



TRÄNEN DES VATERLANDES: A GUERRA NUMA LEITURA ICONOFOTOLÓGICA

Prof. Dr. Antônio Jackson de Souza Brandão¹

<http://lattes.cnpq.br/0770952659162153>

Pág. 24

RESUMO – O presente artigo propõe uma nova abordagem da leitura de textos do período conhecido por Barroco e, para isso, fez-se necessário criar novos termos que correspondessem a essa expectativa: a iconofotologia e poemas fotográficos. Para que um leitor contemporâneo possa ler e compreender textos daquele período, teria de ter acesso a uma chave signíca a que somente os leitores do Barroco tinham acesso: as iconologias. No entanto, esse referencial se perdeu, por isso temos de substituí-lo por um outro, a partir do acervo imagético-fotográfico de que dispomos hoje e que chamamos de iconofotológico. A partir dele, será possível lermos, sob o ponto de vista contemporâneo (não sob o ponto de vista seiscentista), os poemas que denominamos fotográficos.

PALAVRAS-CHAVE – Iconofotologia, poema fotográfico, Barroco alemão, iconologia, gênero emblemático

ABSTRACT – The present article intends to give a new approach to the reading of texts from the period known as Baroque and, for that, it was necessary to create new terms that corresponded to this expectation: the iconophotology and photographic poems. In order to enable a reader to read and understand texts of that period, he would have to have access to a signical key to which only readers of that moment had access: the iconologies. However, such reference has been lost; therefore, we have to replace it by another one, from the imagetic-photographic collection we have, which is called iconophotological. With this premise, it will be possible to read, under the contemporary point of view (not under the baroque point of view), the so-called photographic poems.

KEYWORDS – Iconophotology, photographic poem, German Baroque, iconology, emblematic genre

¹ Antônio Jackson de Souza Brandão é mestre e doutor em Literatura alemã pela Universidade de São Paulo, sua área de pesquisa é a recepção imagética de textos extemporâneos, email: jackbran@jackbran.pro.br.



A guerra como tema poético

Falar em guerra como tema literário pressupõe duas considerações: primeiro, ela foi um dos temas mais antigos cantados pelo homem ao longo dos séculos, seja na Antiguidade clássica – a *Iliada* e a *Odisséia*² de Homero ou a *Eneida* de Virgílio –, na Idade Média – a *Canção de Rolando* –, ou no Humanismo – com *Orlando furioso* de Ariosto – só para citar os épicos; segundo, para se manter o enfoque na épica, retratavam e dirigiam-se à classe aristocrática, refletindo seus anseios e crenças por meio de seus heróis. Deve-se acrescentar também, o emprego do estilo elevado, apesar dos “desvios” a essa normatização observados a partir da Idade Média, com o emprego do vernáculo.

Na idealização do herói, a aristocracia enxergava a si mesma e construía por intermédio dele seus ideais e anseios. Em muitos textos literários, somente os nobres *existiam* os outros, como párias, orbitavam em seu entorno; não havia sequer referências aos soldados, é como se não existissem. Se citados, seria sempre de forma pejorativa, exaltando, ainda mais, as qualidades dos nobres.

No entanto, no *front* de batalha real, não havia heróis invencíveis, mas homens de carne e osso que pereciam em meio a combates cruéis e inumanos. Apesar disso e seguindo as preceptivas e a convenção do alto estilo empregados naqueles textos, atos de torpeza e de carnificina nunca poderiam ser retratados via literatura, mas teriam de ser abrandados. Para um leitor contemporâneo, tal abrandamento poderia resultar em uma representação, no mínimo, não condizente com a realidade, principalmente para aqueles que procuram buscar indícios históricos via literatura.

Aliado à questão do estilo, deve-se destacar o fato do desconhecimento do que se entende hoje por pesquisa histórica, já que os autores da Antiguidade clássica (bem como seus futuros seguidores na Idade Média e Renascença) não se preocupavam em exprimir forças ou paixões arrebatadoras e revolucionárias (semelhantes as que se veriam no Romantismo), restringiam-se a destacar vícios e virtudes daqueles que retratavam; apesar disso, esses nunca eram colocados sob um ponto de vista espiritual nem histórico-evolutivo, mas moralista (AUERBACH, 2004, p. 32).

Acrescente-se a isso o fato de esses textos nunca se dirigirem a multidões, mas ao deleite de *uma elite social e literária que observa as coisas de cima, impassível e fruidora* (*ibidem*, p. 40), pois para a aristocracia dominante, os movimentos sociais originados das camadas mais baixas, por exemplo,

² Mesmo esta não retratando uma guerra em si, envolve seu protagonista em várias pequenas *guerras* para poder regressar a sua Ítaca, quando tem de lutar contra os pretendentes de seu trono e de sua mulher.



eram vistos como agitações *vis, orgiásticas e ilegais* (*ibidem*, p. 33) que visavam, tão somente, romper com a ordem natural (seu *status quo*) e destruir seus valores, tidos como verdadeiros e inabaláveis.

Assim, se juntarmos o fato de a grande massa popular não ter tido acesso à escolaridade – era uma massa de iletrados – à dominação de uma elite ciosa de sua posição e cultura, pouco se saberá sobre o real sofrimento que as guerras causaram a grande maioria da população, pelo menos sob o ponto de vista da literatura dita “oficial”, ou seja, aquela que chegou até nós³. Afinal, as guerras serviram de tema poético ao longo dos séculos para a exaltação bélica de um povo e de suas conquistas – como nos poemas da Antiguidade –, não para expressar dor e pesar por vidas, vilas e cidades destruídas.

Desse modo, se um poeta se propusesse, hipoteticamente, a ser um “filtro social” de que determinada sociedade necessitasse para esboçar, por meio de palavras, sua indignação, revolta e lamento, ou suas impressões de momentos de penúria e de desesperação, esse poeta nunca poderia ter como modelo a poesia da Antiguidade, isso porque os gritos de indignação, tais quais se conhecem hoje por meio de uma literatura combativa e com uma visão socializante da sociedade, são frutos da sociedade burguesa.

Brecht: uma visão da Grande Guerra

Para iniciar-se esta análise, utilizar-se-á um excerto de um poema de Bertolt Brecht cujo tema gira em torno da Primeira Guerra Mundial (a Grande Guerra – 1914-1918), a fim de que se possa verificar a diferença de abordagem no emprego imagético entre um escritor do século XX e um do XVII, além de se verificar como se daria a recepção dessas imagens construídas nos dois períodos.

Assim, o que interessa aqui é como se dá a refração imagética ocorrida ao longo dos séculos, a fim de se tornar compreensível o conceito de iconofotologia proposto por este autor. Convém salientar, porém, que não se pretende aqui fazer uma comparação entre autores de épocas diferentes, mas tão-somente servir-se das imagens construídas por ambos, para corroborar a refração imagética ocorrida em textos submetidos às rígidas regras da representação retórica, como os de Andreas Gryphius em relação a outros, como o do texto de Brecht a seguir.

³ Pode-se refutar tal afirmação, quando se pensa que a tradição popular permaneceu viva por muito tempo via oralidade, no entanto essa *literatura popular*, acreditamos, mesclou-se com a *literatura oficial*, sendo, portanto, por essa corrompida por jogos de interesses e propagandas da mesma classe social que mantinha o poder. Ver a abordagem de Maravall a esse respeito. (Cf.: MARAVALL, 1997, p. 389ss)



Der belgische Acker

An den Grenzen Mord, Schlachten und Dörfer in Brand.
Aber nachts flackert der Feuerschein
Rot und lodernd ins belgische Land hinein
Spiegelt in blanken Äckern sich, im endlos blühenden Land.
Geschützdonner brüllt
Dampf überrollt vom Sturmglockenklang
Tage und Nächte den wirkenden Frühling lang
Über Altflanders sprossendes Friedhofgefeld.

[O campo belga

À fronteira assassinatos, batalhas e aldeias em chamas./ Mas, à noite, o clarão vermelho cintila/Flamejante no interior da terra belga. /Espelha-se em campos nus, na florescente terra sem fim. / Trovão de artilharia grita/ Abafado passa a repicar de assalto/ Dias e noites agindo ao longo da primavera/ Sobre a paisagem tumular brotejante da velha Flandres.]

Als der Frühling aus dem Meere quillt
Schreiten über die Äcker und Straßen in wimmelden Zügen
Deutsche Soldaten über die Höfe und Wiesen und Flächen
Mit flatternden Eggen und wühlenden Pflügen
Malmen und brechen
Die springenden Schollen
Werfen aus vollen
Fäusten, die heiß vom Gewehrlauf noch und geschwollen
Klingendes Fruchtkorn über die bräutliche Erde.
Tag und Nacht grub der Pflug Acker und Ackerrain.
Straße und Garten und Anger, Verhaue und Brüche von Stein...
Verschonte keine Grenzmark, keinen Feldergang (...) (BRECHT, 1990, pp. 9-11)

[Quando brotou do mar da primavera/ Caminham nos campos e ruas em fervilhante marcha/ Os soldados alemães em fazendas e pastos e campos/ Com arados tremulantes e arados revoltos/ Trituram e quebram/ Os torrões erguidos/ Lançam fora dos punhos/ Repletos, os quais ainda intumescidos e quentes devido aos canos dos/ Fuzis, sementes tinindo sobre a terra pretendida./ Dia e noite cava o arado o campo e seus limites/ Rua e jardim e prado, cercas e cacos de pedra... / Nenhuma marca de limite respeitada, nenhuma trilha (...).]

Em uma primeira leitura do texto de Brecht, algo salta aos olhos: o eu lírico fala de desgraça ou de esperança? Essa impressão é instigada quando se vê a imagem de soldados marchando com arados... mas a função dos soldados é fazer guerra, matar ou morrer, por mais nefasta que seja essa lógica. O homem tem de matar para impor-se e dizer que é superior aos demais que, subjugados, curvam a cabeça frente a seus opressores.



Vê-se que a arte moderna pôde dar-se ao luxo de tratar a guerra sob um outro prisma: por que não soldados arando a terra? Por que eles não podem levar flores nos canos de seus fuzis em lugar dos projetis mortais, afinal os soldados não eram alimentados por aqueles a quem defendiam (Cf.: KEEGAN, 2006, p. 17)? Então por que não se pode subverter tal lógica?

Assim como foi possível à arte moderna modificar a imagem que a sociedade tem do soldado, dando-lhe um outro valor, independente de sua origem social, tal procedimento poderia

ser estendido também à guerra bem como à relação estabelecida entre ambos.

No entanto, aquilo que a literatura do século XX subverteu não teria sido possível em outros momentos artísticos, como no Seiscentismo. Para que essa subversão ocorresse, foi necessária a libertação do jugo da *μίμησις* (mimese) na arte. Foi com essa liberdade que se tornou possível quase tudo em termo de arte, inclusive inverter a lógica estrutural da guerra, bem como da parcela social por ela retratada, quando o soldado não só mata, mas pode levar a vida. Essa foi uma transformação da mentalidade do homem, decorrente da mudança de pressupostos e paradigmas socioculturais e econômicos que tornariam realidade, no século XX, o fato de populares colocarem flores nos canos dos fuzis dos soldados como se viu na



Foto 1

Revolução dos Cravos, 25 de abril de 1974, Portugal
(não foi possível identificar o fotógrafo.)

