

Amor pagão & amor divino: leituras iconológicas na poética alemã dos seiscentos

Heathen love & divine love: iconic readings in the German poetics of the 1600s

Antonio Jackson de Souza Brandão*

RESUMO: Pretendemos refletir sobre a utilização de elementos imagéticos e suas fontes na Alemanha do século XVII e demonstrar que a literatura barroca não deve ser entendida como uma poética de experiências pessoais no sentido contemporâneo. Grande parte dos artistas e poetas inseridos no contexto social do barroco alemão estava imerso num mar de imagens e tópicos, fazendo largo emprego dessas em seu trabalho poético. Para isso, utilizou como fonte de inspiração não só os *auctoritas* e os livros de emblemas que circulavam na Europa no século XVII, como também a Bíblia, já que o período também estava impregnado do elemento sacro.

Palavras-chave: Barroco, gênero emblemático, imagem, fotografia grafia, poesia alemã

ABSTRACT: We intend to reflect on the use of imagistic elements and its sources in German 17th century and to demonstrate that the literature of the Baroque doesn't have to be understood as poetical of personal experiences in the contemporary's sense. Most artists and poets inserted in the social context of the German Baroque was immersed in a sea of images and topics, making large use of these in his poetical work. For that, he used as inspired source not only of the *auctoritas* and some books of emblems that circulated in Europe in 17th century, like the Bible, since the period also be impregnated of the sacred element.

Keywords: Baroque, emblematic genre, image, photography, German Poetry

INTRODUÇÃO

O dia 26 de dezembro de 2004 ficará marcado na história da humanidade como aquele em que o mar não só avançou em direção a terra, como também varreu a vida de quase trezentas mil pessoas. É possível que esse não tenha sido o maior ou o pior *tsunami* (como não foi) por que a humanidade passou, mas suas cenas espalharam-se, rapidamente, ao redor do globo e foram vistas *in loco* por milhões de pessoas.

* Doutor em Literatura e fotografia USP. Diretor da JackBran consultoria.

Foto 1: Sheraton Grande Laguna Phuket, Tailândia, s/n, 2004



que se seguiu foi uma verdadeira hecatombe.

A televisão bombardeou seus telespectadores com inúmeras imagens, com cenas que chegavam a todo o momento e, cada vez mais, impressionantes. Como isso foi possível? Diante de tanta tecnologia, como aceitar que uma tragédia como essa não pudesse ter sido, pelo menos, prenunciada com algumas horas de antecedência?

Era final de ano, momento em que muitas pessoas reúnem-se com a família, com os amigos e querem, via catarse, esquecer os problemas e preocupações do ano que se encerra, por meio de festa e de alegria, a fim de preparar-se para um novo ano. Ainda se comemorava, quando se soube da tragédia que ocorria no outro lado do mundo.

Tragédias assim fazem com que todos lembrem-se de que também são suscetíveis a esses acontecimentos, de que a vida está ligada por um pequeno fio que a prende, mas que pode se romper com facilidade. Apesar disso, faz-se questão de não se lembrar



Foto 2: Sheraton Grande Laguna Phuket, Tailândia, s/n, 2004.

de que se é frágil, afinal muito já foi conquistado: o homem vive quase cem anos, a medicina está cada vez mais adiantada, a tecnologia cerca a humanidade por todos os lados – inclusive para mostrar que, apesar de todas essas conquistas, ainda se é fraco e a força humana não é nada diante daquela exibida pela natureza. Eis que as fotografia

grafias acima demonstram isto: realmente aquela tragédia aconteceu e pode acontecer a qualquer um.

O homem das fotografias 1 e 2 está sendo arrastado pela força da água que avança sobre um hotel de luxo em meio a ilhas de miseráveis que não tinham acesso às benesses da *τέχνη* (téchne). O pior é que essas imagens exigem que se vejam outras e mais outras: o olhar não se contenta com apenas uma, todas chamam a atenção. Assim, à semelhança do fotógrafo tropismo em que a planta busca a luz continuamente, o homem tornou-se *iconotrópico*: sente a necessidade de mais e mais imagens para poder (tentar) saciar seu apetite voraz por elas, mesmo que isso tenha um sabor de indigestão nas festas de fim de ano.



Figura 1
Emblema XI *Non me degart tempestas aquae*, de Jan Suderman, de 1724

Evidentemente, essas imagens tecnológicas não querem, *a priori*, transmitir preceitos morais[†], pelo menos nos moldes do Seiscentismo, apesar de transmitir *πάθος* (*pathos*); sente-se emoção ao vê-las, é-se impelido a pensar nas crianças, nos velhos e na situação desesperadora que experimentaram aquelas pessoas. Mas, como se está *longe* daqueles acontecimentos, estes não têm maior influência além desse *πάθος* inicial: busca-se tentar persuadir-se de que isso só acontece com os outros, em países pobres e distantes.

