

Codex Manesse: √

quatro iluminuras do *Grande Livro de Canções manuscritas de Heidelberg* (século XIII) - análise iconográfica

Prof. Dr. Ricardo da Costa e Alyne dos Santos Gonçalves (graduanda)
Departamento de História/ UFES
riccosta@npd.ufes.br

Resumo

Análise iconográfica de duas iluminuras do Grande Livro de Canções Manuscritas de Heidelberg. O artigo inicia com uma breve descrição da situação política do Sacro Império Romano Germânico na segunda metade do século XIII. A seguir, descreve a organização do Livro e as características dos iluministas. As iluminuras analisadas são: 1) Kaiser Henrique VI, tradicionalmente representado em seu trono, 2) Rei Tiro de Schoffen, numa cena onde aconselha seu filho na melhor forma de bem governar, 3) Rei Wenzell, numa cena de corte real, cercado de cavaleiros, músicos e servos. A cena significa o louvor ao príncipe, 4) Duque Henrique de Breslau. A cena mostra o duque como um vencedor triunfante de uma campanha militar, cercado por uma multidão de músicos e cavaleiros. O duque recebe os louros da vitória das mãos de uma dama, simbolizando o amor cortês medieval.

Palavras-chave: Império Germânico, Cavalaria Germânica, Grande Livro de Canções Manuscritas de Heildeberg

Abstract

Iconographic analyses of four iluminures contained in the *Great Book of Manuscripts Songs of Heidelberg*. The article begins with a short description of the political situation of the German Empire on the second half of the XIII century. Afterwards, it describes the book organization and the characteristics of the artists. The chosen iluminures are: 1) The Kaiser Heinrich VI, traditionally represented in his throne; 2) King Tyro of Schoffen, a scene where the father advises his son of the best way to the well-government; 3) King Wenzell, showed in a scene of Royal Court, surrounded by employed, knights, musicians and servants. The scene means the praise of the prince; 4) Duke Heinrich of Breslau. The scene shows the duke as the triumphant winner of a military campaign, surrounded by a multitude of musicians and knights. The duke receives the victory's laurel by the hands of a lady, what symbolises the medieval courtly love.

Keywords: German Empire, German Chivalry, Great Book of Manuscripts Songs of Heidelberg

A partir do reinado de Frederico I Barbarroxa (1152-1190) surgiu, no Sacro Império, uma *cultura palaciana* que girava em torno da vida nas cortes aristocráticas (Theodor, 1997: 128). Esta cultura florescia no exato momento que se desenvolviam poderes centrífugos, quando condes, duques, marqueses, e especialmente bispos, subtraíam ao poder imperial suas prerrogativas feudais. A “miragem italiana” contribuía ainda mais para afastar os imperadores das realidades germânicas (LE GOFF, 1983: 137). Guerras, querelas dinásticas, a disputa entre o Papado e o Império e o interesse por uma Itália cada vez mais rebelde levaram a uma crise política intitulada *Grande Interregno* (1250-1273). √

Após a morte de Frederico II (1250) aconteceu um verdadeiro descalabro do Império. O imperador estava sem recursos. Na segunda metade do século XIII, enquanto o rei da Boêmia dispunha anualmente de 100.000 marcos de prata e o duque da Baviera de 20.000, o domínio real contava apenas com 7.000. Na falta absoluta de dinheiro, não havia exército e nem administração reais (Guenée, 1981: 52). Tampouco nenhum papa coroou com o diadema de imperador romano os candidatos tradicionais a este título. Até a coroação de Henrique VII de Luxemburgo em Roma pelo papa Clemente V (1312) o título ficou vago (Nicholas, 1999: 221-235).