Revolução dos Cravos, em 1975, em Portugal (foto 1).

O poema de Brecht ao passar essas imagens, pode levar, inclusive, a se crer que elas sejam possíveis, ou que haja a possibilidade de que o impossível é possível de acontecer. Experimenta-se nelas a criação artística do poeta, sabe-se que o mesmo faz arte e sente-se prazer com suas imagens.



Sabe-se o que são soldados e que esses, na guerra, ao marcharem por seus próprios campos ou os dos inimigos destroem-nos para que o inimigo não se beneficie deles⁴. Apesar disso, Brecht inverte essa relação em seu poema: as mãos que podem destruir são as mesmas que podem se abrir para esse mesmo campo e fazer com que sementes deem frutos. Dessa forma, o poeta faz com que se acredite em suas palavras, transmite esperança em tempos de destruição e morte como na Grande Guerra, que assombrou o mundo no começo do século XX, frustrando as esperanças da burguesia da *belle époque*.

Esse eu lírico transmite alento e esperança quando vê que *Tag und Nacht grub der Pflug Acker und Ackerrain*. Eis o grande antagonismo da poesia moderna: criar plausibilidade onde só haveria insensatez:

A ideia cardeal do movimento revolucionário da era moderna é a criação de uma sociedade universal que, ao abolir as opressões desenvolva simultaneamente a identidade ou semelhança original de todos os homens e a radical diferença ou singularidade de cada um. O pensamento poético não tem sido alheio às vicissitudes e aos conflitos dessa empresa literalmente sobre-humana. (PAZ, 2005, pp. 95-96)

Podem-se ler, no poema de Brecht, características de cunho social, ou tendências marxistas que explicitariam as imagens construídas pelo poeta alemão, quando se busca dar *adens* ao mundo velho e à esperança de transformá-lo em poesia. (*ibidem*, p. 98) Evidentemente, essa poderia não ser uma característica compartilhada por todos os poetas do período, já que cada um possuía a sua própria visão dos acontecimentos do mundo que os cercava, exprimindo-os de forma particular e única. O mesmo vale para seus leitores: cada um lê esses poemas também sob um ponto de vista individual e único.

Aqui reside duas das grandes diferenças entre o *modelo*⁵ literário pós-romântico (burguês) com o seiscentista (aristocrático): a questão da individualidade e da liberdade de criação na arte, desconhecida na época de Gryphius.

Gryphius: uma “visão” da Guerra dos Trinta Anos?

O próximo texto, do poeta Andreas Gryphius, foi escrito no período da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) e, apesar de uma temática próxima ao de Brecht, notam-se diferenças

⁴ Essa foi uma das táticas de Stálin para conter o exército de Hitler que marchava sobre as cidades russas e também foi empregado por este quando do avanço do exército vermelho sobre a Alemanha.

⁵ Que corresponde, na realidade, a não ter modelo algum.



que não se restringem, como se verá, apenas à estrutura fixa empregada pelo autor do XVII (em relação à do XX), mas a construção imagética do autor barroco.

Threnen des Vatterlandes/ Anno 1636

Wir sindt doch nuhmer ganz/ ja mehr den ganz verheret!
Der frechen vöcker Schaar/ die rasende Posaun
Das vom blutt fette Schwerdt/ die donnernde Carthaun
Hatt aller Schweis/ und fleis/ und vorraht auff gezehret.

Die Türme stehn in glutt/ die Kirch ist umbgekehret.
Das Rahthaus ligt im graus/ die starcken sind zerhawn.
Die Jungfrawn sindt geschändt/ und wo wir hin nur schawn
Ist fewer/ pest/ und todt der herz undt geist durchfehret.

Hier durch die Schanz und Stadt/ rint alzeit frisches blutt.
Dreymal sindt schon sechs jahr als unser ströme flutt
Von so viel leichen schwer/ sich langsam fortgedrungen.

Doch schweige ich noch von dem was ärger als der Tod.
Was grimmer den die pest/ undt glutt undt hungers noth
Das nun der Selen schatz so vielen abgezwungen.

(GRYPHIUS, 1963, p. 48)

[Lágrimas da Pátria/ Ano 1636

Inteiros ainda estamos, no entanto roídos!/ Da gente insolente a trombeta arrebatada,/ O canhão estridente, a espada ensanguentada;/ O esforço e o estoque e o suor foram destruídos!

As torres flamejam; os templos revolvidos;/ A prefeitura, pó; as forças lancinadas;/ E para onde olharmos há virgens violentadas,/ Fogo, peste, morte, coração e alma partidos.

Sempre aqui escorre sangue entre o fosso e a cidade./ Três vezes seis anos: nossos rios com esforço,/ Obstruídos de corpos lentos escorriam...

Porém silencio: foi, pois, pior que a morte,/ Que a ferocidade do fogo, fome e peste/ E até o tesouro espiritual extorquiram.⁶]

As imagens de Gryphius possuem – a partir da sincronia –, uma “aparente” utilização denotativa do signo linguístico e, devido a sua justaposição, assemelham-se a “quadros fotográficos”, que dão hoje a impressão de representarem a “realidade” imposta às pessoas que viviam na Silésia em plena Guerra dos Trinta Anos. Essa pseudoaparência denotativa deve-se ao

⁶ Transcrição poética de BRANDÃO, 2003, p. 130, no entanto para que efetuemos a análise do textos, valer-nos-emos da tradução quase literal, simplesmente para efeito didático.



fato de essas imagens parecerem-se facilmente decodificáveis à semelhança do texto prosaico⁷, têm aparência “direta”, “clara”, “objetiva”, são atuais, ou seja, é possível visualizá-las nos noticiários jornalísticos em várias mídias todos os dias. É justamente essa sua “proximidade” com a realidade hodierna, que as fazem com que não se pareçam nem metáforas nem alegorias, apesar de o serem.

Hoje, ao se ler *Tränen des Vaterlandes*, podem-se levantar duas suposições acerca de seu autor: 1º) que ele tenha presenciado as cenas descritas, devido a sua vivacidade; 2º) que, apesar de não ter vivenciado as cenas descritas, consegue transmitir “realidade” em sua criação poética. Poder-se-ia, inclusive, acrescentar que ele tenha tomado uma posição, talvez intencional, em sua escolha imagética

É evidente que esses juízos não passam de um valor especulativo; porém, quando se leem antologias escolares alemãs que empregam esse soneto, verifica-se que elas utilizam-nos para exemplificar os horrores ocasionados pela Guerra dos Trinta Anos, veiculando suas imagens como uma “simples” descrição daquele episódio.

Ao se fazer isso, ignora-se (ou se procura direcionar a leitura com uma intenção distinta daquela que pretendia o autor e sua época) que o texto é um poema elegíaco e seguia os modelos da Antiguidade a que estava submetido. Não pretendia ser, como se poderia supor, uma autobiografia, já que não procurava apresentar experiências pessoais. É como se se estivesse diante de uma realidade concreta, vivenciada por meio de imagens à semelhança da fotografia, por isso se tem a impressão de que elas não sejam metafóricas, pois conforme Barthes,

na fotografia, a presença da coisa (em um certo momento passado) jamais é metafórica. (...) Assim, vale dizer que o traço inimitável da Fotografia (seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objetos) em carne e osso, ou ainda em pessoa. (BARTHES, 1984, p. 118)

Assim, por estarmos totalmente inseridos no mundo da fotografia, enxergamos as imagens de Gryphius como uma certificação de sua estada naquele tempo e espaço, por isso enxergamos suas imagens à semelhança de “fotogramas lineares”, ou seja, como se fossem imagens fotográficas vertidas para o *lógos*.

⁷ Evidentemente, não estamos pensando a prosa sob o ponto de vista literário, nem sob a ótica dos estudos bakhtinianos, cuja linha mestra era a prosa artística, mais especificamente o romance; mas, como discurso diário: o da imprensa, o da ciência, o da *linguagem comum*. (Cf.: BRANDÃO, in *Eutomia*, 2009, p. 285)



Imagem textual x imagem fotográfica

A grande diferença entre a imagem textual e a fotográfica é que nesta o objeto se entrega em bloco e a vista está certa disso (*ibidem*, p. 157), naquela o objeto é construído aos poucos e outras percepções oferecem-no de uma maneira vaga, discutível (*ibidem*, p. 157), incitam a se desconfiar daquilo que se acredita ver. Isso, porém, não se aplica de forma eficaz nem ao poema, nem ao poeta.

Este tem plena consciência de que a imagem construída explica-se a si mesma, ou como afirma Paz, é o mesmo que ver uma cadeira e saber para que ela serve, afinal enquanto as palavras, pura e simplesmente, necessitam ser explicitadas umas pelas outras, em seu contínuo “querer dizer” (que pode ser sempre dito de outra maneira), as imagens explicam-se a si mesmas: “sentido e imagem são a mesma coisa” (PAZ, p. 47). Eis a grande particularidade da imagem poética, ou como eu diria, de seus fotogramas poéticos: suas imagens não levam a outra coisa, como ocorre com a prosa, mas colocam seu leitor diante de uma realidade concreta. (Cf.: *ibidem*, p. 47)

Pág. 32

Temos em *Tränen des Vaterlandes* essa dupla realidade, ou seja, a construção de “imagens” por meio de “palavras”, a partir do objeto poema. Não obstante o fato de sua construção estar inserida dentro de um contexto sócio-econômico e cultural distante do atual, o soneto será lido hoje a partir da diacronia, ou seja, muito do que se pretendia com as imagens construídas se perdeu ao longo dos séculos. Dessa forma, ao lê-lo hoje, as imagens que se revelam e que se põem diante do leitor do século XXI são, evidentemente, diferentes das que pretendia seu autor, por isso se poderia presumir – a partir daquilo que se lê, tendo por base o provável olhar do poeta – que Gryphius faz seus leitores viajarem à pós-batalha como que munido por uma “câmera fotográfica”, cujo resultado não serão fotografias – ele não era fotógrafo, nem o processo fotográfico havia se concretizado plenamente –, mas fotogramas poéticos.

Assim, aquilo que se pode presumir hoje, a partir das imagens oferecidas pelo poeta é que este:

- a) quer registrar tudo aquilo que passa diante de seus olhos;
- b) não faz uso de metáforas para minimizar o que vê, afinal não quer velar nada, pelo contrário, quer revelar: cria tal impacto para atrair a atenção;
- c) faz propaganda, assume, inclusive, uma atitude política (Cf.: MAUSER, 1976, p. 9);



d) denuncia a *verdade*...

Pode-se ser levado a pensar dessa maneira, numa leitura hodierna, pois nossa noção de arte é burguesa, ou como explica Hansen, “desde a segunda metade do século XVIII, a universalização do princípio da livre concorrência burguesa impôs a mais-valia objetiva a todos e contra todos” (HANSEN, in *Épicos*, 2008, p.17) e essa foi mortal para as instituições, cujo princípio residia nos modelos da Antiguidade Clássica, já que “o dinheiro passou a ser o equivalente universal de todos os valores” (*ibidem*, p. 17), no lugar da ascendência familiar aristocrática.