Aquilo que se enxerga na fotografia 2 é a imagem de um homem sendo arrastado pela força implacável das águas do

mar que avançaram sobre tudo, inclusive sobre ele; não é possível fazer dela nenhuma outra leitura a não ser essa. O que se vê na fotografia é um acontecimento em seus dois

[†] Até poderíamos vê-los ou mesmo utilizá-los hoje, quando, ao ver tais imagens, falássemos a respeito do efeito estufa, do problema da elevação do nível dos mares, mesmo que não haja nenhuma relação com o *tsunami* – o fato retratado –, que é devido a fatores externos ao homem como, por exemplo, deslocamentos tectônicos na plataforma submarina ou quando placas mais densas deslizam sobre as menos densas (continentais).

recortes: o temporal e o espacial. A fotografia grafia, enquanto recorte temporal, reduz o tempo não só a um ponto como também o perpassa, perpetuando aquilo que aconteceu somente uma vez (Cf. DUBOIS, 2006, p. 174): a cena se perpetuará num *continuum* não só pelo fato de a memória lembrar-se dela ou enquanto fizer parte do acervo iconofotografia lógico que se tem (Cf.: BRANDÃO, 2009, p. 13), mas também todas as vezes que o leitor estiver diante dela, contemplando-a. Perguntas inevitáveis aparecerão: aquele homem conseguiu ser salvo ou pereceu juntamente com os outros?

Uma leitura semelhante a essa não seria possível em obras do Seiscentismo, como a retratada na figura 1 que, só na aparência, lembraria a temática da fotografia 2. A leitura que se deve fazer aqui tem de ser alegórica, já que, à diferença da fotografia em questão, estão inseridos aqui vários preceitos moralizantes, ou seja, *vemos exatamente aquilo que não vemos*.

Além disso, a passagem não se refere nem é dirigida a um eu individual, mas a um coletivo que se depara com a imagem e buscava seguir seus preceitos moralizantes[‡]. Para demonstrar isso é mister que se faça uma análise da mesma e suas implicações no modo de ver daqueles que se deixavam influenciar por elas.

Leituras imagéticas

Para ser possível uma compreensão imagética da figura 1, emprega-se-á o modelo do teórico alemão Erwin Panofsky, para quem era possível identificar três níveis no significado de uma obra de arte: 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

[‡] É evidente que hoje se procura algo semelhante: muitos não querem mais manter determinadas informações, mas expô-las a todos via internet; esse, porém, é um outro caso.

período, classe social, crença religiosa ou filosófica” (PANOFSKY, 2001, p. 52), dessa forma requer mais do que familiaridade com determinados conceitos, ou, como diz Panosfky, 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 atenção, 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)

Assim, na leitura pré-iconográfica desse emblema[§], podemos levantar os seguintes aspectos imagéticos:

- a) vê-se uma criança vítima de um naufrágio, porém o que chama a atenção é o fato de ela estar sozinha;
- b) atrás da criança, há um navio que vai à pique;
- c) a criança é auxiliada por um anjo da guarda, talvez resida aí seu salvamento miraculoso;
- d) é possível visualizar uma grande tempestade que se precipita, como demonstram os raios que cortam o céu, as nuvens escuras e o mar agitado;

Ao se passar à análise iconográfica, é possível visualizar uma conotação religiosa na imagem, não só devido ao salvamento miraculoso da criança (a única que sobreviveu ao afundamento do navio), como também à presença do próprio anjo que lhe oferece sua mão salvífica. Aliado a esse fato, vê-se escrito no corpo do emblema uma passagem em latim que diz: *Non me demergat tempestas aquæ, neque absorbeat me profundum!* e, à continuação, *Psal. 68*. A passagem bíblica, portanto, serve de mote para a imagem emblemática:

Salva-me, ó Deus, pois a água está chegando ao meu pescoço. Estou afundando no lodo profundo, sem nada que me segure; vou afundando no

[§] Os emblemas possuíam uma estrutura tripartite constituída por: a) uma imagem – esta deveria ser fixada na memória dos leitores e passar-lhes-ia preceitos morais: era seu corpo; b) um mote, a *inscriptio* – normalmente uma sentença aguda escrita em latim: direcionava o leitor a uma determinada leitura da imagem; c) um epigrama (ou texto explicativo) – buscava relacionar o corpo com o mote do emblema, clarificando a relação existente: era sua alma. (BRANDÃO, 2010a, p. 131)

emblema retrata o deus como um menino alado sobre um leão (figura 2), cujo mote é um hemistíquio de Virgílio: *Omnia vincit Amor* (O Amor vence tudo).

