

## PARA UMA POÉTICA DO AMANHECER; A RECEPÇÃO DA *TAGELIED* NA LÍRICA DE AMOR MODERNA

Daniele Gallindo Gonçalves Silva<sup>1</sup>  
Adail Sobral<sup>2</sup>

**RESUMO:** Tendo como pressuposto teórico os estudos do medievalista Paul Zumthor, principalmente centrando-se nos conceitos de movência e intertextualidade, o presente artigo tenciona apresentar uma análise comparada entre uma *Tagelied* de Heinrich von Morungen e duas de suas releituras modernas, a primeira de Mascha Kaléko e a segunda de Karin Kiwus, levando em consideração a reiteração e a atualização de tema e motivo.

**Palavras-chave:** *Tagelied*. Lírica amorosa. Movência. Intertextualidade

**ABSTRACT:** Theoretically based on the studies of the medievalist Paul Zumthor, mainly focusing on the concepts of *mouvance* and intertextuality, this paper aims to present a comparative analysis of a *Tagelied* by Heinrich von Morungen and two modern reinterpretations, the first by Mascha Kaléko and the second by Karin Kiwus, taking into account the reiteration and updating of theme and motif.

**Keywords:** *Tagelied*. Lyric love poetry. Mouvance. Intertextuality

O *Minnesang*, canto de amor em médio-alto-alemão,<sup>3</sup> se estabelece na linha limítrofe entre oralidade e escrita, mantendo em sua forma vários traços que tanto apontam para o caráter oral dessa lírica – como a métrica e as rimas – como indiciam a transição para a escrita – ainda em processo de consolidação – apontando sua estrutura para a proximidade com a oralidade: trata-se de uma forma não mais oral mas ainda não escrita por direito pleno. De acordo com Paul Zumthor, há uma necessidade de que essa poesia se torne escrita: por um lado para assegurar sua transmissão e, por outro, para garantir sua conservação (ZUMTHOR, 1993, p. 108).

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta de Língua e Literaturas de Língua Alemã da Universidade Federal de Pelotas, UFPeL. E-mail: danigallindo@yahoo.de

<sup>2</sup> Professor Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Católica de Pelotas, E-mail: [adail.sobral@gmail.com](mailto:adail.sobral@gmail.com)

<sup>3</sup> *Mittelhochdeutsch* (séculos XI até XV). Peter von Polenz assevera que o “Médio-Alto-Alemão Clássico” estava longe de possuir uma escrita uniformizada e que era, sobretudo, uma tentativa de reproduzir na escrita a fala da nobreza. “Houve, quando muito, começos de uma tendência para uma língua comum que poderia ter levado gradualmente a uma unificação lingüística alemã a partir da linguagem da nobreza”. (POLENZ, 1973, p. 91).

Ao analisar essa lírica cortês amorosa, Rüdiger Brandt propõe dividi-la em três grandes grupos, que se distinguem de acordo com a perspectiva amorosa: 1. *Hohe Minne* (alto ‘amor’) – nesse grupo de cantigas, a figura feminina é a *vrouwe* (senhora), a qual se encontra acima do masculino e é, portanto, inacessível pela lógica ético-moral –; 2. *Niedere Minne* (baixo ‘amor’) – apresenta-se como uma crítica ao modelo anterior; aqui, a figura feminina é a *wîb* (mulher), de estamento social inferior, representando um feminino que pode ser alcançado; e 3. *Ebene minne* (‘amor’ igual), um tipo que retoma os anteriores de forma crítica ao levantar a hipótese de que, no primeiro, não há a realização amorosa, uma vez que a dama se distancia, e, no segundo, o amor se atrela à satisfação unicamente sexual. Nesse sentido, no *ebene minne* estariam unidos de forma igualitária o desejo sexual e sua realização, bem como os valores ético-morais da relação amorosa (BRANDT, 1999, p. 236-237).

Uma outra forma de tipificação, mais específica, recusa a classificação fundada nas temáticas abordadas nessas cantigas, e as vê como (sub)gêneros. Por exemplo: *Minneklage* (cantiga de lamento), *Minnepreis* (cantiga de louvor à dama), *Minneabsage* (cantiga de recusa à dama), *Dialoglied* (cantiga dialogada – entre *Minnesänger*<sup>4</sup> e dama), *Kreuzlieder* (cantiga de cruzadas), *Mädchenlieder* (cantiga da donzela; são cantadas “jovens de baixo estamento, das quais, também, são exigidas lealdade e mesura”,<sup>5</sup> TAUBERT, 1995, p. 106), *Dörperlieder* (paródias ao *Minnesang* tradicional), *Pastourellen* (encontro com pastoras) e *Tagelieder* (BRANDT, 1999, p. 260-262 e TAUBERT, 1995, p. 105-106). Neste trabalho, não vamos operacionalizar essas classificações, que servem aqui apenas para caracterizar os poemas do corpus; nosso interesse é verificar a movência do motivo na relação intertextual entre os dois poemas modernos e o medieval.