Diante disso, vê-se que os itens anteriores representam, simplesmente, a visão do mundo que nos rodeia, que é diversa do período em que Gryphius e sua visão aristocrática encontravam-se, afinal o poeta:

a) não só faz uso de metáforas como trabalha em grande parte do texto com figuras alegóricas, como se verá em seguida;

b) realmente quer criar impacto, não para expressar seu sentimento e indignação, mas para transmitir *πάθος* (patos);

c) denuncia a “verdade”... mas que verdade? A nossa ou a dele? Seria possível falar em uma “verdade” ou em pontos de vista, imputados pela cultura?

Afinal, por que esses aspectos devem ser levados em conta? Porque quando se faz uma leitura imagética de um poema de um tempo extemporâneo, como o século XVII, essa tende a ser levada sob dois enfoques:

a) ou se procura resgatar o que se pretendia no momento de sua criação – o que pressupõe o conhecimento das iconologias, dos livros de emblemas e do conhecimento bíblico;

b) ou se lê sob o ponto de vista da contemporaneidade – logo sem todo aquele referencial empregado no século XVII –, substituindo o signo imagético iconológico por outro a partir de imagens fotográficas a que todos, hoje, estão submetidos.

A partir dessa escolha, pode-se considerar o poema em questão como sendo ou não “fotográfico”. Evidentemente, tal afirmação deve levar em conta não o poema enquanto fruto de um tempo determinado, encerrado em si mesmo – o que seria anacrônico –, mas enquanto um irradiador de imagens, as mesmas que nos atingem, despertam e se manifestam em nós, leitores, do século XXI.

Bastaria somente a distância temporal, para que se pudesse ler *Tränen des Vaterlandes* a partir de um ponto de vista fotográfico; pois, há quase duzentos anos, a fotografia participa da



leitura que o homem faz do mundo e domina sua construção imagética. Isso pressupõe que os textos extemporâneos também teriam de ser influenciados por essa dominação, principalmente o poema que, durante muito tempo, chegou a ser visto apenas como a arte do verso, mas acabou sendo reconhecido, como a arte da imagem. O poema em si mesmo já constitui uma imagem (com ou sem “imagens”) (Cf.: DUBOIS, 1974, p. 80), logo seria inevitável que o mesmo se imiscuisse com o fazer imagético contemporâneo, criando o que chamo de poema fotográfico. Além disso, o poema apresenta-se como um círculo ou uma esfera que se fecha sobre si mesmo, à semelhança de um universo autosuficiente, cujo princípio se repete e se recria. (Cf.: PAZ, 2005, pp. 12-13)

Afinal, também não é esta a ideia da fotografia? A de ser uma imagem fechada e recorrente em si mesma que nos leva a várias leituras e releituras, mas que sempre acaba voltando para um mesmo ponto? Há, na fotografia, uma limitação de espaço e de tempo; o congelamento de um momento particularizado, que se demonstra pela moldura, vista aqui não como adorno, mas como seu enquadramento (colocar dentro de um quadro). Busca-se a particularidade, um átimo captado pela lente; tem-se, enfim, uma fragmentação da realidade, num universo também autosuficiente: ela tem de se bastar.

No soneto, à semelhança da fotografia, também há um emolduramento das imagens: duas quadras e dois tercetos unidos formam blocos, em que não há diferenças somente de cor, de luz, de sombras, ou de figuras superpostas; há, antes, palavras, mais especificamente “quadros feitos de palavras”. (CARONE NETO, 1974, p. 71) Tais quadros têm a tarefa de “remeter o objeto diretamente à imaginação e ao desfrute do leitor” (*ibidem*, p. 71), pois as mensagens poéticas desfrutam de uma permanência que a linguagem comum não desfruta, afinal o poema é memorável (Cf.: LEVIN, 1975, p. 103). Este leva o leitor a ver esses quadros sob várias facetas, já que não existe uma resposta definitiva e única em relação à percepção que se tem da realidade.

Tränen des Vaterlandes está como que emoldurado em três planos de visão que remetem, inclusive, a outras sensações – auditivas, por exemplo –, quando se é retirado de seu enquadramento e é levado à “extramoldura”, abrindo-se o campo de visão, a partir do eu lírico:

1º) a conscientização da desgraça presente e que atinge a todos (os quatro primeiros versos): *Wir sindt doch nunmehr gantz/ ja mehr denn gantz verbeeret!*; como também impressões auditivas: *Der frechen Volcker Schaar/die rasende Posaun/das vom Blut fette Schwerdt* (o tilintar das espadas e, como consequência, o sangue que nelas escorre)/ *die donnernde Carthun*; quanto emotivo-psicológicas: *Hat aller Schweiz/ und Fleiß/ und Vorrath aufgezehret*;



2º) vê-se, agora, o resultado da destruição causada por tropas após uma batalha em uma cidade ou aldeia. Se não fosse a data no título do poema (ou a referência temporal no segundo verso do primeiro terceto: *Dreymal sindt schon sechs jahr* – a guerra teve início em 1618 –, ou mesmo a linguagem empregada – *glutt* por Glut, *umbgekehret* por *umgekehrt* entre outras), poder-se-ia dizer que o poema é atemporal, já que poderia representar o resultado das inúmeras batalhas travadas em toda a humanidade: *Die Türme stehn in glutt/ die Kirch ist umbgekehret. / Das Rathaus ligt im graus/ die Starcken sind zerhaun/ Die Jungfrawn sindt geschändt/ und wo wir hin nur schawm/Ist fenrr/pest/ undt todt der herz undt geist durchfehret;*

3º) há, portanto, como resultado, a desolação dos homens frente à destruição que restou (o último terceto), entretanto o lamento, o grito maior é o “calar-se”: *schweige ich*, pois pior que a destruição material foi a espiritual, que acaba com as esperanças e a vontade de erguer tudo novamente.



Foto 2

Monumento às vítimas do Campo de Concentração de Dachau
(foto de Antônio Jackson S. Brandão, 1994)

Tem-se, portanto, um quadro de lágrimas amargas de desesperança e de desprazer, reconhecíveis na *Weltanschauung* barroca, pois o homem dos Seiscentos é um indivíduo em luta, com toda a comitiva de males que essa luta traz, mas que sente até *prazer* em presenciar atos sanguinolentos. Dessa forma, chegava-se ao objetivo para o qual se orientava todo o

delineamento patético e pessimista do século XVII: o de pôr às claras a condição humana para dominá-la, contê-la e dirigi-la. (Cf.: MARAVALL, 1997, p. 268)

Está claro que a inserção de Gryphius se dá em uma Europa cuja existência é sombria: perdem-se vidas e arruinam-se propriedades, destroem-se casas ou abandonam-se oficinas. A tristeza impera por todos os lados e difunde-se a tópica da “loucura do mundo”, que tão próxima está das manifestações artísticas do Barroco (Cf.: *ibidem*, p. 248), afinal isso não seria de se estranhar em uma sociedade em que a violência é social, política e religiosamente explícita.



Tränen des Vaterlandes, assim como certos monumentos que procuram manter viva a memória dos que tombaram em um determinado momento e lugar, produz um êxtase estranho com suas imagens, pois ao mesmo tempo em que não se quer aceitar a miséria humana ali retratada, faz-se necessário perpetuá-la como exemplo, para que tal fato não ocorra mais, causando com isso prazer estético. Barthes exemplifica que as sociedades antigas empenhavam-se para que as lembranças, como substitutos da vida, fossem eternas e tudo o que falasse da morte e de seus mortos deveria ser imortal (Cf.: BARTHES, 1984, p. 139): eis o papel desempenhado pelos totens; eis porque se veem espalhados hoje pela Europa monumentos às vítimas da Segunda Guerra Mundial. Assim, as paredes que cercam o Campo de Concentração de Dachau (Foto 2), bem como o monumento à entrada de seu museu, não deixam ninguém se esquecer daqueles que por ali passaram e pereceram.

Pode-se dizer que o soneto de Gryphius tem o poder de manter vivas suas imagens ao longo dos anos, sem a necessidade de intermediação ou de qualquer interpretação que não pertençam a seu leitor hodierno, isso porque suas imagens ainda estão “presentes” e “reais”. Eis o motivo porque chamo todos os poemas que sejam extemporâneos, mas que tenham essas propriedades imagéticas de “poemas fotográficos”. É possível visualizar suas imagens e seus acontecimentos como se estivessem estampados em um papel fotográfico, enxerga-se nossa contemporaneidade em seus versos de tal modo que os leitores do século XXI possam compreender, apesar da refração diacrônica, o poema sob seu o ponto de vista, independente dos preceitos retóricos do século XVII. Mesmo que Gryphius nunca quisesse ter imprimido em seu texto um valor de monumento (e provavelmente nunca o quis), esse passou a ser um, pelo menos sob o ponto de vista que se pretende com este artigo.

Deve-se ressaltar que o texto de Gryphius pertence a seu momento, está inserido dentro de preceptivas retóricas às quais a grande maioria dos leitores não tem mais acesso. O soneto é elegíaco, ou seja, há um “eu” que não expressa a visão psicológica do autor, mas que demonstra uma experiência típica de dor pela aplicação de um *ἦθος* (ethos) triste e lamentoso que leva à paixão, à melancolia, à angústia, ou seja, ao *πάθος* (pathos). Gryphius chegou àquilo que se propôs: à *ενάργεια* (enargeia). E, apesar de hoje não se ler seu texto a partir das preceptivas retóricas seiscentistas, o leitor de hoje é tocado pelas “imagens vivas” que o eu lírico impôs, e chega a acreditar que sejam verdadeiras, afinal pode-se vê-las claramente. Portanto, *Tränen des Vaterlandes* torna-se, para os olhos do século XXI, um *totem* – representa algo incontestado, de valor perene. É, em suma, a representação de cenas reais já passadas – e perdurarão como uma fotografia, já que



esta também confere aos acontecimentos uma espécie de imortalidade. (Cf.: SONTAG, 1986, p. 21)

As lágrimas evocadas não pertencem só ao eu lírico, mas a toda a nação. Cada vez que lemos o texto, as cenas se renovam: os canhões com seus estrondos; o fogo a consumir as torres; as igrejas destruídas; as virgens são novamente violentadas; não há mais estoques, não há mais suor, não há mais esforço; vemos o sangue fresco escorrendo além dos muros das cidades, bem como nas espadas; olhamos os corpos abandonados ao sabor das águas dos rios... Entretanto, tudo já está morto! Esse é o poder fotográfico de *Tränen des Vaterlandes*: ressuscitar o passado no presente; o soneto não apenas rememora o passado, seu efeito não é o de restituir o abolido, mas de atestar que aquilo que vemos realmente existiu (Cf. BARTHES, 1984, p. 123), foi fato, é História.

