

*Antônio Jackson de Souza Brandão*

*A literatura barroca  
na Alemanha.*

*Andreas Gryphius: representação,  
vanitas e guerra*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Alemã, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Claudia Sibylle  
Dornbusch

São Paulo  
2003

*Dedico este trabalho:*

*a Deus que me deu persistência de levá-lo a cabo;*

*a meus pais que sempre me apoiaram;*

*às minhas filhas que não me deixavam concentrar quando  
mais precisava, mas que demonstravam ter saúde com isso ;*

*à minha mulher que soube agüentar as noites perdidas com  
os estudos;*

*a meus irmãos pela constante confiança;*

*aos amigos próximos e distantes que também confiaram em  
mim.*

*Agradecimentos especiais a:*

*Minha orientadora Claudia Sibylle Dornbusch pelo apoio e confiança recebidos durante a execução deste trabalho;*

*João Adolfo Hansen por suas ponderações acerca do Barroco, sem as quais o Seiscentos continuaria sendo visto com nossos olhos;*

*Masa Nomura pelo apoio recebido desde o início;*

*Hartwig Timm (do antigo IPBA) e esposa pelo incentivo e pelos livros oferecidos;*

*Walter König pelo material enviado*

## **RESUMO**

Para se compreender o Barroco alemão iniciaremos uma explanação dos pressupostos sócio-culturais e políticos que levaram à Guerra dos Trinta Anos e sua relação com o poeta mais expressivo do momento, Andreas Gryphius. Além disso, a obra do poeta será analisada a partir do modelo de representação que havia na sociedade do século XVI, em especial em seus sonetos.

## **ZUSAMMENFASSUNG**

Um den deutschen Barock zu verstehen, beginnen wir mit einer Erklärung der sozio-kulturellen und politischen Voraussetzungen, die zum Dreißigjährigen Krieg führten und ihre Beziehung zu dem wichtigsten Dichter der Zeit, Andreas Gryphius. Außerdem wird das Werk des Dichters im Hinblick auf das Repräsentationsmodell im 17. Jahrhundert untersucht, insbesondere seine Sonette.

## SUMÁRIO

I.	<b>Introdução</b> .....	07
II.	<b>O estado da questão: Andreas Gryphius no Brasil</b> .....	18
III.	<b>Pressupostos sócio-culturais e históricos</b>	
	i. A Silésia e o contexto dos Seiscentos na Alemanha e o florescimento do <i>Renascimento</i> alemão .....	21
	ii. A Guerra dos Trinta Anos: pressupostos históricos e seu contexto dentro da história alemã dos Seiscentos .....	27
	iii. A Guerra dos Trinta Anos como consequência da crise do século XVII e sua influência na <i>Weltanschauung</i> do povo europeu e alemão .....	37
IV.	<b>Sistemas de representação na arte barroca</b>	
	i. Pressupostos para a análise da representação poética no século XVII.....	43
	ii. A imagem e a criação pictórica e poética: os gêneros emblemático, de empresa e de divisa .....	48

V.	<b>A vida e a obra de Andreas Gryphius dentro do contexto barroco alemão</b>	
	i.	A infância, os infortúnios familiares e as vivências de Andreas Gryphius dentro de um contexto de guerra e perseguição.... 53
	ii.	Os anos de formação intelectual do poeta ..... 58
	iii.	Divisão e classificação do legado literário de Andreas Gryphius ..... 61
	iv.	Considerações acerca da obra de Gryphius..... 64
	v.	Recursos utilizados por Andreas Gryphius em seus sonetos ..... 80
	vi.	A representação imagética em sonetos de Gryphius.....99
VI.	<b>Conclusão</b> .....	124
VII.	<b>Sonetos traduzidos</b> .....	127
VIII.	<b>Bibliografia</b> .....	135

## I. INTRODUÇÃO

Quando se fala em Barroco, a imagem deve, forçosamente, ter lugar de destaque, visto que, no século XVII, ela não só permeava as relações humanas, como também poderia demonstrar a que segmento social o indivíduo pertencia: àquele que dirigia os destinos de então, a aristocracia, ou àquele dos menos afortunados, incluindo aí a burguesia.

*A priori*, é impossível vivermos sem a imagem, ainda mais em nossos dias. Ela apresenta-se-nos, cada vez mais simples, objetiva e direta, principalmente se a virmos como *eikon*<sup>1</sup> não enquanto *eidolon*<sup>2</sup>; para o leitor do século XVII, no entanto, a imagem era metafórica e precisava aparentar uma “sensação de obscuridade”<sup>3</sup>: imagem e palavra andavam juntas. Essa relação imagem-palavra, contudo, possui raízes no próprio desenvolvimento humano e tem início quando o homem, ao querer perpetuar-se, dá início ao processo da escrita por meio da *mimesis* a partir dos elementos da natureza e desdobra-se na criação de vários sistemas lingüísticos.

No Renascimento, Alciato, praticando um ofício próprio dos humanistas italianos do século XVI, traduziu e compôs uma obra com 99 epigramas latinos, dando a cada um deles um título e uma figura correspondente: nascia assim o gênero emblemático, que teria grande aceitação naquela sociedade. Buscava-se então a criação de uma linguagem universal por meio da imagem que prenunciaria, naquele momento, uma “globalização” na arte. Talvez seja esse o motivo por que os motes do barroco alemão, mesmo os protestantes – cujos princípios doutrinários não admitiam muitos dos pressupostos da estética do século XVII – sejam tão próximos aos dos povos católicos. Isso se tornará claro, diante da escolha de um protestante para compreendermos o espírito “ecclético” do homem daquele momento.

Este trabalho visa à apresentação da obra – lírica e dramática – de Andreas Gryphius, que fez largo emprego dos recursos imagéticos de que dispunha, devendo, por isso, explanar os conceitos norteadores que o homem

---

<sup>1</sup> Relação de semelhança e analogia com o referente como a pintura, a fotografia ou a cartografia.

<sup>2</sup> Quando se crê que em um objeto habita um espírito.

<sup>3</sup> Cf.: JÖNS, Dietrich Walter. p. 23.

seiscentista possuía acerca da imagem. Esses serão, no correr desta dissertação, abordados, para que possamos compreender a *Weltanschauung* em que estava inserido o poeta.

### *A mimesis e o surgimento da palavra*

A consciência de poder reter imagens é inerente ao homem. Desde antes de a civilização existir, o mesmo já se destacava dos outros seres por tal faculdade. Prova dessa sua predisposição é o não querer esquecer-se daquilo que foi marcante (ou que é marcante), buscando eternizá-lo nas paredes das cavernas. Criaram, assim, mecanismos imagéticos, para não se esquecer o que foram, o que são e especular o que serão.

Não podemos fugir de nossa própria imagem: cremos nos reconhecer frente a um espelho, como na consciência de saber quem somos e de quem ou o que está a nosso lado; o animal, por outro lado, sempre vê um inimigo potencial diante do espelho. Para que tal consciência fosse possível, criaram-se imagens a partir de elementos da natureza, dos quais nos abastecemos continuamente. Elas possibilitaram a criação dos inúmeros sistemas lingüísticos existentes, os quais, em seus primórdios, faziam uso dos elementos naturais para descrever atos humanos – como os hieróglifos egípcios.

A proto-escrita surge, assim, a partir de uma forma pessoal e subjetiva de ver a natureza; procurava-se imitá-la por meio de imagens. Era uma tentativa objetiva de colar, na rocha, a realidade captada por um olho individual. Ao rememorar uma caçada, pintavam-na, buscando retratá-la, ainda que de forma imprecisa. Dessa forma, tal desenho, tal representação (*mimesis*) sempre teria a Natureza como paradigma<sup>4</sup>. Buscava-se, assim, a objetividade, porém de uma forma subjetiva, pois tudo não passava de uma retratação daquilo que os olhos de um determinado “escriva” via; logo, era uma forma particular de visão transmitida a um outro e desse a todo um conjunto de indivíduos de um mesmo segmento social.

Aos poucos, tais desenhos foram sendo estilizados, dando origem a símbolos – imagens distintas daquelas primitivas que buscavam representar –

---

<sup>4</sup> Cf.: LESSING, Gotthold E. p. 14.



que remetiam a outras idéias, que representavam outros símbolos que partiam da natureza. Surge, então, o alfabeto: a plenitude imagética do homem; a abstração total dos elementos da natureza por meio da consciência humana. Dessa forma, a imagem e a palavra, enquanto símbolos, provêm de uma fonte comum, estão intrinsecamente ligadas, pois são formas pessoais de ver o mundo e a realidade que nos cerca. Entretanto, o motivo que determinou sua invenção nos é desconhecido, apesar de que “muitos foram os que, em épocas muito distantes e diferentes, consumiram suas vidas na procura dos lugares em que, por primeira vez, o gesto se fez signo e, depois, escrita”.<sup>5</sup>

A vida do homem já não pôde mais desvincular-se das imagens, que, em vez de apresentarem-lhe o mundo, representam-no; o homem passa a viver em função das imagens que produziu<sup>6</sup>. Essas deveriam ser mediadoras entre ele e o mundo e teriam a finalidade de fazer com que este fosse acessível e imaginável para aquele.<sup>7</sup>

Abandonando a mera imitação da natureza e adentrando na abstração, abandonamos os últimos vestígios da “corporalidade que se pressentia no primitivo signo”<sup>8</sup>. Este foi o preço da consciência do próprio existir, do reconhecer-se e da percepção do tempo e do mundo por meio do pensamento – realidade única acerca da qual podemos afirmar que existimos<sup>9</sup>: tornamo-nos escravos das imagens, vivemos em função delas e ainda mais distantes do mundo, do qual foram fonte inspiradora primeira.

Com o advento da escrita, aproximadamente dois mil anos antes de Cristo, o homem utiliza-la-á para a construção de um mundo mítico, pois com ela surge uma nova capacidade do homem: a conceitualização<sup>10</sup>. Esse buscará a metafísica, que passará a ser empregada para explicar e desvendar suas perguntas existenciais. Dessa forma, a escrita afastar-se-á ainda mais do mundo concreto de onde viera, permeando-se de abstrações. Os gregos procuravam conhecer-lhe os sentido, entender seu porquê. Dessa forma, dirigem-se aos hieróglifos egípcios, já que sua escrita estava entre a abstração (com suas formas

---

<sup>5</sup> CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. p. 19.

<sup>6</sup> Cf.: FLUSSER, Vilém., p. 12.

<sup>7</sup> Cf.: *Id Ibidem*. p. 12

<sup>8</sup> Cf.: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. p. 28

<sup>9</sup> Cf.: LEOPOLDO, Franklin Leopoldo e. p. 55.

<sup>10</sup> Cf.: FLUSSER, Vilém. p. 13

estilizadas que representavam uma idéia) e a natureza (com sua “colagem” dos elementos naturais).

Para os gregos, os hieróglifos egípcios possuíam origem divina e teriam, portanto, estreita ligação com a divindade. Acreditava-se que, sob tais símbolos, haveria segredos que somente a casta sacerdotal egípcia pudesse entender. Foram compreendidos dessa forma pela Antigüidade e, posteriormente, incorporados pelo Humanismo, como “expressão visual de uma sabedoria hermética, cujo código foi patrimônio dos sacerdotes egípcios que, mediante essa escrita ideal e secreta, ocultavam às pessoas comuns seu conhecimento sobre as realidades mais profundas”.<sup>11</sup> Entretanto, tal teoria tão em voga no mundo helenístico e incorporada pelo Humanismo foi posta em descrédito no século XVIII: se os hieróglifos, enquanto escrita, explicavam leis, usos públicos e história, como não seriam compreendidos pelo povo?<sup>12</sup> Para o ensaísta inglês Warburton, foi justamente o esquecimento dos hieróglifos pelo povo que motivou sua simplificação numa escrita mais acessível.

Vários teóricos, filósofos e pesquisadores da Antigüidade ao século XIX<sup>13</sup> tentaram elucidar a significação imagética dos hieróglifos. Há, entre essas tentativas, um pequeno tratado, *Os Hieroglyphica*, de Horapolo, que, durante séculos, foi considerado a única fonte segura para elucidar os hieróglifos, apesar de que muitos questionaram, após o século XVIII, a autenticidade e a veracidade das informações contidas na obra, até mesmo se existira um Horapolo ou se tudo não passou de uma invenção do seu provável tradutor, Filipo.

Tais aspectos são de somenos importância para nosso trabalho, pois interessa-nos o fato de a obra ter tido grande repercussão e influência nas artes pictóricas e literárias do Humanismo, que utilizará, sistematicamente, os recursos imagéticos contidos nela. Os eruditos humanistas criam que, ao estudar os hieróglifos, teriam acesso a seus mistérios sagrados. As imagens deixam de apresentar somente valores estéticos, para revelar incursões filosóficas. Temos, assim, a intelectualização da imagem. Após o estudo de tais ideogramas, pensava-se que se teria acesso não somente ao saber da Antigüidade, mas

---

<sup>11</sup> HORAPOLO. p. 12.

<sup>12</sup> Cf.: *Id Ibidem*, p.

<sup>13</sup> Foi somente no século XIX que Champollion desmistificou os hieróglifos egípcios, mostrando que não passam de um sistema fonético de escrita

também conhecer-se-ia o segredo de expressar a essência de uma idéia por meio de uma imagem<sup>14</sup>.

