

A MORTE DA MULHER NA LITERATURA ALEMÃ MEDIEVAL:

algumas considerações sobre a figura de Kriemhild
em *Das Nibelungenlied*.¹

Nascimento e morte são os dois acontecimentos mais importantes da vida e pertencem àqueles factos biológicos elementares que, segundo Helmut BIRKHAN, formam a base de uma teoria da antropologia cultural.² Embora a morte se encontre no fim de toda a vida (e seja eterna na sua invariabilidade), é compreendida de um modo diferenciado de cultura para cultura. Uma tal distinção não se encontra apenas no espaço, mas também no tempo: os nossos antepassados tiveram com a morte uma relação diferente daquela que nós hoje temos, como mostram, entre outros, os estudos sobre a história da morte de Phillipe ARIÈS.³

Hoje, na nossa sociedade ocidental, desenvolvida, podemos esperar uma morte diferente (mais confortável...) do que a dos nossos antepassados, devido à utilização de diversos medicamentos, mas a amargura sentida depois da morte de alguém chegado a nós é idêntica à que afectou as gerações do passado; esta realidade amarga não se modificou no mundo de

¹ Texto adaptado da lição de síntese, proferida no dia 19 de Janeiro de 2000, na Faculdade de Letras do Porto, no âmbito das provas de agregação.

² BIRKHAN, Helmut — *Kulturanthropologische Bemerkungen zu Tod und Sterben in Mittel- und Westeuropa*, in: THUM, Bernd (ed.), 'Gegenwart als kulturelles Erbe', München, 1985, pp. 173-209; p. 173. Neste ensaio BIRKHAN assume — e desenvolve — posições de Bronislaw MALINOWSKI, *Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur*, Frankfurt / M., 1975 (cf. p. 75).

³ São diversos os estudos de Philippe ARIÈS que tratam esta questão: cf., entre outros, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Age à nos jours*, Paris, 1975; *Images de l'homme devant la mort*, Paris, 1983.

hoje.⁴ No entanto, o comportamento pessoal na experiência deste sofrimento espiritual alterou-se no decurso do desenvolvimento da nossa cultura, e, como estudioso de textos literários da Idade Média, observo como, na literatura medieval, a morte e o luto são representados de um modo diferente do da literatura moderna. Embora a morte e o luto possam ser entendidos, em abstracto, como constantes antropológicas, de facto, a sua representação é variável, na medida em que as emoções que lhes andam agregadas, são codificadas nos textos de uma forma diferenciada e esta codificação é determinada por factores de ordem histórico-cultural e individual.⁵

Segundo Helmut BIRKHAN, a discussão do pensamento da morte — e a sua conquista — faz parte das maiores manifestações culturais de que o homem é capaz.⁶ Há já diversos trabalhos científicos que tratam estas manifestações culturais: por exemplo, Alois HAAS, que analisa as imagens da morte em diversos textos literários da Idade Média alemã.⁷ O objectivo o presente estudo é aprofundar o tema, visando uma área mais delimitada que, me parece, a crítica tem apenas aflorado: a da mulher e da morte na literatura alemã medieval. O seu objectivo específico é avaliar os aspectos de ‘género’ (ou seja, ‘gender’) na representação da morte e do luto nestes textos;⁸ este tipo de abordagem dá conta da existência de determinados

⁴ Cf. GERHARDS, Gisela — *Das Bild der Witwe in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Bonn, 1962, p. 54.

⁵ Cf. BÖHME, Hartmut — *Gefühl*, in: WULF, Christoph, ‘Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie’, Weinheim / Basel, 1997, pp. 525-548.

⁶ Cf. BIRKHAN — *op. cit.*, p. 173

⁷ HAAS, Alois M. — *Todesbilder im Mittelalter. Fakten und Hinweise in der deutschen Literatur*, Darmstadt, 1989.

⁸ Uso a palavra ‘género’ para traduzir o termo inglês ‘gender’, utilizado na crítica anglo-saxónica e significando uma ‘identidade sexual construída’, diferenciando-a de ‘sex’ que é entendida como uma ‘identidade sexual biológica’. A crítica na Alemanha muitas vezes não traduz o termo para o seu equivalente (ou seja: ‘Geschlecht’) e emprega frequentemente a palavra inglesa ‘gender’. Em português (como em outras línguas românicas) a tradução do termo, na área da literatura, complica-se, porque há dois termos homónimos, visto que um dos significados de ‘género’ é ‘natureza comum a diversas produções literárias’. Se a crítica portuguesa adoptasse, também, um empréstimo de outra língua (*genre* ou *gender*) para uma das acepções do termo *género*, poderiam ser evitados muitos problemas de interpretação gerados pela referida homonímia. De momento, para diferenciar entre os dois significados, utilizo a palavra ‘género’, na acepção ‘identidade sexual construída’ sempre entre aspas.

elementos ideológicos que estão claramente presentes neste tema. Esta análise far-se-á através de uma reflexão, em termos estético-literários, sobre a funcionalidade e a representação da morte e do luto das mulheres, e, alargando a base hermenêutica na análise do texto literário medieval, uma avaliação histórica das dimensões culturais de factos antropológicos, pela observação das emoções capturadas (e codificadas) nesta literatura.

Esta discussão centrar-se-á numa figura emblemática de uma obra canónica deste período: Kriemhild em *Das Nibelungenlied*.⁹ Este poema, produzido por volta de 1200 por um poeta anónimo, pertence à tradição da epopeia heróica germânica — é, no entanto, muito influenciado pelo romance cortês, o género narrativo então mais cultivado. Para alguns críticos esta obra é já um romance ('Kriemhildroman'), para outros — a grande maioria — continua ainda a ser uma epopeia — de cariz cortês.

Kriemhild é a figura unificadora e dominante desta obra e é, sem dúvida, uma das mais importantes personagens femininas de toda a literatura alemã: o percurso de Kriemhild é condicionado, desde o início, pela morte; assim, o seu luto vai dominar toda a segunda parte da obra, que termina com o seu homicídio.

Antes de iniciar a análise da figura de Kriemhild, é minha intenção tratar, em termos mais gerais, da problemática da mulher e da morte nos dois géneros literários que são determinantes para *Das Nibelungenlied*, a epopeia heróica e o romance cortês.

A literatura narrativa da Idade Média alemã descreve a morte de centenas de milhares de pessoas. Por exemplo, em *Das Rolandslied* de Pfaffe Konrad, nos poemas da tradição de Dietrich e em obras como *Der Eneasroman* de Heinrich von Veldeke, *Das Nibelungenlied*, o *Willehalm* de Wolfram von Eschenbach, o *Wigalois* de Wirnt von Grafenberg, o *Herzog Ernst* e o *Prosa-Lancelot* sacrifica-se um número sem conta de homens que morrem pelas armas: apenas numa parte de uma destas obras (ou seja: em oito dos 39 capítulos ou 'âventiure' de *Das Nibelungenlied*) regista-se a morte de mais de 40.000 pessoas... Morre-se muito na literatura alemã medieval; morre-se pela mão de outrem, ou por doença, ou por suicídio. Morre-se ao serviço das mais diversas instâncias: pela dama, pelo senhor, pelo rei ou por Deus, e pelos mais diversos motivos: por serviço de vas-

⁹ Edição do texto citada: *Das Nibelungenlied*. Edição de BARTSCH, Karl; novamente ed. por DE BOOR, Helmut, Wiesbaden, 1972²⁰.

salagem, por amizade, por amor, pela honra, por penitência ou por desgosto. Morre-se também das mais diversas maneiras: em oração, em luta, num duelo, num torneio, em batalha; e também nos mais diversos lugares: num castelo, numa cama, na rua, num rio, no campo, numa floresta, numa fonte. Morre-se por motivos desconhecidos; mas também se morre afogado, envenenado, enforcado, decapitado ou trespassado pela espada, pela lança, pelo arco ou pelo machado... Mas, neste catálogo das 'ars moriendi', raramente, ou quase nunca, se morre de velhice...