O poeta Angelus Silesius, empregando essa imagem, assim se expressa :

Cupido, blindes Kind,
Pack dich hinweg geschwind
Mit deinen Narrenpfeilen!
Du sollst mein Herz
Mit deinem Scherz
Nunmehr nicht übereilen. (SILESIUS, p. 97)

[Cupido, cega criança,/ Sai daqui, rápido/ com suas flechas bobas!/ O meu coração/ Com tua dor/ Não mais surpreenderás.]

Heinsius, desse modo, não só fez escola, como também mesma bebeu^{††} dela, pois vários outros emblemistas empregaram Eros em suas obras, tamanha havia sido sua aceitação, afinal, fixara em *forma pictórica conceitos que haviam sido o repertório da poesia lírica durante muito tempo* (PRAZ, 1989, p. 114). É possível deparar-se sobretudo com Petrarca, em seus emblemas, e com ele toda a tradição dos poetas latinos, em especial Ovídio, cuja influência havia assegurado a transmissão dos conceitos clássicos do amor durante a Idade Média. (Cf.: *ibidem*, p. 114)



ra 3
Otto Vaenius, 1608

Temos na figura 3, por exemplo, o primeiro emblema do livro *Amorum emblemata* de Otto Vaenius, um dos que seguiram os passos de Heinsius em busca do Amor profano, ou poderíamos dizer, do Amor pagão. Nele vemos o Eros flutuando por entre nuvens e cercado por uma serpente que morde a própria cauda, cujo significado é eternidade. Vaenius emprega versos de Sêneca na *subscriptio* desse emblema:

^{††} Vemos isso quando Heinsius, em sua obra de 1613, utiliza o estilo de Vaenius: *em vez dos medalhões redondos rodeados de inscrições, encontramos marcos ovalados sem inscrição alguma* (Praz, 1989, p. 115), conforme a figura 3.



Feuille, 1691.

AMOR ÆTERNVS

*Nulla dies, tempúsue potest dissoluere amorem,
Néue est, perpetuus sit nisi, verus Amor,
Annulus hoc anguisque tibi curuatus in orbem,
Temporis æterni signa vetusta, notant.*

[Nenhum dia ou tempo pode acabar com o amor e o amor não é real se não eterno. A aliança de casamento e a serpente arqueam-se num círculo, tempo de eternidade, é um sinal disso para você.]

Alguns poetas, ao falarem da eternidade do Amor, em especial do Amor Divino (cristão, em contraste com o pagão, como veremos a seguir), empregaram a imagem mítica da Fênix.

Esta ave era empregada para simbolizar Cristo, como vemos no poema de Catharia R. von Greiffenberg:

Auf dem Stroh die Ewig Liebe brennt und flammet liechter loh
/zündet solches doch nicht an.
Solten wir nit auch anheben /und als rechte Christen-Fönix / uns
verbrennen Heilig froh? (GREIFFENBERG, p. 168)

[O Eterno Amor queima na palha e a chama arde mais luz/ mas nada se acende. Será que nós não devemos começar e como o reto Cristo-Fênix nos queimar felizes de santidade?]

Assim, o amor de Cristo é cotejado à figura mitológica da Fênix por dois fatores indissociáveis: esta não só ressurge das cinzas, como também necessita do fogo para manter seu perpétuo *continuum*; Cristo não só ressuscitou em meio às cinzas da humanidade – cuja morte representou e perpassou –, como também o fez devido a seu amor por essa mesma humanidade; e, devido a sua mesma ressurreição, seu amor *Rinascere più glorioso* (figura 4), inflamando o coração daqueles que acreditam nessa verdade de forma contínua e perene.



5
*nger à ses perits, de
le, de 1691.*

Esse Amor eterno e flamejante teria, portanto, como prenúncio – sua interpretação figural, segundo Auerbach^{‡‡} – a sarça ardente no deserto (Ex 2, 2): não há como fugir de seu calor que queima sem se consumir mesmo que seja palha, mesmo que não se queira dar o primeiro passo como Moisés, daí o questionamento do eu lírico: *Solten wir nit auch anheben/ und als rechte Christen-Fönix / uns verbrennen Heilig froh?*

Além de Catharina Greiffenberg, essa imagem também pode ser encontrada em Silesius, von Birken, von Logau, von Lohenstein:

Entzünd mein Herz, o keusches Feur,
Mit deiner heiligen Brunst,
O Speise, komme mir zur Steur
Mit deiner Lieb und Gunst.
Zünd an, verbrenn, vermehr die Glut,
O Jesu, höchst gewünschtes Gut,
Daß ich, dein Phönix, sterb. (SILESIUS, p. 499)

[Inflama meu coração, ó casto fogo / Com teu fervor sagrado/ Ó alimento, vem a mim/ Com teu amor e favor/ Com teu amor e favor/ Acende, queima, multiplica a brasa/ Ó Jesus, bem altamente desejado,/ Para que eu, teu Fênix, morra.]