Mesmo o papa Bonifácio VIII (1294-1303) nunca coroou nenhum imperador - condição *sine qua non* para o reconhecimento desta dignidade (Bloch, 1987: 405). Por outro lado, sucessivamente, após a morte de Frederico II e a eleição de Rodolfo I de Habsburgo (1273), a idéia de monarquia imperial enfraqueceu-se lentamente - embora seja lembrado como o fundador dos Habsburgos, Rodolfo I (1273-1291, n.1218) abandonou as pretensões imperiais à monarquia universal e ao controle da Itália. Ressalte-se ainda que Rodolfo, apesar de apoiado pelo papado, em virtude da instável política italiana, não foi coroado imperador (Heers, 1991: 137).

Não havia um parlamento nacional e sim dietas territoriais. Cada região conservava seus costumes e seu próprio código. Por exemplo, em 1225, os saxônios codificaram suas leis no *Sachsenspiegel* (*Espelho Saxônio*), o mesmo ocorrendo com os suabos (*Schwabenspiegel*). Estes códigos de leis garantiam a autonomia de seus povos face ao poder central, fragilmente mantido por um corpo de burocratas (*Dienstmannen*), servidores não-livres dos príncipes (Guenée, 1981: 196).

Neste complexo contexto político desenvolveu-se uma poesia amorosa (*Minnelyrik*) que girava em torno das cortes aristocráticas - o termo *minne* define o amor palaciano medieval. Vários nobres dedicaram-se a este gênero poético. Estes poetas alemães eram chamados *Minnesänger*. A maioria pertencia à baixa nobreza, dependendo da proteção de imperadores e barões. Além disso, muitos eram analfabetos e ditavam as letras e a música das canções. A partir de 1170 esta literatura alemã manifestou-se mais acentuadamente, difundindo-se a partir da Renânia (*Rheinhausen*) para todo o reino (Theodor, 1997).

No entanto, com o *Grande Interregno* e a ascensão das burguesias citadinas, a poesia lírica dos *Minnesänger* lentamente perdeu terreno para novas formas de literatura, como, por exemplo, os *fabliaux*. Já no final do século XIII, para que não se perdesse este material literário, existia a preocupação de reunir as canções dos trovadores num único *corpus* documental. Um paciente trabalho de preservação destas canções foi feito então por dois irmãos nobres de Manesse.

Segundo Johannes Hadlaub (1302-1340), Rüdiger (†1304) e Johannes (†1298), dois irmãos senhores de Manesse (em Zurique), seriam grandes colecionadores de canções, “como não existiam em nenhum outro lugar em todo o Reino alemão”. Ao redor dos irmãos Manesse, segundo ele, no início do século XIV, havia um grupo de pessoas ilustres - por exemplo, Heinrich von Klingenberg, um bispo de Konstanz e o

conde von Toggenburg - que, por sua vez, também escreviam trovas e participavam do trabalho de recolhê-las.

Ao que tudo indica, o *Grande Livro de Canções de Manesse* deve seu estímulo, e talvez sua origem, ao entusiasmo literário desse grupo em resgatar líricas de tempos já passados para o presente, isto é, canções do século XIII preservadas num *corpus* do século XIV. Apesar de o código ter deixado pistas das líricas originais, os manuscritos recolhidos foram, por sua vez, reescritos no início do século XV.

Os irmãos Manesse recolheram essas trovas, oriundas de diferentes lugares do Sacro Império Germânico e escritas entre 1160/70 e 1330. Contrataram iluminadores para ilustrá-las. Do trabalho do primeiro artista surgiram 110 iluminuras, datadas entre 1300 e 1315. Elas guardam entre si uma unidade de estilo, cor e composição. Outros três iluminadores deram contribuições tardias à obra, trabalhando por volta de 1330 (ou até um pouco mais tarde), isto é, no período em que as trovas alemãs já haviam desaparecido.

A obra de cada cantor é aberta por uma iluminura que ocupa toda a página. Ela retrata o personagem da trova. O tema dos quadros retratados é uma representação do trovador, isto é, os iluministas criaram as imagens baseados em descrições dos colecionadores do círculo dos irmãos Manesse.