Dentre as *Tagelieder* medievais selecionamos *Owê, sol aber mir iemer mê*, de Heinrich von Morungen, para a análise comparada que se seguirá, a partir da interação estabelecida com ela pelos poemas de amor modernos selecionados, a saber, *Der nächste Morgen*, de Mascha Kaléko (1933) e *Im ersten Licht*, de Karin Kiwus (1976),<sup>6</sup> os quais já em seus títulos apontam para uma releitura da temática medieval.

---

<sup>4</sup> Em tradução livre: cantores da *Minne*, isto é, do amor; figura correlata aos trovadores na tradição românica.

<sup>5</sup> No original: “Mädchen niederen Standes, von denen aber auch *triuwe* und *staetekeit* verlangt wird”. (TAUBERT, 1995, p. 106).

<sup>6</sup> Para maiores informações sobre as autoras, cf. COCALIS, 1986, p. 157-158.

Partindo das propostas de Zumthor, iniciamos o trabalho considerando que analisar poesia é pensar

esta pulsão do ser na linguagem, que aspira a fazer brotar séries de palavras que escapam misteriosamente tanto ao desgaste do tempo, como à dispersão no espaço: parece que existe no fundo dessa pulsão uma nostalgia da voz viva. (ZUMTHOR, 2005, p. 69)

Trata-se assim de perceber de que maneiras, na poesia, o tempo perdura e o espaço se agrega mediante a movência que os atravessa mediante a intertextualidade: vozes de outros tempos e espaço se fazem sentir nos ecos que ficam a percorrer outras tantas vozes vivas, num diálogo em que, a partir da análise do dito, vislumbram-se dizeres.

Tomando como *corpora* os três poemas em alemão, podemos perceber que há uma tradição anterior que remonta ao medievo, mais especificamente às *Tagelieder*. Nesse sentido, pensaremos em nossa análise comparada a especificidade da movência dessa lírica, a qual é deslocada do espaço medieval para ser atualizada e ressignificada na lírica moderna. Zumthor compreende movência como uma “criação contínua”, afirmando que “a tradição, quando a voz é seu instrumento, é também, por natureza, o domínio da variante; daquilo que, em muitas obras, denominei *movência* dos textos” (ZUMTHOR, 1993, p. 144). Desta forma, a movência relaciona-se à transitividade dos textos tanto no tempo quanto no espaço, como que em forma de eco. Para o medievalista,

a movência instaura um duplo dialogismo: interior a cada texto e exterior a ele, gerado por suas relações com os outros. Ela se refere a duas ordens de realidade, sem dúvida distinguidas de modo desigual pelos ouvintes de poesia (quando não pelos intérpretes e pelos próprios autores) segundo a riqueza e a sutileza da memória de cada um. (ZUMTHOR, 1993, p. 146)

Destarte, o conceito de movência foi pensando por Zumthor em relação direta com o contexto medieval, pois “o termo *mouvance* foi proposto como uma moderna variação da própria variação (...) para reconhecer e dar conta da proliferação de variantes textuais e performativas na literatura medieval, mas também *a posteriori* nas subseqüentes transcrições desta”<sup>7</sup> (ROSENSTEIN, 2010, p. 1538). O mesmo Roy Rosenstein resume nossa utilização do

---

<sup>7</sup> No original: “the term *mouvance* has been proposed as a modern variation on variation itself (...) to acknowledge and address the proliferation of textual and performative variants in medieval literature but also later in subsequent transcriptions of it”. (ROSENSTEIN, 2010, p. 1538).

conceito para analisar as relações entre a *Tagelied* de Heinrich von Morungen e os poemas de Kaléko e Kiwus, ao afirmar que “só a *mouvance* pode contar a história fielmente, através do seu ideal de respeito às múltiplas versões textuais de um trabalho em progresso, com todas as suas variantes, medieval e pós-medieval, moderna e agora pós-moderna”<sup>8</sup> (ROSENSTEIN, 2010, p. 1547).

Com a finalidade de compreendermos como essas releituras se deram, precisamos primeiramente delimitar o que é uma *Tagelied*. Para o medievalista alemão Peter Nusser, esta “se caracteriza como ‘contra-imagem desvelada’ para a arte social do alto *Minnesang*”<sup>9</sup> (NUSSER, 1992, p. 260); em outras palavras, pode-se dizer que esse tipo de cantiga se aproxima muito mais do caráter de realização sexual dos amantes delineado no *ebene Minne*: “Na cantiga do alto amor, procura-se a realização, na *Tagelied*, [ela] é encontrada – mas somente até o romper do dia”<sup>10</sup> (WEDDIGE, 2003, p. 261). Desta forma, há a representação de uma escolha livre e em comum acordo dos parceiros envolvidos, encenada através do discurso reiterado da separação dos corpos pela manhã. Não se trata, portanto, de uma experiência de um eu-lírico, mas de uma cantiga que, ao optar por determinados padrões e/ou fórmulas, figura como uma ilusão, torna-se tipificada.