A representação visual dos hieróglifos converter-se-á em uma moda esotérica que transcenderá à obra de arte.<sup>15</sup> Várias obras surgirão, explicando o sentido e o emprego dessas alegorias<sup>16</sup>, entre elas a *Iconologia* de Cesare Ripa, cuja influência sobre as artes foi objeto de estudo de vários pesquisadores.<sup>17</sup> Ripa acreditava que a demonstração visual, pictórica, era muito mais efetiva que qualquer instrução verbal<sup>18</sup>, porém não foi o único. Lessing, em seu *Laocoonte ou as fronteiras da pintura e da poesia*, cita, por exemplo, que Leonardo da Vinci atribuía ao olhar um papel muito importante, quando buscava inverter a hierarquia tradicional que estabelecia a precedência da poesia sobre a pintura, ao argumentar sobre a imediaticidade e força dos signos da pintura.<sup>19</sup>

Buscando a mesma fonte imagética, surgem, no século XVI, os gêneros da empresa e do emblema, cujo ápice se dará no período barroco, praticamente desaparecendo nos séculos XVIII e XIX com o advento de uma nova ordem social e econômica. Buscar-se-ia resgatar a primitiva relação imagem-palavra: a imagem destinar-se-ia à leitura; o poema, à contemplação visual. É o momento das metáforas ilustradas, cuja função didática e moralizante, visava a fornecer princípios e modelos comportamentais. As alegorias eram lugares-comuns, também presentes na Bíblia de forma maciça, assim fazia-se mister seu conhecimento, sem o qual seria impossível a inserção e mesmo a permanência nas fechadas sociedades aristocráticas dos séculos XVI e XVII.

---

<sup>14</sup> HORAPOLO. p. 21

<sup>15</sup> HORAPOLO. p. 23.

<sup>16</sup> *Imagens que veiculam a idéia, não de objetos e pessoas concretos e individuais (tais como São Bartolomeu, Vênus, Mrs. Jones ou o Castelo de Windsor), mas noções gerais e abstratas como Fé, Luxúria, Sabedoria etc., são chamadas personificações ou símbolos (...). Assim, alegorias, em oposição a estórias, podem ser definidas como combinações de personificações e/ou símbolos. Há, é claro, muitas possibilidade intermediárias. Uma pessoa A pode ser retratada sob o disfarce da pessoa B (...), ou na atitude costumeira de uma personificação (...); retratos de pessoas individuais e concretas, tanto humanas como mitológicas, podem combinar-se com personificações, como é o caso das incontáveis representações de caráter eulogístico. Uma estória pode também comunicar uma idéia alegórica (...) ou pode ser concebida como uma prefiguração de uma outra estória (...). In: PANOFISKY, Erwin. p. 51.*

<sup>17</sup> PRAZ, Mario. p. 9.

<sup>18</sup> RIPA, Cesare. p. 11

<sup>19</sup> LESSING, Gotthold E. pp. 12-13.

Conhecer os *auctores*<sup>20</sup> greco-romanos e suas obras era imprescindível, pois eram modelos a serem imitados, pois não eram apenas fontes de saber, mas um tesouro da ciência e filosofia de vida, numa época em que ainda não havia ciência no sentido moderno<sup>21</sup>. No entanto, essa contínua imitação buscava, se possível, a *emulatio*, a superação do mestre imitado. A originalidade, nesse período, era ignorada, considerada desconhecimento ou excesso de afetação, dessa forma o poeta deveria ser capaz de manipular os modelos com maestria, pois a “‘imaginação’, a faculdade criadora do novo, era desconhecida como critério para hierarquizar os espíritos”<sup>22</sup>.

A imagem fala com sua voz muda, da mesma forma que a poesia, é uma pintura falante.<sup>23</sup> Muitos artistas utilizam idéias e imagens poéticas, passando-as para a tela ou esculpindo-as. Temos então, o *ut pictura poesis* – preceito horaciano presente em sua *Arte Poética* – que visava justamente estabelecer os limites para a utilização, pela pintura, de elementos literários. Muitas foram as discussões acerca da superioridade ou não da arte poética em relação à pintura. Além de Da Vinci, Cesare Ripa e Lessing entre outros, cria-se que a demonstração visual e pictórica era muito mais efetiva que qualquer instrução verbal<sup>24</sup>, pois a pintura teria um poder maior que a poesia, não apenas por estar ligada ao sentido da visão, mas pela utilização de signos naturais, cuja energia não depende da educação.<sup>25</sup>

Para nós, as imagens barrocas querem transmitir-nos *pathos*, além de veicularem temas religiosos. Entretanto, para um leitor do século XVII, a imagem “falava”, possuía idioma próprio e fonte inspiradora: a Bíblia, Horapolo, Ripa, Lauretus, Picinelli<sup>26</sup>, entre outros. Gestos e olhares podiam representar virtudes

---

<sup>20</sup> Os *auctores* eram uma seleção dos autores didáticos considerados autoridades durante a Idade Média (prolongando-se até meados do século XVIII). Encontravam-se em suas obras, milhares de versos que condensavam experiências psicológicas e regras de vida que seriam largamente empregados na emblemática. Cf.: CURTIUS, Ernst. Robert. pp. 85-95

<sup>21</sup> Cf.: CURTIUS, Ernst Robert. p. 95.

<sup>22</sup> BENJAMIN, Walter. p. 201

<sup>23</sup> Cf.: PRAZ, Mario. p. 3.

<sup>24</sup> Cf.: RIPA, Cesare. p. 11.

<sup>25</sup> Cf.: LESSING, Gotthold E. p. 21.

<sup>26</sup> Os seguintes autores são citados a partir de outras fontes: Hieronymus Lauretus, cuja obra *Sylva Allegoriarvm Totius Sacrae Scripture* foi publicada em Veneza em 1587; Fillipo

ou defeitos: um olhar voltado ao céu, a mão esquerda ao peito e o braço direito estendido indicavam o desejo de união com a divindade<sup>27</sup>, por exemplo. O leão, representava a vigilância, dessa forma, várias igrejas, castelos ou palácios possuíam-no em sua entrada.

Esse método simbólico de pensar foi uma herança da Idade Média – dos herbários e bestiários medievais<sup>28</sup> –, pois a própria natureza surge como um sistema de símbolos que se referem a uma esfera de uma verdade superior e espiritual<sup>29</sup>. No imaginário medieval e barroco, por exemplo, o comportamento dos animais e as ações da natureza expressavam verdades fundamentais ao homem, pois revelavam a divindade. A natureza era, destarte, a grande mestra, entretanto “ela não lhes [aos homens do século XVII] aparece no botão e na flor, mas na excessiva maturidade e na decadência de suas criações”, pois “para eles, a natureza é o eterno efêmero, e só nesse efêmero o olhar saturnino daquelas gerações conhecia a história”<sup>30</sup>. Temos, assim, uma interpretação teológica do mundo, visto que toda a natureza fala das maravilhas de Deus ao homem: as entranhas de um animal, por exemplo, podiam indicar desgraça iminente, como um cometa poderia ser o prenúncio de tragédias<sup>31</sup>. Santo Agostinho já falara dessa relação interpessoal da divindade com o mundo criado: “Vós (...) não ocupais todas as coisas com toda a vossa grandeza?”<sup>32</sup> Deus está presente até mesmo no som da voz humana, quando um sermão é proclamado. Essa relação homem/natureza/imagem será rompida em séculos ulteriores, passando a ser considerada mera superstição.

---

Picinnelli, cuja obra *Mundus symbolicus, in emblematum universitate formatus* foi publicada em Colônia, em 1681

<sup>27</sup>Cf.: RIPA, Cesare. p. 270.

<sup>28</sup> Os bestiários eram livros em prosa ou poesia, algumas vezes com ilustrações, que tratavam de animais verdadeiros ou fantásticos. Por terem sido largamente difundidos na Europa, tiveram influência marcante na literatura e nas artes plásticas.

<sup>29</sup> Cf.: JÖNS, Walter Dietrich. p. 43.

<sup>30</sup> BENJAMIN, Walter. p. 201.

<sup>31</sup> *Assim, por exemplo, houve em 1685 um eclipse do Sol e outro da Lua, ambos visíveis no Brasil, e o jesuíta Valentim Estancel, que os observara de Pernambuco, ‘prognosticou que grandes males ameaçavam o Brasil, fazendo acreditar tal prognóstico com o aparecimento da epidemia, que afligiu em 1686 as duas capitâneas da Bahia e de Pernambuco’.* ABREU E LIMA, J. I. de. *Apud* MARTINS, Wilson. p. 241

<sup>32</sup> AGOSTINHO, Sto. p. 39.

A Igreja da Contra-Reforma soube muito bem utilizar-se das imagens para reconquistar os fiéis que havia perdido, o que se evidencia na competência imagética do teatro jesuítico.

A Companhia de Jesus utilizou-se do maravilhoso medieval e do aprendizado humanista relativo às imagens, fez largo uso das mesmas em seu teatro, que, em latim, não seria acessível aos fiéis que deveriam ser convertidos. Joga-se com as imagens, visando a impressionar e colocar os fiéis e os hereges em estado de admiração devota<sup>33</sup>, incitando-os a adotar a mediação salvadora da Igreja Católica. O teatro dos jesuítas apresenta ilusão e é ao mesmo tempo ilusão. Compêndios, como o de Niccolò Sabbatini, ensinavam a utilização de máquinas para erguer personagens às nuvens e devorar decorações pelo fogo, ou o uso rápido de telões com pintura perspectiva, a fim de criar o máximo de ilusão cênica<sup>34</sup>.

#### *A Reforma e a Guerra dos Trinta Anos*

Mas nem tudo é só ilusão no século XVII, como atestam as várias guerras que envolveram questões religiosas e políticas. Essas guerras sempre foram utilizadas ora pelos príncipes protestantes, como um meio de alcançar sua independência do Imperador, principalmente após verem o resultado da secularização dos bispados que estavam sob seu domínio,<sup>35</sup> ora pelos católicos, como Richelieu, na França, para conter o avanço habsburgo.

Vários incidentes envolvendo católicos e protestantes foram, aos poucos, instalando-se nas fronteiras do Império. Com o aumento do poder habsburgo, crescia também o sentimento anti-Habsburgo e antigermânico na Boêmia. Em março de 1618, um decreto imperial proibiu as reuniões dos protestantes; a resposta não tardou. Em maio do mesmo ano, em Praga, foram defenestrados dois regentes imperiais espanhóis, acontecimento que provocou a Revolta da Boêmia. Não tardou e o Imperador Fernando pediu à Espanha ajuda militar contra os rebeldes<sup>36</sup>. Inicia-se, assim, a Guerra dos Trinta Anos (1618 – 1648), cuja luta

---

<sup>33</sup> Cf.: ROSENFELD, Anatol. p. 23.

<sup>34</sup> Cf.: *id ibidem*. p. 23.

<sup>35</sup> Cf.: GREEN, V.H.H. p. 330.

<sup>36</sup> Cf.: KAMEN, Henry. p. 330.

não se restringiu somente ao Império – apesar de ter sido seu palco, pois antes que chegasse ao fim, havia poucos países europeus de alguma importância que não tivessem dela participado<sup>37</sup>.

É nesse cenário que a arte do século XVII firmará suas raízes na Alemanha.

### *A incipiente literatura alemã*

Os humanistas do século XVI como Budé, Casaubono, Erasmo e Alciato por meio de seus estudos das línguas clássicas, no século XVI, adquiriram conhecimentos aprofundados de gramática e da estrutura da linguagem literária. Tal fato contribuiu para o enriquecimento e reforma de suas próprias línguas maternas, tornando, assim, o latim uma língua morta<sup>38</sup>. Enquanto isso, no mesmo período, os escritores alemães e sua elite culta continuavam a escrever no idioma de Virgílio.

Alguns escritores alemães, desde Martin Opitz, queriam instaurar uma Renascença na Alemanha, nos moldes da ocorrida em outras literaturas européias, ainda que com um século de atraso. São fundadas as *Sprachgesellschaften*<sup>39</sup>, cujo objetivo seria “purificar” a língua alemã, bem como estimular as traduções e a criação de obras literárias próprias nos moldes da Antigüidade e da Renascença<sup>40</sup>. “Foram apresentados, traduzidos e imitados como modelos de arte literária, os grandes mestres Petrarca, Ariosto, Tasso; os escritores da plêiade francesa, como Ronsard; Daniel Heinsius e Hugo Crotius

<sup>37</sup> Cf.: GREEN, V.H.H. p. 330.

<sup>38</sup> Cf.: AUERBACH, Erich. p. 149.