Este artigo tratará dos diferentes aspectos estilísticos entre o primeiro iluminista e os demais, enfatizando, no primeiro, os atributos cavaleirescos destacados para mostrar a posição social do retratado, e nos demais, a utilização de cenas da sociedade de corte da época.

A organização do *Codex*

Rüdiger e Johannes de Manesse organizaram os textos inicialmente por autor. O conjunto da obra de cada autor organiza-se, por sua vez, de acordo com sua posição social. Em outras palavras, a ordem que impera no *Codex* é determinada pela hierarquia de vassalagem da sociedade medieval.

Um imperador-poeta abre a roda de cantores. A ele seguem-se reis e duques, condes e marqueses. Então, segue-se a sessão de cavaleiros de nascimento e *herren* (senhores), ou aqueles menestréis que não são nobres de nascimento, mas que foram “promovidos” a senhores pelos nobres por sua obra. Por fim, são ordenados aqueles de posição social inferior, de acordo com a seguinte hierarquia: mestres, menestréis sem títulos e, por fim, cantores de rua.

Este princípio de organização foi mantido apenas no início (canções 1 a 15), devido à contribuições posteriores acrescentadas por outros trovadores contemporâneos aos escritos mais antigos, o que dificultou o emprego dessa concepção.

O primeiro iluminista do *Codex Manesse*

Este primeiro artista trabalhou muito estreitamente com os irmãos Manesse, e, por isso, pôde traduzir fielmente a imaginação destes nos quadros. Toda a sua obra é desenvolvida na variação de formas de representação típicas para cada cantor, como cenas de cavaleiros, mensageiros, ou diálogos. Para ele, as mais importantes formas de expressão são a fisionomia e os gestos dos personagens. Suas figuras mostram a beleza

ideal típica para o estilo tardio da Alta Idade Média: rostos com traços finos emoldurados com cabelos encaracolados, a postura do corpo geralmente em forma de S, esbeltos, impressão essa causada por uma abundância de dobras nas roupas.

As variações entre os quadros são atingidas através de atributos que ordenam o personagem em sua posição social: espadas, rolos de manuscritos; cavalos e espécies de baús, sobre os quais sentam-se os cantores - o que os caracteriza enquanto tais; o castelo, que geralmente é apontado como a residência da dama; flores, etc. As cores utilizadas pelo artista são fortes e brilhantes, geralmente azul, vermelho, dourado e prateado. Voltarei a estes aspectos quando analisar uma iluminura deste primeiro artista.

Os três iluministas posteriores

Os iluministas tardios (após 1330) produziram, ao todo, 27 iluminuras. Com eles, o título dos quadros ganhou letras menores, ou simplesmente foi omitido; as molduras dos quadros, ao invés de resumirem-se à simples figuras geométricas, como no primeiro artista, mostram folhas e flores estilizadas sob fundos de uma única cor. Todas as composições trazem muitos personagens em cenas grandiosas. Não basta mais a clássica simbolização utilizada para designar a posição social, como no primeiro iluminista, e sim todo um *arranjo cênico* mostrado no quadro para designar cenas de caças, torneios, guerras.

Análise das iluminuras

Quadro 1

Henrique VI Hohenstaufen (1165-1197)



O imperador (*Kaiser*) Henrique VI (1165-1197) abre a coleção de líricas da Alta Idade Média alemã. Filho de Frederico I Barbarroxa, Henrique foi coroado imperador em 1191, em Roma, pelo papa Celestino III. Em 1194, ao lado de sua esposa Constança (herdeira do trono da Sicília), e com o apoio das frotas de Pisa e Gênova, Henrique foi coroado rei da Sicília na catedral de Palermo (onde Henrique foi posteriormente enterrado). Henrique se via realmente como o rei dos reis - seu casamento com Constança foi considerado uma séria ameaça ao papado (curiosamente, a própria

imperatriz apoiou uma conjuração na Sicília contra seu marido, que havia tratado os sicilianos com extrema brutalidade).