Gryphius, dessa forma, não descreve simplesmente cenas, não cria fatos, não reproduz uma pintura, não quer ser um pintor, pois copiar um modelo natural é impossível, sabe que a intervenção do pintor sempre terá um caráter ativo, já que pode introduzir elementos novos e transformar o objeto para deixá-lo entrar no mundo da arte. (Cf.: MARAVALL, 1997, p. 402) Diante das cenas de Gryphius, é-se levado a acreditar nele, mesmo que ele não quisesse se fazer acreditar. O mesmo se dá com uma fotografia qualquer, mesmo sem ter uma intenção comprobatória, ela sempre testemunhará uma presença. Não se “questiona” uma foto, nem o que ela representa, sabe-se que o fotógrafo estava lá. Da mesma forma, não se reluta em acreditar no poeta e em seu passado, pois seu soneto fotográfico “faz cessar essa resistência: o passado é tão seguro quanto o presente, o que se vê no papel é tão seguro quanto o que se toca”. (BARTHES, 1984, p. 130)

Eis porque a relação diacronia x sincronia torna *Tränen des Vaterlandes* um soneto fotográfico: ele é crível a nossos olhos. Em uma leitura pré-iconográfica⁸, valendo-nos do

⁸ Para o teórico de arte alemão Erwin Panofsky (1892-1968), é possível identificar três níveis no significado de uma obra de arte, a fim de que possamos compreender seus conceitos de *iconografia* e *iconologia*: a) *tema primário ou natural* (descrição pré-iconográfica): identificação das formas básicas de uma expressão artística, tendo por base nossa experiência prática: cores, linhas e volumes; materiais identificados com as formas animadas ou inanimadas (homens, animais, plantas, objetos etc) como bronze, madeira, pedra; percepção de alguns modos de expressão – alegria, tristeza, raiva; b) *tema secundário ou convencional* (descrição iconográfica): ligação de motivos artísticos e suas combinações com assuntos ou conceitos que podem ser reconhecidos como portadores de significados, como as alegorias; pressupõe, portanto, familiaridade com temas ou conceitos específicos (imagens católicas retratadas com uma palma nas mãos representam martírio, por exemplo), ou seja, demanda busca de conhecimentos prévios para sua interpretação; c) *significado intrínseco ou conteúdo* (descrição iconológica): apreensão de princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica (Panofsky, *op. cit.*, p. 52), dessa forma requer mais do que familiaridade com determinados conceitos, ou, como diz Panofsky, temos de ter *uma faculdade mental comparável à de um clínico nos seus diagnósticos*. (*Ibidem*, p. 62) Deve-se, portanto, buscar as respostas para possíveis questionamentos na obra, não apenas e exclusivamente em uma única, mas no grupo de obras, a que devota sua



conceito de Panofksky, pode-se sentir o texto como sincrônico devido a sua aparente simplicidade imagética.

Mas, basta iniciar-se uma análise iconológica para verificar-se exatamente o contrário: é a diacronia que permeia o texto, que o torna tão diferente daquilo que nosso presente faz supor: o signo aparenta ser o que não é, contudo não se percebe isso devido a sua “aparência sincrônica”. Ver-se-á, além disso, que as imagens nesse soneto também suscitam a “transitividade imagética”, não só devido ao impacto perpassado por elas, ou por serem as mais exploradas pelos meios midiáticos (as que retratam o sofrimento humano, decorrentes de guerras ou de calamidades são as mais latentes e impactantes), mas também porque fazem com que se queira saber mais a seu respeito, levando o leitor a coparticipar do sofrimento revelado. Dessa forma, as imagens transitivas de Gryphius fazem com nossa sociedade se reconheça nelas, via leitura iconofotológica.

Verifica-se que, apesar de o eu lírico também ter, à semelhança da imagem fotográfica, “mumificado” seu “presente”, o referencial expresso no texto poético torna-se anacrônico, já que as imagens evocadas para sua leitura são aquelas “armazenadas” em nossa memória, em nosso acervo iconofotológico¹⁰, não as pertencentes ao mundo do Seiscentismo, compiladas em suas iconologias.

Leitura iconofotológica de *Tränen des Vaterlandes*

Demonstrar-se-á, a seguir, como, a partir de um acervo iconofotológico individual, se modifica a compreensão que se faz de textos poéticos extemporâneos. Isso será perceptível quando se contrasta o que pretendia o autor – que estava submetido às rígidas regras da retórica como Gryphius e que dispunha de manuais imagéticos, as iconologias – com o acervo iconofotológico construído ao longo dos séculos XX e XXI.

Evidentemente, a leitura iconofotológica que se demonstrará é “dirigida”, ou seja, poderia haver inúmeras leituras de um mesmo verso, já que essas dependeriam, de vários fatores de ordem sócio-econômico e cultural, como o acesso contínuo à informação daquele que lê.

atensão, com base no que pensa ser o significado intrínseco de tantos outros documentos da civilização historicamente relacionados a esta obra ou grupo de obras quanto conseguir: de documentos que testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação. (Ibidem, p. 63)

⁹ É quando uma imagem nos impele para fora dela, a fim de descobrirmos o que está além da moldura. Por exemplo, é quando vejo alguém em uma fotografia olhando e conversando com uma pessoa do lado, porém esta não está presente na cena, mas sei que ela existe.

¹⁰ Chamo de *acervo iconofotológico* as imagens fotográficas que permeiam nossa memória. (Cf. Brandão, 2009, p. 16)



Além de dirigida e, à semelhança de uma notícia jornalística, essa leitura-laboratório trabalhará com legendas¹¹, evocadas pelos versos que aparecerão abaixo da fotografia (em negrito)¹², correspondendo, dessa forma, a um quadro imagético textual. Ao se fazer esse emprego, busca-se traçar uma semelhança aos artistas contemporâneos, cujas pinturas – sem referencial – valem-se por si mesmas e que, ao comporem uma obra e nomeando-a, induzem o leitor a enxergar aquilo que querem que seja visto; ou ainda a um fotógrafo que, ao nomear uma fotografia trivial, a transforma em arte.

Assim, concomitantemente a essa leitura fotográfica, exemplificar-se-á com imagens retiradas das iconologias e dos livros de emblemas da época, como a *Weltanschauung* seiscentista procurava representar suas alegorias e moralidades tão distantes de nossa realidade atual.

Tränen [lágrimas]



Threnen des Vatterlandes

Foto 3: *Time Life Books*, 1971
(não foi possível identificar o fotógrafo.)

Threnen des Vatterlandes.

Anno 1636 é um dos sonetos mais conhecidos de Andreas Gryphius, no entanto seu título original era *Trawklage des verwüsteten Deutschlands* [Lamento da Alemanha devastada], pertencente aos *Lissaer Sonette*¹³.

Pode-se especular o porquê dessa mudança. É possível que aludir a destruição de um país no título não representasse uma carga semântica tão expressiva, segundo as

preceptivas barrocas¹⁴, quanto o fato do emprego da palavra “lágrimas” e toda sua conotação metafórica.

¹¹ Frase curta que possui, geralmente, duas funções: descrever a fotografia (ou ilustração) da matéria jornalística a que se refere, e dar-lhe apoio, fornecendo outros dados sobre o assunto noticiado. Normalmente, empregam verbos no presente e não utilizam ponto final.

¹² Abaixo de nossa legenda, mantivemos a original.

¹³ Primeira coletânea de sonetos de Andreas Gryphius publicada no início de 1637, na cidade polonesa de Lissa, daí ser conhecida como *Lissaer Sonette*.

¹⁴ Talvez pelo fato de a idéia de Estado ainda não existir nas fronteiras do Sacro Império Romano Germânico.



A palavra lágrimas perpassa o sentido de tristeza e alegria e, no período seiscentista, pode revelar “purgação dos pecados” e “limpeza da alma”¹⁵. Esta, arrependida, é levada à compunção.

O eu lírico nos diz que a pátria toda tem de ser levada a essa amargura, a fim de que ela também possa encontrar a paz desejada. Esta não representa apenas o fato de as armas pararem de se alimentar da morte, mas aquela em que o espírito divino se revelará, afinal, se choram, é porque têm de “pagar” por algo que cometeram de errado, à semelhança do povo hebreu que, devido a seus pecados e à desobediência a Javé, muitas vezes era levado à escravidão: *Torrentes de lágrimas me descem dos olhos, porque não cumprem a tua vontade.* (Sl 119, 136)

Entretanto, no fim, as lágrimas de desesperança da compulsão pela desobediência trarão a bonança para que tudo possa se restabelecer e *Deus lhes enxugará toda lágrima dos olhos.* (Ap 7, 17)

Ao se ler o título do soneto, espera-se que o eu lírico encaminhe a leitura à descrição da tristeza ocasionada pela dor da perda, pela dor da guerra. Há uma foto da Segunda Guerra Mundial (foto 3¹⁶) em que se vê uma criança que chora, desesperada, em meio à destruição presente a seu redor. Haveria aí uma sinédoque, pois por meio dessa criança, todo povo chinês estaria representado, durante o período em que foi perseguido e massacrado devido aos planos expansionistas do Japão.

Pág. 40

É-se impelido, devido à transitividade fotográfica, à seguinte observação: alguém pôs aquela criança ali, toda chamuscada, simplesmente para tirar a foto? Onde estariam realmente seus pais, em especial sua mãe que, segundo a legenda, foi morta há pouco?

Será que a destruição apresentada pela foto, poderia ser interpretada como a destruição descrita por Gryphius? Seria possível compreender e estender as lágrimas da criança, como parece ter sido feito pelo poeta alemão, a todo povo chinês que necessitaria também de purgação? Evidentemente, hoje seria inadmissível acreditar que qualquer povo merecesse ser “purificado” por seus “erros”, se é que esses existiram algum dia. A própria palavra “erro” é questionável: aquilo que pode ser erro para uma cultura pode representar a verdade para outra.

Verifica-se, portanto, que uma leitura iconofotológica do título do soneto já levaria o leitor a uma compreensão distorcida daquela pretendida pelo autor – lágrimas como estado de purgação, não a mera representação de tristeza e lamento. Fica claro aqui que a relação entre a

¹⁵ Deve-se ficar claro que a religiosidade e a visão teológica da vida e do mundo terá grande importância para se compreender a mentalidade não só espiritual como também cultural do Seiscentismo, que se verificará com o emprego sistemático de citações bíblicas neste artigo.

¹⁶ **Legenda original:** *Seconds after his mother was killed by Japanese bombs, a Chinese baby sits crying at a Shanghai railroad station in 1937. The attack was filmed by one of Hearst Metrotone's starnewsreel photographers with a 35 mm movie camera, this frame, reproduced in magazines and newspapers, stirred up international outrage at the slaughter of Chinese civilians*



imagem criada pelo poeta e aquela que se lê hoje é, só na aparência, de fácil decodificação. Isso porque, já no título, nossa leitura iconofotológica refrataria a imagem pretendida pelo poeta em seu soneto (isso se a intenção do leitor fosse compreender o texto à luz dos preceitos retóricos dos Seiscentos), afinal o poema remete a uma outra conceitualização interpretativa pelo fato de ser fotográfico.

Wir sindt ganz verheret! [Nós estamos inteiramente destruídos!]