Além disso, a morte é 'machista': das centenas de milhares de mortos representados nos textos narrativos em médio alto alemão, menos de uma centena são mulheres. Na literatura medieval, cujos protagonistas pertencem sobretudo à classe aristocrática (a classe dos guerreiros, dos cavaleiros), a morte — que é normalmente uma morte violenta — parece ser um assunto de homens!

Embora a morte seja uma constante em toda a poesia narrativa medieval, há uma diferenciação na sua funcionalidade e no modo como este elemento é representado nos géneros literários romance cortês e epopeia heróica.

O romance cortês clássico (o romance arturiano) de autores como Hartmann von Aue trata sobretudo de um assunto importado da França, a matéria da Bretanha, e interessa-se pelas 'âventiure' de *um* cavaleiro: os acontecimentos recebem sentido e unidade da acção de um único protagonista que não pode ser substituído por outro: descreve-se, portanto, o percurso de *um* cavaleiro, que chega até um final feliz estilizado, evidenciando assim o sistema de valores da sociedade cortês idealizada, onde o amor à mulher é um factor determinante, moralizador.

Morrem relativamente poucas personagens no romance cortês clássico, e quando morrem — embora seja de forma violenta — trata-se de uma morte individual, portanto, não se morre em grupo... A morte no romance é apresentada como algo de accidental, que não tem uma função determinante para o seu desenlace. Segundo BAKHTIN o romance cortês orienta-se por aquilo que é inacabado, não resolvido e problemático.¹⁰ Por

¹⁰ Tradução por mim utilizada: BAKHTIN, M. — *Epos und Roman. Zur Methodologie der Romanforschung*, in: M. B. — 'Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans', ed. por KOWALSKI, E.; WEGNER, M., Berlin, 1986, pp. 465-506; p. 479; cf. também HAAS — *op. cit.*, pp. 220s.

isso, o romance interessa-se pela *vida* do cavaleiro, as suas peripécias e o seu desenvolvimento e tende a narrar uma história que trata da carreira problemática de um *único* herói e, portanto, o 'telos' da personagem principal não é seguramente a morte.

No entanto, embora *os protagonistas* neste género literário pareçam nunca morrer, isto não significa que certas personagens *secundárias* não tenham este destino, porque a vida de cavaleiro no romance é potencialmente muito perigosa. Há sempre a possibilidade de que o cavaleiro seja morto no decorrer da acção, devido ao uso de armas, e a sua morte pode desempenhar uma função muito concreta no contexto complexo do romance: a morte do cavaleiro é normalmente uma consequência de uma acção de amor, resultando muitas vezes de um 'Minnedienst' [serviço de amor] a uma donzela. Esta morte pode ter um evidente valor didáctico ou para o público ou — num outro nível literário — para o protagonista do romance.

Se, no romance cortês clássico, o amor à mulher é determinante e a morte do homem accidental, pode-se afirmar precisamente o contrário em relação à epopeia heróica germânica: neste género literário é o amor à mulher que é accidental e a morte do homem determinante! Na epopeia transparece uma base ética pré-cortês, de origem germânica e pagã: a epopeia trata, regra geral, de um assunto histórico através da acção de vários guerreiros, levando a autênticos 'banhos de sangue' e, muitas vezes, a um desenlace trágico. Nesta literatura, a unidade da acção não depende de um único protagonista e este poderá morrer, sendo substituído por um outro: assim, Siegfried, o senhor dos Nibelungos, é assassinado na primeira metade de *Das Nibelungenlied*, sem pôr em questão a continuação da narrativa.

Segundo BAKHTIN a epopeia constitui-se como um género literário absolutamente completa e totalmente perfeita, cuja característica constitutiva é a transferência do mundo nela representado para o passado de um povo.¹¹ No entanto, esta literatura raramente relata, de forma explícita, os grandes feitos históricos e concentra-se no destino de grandes figuras. Quando retrata de facto acontecimentos históricos, não são apresentados politicamente como uma luta entre tribos, mas em termos de um conflito

¹¹ BAKHTIN — *op. cit.*, pp. 477s; cf. HAAS — *op. cit.*, pp. 220s.

entre figuras individuais:¹² assim, a guerra entre os Godos e os Hunos no poema nórdico *Hloðskviða* é retratada como uma luta trágica entre dois irmãos, e a queda dos burgúndios em *Das Nibelungenlied* como resultado da vingança pessoal de uma rainha. A epopeia interessa-se sobretudo pelo fim catastrófico de um povo (morrem, portanto, de forma bárbara e sangrenta, grandes grupos de pessoas) e retrata a morte de diversos heróis. Para Alois HAAS a morte é vista neste género como instância de uma ‘erzählerische[...] Eschatologie [escatologia narrativa]’.¹³

Nesta poesia, em que o amor (o valor fundamental da convenção poética cortês) desempenha um papel pouco significativo, e onde muitas vezes falta uma componente reflectiva e transcendental, um dos objectivos principais dos protagonistas é o acto de morrer de maneira heróica, com o, por exemplo, foi o caso com o rei nórdico Gunnarr no *Atlakviða*, que tendo sido condenado a uma morte ignóbil num poço cheio de serpentes, toca provocativamente a sua harpa, enquanto os répteis se aproximam, mostrando assim a coragem de um grande herói.

Há portanto uma diferenciação clara na funcionalidade e na representação da morte nos géneros romance e epopeia: no entanto, falamos apenas na morte dos homens. Será que existem estas mesmas diferenças entre os dois géneros literários quando se trata da morte — menos frequente — das figuras femininas? Por outras palavras: será que — na questão da morte em textos literários da Idade Média alemã — se pode falar de uma diferença não apenas em termos de género literário, mas também em termos de ‘género’ (sexual) — ou seja, ‘gender’?

Na sua recente obra *Gender and Genre in Medieval French Literature* Simon GAUNT conclui que há uma diferença básica entre o romance e a epopeia franceses no que diz respeito à imagem sexual construída da mulher e do homem: na epopeia a estrutura ética é exclusivamente masculina e as mulheres são excluídas do sistema de valores, constituindo uma ameaça à comunidade masculina, sendo por isso frequentemente assaltadas.¹⁴ Em contrapartida, o romance, embora profundamente misógono,

¹² LOFMARK, Carl — *The Undying Name in Germanic Poetry*, in: CROSSLEY-HOLLAND, Nicole (ed.), ‘Eternal Values in Medieval Life’, Lampeter, 1991 (Trivium 26), pp. 65-80; p. 71.

¹³ HAAS — *op. cit.*, p. 141.

¹⁴ GAUNT, Simon — *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge, 1995, p. 22.

exalta a mulher porque esta representa a componente de que o homem necessita (através de uma ligação amorosa) para definir a sua masculinidade, ou seja, para se definir como cavaleiro. Portanto, pelo amor, a figura feminina transforma-se no romance num sinal de grande valor,¹⁵ funcionando como um elemento constitutivo da imagem do homem.¹⁶ Há razões para crer que na literatura alemã medieval podemos constatar estas mesmas diferenças no que diz respeito ao tema da morte.

No romance cortês clássico em médio alto alemão, quando a figura feminina morre, morre normalmente como viúva, e no romance esta morte é estilizada como um sinal evidente da profundidade dos sentimentos da figura feminina, e é muito vulgar ela morrer (de desgosto) ou imediatamente a seguir ao amado, caindo inanimada, ou depois de ter rezado e penitenciado a morte do marido. Neste género, onde o amor pela donzela é um factor fundamental, determinante, mas também potencialmente fatal para o homem, o falecimento do homem leva (devido a este mesmo amor) à morte da dama. Como diz a rainha Blanscheflur, no *Tristan* de Gottfried von Straßburg, ao ver o seu marido Riwalin morribundo 'mich toetet dirre tote man' (*Tr.* 1230) [aquele homem morto mata-me]:¹⁷ o amor à mulher pode matar o homem, mas também o amor ao homem mata a mulher.... Parece quase um dever da mulher no romance juntar-se ao marido na morte, um sinal da sua 'triuwe' [fidelidade] para com ele, como fazem aliás, entre outras, as rainhas pagãs Japhîte e Limare no *Wigalois* de Wirnt von Grafenberg; os falecimentos destas duas rainhas representam o paradigma da fidelidade da viúva.