Ein Phönix soll man sein

Ich will ein Phönix sein und mich in Gott verbrennen,
Damit mich nur nichts mehr von ihme könne trennen. (SILESIUS, p. 477)

[Deve-se ser uma fênix
Quero ser uma Fênix e consumir-me em Deus/Para que nada mais d'Ele me possa separar]

Christen wie der Phönix sterben,
Werden lebend in dem Grab.
Wer im Sternenhaus will erben,
Muß die Erde legen ab.
Wann die Sonne eilt der Ruh'
In den Wintertagen zu,

^{‡‡} Auerbach chama isso de *Interpretação Figural*, que ocorre quando se estabelece uma relação entre dois acontecimentos ou duas pessoas, na qual um deles não só se significa a si mesmo, mas também ao outro e este último compreende ou completa o outro. (...) quanto mais educados no sentido antigo, quanto mais aprofundados na cultura antiga estivessem os escritores dos tempos patrísticos, tanto mais eles deviam sentir a necessidade de verter o conteúdo do Cristianismo numa forma que não fosse só mera tradução, mas uma adaptação às suas próprias tradições conceituais e expressivas. Também aqui Santo Agostinho serve como exemplo (...). (AUERBACH, 2004, pp. 62-63)

Sie läßt nach dem Untergehen
In der andern Welt sich sehen. (BIRKEN, p. 20)

[Cristãos como a Fênix morrem/ Tornam-se vivas no túmulo./ Aquele que quiser herdar no lar das estrelas/ Deve abdicar da Terra./ Quando o sol em direção da paz/ Se dirige nos dias de inverno,/ Ele, depois de se pôr,/ Mostra-se no outro mundo.]

Wo Phönix etwa wohnt, wohnt, glaub ich, auch das Glücke,
Von dem man nach dem Ohr und nichts weiß nach dem Blicke.
Iedoch ich weiß den Ort, wo Glücke macht Bestand,
Den aber niemand kennt, biß dieser wird verbrant. (LOGAU, p. 351)

[Ali, onde mora a Fênix, creio que também mora a felicidade/ Da qual se sabe de ouvido, mas não pelo olhar./ mas eu conheço o lugar onde a felicidade é perene./ Mas que ninguém conhece até que queime.]

Hier find die seele den tod und das leben/
Auffgang und untergang/ wiegen und grab.
Hier wird die glut ihr zur speise gegeben/
Und was sie nehret/ das zehret sie ab.
Gleichwie der Phönix von neuem auch lebet/
Wenn er sich zwischen die flammen begräbet.
(LOHENSTEIN, p. 106)

[Aqui a alma encontra a morte e a vida/ Ascensão e queda/ berço e túmulo./ Aqui a brasa lhe serve de alimento./ E o que alimenta, a consome./ Assim como a fênix renasce/ Quando entre chamas se enterra]

Apesar de sua relação com o fogo, a Fênix representa a eternidade da alma e a ressurreição de Cristo, pois ela mesma se ergue das cinzas após três dias. Vale salientar que, muitas vezes na iconografia cristã, essa ave é representada pelo pelicano. Este também é extremamente simbólico, pois acreditava-se que, quando não havia como alimentar suas crias, o pelicano arrancava com o próprio bico parte de seu peito para dar-lhes seu sangue. Dessa forma, torna-se símbolo do sacrifício de Cristo assim como o do amor dos pais aos filhos. Angelus Silesius expressa dessa forma essa relação entre o sangue do pelicano e sua relação com o de Cristo:

An den Sünder

Wach auf, du toter Christ, schau, unser Pelikan
Sprengt dich mit seinem Blut und Herzenswasser an.

Empfängst du dieses recht mit aufgetanem Mund,
So bist du augenblicks lebendig und gesund. (SILESIUS, p. 607)

[Ao pecador

Acorda, cristão, vê, nosso pelicano/ Molha-te com seu sangue e água do coração./ Se o recebes de boca bem aberta,/ Torna-te vivo e saudável]

A representação do elemento fogo, no entanto, não pertence à Fênix, mas a outro animal: a Salamandra. Cesare Ripa apresenta sua alegoria do Fogo da seguinte maneira:

Mujer que con ambas manos sostiene una vasija que contiene fuego. A un lado se pondrá una Salamandra, que aparece en medio de una hoguera, y al lado contrario un Fénix que también ha de estar ardiendo, sobre el cual se ha de ver un Sol resplandeciente. (RIPA, s/d, pp. 304-305)

Dessa forma, não se pode ler *Salamandra* como um mero anfíbio, já que a tradição simbólica enxerga-a como

ein Elementarwesen, das im Element Feuer wohnt, damit dieses nicht unbelebt und unbehütet sei. (...) Sie sind dem Volksglauben zufolge nicht Dämonen, sondern von Gott bestellte Hüter des Elements. (BIEDERMANN, 1999, p. 920)