Figura 1

Emblema 86, *Neglecta religionis poena multiplex*
(Otto Vaenius, 1612)

Falar em destruição, nos Seiscentos, remeteria a várias imagens como a que se verifica e se apresenta à contemplação no emblema¹⁷ de Otto Vaenius (fig. 1). Este a apresenta como resultado do abandono humano aos preceitos religiosos e à vontade divinos e, para demonstrar isso, o emblemista cita, na alma do emblema (mantive o original), a autoridade de Cícero:

Que Reynos en el mundo tan gloriosos,
Que villas, que ciudades tan nombradas,
Que personas jamas tan leuantadas,
No cayeron con fines lastimosos.
Por solo despreciar los sonoros
Ecos de religion, y las sagradas
Ceremonias antiguas, heredadas
De aquellos padres (...)

Aqui, portanto, têm início os meandros interpretativos da episteme seiscentista, sem a qual a compreensão de textos como *Tränen des Vaterlandes* pode-se refratar da ideia original proposta por seu autor. Isso porque, após o rompimento mimético iniciado no Romantismo e

¹⁷ Os emblemas possuíam uma estrutura tripartite constituída por uma *imagem* – seu “corpo” – que deveria ser fixada na memória dos leitores, pois ela passava preceitos morais que o autor desejava transmitir; um *mote*, normalmente uma sentença aguda escrita em latim, a partir do qual o leitor era direcionado a determinada leitura da imagem; e um *epigrama*, ou texto explicativo, que buscava relacionar o corpo com o mote do emblema, clarificando a relação existente; era, portanto, sua “alma”. (Cf.: BRANDÃO, in *Trice Versa*, 2009, p. 11)



efetivado após a revolução fotográfica – e a disseminação sem limites das imagens técnicas como se vê hoje –, a leitura que se faz desses textos extemporâneos é feita, normalmente, sob o ponto de vista iconofotológico, já que

são as imagens verbais contidas nessa estrutura linguística que revelam, justamente, as imagens fotográficas que permeiam nossa memória, o que chamo de acervo iconofotológico. Esse também nos faz refletir a respeito da própria obra poética e do mundo em que ela está inserida; quando, via contemplação imagética – que não passa de uma atividade orientada para a captura da significação, já que esta não é imanente a obra, mas dependente não de uma única, mas de várias leituras (...) – abre-se a chave da significação por meio da substituição de uma imagem lógica por outra fotográfica, latente em nossa memória, à espera de um estímulo que a faça sair de sua letargia. (BRANDÃO, *in Ghrebb*, 2009, p. 16)



Wir sindt doch nuhmer ganz/ ja mehr den ganz verheret!

Foto 2: *A Segunda Guerra Mundial*. 1966, p. 18
(não foi possível identificar o fotógrafo)

que se merece esse sofrimento? Ou no plano individual: qual foi minha culpa? Como é possível não vislumbrar – e empregar parte de um acervo iconofotológico – o que Gryphius disse no verso *Wir sindt doch nuhmer ganz/ ja mehr den ganz verheret!* ao se deparar (ou ter se deparado) com a foto ²¹⁸? Ou como não empregá-la como parte desse acervo individual, se ela já não havia sido visualizada, analisada e imprimida na memória?

¹⁸ **Legenda original:** *Um subúrbio da cidade de Colônia, na Alemanha, mostra os efeitos da luta e a devastação levada a cabo pelos bombardeios prévios da aviação aliada*



Diante desta imagem fotográfica é possível ver a representação do estar “inteiramente arruinado”, quando se vê um homem sentado (e provavelmente desolado) que contempla o resultado de um bombardeio. As ruínas seriam de sua casa, de membros de sua família? Perdera parentes e amigos? É provável. Pode-se ainda indagar, em relação a esse homem, como a milhares de alemães daquele momento: valeu a pena termos seguido ao *Führer*, onde estarão as esperanças que o futuro prometia? Vê-se que a transitividade da fotografia abre espaço para acompanhar-se o olhar do homem que, sentado, contempla a destruição a sua volta e, com ele, afirmar: estamos completamente destruídos! Sejam nossos sonhos de há pouco – os de esplendor, de grandeza, de vitória –, seja a concretude visível de tudo o que possuíamos – nossas casas, móveis, roupas.

Pág. 43

Essa fotografia, juntamente com o verso



Figura 2

Emblema 88 *Principum delicta plebs luit*
(Otto Vaenius, 1612)

do soneto, remete à ideia do emblema 88 de Vaenius (fig. 2), quando nos diz que, devido a uma só pessoa, a morte se espalha e transmite seu horror tanto a justos como injustos, a inocentes e culpados, afinal todos perdem com ela. Vaenius, na alma do emblema, cita o exemplo dado pela Guerra de Troia que, devido ao rapto de uma mulher, muitos tiveram de ver suas vidas abruptamente modificadas: *Per l'amoroso rapto d'vna Greca, Gran pianto, e sangue Grecia, e Troia sparse.*

Der frechen völkcker Schaar [do povaréu insolente]

O eu lírico demonstra, em seguida, como todo o esforço, suor e economias foram subtraídas e extinguidas. Para isso, mostra o valor da turba: *Der frechen völkcker Schaar*. Aqui convém salientar que a palavra alemã *Schar* (Gryphius grafava *Schaar*) significava originalmente um destacamento do exército (*Heeresabteilung*), mas sua acepção foi estendendo-se à multidão, à sociedade, ou mesmo a uma reunião de seres vivos como as aves. O eu lírico, por sua vez, precisa



o termo ao dizer *völcker Schaar*, ou seja, grupo de populares, turba¹⁹ que faz, exatamente, o que o verbo correspondente em português quer expressar: desequilibrar, desorganizar, perturbar.



Der frechen völcker Schaar

Foto 3 *Veja* (ed. 1584) 1999, p. 53

(foto de Paula Bronstein/Liaison – foto original em cores).

Anteriormente, já havíamos assinalado como aquelas sociedades aristocráticas enxergavam os membros do povo – pessoas sem valor, submersas em sua total ignorância –, menosprezando-os, enquanto enalteciam-se a si mesmos. Isso fica claro quando se verifica a busca incessante pela separação dos estilos que se fará presente durante todo o século XVII (Cf.: AUERBACH, 2004, a respeito de Shakespeare

pp. 277-297; a respeito de La Bruyère pp. 321-352) Dessa forma, Gryphius desloca a atenção da vileza e baixeza não para as classes aristocráticas, mas à turba, pois ela é que, segunda aquela concepção, seria capaz de cometer os atos mais insanos, como se isso fosse possível sem o aval das classes dominantes a que estava subjugada.

Essa acepção de turba também remete a grupos que pretendem vingar-se da sociedade em que estão inseridos, quando buscam destruir aqueles que consideram diferentes; só conseguem enxergar neles um bode expiatório de seus próprios males. Exemplos dessa procura por “culpados” sempre houve em toda a história da humanidade: na perseguição aos cristãos no Império Romano – quando fora imputado a eles o incêndio de Roma –; a perseguição de mulheres e pessoas com deficiência física na Idade Média – por suas ligações “demoníacas” – pela mesma Igreja Católica que já fora perseguida –; no acossamento de judeus na Alemanha nazista – por “conspirarem” contra a estabilidade da nação –; na expulsão dos palestinos de suas casas para a efetivação do Estado de Israel – eles não aceitariam ser submetidos por um povo estrangeiro –; e, mais recentemente, o fanatismo religioso que aflora de novo em todo o mundo,

¹⁹ Em português, poderíamos dizer tratar-se de populacho, de povaréu.



conforme exemplo da foto 3²⁰, quando o simples fato de ser cristão num país muçulmano como a Indonésia já seria motivo para ser barbaramente assassinado.

Essa mesma foto, claramente transitiva, mostra-nos como a turba excita-se diante da câmera: como se já não bastasse o fato de o homem estar nu, morto e ter sido lançado em uma lixeira (equiparado à imundície), insiste em destruir o que já está destruído.

Vemos, num primeiro plano, mãos que querem agarrar a outra que não se contenta com a morte pura e simples, mas quer desfigurar. O olhar do homem em direção à vítima é de calcular, exatamente, o que vai fazer. Mas, o que pretendem as outras mãos? Evitar a vilipêndiação do morto, fazê-lo parar diante da câmera que o está captando, ou elas mesmas fazerem o que o outro insiste, tão decididamente, em praticar?

die rasende Posaun [a trombeta furiosa]



Figura 3
Emblema 99, *Venite* [Vem!]
(Georgette de Montenay, 1615.)

Vê-se que o primeiro hemistíquio do segundo verso do soneto abre a transitividade imagética, afinal o genitivo representado impõe isto: algo pertence a algo, algo foi criado a partir de algo ou, de outra maneira, algo se deriva de algo. Assim, tem início a enumeração daquilo que é proveniente da turba. Entretanto, o segundo hemistíquio abre com uma imagem pouco conhecida por nós: a trombeta.

Gryphius, seguramente, retirou essa imagem da Bíblia, e ela remete tanto ao Antigo – ao *Shofar* hebreu (Cf.: Ex

19,16) – quanto ao Novo Testamento. No primeiro caso, rememora o momento em que Moisés “encontra-se” com Javé e simboliza a revelação divina ao homem, prenunciando a aliança estabelecida entre Deus e o povo hebreu. No segundo caso, temos dois empregos do Novo

²⁰ **Legenda original:** (há outra foto além desta no mesmo quadro) *Cristão refugiados numa igreja em Ambon, na Indonésia, para escapar de linchamentos como o da foto ao lado (acima): 65 mortos em janeiro [daquele ano].*



Testamento: a) quando os anjos de Deus chamarão os mortos para o Juízo Final – representado na fig. 3; b) como o prenúncio de desgraças apocalípticas: *E os sete Anjos com as sete trombetas se prepararam para tocar.* (Ap 8, 6)



Die rasende Posaun

Foto 4: FÄRBER, 1990, p. 241.

(não foi possível identificar o fotógrafo.)

Difícilmente se encontraria, em nossa sociedade, uma imagem iconofotológica que pudesse representar o que Gryphius pretendia. No entanto, se a trombeta é prenúncio de desgraças iminentes, por que não se poderia representá-la por meio do microfone e dos grandes discursos em que se conclama a população para agir a respeito de um determinado fim? Que dizer dos discursos de Hitler em Nurembergue, à semelhança de um deus que se dirige a seu “povo escolhido”?

Há, porém, uma fotografia que se pode empregar para tentar “traduzir” o que Gryphius queria. Na foto 4²¹, vê-se Albert

Speer diante de dois microfones, conclamando para que haja um aumento na produção da máquina de guerra. Atrás do ministro, veem-se dois canhões como aberturas das novas trombetas que rugiriam e anunciariam o que estava por vir: a adoção total da nova “revelação” – evidentemente, segundo a acepção epifânica de Adolf Hitler –, que traria morte e destruição, evocando novas visões apocalípticas presenciadas pela humanidade no século XX: eis que junto a essa nova manifestação, viriam os quatro Cavaleiros apocalípticos.