Além de ter como tensão principal o encontro noturno (em segredo), isto é, a realização amorosa e a separação ‘dolorosa’ dos amantes ao amanhecer, a *Tagelied* de Heinrich von Morungen apresenta uma característica formal própria, sendo esta a estrutura em *Wechsel* (troca de vozes):<sup>11</sup> na primeira e na terceira estrofes, a voz é masculina; na segunda e quarta,

---

<sup>8</sup> No original: “Mouvance alone can accurately tell the tale through its ideal of respect for the multiple textual versions of a work in progress with all their variants, medieval and post-medieval, modern and now post-modern”. (ROSENSTEIN, 2010, p. 1547).

<sup>9</sup> No original: “läßt sich als »ungeheimes Gegenbild« zur Gesellschaftskunst des hohen Minnesangs bezeichnen”. (NUSSER, 1992, p. 260).

<sup>10</sup> No original: “Im Lied der Hohen Minne wird *vröide* gesucht, im *Tagelied* gefunden – aber nur bis zum Anbruch des Tages”. (WEDDIGE, 2003, p. 261).

<sup>11</sup> Entretanto, salientamos que a maior parte da produção desse Minnesänger enquadra-se no *Hohe Minne*. Segundo Hans-Jochen Schiewer, o maior expoente da *Tagelied*, na qual há a presença de todos os elementos anteriormente apontados bem como de um novo elemento – a figura do *Wächter* (observador) – é Wolfram von Eschenbach, que notabilizou o gênero na cultura literária em médio-alto-alemão. (SCHIEWER, 2003, p. 427).

temos uma voz feminina –, pronunciada por uma interjeição, que aponta para um lamento (“owê”), sendo seguida de um refrão, o qual caracteriza a cantiga: “amanhece” (“*taget ez*”).

Assim sendo, há, por conseguinte, a presença de duas vozes que “falam uma para a outra, mas não uma com a outra; palavras, que designam o outro e que, ainda, passam ao lado dele”<sup>12</sup> (WAPNEWSKI, 1961, p. 7). Entretanto, como não há diretamente diálogo entre os amantes, mas a alternância de suas falas, deduz-se que eles estão separados, sendo a despedida e separação evocadas através da lembrança, isto é, vivenciadas na memória, o que indica que parece-se tratar-se de uma “retrospectiva”, tal como a define Weddige (2003, p. 262). Nesse sentido, o “tempo é [...] vivenciado como presente triplo. [...] O sentimento doloroso da solidão é a presença do presente, uma antecipação do tempo de retorno a presença do futuro, e a lembrança amorosa provoca a presença do passado”<sup>13</sup> (GOHEEN, 1990, p. 45).

Na primeira estrofe da cantiga, a voz masculina enuncia o encontro amoroso através da lembrança do corpo da amada, corpo que por um momento ilude seus sentidos a ponto de ele achar ser esse corpo a luz da lua. Todavia, a separação é marcada de forma estanque pelo refrão que se segue. A constatação de que amanhece evidencia a separação dos corpos. A lembrança do amanhecer rompe, portanto, o fluxo de memória do amante, que será retomado na terceira estrofe com a recordação dos inúmeros beijos recebidos. Nessa terceira estrofe, na voz masculina, mais uma vez há referência ao encontro com a amada de forma sexualizada: há primeiramente a menção ao corpo da amada, e agora ao contato físico (beijos e abraço terno). Entretanto, em contraponto com esse teor sexual, a evidente separação leva a amada às lágrimas (“*trêne*”), e ela só para de chorar quando consolada pelo amado, que não chora. Ao refrão antecede a angústia e a dor da separação iminente anunciada pelo amanhecer.

Na segunda estrofe, a voz feminina questiona-se acerca do próximo encontro ao rememorar a noite passada em união – o teor sexual da passagem reside apenas na confirmação de que ambos estavam deitados lado a lado. A lembrança é rompida pela constatação de que “é dia”. O indício mais claro da noite de amor do par encontra-se na quarta, e última estrofe, na qual a voz feminina relembra os olhares do amado tanto fixados em seu olhar como em seu

---

<sup>12</sup> No original: “die zueinander sprechen und doch nicht miteinander; Worte, dem andern zubestimmt und doch an ihm vorbeigehend”.

<sup>13</sup> No original: “Zeit ist (...) als dreifache Gegenwart erfahren. (...) Das schmerzvolle Gefühl der Einsamkeit ist Präsenz der Gegenwart, eine Antizipation der Wiederkehrzeit die Präsenz der Zukunft, und das liebende Gedenken bewirkt Präsenz des Vergangenen”. (GOHEEN, 1990, p. 45).

braço nu.<sup>14</sup> Contudo, tal como nas estrofes anteriores, o fluxo de memória é interrompido pela lembrança de que amanhece. Destarte, Peter Wapnewski afirma que o refrão possui “tarefa dupla: quanto à forma, ele é um abraço,<sup>15</sup> quanto ao conteúdo, rompimento e desarmonia”<sup>16</sup> (WAPNEWSKI, 1961, p. 10). É abraço porque une as estrofes num todo, circunda-as e lhes dá unidade em termos do motivo; e é rompimento e desarmonia, porque indica o fim do “abraço” que uniu os amantes na noite ora finda.