A morte da viúva poderá ser adiada, caso ela tenha um filho como Ylie no *Willehalm von Orlens* de Rudolf von Ems, mas, como Herzeloyde no *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, que, se não tivesse estado grávida, teria falecido logo depois de receber a notícia da morte do marido, a morte virá naquele instante em que o filho (o herdeiro do pai, do amado) sai de casa.

No romance, o papel da mulher é ser adjuvante de um homem para ele se poder estabelecer e provar como cavaleiro, constituindo o motivo

¹⁵ Idem, p. 113.

¹⁶ Idem, p. 114.

¹⁷ Edição de texto citada: *Gottfried von Strassburg — Tristan*, Texto de RANKE, Friedrich; com. e trad. por KROHN, Rüdiger, Stuttgart, 1996⁷ (3 vols.).

por que ele combate. E mesmo na morte ela continua ainda a representar um elemento constitutivo da imagem da masculinidade do marido já falecido, na medida em que, no romance cortês ela morre em função do amor ao morto.

E é significativo que, embora haja um número relativamente elevado de viúvas neste género literário, são raros os viúvos, como se os autores do romance cortês não conseguissem imaginar um mundo ficcional em que a esposa morresse antes do marido; nesta convenção poética, o viúvo simplesmente não tem uma função específica a desempenhar.

Tal não é o caso na literatura heróica germânica, onde encontramos um número limitado, mas sensivelmente idêntico de viúvos e de viúvas. No entanto, neste género literário, a mulher tem uma presença muito diferenciada: há tradições épicas (como a tradição de Dietrich) em que quase não há figuras femininas, mas noutras tradições estas desempenham um papel central; assim, o rapto de mulheres é o tema principal da tradição de Kudrun, e em *Das Nibelungenlied*, as figuras femininas são activas, em certa medida, animadas pela mesma razão de ser que os homens.

Mas é evidente que a sociedade heróica ficcional alemã é claramente dominada pelas figuras masculinas: para estabelecer o seu lugar na hierarquia social o homem não necessita do *amor* de uma mulher, mas precisa de lutar contra outros heróis por motivos de honra e de poder. A figura feminina nesta literatura não é normalmente exaltada pelo homem, pelo contrário, há frequentes casos de engano, de violação e de rapto de mulheres. A figura feminina, na literatura heróica, é pouco mais do que um objecto que o homem pode (com uma certa liberdade) raptar e violar, funcionando neste caso como um pré-texto para a narrativa de uma acção que terá como assunto principal a luta entre heróis masculinos em torno de um conceito de honra.

Como já foi referido, nestes poemas o amor entre o homem e a mulher não é, em princípio, um factor determinante para as personagens e para a acção e, portanto, na epopeia, a morte da mulher não tem, em princípio, a mesma função constitutiva da identidade masculina. E parece-me ser, por isso, que é muito raro presenciarmos a morte da mulher no género da epopeia heróica. Como afirma Hans KUHN, a literatura heróica evita a morte das figuras femininas.¹⁸ E quando, de facto, estas morrem, ou é aci-

¹⁸ Hans KUHN — *Brünhilds und Kriemhilds Tod*, in: 'ZfdA' 64 (1948/50), pp. 191-199; p. 196.

dentalmente, quase sem menção por parte do narrador, ou é como viúvas. Mas, na epopeia, a viúva parece também poder continuar a viver após a morte do marido, desempenhando um papel importante, como, por exemplo, Hilde em *Kudrun*, que depois do falecimento do seu marido Hetel, apoia o clã na vingança da sua morte, sem, no entanto, tomar a parte activa neste empreendimento.¹⁹

O falecimento dos heróis de renome na literatura alemã medieval (no romance como na epopeia) traz sempre consigo consequências: esta poesia mostra claramente até que ponto a consciência moral do autor e do público medievais exige uma determinada reacção dos familiares de um morto, um sinal da sua 'triuwe', da sua fidelidade. Estes sentimentos podem incluir um desejo de vingança ('Blutrache' ou vingança de sangue)²⁰, ou expressões de dor, de lamento ou de louvor. Estas expressões são topoi do pranto.

O pranto, na literatura alemã medieval, é herdado, por um lado, da antiguidade clássica, mas por outro lado, da tradição germânico-pagã dos cantos fúnebres.²¹ Estas expressões, que são muitas vezes utilizadas pelos poetas medievais de um modo formal, representam os momentos elegíacos mais importantes da literatura cortês em médio alto alemão.²² O pranto trata sempre de uma perda, normalmente a perda de uma pessoa e pode ser pronunciado a seguir à morte ou também antes do acontecimento temido: tradicionalmente, o pranto é composto por uma parte de lamento e uma outra de 'laudatio'.²³

¹⁹ Cf. *Kudrun*, ed. por BARTSCH, Karl; re-edição por STACKMANN, Karl, Wiesbaden, 1980, estr. 929ss.

²⁰ Sobre a vingança de sangue cf. FRAUENSTÄDT, Paul — *Blutrache und Totschlagsühne im deutschen Mittelalter*, Berlin, 1881 e ZACHARIAS, Rainer — *Die Blutrache im deutschen Mittelalter*, in: 'ZfdA' 91 (1961/62), pp. 167-201.

²¹ O artº 2º de *Indiculus superstitionum* (datado de cerca de 800) refere os cantos fúnebres da tradição germânico-pagã ('de sacrilegio super defunctos id est dadsisas'); sobre estes cantos cf. NAUMANN, Hans, *Dadsisas*, in: BÄCHTOLD-STÄUBLI, Hanns; HOFFMANN-KRAYER, Eduard (eds.) — 'Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens', Vol. 2, Berlin/Leipzig, 1927 (reimpr. Berlin / New York, 1986), cols. 134s..

²² Cf. EHRISMANN, Gustav — *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, Vol. I, München, 1932² (reimpr., München, 1959), p. 40.

²³ Sobre o pranto na literatura alemã medieval cf. o estudo recente de KÜSTERS, Urban — *Klagefiguren. Vom höfischen Umgang mit der Trauer*, in: KAISER, Gert (ed.) — 'An den Grenzen höfischer Kultur. Anfechtungen der Lebensordnung in der deutschen Erzähldichtung des hohen Mittelalters', München, 1991, pp. 9-75.

Na literatura heróica germânica são normalmente os guerreiros, que presenciaram a morte do herói, a pronunciar o pranto. Por exemplo, no poema heróico *Das Rolandslied* (uma tradução e adaptação da *Chanson de Roland*), os lamentos e sobretudo as orações laudatórias são normalmente expressos pelos homens; raramente uma mulher se pronuncia depois da morte de uma figura masculina. Também em *Das Nibelungenlied*, grande parte dos prantos são pronunciados pelos homens, por exemplo, após a morte da personagem de Ruediger, onde há até uma simetria dos lamentos e orações laudatórias.²⁴

Se na epopeia o pranto é sobretudo do domínio masculino, no romance, é normalmente pronunciado pelas figuras femininas. Uma das principais funções da mulher no romance reside no seu papel de lamentadora. No romance medieval clássico aparecem tantas mulheres anunciando o pranto que elas se tornam uma componente quase obrigatória do inventário poético convencional cortês.²⁵ Elas ocupam um lugar de complementaridade em relação ao do cavaleiro, na medida em que fazem uma reflexão sobre a vida activa deste, como Laudine em *Iwein* de Hartmann von Aue, que no pranto pelo seu marido diz:²⁶

... 'geselle, an dir ist tôt
der aller tiurste man,
der rîters namen ie gewan,
van manheit und van milte.
ezn gereit nie mit schilte
dehein rîter alsô volkomen. (*Iwein*, 1454ss.)