<sup>39</sup> *Sprachgesellschaften*: termo cunhado, no século XIX, para designar academias lingüísticas cujos objetivos eram o estudo e o fomento da própria língua e literatura com o objetivo de inseri-las dentro do contexto literário europeu. Dessa forma, serviam-se de traduções das principais obras das literaturas em língua estrangeira para o alemão, além disso buscavam manter a língua alemã distante da influência de línguas estrangeiras. Inicialmente essas academias somente permitiam a presença de nobres, mas isso foi modificando-se aos poucos e começaram a aceitar eruditos burgueses e literatos. As mais conhecidas *Sprachgesellschaften* eram: a) *Die Fruchtbringende Gesellschaften*, fundada em 1617, que tinha entre seus membros: Opitz, Birkenm Gyphius, Logau, Hardörfeer; b) *Die Deutschgesinnte Genossenschaft* fundada em 1643 por Philipp Von Zesen; c) *Der Elbschwanenorden* fundada em 1660 por Johann Rist; d) *Pegnesische Blumenorden*.

<sup>40</sup> Cf.: BOESCH, Bruno (organizador). p. 161.

dos Países Baixos; os petrarquistas ingleses; verificando o estranho fenômeno de que esse século, caracteristicamente nacionalista, permitiu uma penetração até então inaudita do espírito estrangeiro”<sup>41</sup>.

A Silésia, região não muito distante da Boêmia, epicentro da Guerra dos Trinta Anos, foi de onde saíram grande parte dos poetas de expressão alemã importantes do século XVII. Pode-se citar, entre outros, Martin Opitz, que estabeleceu as regras da poética alemã em seu *Buch von der deutschen Poeterey*, de 1624; Angelus Silesius (Johannes Scheffler) com seus epigramas; Hofmann von Hofmannswaldau, Friedrich von Logau e Andreas Gryphius, o maior poeta e dramaturgo da Alemanha Seiscentista, de quem trataremos neste trabalho.

### *Justificativa e estrutura do trabalho*

Essas informações servem de introdução ao seguinte trabalho, cuja estrutura abordaremos:

- a) o estado da questão da poesia de Andreas Gryphius no Brasil, evidenciando a escassez de material existente no país, ratificado pelo Prof. Dr. João Adolfo Hansen, profundo conhecedor dos sistemas de representação dos séculos XVI e XVII;
- b) os pressupostos sócio-culturais-econômicos e históricos nos quais Andreas Gryphius estava inserido, destacando a Guerra dos Trinta Anos;
- c) os sistemas de representação da arte do século XVII, destacando o papel da imagem e sua relação com a poética;

---

<sup>41</sup> Cf.: *id Ibidem*. p. 160.



- d) um perfil da vida e da obra de Andreas Gryphius, procurando no final destacar recursos imagéticos (da Bíblia, da emblemática e da Patrística) utilizados pelo poeta;
- e) a conclusão do presente trabalho, além de apresentar alguns sonetos traduzidos que podem ser de interesse geral.

## II. O ESTADO DA QUESTÃO: ANDREAS GRYPHIUS NO BRASIL

Quando se fala em Barroco, surgem-nos os mesmos lugares-comuns, mormente nas artes plásticas: a Itália com Caravaggio, “que secularizou a arte religiosa, fazendo os santos parecerem gente comum e os milagres eventos do cotidiano”<sup>42</sup>, e Bernini que além de pintor e escultor foi arquiteto, com seu projeto da Basílica de São Pedro, suas fontes e esculturas religiosas; a Espanha com um dos maiores pintores do século: Velásquez, ou o enigmático El Greco; do Flandres temos o maior pintor religioso da Europa: Rubens; Minas Gerais, aqui no Brasil, salta-nos aos olhos com Aleijadinho, suas igrejas e esculturas que nos transmitem *pathos*, mesmo um século após seus congêneres europeus, mas não com menos brilho. Na literatura e no teatro do século XVII, há uma plêiade muito conhecida: Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Calderón, Shakespeare, Molière, La Fontaine, Milton.

Podemos encontrar no Brasil, razoável material sobre os artistas apontados, seja individualmente ou por meio de antologias literárias ou pictóricas em português, espanhol ou inglês. Entretanto, sobre a literatura alemã desse período não há praticamente nada no país. Tal situação pode levar-nos a crer que não houve, no período, uma profunda busca por construir na literatura, aquilo que já havia sido feito no campo das artes plásticas com Dürer e Holbein ou na música com Bach, universalmente conhecido.

Poderíamos tentar entender isso quando pensamos que a arte conhecida por Barroco foi durante anos, estigmatizada pelos teóricos da arte, mesmo em países onde sua influência foi marcante, como na Espanha. Ali foram necessários quase três séculos (segunda década do século XX) para que fosse possível resgatá-lo das sombras. Exemplo dessa releitura foi dado pela geração de 1927 (data escolhida para comemorar o tricentenário de Góngora que, segundo Dámaso Alonso, foi quem melhor representou aquele século<sup>43</sup>. O mesmo se deu na Inglaterra, na mesma década do século XX, por T. S. Eliot; e na Alemanha, por Walter Benjamin, cuja tese de livre-docência fora recusada pela universidade, por

---

<sup>42</sup> STRICKLAND, Carol. p. 47.

<sup>43</sup> ALONSO, Dámaso. p. 312.

ser “obscura” demais. Mesmo na literatura barroca brasileira veremos tais vicissitudes e seu nome é Gregório de Matos, que foi um grande poeta, se considerarmos como sua a totalidade da obra a ele atribuída e que, por infelicidade e desconhecimento dos críticos do século XVIII, foi tratada durante anos – fora redescoberta somente naquele período – como mero plágio dos grandes expoentes do período; esses críticos haviam esquecido, no entanto, de que não havia plágio naquele período.<sup>44</sup>

Para nós, brasileiros, o período ainda continua obscuro, agora não mais num sentido pejorativo, mas num sentido real, pelo menos no que se diz respeito à arte literária do Seiscentos na Alemanha. Dessa forma, enquanto não existem mais preconceitos em relação ao período, pelo contrário, fala-se até que vivemos em pleno neo-barroco, esses podem surgir pelo total desconhecimento e falta de informação. Ao fazer o levantamento dessa questão, por exemplo, pesquisamos em vários meios brasileiros e em português a respeito de Andreas Gryphius, como por exemplo na Enciclopédia Encarta, distribuída juntamente com computadores e encontramos os seguintes dados sobre o período literário na Alemanha:

*No princípio do século XVII, o crítico Martin Optiz defendeu a imitação dos modelos literários franceses. Nesta época, poetas como Simon Dach, Paul Fleming, Johann Scheffler, comumente chamado Angelus Silesius, o barão Friedrich von Logau e Paul Gerhardt alcançaram uma maior individualidade de expressão.*

*Os efeitos da Guerra dos Trinta Anos podem ser sentidos na obra do romancista Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen. As comédias do satírico Andreas Gryphius também descrevem o desencanto posterior à guerra.<sup>45</sup>*

Assim quem se basear nessa “Enciclopédia” é levado a crer que Dach, Logau e Gerhardt, que eram poetas menores, sejam os expoentes do período barroco alemão e, pior do que isso, é considerar o poeta maior do período,

---

<sup>44</sup> MARTINS, Wilson. P. 225.

<sup>45</sup> Alemã, Literatura," *Enciclopédia® Microsoft® Encarta*. © 1993-1999 Microsoft Corporation. Todos os direitos reservados [por ser automático, mantivemos a nota de rodapé como nos foi sugerida.]

Andreas Gryphius, como um mero escritor de comédias e satírico, sem sequer demonstrar a diferença que havia entre tais gêneros literários; além disso Gryphius descreve “o desencanto **posterior** à guerra”, o que não corresponde a verdade.

Como havíamos dito, falta-nos material para que possamos estudar o período no Brasil, mesmo na universidade, entretanto podemos citar: *A origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamim; *História da literatura alemã* (antologia), de Bruno Boesch; *Teatro alemão*, de Anatol Rosenfeld, além de outros livros em língua alemã, francesa, inglesa e espanhola que abordarão o período, não o autor em questão, Andreas Gryphius. Há, como foi visto uma imensa lacuna que nós, brasileiros, deveríamos minimizar em relação à literatura alemã do período barroco.

Temos como prova dessa disposição para alargar os horizontes literários do período, a tese de doutoramento de Maria do Carmo Fleury Malheiros, que aborda justamente outro grande expoente da literatura alemã do período: Grimmelhausen.

Dessa forma, sabendo que realmente existe um grande vácuo de informação e material sobre o assunto, fato comprovado pelo Prof. Dr. João Adolfo Hansen, especialista nos modelos de representação do século XVII e XVIII no Brasil, esperamos poder preencher, com esse trabalho, essa lacuna com uma visão do Seiscentismo alemão e seu principal expoente, Andreas Gryphius.

### **III. PRESSUPOSTOS SÓCIO-CULTURAIS E HISTÓRICOS**

#### **i. A Silésia, o contexto dos Seiscentos na Alemanha e o florescimento do Renascimento alemão**

Para se compreender o século XVII alemão é mister conhecer dois aspectos fundamentais dos séculos anteriores: sua estrutura política e religiosa. Politicamente, não havia uma nação alemã, pois essa era dividida em mais de trezentos estados semi-autônomos e cada um deles governado por um príncipe, bispo ou conde, apesar da aparente unidade transmitida pelo Sacro Império Romano-Germânico, cujo imperador era eleito pelos príncipes mais poderosos – os Eleitores<sup>46</sup>; do ponto de vista religioso, a região foi o berço da Reforma, que mudaria o destino da Igreja católica e da Europa, provocando uma série de conflitos e guerras.

Martinho Lutero, o arauto da insatisfação que se alastrava por todos os recantos da Europa contra a instituição eclesiástica, soube aproveitar os preceitos e o desenvolvimento trazidos pelos ideais renascentistas que dominavam o século XVI, entretanto pode-se considerar a Reforma tanto uma reação contra o Renascimento como seu resultado<sup>47</sup>. Mas, se por um lado Lutero teve a inclinação – religiosa – de tornar o cristianismo mais puro, não foi o que pensaram muitos de seus protetores, entre eles príncipes poderosos que visualizaram no movimento a oportunidade de se apropriarem dos bens eclesiásticos como saída para contornarem a necessidade de dinheiro para sustentar uma administração cada vez mais complexa, para equipar seus exércitos, ou mesmo para adquirir objetos de luxo para a ostentação de sua posição.<sup>48</sup> Aquela que era uma disputa de alguns príncipes com os prelados de seus territórios, assumiu grandes proporções, levando as grandes potências européias a digladiarem-se, naquela que seria uma das mais brutais guerras conhecidas pela humanidade: a Guerra

---

<sup>46</sup> O colégio Eleitoral ou *Kurfürstentag* era formado pelos três Arcebispos-Eleitores de Mogúncia, Tréveris e Colônia; o conde Palatino do Reno; o duque da Saxônia; e o eleitor de Brandemburgo, juntamente com o Rei da Boêmia. Cf.: GREEN, V.H.H. p. 114.

<sup>47</sup> Cf.: *id ibidem*. p. 131.

<sup>48</sup> Cf.: *id ibidem*. p. 131

dos Trinta Anos, iniciada em 1618, em que muitas famílias desterradas por motivos religiosos poderiam até considerar-se felizes, pois não sucumbiram à brutalidade dos lansquenetes (*Landsknecht*<sup>49</sup>) nem ficaram à mercê de exércitos de salteadores.

O já fragmentado pseudo-Estado alemão, ou melhor, os limites do Sacro Império Romano-Germânico tornam-se, devido a sua falta de unidade e diante de interesses políticos contrários aos Habsburgo, palco em que se definiria a fase decisiva da luta entre católicos e protestantes. No entanto, desde seu início, ficou claro que os motivos da beligerância iam muito além das questões religiosas. Pode-se observar isso claramente quando vimos que nações religiosamente contrárias buscavam alianças contra a família mais poderosa da Europa. Exemplo vemos em de Francisco I (1515-1547) da França – que fez aliança com os suecos, com os dinamarqueses e até com os turcos (1543) – contra o imperador Carlos V (1519-1558); ou, alguns anos mais tarde, o também todo-poderoso cardeal francês Richelieu, que compactuou com o rei protestante da Suécia, Gustavo Adolfo. Em 1648, o Tratado de Vestfália põe termo à guerra, encerrando a era dos conflitos religiosos e instaurando a dos conflitos políticos<sup>50</sup>, além de assinalar o fim da concepção medieval da Europa, que desde há muito estava moribunda, com o aparecimento do Estado moderno.<sup>51</sup>

Entretanto, foi dentro desse contexto perturbado e conflituoso, no século XVII, que a literatura alemã preparava-se para adentrar no mundo do Renascimento europeu, ainda que tardiamente. Muito se falou das causas desse atraso de quase um século em relação às outras nações européias. Talvez pudéssemos entendê-lo, lembrando que a Reforma absorveu de tal forma o espírito alemão, no século anterior, que mal restou interesse, força ou tranqüilidade para o florescimento do renascimento artístico.<sup>52</sup> Tal “Renascimento”, no entanto, não passou de uma tentativa, visto que os poetas e dramaturgos alemães do período estavam cercados de tendências barrocas presentes em muitas regiões da Europa. O mundo e a literatura não ficaram alheios às transformações sócio-culturais e religiosas do momento. Assim, por

---

<sup>49</sup> Designação dada aos mercenários alemães do século XV.

<sup>50</sup> LIMA, Oliveira. p. 395.

<sup>51</sup> Cf.: GREEN, V.H.H. p. 346.