Considerado por muitos historiadores como o mais formidável imperador desde Carlos Magno, Henrique quase conseguiu estabelecer uma base hereditária para a monarquia germânica (apesar dessa proposta ter sido aprovada na dieta de Würzburg [1196], sua morte prematura aos trinta e dois anos impediu de continuar esse projeto). Henrique não escondia seu ódio por Bizâncio e seu objetivo de prosseguir na política normanda de construir um império mediterrâneo. Ao longo de 1197 planejou e executou uma cruzada, que desembarcou em Acre. Se não tivesse morrido em Messina, no exato momento que preparava uma grande armada para conquistar o oriente, Henrique poderia ter se tornado o senhor de toda a cristandade (Runciman, 1995, vol. III: 92).

Famoso por sua inteligência e sutileza, seus versos trovadorescos mostram a influência da lírica romântica e foram escritos provavelmente em sua juventude, isto é, por volta de 1184, quando já havia sido coroado por seu pai imperador dos romanos (Henrique foi eleito em 1169, na dieta de Bamberg, e coroado em Aix-la-Chapelle).

A figura do imperador está representada no centro do quadro, sentada num trono acolchoado e elevado por um rico degrau vermelho com detalhes em forma de arco. Ele olha diretamente para o espectador, o que é típico de uma tradição de representação régia que remonta à Antiguidade. A iluminura de Henrique VI é a maior representação desse tipo no *Codex Manesse* e ocupa quase todo o espaço do quadro. Como sinal da glória de seu ofício, Henrique traz acima da cabeça - moldada pela barba e pelos longos cabelos encaracolados - um diadema constituído de folhagens de ouro. A coroa imperial é a imagem da Jerusalém celeste (LE GOFF, 1984, vol. II: 25).

Na mão direita, apoiada sobre o joelho, o cetro da justiça, coroado com um lírio. Com a mão que ostenta o cetro, Henrique aponta um dedo para si, indicando ao espectador que seu maior atributo real é a justiça - note que os gestos das mãos nas iluminuras medievais na maior parte das vezes explicam os atributos dos personagens ou o motivo pelo qual estão inseridos na cena. A Idade Média é o tempo por excelência do gesto: ele é de importância capital para a arte medieval. “O gesto anima-a, fá-la expressiva, dá-lhe o sentido da linha e do movimento.” (LE GOFF, 1984, vol. II: 123).

A mão esquerda segura delicadamente - em simétrica correspondência com a mão direita - um largo e ascendente pergaminho branco, cuja forma iguala-se a um A. O pergaminho indica que o imperador é um trovador, uma representação comum nas iluminuras alemãs do século XIII. Sua expressão facial é tranqüila. Seu rosto, com uma barba dourada aparada, possui maçãs avermelhadas - provavelmente pelo frio cortante, comum na Alemanha. Seus olhos, simétricos, grandes e amendoados, indicam a serenidade do ofício do *bom rei*.

O imperador usa um traje azul e dourado de mangas compridas e amarrado na cintura, um cinto negro com detalhes dourados, manto de pele aberto e de cor grená. A imensa espada, que encontra-se de pé sobre a porta ao seu lado indica a posição do imperador como o maior representante da sociedade cavaleiresca.

Os brasões de armas e o trono completam esse ideal de soberano, que possui como modelo a representação bíblica do rei Davi. O brasão dourado à esquerda de quem observa, que mostra uma águia preta com garras vermelhas, foi utilizado como brasão real pela primeira vez com o rei Rodolfo I Habsburgo. O elmo dourado, com duas cordas vermelhas (que serviam para mantê-lo na cabeça do cavaleiro) traz em sua parte superior uma coroa de folhagem dourada, aberta em nove folhas, sobre a qual paira uma águia preta de garras vermelhas, como no brasão. O símbolo da direita faz alusão ao lugar de onde ele vem e o da esquerda, ao império.