[amigo, contigo morreu o melhor homem que alguma vez ganhou o nome de cavaleiro, devido à tua coragem e à tua bondade. Nenhum cavaleiro tão perfeito andou com um escudo.]

É evidente que esta reflexão é feita em tom laudatório, porque o comentário dela funciona (tal como ela própria funciona) como elemento constitutivo da imagem do marido, e sobretudo da imagem da sua masculinidade.

²⁴ FRENZEN, Wilhelm — *Klagebilder und Klagebärden in der deutschen Dichtung des höfischen Mittelalters*, Würzburg, 1936, p. 50, e, mais recentemente, KÜSTERS — *op. cit.*, p. 17.

²⁵ KÜSTERS — *op. cit.*, p. 17.

²⁶ Edição de texto citada: Hartmann von Aue, *Iwein*. Edição de BENECKE, G. F. e LACHMANN, K.; adapt. por WOLFF, Ludwig, Berlin, 1968⁷.

No seu estudo detalhado sobre o pranto medieval, Urban KÜSTERS mostra até que ponto a figura da mulher lamentando a morte do seu cavaleiro, no romance clássico, mistura o tradicional pranto da morte (característico da epopeia heróica) com o lamento de amor: faz parte deste pranto clássico, no romance, uma reflexão sobre a relação amorosa entre o homem e a mulher (trata-se de uma reflexão que o cavaleiro raramente ou nunca exprimiu) e pode acompanhar, aprofundar, comentar e antecipar a acção, da perspectiva de uma figura feminina.²⁷ Em certa medida, o pranto da mulher parece desassociar-se da narração dos acontecimentos, suspendendo quase a acção, e dando lugar a considerações reflectidas sobre uma personagem. Sobretudo, o pranto da mulher no romance cortês torna-se um elemento constitutivo da acção de amor, mostrando claramente como 'liep' e 'leit', amor e sofrimento, ou seja: amor e morte, estão interligados numa dicotomia cortês...

O pranto não é constituído apenas por palavras, mas também por gestos: parece que, para os poetas medievais, os sentimentos se exprimem sobretudo através de gestos. A literatura medieval (muito mais do que a moderna) retrata uma sociedade gestual, e certos gestos ritualizados, convencionais, pertencem à representação literária do luto. Até certo ponto, estes sinais ritualizados fazem parte de uma herança retórica da Antiguidade Clássica, que, no entanto, foi limitada devido à rejeição cristã dos gestos do luto pagão.²⁸ Em todo o caso, os poetas alemães tendem a retratar os sentimentos mais fortes das suas personagens (como encontramos no luto) através de gestos violentos. Parece haver, porém, uma diferenciação na forma como os dois géneros literários (romance e epopeia) apresentam estes gestos, mas trata-se igualmente de uma diferenciação de 'género' sexual (ou seja: 'gender').

No romance *Erec*, do misógeno Hartmann von Aue, o narrador descreve como Enite, a esposa do protagonista, lamenta o seu marido que (aparentemente) morreu; este pranto de Enite é, em muitos aspectos, paradigmático, porque representa um modelo de comportamento para a mulher lamentadora em muitos outros romances em médio alto alemão:²⁹

²⁷ KÜSTERS — *op. cit.*, p. 72.

²⁸ Cf. Cf. GERHARDS — *op. cit.*, p. 67.

²⁹ Edição do texto citada: Hartmann von Aue, *Erec*. Ed. e trad. por Thomas CRAMER, Frankfurt / M., 1972.

diu guote, nû viel sî
über in unde kusten.
dar nâch sluoc si sich zen brusten
und kuste in aber unde schrê.
ir ander wort was ‚wê ouwê.‘
daz hâr si vaste ûz brach,
an ir lîbe si sich rach
nâch wîplichem site,
wan hie rechent si sich mite.
swaz in ze leide geschicht,
dâ wider entuont die guoten niht,
wan daz siz phlegent enblanden
ougen unde handen
mit trehenen und mit hantslegen
wan si anders niht enmegen (Enite, 5755ss.)

[A mulher, exemplar, atirou-se por cima dele e beijou-o. Em seguida bateu no próprio peito, beijou-o outra vez e gritou. Palavra sim, palavra não, disse ‘Ai!’ Ela arrancou os cabelos, como as mulheres costumam fazer. Ela magou-se à maneira das mulheres, porque assim fazem mal a si próprias. As mulheres não tentam defender-se daquilo que lhes faz mal, elas ocupam os olhos e as mãos com lágrimas e pancadas. Elas não sabem fazer outra coisa.]

Segundo o relato do narrador há determinados gestos que acompanham o pranto da figura feminina. Somos, portanto, levados a crer que há um tipo específico de comportamento da mulher enquanto esta pronuncia o pranto, que inclui chorar, arrancar os cabelos e flagelar-se. Também em textos jurídicos no séc. XIII, como em ‘Der Sachsenspiegel’, se estipula detalhadamente como as mulheres se devem comportar durante o luto e se refere que devem chorar, arrancar os cabelos e torcer as mãos.³⁰ Trata-se, evidentemente de gestos que se agregam à dor espiritual sentida pela viúva, intensificando-a através de uma componente física. Segundo o narrador, no *Erec*, estes gestos são típicos das mulheres e avaliados como um estereótipo do comportamento exagerado, representando esta avaliação negativa, uma atitude de preconceito em relação ao comportamento feminino.

³⁰ ‘Es sey gleich ein weib oder magd, ob sie uber dergleichen ding klaget, die sollen ire schleier, stirbände, hauben oder anders so sie haben, von irem haupt reissen und ir haar reuffen und ire hende winden’. Cf. AMIRA, Karl von — *Die Handgebärden in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels*, München, 1905, p. 234, apud. KÜSTERS — *op. cit.*, p. 35.

Na epopeia, este mesmo tipo de comportamento é também característico das cenas de luto, com choros, gritos, o arrancar dos cabelos, o torcer das mãos e até gestos mais violentos. No entanto, na epopeia heróica normalmente *não* são as mulheres a fazer estes gestos, mas os homens; e este comportamento *não* dá lugar a qualquer avaliação negativa por parte dos narradores. Também em *Das Nibelungenlied* e em *Das Rolandslied* os homens mostram este tipo de comportamento ao ver os mortos e num estudo sobre o luto e a dor na literatura francesa medieval, Erhard LOMMATZSCH mostra até que ponto os homens, na epopeia heróica francesa, também reagem desta forma, chorando, gritando, arrancando os cabelos e a barba, torcendo as mãos, flagelando-se e até tentando estrangular-se.³¹ Portanto, há razões para crer que há, em certa medida, uma transferência dos gestos do luto que, na epopeia, são associados às figuras masculinas, para as figuras femininas no romance, e no *Willehalm*, uma adaptação alemã de uma matéria heróica francesa, feita por um grande mestre do romance, Wolfram von Eschenbach, estes mesmos gestos masculinos de luto, apesar de típicos da epopeia, são criticados por serem demasiado *femininos*... É a rainha Irmenschart que critica os homens que choram e gritam ao ouvir a notícia da morte dos seus familiares.³²

,wie ist iuwer ellen sus bewart?
ir tragt doch manlichen lip:
sult ir nu weinen so diu wip
oder als ein kint nach dem ei?
waz touc helden sölh geschrei? (*Willehalm*, 152,12ss.)

[É assim que mostram a vossa coragem? Vocês são homens: vão agora chorar como as mulheres ou como uma criança que perdeu um ovo? O que adianta um choro assim a heróis?]

É significativo que seja uma mulher a fazer esta crítica: mas este passo mostra claramente até que ponto um comportamento masculino na epopeia se torna um comportamento feminino no romance, e sendo um comportamento feminino, é criticável como tal... Em todo o caso, somos levados a crer que há uma transferência do pranto, e dos gestos associados

³¹ LOMMATZSCH, Erhard — *Darstellung von Trauer und Schmerz in der altfranzösischen Literatur*, in: 'ZfrPh', 43 (1923), pp. 52s..