A voz masculina se refere, na maioria das vezes, a suas próprias sensações e percepções, estando o feminino relacionado à objetivação de seu corpo e de suas emoções. Já a voz feminina procura a realização através do masculino; seu corpo é, pois, o objeto pelo qual ela consegue ver a si própria, o que torna sua existência relacional, ao passo que o masculino mostra certo grau de afastamento, ainda que numa relação amorosa, centrando-se em si mesmo. A separação dos amantes, por conseguinte, não se dá apenas ao amanhecer, ao contrário do que se poderia pensar, mas se presentifica em toda a cantiga, visto que a estrutura em troca/alternância possibilita a percepção desse distanciamento entre os amantes: “eles se encontram somente quando a imagem de duas linhas paralelas são permitidas no infinito, isto é, longe, longe para trás ou longe, longe no futuro. O distante ponto de fuga é a experiência de amor”<sup>17</sup> (RUH, 1984, p. 105). A separação via amanhecer se dilui como causa do rompimento, diante da real separação: aquela que une os corpos dos amantes na relação amorosa/sexual, mas não suas pessoas, reduzindo seu encontro ao sexual, apesar das lágrimas da amante e do consolo que lhe oferece o amante.

*Owê, sol aber mir iemer mê*  
(Heinrich von Morungen)

*Ai, para mim mais uma vez, pois*

Owê, -

Ai,

---

<sup>14</sup> De acordo com Kurt Ruh, haveria, no verso “*Min arme schouwen blôz*”, “uma falsificação ou atenuação de um copista” (“eine Fälschung oder Abschwächung eines Schreibers”, RUH, 1984, p. 105). De acordo com o germanista, no lugar do possessivo “*mîn*” (meu) deveria estar o pronome “*mich*” (me). A mesma versão com o pronome no lugar do possessivo é reproduzida por Peter Wapnewski (1990, p. 88). Todavia, a edição crítica, *Des Minnesangs Frühling*, organizada por Hugo Moser e Helmut Tervooren sequer menciona a pretensa problemática levantada por Ruh, posteriormente aceita por Wapnewski. Acatada a versão proposta por Ruh, teríamos a seguinte possibilidade de tradução: “Quando ele retirou-me a cobertura,/ ele queria ver/ me nua”.

<sup>15</sup> Aqui no sentido de rima abraçada.

<sup>16</sup> No original: “zweifacher Aufgabe: formal ist er Umarmung, inhaltlich Abbruch und Disarmonie”. (WAPNEWSKI, 1961, p. 10).

<sup>17</sup> No original: “Sie treffen sich, wenn das Bild zweier paralleler Linien gestattet ist, erst im Unendlichen, das heißt weit, weit zurück oder weit, weit in der Zukunft. Der ferne Fluchtpunkt ist das Liebeserlebnis”. (RUH, 1984, p. 105).

Sol aber mir iemer mê  
 geliuhten dur die naht  
 noch wîzer danne ein snê  
 ir lîp vil wol geslaht?  
 Der trouc diu ougen mîn:  
 ich wânde, ez solde sîn  
 des liechten mânen schîn,  
 Dô taget ez.

,Owê, -  
 Sol aber er iemer mê  
 den morgen hie betagen?  
 als uns diu naht engê,  
 daz wir niht durfen klagen:  
 ,Owê, nu ist ez tac‘,  
 als er mit klage pflac  
 do 'r jungest bî mir lac.  
 Dô taget ez.‘

Owê, -  
 Si kuste âne zal  
 in deme slâfe mich.  
 dô vielen hin ze tal  
 ir trêne nidersich,  
 Jedoch getrôste ich sî,  
 daz si ir weinen lî  
 und mich al ummevî.  
 Dô taget ez.

,Owê, -  
 Daz er sô dicke sich  
 bî mir ersêen hat!  
 als er endahte mich,  
 sô wolte er sunder wât<sup>18</sup>  
 Min arme schouwen blôz.  
 ez was ein wunder grôz  
 daz in des nie verdrôz.  
 Dô taget ez.‘

para mim mais uma vez, pois,  
 brilhará durante a noite,  
 mais branco do que a neve  
 seu belo corpo?  
 Ele enganou meus olhos  
 eu pensei que fosse  
 o brilho da luz da lua  
 Aqui amanhece.

Ai,  
 ele mais uma vez, pois,  
 passará a manhã aqui?  
 que uma noite juntos,  
 não devemos lamentar:  
 ‘Ai, agora é dia’,  
 como ele se queixou,  
 enquanto dormia a última vez comigo.  
 Aqui amanhece.

Ai,  
 ela me beijou inúmeras vezes  
 no meu sono.  
 Escorreram muitas  
 lágrimas  
 Mas eu a consolei,  
 e parou de chorar  
 e me abraçou com ternura.  
 Aqui amanhece.

Ai,  
 que ele tantas vezes  
 pudesse me olhar!  
 Quando ele me retirou a cobertura,  
 ele queria ver  
 meus braços nus.  
 Foi um grande milagre,  
 e desta visão nunca se arrepende.  
 Aqui amanhece.