A moldura que circunda o quadro, em motivos geométricos que preservam as cores das vestes do imperador, é uma característica do estilo do primeiro iluminista, que também prefere retratar imagens com poucos personagens, para poder realçar os atributos destes.

Quadro 2 Rei Tiro, de Schoffen



O título da miniatura - *Rei Tiro de Schoffen e Fridebrant, seu filho* - levou o coletor das canções manuscritas do *Codex Manesse* a organizar os textos e quadros sob a série de cantores de sangue real.

Seguramente, trata-se não do nome do cantor, mas do título do poema, e não tem relação com uma possível antologia de trovas e provérbios. Nessa cena, feita pelo primeiro iluminista, o pai alerta seu filho para os cuidados de um rei com seus súditos e sobre o bom comportamento nas cortes cavaleirescas.

O desconhecido autor veio certamente da Turíngia e tudo indica que viveu entre 1220 e 1250. Provavelmente ele conheceu o então famoso *Parzifal* - épico de Wolfram von Eschenbach (quadro 47 do *Codex*). O autor da miniatura utiliza o poema como tema para construir uma versão própria. Da mesma forma que o quadro do *Kaiser Henrique VI*, as figuras do pai e filho compreendem, em vivas cores azul e vermelha, a maior parte do quadro, além dos brasões.

Os personagens viram-se levemente para si, fugindo da tradicional perspectiva frontal dos quadros que retratam reis medievais. O pai é reconhecido por sua posição, sentado num trono elevado por um degrau com detalhes em arco, por sua barba dourada e pelo nobre e elegante traje de pele azul que cobre suas vestes vermelhas. O filho, apesar de estar em pé, não se sobressai em relação ao pai, o que é o padrão nos quadros medievais. Ambos fazem uso da coroa de folhagem em ouro, como atributo real.

O rei estende a mão esquerda, aberta em direção ao filho e deita sobre ela dois dedos da mão direita, um típico gesto que representa um diálogo em forma de ensinamento. As mãos do filho, cruzadas na altura do ventre, somadas ao olhar

contemplativo dirigido ao pai, expressam a compreensão da mensagem do pai, o ouvir com toda a atenção.

O brasão à direita do observador, colocado na parede, mostra um monge, vestido com um hábito marrom e segurando um bastão e uma espada vermelha. Acima do pai, sobre o elmo de ouro com cordas vermelhas, como uma jóia, dois braços esticados para cima, que terminam em duas garras amarelas com unhas pretas, seguram uma cabeça de homem. O brasão é uma fantasia de autoria do iluminista e não corresponde ao verdadeiro brasão do rei de Schoffen.

O pequeno número de personagens e a moldura, igualmente em formas geométricas nas cores dos personagens (azul para o rei, vermelho para o filho) indica claramente o estilo do primeiro iluminista e sua preferência por formas simples que não desviem a atenção do espectador para a cena. Novamente a preferência pelo gesto que simboliza a mensagem é o motivo principal do quadro.

Quadro 3 **Rei Wenzell (Venceslau) II (1271-1305), da Boêmia e Moravia**



O trovador deste terceiro quadro é o rei Wenzell (Venceslau) II, da Boêmia (1271-1305) e não seu avô, Wenzell I (1205-1253), como se pensava — a Boêmia era um reino eslavo (“A Grande Morávia”) que hoje compreende a parte ocidental da ex-Tchecoslováquia, ocupado durante a maior parte do período do Sacro Império Romano Germânico.

Wenzell era filho único de Otokar II (1253-1278), que, aproveitando-se do *Grande Interregno* (1256-1273) no Sacro Império, havia submetido a Áustria, Estíria, Carníola e Caríntia, encorajando a imigração de germanos, francos e bávaros para a exploração das minas de prata de Cutna Hora — os eslavos eram essencialmente camponeses. Otokar II não havia reconhecido a eleição de Rodolfo I Habsburgo e foi derrotado duas vezes seguidas (1276 e 1277), perdendo suas possessões e ficando apenas com a Boêmia e Morávia.