³² Edição do texto citada: *Wolfram von Eschenbach, Willehalm*. Ed. por SCHRÖDER, Werner, Berlin / New York, 1978.

ao pranto, do domínio masculino na epopeia, para o domínio feminino no romance. Esta transferência da capacidade de exprimir sentimentos (do homem, para a mulher) faz parte de uma exaltação generalizada das figuras femininas no romance cortês; mas esta exaltação tem como finalidade *não* a valorização da mulher em si (note-se como os gestos dela são criticados), mas uma valorização do homem, através da mulher, porque no romance, também no pranto, a mulher funciona como um elemento constitutivo da imagem do marido que ela acabou de perder.

Parece, portanto, legítimo afirmar que existem diferenças muito evidentes em termos da funcionalidade e da representação poética da morte e do luto masculinos e femininos nos géneros literários medievais epopeia e romance: na segunda parte deste estudo tenciona-se articular estas conclusões com um estudo da figura de Kriemhild em 'Das Nibelungenlied', tendo em conta as conexões entre esta personagem e o tema da morte.

* * *

'Das Nibelungenlied', sem dúvida uma das obras narrativas mais importantes de toda a literatura alemã, é fruto da fusão cortês de pelo menos duas matérias heróicas: o homicídio de Siegfried, pelos Burgúndios, e o extermínio dos Burgúndios, pelos Hunos. Portanto, ao elaborar *Das Nibelungenlied*, o poeta baseia-se em pelo menos duas histórias pré-existentes. Embora da tradição da epopeia heróica, este poema é, como já foi afirmado, influenciado pelo romance cortês: ora, o romance exige um único protagonista e há uma evidente tentativa por parte do poeta de utilizar a figura de Kriemhild como personagem unificadora de toda a acção da obra. É através desta figura que o poeta consegue relacionar as duas histórias, na medida em que a primeira parte do poema descreve o casamento de Kriemhild (com Siegfried), e a segunda parte, a viuvez de Kriemhild, com a sua vingança (o extermínio dos Burgúndios). Até, segundo certos críticos, *Das Nibelungenlied* representa a biografia de Kriemhild, e há diversos manuscritos do poema que entulem à obra 'Ditz Puech heysset Chrimhilt'³³ [este livro chama-se Kriemhild], ou 'Daz ist daz Buoch Chreimhilden'³⁴ [este é o livro de Kriemhild].

³³ Ambraser Handschrift (séc. XVI).

³⁴ Handschrift D. (séc. XIV).

A unidade do poema, no seu todo, depende, portanto, da personagem de Kriemhild porque é nela que se ligam as duas matérias heroicas já referidas. Kriemhild (como Brünhild) desempenha um papel activo e significativo neste poema, mas é um papel que num romance — que trata em primeiro lugar de um cavaleiro, um homem — seria muito invulgar. Mas, embora a personagem de Kriemhild tenha uma grande importância na estrutura global da obra, há larguíssimos passos da narrativa em ela não aparece, nem tem uma função determinante: a primeira parte de *Das Nibelungenlied* é dominada por Siegfried, o orgulhoso senhor dos Nibelungos que é quase invencível porque nenhuma arma consegue feri-lo, e a segunda, por Hagen, o conselheiro fiel dos Burgúndios. A acção destes dois heróis termina com a sua respectiva morte.

O mundo fictício de *Das Nibelungenlied* tem pouco do romance, sendo em grande parte idêntico ao da epopeia heroica francesa, tal como foi caracterizado por Simon GAUNT na sua obra sobre 'Gender and Genre...': ou seja, um mundo claramente dominado por homens, em que as mulheres (Brünhild e Kriemhild) representam uma ameaça à comunidade masculina, sendo por isso enganadas e fisicamente atacadas. No entanto, há diversos críticos (entre eles Werner SCHRÖDER e Bernd NAGEL)³⁵ que interpretam *Das Nibelungenlied* não apenas como um romance da personagem Kriemhild, mas como um 'Kriemhildroman', que teria como assunto principal o amor, o valor fundamental e determinante do romance cortês, tratando-se, portanto, de uma obra que relata a tragédia de uma mulher apaixonada que é enganada, no início do poema, e legitimamente vingada, no fim: uma mulher, como afirma Werner SCHRÖDER, 'aus Fleisch und Blut' [de carne e osso].³⁶ Trata-se, evidentemente, de uma leitura da obra muito atraente, mas, para poder aceitar esta interpretação seria necessário pôr de lado, ou esquecer, diversos aspectos problemáticos do poema porque simplesmente não se enquadram nesta leitura.

Assim, tendo em conta as conhecidas (e muitas vezes discutidas) 'inconsistências' da narrativa, *Das Nibelungenlied* não evidencia frequentemente uma lógica da acção convincente, como encontramos no romance:

³⁵ SCHRÖDER, Werner — *Die Tragödie Kriemhilds im Nibelungenlied*, in: 'Zfda' 90 (1960/61), pp. 41-80; 123-160 (e in: W.S., 'Nibelungenstudien', Stuttgart, 1968, pp. 48-156; edição citada); NAGEL, Bernd — *Das Nibelungenlied, Stoff - Form - Ethos*, Frankfurt / M., 1965.

³⁶ SCHRÖDER — *op. cit.*, p. 93.

há muitas acções no poema que não parecem ter uma motivação funcional e há mudanças abruptas e radicais na caracterização de personagens centrais que seriam muito pouco vulgares num romance, mas que são típicas de uma epopeia. É até natural que esta obra tenha uma tal estrutura fracturada, tendo em conta a tradição épica a que pertence, uma tradição que é caracterizada não tanto pelo trabalho individual de autores nominais, mas (tendo em conta que o poema é anónimo) por um processo colectivo e orgânico da criação literária.

O amor é, de facto, introduzido pelo autor da nossa versão desta matéria para modernizar a sua história, dando-lhe um cariz mais cortês, para tentar ir ao encontro do horizonte de expectativa do seu público. Assim, Kriemhild desempenha, pelo menos no início do poema, o papel de 'Minnedame' [donzela de amor], sendo caracterizada pelo narrador com metáforas que podiam ter sido retiradas da convenção da lírica amorosa clássica.³⁷ No entanto, no decurso do poema, a personagem de Kriemhild muda de paradigma, e segue um outro modelo literário, antitético do primeiro: de 'Minnedame' [donzela de amor] convencional torna-se numa 'vâlandinne' [mulher demoníaca], cuja única razão de ser é a vingança que consiste em matar o seu inimigo Hagen.

Embora o público da Idade Média fosse certamente mais tolerante do que o leitor moderno em relação a estas modificações radicais de personagem, e embora se possa afirmar que há (em termos modernos) uma certa 'motivação psicológica' para esta mudança de carácter de Kriemhild, os dois papéis que esta figura desempenha, ou seja, os dois extremos que ela personifica (o amor e o ódio), não parecem formar um todo coerente que esperaríamos encontrar numa personagem de um romance.

Mas não é apenas através do tema do amor que o poeta tentou ir ao encontro do horizonte de expectativa do seu público cortês e transfigurar esta personagem e esta matéria: porque também juntou ao motivo do amor um outro tema que faz parte da convenção cortês: o tema da morte. Como já vimos, o amor e a morte são motivos que estão interligados no romance cortês, formando uma dicotomia. No entanto, a morte também é um tema central da epopeia e portanto já existia na matéria prima do poeta. Mas na epopeia a morte tem uma função diferente da do romance, não sendo uma

³⁷ Cf. GREENFIELD, John — *Lyric Love and the Epic Hero. Notes on Siegfried's Wooing of Kriemhild in the 'Nibelungenlied'*, in: «Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas», Porto, IX (1994), pp. 181-190; pp. 187f..

consequência directa de uma relação amorosa. Portanto, articulam-se em *Das Nibelungenlied* concepções diferenciadas da morte, e estas concepções articulam-se em torno da personagem Kriemhild.