Em *Der nächste Morgen*, o eu-lírico experiencia o despertar ao lado de um outro (“Du” – você), que ao longo do poema percebe-se ser o “marido” (“*Ehemann*”). Todavia, o amanhecer

<sup>18</sup> Na edição crítica, *Des Minnesangs Frühling*, Hugo Moser e Helmut Tervooren apontam como tradução para “wât” o vocábulo “*Kleidung*” (roupa, vestuário), em consonância com Matthias Lexer em seu dicionário de médio-alto-alemão (1992, p. 369). Todavia, Ruh (1984, p. 104) e Wapnewski (1990, p. 89) optam pela palavra “*Decke*” (“coberta”). Optamos, pois, pelo termo ‘cobertura’.

não aparenta trazer a dor da separação, como na cantiga medieval, mas sim a partida matinal necessária para o trabalho.

Ao despertar, o eu-lírico revela-se envolto na constatação de que a beleza da noite anterior dissipou-se ao amanhecer, pois tudo parece diferente pela manhã. Há, assim, a constatação da rotina sufocante do casal, na qual a irritação e o incômodo com os pequenos gestos do outro tomam o lugar do eventual encanto noturno.

O silêncio matinal, seguido de atos corriqueiros, povoam a cena pintada pelo eu-lírico: barbear-se, escovar-se, comer, vestir-se... Não há diálogo, apenas olhares; ela observa os movimentos do marido e ele examina as pernas da esposa. O primeiro som percebido pelo eu-lírico é o bocejo profundo do parceiro, que não lhe agrada, a ponto de afirmar a impossibilidade da harmonia entre casamento e amor, uma vez que “pessoas casadas não ardem no amor”. O café da manhã compartilhado em silêncio possibilita mais um momento de observação desse outro corpo: a geleia nos lábios e a queda da manteiga no café, ao que parece cotidianamente repetidos, e, portanto, corriqueiros, figuram como um momento de perturbação da ordem da felicidade para esse eu-lírico, que parece estar diante da última gota de tolerância em relação à presença desse outro.

Em tom de despedida, porém uma despedida necessária e sem a dor da incerteza do reencontro, ao contrário da cantiga medieval, ela constata que precisa ir, visto que está na hora, mais até do que na hora, de ir trabalhar, já que está atrasada. Essas são as únicas palavras que o eu-lírico dirige ao outro. O desencontro é acentuado na irritação com o familiar, o cotidiano, e a separação não é a física, pois a ida ao trabalho supõe uma volta do trabalho, mas uma distância instaurada na convivência esvaziada de uma mulher (que fala) e um marido (que cala), não de amantes. Fica claro que há um casamento, uma junção, mas não amor, uma união. A incomunicabilidade entre os dois protagonistas mostra uma separação e um desencontro ainda mais acentuados do que a dos amantes da *Tagelied* medieval.

*Der nächste Morgen* (Mascha Kaléko)

Wir wachten auf. Die Sonne schien nur spärlich  
Durch die schmale Ritze grauer Jalousien.  
Du gähntest tief. Und ich gestehe ehrlich:  
Es klang nicht schön. – Mir schien es jetzt erklärlich,  
Dass Eheleute nicht in Liebe glühen.

Ich lag im Bett. Du blicktest in den Spiegel.  
Vertieftest ins Rasieren dich diskret.  
Du griffst nach Bürste und Pomadentiegel.  
Ich sah dich schweigend an. Du trugst das Siegel

*A manhã seguinte*

Nós acordamos. O sol brilhava parcamente  
Através da estreita fenda da persiana cinza  
Você bocejou profundo. E confesso honestamente:  
Não soava bem. – Pareceu-me agora explicável,  
Que pessoas casadas não ardem no amor.

Deitei na cama. Você olhou no espelho.  
Aprofundou-se discretamente no barbear.  
Alcançou escova e brilhantina.  
Eu o observei em silêncio. Você trazia o selo

Des Ehemanns, wie er im Buche steht.

Wie plötzlich mich so viele Dinge störten!  
– Das Zimmer, du, der halbverwelkte Strauß,  
Die Gläser, die wir gestern Abend leerten,  
Die Reste des Kompotts, das wir verzehrten.  
... Das alles sieht am Morgen anders aus.

Beim Frühstück schwiegst du. (Widmend dich den Schrippen.)

– Das ist hygienisch, aber nicht sehr schön.  
Ich sah das Fruchtgelée auf deinen Lippen  
Und sah dich Butter in Kaffee stippen –  
Und sowas kann ich auf den Tod nicht sehn!

Ich zog mich an. Du prüftest meine Beine.  
Es roch nach längst getrunkenem Kaffee.  
Ich ging zur Tür. Mein Dienst begann um neune.  
Mir ahnte viel –. Doch sagt ich nur das Eine:  
„Nun ist es aber höchste Zeit! Ich geh...“

Do marido, como ele está na faixa.

Como que de repente me incomodaram tantas coisas!  
– O quarto, você, o buquê meio murcho,  
Os copos, que ontem à noite esvaziamos,  
Os restos da compota, que nós consumimos.  
... Tudo isso parece diferente pela manhã.

No café da manhã você se calou. (Dedicando-se aos pães.)

– Isto é higiênico, mas não muito belo.  
Eu vi a geleia de frutas em seus lábios  
E vi você mergulhar manteiga no café –  
E algo assim não posso ver até a morte!