Rodolfo sancionou a *paz de Viena* com dois casamentos: Hartmann, filho de Rodolfo, desposou Cunegundes, filha de Otocar; Guta, filha de Rodolfo, casou-se com Wenzell II, o trovador desta iluminura.

Wenzell II foi coroado rei em Praga em 1297. Conquistou ainda a região da Silésia e boa parte da Polônia, onde foi coroado rei em 1300 (em Gniezno). Além disso, coroou seu filho como rei da Hungria, aproveitando-se do fim da dinastia dos *Árpád* com André III (1305).

Wenzell II foi o penúltimo de sua dinastia (dos *Premysl*, ou Premislidas). No período de seu reinado, Praga tornou-se uma das cidades mais importantes da poesia germânica. Sob o nome de Wenzell foram transmitidas 3 canções completas.

Para o quadro do rei da Boêmia foi escolhido, como no caso do imperador Henrique VI (quadro 1), a forma majestosa do soberano sentado em seu trono, em posição frontal. Essa é a primeira miniatura do primeiro iluminista tardio. O grande número de figuras, a preferência por cores mescladas e as folhas estilizadas da moldura são características do estilo do primeiro iluminista tardio que diferenciam claramente seus quadros em relação ao primeiro iluminista.

No meio do quadro, sentado no trono com a coroa e o cetro de lírio da justiça, em ornamento real (um rico traje de pele listrado em cinza e azul), está caracterizado o rei, envolvido por funcionários reais, cavaleiros e músicos. A seu lado esquerdo estão 2 servos (um com capa vermelha e outro vestido de amarelo e azul) que dirigem ao rei objetos que definem sua tarefa no reino: o cálice como símbolo do trabalho do servidor-mor (servo exclusivo do rei, em roupas vermelho e amarelo - às vezes outro provava o conteúdo do cálice). Outro, em roupa cinza e amarela, oferece de joelhos uma bola de ouro - representação da *Maçã do Reino* - privilégio exclusivo do imperador (a maçã de ouro era uma insígnia real que significava a "massa do mundo" e sua gema representava as múltiplas virtudes que amparavam o governante [DUBY, 1992: 26]).

A seu lado direito, num *arranjo cênico*, um cavaleiro de pé com uma espada levantada - é o carregador de armas do rei - que oferece o cinto de espadas e um pergaminho a um cavaleiro de joelhos, sinal que ilustra a passagem de um serviçal real para a posição de cavaleiro (esse nobre de joelhos acaba de se tornar cavaleiro). Abaixo do trono, encontram-se 2 músicos, ajoelhados com seus instrumentos (uma rabeça e uma charamela). Eles são retratados num tamanho visivelmente menor em relação aos nobres, o que indica sua condição inferior. Eles também direcionam seus rostos e mãos para cima, simbolizando assim o *louvor ao Príncipe*.

Acima, à esquerda, o então novo escudo da Boêmia, e à direita o velho escudo da Morávia - a outra grande região da ex-Tchecoslováquia. No decorrer da História, ambas regiões estiveram várias vezes sob o reinado do mesmo governante. Talvez isso esclareça a presença dos 2 escudos: Wenzell II é rei e originário da região da Boêmia, mas exerce influência sobre a outra região, provavelmente através de seu casamento com Guta, impondo assim, para ambas regiões, um só escudo, o novo escudo da Boêmia. Ele mostra um leão branco de cauda dupla erguido sobre uma superfície vermelha. O escudo da Morávia tem uma águia vermelha e prateada (xadrez) com garras douradas sobre uma superfície azul. Esse é o único caso nesse tipo de manuscrito que um cantor aparece expondo 2 escudos.