<sup>52</sup> Cf.: BOESCH, Bruno. p. 161.

mais que tentassem seguir seus predecessores, imitando-os, não conseguiram, pois já estavam inseridos num outro contexto social, distinto do anterior.

É justamente por isso que o Seiscentismo alemão foi duramente criticado pelas escolas literárias alemãs ulteriores. Grimmelshausen, por exemplo, foi considerado, durante muito tempo, a única expressão literária digna de crédito do período, pois os “outros” não passavam de marinistas e escritores de tragédias artificiais – que sequer tragédias eram, segundo os moldes de Aristóteles – com sua linguagem gongórica e artificial. Em suma, o autor de *Simplizissimus* é quem teria salvado o século XVII do total fracasso literário. Tais críticos não viram que a vontade de classicismo foi o único traço característico da Renascença alemã, a qual o Barroco ultrapassou. Assim, “cada tentativa de aproximar-se da forma antiga expunha a obra (...) a uma reestruturação altamente barroca.”<sup>53</sup> Em relação à tragédia, segundo os preceitos aristotélicos, Benjamim nos diz que o Seiscentismo alemão foi o período em que Aristóteles teve menos influência, pois essa foi buscada no classicismo holandês e no teatro jesuítico<sup>54</sup>. E acrescenta “é quase inacreditável que se tenha afirmado que o drama barroco é uma verdadeira tragédia pelo simples fato de que ele evoca os sentimentos de piedade e terror, que Aristóteles considerava típicos da tragédia – sem levar em conta que Aristóteles jamais disse que somente a tragédia podia evocar essas emoções.”<sup>55</sup>

Sem preocuparmo-nos demasiadamente com a crítica dos séculos posteriores ao Barroco alemão, devemos levar em consideração o papel desempenhado por seus autores na construção da língua literária alemã. Seu articulador foi Martin Opitz, ao estabelecer as regras da poética alemã em seu *Buch von der deutschen Poeterey*, de 1624.

Há, assim, no período, a valorização e a utilização da língua nacional como expressão literária, visto que a língua utilizada em muitas cortes alemãs era o francês e a língua poética, o latim. As primeiras obras de Andreas Gryphius – em sua época escolar – também foram escritas no idioma de Virgílio (*Herodis Furiae et Rachelis lacrymae*, de 1634; *Dei Vindicis Impetus et Herodis Interitus*, de 1635; *Parnassus renovatus*, de 1636), ou seja, enquanto na Itália já havia um Petrarca e

---

<sup>53</sup> BENJAMIM, Walter. p. 83.

<sup>54</sup> *Id ibidem*. p. 84.

<sup>55</sup> *Id ibidem*. p. 74.

um Dante Alighieri; na Espanha, um Cervantes; um Ronsard, na França; e em Portugal, Camões já publicara *Os Lusíadas*; esse grupo pioneiro teria, pelo menos, o mérito da construção do idioma literário alemão moderno, iniciado por Martinho Lutero com sua tradução da Bíblia. Além dele, obviamente, foi fundamental o papel exercido pelas *Sprachgesellschaften*<sup>56</sup>, cujo modelo foi a florentina *Accademia della crusca*, que visavam à padronização da língua, sem interferências de palavras estrangeiras, além de uma uniformidade da escrita.<sup>57</sup>

Esse florescimento literário teve lugar na Silésia de onde saíram os maiores expoentes do Seiscentismo alemão: Martin Opitz, Andreas Gryphius, Daniel Czepko, Angelus Silesius (Johannes Scheffler), Christian Hofmann von Hofmanswaldau, Daniel Casper von Lohenstein, Johann Christian Günter e Quirinus Kuhlmann. Muitos podem ter sido os motivos que levaram a Silésia a ter essa característica, como podemos verificar:

- a) Durante séculos, a Silésia foi ocupada e dominada por vários povos. Aproximadamente no século II a.C. foi invadida pelos vândalos; no século X, em meio a uma Europa cristianizada, ainda era uma região habitada por povos pagãos; a partir do

---

<sup>56</sup> *Sprachgesellschaften*: termo cunhado, no século XIX, para designar academias lingüísticas cujos objetivos eram o estudo e o fomento da própria língua e literatura com o objetivo de inseri-las dentro do contexto literário europeu. Dessa forma, serviam-se de traduções das principais obras das literaturas em língua estrangeira para o alemão, além disso buscavam manter a língua alemã distante da influência de línguas estrangeiras. Inicialmente essas academias somente permitiam a presença de nobres, mas isso foi modificando-se aos poucos e começaram a aceitar eruditos burgueses e literatos. As mais conhecidas *Sprachgesellschaften* eram: a) *Die Fruchtbringende Gesellschaften*, fundada em 1617, que tinha entre seus membros: Opitz, Birkenm Gyphius, Logau, Hardörfeer; b) *Die Deutschgesinnte Genossenschaft* fundada em 1643 por Philipp Von Zesen; c) *Der Elbschwanenorden* fundada em 1660 por Johann Rist; d) *Pegnesische Blumenorden*.

<sup>57</sup> Vale ilustrar que tal comportamento também foi semelhante na língua portuguesa como escreveu um especialista espanhol, Manuel Múrias: *O fato é que, no século XVII, sob a dominação política e cultural da Espanha, a língua portuguesa se transforma em instrumento perfeito para toda a expressão artística, no que contribui, em particular, o influxo do gongorismo, este foi o grande artífice da língua portuguesa: a agilidade, a agudeza de expressão, a abundância de imagens e metáforas, a flexibilidade sintática, uma nova contribuição de vocábulos latinos e não poucos neologismos castelhanos que lhe enriqueceram o léxico, fizeram do português seiscentista a língua literária por excelência, 'saindo assim o idioma do Gongorismo um instrumento muito mais polido e ágil do que fora legado pelo século anterior.'* Cf.: MARTINS, Wilson. pp. 238-239



século XI foi conquistada pelo duque boêmio Bretislav I; no século XII, passa a pertencer à Polônia e, nesse mesmo período, por volta de 1125, tem início a colonização alemã na região<sup>58</sup>; no século XIII, sob o domínio polonês, há a invasão dos mongóis, levando o rei Henrique II (1238–1242), da Polônia (dinastia dos Piastas), e grande parte de seu exército a perecerem na frente de batalha; entre 1220 e 1270, temos o apogeu da colonização alemã na região; no século XIV, a Silésia é invadida e anexada à Boêmia (1368) por seu rei, Johann von Böhmen, levando o rei Casimiro III (1333-1370) da Polônia a cedê-la; no século XV, é conquistada por Matias Corvino (1458-1490), rei da Hungria; no século XVI, passa ao domínio habsburgo até a ascensão da Prússia, que a conquistará em 1742, tornando-a, assim, parte do futuro Segundo Reich alemão sob Guilherme I;

- b) A Silésia não contava, naquele momento, com uma Universidade – exceção em todo o Império –, por isso muitos silesianos precisavam dirigir-se ao *Akademische Gymnasium*, em Danzig, à Universidade de Leyden, na Holanda ou a outras universidades da Europa Ocidental; mantendo, dessa forma, a região sempre bem informada de todas as novidades que aconteciam nas outras regiões européias<sup>59</sup>;
- c) A região era uma rota de fuga para um sem-número de seitas, que lá mantinham discussões acirradas, desenvolvendo o espírito crítico de seus participantes;

---

<sup>58</sup> Muitos foram os fatores desse avanço rumo ao leste: a explosão demográfica em sua região, a liberdade oferecida pelos príncipes eslavos de que os colonizadores poderiam manter-se sujeitos às leis alemãs, bem como a propagação da fé aos remanescentes pagãos através da construção de monastérios na região, principalmente o dos cistercienses

<sup>59</sup> SZYROCKI, Marian. p. 10.

- d) O comércio com a Polônia constituía a principal fonte de prosperidade das cidades silesianas, proporcionando, além disso, um intenso intercâmbio cultural.<sup>60</sup>
  
- e) Por fim, entrecruzavam-se, na região, idéias do ocidente, do oriente, do sul e do norte, tornando e demonstrando ser uma região pluricultural e cosmopolita.

---

<sup>60</sup> *Id ibidem.* p. 10.

**ii. A Guerra dos Trinta Anos: pressupostos históricos e seu contexto dentro da história alemã dos Seiscentos**

É lugar-comum afirmar que os conflitos humanos, mormente as guerras, têm sua origem em fatos anteriores a sua eclosão. Conhecem-se bem as causas da Grande Guerra – a frágil política das alianças entre as potências européias –, mas foi necessário o assassinato do Arquiduque Francisco Ferdinando, herdeiro do trono austro-húngaro, em 1914, para servir de estopim; ou, então, a invasão do exército alemão à Polônia, em 1939, – mesmo após a *Anschluß* da Áustria e de parte da Tchecoslováquia pelos nazistas – para que se desencadeassem as sucessivas declarações de guerra que levariam à Segunda Guerra Mundial.

Somos, muitas vezes, levados a pensar que esses foram os piores momentos em que grande parte da humanidade se digladiou em nível mundial, entretanto houve, no século XVII, um momento em que as nações européias participaram de um conflito de dimensões até então desconhecidas e somente revividas no século XX. Tal conflito foi conhecido como Guerra dos Trinta Anos, estendendo-se de 1618 a 1648, cujo palco foi a Europa central, no território compreendido pelo antigo Sacro Império Romano-Germânico.

Assim, para se compreender o cerne desencadeador e o porquê da profundidade e complexidade dos confrontos no continente nesse período, faz-se necessário conhecer sua gênese. Exatamente cem anos antes do estopim da guerra, em 1517, Martinho Lutero afixara suas 95 teses em Wittenberg, inaugurando a era dos conflitos religiosos. Suas idéias logo conquistaram a simpatia de grande parte da nobreza alemã, pois o “luteranismo tornara-se um seguro aliado do particularismo político dos príncipes alemães. O príncipe, estivesse ou não genuinamente convertido à verdade das idéias luteranas, fruía lucros terrenos da confiscação dos bens da Igreja, aumentava o seu controle sobre os negócios eclesiásticos e adquiria um maior grau de independência do imperador católico.”<sup>61</sup> Lutero, ao ser condenado por heresia na Dieta de Worms, é acolhido por nobres alemães e lança os fundamentos de sua doutrina, que serão combatidos pelo imperador Carlos V; pois aquele, ao fomentar o particularismo

---

<sup>61</sup> GREEN, V.H.H. p. 157.

dos príncipes, diminuiria a autoridade imperial, além de romper com a unidade do Império<sup>62</sup> que este pretendia tornar forte e centralizado. Sucederam-se, a partir daí, querelas militares, religiosas, políticas – como a rivalidade entre os Valois e Carlos V – e sociais como a Guerra dos Camponeses<sup>63</sup>. Uma trégua só foi possível em 1555, com a Paz de Augsburgo, quando foi estabelecido que cada príncipe decidiria qual religião adotaria: o luteranismo ou o catolicismo. Entretanto, o tratado não defendia a tolerância. Consentiu apenas na existência de duas religiões, nas quais nem o povo nem a Igreja teriam direito à participação e à escolha: estava claro que tal compromisso estava propenso a ser, cedo ou tarde, desafiado.

O desafio foi constante nos séculos XVI e XVII, como demonstra a geopolítica europeia com os constantes enfrentamentos entre suas potências, que visavam a uma maior participação territorial, econômica e política. Convém enumerar alguns exemplos:

- a) a constante luta da Espanha – para manter-se como potência hegemônica no continente europeu – com a França, cuja meta era desestabilizar a atuação e o poder dos Habsburgos em seus dois ramos: o espanhol e o austríaco;
- b) a Inglaterra criava condições para a futura dominação dos mares;
- c) as Províncias Unidas buscavam sua independência da Espanha e do Império;
- d) Dinamarca e Suécia disputavam a hegemonia no Mar Báltico;

---

<sup>62</sup> *Id ibidem*, p. 157.

<sup>63</sup> Não só os príncipes viam benesses nas idéias de Lutero, mas também os camponeses. Liderados por Thomas Münzer, os camponeses viam no movimento a oportunidade de quebrar a estrutura feudal e o vínculo que os ligava a seus senhores, que ainda reinava em grande parte do Império, nem que para isso tivessem de usar da força para conquistar terras da Igreja e da própria nobreza. Lutero, entretanto, condenou com veemência tal atitude, incitando os príncipes a esmagarem os insurretos.

- e) o Império Otomano queria avançar ainda mais em solo europeu, além de controlar o comércio com o Oriente;
- f) e, finalmente, a reestruturação da Igreja católica pós-tridentina e contra-reformista, em que a autoridade papal saiu fortalecida e se ratificou a ruptura permanente entre a doutrina católica e a protestante.

Esse fato pode nos dar uma idéia clara da exaltação dos ânimos, bem como da realimentação do espírito belicoso de muitos príncipes que foram árdios defensores dos ideais católicos – como Maximiliano I, da Baviera – ou dos protestantes – como Gustavo Adolfo, rei da Suécia, que não viam com bons olhos o avanço de um e de outro lado. Assim, enquanto o contra-reformismo avançava, o mesmo se dava com os reformados, cujos membros ganhavam posições nas Dietas, apesar de estarem divididos entre luteranos e calvinistas, o que, seguramente, os enfraquecia. Em maio de 1608, é fundada a União Evangélica<sup>64</sup>, que reunia os príncipes protestantes, aceitando-se a inclusão dos calvinistas após a Paz de Augsburg. Um ano depois, é a vez dos católicos unirem forças na Liga Católica, encabeçada por Maximiliano II, da Baviera.