Logo no início da primeira 'âventiure' de *Das Nibelungenlied* é feita a apresentação de Kriemhild:

Ez wuochs in Burgonden ein vil edel magedîn,
daz in allen landen niht schœners mohte sîn,
Kriemhilt geheizen: si wart ein scœne wîp.
dar umbe muosen degene vil verliesen den lîp.
(2,1ss.)

[Na terra dos burgúndios cresceu uma nobre jovem, bela como nenhuma outra de qualquer terra. O seu nome era Kriemhild. Tornou-se uma mulher bonita. Por causa disso muitos heróis tiveram que perder suas vidas]

Nesta estrofe, faz-se referência aos atributos tipicamente cortesês da rainha Kriemhild: ela é 'edel' [nobre] e 'scoen' [bonita]; no entanto, uma prólepse acompanha esta descrição cortês de Kriemhild, alertando para o facto de que, por causa dela, irão morrer muitos homens. Portanto, desde a sua entrada em cena, é estabelecida uma conexão entre a figura cortês de Kriemhild e a morte. E esta ligação é reforçada na primeira 'âventiure' através de um sonho profético.

No todo do poema, há três sonhos de Kriemhild, cada um pressagiando a morte de Siegfried (cf. 13,1ss.; 921,2ss.; 924,2ss..). Aliás, são diversas as figuras femininas nesta obra que pressagiam acontecimentos trágicos, como, mais tarde, Ute, a mãe dos reis burgúndios (cf. 1509,2s.), ou as ondinas no Danúbio (cf. 1537,1 — 1542,4); parece ser uma das funções da mulher, na literatura medieval, prever a morte dos homens, mas parece igualmente ser um topos desta literatura os homens ignorarem estas previsões.

No primeiro sonho-presságio de Kriemhild, na primeira âventiure, o poeta opera com elementos convencionais da lírica amorosa cortês:

In disen hôhen êren troumte Kriemhilde,
wie si zûge einen valken, starc, scœn' und wilde,
den ir zwêne arm erkrummen.
(13,1ss.)

[Nesta magnificiência Kriemhild sonhou como criava um falcão, forte, belo e selvagem, que duas águias dilaceravam.]

Kriemhild sonha portanto com um falcão do qual ela é criadora. O falcão é uma das aves típicas da convenção poética cortês, a ave que, por exemplo, num famoso poema amoroso, de Der von Kürenberg, representa o amado distante e inatingível que o 'eu' lírico feminino do poema gostaria de possuir:³⁸ trata-se, portanto, de um paradigma da primeira fase do 'Minnesang' alemão.

No sonho de Kriemhild, o falcão (que também representa o amado) é morto por duas águias. E como resultado deste sonho, Kriemhild promete jamais amar alguém. Trata-se de uma promessa que ela evidentemente nunca conseguirá cumprir. Como vários críticos já afirmaram,³⁹ este sonho de Kriemhild inicia a acção do poema, marcando portanto, desde o início, a ligação que irá existir entre a figura cortês de Kriemhild e a morte. No entanto, embora o poeta tenha utilizado um paradigma cortês do amor para relacionar Kriemhild com a morte de Siegfried, de facto, a motivação para o homicídio de Siegfried não está relacionada com um amor cortês, como, por exemplo, é o caso com Isenhart ou Schionatulander em *Parzival*. Siegfried não morre prestando 'Minnedienst' [serviço de amor] a sua amada; ele é assassinado a sangue frio por motivos que são típicos da epopeia: motivos políticos e motivos de honra.

O poeta tentou relacionar a figura de Kriemhild (através do sonho e de outros presságios) com a dicotomia cortês de amor e morte, mas torna-se evidente que o falecimento de Siegfried, e a relação de Kriemhild com este, não condizem com a concepção clássica de uma morte do homem por amor à mulher. Na verdade, Kriemhild desempenha um papel fundamental na acção que leva ao homicídio de Siegfried, mas esse papel não é o de 'Minnedame' [donzela de amor].

É a orgulhosa Kriemhild quem inicia a fatídica discussão com a sua cunhada Brünhild, acusando-a, injustificadamente, de ser a concubina de Siegfried (839,4), mostrando publicamente (perante toda a corte) as supostas provas da infidelidade de Brünhild (847,2ss.), ou seja: o seu anel (sinal do seu amor) e a sua cinta (sinal da sua virgindade). O leitor atento deste poema sabe que estes objectos, embora de facto pertencentes a Brünhild,

³⁸ Cf. *Des Minnesangs Frühling*. Textos de LACHMANN, Karl; HAUPT, Moriz; VOGT, Friedrich, KRAUS, Carl von, ed. por MOSER, Hugo e TERVOOREN, Helmut, Stuttgart 1982³⁶, 6,1-7,4.

³⁹ Cf., entre outros, FRAKES, Jerold C. — *Kriemhild's Three Dreams*, in: 'ZfdA' 113 (1984), pp. 173-187; pp. 175s..

não significam aquilo que parece. Quando Siegfried os roubou, na noite em que ele (para fazer um favor ao seu fraco cunhado Gunther) subjugou Brünhild, não teve lugar nenhuma relação sexual entre os dois; o narrador é muito claro: não foi Siegfried, mas o marido Gunther, quem tirou a virgindade a Brünhild (cf. 679,1ss.). Mas Kriemhild, fazendo uma acusação pública, com provas que são objectos simbólicos e íntimos da rainha Brünhild, roubados por Siegfried, põe a vida do seu marido em perigo. E é a seguir a esta discussão pública entre as duas rainhas que Hagen começa a traçar o plano para assassinar Siegfried (863,4ss.): na verdade, a morte de Siegfried é um resultado directo das orgulhosas acusações falsas de Kriemhild.

Mas não é apenas deste ponto de vista que Kriemhild é responsável pela morte do seu marido; ela é também (inconscientemente) adjuvante dos assassinos, na medida em que é ela que revela o segredo do ponto fraco de Siegfried, ingenuamente explicando ao futuro homicida, Hagen, qual o único sítio do corpo do marido (um ponto entre as espáduas) onde ele poderá ser ferido, e, portanto, mortalmente atingido (cf. 902,1ss.)...

Em relação à funcionalidade da morte do amado de Kriemhild em *Das Nibelungenlied*, verificamos, portanto, que embora se trate de uma morte típica da epopeia heróica, em termos formais, há uma nítida influência da convenção literária cortês, no modo como o poeta tentou relacionar a morte de Siegfried com o amor de Kriemhild. No entanto, não é apenas segundo este ponto de vista que há um cruzamento entre as convenções poéticas da epopeia e do romance, no que diz respeito à conexão da figura de Kriemhild com o tema da morte. Estou a referir as cenas que seguem o homicídio de Siegfried, em que Kriemhild inicia o seu luto.

Siegfried é assassinado longe da corte, na floresta, e os homicidas trazem o seu corpo ao castelo de Worms durante a noite, deixando-o à entrada dos aposentos de Kriemhild, onde ela o descobre na manhã seguinte (cf. 1009,2ss.). Embora nos possa parecer cruel que uma viúva encontre assim o cadáver ensanguentado do marido, a verdade é que o poeta, ao representar esta cena, se afasta de outras encenações mais bárbaras, patentes noutras versões da mesma matéria, tornando a sua adaptação mais cortês. Por exemplo, nas versões nórdicas, na *Sigurðakviða in skamma* ou na *Völsungasaga*, Sigurð (a personagem equivalente a Siegfried) é assassinado no próprio leito do casal e no *Piðrekssaga*, o cadáver é deixado pelos assassinos, não em frente aos aposentos, mas em cima da cama, ao lado da Grimhild adormecida.

Também nas cenas do luto de Kriemhild se nota em que medida a tradição literária cortês influenciou o poeta de *Das Nibelungenlied*; mas em relação ao pranto de Kriemhild, não se cruzam apenas elementos da epopeia e do romance: as cenas de luto desta viúva encontram-se na intersecção daquilo que, na convenção poética medieval, é do domínio feminino com o que é do domínio masculino.