²¹ **Legenda original:** „Reichsappel 1943“. *In einem Berliner Rüstungswerk spricht Albert Speer zur „schaffenden Jugend“: „Wenn ich mir vergegenwärtige“, sinnierte Speer nach dem Krieg in seiner Spandauer Zelle, „daß unter meiner Leitung als Rüstungsminister bürokratische Fesseln, die die Produktion von 1942 behinderten entfernt wurden und daraufhin in nur zwei Jahren die Zahl der gepanzerten Fahrzeuge fast auf das Dreifache, der Geschütze auf das Vierfache stieg, wir die Zahl der Flugzeuge mehr als verdoppelten und so weiter – dann wird mir schwindlig“*



O eu lírico prossegue sua descrição e, no terceiro verso, mostra a diferença entre passado e presente, entre como a guerra era e em que veio a se tornar, para isso nos apresenta duas imagens distintas, paradigmáticas, de como se faz guerra: uma por meio da *Schwerdt*, outra por meio do *Carthann*, e como ambos participam da destruição do homem, de seus bens e de sua dignidade.



Das vom blutt fette Schwerdt

Foto 5: *Vejá Vejá* (ed. 1591) 1999, p. 58
(AFP - original em cores)

A espada como ato continuado do sofrimento, da dor, da “antemorte”: prolonga a agonia, faz com que a vida se esvaia lentamente, e o homem perca sua individualidade diante dos outros, já que o ato acontecia *tete-à-tete* com o inimigo; o canhão, cujo alvo de destruição seria, *a priori*, as construções, não as vidas que nelas se abrigam. Esse se assemelhava às catástrofes naturais que atingem o homem em conjunto, quando se

perece, muitas vezes, sem sequer ter tido consciência, à semelhança de um terremoto.

Encontramos, nesse soneto de Gryphius, imagens do Apocalipse: “Apareceu então outro cavalo (...) e seu cavaleiro recebeu poder para tirar da terra a paz (...). E entregaram para ele uma grande espada”. (Apo 6, 1b e 4)

A espada representava para a Antiguidade muito mais do que uma arma, possuía simbologia própria em várias culturas, inclusive nome. Na mitologia nórdica, por exemplo, havia a Balmung, com a qual Siegfried matara o dragão Fafnir; há a Excalibur do Rei Artur, que remonta às tradições célticas; na Idade Média, podia também significar castidade se interposta entre um homem e uma mulher; na tradição hebraico-cristã, vemos seu emprego já no primeiro livro da Bíblia, no Gênesis, quando Javé expulsa o homem do Éden e deixa a sua porta querubins com uma espada flamejante para guardá-lo. (Gn 3, 24)



Diante de tantas imagens esquece-se de enxergá-la em seu sentido cruel e inumano, como uma arma, talvez por ela não representar hoje, de forma efetiva, a morte como em outras épocas, já que esse encargo foi transmitido aos vários tipos de armas de fogo empregadas hoje..

Há hoje, inclusive, uma visão “romanceada” em relação à espada e o que pode demonstrar isso é o fato de a vermos desde crianças por meio dos seriados de televisão e de filmes, quando assistimos a nossos heróis travarem “duras” batalhas para conquistar algo ou para buscar e salvar seu amor²².

O eu lírico, seguindo as preceptivas do período, desloca a mera ideia unilateral da morte, bem como de sua crueldade, redirecionando seu foco das mãos da aristocracia para a da turba que se inebria com o sangue inimigo. Além disso, não se vê, na arte presente nos segmentos sociais mais elevados, a representação daquilo que se poderia chamar de “sofrimento real”. Este sempre é “limpo, elegante e heróico”. A plebe, por sua vez, quando muito, poderia ter a “vantagem” de ver/sentir seu sofrimento, que era “real”, aplacado por um golpe de misericórdia, executado por alguém que minimizasse sua agonia no *front*, por exemplo.

Outro ponto a levantar-se, em *Tränen des Vaterlandes*, é como a espada é apresentada, já que não se fala da lâmina, nem do fio, ou mesmo do brilho da morte que advém do aço nela contida, mas do resultado do uso contínuo e constante, resultante do ato de matar: *vom blutt fette*. Mas, por que *fett* e não *rot*? Sabe-se, por exemplo, que o momento em que se deu a Guerra dos Trinta Anos foi um período de dificuldades econômicas e de penúria em toda a Europa, logo *fett* poderia representar aqueles que a tinham em excesso, como os soberbos e os poderosos, visto que a Guerra não poupou ninguém estivesse no *front*, nas aldeias ou nas cidades invadidas ou assoladas pela peste que dizimou populações inteiras.



Figura 4

Modelo alegórico para *Espanto*,
(CESARE RIPPA, ed. s/d)

²² Ainda seguindo os ideais românticos, no entanto não se deve esquecer de que tais ideais remontam à tradição medieval dos ideais da cavalaria. (Cf.: AUERBACH, 2004)



Vê-se que, realmente, há uma distância grande entre essas imagens que o eu lírico passa e um possível acervo iconofotológico. No entanto, na esteira das novas guerras de religião que se têm verificado ultimamente, e nas disputas de espaço por etnias e grupos rivais, está ressurgindo um lado do homem que há muito estava reservado a livros de história, de lendas, ou de folclore, como o caso dos caçadores de cabeças da Indonésia. Verificou-se nesse país, bem como em todo o mundo islâmico, uma onda de belicosidade frente a tudo o que seja ocidental, cujos reflexos se fazem sentir nas questões religiosas.

A foto ⁵²³ impressiona-nos duplamente: a) é difícil crer que tais atos ainda sejam possíveis nos dias atuais, ainda mais com o desprezo como seus “troféus” foram exibidos²⁴; b) a foto quase não impele para fora dela, a ponto de ficar-se imobilizado frente a seus detalhes mórbidos, representados pelas cabeças de dois homens e pelo instrumento decapitador: suas espadas. Estas, inclusive, fogem do padrão ocidental que conhecemos.

Para a turba, portanto, não basta decapitar, deve-se fazer um ritual para vilipendiar os cadáveres, algo que grande parte das culturas abomina, mesmo aquelas em que haja a antropofagia – ela própria uma homenagem. Outro fato que chama a atenção é o de os protagonistas da cena serem todos jovens, ou seja, estariam muito longe da tradição que tentam resgatar, a de seus ancestrais belicosos, os cortadores de cabeça de Bornéu.

Talvez resida aí um ponto de contato entre essa imagem fotográfica e a de Gryphius, pois este nos mostra que as espadas estão *vom blutt fett* [engordurada(s) de sangue], pressupondo que *fett* seja uma memonímia para opulência (*fett* > gordura > saúde > opulência) mas aqueles que a utilizaram – a turba – estariam longe dessa condição (a da própria saciedade também representada pela própria *fett*).

A foto, por exemplo, mostra jovens – talvez da periferia que não tinham as mesmas condições de seus supliciados, bem mais velhos e, provavelmente, com melhores condições financeiras. O provável líder dessa turba juvenil tem em uma de suas mãos a cabeça de um supliciado; em outra, aquilo que parece ser um maço de cigarros; ou uma carteira (que faz questão de exibir); além disso está numa atitude que lembra a da conquistista.

²³ **Legenda original:** Caçadores de cabeça: barbaridade renovada, 1999 (AFP – não foi possível determinar o fotógrafo).

²⁴ Evidentemente, houve algo parecido com a suposta Guerra ao Terror, quando terroristas, em represália, capturavam reféns que eram decapitados frente às câmeras e cuja imagem correu os cinco continentes via internet, no entanto eram atos furtivos (apesar de seu efeito dominó), feitos às escondidas, não abertamente como as cenas vistas em Bornéu.



A outra cabeça possui algo parecido com um cigarro enfiado em uma das narinas, talvez num ato de repúdio, para demonstrar que ambos os supliciados pertencessem a uma classe social diferente daquela a que aqueles jovens pertenciam, ou mesmo como parte desse rito macabro, já que muitas fotos desse período têm esse traço comum. Provavelmente, aqueles jovens também poderiam dizer – como o eu lírico de *Tränen des Vaterlandes* – que suas espadas estivessem repletas *vom blutt fette*, ou seja, da mesma gordura (enquanto representação da fartura) de que careciam.

Cesare Ripa²⁵ emprega em sua alegorização do *Espanto* (fig. 4) imagens que lembra a foto 5, quando se vê um homem que segura uma espada com uma mão e uma cabeça com a outra. No entanto, a ideia central da alegoria não está nem na cabeça da medusa nem na espada, mas no leão que está sob o homem e que se espanta com a cena. A cabeça da Medusa, por sua vez, era empregada pelo imperador Domiciano que a utilizava para subjugar o povo. Afinal, que faziam aqueles jovens com as cabeças de seus desafetos, senão levar o terror e o medo a seus adversários?

Carthaus [canhão]

Pág. 50



Figura 5

Emblema 21 *A malu tuetur*
(Otto Vaenius, 1615)

epistemológico.

²⁶ Segundo, é claro, os padrões preconceituosos de nossa sociedade, visto que não deveria haver a elevação de cultura em detrimento de outra, daí chamarmos uma de primitiva (inferior) e outra civilizada (superior).

Os fenômenos naturais sempre assustaram os homens desde antes da criação do *λόγος* (lógos) – e da formação de sua *ratio* – como também nas ditas civilizações “adiantadas”²⁶, quando se buscava explicá-los como forma da revelação ou da ira divinas, criando-se, destarte, todo um mundo mítico para que pudessem, se não compreendê-los, saber porque temê-los.

Com a invenção do canhão, porém, o homem cria uma arma mortífera a cujo poder de destruição acrescentava-se algo: o estrondo divino do trovão. Gryphius mostra que, apesar

na *Iconologia* – que representaria “a chave das alegorias dos s tão ilustres quanto Bernini, Poussin, Vermeer e Milton”.

ssário para que a iconologia se firmasse como um modelo



de o toque da trombeta anunciar a iminente destruição, ouvia-se também *die donnerende Carthau* [o canhão troante].

Chama a atenção em relação a essa peça de artilharia o fato de os primeiros canhões de bronze terem sido produzidos por sineiros,

únicos artesãos que sabiam moldar metal em fôrmas grandes (técnica desenvolvida no século VIII), até que, no século XVI começaram as experiências com ferro fundido. (KEEGAN, 2006, p. 398)

Eram os mesmos que fabricavam sinos para as igrejas, cuja tradição remonta à Igreja catacumbal – feitos de prata e, evidentemente, com um tamanho menor (Cf.: BIEDERMANN, 1998, p. 408) –, e que, durante grande parte do medievo, orientou a vida das comunidades cristãs: chamando-os à missa, soando alarmes, lamentando as pestes, acompanhando os féretros.