Eu me vesti. Você examinou minhas pernas.

Cheirava a café bebido há muito tempo.

Eu fui até a porta. Meu serviço começou às nove.

Eu supus muito – Mas eu digo apenas uma coisa:  
“Agora está, pois, na hora! Eu vou...”

A noite passada em companhia do amante também é o motivo de *Im ersten Licht*. Como em *Der nächsten Morgen*, a bebida faz parte do cenário que aos poucos vai sendo montado para descrever a noite anterior. Todavia, no poema de Kiwus, o excesso de bebida aponta para a perda da racionalidade tanto no sentido literal quanto no figurado, pois o eu-lírico afirma terem “bebido um ao outro”. O ato de beber-se une-se a uma noite quente e curta, como que apontando para o desfecho em uma relação sexual.

O romper da manhã com suas cores “vaporosas” aguça a visão desse eu-lírico, que percebe pássaros voando, e, assim, começa a despertar. Nesse jogo do entre-lugar entre o sono e o despertar dá-se a possibilidade da duração da noite amorosa. Todavia, a presença sentida do outro conclama a realidade: esse outro corpo a seu lado é notado, primeiramente, de forma auditiva – o outro se movimenta na cama – e, depois, visualmente, visto que este levanta e segue em direção à porta. Os sentidos despertados, da visão e da audição, geram a repulsa em relação a esse outro corpo. Se a beleza do corpo feminino é enaltecida na *Tagelied* de Heinrich von Morungen, aqui o corpo não atraente entra em cena: um corpo estranho e feio na percepção desse eu. Por estar de costas, o foco recai sobre a bunda “gorda” e “disforme”. É esse corpo, percebido como estranho, que estimula o eu-lírico a constatar, “novamente”, que não ama esse parceiro de relação sexual. O véu que a escuridão noturna e o excesso de bebida lançaram sobre o corpo do/da amante se desfaz ao amanhecer. O amanhecer, não é, por conseguinte, o momento da despedida dolorosa, não contrário da cantiga medieval, mas o instante da decepção com o outro, visto que “melancolia e desilusão acompanham a experiência como a noite, o dia. A

assimilação sóbria e racional acompanha o aprendizado emocional”<sup>19</sup> (HILDESHEIMER, 2002, p. 77).

Em *Im ersten Licht*, joga-se com a ideia do amor idealizado. É através da sátira ao corpo alheio, como objeto de desejo idealizado, que o poema constrói a noção de liberdade sexual, a qual é calcada na possibilidade de escolha do parceiro, que não precisa ser amado, para ocupar espaço na cama.

Diferentemente das vozes marcadas como masculinas e femininas na cantiga medieval e da presença de um eu-lírico feminino no poema de Kaléko, não podemos afirmar com veemência que o eu-lírico em Kiwus seja feminino ou masculino. Contudo, críticos como Karen Leeder (1998), Hermann Korte (2004), Gerhard Härle (2007) e Theo Elm (2010) tendem a atribuir à poética de Kiwus um feminismo latente. Leeder assevera que as obras de autoras como Karin Kiwus, Ursula Krechel e Christa Reinig estariam “alimentadas pelas energias emancipatórias do movimento feminista”<sup>20</sup> (LEEDER, 1998, p. 206). Para tanto, teriam abolido “formas tradicionais, simbolismo e metáfora (...) para uma ênfase na objetividade, a espontaneidade de um ‘instante’ [...], formas livres e uma gíria contemporânea às vezes abrasiva”<sup>21</sup> (LEEDER, 1998, p. 206). Nesta mesma direção seguem as considerações de Elm, que também aponta para o contexto para compreender o poema de Kiwus, ao afirmar que essa temática seria decorrente do contexto da década de setenta, ou seja, teria a ver “com a agressividade emancipatória nos anos setenta feministas”<sup>22</sup> (ELM, 2010, p. 617). Härle, por sua vez, afirma que há um jogo “com uma ideia de amor, no qual o homem se vê como amuleto da sorte, perante seus olhos e nos seus valores a mulher tem que, pois, se resguardar”<sup>23</sup> (HÄRLE, 2007, p. 138). Em outras palavras, o poema dialogaria com a ideia da supremacia do masculino na relação amorosa – pois dele dependeria a felicidade do feminino – ao enunciar a

---

<sup>19</sup> No original: “Schwermut und Desillusion folgen dem Erlebnis wie die Nacht dem Tag. Der emotionalen Erfahrung folgt die ernüchternde rationale Verarbeitung”. (HILDESHEIMER, 2002, p. 77).

<sup>20</sup> No original: “fed into, the emancipatory energies of the Women's Movement”. (LEEDER, 1998, p. 206).

<sup>21</sup> No original: “Traditional forms, symbolism and metaphor were rejected for an emphasis on directness, the spontaneity of a 'snapshot'(Brinkmann), free forms and a sometimes abrasive contemporary slang”. (LEEDER, 1998, p. 206).

<sup>22</sup> No original: “mit der emanzipatorischen Aggressivität in den feministischen siebziger Jahren”. (ELM, 2010, p. 617).