[um ser elementar que reside no elemento fogo, para que este não fique inerte e desprotegido. (...) Segundo a crença popular, não são demônios, mas protetores dos elementos empossados por Deus]

Ou, segundo Horapolo, representava o *homem não queimado pelo fogo* (Cf.: HORAPOLO, 1991, pp. 253-255). Essa acepção fez com que o conceito recebesse contornos da moralidade cristã. Assim, a Salamandra que enfrenta o fogo foi empregado pela Patrística como exemplo da constância com que os mártires enfrentavam as



ttoVaenius, 1608

adversidades nos primórdios do cristianismo; ou, ainda, como uma alusão ao livro de Daniel, que conta a história de três jovens lançados na fornalha por ordem do rei Nabucodonosor (Dn 3, 21 e 94).

A Salamandra também foi empregada por vários poetas do Seiscentismo alemão, como podemos demonstrar:

Im Wasser lebt der Fisch, die Pflanzen in der Erden,
Der Vogel in der Luft, die Sonn im Firmament,
Der Salamander muß im Feur erhalten werden,
Im Herzen Jesu ich als meinem Element. (SILESIUS, p. 847)

[Na água vive o peixe, as plantas, na terra,/ O pássaro, no ar; o sol, no firmamento,/ A salamandra deve se manter no fogo,/ E no coração de Jesus, eu, como eu meu elemento.]

Du zeigst mir unverstellt die reinen liebes-flammen/
Das feuer/ das durch dich auch mich zugleich brennt.
Es reimt sich in der welt doch nichts so wohl zusammen/
Als wenn sich eine brunst der andern freundin nennt.
In dieser wollen wir als Salamander leben/
Die tugend trägt uns stets ihr reines öle zu (...).
(HOFFMANNSWALDAU, p. 55)

[Mostra-me sem disfarce as puras chamas do amor/ O fogo, que através de ti também me queimou/ Nada no mundo rima tanto quanto um incêndio se irmana a outro./ Neste, queremos viver como salamandra/ A virtude sempre nos traz seu óleo puro (...)]

Befrage selbst das heisse licht/
Das aus den hellen augen bricht/
Was feuer es in mir erwecket?
Es schmelzt der seelen hartes eiß/
Und machet Salamander heiß/
Und ich soll seyn unangestecket? (*ibidem*, p. 156)

[Perguntas, tu mesmo, à luz quente/ Que brota dos olhos claros/ Que fogo desperta em mim?/ Derrrete o duro gelo das almas/ E esquenta salamandras/ e eu deixaria de me contaminar?]

Was aber bringen uns die thränen endlich ein?
Ein Christ muß in der glut wie Salamander seyn/
Und wie ein palmen-baum auch in der kälte grünen.
Nach sonne folget blitz/ nach regen sonnenschein;
So strahlt des himmels gunst auch wieder nach der pein/
Und läst die thränen oft uns zum ergetzen dienen.
(NEUKIRCH, p. 128)

[Mas, enfim, o que nos trazem as lágrimas?/ O cristão na chama deve ser como a salamandra/ e como a palmeira verdejante no frio./ Ao sol segue-se o raio/ após a chuva, o sol/ Assim também a benevolência celeste se mostra após a dor.]

Ao se deparar com a figura 6, pode-se surpreender e questionar o aspecto *angelical* de Eros, pois tem-se a impressão de que o mesmo está ateando fogo a um animal: veem-se nas mãos do pequeno deus alado duas tochas e, sob o mesmo uma salamandra (mais parece a imagem de um dragão!) inserida dentro de labaredas.

Tal imagem pode parecer absurda, afinal é difícil dissociar a imagem do Amor da que temos pertencente à iconologia cristã, quando *anjos crianças* têm um aspecto angelical e bom – à semelhança do que vemos na figura 1 – , o que pode surpreender aqueles que veem essas imagens pela primeira vez.

Como é possível um anjo ou um deus agir dessa maneira? Mais uma vez, verifica-se que, para que essas imagens sejam analisadas, deve-se adentrar em seu campo iconológico, caso contrário, devido ao ruído, a mensagem não será decodificada. Dessa forma, antes de prosseguir esta análise imagética do Amor pagão, é mister exemplificar possíveis ruídos, afim de que se possa verificar como a realidade hodierna interfere na recepção imagética do XVII.

Exemplo I



to Vaenius, de 1618

Hoje, certamente, o emblema de Vaenius (figura 7), seria visto com restrições, pois seria até possível – dentro de uma linha especulativa – relacioná-lo a uma defesa das queimadas, afinal se vê um *anjo* ateando fogo no capim seco (mesmo

não estando com tochas nas mãos, não evidencia tristeza, ou pesar, mas um

prazer quase mórbido com a cena); pode-se chegar a crer numa pseudo-aceitação da divindade – representada pelo *anjo* – nesse ato.