O pranto de Kriemhild não é típico da epopeia heróica, na medida em que não é habitual, neste género literário, a mulher desempenhar um papel tão central e com contornos emotivos tão diferenciados nas cenas de luto. Comparada, por exemplo, com a reacção de Alda, a viúva de Roland, em *Das Rolandslied*, que ao ouvir a notícia da morte do marido, se queixa fugazmente do seu futuro, cai inanimada, e morre (cf. *Das Rolandslied*, 8695ss.)⁴⁰, a manifestação do luto de Kriemhild é extrema.

Segundo Urban KÜSTERS, o poeta de *Das Nibelungenlied* desenvolve as cenas de pranto, para apresentar uma exemplar liturgia cortês de luto, concentrada na figura de Kriemhild.⁴¹ Na verdade, esta cena reflecte a prática religiosa do período cortês, sendo aliás um dos raros momentos do poema em que uma vertente cristã se torna aparente; no entanto, o luto pessoal de Kriemhild não é típico da convenção literária cortês, na medida em que não condiz com o comportamento esperado da mulher no romance. Nesta cena, falta à personagem Kriemhild, por um lado, uma certa componente gestual do luto (ela não se flagela, nem arranca os cabelos, nem torce as mãos), mas sobretudo falta, por outro lado, uma componente *verbal*, porque ela quase não fala do marido.

A visão do marido morto faz Kriemhild desmaiar (1009,1), em seguida irrompe em choro (1009,4) e escorre-lhe sangue da boca (1010,2); ergue a cabeça de Siegfried (1011,2) e grita, sendo acompanhada neste lamento pelas pessoas que a rodeiam (1012,1ss.). A viúva manda conduzir o cadáver de Siegfried à catedral onde o vela durante três dias e três noites (1039,2ss.); no dia do funeral, segue o cortejo chorando e quase sucumbindo (1066,1ss.), e antes do enterro, implora aos seus homens que abram o caixão uma última vez, para ela poder ver o marido (1068,1s.); ergue a cabeça do seu amado novamente, beija-o e chora lágrimas de sangue (1069,2ss.). Depois do enterro cai outra vez inanimada (1070,2ss.).

⁴⁰ Edição do texto citada: *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad. Mittelehochdeutsch. Neuhochdeutsch*, ed., trad. e com. por KARTSCHÖKE, Dieter, Stuttgart, 1993.

⁴¹ KÜSTERS — *op. cit.*, p. 59.

O modo como é representada a intensidade do sofrimento de Kriemhild é único em toda a literatura alemã medieval. Embora o desmaio da mulher nesta situação seja relativamente típico, é muito menos comum encontrar exemplos de uma viúva erguendo a cabeça do marido, ou um beijo dado por uma mulher a um morto. Mas *único* mesmo é o sangue derramado por Kriemhild durante o seu luto: sangue da boca e sangue dos olhos. Este sangue representa claramente a intensidade da dor que ela sente pelo seu marido falecido, mas também relaciona o seu sofrimento com a imagem do corpo ensanguentado de Siegfried.

Ao representar esta cena, o poeta ultrapassa largamente o modelo literário do luto da viúva no romance cortês. Parece claro que o poeta quer mostrar como o amor pelo marido falecido domina Kriemhild nesta cena; mas Kriemhild não é nenhuma viúva típica do romance cortês, porque (como mostram as lágrimas de sangue) a sua dor é tão profunda e intensa que os gestos ritualizados e convencionais, causadores de sofrimento físico (o flagelar-se e o arrancar dos cabelos), tornam-se simplesmente supérfluos.

Mas não é apenas deste ponto de vista que o luto de Kriemhild é diferente. No poema, Kriemhild não verbaliza o seu sofrimento, não pronunciando um lamento, nem fazendo um panegírico do marido morto. Ela não tem, portanto, a mesma função que as figuras femininas cortesãs no romance: Kriemhild não funciona como elemento constitutivo da imagem da masculinidade de Siegfried porque esta se baseava na narrativa das suas façanhas guerreiras. Portanto, Kriemhild não tem que lamentar nem louvar o marido. Ela mostra a sua 'triuwe' [fidelidade] de um outro modo, e ela fá-lo de uma forma tradicionalmente masculina...

De facto, Kriemhild fala durante as cenas de luto, mas o que diz não se pode considerar um pranto tradicional, na medida em que, como discurso de uma mulher nesta situação, as suas palavras se caracterizam por uma lucidez e racionalidade contra expectativa. É Kriemhild quem manda chamar os homens de Siegfried e o seu pai, Siegmund, para os informar do acontecido (1014,1ss.); é ela quem organiza o funeral (1039,2ss.) e, quem, durante o velório, acusa publicamente os assassinos, mostrando as provas legais (1046,1ss.); sobretudo, é ela quem aconselha Siegmund e os Nibelungos a controlarem os seus sentimentos imediatos de vingança, porque não é o momento propício para actuar (1033,1ss.).

Na epopeia, a vingança é uma reacção natural dos homens à morte de um familiar (aliás, é uma reacção que também encontramos nos cava-

leiros cortesões do romance), um sinal da 'triuwe' [fidelidade] do clã para com o morto; trata-se, portanto, de um desejo de 'Blutrache' [vingança de sangue]. Mas em *Das Nibelungenlied* a organização desta vingança vai ser da responsabilidade *não* dos homens *do sangue* de Siegfried, mas unicamente de uma mulher, da sua viúva, Kriemhild. É através do desejo da vingança que Kriemhild vai mostrar a *sua* 'triuwe' [fidelidade] para com o marido assassinado. No entanto, na convenção literária medieval (na epopeia, como no romance) o papel central que Kriemhild desempenha na *realização* desta vingança é, para uma mulher, no mínimo, muito invulgar.

E é este desejo de vingança de Kriemhild (este sinal da sua fidelidade para com o seu marido falecido) que vai dominar todo a restante acção do poema: Kriemhild permanece de luto com o seu clã, em Worms (cf. 1085,1s.), ficando assim mais perto da campa de Siegfried, mas também mais perto do homicida, Hagen. Ela constrói a sua residência própria de viúva (1102,1ss.) e manda trazer o tesouro dos Nibelungos (que tinha sido o tesouro de Siegfried) a Worms (1116,1ss.), para financiar a sua vendetta contra o assassino. No entanto, quando o tesouro lhe é roubado e escondido por Hagen (1137,1ss.), Kriemhild parece já não dispor de meios para realizar a desejada vingança.

Treze anos depois da morte de Siegfried, porém, surge uma oportunidade quando o cavaleiro Rüdiger (em nome do poderoso rei huno, o viúvo Etzel [Átila]), vem pedir a mão de Kriemhild em casamento. Kriemhild aceita casar uma segunda vez, *unicamente* porque Rüdiger lhe promete, em segredo, reparar todo o mal ocorrido no passado, jurando que iria vingar qualquer ofensa que lhe tivesse sido feita (cf. 1255,1ss.). O segundo casamento de Kriemhild, e a sua ida para Etzelburc, a capital dos Hunos, é, portanto, uma consequência directa do seu desejo de vingar a morte do primeiro marido, Siegfried.

Para concretizar o seu plano de vingança Kriemhild terá ainda que aguardar *mais* treze anos: é então que ela organiza uma festa na sua corte em Etzelburc, para a qual convida os seus familiares, acompanhados naturalmente pelo seu conselheiro Hagen. No decorrer desta festa, Kriemhild não olha a meios para atingir os seus fins. Para triunfar sobre Hagen, numa vingança que o narrador considera, em parte, obra do diabo (cf. 1394,1), ela sacrifica o Burgúndios presentes, Rüdiger, quase todos os vassallos de Etzel e, até, o seu jovem filho, Ortlieb. É neste contexto, na segunda parte do poema, que o narrador se refere a Kriemhild como a

‘vâlandinne’ (1748, 2371), a mulher demoníaca, que é responsável por ‘der grôze mort’ [o massacre] (2086,1) de dezenas de milhares de pessoas.