Quadro 4 Duque Henrique, de Breslau



Com o duque Henrique de Breslau, começa a sequência de duques e condes cantores destes manuscritos. Todavia, ainda é duvidoso qual Henrique é o cantor desta trova. As melhores hipóteses falam do duque Henrique IV (c. 1253-1290), que, através de seu casamento com uma filha do marquês Otto V de Brandenburgo, era parente tanto de Wenzell da Boêmia como de seu sucessor Otto de Brandenburgo. Suas canções são simples na forma e no conteúdo, embora criativas, e foram muito bem recebidas pela corte de Breslau.

O iluminista mostra o duque como vencedor de uma campanha triunfal. Ele retirou o elmo para ser reconhecido. No meio de uma multidão apertada de músicos (um a pé e outro a cavalo, com tambores e trompas) e “ajudantes de campanha”, todos cavaleiros da sociedade cavaleiresca, o duque recebe de uma varanda elevada uma coroa de flores - os louros da vitória - da mão de uma dama.

Dois pequenos ajudantes, retratados aos pés do cavaleiro, apontam, com vivo gestos nas mãos, na direção do vencedor. Um vestido de azul e vermelho, outro de amarelo e com listras brancas e azuis. Eles são chamados *Knappen*, isto é, aqueles que ajudam nas campanhas militares carregando as armas e, quando seu senhor vence, saem pelos lugares gritando, anunciando o nome do cavaleiro vencedor e seus feitos. O pintor caracterizou-os aqui bem pequenos, mas sua importância fica clara através de seus gestos. O criador do quadro não mediu esforços para mostrar os sinais de reconhecimento e júbilo por parte da multidão, pois, além da coroa de flores, todos os olhares estão voltados para o duque.

Na parte superior do quadro, quatro mulheres atrás de uma varanda suspensa, participam do acontecimento através de diferentes gestos. Diferentemente da cena de guerra do primeiro iluminista, aqui é evidenciada a ligação entre a guerra e *Minne* num mesmo quadro, através do ato de passar a coroa de flores para o duque - literalmente, *Minne*, em alto alemão, significa *recordação* (LE GOFF, 1984, vol. II: 321). Trata-se de um tipo de amor idealizado, entusiasmado, o comportamento respeitoso do cantor em relação à dama de seus pensamentos, à sua dama (sua só na trova, porque, na realidade, ela é inatingível).

Além disso, aparece a palavra *amor* sobre o manto bordado verde e dourado que cobre o cavalo, indicando o elo entre a guerra e o amor (no sentido de *servir uma*

mulher). Esta associação é, portanto, claramente ilustrada no quadro através de vários elementos. Chamou-se inclusive essa iluminura de *multidão*.

A manta do cavalo traz também a águia preta com uma meia-lua branca, que aparece também no escudo e numa espécie de leque de pavão, carregada por um dos homens do duque.

Fonte

CODEX MANESSE. *Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift Insel. Herausgegeben und erläutert von Ingo F. Walther unter Mitarbeit von Gisela Siebert Insel.* Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1988.

Bibliografia

- BLOCH, MARC. *A Sociedade Feudal*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- DUBY, Georges. *A Idade Média na França. De Hugo Capeto a Joana D'Arc*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- GUENÉE, BERNARD. *O Ocidente nos séculos XIV e XV: os Estados*. São Paulo: Edusp, 1981.
- HEERS, JACQUES. *História Medieval*. Rio de Janeiro, Editora Bertrand, 1991.
- LE GOFF, JACQUES. *A civilização do Ocidente Medieval*. Lisboa: Editorial Estampa, 1983, vol. I.
- _____. *A civilização do Ocidente Medieval*. Lisboa: Editorial Estampa, 1984, vol. II.
- NICHOLAS, DAVID. *A Evolução do Mundo Medieval. Sociedade, Governo e Pensamento na Europa: 312-1500*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1999.
- RUNCIMAN, Steven. *História das Cruzadas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995, vol. III.
- THEODOR, ERWIN. “A Alemanha no mundo medieval”. In: MONGELLI, Lênia Márcia (coord.). *Mudanças e Rumos: o Ocidente Medieval (séculos XI-XIII)*. São Paulo: Íbis, 1997.