Isso, no entanto, demonstraria o que se chama hoje de *politicamente incorreto*, algo parecido com o exposto na fotografia 3, quando um homem executa essa atividade, infelizmente, banal no interior brasileiro, quando se ateia fogo para preparar o solo após a colheita, para uma nova sementeira ou ainda preparar o pasto para o gado. A consciência atual de sobrevivência – deixou



Foto 3
Queimada, de Marcos Cirano, s/d

de ser uma mera preocupação *ecológica* – não admite mais esse ato, muito menos o exposto por um ser *não humano* como o representado na figura 7. Há, é evidente, a legenda que nos diz *Quod cito fit, cito perit*, no entanto a grande maioria das pessoas não lê mais latim, logo seu efeito é inócuo.

Seria factível uma analogia entre as duas imagens como a descrita acima? Evidentemente não. Veem-se duas realidades dessemelhantes não só temporal quanto culturalmente: essa consciência *ecológica*, só para ater-se a um aspecto hodierno abordado (o da fotografia), é algo muito recente na sociedade humana – sempre se acreditou que o homem deveria *sujeitar e dominar a terra*, só se esqueceu de um mero detalhe: tudo acaba, inclusive o planeta em que se está inserido.

Vaenius nunca poderia ter proposto algo que fosse ou a favor ou contra o que chamamos de *queimada*, sua preocupação era única e exclusivamente demonstrar a fugacidade louca e repentina da paixão: *Quod cito fit, cito perit*.

Assim, como a paixão humana vem como um fogo abrasador, queimando o coração do homem; assim, ele vai embora, como o fogo na palha, daí a utilização de Eros para essa representação. Ripa, por sua vez, ao descrever o Amor, cita Sêneca:

Tiene en los hombros alas/ y armadas las manos con arco y con saetas,/ y en un haz, bien sujetas/ lleva las llamas que por el universo/ va luego esparciendo, hasta el punto de que con su ardor/ todo corazón enciende./ Y siendo en muy poco diferente del humano uso, de Vulcano y de Venus ha nacido/ ostentando en el Cielo el más sublime estado./ Amor es vicio de la mente insana:/ cuando se mueve de su esfera propia/ incendia el ánimo, y nace en sus verdes años/ a edad en la que mucho puede, aunque ve poco./ El ocio lo alimenta, y la

lascivia humana,/ mientras se mantiene lejana/ la mala suerte con sus graves daños/ desplegando sus tristes alas, y mientras la buena y feliz (fortuna) está presente/ trayendo consigo cuanto tiene en su rico seno./ Mas si ésta viene a menos/ cuando el ciego deseo al mal consiente, / el fuego que antes ardía enteramente se extingue,/ perdiendo pronto amor toda su fuerza. (SÊNECA, *apud* RIPA, s/d, p. 94)



Figura 8

Emblema 52, *Breve & damnosa voluptas*,

explorado nos Seiscentos de várias maneiras como na relação estabelecida entre a vela e os mosquitos que, inebriados pela luz, morrem pela atração fatal desta^{§§}. Vaenius nos mostra essa relação prazer/dor, em seu emblema 52 (figura 8), sob o olhar atento do Amor e cuja *subscriptio* diz:

BREVIS ET DAMNOSA VOLVPTAS.

Lumina delectant culices, perimuntaque petita;

Sic nobis spes est optima caussa mali.

Qui circumuolitat deceptus Amoris ad ignis,

Numquid naturam papilionis habet?

[Pernilongos amam a luz, mas morrem quando dela se aproximam. Do mesmo modo nossa maior esperança é a causa de nossa desgraça. Quem decide voar para o fogo do amor, ele não se assemelhará a uma mariposa?]

^{§§} Vale salientar que esse conceito/imagem será empregado por muitos outros momentos literários, não sendo, portanto exclusivo do período ora abordado.

Exemplo II

Mais chocante seria o outro emblema (figura 9), quando não só se vê um homem sendo torturado, como também um outro sendo queimado vivo, e o pior é que, em ambos os casos, os torturadores são anjos. Não pude deixar de rememorar, a partir desse emblema, as torturas sofridas pelos prisioneiros iraquianos na prisão de Abu Ghraib, quando os *anjos libertadores* estadunidenses livrariam o país do demônio Saddam, mas que torturaram, de forma vil (como se houvesse outra forma de tortura), prisioneiros de guerra como o da fotografia 4, mesmo sem saber se os mesmos eram ou não culpados sabe-se de quê.



Figura 9

Emblema 10, *In poenam vivo*, de Daniël Heinsius, de 1616.