Desde 1576, o imperador é Rodolfo II (1552-1612), que se preocupava mais com a alquimia do que com os assuntos de Estado. Em 1609, diante de uma iminente rebelião na Boêmia, em cuja capital, Praga, havia fixado sua residência, concede aos protestantes<sup>65</sup> a Carta de Majestade, garantindo-lhes a liberdade de praticarem sua religião. Em 1612, Matias I torna-se imperador e promete aos boêmios manter sua liberdade religiosa. Entretanto demonstra a vontade de impor a Contra-Reforma na região, a que os protestantes se opõem na Dieta da Boêmia, reivindicando junto ao imperador que mantenha a Carta de Majestade, entretanto esse a dissolve, proibindo seus encontros. Enfurecidos, dirigem-se ao Palácio Hradschin e após se atracarem com os regentes imperiais, atiram-nos

---

<sup>64</sup> A União Evangélica contava com o apoio fora da Alemanha do rei da França, Henrique IV, que havia sido protestante, da Inglaterra e das Províncias Unidas.

<sup>65</sup> Tal concessão foi outorgada somente aos luteranos, não o foi para os calvinistas e irmãos boêmios, herdeiros dos hussitas do século anterior.

pela janela. Tal fato é conhecido como a *Defenestração de Praga* e dá início à Revolta da Boêmia, marco inicial dos conflitos que culminaram com a Guerra dos Trinta Anos, que “afundou a Alemanha num mar de sangue e lágrimas”<sup>66</sup>

Os rebeldes instauram um governo novo e formam um exército. Entrementes, morre o Imperador Matias I e elegem, à revelia, Frederico V, eleitor do Palatinado, como seu rei, sendo que o trono caberia a Fernando da Estíria, sobrinho do morto, que se torna o novo imperador, Fernando II. Este se lança contra os sublevados após receber apoio da coroa espanhola e do príncipe Maximiliano da Baviera, cujo apoio militar seria recompensado com o eleitorado palatino.

Em novembro de 1620, as tropas católicas – da Liga e do imperador –, sob o comando do general imperial Johann Tserclaes von Tilly, invadiram a Boêmia e derrotaram os rebeldes na Montanha Branca a poucos quilômetros de Praga. Após a derrota, Frederico V foge para a Silésia e de lá para a Holanda. O imperador foi implacável com os sublevados: todos os cabeças do movimento foram executados, suas famílias desterradas, seus bens confiscados e distribuídos às famílias católicas que lhe eram leais. Extinguiram-se praticamente todas as liberdades dos boêmios: sua coroa passa a ser hereditária da Casa de Habsburgo; a religião católica foi imposta à força, fecharam-se as igrejas protestantes; a educação ficou à cargo dos jesuítas, destituíram-se, assim, os professores protestantes<sup>67</sup>; a língua alemã passa a ter o mesmo peso da tcheca; intensifica-se a germanização da região. A Dieta de Ratisbona concede a Maximiliano da Baviera a dignidade de Eleitor no lugar de Frederico V, além do Alto Palatinado.

Fernando II conseguiu debelar de forma eficaz a rebelião na Boêmia, entretanto sua política extremamente repressora fez com que surgissem várias

---

<sup>66</sup> GEISS, Imanuel. p. 180.

<sup>67</sup>Contava-se entre eles Comenius, considerado um dos maiores educadores do século XVII, cuja obra *Janua linguarum reserata* circulava no colégio de Danzig não só em latim como traduzido para o alemão. Comenius em em uma carta a Samuel Hartlieb, amigo de Milton, expõe a arbitrariedade com que se processou tal ato e quem foram os atingidos: *Alle, die über Frömmigkeit, Sittlichkeit, Wissenschaftlich und Künste geschrieben haben, gleichviel ob Christ oder Mohammedaner, Jude oder Heide oder welcher Sekte sie immer angehört haben mögen, Pythagoräner, Akademiker, Peripatetiker, Stoiker, Essäer, Griechen, Römer, Alte oder Neue, Doktor oder Rabbi, jedwede Kirche, Synode, Kirchenversammlung: alle, sage ich, sollen zugelassen und gehört werden.* Cf.: JESSEN, Hans. p. 123.

reações contra os Habsburgo em toda Europa, prolongando e extrapolando uma revolução que seria intestinal. Vários fatores foram decisivos, como, por exemplo, o final da Trégua dos Doze Anos (1621) entre Holanda e Espanha (outro braço dos Habsburgo); ou o receio dos reis protestantes da Dinamarca e da Suécia de que o Imperador aproveitasse a situação para restaurar seu poder por toda a Alemanha e impor, à força, a fé católica; além disso, também queriam assegurar sua hegemonia na Europa setentrional.

Assim, Cristiano IV, rei da Dinamarca, e o conde Ernst von Mansfeld, mercenário que estava a serviço de Frederico, invadem o império e são seguidamente derrotados pelo general Tilly, que ocupa o ducado de Schleswig-Holstein, a Jutlândia, Mecklemburgo e a Pomerânia. Surge, nesse momento, uma figura importante no cenário da guerra: Albrecht Eusebius Wenzel von Wallenstein (1583-1634)<sup>68</sup>, quem derrota Mansfeld que recebia ajuda de Jaime I, da Inglaterra. Após a vitória das tropas imperiais, é assinado o Tratado de Lübeck (1629), pelo qual a Dinamarca recebe novamente seus territórios para que não interferisse mais em assuntos do Império, e que abandonasse suas pretensões aos bispados de Bremen e de Verden.

As sucessivas vitórias de Fernando II levaram-no a promulgar o Editto de Restituição – anulando a Paz de Augsburgo – que, além de obrigar a devolução das terras secularizadas pelos protestantes à Igreja católica, destituía os calvinistas de seus cargos, o que pressupunha que tentaria impor o catolicismo a todo o Império. A execução do editto foi delegada a Wallenstein, que não o via com bons olhos, acreditando que perderia as regalias conquistadas com a guerra. Essas, por sinal, irritavam profundamente muitos príncipes alemães, entre eles Maximiliano, que solicitavam ao imperador a saída do boêmio do comando das tropas, apesar da relutância de Fernando II, que finalmente, concedeu.

Sua saída foi uma demonstração do que fazia a diplomacia francesa nos bastidores: a desestruturação do Império; a intriga entre os príncipes católicos e o imperador<sup>69</sup>, e acordos beligerantes com outros países, pois ainda não tinha

---

<sup>68</sup> As tropas sob comando de Wallenstein foram recrutadas e equipadas por sua conta e risco, já que o mesmo havia enriquecido sobremaneira com o comércio de cereais que abastecia os exércitos do imperador.

<sup>69</sup> Como na Dieta de Ratisbona de 1630, quando se negou o reconhecimento de Fernando como o rei de Roma.

condições de intervir diretamente no conflito. Assim, sua política externa consistia tanto em semear a discórdia dentro da Alemanha quanto em outros países como forma de garantir sua supremacia na Europa. Vemos isso em Richelieu que apóia financeiramente Gustavo Adolfo, o rei da Suécia protestante. Este via a possibilidade de dominar o Báltico, visto que seu concorrente direto, a Dinamarca, havia sucumbido. Assim, estabeleceu-se o Tratado de Bärwalde (1631), assinado pelo rei sueco com a França, cuja duração seria de seis anos<sup>70</sup> e segundo o qual os suecos receberiam dinheiro para enfrentar os Habsburgos, desde que respeitassem a religião católica nos territórios ocupados.

“A chegada de Gustavo Adolfo a solo alemão transformou indiscutivelmente a guerra num conflito europeu, pois ela representou a conjunção do imperialismo báltico protestante e do receio francês às ambições dos Habsburgos<sup>71</sup>”. Incontestavelmente, Gustavo Adolfo foi a maior personalidade da guerra, “acreditava que a expansão do território e da influência sueca fosse a proteção mais segura contra as agressões habsburga e polaca. ‘A Pomerânia e a costa báltica são os redutos exteriores da Suécia’, escreveu ele; ‘são suas garantias contra o imperador’”<sup>72</sup>. Além de querer restaurar os príncipes protestantes destituídos e defender as liberdades políticas religiosas na Alemanha, visto que possuía profundo interesse pela causa protestante, queria levar adiante o imperialismo sueco; não é à toa que grande parte dos príncipes alemães, fossem protestantes ou católicos, não confiava nos suecos.

Para Gustavo Adolfo, que já possuía em seu *curriculum* três guerras – vencera a Polônia contra seu primo Sigismundo III (1621-1629), a Dinamarca (iniciada por seus pai Carlos IX e encerrada em 1613) e a Rússia (terminada em 1617) –, foi relativamente fácil adentrar na Alemanha, conseguindo uma importante vitória sobre as tropas imperiais sob o comando de Tilly, em Breitenfeld (1631), o que alargou sobremaneira seus objetivos políticos e imperialistas. Diante disso, deixa de cumprir o pacto que fizera com os franceses, impondo o luteranismo por onde passava.

---

<sup>70</sup> Cf.: JESSEN, Hans. p. 253.

<sup>71</sup> GREEN, V.H.H. p. 340.

<sup>72</sup> *Id ibidem*, p. 340.



Em 1632, o general imperial Tilly morre cinco dias após ter sido ferido próximo a Rain am Lech, abrindo, destarte, o caminho ao rei sueco rumo a Munique<sup>73</sup>. Diante desses acontecimentos, não resta outra alternativa a Fernando II que se reconciliar com a Liga e com Wallenstein, que derrota Gustavo Adolfo em Nurembergue – onde a penúria devido à escassez de víveres já era reinante<sup>74</sup>:

*Damals war in dem Lager großer Not, weil es mit dem Proviand für das Volk und Fütterung für die Pferde gar genau herging, also daß daher viel Volk erkrankte und wegstarb. So verdorben und starben auch viel Pferde und ander Vieh und versrsachten die totens Aas, weil es heißes Wetter war, einen großen übermäßigen Gestank.*

Junto com seu exército, o rei sueco dirige-se para norte e, dessa vez, surpreende e derrota as tropas do general Gottfried Heinrich von Papenheim e as de Wallenstein. Entretanto, em meio a essa batalha, em Lützen, Gustavo Adolfo tombou e seu exército, um dos mais disciplinados e bem preparados da guerra, transforma-se num “corpo de mercenários, controlado em grande parte por Richelieu”<sup>75</sup>.

Ambicioso, Wallenstein queria vingar-se do imperador que já o destituíra uma vez. Tal desejo aumentou ainda mais com sua derrota em Lützen, quando conspirava contra o imperador com o inimigo. Acusado de traição, é assassinado em Eger, juntamente com um grande número de seus *Friedländer*<sup>76</sup>, a mando do próprio Imperador.

Vale a pena ler a carta do confessor do Imperador, o jesuíta Wilhelm Lamormaini, de 3 de março de 1634, na qual explicita algumas razões encontradas por Fernando II para destituí-lo novamente, além de condená-lo à morte por traição<sup>77</sup>:

---

<sup>73</sup> Cf.: JESSEN, Hans. pp. 285 e 286.

<sup>74</sup> *Id ibidem.* p. 311-312

<sup>75</sup> GREEN, V.H.H. p. 342.

<sup>76</sup> Soldados de Wallenstein.

<sup>77</sup> Cf.: JESSEN, Hans. p. 354.

*Die geheimen Machinationen des Friedländers mündeten schließlich am 12. Januarii in eine Verschwörung. Er wollte den Kaiser verderben, das Haus Österreich auslöschen, die Königreiche und österreichischen Lande in seine eigene Hand bekommen und die Güter und Herrschaften der getreuen Diener des Kaisers unter seine Mitverschworenen verteilen.*<sup>78</sup>

Após a morte de Wallenstein, o comando das tropas imperiais passa para o conde Matthias Gallas que, juntamente com o cardeal-infante D. Fernando, irmão de Felipe IV da Espanha, e o rei da Hungria vão reconquistando posições ao norte. Impuseram uma grande derrota ao exército do duque protestante Bernardo do Saxe-Weimar e em 6 de novembro de 1634 vencem os suecos em Nördlingen<sup>79</sup>. Os suecos deixam, aparentemente, de ser uma ameaça à estabilização do Império; diante disso, os protestantes, sem seus principais aliados, procuram encontrar uma solução pacífica para o conflito, o que culminou com o Tratado de Praga.

Esse fez importantes concessões aos protestantes, modificando algumas resoluções do Edito de Restituição. Aquilo que seria apenas uma negociação isolada entre o Imperador e o Eleitor do Saxe, estendeu-se a toda a coalizão protestante. No entanto, o que parecia ser o prenúncio da paz, não o foi, pois segundo escreveu Richelieu: “O Eleitor da Saxônia fez a sua paz, mas isso não terá sobre nós outro efeito além do de nos fazer redobrar de esforços para termos tudo a postos”<sup>80</sup>. Se no início da Guerra dos Trinta Anos a França não agiu diretamente por não estar preparada, chegou agora sua vez de entrar diretamente no conflito para desestabilizar de vez o poder habsburgo. Assim, nove dias antes de ser assinado o Tratado de Praga entre o imperador e os líderes protestantes, sob comando do Eleitor de Saxe, a França declara guerra à Espanha.

