspetos distintivos que caracterizam cada tradição dentro do panorama mais amplo da poesia medieval europeia. Compreender o *Minnesang* nesse contexto comparatista pode, então, proporcionar uma visão mais completa de como a poesia lírica medieval ajudou a moldar e expressar a identidade cultural e social das várias vozes, podendo este artigo introdutório ser um ponto de partida para pesquisas contínuas sobre as suas várias dimensões e relações com outras tradições poéticas europeias.

NOTAS

* J. Carlos Teixeira é professor de Literatura Alemã na Universidade do Porto. Possui um doutoramento em “Estudos Literários, Culturais e Interartísticos” pela Universidade do Porto e pela Freie Universität Berlin, com uma tese intitulada “Poéticas da Tensão na Poesia Lírica do *Minnesang*: Edição, Tradução e Estudo”. É membro integrado do “Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória” (CITCEM) e do “Centro de Estudos de Inglês, Tradução e Estudos Anglo-Portugueses” (CETAPS). Os seus interesses académicos incluem teorias da lírica, poesia medieval, crítica textual e tradução.

¹ Uma parte significativa do presente artigo baseia-se na dissertação de doutoramento por mim apresentada em 2021 à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

² Importa referir que Lexer diz que *liebe* é o mesmo que bem-estar, alegria, afeto ou amizade (cf. [1879] 1992: 126). Comparativamente, diz que *liep* pode ser passível de ser entendido enquanto amor, algo agradável, alegre, alegria, tudo o que seja oposto a sofrimento, o amado ou amada (cf. [1879] 1992: 127), deixando evidente a sinonímia entre ambos. Da mesma forma, Hennig refere que *liebe* é o mesmo que alegria, felicidade, amor, afeto, amizade ou desejo, podendo ainda ser o mesmo que amado, amada, namorado ou namorada (cf. [1995] 2014: 198). De igual modo, *liep*, também passível de ser escrito enquanto *lief*, poderá ser lido enquanto alegria, felicidade, o bom/agradável, amado, amada (cf. [1995] 2014: 198). É ainda de referir que a palavra *minne* viria a desaparecer do vocabulário corrente da língua alemã sensivelmente a partir do século XV, uma vez que já não mais refletia a sociedade de 1400.

³ Sobre Jeanroy, nota Moore que o foco deste crítico no que ao *amour courtois* diz respeito é diferente daquele de Paris, uma vez que se centra muito mais na dimensão de cortejar e não no amor adúltero (cf. 1979: 623). Comparativamente, Lewis traz, por outro lado, aquilo que considero uma generalização do termo (e que, da mesma forma, não parece convencer Moore), associando este a conceitos como a humildade, cortesia, adultério e a religião do amor, bem como a outros como silêncio, obediência e, evidentemente, feudalismo (cf. Lewis [1936] 1958: 2).

⁴ Lembro aqui que a *minne* da lírica não é necessariamente a mesma do género épico.

⁵ Uma distinção semelhante também se encontra na tradição provençal, pelo que Ferrante escreve: “The conflict in the lyric lover is between the right and wrong kind of love (fin’amor and fals’amor), devotion and lust. The woman, for the most part, represents the right love, the impulse that makes the man act nobly and inspires him to write poetry that will, ideally, move others to follow his example. The force of that love is embodied in the woman” (1975: 75). Neste sentido, cf., ainda, Schnell 1985: 77-78.

⁶ Neste ponto, gostaria de citar as palavras de Ferrante: “German and French lyric poetry of the late twelfth and early thirteenth centuries share many of the characteristics of Provençal poetry, e.g., the aloofness of the lady, and the preoccupation with the idea of love rather than with the individual object of it” (1975: 66). Vale ainda a pena citar as seguintes palavras de Sayce: “[...] Folquet de Marseille [...] appears to be one of the very few troubadours known in Germany, knowledge of the Romance lyric being mainly derived via Old French” (1988:56). Acerca desta relação, cf. ainda Neumeister 1969, Kasten 1986 e Seidl 2021.

⁷ Uma proposta de um estado da arte é desenhada por Schweikle ([1989] 1995: 71-73), no qual esta minha apresentação se baseou em certa medida.

⁸ Diga-se que se compõem nesta altura textos como *Rolandslied* de Pfaffe Konrad; *Eneit* de Heinrich von Veldeke; e *Erec* de Hartmann von Aue. A poesia dos trovadores e dos *trouvères* começa a circular, em especial as dos trovadores Peire Vidal, Bertran de Born e Folquet de Marseille, e as dos *trouvères* Conon de Bethune e Gace Brulé. Especula-se ainda que Andreas Capellanus teria escrito nesta altura *De amore*.