Logicamente, isso não passa de uma mera associação, para encontrarmos aqui um ponto em comum: o emprego metafórico da palavra *anjo*. Nem os estadunidenses são os autopropagados *anjos da justiça* nem os *anjos torturadores* são anjos na acepção cristã.

No emblema de Heinsius tem-se, na realidade, uma *autoimputação* da tortura, visto que o amor tortura na medida em que as pessoas tornam-se seus prisioneiros, quando se apaixonam, daí os Cupidos serem os torturadores, afinal são eles que as flecham com as setas do amor.

Diferente da fotografia, pois nessa vemos não uma *autoimputação* – como se fosse possível escolher quando e como ser *flechado* –, pelo contrário, a partir de dados concretos da cultura dos subjugados (mundo islâmico), imputam-se torturas de ordem sexual e moral. A tortura poderia não ser real: não há sangue, nem equimoses, mas vê-se um tormento de ordem ética, busca-se a humilhação, a subjugação dos que já o estão.

O poeta alemão



Foto 4

Tortura em Abu Ghraib, s/a/d

Hoffmannswaldau, em seu *Er ist unglücklich* [Ele é um desgraçado], cita inclusive a tortura em um poema, não a decorrente do amor, mas a da alma atormentada pelo sentimento de nulidade diante da vida e de sua efêmera condição:

Die schmerzen sind mein tranck/ das unglück meine kost.
Ich muß auff folter-bäncken sitzen/
Und auff den schweren stab des jammers mich nur stützen.

(HOFFMANNSWALDAU, p. 149)

[As dores são minha bebida, a infelicidade minha comida. Preciso me sentar na cadeira de tortura e somente no pesado bastão do pranto me escorar.]

O mesmo sentimento que, provavelmente, os que são torturados sentem diante da dor, da nulidade diante de sua total impotência diante de sua fraqueza:

Ich unglückseliger! warum bin ich gebohren? (...)
Mein leib ist ein spital/ darinn der geist muß krancken;
Ich bin ein ebenbild der bleichen traurigkeit (...) (*ibidem*)

[Desgraçado eu! Por que nasci? (...) Meu corpo é um hospital, em que o espírito precisa adoecer; Eu sou um retrato da pálida tristeza (...)]



Itto Vaenius, de

Em 1615, Vaenius publica *Amoris Divini Emblemata* e põe freio nas *diabruras* de Eros, que passa não mais a representar o deus grego e sua relação com os homens, ora benfazendo-os ora torturando-os, em nome do Amor pagão, mas assume o *papel* do Amor Divino, ou seja, o deus pagão é retirado da cena: o cristianismo entrava no palco novamente. Tal acontecimento não era novo, já o havíamos visto desde a Patrística, quando sob os escombros do paganismo os Padres da Igreja alicerçaram as bases da nova religião:

Quanto mais educados no sentido antigo, quanto mais aprofundados na cultura antiga estivessem os escritores cristãos dos tempos patrísticos, tanto mais eles deviam sentir a necessidade de verter o conteúdo do Cristianismo numa forma que não fosse só mera tradução, mas adaptação às suas próprias tradições conceituais e expressivas. (AUERBACH, op. cit., p. 63)

Poder-se-á dizer que o mesmo aconteceu com os emblemas de Vaenius, ou utilizando as palavras de Praz: *Ovidio há sido sucedido por San Agustín*. (PRAZ, 1989, p. 151). Vemos, por exemplo, na figura 10, o Amor divino – representado pelo anjo em pé e vestido (não mais nu como Eros) que leva em uma das mãos um ramo que servirá de açoite – e um outro *anjo* que, na realidade, representa a alma humana.

Agora, o tormento, a pena, o castigo são representados como *Amoris flagellum dulce* (O chicote do amor é doce): o amor divino mostra-nos que o sofrimento pode ser doce e aprazível: é possível sofrer sem dor.

Visão bem diferente da que havia sido visto anteriormente, em relação ao Amor pagão. Na *subscriptio* desse emblema vemos a alusão à correção dada pelos pais a seus filhos: *A vezes importa al hijo/ Mas el azote del padre, Que el regaço de la madre*.

Justus de Harduwijn em seu *Goddelycke wenschen* (1629), mostra a punição dada à alma pecadora em seu emblema 4. Punir não é visto como tormento, mas como forma de se purgar os pecados (figura 11), cujo mote está no salmo 25: *Olha minha fadiga e miséria, e perdoa meus pecados todos*. (Sl 25, 18)

Dessa forma, a imagem do emblema não deve ser vista como representação de uma mera punição, mas como uma troca: por meio da resignação da alma, esta purga seus pecados, daí seu mote: *Vide humilitatem meam* (Veja minha humilhação).



neam, de Justus de
29.