A França entra na guerra com tropas regulares ao lado dos suecos, segundo Richelieu numa clara demonstração que a razão de estado deve

---

<sup>78</sup> Tradução livre [*As maquinações secretas dos Friedländer desaguaram finalmente em uma conspiração em 12 de janeiro. Ele [Wallenstein] queria arruinar o Imperador, extinguir a Casa dos Áustria, ter em suas mãos o reino e as terras austríacas, dividir os bens e o domínio sobre os servçais entre seus conluios conspiradores.*]

<sup>79</sup> A partir desse momento, a França declara guerra à Espanha em maio de 1635. Cf.: KAMEN, Henry. p. 333.

<sup>80</sup> GREEN, V.H.H.. p. 343.

prevalecer sobre a da confissão religiosa. Em 1636, os suecos vencem em Wittstock e avançam em direção à Morávia, chegando a Praga em 1645; os franceses, por seu turno, já dominam grande parte da Renânia e chegam à Baviera em 1646. Dessa forma, a Alemanha torna-se um campo de batalha dos exércitos francês e sueco<sup>81</sup>, que espalham a peste e o medo; até o próprio Imperador teve de abandonar Praga. Apesar de tais conquistas, não houve batalhas decisivas nessa fase da guerra, com exceção de Rocroi, de 1643, quando os franceses impuseram uma grande derrota aos espanhóis, iniciando assim as discussões sobre a paz.

Essas se estenderam até 1648, com o Tratado de Vestfália, mas até se chegar a ele, houve longas negociações, pois as partes envolvidas não chegavam a um consenso, principalmente aqueles que mais se beneficiaram nos últimos anos da guerra: os franceses e os suecos. A paz foi firmada em dois blocos: de um lado entre o Imperador (e seus aliados) e o rei da França; de outro entre o Imperador e a rainha da Suécia<sup>82</sup>, isso explica o porquê de o tratado ter sido celebrado em duas cidades: Münster e Osnabrück.

Além de territórios cedidos e perdidos entre as partes, o Tratado de Vestfália:

- a) revoga o Edito de Restituição, decidindo que as terras da Igreja ficariam nas mãos daqueles que as tivessem em janeiro de 1624;
- b) praticamente manteve as cláusulas da Paz de Augsburgo, como o princípio *cuius regio, eius et religio*, no qual os príncipes impõem a religião a seus territórios, independentemente da vontade do povo;
- c) permitiu que os príncipes adquirissem maior autonomia em relação ao Imperador, apesar de estarem ainda sujeitos à lei imperial;

---

<sup>81</sup> JESSEN, Hans. p. 392.

<sup>82</sup> ZEEDEN, Ernst Walter. p. 118.

- d) ratificou a fragmentação da Alemanha em mais de duzentos estados, nos quais não havia uma consciência nacional;
- e) preparou o caminho para a política de engrandecimento da França, que passa a ser o Estado mais poderoso da Europa e terá na figura de seu rei, Luís XIV, o paradigma do soberano absoluto;
- f) assinalou o fim da concepção medieval europeia com o surgimento do Estado moderno.

**iii. A Guerra dos Trinta Anos como consequência da crise do século XVII e sua influência na Weltanschauung do povo europeu e alemão**

A Guerra dos Trinta Anos, além de ter sido uma guerra religiosa e européia, foi uma variante político-militar de uma crise geral que se abateu sobre o Velho Continente no século XVII; constituindo uma forma extrema rumo à mudança sócio-política da Alemanha e da Europa em direção à modernidade, mesmo que esse impulso modernizador tenha trazido com ele tamanho horror.<sup>83</sup>

Como a história já demonstrou inúmeras vezes, quem mais sofre direta e indiretamente com os conflitos é a população. Veremos a repetição dessa máxima durante os trinta anos do conflito que dominou o cenário europeu na primeira metade do século XVII. Dados apontam para mais de 300.000 pessoas mortas nos campos de batalha, além de milhares de civis, em decorrência de doenças, da desnutrição, da ferocidade das tropas, dos grandes êxodos e deportações em massa – entretanto, vale salientar que, apesar de haver muitos dados sobre as perdas humanas na Alemanha ao longo da guerra, nunca será possível precisar seu número, pois são muito contraditórios. Alguns dão conta que cerca de dois terços da população alemã pereceu, cinco sextos das aldeias do império foram destruídos<sup>84</sup>; segundo Buchholz, a Alemanha possuía, por volta de 1600, 15 milhões de habitantes, número que chegou perto dos 10 milhões em 1650.<sup>85</sup> Provavelmente, seja possível afirmar que as maiores perdas foram no campo – cuja população mais sofreu com as nefastas consequências da guerra<sup>86</sup> –, oscilando entre 35% a 40%; na cidade – cuja proteção aparente era devida à proteção de suas inexpugnáveis muralhas –, entre 25% e 35%<sup>87</sup>:

---

<sup>83</sup> Cf.: SCHILLING, Heinz. p. 164.

<sup>84</sup> Cf.: HUBERMANN, Leo. p. 107.

<sup>85</sup> Cf.: BUCHHOLZ, W. p. 46

<sup>86</sup> Cf.: MOHRMANN, Ruth E. p. 319.

<sup>87</sup> HENNIG, Friedrich-Wilhelm. p. 242.

*Die Verlust auf dem Lande werden im Allgemeinen auf etwa 35 bis 40 v. H. Geschätzt, die der Stadt auf 25 bis 30 v. H., wobei die Städte immer relativ schnell einen Teil der Verlust durch Flüchtlinge vom Lande ausgleichen konnten.*

Um detalhe importante é que nem todas as regiões do Império foram assoladas pela guerra concomitantemente: muitas foram poupadas; outras, em contrapartida, foram devastadas várias vezes.

Será que somente a guerra, com sua brutalidade e inumanidade, poderia ter causado tamanha destruição no solo europeu e alemão? Houve fatores paralelos a tamanha miséria? Poder-se-ia justificar tal barbárie somente por contendas religiosas ou seriam também elas sociais, apesar de sua inter-relação? Maravall afirma que “não se pode identificar essa crise comum do século XVII com um fenômeno novo derivado da conflagração quase generalizada da Guerra dos Trinta Anos, porque começa muito antes, afeta esferas não ameaçadas pela guerra, foi mais grave nos países que não sofreram os estragos da soldadesca e seu processo de restabelecimento não acompanhou a linha de recuperação das perdas da guerra. A crise do século XVII não pode ser entendida (...) sem que se leve em conta o amplo contexto europeu no qual se desenvolve (...) Tampouco é possível entender essa crise se referindo apenas às dificuldades econômicas por mais graves que tenham sido (...).”<sup>88</sup>

Vemo-nos diante de uma sucessão de conflitos banais e crises econômicas num momento de transição, quando o capitalismo, que deu seus sinais vitais já no Renascimento, impulsionando os navegadores em busca de riqueza por meio econômicos, vê-se diante de uma nobreza inepta, que visaria à riqueza e ao lucro fácil por meios da exploração da riqueza alheia. Dessa forma, a grande potência do século XVII, a Espanha, cuja Casa também dominava o Império, é a representação fidedigna do exposto acima, pois enquanto mercadores da Inglaterra, Holanda e França amontoavam fortunas enormes no comércio, os espanhóis haviam descoberto uma forma mais simples de aumentar as somas de dinheiro do tesouro: a exploração das minas de ouro e prata da América.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> MARAVALL, José Antonio. *Op cit.* p. 74

<sup>89</sup> Cf.: HUBERMANN, Leo. p. 108.

O afluxo dos metais à Europa resultou numa revolução de preços jamais vista: “os preços das mercadorias em 1600 eram mais de duas vezes superiores ao que foram em 1500, e em 1700 estavam ainda mais altos – mais de três vezes e meia o que haviam sido quando a revolução dos preços teve início.”<sup>90</sup> De repente, a Espanha viu-se assolada por uma inflação sem precedentes que, rapidamente, se espalhou por toda a Europa. As pessoas não tinham como comprar nada, sequer conseguiam entender o porquê daquela situação e buscavam culpar-se mutuamente, pois era-lhes incompreensível que tal fato tivesse origem internacional.<sup>91</sup> Dessa forma, a Europa vê-se ocupada por um sem-número de mendigos que ocupavam todos os grandes centros; Paris, por exemplo, na década de 1630, contava com um quarto de sua população constituída por eles.<sup>92</sup> “Essa massa de indigentes, deslocados e cheios de rancor, surgiram das guerras, das epidemias, da opressão dos poderosos, da falta de trabalho à [sic] que obriga a crise da economia. No século XVII, eles se encontravam em todos os lados: são conhecidos na França, na Alemanha, em Flandres.”<sup>93</sup>

Assim, essa crise encerrará uma grande dicotomia em solo europeu: apesar de ter sido uma época de profundo desenvolvimento econômico – vislumbrado na expansão colonial –, será uma época repleta de miseráveis; a burguesia que havia sido a co-responsável pelos descobrimentos, vê-se agora relegada a um segundo plano, enquanto a nobreza tenta de toda forma aumentar seu patrimônio, pois já reconquistara seu poder político, levando pequenos proprietários à penúria e obrigando-os a abandonar o campo, o que aumentava os deslocamentos das massas humanas em direção às cidades.<sup>94</sup> Havia, portanto, de um lado grupos que tentam manter e aumentar seus privilégios e riquezas – e podem fazê-lo –, já que vêem a crise os ameaçar; de outro, uma massa, aparentemente amorfa, açoitada por pestes, pobreza, fome e guerra. Aqueles, sabendo que os recursos de repressão física podem não conter esta, vêem-se obrigados a buscar uma cultura coercitiva, para manter a massa dentro da ordem

---

<sup>90</sup> *Id. ibidem*, p. 109.

<sup>91</sup> Cf.: *id. ibidem*, p. 110.

<sup>92</sup> Cf.: *id. ibidem*, p. 107.

<sup>93</sup> MARAVALL, José Antonio. *Op cit.* p. 106.

<sup>94</sup> Cf.: *id. ibidem*. p. 85.

estabelecida socialmente.<sup>95</sup> Dessa forma, buscaram-se meios de penetração nas consciências bem como o controle psicológico que favoreceriam o processo de integração, além de combater os rancores e a violência. A nobreza estaria assegurando assim sua superioridade sobre o conjunto. Utilizam-se todos os recursos ideológicos, artísticos e sociais para manterem-se as vontades sob controle.<sup>96</sup>

Podemos verificar que toda arte barroca acaba sendo um drama estamental: a submissão do indivíduo à moldura da ordem social; reprime-se, assim, toda a individualidade. Na França de Richelieu “aspectos tradicionais da estrutura de poder e da sociedade eram mantidos pela força, assim como a sujeição imposta ao povo e a dura repressão de seus protestos (...). ‘Sempre foi o castigar razão de Estado’, escrevia C. de Bocángel, mas nunca como na monarquia do século XVII, sua razão de ser tão principal”<sup>97</sup>. Isso fica claro nas relações dentro dos regimentos do exército, pois não havia mais uma antiga camaradagem, mas uma constituição senhoril severa. Os próprios comandantes e seus oficiais utilizavam de extrema violência para com os soldados, que eram dominados por uma rígida disciplina e submetidos a castigos.<sup>98</sup>

Contra esse estado de tensão e mesmo diante de tamanho aparato, eclodiam levantes por toda Europa; parcela da população insurgia-se contra as autoridades locais, viam-se ondas de sedições e de revoltas que eram prontamente sujeitadas pelos exércitos reais e pelos nobres. Muitos desses, temerosos da perda de seu *status quo* e das nefastas proporções a que tais atos poderiam levar<sup>99</sup>, sequer cumpriam sua única ou quase única carga, o serviço militar. Alguns nobres furtavam-se assim de suas obrigações, preferindo até “contribuir” com o rei ou mesmo alegando que não possuíam “fundos para custear

---

<sup>95</sup> Cf.: *id. Ibidem.* p. 88.

<sup>96</sup> Cf.: *id. Ibidem.* p. 105.

<sup>97</sup> *Id ibidem.* p. 94.

<sup>98</sup> Cf.: FLEMMING, Willi. 144.

<sup>99</sup> Não se pode esquecer que em 1649, após uma revolução, Carlos I da Inglaterra fora decapitado. Impressionado com esse ato, Gryphius publica, no mesmo ano, seu drama *Die ermordete Majestät oder Carolus Stuardus, König von Großbritannien*, utilizando, desta vez, como material não a história, mas seu próprio presente e, ao mesmo tempo, reprovando a revolução inglesa. Cf.: GRYPHIUS, Andreas. *Gryphius: (Werke ...)* p. XIX (Einleitung).



os gastos da expedição<sup>100</sup>. Mais uma vez, o ônus dessa situação recairá sobre os mais pobres, que irão aos campos de batalha à força.