⁹ No que ao panorama literário diz respeito, Hartmann von Aue compõe *Gregorius*, *Armer Heinrich* e *Moriz von Craun*. Fora do território alemão, Chrétien de Troyes compõe *Perceval*.

¹⁰ No que à narrativa diz respeito, compõe-se também neste momento alguns dos mais fundamentais textos em médio-alto-alemão: *Iwein* de Hartmann von Aue; *Parzival* de Wolfram von Eschenbach; *Tristan* de Gottfried von Straßburg; e *Das Nibelungenlied* de autor anónimo.

BIBLIOGRAFIA

- Becker, Reinhold (1882), *Der altheimische Minnesang*, Halle, M. Niemeyer.
- Bein, Thomas (2005), *Germanistische Medävistik - Eine Einführung - 2., überarbeitete und erweiterte Auflage*, Berlin.
- Bezner, Frank (2021), “Lateinische Liebesdichtung des Mittelalters”, em *Handbuch Minnesang*, editado por Beate Kellner, Susanne Reichlin e Alexander Rudolph, 125-155, Berlin, De Gruyter.
- Brinkmann, Hennig (1926), *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*, editado por Paul Kluckhohn e Erich Rothacker, Halle/Saale, Max Niemeyer.
- Buescu, Helena / João Ferreira Duarte / Manuel Gusmão (orgs.) (2001), *Floresta Encantada. Novos caminhos de literatura comparada*, Lisboa, Dom Quixote.
- Bumke, Joachim (2008), *Höfische Kultur - Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, München.
- Burdach, K. (1883), “Das volkstümliche deutsche liebeslied”, *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 27, 343–67.
- Deleuze, Gilles / Félix Guattari (1980), *Mille plateaux - Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Editions de Minuit.
- Dronke, Peter (1965), *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric: Problems and Interpretations*, Oxford, Clarendon Press.
- Ecker, Lawrence (1934), *Arabischer, provenzalischer und deutscher Minnesang: eine motivgeschichtliche Untersuchung*, Bern/Leipzig, Paul Haupt.
- Ferrante, Joan M. (1975), *Woman as Image in Medieval Literature: From the Twelfth Century to Dante*, Columbia University Press.
- Fortmann, Dieter (1966), *Studien zur Gestaltung der Lieder Heinrichs von Morungen*, Braker/Unterweser, Rodenbusch.
- Frings, Theodor (1968), “Ein mittellateinisches Frauenlied zwischen volkstümlicher Lyrik und Ovid”, *Beiträge zur romanischen Philologie*, 7, 311–18.
- Haferland, Harald (2000), *Hohe Minne: Zur Beschreibung der Minnekanzone*, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co KG.
- Haufe, Eberhard (1961), *Deutsche Mariendichtung Aus Neun Jahrhunderten*, W. Dausien.
- Haustein, Jens (2000), “Minnesangs Vorfrühling? Zu (MF 3,1-6,31)”, em *Edition und Interpretation: neue Forschungsparadigmen zur mittelhochdeutschen Lyrik; Festschrift für Helmut Tervooren / hrsg. von Johannes Spicker ...*, editado por Johannes Spicker e Helmut Tervooren, 21–31, Stuttgart, Hirzel.
- Hennig, Beate (1995, reimpressão 2014), *Kleines Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, 6. Aufl. Studienbuch, Tübingen, De Gruyter.
- Hübner, Gert (1996), *Frauenpreis. Studien zur Funktion der laudativen Rede in der mittelhochdeutschen Minnekanzone*, BV000001812 34, Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner.