Portanto, ao retornarmos à figura 1, poderemos observar que o *anjo* representado no emblema XI de Jan Suderman^{***} não é um *guardião individual*, um *mensageiro divino*, um ou ainda uma mera *criatura celestial*, mas, na realidade, o próprio Amor Divino que estende suas mãos em auxílio de uma *criança*.

Essas mesmas mãos também não se dirigem apenas a uma criança isolada em meio a um naufrágio num mar revolto e com risco iminente de afogamento, mas a toda alma humana que, desprotegida, é representada naquela criança que tem de ser levada no colo. Ela também não está cercada simplesmente pelas águas do mar, mas pela vida em tribulação.

Esse é o motivo por não haver outras pessoas em seu derredor, somente ela, pois o destino de sua vida lhe pertence, ou melhor, pertence a Deus que lhe concede o livre-arbítrio para que ela possa ir a seu encontro e, abrindo-lhe as mãos, pedir perdão. Daí as mãos abertas e espalmadas em direção ao Amor Divino que a aceita e a acolhe, como uma criança que corre de encontro ao pai após ter permanecido o dia inteiro no jardim da infância.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Auerbach, Erich. *Mimese: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

Biedermann, Hans. *Knauers Lexikon der Symbole*. Berlin, Directmedia, 1999.

Bíblia Sagrada: Edição Pastoral. São Paulo, Paulinas, 1990.

Birken, Sigmund von. *Geistliche Lieder*. In *Die digitale Bibliothek der deutschen Lyrik*. Berlin, Directmedia, 2003.

Brandão, Antônio Jackson de S. *Iconofotologia do Barroco alemão*, 2008, Tese de doutorado em Literatura, USP, São Paulo.

_____. “Aspectos da linguagem fotográfica: do Renascimento à era digital”, *Travessias 5*, Cascavel, 2009.

_____. “O gênero emblemático”. *Travessias 7*, Unioeste, Cascavel, 2010a.

_____. “A imagem nas imagens: leitura iconológicas”, in *Lumen et virtus*, Embu-Guaçu, 2010b.

Dubois, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, Papirus, 2006.

^{***} Que possui, exatamente, a mesma forma do emblema XI de Hermannus Hugo, de 1624; do XI de Justus de Harduwijn, de 1629.

- Feuille, Daniel de la. *Devise et emblemes*. Amsterdam, 1691.
- Greiffenberg, Catharina R. von. Geistliche Sonnette, Lieder und Gedichte. *Die digitale Bibliothek der deutschen Lyrik*. Berlin, Directmedia, 2003.
- Heinsius, Daniel. *Emblemata amatoria*. Amsterdam, Dirck Pieteriz, 1608. (Facsímile).
- Hoffmannswaldau, Christian H. von. Gedichte aus Neukirchs Anthologie, v. 1. *Die digitale Bibliothek der deutschen Lyrik*. Berlin, Directmedia, 2003.
- _____. Sinnreiche Heldenbriefe. *Die digitale Bibliothek der deutschen Lyrik*. Berlin, Directmedia, 2003.
- Horapolo. *Hiroglyphica*. Madrid, Ediciones Akal, 1991.
- Logau, Friedrich von. Sinngedichte. *Die digitale Bibliothek der deutschen Lyrik*. Berlin, Directmedia, 2003.
- Lohenstein, Daniel Caspar. Gedichte. *Die digitale Bibliothek der deutschen Lyrik*. Berlin, Directmedia, 2003.
- Neukirch, Benjamim. Gedichte. *Die digitale Bibliothek der deutschen Lyrik*. Berlin, Directmedia, 2003.
- Panofsky, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo, Perspectiva, 2001.
- Praz, Mário. *Imágenes del Barroco (estúdios de emblemática)*. Madrid, Ed. Siruela, 1989.
- Ripa, Cesare. *Iconología* (Prólogo de Adita Allo Manero). Tomo I. Madrid, Akal, s/d.
- _____. *Iconología*. Tomo II. Madrid, Akal, 1987.
- Silesius, Angelus. Cherubinischer Wandersmann. *Die digitale Bibliothek der deutschen Lyrik*. Berlin, Directmedia, 2003.
- _____. Heilige Seelenlust oder geistliche Hirtenlieder. *Die digitale Bibliothek der deutschen Lyrik*. Berlin, Directmedia, 2003.
- Suderman, Jan. *De godlivende ziel*. Amsterdam, Marten Schagen, 1724, (Facsímile).
- Vaenius, Otto. *Qvinti horatii flacci emblemata: Imaginibus in æs incis, Notisque illustrata*. Antverpiæ, 1612 (Facsímile).
- _____. *Amoris divini emblemata*. Antverpiæ, Ex officina Martini Nuti & Ioannis Meursi, 1615 (Facsímile).

Recebido em 05 de novembro de 2011.

Aprovado em 23 de novembro de 2011.