Ao utilizar a imagem do *Carthau*, o eu lírico demonstra como o humano quer se espelhar no divino: o homem quer também ser deus, usa dos artifícios da divindade para dominar e conquistar – não se contenta apenas com o fogo dado por Prometeu, quer ir além. Adquire para si o poder do trovão e do raio, a luz que voa com sua bola de fogo: eis que as tropas estão chegando como Deus outrora:

O trovão anuncia a chegada dele (...). Ao ver tudo isso, o meu coração treme e salta fora do peito. Atenção! Ouçam o trovão de sua voz e o estrondo que sai de sua boca (Jó 36, 33)

Mas, à diferença do homem, cuja chegada trará morte a justos e injustos, a bons e maus, o Amor Divino (fig. 5) vem aplacar a sede por justiça em meio às injustiças: eis que o eu lírico sabe disso, acredita nisso. Pouco importa se *donnern* traz junto a si os raios da luz da morte vindas por mãos humanas, o braço do Amor divino o protegerá, afinal

Ele livrará você do laço do caçador, e da peste destruidora. Ele o cobrirá com suas penas, e debaixo de suas asas você se refugiará. O braço dele é escudo e armadura. (Sl 91,4)

É exatamente sobre isso que a alma do emblema 21 de Vaenius *A malo tuetur* [O Amor nos protege do mal] trata. Assim, o eu lírico de *Tränen des Vaterlandes* compartilha dessa esperança e demonstra-se confiante na sabedoria e no amor divinos e sabe que, pouco a pouco, seus



inimigos cairão, que o mal não triunfará apesar do trovão artificial do homem e de seu efeito mortífero.

Ao se ler a imagem expressa pelo eu lírico no segundo hemistíquio, *die donnerende Carthaun*, pode-se ser levado a uma leitura iconofotológica semelhante à da foto 6²⁷, quando se veem soldados, disparando contra posições inimigas, que fecham as orelhas para suportar o estrondo a seguir. Algo parecido ocorre quando, na iminência de uma tempestade, se vê um raio cruzar o céu e aguarda-se o trovão em seguida.



die donnernde Carthaun
Foto 6: Färber, 1990, p. 186.
(não foi possível identificar o fotógrafo.)

Pág. 52

O *punctum*²⁸ que chama a atenção nessa foto é o fato de o soldado mais próximo não estar tapando as orelhas como os outros. Será que já está surdo, ou não se importa mais com nada? Provavelmente, não quer mais se importar, ignora, inclusive, a presença do fotógrafo ali, sequer se vira para participar, como os outros, da tomada. Por outro lado, se se atentar um pouco mais à leitura da fotografia, ver-se-á que dois dos soldados olham para o fotógrafo como se fizessem pose, e estão na iminência de que se concretizasse a explosão, cujo estrondo deve ser não só ensurdecedor como também enlouquecedor. O interessante é que insistem em manter os olhos abertos para fazerem-se ver pelo fotógrafo: insistem em participar da ação, querem perpetuar-se naquele que pode ser o último ato de suas vidas: não é possível enxergar nada de divino ou de salvífico em meio a esse *donnern*, os soldados sabem que enviam projetis e fogo para um lado e podem receber os mesmos do outro.

²⁷ **Legenda original:** *Uma peça de grosso calibre da artilharia norte-americana dispara contra as posições japonesas.*

²⁸ Para Barthes, nem todas fotografias têm a mesma recepção pelo eu individual, ou seja, damos mais atenção a algumas, enquanto, simplesmente, passamos rapidamente por outras. Para isso o teórico francês cria os conceitos de *punctum* e de *studium*: o campo do *studium* é diversificado, do gosto inconseqüente, do *gosto/ não gosto*, do *I like/ I don't like*, enquanto o do *punctum* seria específico, não geral, não voltado ao *to like*, mas ao *to love*. (Cf.: Barthes, 1984, pp. 47-48)



Turm, Kirch, Rathbaus [Torre, igreja, prefeitura]



Figura 6

Emblema 39 *Inconstancia amoris*,
(Ludovicus van Leuven, 1628)

No primeiro dístico da segunda estrofe do soneto, o eu lírico nos aponta para três imagens que evocam importantes aspectos da sociedade dos Seiscentos e que acabam possuindo relações entre si: *Kirch*, *Rathbaus* e *Turm*. Se, por um lado, a igreja representa o poder espiritual; temos, na prefeitura, a representação do poder temporal local. Ambos possuem como parte de sua construção a torre, como manifestação externa desse poder. Hoje se poderiam fazer várias leituras a respeito da torre e sua utilização: 1ª) uma forma de se alcançar Deus, devido à busca contínua pela altura, corroborando a glória e o poder divinos; 2ª) ou, pelo contrário, ser uma afronta ao divino: o homem quer fazer-se como um deus, como na mítica Torre de Babel; 3ª) demonstrar poder, domínio e esplendor de um príncipe ou de um cardeal, os quais se compraziam em exteriorizá-

los em seus palácios e catedrais, além de propiciar um posto de vigilância avançado instalado em pontos-chave tanto para ataque quanto para a defesa.

É possível, portanto, vislumbrar a torre tanto como uma metonímia para Igreja quanto para Estado, representando tanto o poder espiritual quanto o temporal; a igreja e o palácio.

Há também na emblemática acepções que nos remetem à torre, como a indicação da direção e do caminho que se deveria ou não seguir, quando se vê sobre seu telhado um cata-vento – a figura de um animal, um galo, por exemplo – que nos mostra a direção do vento (fig. 6). Essa representação indica a inconstância do amor humano que, muitas vezes, deixa-se levar por ideias novas.



Outro conceito transmitido pela torre é o de firmeza e de segurança, pois mesmo assolada por tempestades e ventos, não se deixaria abalar, desde que, solidamente, construída. Essa é a imagem que a alma e o caráter humanos deveriam ter: solidez, firmeza e segurança, para que, diante das transformações e mudanças mantivessem-se seguros em suas estruturas inabaláveis.

Quando o eu lírico, em *Tränen des Vaterlandes*, exterioriza que as torres estão em brasas, vê-se que sua firmeza e solidez, enquanto representação das instituições ditas inabaláveis, foram rompidas. Corromperam-se não só os poderes temporal ou espiritual como também a própria constância e firmeza da alma humana, por isso devem ser purificados pelo fogo, daí o fato de estarem em brasa, purgando-se. Este tema, fartamente explorado na Bíblia – “porque o ouro é provado no fogo e as pessoas escolhidas, no forno da humilhação” (Eclo 2, 5) ou em “Ainda que me sondes o coração, e de noite o examines; ainda que me proves com o fogo” (Sl 17, 3) – também foi empregado pelos autores dos Seiscentos.



Die Türme stehn in glutt (a)

Foto 7: Atentado ao *World Trade Center*, em Nova York, 2001
(não foi possível identificar o fotógrafo.)

Hoje, porém, ao ler-se a palavra *Turm*, seguramente uma imagem vem à mente: a destruição das torres gêmeas do *World Trade Center* de Nova Iorque, já que, após o fatídico 11 de setembro de 2001, fomos bombardeados, à exaustão, pela mídia com sua imagem em chamas sob vários ângulos (foto 7).

Que representa, afinal, a cena do choque dos aviões contra os prédios do WTC senão o abalo tanto do poder temporal – representado pelo domínio e *status* da nação mais poderosa da Terra, centro financeiro do mundo capitalista com seus 110 andares e com quase 527 m de altura (algo inimaginável sequer para a mítica Torre de Babel); quanto do espiritual – representado pela



crença dos terroristas partícipes daquela hecatombe de que foram *mártires* em sua *Guerra Santa* contra o *grande Satã*, representado pelos EUA?

Utilizando-se as torres gêmeas como modelo, pode-se demonstrar como a refração diacrônica particulariza a significação imagética no decorrer da história, ou seja, como uma mesma imagem poderia ser lida em períodos históricos diferentes. Pode-se tomar como exemplo o período do pós Segunda Guerra Mundial, quando se faria, evidentemente, uma leitura iconofotológica do hemisfério diferente da que se faz hoje, como a contida na foto 8²⁹, já que esta imagem estaria mais próxima temporalmente daquele momento.

Se o texto de Gryphius fosse, por exemplo, lido em meados do século XX, evidentemente, a imagem do WTC em chamas não teria sido utilizada como modelo iconofotológico devido a seu anacronismo (sua inauguração foi em 1971); poderíamos, hipoteticamente, deslocar essa imagem para o Empire State Building, cuja construção se deu em 1931. Mas, nesse deslocamento hipotético ainda restaria uma pergunta: como acreditar que os EUA seriam tão duramente atingidos em seu solo se conseguiram vencer o Eixo, tornando-se uma superpotência, sem nunca travar uma batalha em seu solo?

Eis o elo de que se necessita para identificar-se a totalidade imagética proposta por Gryphius: a torre em brasas representa o poder que é atingido em sua base, sem uma preparação prévia e quebrando a base estável em que estava inserida a sociedade seiscentista, cuja representação era exatamente a torre. O poeta alemão já demonstrara algo parecido, quando escrevera a tragédia *Ermordete Majestät oder Carolus Stuardus* (1649), sob o impacto causado pela execução do rei inglês Carlos



Die Türme stehn in glutt (b)
Foto 8. *A Segunda Guerra Mundial* (vol.10),
1966, p. 236.
(não foi possível identificar o fotógrafo.)

²⁹ **Legenda original:** *No coração da Alemanha, os incêndios provocados pelos bombardeios destroem edifícios de grande valor, juntamente com bairros residenciais e zonas fabris.*



I, quando externa sua indignação pelo ato. Algo que se espalharia de modo assustador, durante a Revolução Francesa, quando os nobres europeus viram que suas Casas poderiam ruir à semelhança do que ocorrera com Luís XVI e Maria Antonieta.

Guardadas as devidas proporções, tal ansiedade disseminou-se após a destruição das torres gêmeas e o emprego político que se fez dela por autoridades estadunidenses: não só ruíram as paredes e a estrutura de aço daquilo que parecia ser indestrutível, como também daquilo que acreditavam ser a base de sua segurança e liberdades individuais; além disso, instaurou-se o temor

crescente diante do terrorismo efetuado por grupos fundamentalistas islâmicos. A reação do governo estadunidense não tardou com sua “guerra contra o terror”.

O mesmo serve para o segundo hemisfério: *die Kirch ist umbgekehret* [a igreja está invertida]. Seguramente, Gryphius não estava preocupado em mostrar que a igreja – o templo enquanto estrutura material – estivesse revolvida, destruída, de “pernas para o ar”, mas que a Igreja sofrera um abalo mais moral que material.

A imagem empregada pelo eu lírico remete, iconofotologicamente, a uma fotografia, em que se mostra a profanação de igrejas e cemitérios em plena Guerra Civil Espanhola (foto 9³⁰), quando se veem imagens



Die die Kirch ist umbgekehret.

Foto 9: BEIGUELMAN-MESSINA 1994, p. 30
(não foi possível identificar o fotógrafo.)

sacras destruídas, bancos queimados, ou cadáveres de religiosos, que estavam enterrados no local, vilipendiados pelos republicanos. Há, além desse, vários esqueletos à semelhança de um quadro barroco, retratando a *vanitas*. Algo, além de macabro, que envolve essa foto é o fato de que tais atos foram praticados por cristãos³¹ – pelo menos estavam inseridos dentro de uma sociedade e tradição cristãs –, não por “terroristas” islâmicos.