- Ittenbach, Max (1939), *Der frühe deutsche Minnesang - Strophenfügung und Dichtersprache*, Halle, Max Niemeyer.
- Jeanroy, Alfred (1934, reimpressão 1998), *La poésie lyrique des troubadours*, Slatkine Reprints, Genève, Slatkine.
- Joschko, Dirk (1991 de 1990), “Zur Morungen-Rezeption bei Heinrich Hetzbolt von Weißensee”, *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft*, 6, 77–84.
- Kasten, Ingrid (1986), *Frauendienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert: zur Entwicklung und Adaption eines literarischen Konzepts*, Germanisch-romanische Monatsschrift: [...], Beiheft 5, Heidelberg, Winter.
- Kay, Sarah (1990), *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kellner, Beate (2018), *Spiel der Liebe im Minnesang*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- Kesting, Peter (1965), *Maria-frouwe. Über den Einfluss der Marienverehrung auf den Minnesang bis Walther von der Vogelweide*, Medium Aevum (Munich, Germany); Bd. 5, München, Fink.
- Köhler, Erich (Philologe) (1968), “Vergleichende soziologische Betrachtungen zum romanischen und zum deutschen Minnesang”, em *Der Berliner Germanistentag 1968. Vorträge und Berichte*, 61–76, Heidelberg, C. Winter.
- Lazar, Moshe (1964), *Amour courtois et “fin’amors” dans la littérature du XIe siècle*, Paris, Librairie C. Klincksieck.
- Lewis, Clive Staples (1936, reimpressão 1958), *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, Oxford, Oxford University Press.
- Lexer, Matthias (1879, reimpressão 1992), *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*, 38. Auflage, Stuttgart, S. Hirzel Verlag.
- Mohr, Jan (2019), *Minne als Sozialmodell: Konstitutionsformen des Höfischen in Sang und “rede” (12.-15. Jahrhundert)*, Universitätsverlag Winter.
- Moore, John C. (1979), ““Courtly Love”: A Problem of Terminology”, *Journal of the History of Ideas*, 40, n.o 4, 621–32.
- Nagel, Bert (1977), *Staufische Klassik: dt. Dichtung um 1200*, 1. Aufl., Heidelberg, Stiehm.
- Nellmann, Eberhard (1987), “Saladin und die Minne. Zu Hartmanns dritten Kreuzlied”, em *Philologie als Kulturwissenschaft. Studien zur Literatur und Geschichte des Mittelalters. Festschrift für Karl Stackmann zum 65. Geburtstag*, editado por Ludger Grenzmann, Hubert Herkommer e Dieter Wutke, 137-148, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Neumeister, Sebastian (1969), *Das Spiel mit der höfischen Liebe: das altprovenzalische Partimen*, München/Allach, W. Fink.
- Paris, Gaston (1883), “Études sur les romans de la Table Ronde: Lancelot du Lac II: Le conte de la charrette”, *Romania*, 12, n.o 40, 459–534.
- Reusner, Ernst von (1985), *Hartmann von Aue - Lieder*, Stuttgart, Reclam.
- Sayce, Olive (1982), *The Medieval German Lyric, 1150-1300: The Development of Its Themes and Forms in Their European Context*, Oxford, Clarendon Press.

- Scheludko, D. (1934), “Ovid und die Trobadors”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 54, n.o 2, 129–74.
- Schnell, Rüdiger (1985), *Causa amoris: Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*, Bern/München, Francke.
- Schrötter, Wilibald (1908), *Ovid und die Troubadours*, Halle a.S., Niemeyer.
- Schwietering, Julius (1924), “Einwirkung der antike auf die entstehung des frühen deutschen minnesangs”, *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 61, (2/3), 61–82.
- Seidl, Stephanie (2021), “Altokzitanische Lyrik”, em *Handbuch Minnesang*, editado por Beate Kellner, Susanne Reichlin e Alexander Rudolph, 103-112, Berlin, De Gruyter.
- Teixeira, J. Carlos (2019), “Da falha à fala: sobre o conceito de ‘minne’ como dinâmica amorosa falhada na lírica medieval alemã”, *Cultura, Espaço & Memória*, 8.
- Teixeira, J. Carlos (2021), *Poética da tensão na poesia lírica do Minnesang: Edição, Tradução e Estudo*, Universidade do Porto.
- Valency, Maurice (1958, reimpressão 1982), *In Praise of Love: An Introduction to the Love-Poetry of the Renaissance*, New York, Schocken Books.
- Wapnewski, Peter (1970), “Wolframs Tagelied ‘von der zinnen will ich gen’”, em *Wolfram-Studien 1*, editado por Werner Schröder, 9–27, Berlin, Erich Schmidt.
- Wenzel, Horst (1989), “Melancholie und Inspiration. Walther von der Vogelweide L.8,4ff. Zur Entwicklung des europäischen Dichterbildes”, em *Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk*, editado por Hans-Dieter Mück, 133-153, Stuttgart, Verlag Stöffler & Schütz.
- Wehrli, Max (1984, reimpressão 2008), *Literatur im deutschen Mittelalter: eine poetologische Einführung*, Nachdr. Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 8038, Stuttgart, Reclam.