Demonstra-se, assim, que as bases sociais em que estavam alicerçadas essa sociedade começariam a ruir em todas as camadas. Diante desse estado de infortúnios, surgem, por toda Europa, legiões de ladrões e salteadores. “Existe inegavelmente uma relação entre Barroco e crise social. Encontramo-nos – não apenas na Espanha mas em toda a Europa – diante de uma época que, em todas as esferas da vida coletiva, se vê arrastada por forças irracionais, o apelo à violência, a multiplicação de crimes, o relaxamento moral, as formas alucinantes de devoção etc. etc. Todos esses aspectos são resultado da situação patética na qual se exterioriza a crise social subjacente e que se expressa nas manifestações da mentalidade geral da época.”<sup>101</sup> Isso tornaria a Guerra dos Trinta Anos extremamente perversa, pois não havia mais limites para as ações humanas, o caos instaurara-se, como demonstram as relações entre os membros do exército, mormente os soldados. Estes eram os profissionais mais inseguros que havia no momento, não só por verem-se a todo momento diante da morte, mas também por terem de trabalhar meses, anos e, de repente, seu regimento não existir mais, vendo-se na rua com mulher e filhos.<sup>102</sup> Não que a profissão fosse recompensada à altura dos inúmeros sacrifícios exigidos, porque não era, já que o soldo prometido mormente não era pago, quando era pago; entretanto, poderiam ressarcir-se por meio de extorsões e pilhagens, pois essas eram permitidas.<sup>103</sup> Assim, o despojo era um elemento do qual não poderiam abrir mão para a segurança existencial de si mesmos e de suas famílias. Em primeiro lugar estava a luta pela sobrevivência, não uma tendência criminosa latente, que os levava a roubar.<sup>104</sup>

*Die Soldaten sind ganz arm, bloss, nackend, ausgemattet“ -  
Lebensverhältnisse und Organisationsstruktur der militärischen Gesellschaft  
während des Dreißigjährigen Krieges.*

<sup>100</sup> Cf.: MARAVALL, José Antonio. *Op cit.* p. 109.

<sup>101</sup> *Id ibidem.* p. 115.

<sup>102</sup> Cf.: FLEMMING, Willi. p. 142.

<sup>103</sup> Cf.: *id ibidem.* p. 145.

<sup>104</sup> Cf.: KOERNER, Bernhard. p. 289.

Dessa forma, a população local ficava à mercê dos regimentos e dos exércitos que invadiam suas cidades, obrigando-os a toda sorte de maus-tratos e violações. Nos cinco a seis meses de inverno, por exemplo, os soldados aquartelavam-se nas casas dos moradores. Os que estavam a pé ficavam nas cidades, os a cavalo, no campo, usufruindo de tudo que o morador pudesse ou não oferecer. A exceção eram as casas de príncipes, nobres e sacerdotes.<sup>105</sup>

A exação compensatória pelo não recebimento dos soldos, imposta através da ocupação dos exércitos, era extremamente dura à população local. Além do aquartelamento, vinha outra solicitação – a “contribuição” imposta pelo comandante, atingindo tanto o campo quanto a cidade, que era o pagamento único e em prazo curto de uma alta soma de dinheiro.<sup>106</sup>

Encontramos, por exemplo, essa situação nos exércitos que travaram as inúmeras batalhas na Guerra dos Trinta Anos, cuja principal característica em relação às outras foi a casualidade. “Tudo nela foi casual: sua origem, seu desenvolvimento, seu alargamento, seu fim”<sup>107</sup>. Pode-se demonstrar isso na própria formação de seus exércitos, cujos soldados ou eram obrigados a se alistar ou não tinham outra opção diante da miséria que se alastrava por todos os meios, sem contar os exércitos como o de Wallenstein, cujos soldados não tinham compromissos com povo algum, diferindo muito do de Gustavo Adolfo, cuja formação era de camponeses extremamente religiosos e nacionalistas<sup>108</sup>.

---

<sup>105</sup> Cf.: LANGER, Herbert. p. 294.

<sup>106</sup> Cf.: *Id ibidem*. p. 294.

<sup>107</sup> FRIEDEL, Egon. p. 414.

<sup>108</sup> Cf.: FLEMMING, Willi. p. 10.

#### **IV. SISTEMAS DE REPRESENTAÇÃO NA ARTE BARROCA**

##### ***i. Pressupostos para a análise da representação poética no século XVII***

A poética do século XVII não deve ser entendida como uma poética de experiências pessoais no sentido contemporâneo, já que se baseia em formas, temas e conceitos preestabelecidos, mormente na filosofia e na retórica antigas. A literatura é, nesse momento, uma representação retoricamente codificada.

O eu lírico “individual” cede espaço a um eu lírico “coletivo”, seguindo os preceitos sociais vigentes; não há, portanto, plágio, nem apelo à originalidade – no sentido romântico –, nem empiria, visto que todos os preceitos já estão determinados na fonte retórica dos *auctores* que devem ser imitados, pois não são somente fontes de saber, mas um tesouro da ciência e da filosofia da vida<sup>109</sup>. Assim, o psicologismo, a força criadora da imaginação do artista – os gregos sequer conheciam tal conceito, nem possuíam palavras para exprimir essa idéia<sup>110</sup> – e sua genialidade individual era de somenos importância, pois o que importava era sua habilidade técnica – verossímil e retórica – no emprego das tópicas apropriadas. O poeta, por exemplo, busca a *aemulatio*, a superação operada tecnicamente, e é exatamente isso que o público, que também domina o sistema de prescrições do autor, espera encontrar: uma repetição, porém recontada de outra forma, pois é essa que lhe dará prazer.

As relações sociais são igualmente rígidas, não havendo o conceito contemporâneo de democracia, visto que tal sociedade está embasada nos privilégios e na demonstração de superioridade de um estamento sobre o outro. Assim, o tipo humano que melhor representa a racionalidade do momento é o discreto, ideal de excelência humana, cujos padrões eram o gênio, o engenho, a prudência, a agudeza, a dissimulação honesta, o

---

<sup>109</sup> Cf.: CURTIUS, Ernst Robert. p. 95.

<sup>110</sup> *Id ibidem*. p. 485

conhecimento de retórica, da poesia, de história e filosofia antigas. Tais qualidades eram imprescindíveis para se empregar as técnicas do decoro, normas de conveniência social em que se discernia o que é melhor para cada momento, cada situação, seja em termos éticos, retóricos ou políticos. O decoro estabelecia aquilo que deveria ser “natural” – mesmo que, para o homem do século XXI pareça “artificial” –, e habitual, impondo limites para a criação artística. Assim, será considerado decoro, por exemplo, cada gênero ter seu próprio léxico. Mas quando as preceptivas dadas a determinado gênero não são empregadas seguindo tais normas, será indecoroso, como por exemplo, utilizar palavras obscenas no gênero trágico, o que não se aplica à comédia ou à farsa.

Vemos uma sociedade mecanicista, calcada numa disciplina e organização maior que a de outros períodos, apesar de seu aparente aspecto de desordem<sup>111</sup>. Para todos os momentos da vida, haverá sempre uma resposta com cada um sabendo exatamente qual é o seu papel no palco do mundo. A tópica do ‘grande teatro do mundo’ converte-se em um instrumento imobilista da maior eficácia<sup>112</sup>, por isso todo comportamento barroco tende a ser uma moral da acomodação<sup>113</sup>, já que os poderes sociais servem-se dela para montar mecanismos de contenção e coerção sociais<sup>114</sup>.

A verossimilhança, a partir dessa preceptiva, consistirá em representar aquilo que se acredita verdadeiro, segundo as determinações sociais do período, reproduzindo, na estrutura das obras, as motivações, explicações e prescrições próprias do gênero na qual está inserida, valendo-se do estilo e do léxico apropriados: ultrapassa-se aqui a verdade factual e adentra-se a contratual e a social.

Para que isso seja possível, é mister a utilização do engenho, força do intelecto que compreende dois talentos: perspicácia dialética e versatilidade retórica. Aquela penetra nas mais distantes e diminutas circunstâncias de cada assunto, esta confronta rapidamente todas essas circunstâncias entre si, ou com o assunto. O resultado desse trabalho intelectual é a agudeza, “modelo

---

<sup>111</sup> Cf.: MARAVALL, José Antonio. p. 126.

<sup>112</sup> *Id. ibidem.* p. 255.

<sup>113</sup> Cf.: *id. ibidem.* p. 259.

<sup>114</sup> Cf.: *id. ibidem.* p. 273.

cultural de uma memória social de usos dos signos partilhada coletivamente”<sup>115</sup>, que definirá a hierarquização de uma retórica comportamental, bem como o esquema ordenador das práticas da representação do século XVII, seja nos livros de emblemas, de empresas, nas preceptivas retórico-poéticas, na poesia e na pintura, ou na codificação dos gêneros e estilos a que cada um pertence, adequando-os à grande variedade de tópicos, situações e comportamentos.

Nota-se que a *Retórica* aristotélica – a “arte de falar”, de construir o discurso artisticamente – terá um papel importante na vida do homem seiscentista, exatamente porque é uma arte de persuasão, exige técnica, método e conhecimento do público a quem o discurso destina-se. Para Aristóteles – que quis provar com sua obra que as rejeições de Platão à retórica eram infundadas, já que este a havia repudiado, como o fizera com a poética<sup>116</sup> – “a educação retórica, combinada com o ensino da lógica e da dialética, devia capacitar o discípulo a influenciar os ouvintes. E, dado o caso, também ‘tornar mais forte a causa mais fraca’”.<sup>117</sup> Para que isso fosse possível, trata em sua *Retórica* dos apotegmas dos *auctores*, em cujos poemas havia centenas de milhares de versos que condensavam experiências psicológicas e regras de vida<sup>118</sup>, largamente utilizados pelos teóricos e poetas barrocos.

Além de Aristóteles, Quintiliano terá grande influência no século XVII e sua obra *Institutio oratoria* (95 A.D.), com doze volumes, considerada uma das melhores obras que nos legou a Antigüidade, é um tratado sobre a educação do homem. Para Quintiliano, “o homem ideal só pode ser orador, pois só a ele concedeu o Deus supremo e formador dos mundos o privilégio da fala”. Dessa forma, a oratória está muito acima da astronomia, da matemática e de outras ciências<sup>119</sup>, logo deve-se dar importância aos *auctores* e a seus apotegmas, chamados por ele de sentenças, que deviam ser “versos mnemônicos”: para

---

<sup>115</sup> HANSEN, João Adolfo.

<sup>116</sup> Cf.: CURTIUS, Ernst Robert. p. 103.

<sup>117</sup> Cf.: *id. ibidem*. p. 102.

<sup>118</sup> Cf.: *id. ibidem*. p. 95.

<sup>119</sup> Cf.: *id. ibidem*. p. 104.

serem guardados de cor, colecionados e dispostos em ordem alfabética para facilmente serem consultados<sup>120</sup> e empregados.

A retórica terá uma grande abrangência no século XVII e dela fará grande utilização o artista, já que toda representação, codificada retoricamente, implicará seu profundo conhecimento, pois a arte do período será puramente mimética e sistêmica. Conheciam-se não só todas as cinco partes da retórica<sup>121</sup>, como as situações em que deveriam ser empregadas seus argumentos. Esses eram chamados de *topoi* – tópicos – em grego, e *loci communes* – lugar-comum – em latim. Empregavam-se, originalmente, na elaboração de discursos, entretanto “a poesia também impregnou-se de espírito retórico. A retórica perdeu, destarte, seu sentido primordial, sua razão de ser. Por outro lado, penetrou em todos os gêneros literários. (...) Assumem os *topoi* uma nova função: transformam-se em clichês de emprego universal na literatura e espalham-se por todos os terrenos da vida literária.”<sup>122</sup>

O período também estará impregnado do elemento sacro. A divindade estará presente em tudo e em todas as relações, o que se evidencia na leitura que os artistas da época fazem da natureza: nela tudo tem um significado, até mesmo no ato de proclamar sermões, Deus se faz presente nas palavras proferidas; som e conceito estão intrinsecamente unidos, daí crer-se no esconjuro e na maldição. Temos uma interpretação teológica do mundo e esse é a própria representação do divino: tudo na natureza tem um significado e o significado das coisas não só é a Palavra de Deus<sup>123</sup> como as coisas são portadoras dela.<sup>124</sup>

A Sagrada Escritura – que terá grande influência no período – possui um senso espiritual e místico – *sensus spiritualis* e *mysticus* –, diferente da literatura profana com seu *sensus litteralis*. Dessa forma, aquela com seu

---

<sup>120</sup> Cf.: *id. Ibidem.* p. 95.

<sup>121</sup> Como arte (*ars*), a retórica compreende cinco partes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *actio*; e formam o objeto da retórica (*materia artis*) três gêneros de eloquência: o discurso forense (*genus iudiciale*), o discurso deliberativo (*genus deliberativum*) e o discurso laudatório ou solene (*genus demonstrativum*). Havia, entretanto, outros gêneros: o epitalâmio, a oração fúnebre, o discurso de aniversário, o de consolação, o de saudação, o de felicitação, entre outros.

<sup>122</sup> CURTIUS, Ernst Robert. *Op. cit* p. 109.

<sup>123</sup> Cf.: JÖNS, Walter Dietrich. p. 31.