<sup>23</sup> No original: “mit einer Idee der Liebe, in der sich der Mann als Glücksbringer sieht, vor dessen Augen und in dessen Werturteil zunächst einmal die Frau sich zu bewähren habe”. (HÄRLE, 2007, p. 138).

“emancipação da expressão livre da sexualidade feminina”<sup>24</sup> (HÄRLE, 2007, p. 138). Korte é o mais taxativo no que diz respeito à temática tangenciada por Kiwus ao afirmar que a autora “reduz seu tema central, geralmente a crítica ao comportamento masculino-chauvinista, à parábola cotidiana facultativa e às frases de efeito formuladas”<sup>25</sup> (KORTE, 2004, p. 633).

*Im ersten Licht* (Karin Kiwus)

Wenn wir uns gedankenlos getrunken haben  
aus einem langen Sommerabend  
in eine kurze heiße Nacht  
wenn die Vögel dann früh  
davonjagen aus gedämpften Färbungen  
in den hellen tönenden frischgespannten Himmel

wenn ich dann über mir in den Lüften  
weit und feierlich mich dehne  
in den mächtigen Armen meiner Toccata

wenn du dann neben mir im Bett  
deinen ausladenden Klangkörper bewegst  
dich dumpf aufrichstest und zur Tür gehst

und wenn ich dann im ersten Licht  
deinen fetten Arsch sehe  
deinen Arsch  
verstehst du  
deinen trüben verstimmten ausgeleiterten Arsch  
dann weiß ich wieder  
daß ich dich nicht liebe  
wirklich  
daß ich dich einfach nicht liebe

*À primeira luz*

Quando nos bebemos irrefletidamente  
de uma longa noite de verão  
em uma curta noite quente  
quando os pássaros, então, bem cedo  
dispersavam-se das colorações vaporosas  
no céu fresco pintado claramente

quando eu, então, sobre mim nos ares  
larga e festivamente me estico  
nos braços poderosos da minha tocata

quando você, então, ao meu lado na cama  
seu expansivo corpo sonoro movimentava  
levanta-se tonto e vai para a porta

e quando eu à primeira luz  
vejo sua bunda gorda  
seu traseiro  
você entende  
seu traseiro turvo mal-humorado disforme  
então, eu sei novamente  
que eu não te amo  
realmente  
eu simplesmente não te amo

No diálogo estabelecido entre as duas versões modernas e a *Tagelied* medieval, podemos afirmar que há, no sentido zumthoriano, intertextualidade. De acordo com Sarah Gordon, “Zumthor usa a imagem de movimento para explicar a pluralidade e a abertura dos textos medievais; ele procura re-historicizar o conceito teórico de intertextualidade para que a

---

<sup>24</sup> No original: “Emanzipation des freien Ausdrucks weiblicher Sexualität”. (HÄRLE, 2007, p. 138).

<sup>25</sup> No original: “die ihr zentrales Thema, die Kritik am männlich-chauvinistischen Verhalten, zumeist auf unverbindlich Alltagsparabeln und witzig formulierte Pointen reduzierte”. (KORTE, 2012, p. 633).

aplicação da teoria em textos medievais não seja anacrônica”<sup>26</sup> (GORDON, 2010, p. 719). Em seu *Essai de poétique médiévale* (1972), Zumthor estabelece uma lista de cinco critérios para que se reconheçam tais referências intertextuais, sendo eles: 1. a reincidência de determinadas “fórmulas épicas” (“formules’ epiques”, p. 85), ou seja, um motivo recorrente, 2. a mudança lexical ou semântica de determinado conceito (p. 88), 3. a identificação de *topoi* (p. 89), 4. a classificação de determinadas palavras do texto literário de acordo com morfemas extraordinários (p. 89) e 5. o tema (p. 90). Embora a preocupação de Zumthor prenda-se ao contexto medieval, ao deslocarmos para a questão da releitura do medievo pela modernidade também se fazem relevantes tais critérios para compreender os elementos oriundos da *Tagelied* medieval relidos pelas duas líricas modernas selecionadas, principalmente no que tange aos critérios 1 e 5, pois o motivo recorrente é a separação dolorosa dos amantes ao amanhecer após uma noite de amor e o tema é *Tagelied*. Neste sentido, Jerusa Ferreira assevera que “a intertextualidade não designa um acrescentamento mas o trabalho de transformação e assimilação de muitos espécimes” (FERREIRA, 1993, p. 2).

Concluimos, portanto, que embora haja uma assimilação do tema da *Tagelied* nos poemas modernos e embora o motivo seja reiterado, houve uma atualização e ressignificação dos dois, de acordo com o contexto em que estes foram produzidos. Nas releituras modernas da cantiga medieval, o corpo do amante deixa de ser o corpo feminino encantador e entra em cena, em Kaléko, o corpo masculino, que se configura no jogo de afirmação da normatização da relação matrimonial e, em Kiwus, o corpo disforme do/da amante, que dá prazer na escuridão, mas que ao amanhecer desperta a decepção. Nos poemas modernos, a separação deixa de ser dolorida e não desejada para ser mais um aspecto da vida diária. As vozes da cantiga medieval repercutem libertárias nos eus-líricos dos poemas de Kaléko e Kiwus, os quais denunciam o marasmo e a falência das relações amorosas idealizadas. No poema da década de 30, temos a apresentação de um eu-lírico feminino incomodado com a rotina, mas que, ainda assim, não rompe por completo com essa. Já o eu-lírico do poema da década de 70 transgride a rotina ao desmistificar a relação amorosa, uma vez que a voz faz questão de reforçar que ‘não há amor’.