O autêntico ‘banho de sangue’ em Etzelburc, que Otfried EHRISMANN refere como ‘eine Ästhetisierung des Mordes und des Todes’ [uma estetização do homicídio e da morte]⁴² termina, no final de *Das Nibelungenlied*, com a morte violenta de Kriemhild, uma representação única na literatura alemã medieval.

As últimas cenas de *Das Nibelungenlied* põem, frente a frente, Kriemhild e o seu inimigo Hagen (2367,1ss.). Parece ser o momento da vitória da viúva de Siegfried, na medida em que os Burgúndios estão agora derrotados e Gunther e Hagen feitos prisioneiros. Neste momento, surpreendentemente, ela parece esquecer a vingança de Siegfried e recorda apenas o tesouro que lhe foi roubado por Hagen (2367,2s.). Kriemhild tenta negociar com ele, prometendo não o matar, se ele revelar o local onde escondeu o tesouro, mas ele recusa, alegando que (como vassalo do rei burgúndio Gunther) nunca poderá revelar o segredo do tesouro enquanto o seu senhor estiver vivo (2368,1ss.). Kriemhild não hesita, manda decapitar o seu irmão Gunther e exhibe a cabeça a Hagen (2369,1ss.). Mas, neste momento, é a vitória de Hagen que se efectiva, porque ele diz a Kriemhild que agora só Deus e ele próprio sabem onde está o tesouro; portanto ela *nunca* poderá recuperá-lo (2370,3ss.). Kriemhild, enraivecida, arranca a espada de Siegfried, com a qual Hagen tinha lutado, e, lembrando-se finalmente do seu amado, decapita, com a sua própria mão, o seu inimigo (2373,1ss.). Assistir à insólita cena de uma mulher que mata um grande herói como Hagen é inaceitável para os poucos sobreviventes em Etzelburc e, portanto, um dos presentes, Hildebrand, mata Kriemhild com um contundente golpe de espada, esquartejando-a (2376,1ss.). Ela morre (contra toda a expectativa para uma mulher na literatura médio alto alemã) de maneira violenta e não nobre.

A morte de Kriemhild suscitou (e continua a suscitar) grande interesse na crítica por ser tão pouco comum. Um dos aspectos mais discutidos é aquilo que leva directamente a esta morte, ou seja, a cena em que ela enfrenta o seu prisioneiro Hagen.

Tendo em conta que toda a acção da segunda parte do poema, ao longo dos 26 anos decorridos desde a morte de Siegfried, está condicio-

⁴² EHRISMANN, Otfried — *Nibelungenlied. Epoche - Werk - Wirkung*, München, 1987, pp. 180s..

nada pelo desejo de vingança de Kriemhild, é com surpresa que se observa que, quando, finalmente, ela tem Hagen em seu poder, lembra-se, em primeiro lugar, *não* do marido que ele assassinou, mas do tesouro que ele roubou.

É evidente que este elemento está incluído em *Das Nibelungenlied* porque é uma componente desta tradição; mas, não devemos esquecer que o tesouro era originalmente de Siegfried, portanto, *representa* simbolicamente o amado e a sua restituição significaria o triunfo de Kriemhild (e até de Siegfried) sobre o assassino, Hagen.⁴³ No entanto, ela não consegue esta vitória, não consegue humilhar Hagen — só consegue assassiná-lo...

Embora, para o período cortês, em termos morais — e também legais —, a morte de Hagen fosse justificada, tendo em conta o seu crime de homicídio de Siegfried, a maneira como ele é executado não condiz com a prática da época.⁴⁴ Segundo o código legal germânico-cortês, a mulher simplesmente não tinha o direito de utilizar armas, sendo este um domínio exclusivamente masculino.

Até ao momento em que mata Hagen com as suas próprias mãos, Kriemhild tinha se servido *sempre* de homens (vassalos seus e o seu segundo marido, Etzel) como um instrumento para vingar a morte de Siegfried: mas, na última cena de *Das Nibelungenlied*, quando finalmente ela se encontra frente a frente com Hagen, Kriemhild já não recorre a homem nenhum para terminar a sua vingança. Ela actua sozinha e de uma forma emotiva, usando a espada de Siegfried. A arma que mata o homicida Hagen é *simbolicamente* o próprio Siegfried, efectuando-se aqui, portanto, uma forma de justiça. Mas sendo uma mulher a utilizar esta espada, este comportamento tem, para poeta e público, como consequência lógica e moralmente justificada, a *sua* morte.⁴⁵ Porque embora o *desejo* de vingança de Kriemhild seja natural, uma reacção aceitável e até esperada de um familiar de um morto (seja homem ou mulher), já não é admissível o

⁴³ Cf. NAGEL — *op. cit.*, p. 68.

⁴⁴ Cf. HEINZLE, Joachim — *Zur Rolle Dietrichs von Bern im Nibelungenlied*, in: LINDEMANN, Dorothea (ed.) — 'Bickelwort und wildiu mære. Festschrift für Eberhard Nellmann zum 65. Geburtstag', Göppingen, 1995, pp. 225-236; p. 233.

⁴⁵ Para SCHULZE, Ursula — *Das Nibelungenlied*, Stuttgart, 1997, p. 253, o homicídio de Kriemhild não tem base legal '... aber er bringt das Gerechtigkeitsgefühl des Epikers zum Ausdruck: Die Konsequenzen der Rache treffen schließlich auch die Rächerin selbst'.

modo como ela executa esta vingança, na medida em que este comportamento consensualmente do 'género' masculino está fora de qualquer horizonte de expectativa para o 'género' feminino.

Concluindo. A figura de Kriemhild em *Das Nibelungenlied* tem uma relação muito íntima com o tema da morte. E na ligação desta personagem com este tema torna-se muito claro, como se observou, que o poeta cruza nesta obra não apenas géneros literários, mas também as funções e as codificações de emoções que andam agregadas ao 'género' masculino e feminino. Assim, embora o poeta tenha tentado relacionar a figura de Kriemhild com a dicotomia cortês de amor e morte, fê-lo de uma maneira diferente; nem Siegfried morreu por amor (serviço) à dama, nem a reacção da dama, perante a sua morte, condiz com os estereótipos esperados. Este luto de Kriemhild, que ocupa toda a segunda parte deste poema, também cruza elementos da epopeia e do romance, encontrando-se na intersecção daquilo que, na convenção poética medieval, é do domínio feminino com o que é do domínio masculino. Na representação da morte de Kriemhild, e na cena que imediatamente a antecede e provoca esta morte, há um definitivo salto qualitativo. Ao assumir o papel exclusivamente masculino de executar, de facto, uma figura heróica, Kriemhild atrai uma morte violenta, também, em si mesma, exclusivamente masculina. No entanto, ao recordar o marido nos seus últimos momentos, Kriemhild retoma características do 'género' feminino, sendo, deste ponto de vista, um caso paradigmático da morte da mulher por causa do amor a um homem, como é típico do romance cortês.

Assim, no tratamento da personagem Kriemhild em conexão com o tema da morte, o poeta de *Das Nibelungenlied* transgride, ou melhor, transcende as fronteiras entre os géneros e por isso, podemos afirmar com Joseph KÖRNER, que Kriemhild constitui, provavelmente, o mais imponente retrato de uma figura em toda a arte medieval.⁴⁶

Esta análise de uma figura feminina de uma obra produzida há oitocentos anos poderá ainda ajudar a esclarecer certos aspectos da representação da morte da mulher em outras obras de períodos mais recentes, porque nos leva a interrogações fundamentais sobre a função textual desta morte e

⁴⁶ KÖRNER, Joseph — *Das Nibelungenlied*, Leipzig / Berlin, 1921, p. 88.

sobre a codificação das emoções em textos de épocas em que as manifestações gestuais se foram apagando, o que em última análise nos permitiria ver até que ponto existirão ecos da morte de Kriemhild em *Das Nibelungenlied* na morte de figuras femininas da literatura alemã de outras épocas, ou até se não existirá um continuum na representação poética da morte da mulher.

John Greenfield