³⁰ **Legenda original:** *Saque e profanação de igreja e campo santo. A identificação da Igreja com o Estado oligárquico espanhol fez com que uma das marcas da violência da Guerra Civil fosse a queima e a destruição dos espaços que a simbolizavam.*

³¹ Já que eram, em sua maioria, espanhóis, além do auxílio das Brigadas Internacionais (estrangeiros voluntários que lutaram ao lado dos republicanos).



Mais uma vez, vê-se que o embate deveu-se a fatores de ordem política, quando nacionalistas – de direita e apoiados por Hitler, Mussolini e Salazar –, liderados por Franco, tentavam manter o controle do país e enfrentavam os republicanos – que detinham o apoio da antiga União Soviética, logo de Stálin –, os quais queriam retirar a Espanha do atraso em que se encontrava e cujos fatores eram sua sociedade agrária, o obscurantismo da Igreja Católica e o Exército. *Die Kirch ist umbgekehret* pode ser, portanto, inserida dentro do contexto da guerra civil espanhola como demonstrado pela fotografia, pois, mais do que uma mera destruição do templo, solidificadamente construído, vê-se a destruição de relações arraigadas não só na religião, mas em toda a sociedade que não queria modernizar-se.

Die Jungfrawn sindt geschändt [As virgens são violentadas]



Die Jungfrawn sindt geschändt

Foto 10: Revista *Der Spiegel*, Nr.39/1988, p. 158.
(não foi possível identificar o fotógrafo.)

O eu lírico de *Tränen des Vaterlandes* continua sua construção imagética e mostra agora virgens estupradas – *Die Jungfrawn sindt geschändt* – diante do caos instalado. Mais uma vez, a imagem evocada deve ser lida dentro de um contexto maior.

A virgindade, por exemplo, é uma tradição do cristianismo desde seus primórdios, quando garotas ofereciam-na a Jesus, imitando sua mãe, Maria. No entanto, não fora a religião cristã que criara a consagração das virgens, isso remonta à Antiguidade, talvez uma referência às vestais, sacerdotisas do culto de Vesta (Héstia para os gregos), deusa romana do lar.

Elas eram escolhidas entre as principais famílias romanas e encarregadas de uma das mais altas, nobres e importantes funções de Roma: a conservação do fogo sagrado. Possuíam tanto prestígio entre os romanos que, em assuntos de justiça, sua palavra era por si só digna de todo crédito. Eram iniciadas por volta dos seis a dez anos, tinham de manterem-se virgens e castas até os trinta anos e, se violassem o voto de castidade, eram enterradas vivas.



Difícilmente encontraríamos fotos de estupro, nem seria nossa intenção, apesar de haver várias referências iconofotológicas veiculadas na imprensa, principalmente durante a guerra na Bósnia. Essas mostravam mulheres em campos de refugiados da antiga Iugoslávia chorando por terem sido violentadas por vários soldados sérvios, a fim de “manchar” seu sangue (Cf.: *Veja*, ed. 1271/1993, bem como outras edições do período).

Há, no entanto, uma fotografia (foto 10³²) que mesmo não tratando do tema, remete-nos a ele indiretamente, pois trata daquilo que o estupro tem de mais pernicioso: a violação não só da integridade física do ser humano, enquanto ser único e com direito a privacidade, como também da violação da própria vida de forma humilhante.

À semelhança de um estupro, a mulher vê-se obrigada a despojar-se de suas roupas para entregar-se a alguém, nesse caso, ao *Mordkommando*. A cena que vemos na fotografia 10 revela isso, veem-se vários soldados armados e mulheres que são obrigadas a desnudar-se. Que poderia passar pela cabeça dessas mulheres, vendo-se desveladas diante de homens desconhecidos e armados dessa forma?

O *punctum* dessa imagem é a mulher que, estando nua, cobre-se diante do fotógrafo: tenta não deixá-lo invadir sua privacidade, cobre os seios numa atitude pudica (mesmo que alguns possam dizer que se cobre devido ao frio, demonstrado pelos pesados casacos exibidos pelos soldados presentes no local). Contudo, ela vê que não poderá resguardar sua intimidade e sua honra que estão sendo violadas. Que representam esses conceitos senão o sentido etimológico de estupro? Veem-se, além disso, roupas espalhadas pelo chão; a mulher, no primeiro plano, dá as costas para o fotógrafo; também ela não quer ter sua intimidade velada, ou se envergonha de ter em sua calça de baixo um rasgo que também deixará de ser velado?

Percebe-se que os soldados não demonstram nenhum interesse por essas mulheres nuas: conversam entre si, não olham para seus corpos... Não seriam elas atraentes para seus olhos? Não demonstrariam viço e a rigidez decorrente do frio? Não as “enxergam” como mulheres por um único motivo: são judias, um povo “inferior”, não digno de atração, muito menos de compaixão.

Despem-se, portanto, não para serem estupradas – algo inconcebível e rechaçado pelo regime nazista, não devido à moral ou à ética, mas porque a pureza do sangue ariano não admitiria manchas desse tipo³³ –, mas para serem executadas diante de um fosso: não basta a morte, ela tem de vir por meio da humilhação, da perda da identidade e da humanidade,

³² **Legenda original:** *Entkleidung jüdischer Frauen vor einem Mordkommando (...)*.

³³ Muito diferente do que se viu na Bósnia, quando centenas de crianças nascidas dos estupros coletivos foram abandonadas pelas próprias mães.



representada pela extirpação das roupas, que as cobrem. As mesmas que nos protegem do mundo externo e tornam-nos individuais e senhores de nossas particularidades.

Eis o estupro levado a mais alta ignomínia, vê-se em seu “objeto de desejo”, uma forma abjeta, cujo destino é o de perder-se em meio a tantas outras pessoas que caíram na vala comum sem direito a identidade alguma: arranca-se a vida humana, antes mesmo que os projetis o façam com o corpo.

Considerações finais

Procurei, neste artigo, discorrer sobre um dos períodos mais surpreendentes da história da arte, o Seiscentismo. Apesar de depreciado durante anos, como um momento obscuro, ininteligível e de mau gosto, cada vez mais se verifica que essa visão distorcida – rompida no início do século XX – não passava de desconhecimento da chave sógnica que abriria o sentido do período, mas que se perdera, com as inovações propiciadas pelo Romantismo.

Também busquei explorar parte da “névoa” sógnica que encobriu as imagens textuais do século XVII, adentrando em aspectos da *imagerie* daquele período, para que fosse possível verificar que a recepção daqueles textos não se efetiva mais a partir de seus modelos epistemológicos, representados pelas iconologias ou pelos livros de emblemas, mas por aquilo que consideramos sua substituta e que nomeei de *iconofotologia*, que é um acervo imagético construído ao longo de nossas vidas, por meio de um acervo fotográfico individual e coletivo.

É, exatamente, a partir da propagação da fotografia na sociedade, cujo início se deu no século XIX, que nossa *Weltanschauung* passa a adotar um escopo diferente do iconológico. Se por um lado, sua gênese influenciou nossa forma de olhar o mundo e abriu a possibilidade de conhecer e aguçar nossa visão de outros mundos; por outro, fechou-se o acesso à janela que nos abria a representação como paradigma epistemológico.

Isso resultou na dificuldade de se ler imagens extemporâneas de um período como o Barroco, o que seria minimizado se se facilitassem o acesso e a leitura de várias obras e tratados daquele momento. Sem essa possibilidade, tais textos seriam lidos sob a influência de nossas próprias iconofotologias, presentes naqueles poemas que chamamos de fotográficos.



Referências bibliográficas e iconográficas

- A Segunda Guerra Mundial* (Vol. 1 a 12). Rio de Janeiro, Grolier, 1966.
- AUERBACH, Erich. *Mimese: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- BÍBLIA SAGRADA: EDIÇÃO PASTORAL. São Paulo, Paulinas, 1990.
- BEIGUELMAN-MESSINA, Giselle. *A guerra civil espanhola: 1936-1939*. São Paulo, Scipione, 1994.
- BIEDERMANN, Hans. *Knaurs Lexikon der Symbole*. Berlin, Directmedia, 1998.
- BRANDÃO, Antônio Jackson de S. “A iconofotologia: entre o *lógos* poético, o *eikon* e a *techné* fotográfica”, in *Revista Ghrebh*, PUC/SP, 2009 (18 p.).
- _____. *A literatura barroca na Alemanha. Andreas Gryphius: representação, vanitas e guerra*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de São Paulo, 2003.
- _____. *Iconofotologia do Barroco alemão*. Tese de doutorado apresentada à Universidade de São Paulo, 2008.
- _____. “O gênero emblemático”, in *Trice Versa* Revista de Estudos Ítalo-Luso-Brasileiros, UNESP, 2009 (14 p.).
- _____. “O Lógos e a especificidade da linguagem poética”, in *Revista Eutomia*, UFPE, 2009
- _____. “Sistemas de representação na arte barroca”, in *Revista Eutomia*, UFPE, 2008.
- BRECHT, Bertolt. *Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1990.
- CARONE NETO, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- CATS, Jacob. *Sinne-en minnebeelden*. Den Haag, Constantijn Huygens Instituut, 1996 (Facsimile).
- DUBOIS, J. *et alii. Retórica geral*. São Paulo, Cultrix-Edusp, 1974.
- FÄRBER, Mathias. *Zweiter Weltkrieg in Bildern*. Stuttgart, Unipart Verlag, 1990.
- GRYPHIUS, Andreas. *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke (hrsg. Marian Szyrocki): Sonnete*. Tübingen, Max Niemeyer, 1963, v.1, 273 p.
- HANSEN, João Adolfo in *Épicos*, Ivan Teixeira (org.), São Paulo, Edusp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- KEEGAN, John. *Uma história da guerra*. São Paulo, Cia das Letras, 2006.
- LEVIN, Samuel. *Estruturas lingüísticas em poesia*. São Paulo, Cultrix, 1975.
- MARAVALL, José Antonio. *A cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo, 1997.
- MAUSER, Wolfram. *Dichtung, Religion und Gesellschaft im 17. Jahrhundert: Die Sonnete des Andreas Gryphius*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1976.
- MONTENAY, Georgete. *Emblematvm christianorum centvria*. Heidelberg, TYPIS Johannis Lancelloti, 1615 (Facsimile).



- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo, Perspectiva, 2001.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- REVISTA DER SPIEGEL N° 39/1988.
- REVISTA TIME, DE 6/6/1994.
- REVISTA TIME LIFE BOOKS, 1971.
- REVISTA VEJA: EDIÇÕES: 1271 (jan. 1993), 1584 (10/02/1999), 1591 (31/03/1999)
- RIPA, Cesare. *Iconología (Prólogo de Adita Allo Manero)*. Tomo I. Madrid, Akal, s/d.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986.
- VAENIUS, Otto. *Quinti horatii flacci emblemata: Imaginibus in æs incisis, Notisque illustrata*. Antverpiæ, 1612 (Facsimile)
- _____. *Amoris divini emblemata*. Antverpiæ, Ex officina Martini Nuti & Ioannis Meursi, 1615 (Facsimile).
- VAN LEUVEN, Ludovicus. *Amoris divini et humani antipathia*. Antverpiæ, Michael Snyders, 1628 (Facsimile).