---

<sup>26</sup> No original: “Zumthor uses the image of movement to explain the plurality and openness of medieval texts; he attempts to re-historicize the theoretical concept of intertextuality so that the application of the theory to medieval texts is not anachronistic”. (GORDON, 2010, p. 719).

## REFERÊNCIAS

BRANDT, Rüdiger. **Grundkurs germanistische Mediävistik, Literaturwissenschaft**. München: Wilhelm Fink, 1999.

COCALIS, Susan L. (Org.). **The defiant Muse: German Feminist Poems from the Middle Ages to the Present**. A Bilingual Anthology. New York: CUNY Feminist Press, 1986.

ELM, Theo. Lyrik heute. In: HINDERER, Walther (Org.). **Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart**. 3. ed. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2010, p. 605-620.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

GOHEEN, Jutta. Zeit und Zeitlichkeit im mittelhochdeutschen Tagelied. In: DIETRICK, Linda; JOHN, David G. (Org.). **Momentum dramaticum**. Festschrift for Eckhard Catholy. Waterloo: University of Waterloo Press, 1990, p. 41-53.

GORDON, Sarah. Intertextuality and Comparative Approaches in Medieval Literature. In: CLASSEN, Albrecht (ed.) **Handbook of medieval studies: terms, methods, trends**. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2010, p. 716-726.

HÄRLE, Gerhard. **Lyrik, Liebe, Leidenschaft**. Motivgeschichtlicher Streifzug durch die Liebeslyrik von Sappho bis Sarah Kirsch. Darmstadt: WGB, 2007.

HEINRICH VON MORUNGEN. Owê, sol aber mir iemer mê. In: MOSER, Hugo; TERVOOREN, Helmut (Org.). **Des Minnesangs Frühling**. Stuttgart: S. Hirtzel, 1988, p. 276-277.

HILDESHEIMER, Wolfgang. Enttäuschung einkalkuliert. In: REICH-RANICKI, Marcel (Org.). **1400 Deutsche Gedichte und ihre Interpretation: Von Rolf Dieter Brinkmann bis Durs Grünbein**. v. 12. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2002, p. 75-78.

KALÉKO, Mascha. Der nächste Morgen. In: \_\_\_\_\_. **Das lyrische Stenogramm**. Hamburg: Rowohlt, 2001, p. 27.

KIWUS, Karin. Im ersten Licht. In: \_\_\_\_\_. **Von beiden Seiten der Gegenwart**. Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976, p. 46.

KORTE, Hermann. Brechungen und Wenden. Lyrik der siebziger und achtziger Jahre. In: \_\_\_\_\_ et al. (Org.). **Geschichte der deutschen Lyrik**. Stuttgart: Reclam, 2004, p. 627-652.

LEEDER, Karen. Modern german poetry. In: KOLINSKY, Eva; VAN DER WILL, Wilfried (Org.). **The Cambridge Companion to Modern German Culture**. New York: Cambridge University Press, 1998, p. 193-212.

LEXER, Mathias. **Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch**. 3. ed. Stuttgart: Hirzel, 1992.

NUSSER, Peter. **Deutsche Literatur im Mittelalter**: Lebensformen, Wertvorstellungen und literarische Entwicklungen. Stuttgart: Kröner, 1992.

POLENZ, Peter von. **História da língua alemã**. Tradução de Jaime Ferreira da Silva, António Almeida. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

ROSENSTEIN, Roy. Mouvance. In: CLASSEN, Albrecht (Ed.) **Handbook of medieval studies**: terms, methods, trends. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2010, p. 1538-1547.

RUH, Kurt. Das Tagelied Heinrichs von Morungen. In: \_\_\_\_\_. **Kleine Schriften**. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1984, p. 103-106.

SCHIEWER, Hans-Jochen. Tagelied. In: **Lexikon des Mittelalters**. VI. VIII. München: DTV, 2003, p. 427-428.

TAUBERT, Gesine. **Mittelochdeutsche Kurzgrammatik mit Verslehre**. Erding: Herben, 1995.

WAPNEWSKI, Peter. **Deutsche Literatur des Mittelalters**: ein Abriss von den Anfängen bis zum Ende der Blütezeit. 5. ed. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1990

WAPNEWSKI, Peter. Morungens Tagelied. In: **Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli**, Sezione Germanica, IV, 1961, p. 1-10.

WEDDIGE, Hilbert. **Einführung in die germanistische Mediävistik**. 5. ed. München: C. H. Beck, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Tradução de Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**: entrevistas e ensaios. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Essai de poétique médiévale**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

[Recebido: 12 fev. 15 – Aceito: 05 maio 15]