<sup>124</sup> Cf.: *id. Ibidem.* p. 32.

sentido alegórico ensina o significado da história da salvação à alma cristã e esta nos dá o fato.<sup>125</sup> A alegoria que transmite o sacro deve ser, forçosamente, complexa e obscura, porque se consolida em complexos verbais que têm de ser imutáveis; dessa forma, para o homem do século XVII, a escrita alfabética teria menos condição de expressar o divino ao contrário dos hieróglifos.<sup>126</sup> Assim, “o desejo de assegurar o caráter sagrado da escrita – o conflito entre a validade sagrada e a inteligibilidade profana está sempre presente – impele essa escrita a complexos sinais, a hieróglifos. É o que se passa com o Barroco. Externamente e estilisticamente – na contundência das formas tipográficas como no exagero das metáforas – a palavra escrita tende à expressão visual.”<sup>127</sup> A alegoria será então “o esforço científico para o conhecimento da Palavra de Deus e portanto a base da Teologia,”<sup>128</sup> que permeará todas as relações do período, pois ela mesma, “embora uma convenção como qualquer escrita, era vista como criada, da mesma forma que a escrita sagrada”.<sup>129</sup>

---

<sup>125</sup> Cf.: *id ibidem*. p. 30.

<sup>126</sup> Cf.: BENJAMIM, Walter. p. 197.

<sup>127</sup> *Id ibidem*, pp. 197-198.

<sup>128</sup> JÖNS, Walter Dietrich. p. 31

<sup>129</sup> BENJAMIM, Walter. p. 197.

**ii. A imagem e a criação pictórica e poética: os gêneros emblemático, de empresa e de divisa**

A origem do alfabeto e da palavra como veículo de imagens desapareceu no tempo, mas a humanidade sempre inquiriu esse elo perdido sem êxito. “A busca, contudo, não cessou jamais e, se grandes foram os malogros, maior ainda foi a necessidade de imaginar, porque entre o gesto inaugural e a forma de representação para ele inventada existe uma distância insuperável.”<sup>130</sup> Criaram-se, destarte, várias teorias que buscavam compreender a relação existente entre imagem e palavra, mas “este problema (...) é análogo ao da descoberta do fogo, da roda, da alavanca e outras máquinas simples: algum dia se teria dado, mas para sempre se nos ocultou ‘quando’ e ‘como’”<sup>131</sup>.

Veremos também essa preocupação com a *palavra* na Escritura Sagrada: “Deus *d*isse: “Que exista a luz! E a luz começou a existir.”(Gn 1,3)<sup>132</sup>, assim o criador faz uso da palavra para criar o mundo. São João, ao escrever o único evangelho não sinótico<sup>133</sup>, utiliza a palavra *Verbum* – verbo, palavra – para designar Deus Encarnado: “No começo a Palavra já existia: a Palavra estava voltada para Deus, e a palavra era Deus. Tudo foi feito por meio dela, e de tudo o que existe, nada foi feito sem ela” (Jo 1, 1-3). Desde o início do cristianismo, os Padres da Igreja – Orígenes, Santo Agostinho – já se inclinavam para a separação conceitual entre da palavra sagrada e a profana, demonstrando que aquela é superior a esta não por ela mesma, mas pelo significado que traz.

---

<sup>130</sup> CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. p. 19.

<sup>131</sup> FIGUEIREDO, Fidelino de. p. 48.

<sup>132</sup> Todas as citações bíblicas do presente trabalho encontram-se na *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo, Paulinas, 1990.

<sup>133</sup> Os evangelhos conhecidos por sinóticos são os de Mateus, Marcos e Lucas que procuravam mostrar os milagres e os ensinamentos de Jesus de uma forma muito parecida, demonstrando, muitas vezes, ser ele o Messias esperado pelo povo judeu, apesar das pequenas nuances; entretanto o de João apresenta-nos poucos milagres, pois está mais interessado em demonstrar a divindade de Jesus, daí chamá-lo de *Verbum*, a palavra de Deus, que participou da criação do mundo e do homem.



“Na Idade Média, essa situação era expressada por meio da diferença entre *vox* (som da palavra) e *res* (sentido da palavra). (...) A palavra significava *ex humana*, a coisa *ex divina institutione*.”<sup>134</sup>

Apesar de as alegorias do catolicismo medieval perderem sua expressão no mundo protestante, com a Reforma, no âmbito católico, até o século XVIII, entretanto, continuaram sendo publicados novos dicionários alegóricos. Deveu-se ainda aos humanistas, no século XVI, um grande impulso para decifrar os hieróglifos egípcios, além de empreenderem o desenvolvimento dessa nova escrita. Surgiram assim as iconologias, que não elaboravam somente as frases nessa escrita, mas que constituíam verdadeiros dicionários alegóricos.<sup>135</sup>

Assim, os hieróglifos egípcios agora fascinavam os humanistas, como já havia acontecido com os gregos que, ao se depararem com tais ideogramas, os consideravam herméticos, inseridos num campo da especulação cosmogônica e da filosofia natural ou mesmo com significados psíquico-alegóricos, não os vendo como uma simples forma de linguagem que também poderia ser utilizada para e pelos sacerdotes<sup>136</sup>. Sua representação imagética é, ao mesmo tempo, palavra e conceito, entretanto este não é aberto a todos, é obscuro, necessita-se, portanto, de interpretação, pois como afirmava Plotino: os egípcios não se utilizavam de argumentos discursivos, pois haviam descoberto uma forma de sintetizar as idéias por meio das imagens.<sup>137</sup>

Para muitos teóricos do Humanismo, a tradição grega e a hebraico-cristã nos remete ao Egito, já que Platão, Pitágoras e Moisés aprenderam com ela; mesmo Jesus, segundo Pico della Mirandola, ocultara seu conhecimento em torno da verdade, como os egípcios e outros povos. Tal consideração estendeu-se a toda cultura e pensamento ocidentais<sup>138</sup>, por isso a obra de Horapolo, *Hieroglyphica*, desfrutou de grande prestígio no período – tornando-se, portanto, obrigatória a todos que quisessem utilizar-se dos hieróglifos –, pois, cria-se, era o único testemunho herdado daquele momento que visava à análise e ao comentário de sua simbologia, mesmo que não fosse no campo da filologia, mas

---

<sup>134</sup> Cf.: JÖNS, Dietrich Walter. p. 30.

<sup>135</sup> Cf.: BENJAMIN, Walter. pp. 190-191.

<sup>136</sup> Cf.: JÖNS, Dietrich Walter. p. 5.

<sup>137</sup> Cf.: HORAPOLO. p. 21

<sup>138</sup> Cf.: JÖNS, Dietrich Walter. p. 9 e 10.

no do fantástico, como demonstram os comentários de seu possível autor ao manipular o conteúdo semântico dos hieróglifos, que seria, *a posteriori*, desmistificado por Champollion.

Tais condições, ainda no século XVI, criaram um terreno propício para que a relação imagem-palavra se desenvolvesse de forma mais efetiva e epistemológica, como reflexo das aspirações do momento, pois se buscava uma linguagem universal, cuja base seria imagética e que transmitiria regras de conduta para as pessoas, nos moldes dos hieróglifos egípcios. Surge, assim, o gênero emblemático<sup>139</sup>, que perpassa o Humanismo e adentra o século XVII<sup>140</sup>, chegando mesmo ao XVIII.

Seu marco inicial foi a publicação, em 1531, do livro *Emblematum liber*, do humanista italiano Andrea Alciati, que consistia em 99 epigramas com uma ilustração em cada um deles. A obra teve grande repercussão, como demonstraram suas várias reedições (mais de 150) e as constantes imitações por outros autores. Apesar da aparente novidade, já eram muito populares, na França, no final da Idade Média, quando motes (divisas) eram, freqüentemente, explicados por alegorias. Essa moda, que se propagou na Itália, foi decisiva para o desenvolvimento<sup>141</sup> do gênero emblemático – com suas diferentes modalidades: empresa, emblema e divisa e cada uma delas destinada a diferentes leitores, apesar de possuírem a mesma constituição logo-imagética.

Os emblemas possuíam uma estrutura tripartite constituída por uma imagem – que era seu “corpo” e que deveria ser fixada na memória dos leitores, pois ela passava os preceitos morais que o autor desejava transmitir; um mote – normalmente uma sentença aguda escrita em latim, com a 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”.

---

<sup>139</sup> Na Espanha, por exemplo, os emblemas eram chamados também de *jeroglífico*, hieróglifo.

<sup>140</sup> Alguns teóricos do Seiscentismo tentam elucidar seu significado como o jesuíta alemão Athanasius Kircher, para quem a escritura egípcia era muito mais excelente, sublime e próxima das abstrações, pois requeria grande engenho para poder-se desvendar os mistérios nela representados.

<sup>141</sup> Cf.: CURTIUS, Ernst Robert. p. 428.

Desde seu início, o gênero emblemático converteu-se numa ferramenta didática e de propaganda, impregnando toda manifestação cultural durante três séculos<sup>142</sup>, já que se soube muito bem empregar o poder persuasivo da imagem para a transmissão de valores éticos e morais. “O valor da eficácia dos recursos visuais é incontestado na época. Vinha do fundo medieval a disputa sobre a superioridade do olho ou do ouvido para comunicação do saber a outros. Enquanto no mundo medieval se optou pela segunda via, o homem moderno torna-se adepto da primeira, ou seja, da via do olho.”<sup>143</sup> Horácio em sua *Ars poética* já afirmava isso: “O que toma o caminho dos ouvidos incita menos a nossa atenção do que quando apresentado à fidelidade dos olhos e o espectador mesmo vê.”<sup>144</sup> Tal idéia será retomada por Leonardo da Vinci, para quem a visão era “o sentido mais nobre”, o mais próximo da realidade. ‘A imaginação não vê tão excelentemente quanto o olho’, as coisas imaginadas permanecem pouco tempo na nossa *memória*.’<sup>145</sup>

Os jesuítas, por sua vez, souberam muito bem empregar e ensinar a utilização das imagens e das palavras nos emblemas, como foi demonstrado na obra *Ratio Studiorum*, pois deles fizeram largo emprego, daí sua teorização. Não se pode esquecer de que a “arte da época se encontra animada por um espírito de propaganda (...) e a imagem é um recurso eficaz”<sup>146</sup>, ligado diretamente à visão, por isso é possível sustentar que, no período, “‘não se tenta conceituar a imagem, mas dar o conceito feito imagem’, isto é, proporcionar-lhe a força, não mais demonstrativa, mas de apelo prático que é próprio da imagem. Na realidade, isso vale não apenas para a arte, mas para todas as manifestações da cultura dirigida a um público com pretensões de captação; portanto para a política, a moral, a religião, etc.”<sup>147</sup>

---

<sup>142</sup> O gênero emblemático demonstrará sua força não só na literatura didática e moralizante, mas também nas festas públicas, quando cartazes e gravuras eram utilizados para celebrar a visita de reis nas cidades, bem como em túmulos, arcos de triunfos, altares ou fontes artificiais; infelizmente, grande parte desse material perdia-se no momento em que acabava a solenidade.

<sup>143</sup> MARAVALL, José Antonio. p. 391.

<sup>144</sup> HORÁCIO. *Ars poética*. p. 179-182. *Apud* LESSING, Gotthold Ephraim. p. 12.

<sup>145</sup> LESSING, Gotthold Ephraim. p. 13.

<sup>146</sup> MARAVALL, José Antonio. p. 389.

<sup>147</sup> *Id ibidem*. pp. 389-390

Diante do poder que a imagem pode proporcionar àqueles que dela fazem emprego, a pintura ganha um lugar de destaque no período, já que ela é mais eficaz que a poesia, na medida em que é de sua natureza “causar maiores efeitos e ter muito mais força e veemência, tanto para mover o espírito e a alma para a alegria e o regozijo quanto para a tristeza e as lágrimas.”<sup>148</sup> Não é à toa que no Barroco teremos o pleno sentido e a máxima difusão do preceito horaciano *ut pictura poesis*.

---

<sup>148</sup> *Id ibidem*. p. 395.

## **V. A VIDA E A OBRA DE ANDREAS GRYPHIUS DENTRO DO CONTEXTO BARROCO ALEMÃO**

### ***i. A infância, os infortúnios familiares e as vivências de Andreas Gryphius dentro de um contexto de guerra e perseguição***

Dois anos antes de eclodir a Guerra dos Trinta Anos, e no ano da morte de William Shakespeare, a dois de outubro de 1616, nasce, em Glogau, na Silésia, Andreas Gryphius. Um ano antes, a cidade que já havia sido devastada por um incêndio, vive agora momentos de tensão entre os luteranos e autoridades católicas. O pai do poeta, Paul Gryphius, arqui-diácono da igreja luterana, era dirigente da comunidade luterana local e não estava alheio aos apelos políticos que a ocasião se lhe apresentava, atuando ativamente na disputa religiosa.

Em 1621, chega a Glogau, fugindo, após sua derrota na Batalha da Montanha Branca, o rei protestante boêmio Frederico V, de quem Paul era simpatizante e única esperança na luta contra o Imperador. Entretanto, após a partida de Frederico V – em direção da Holanda – veio a desolação do pai de Gryphius, pois os sequazes do rei roubaram todos os objetos religiosos de prata da igreja de sua responsabilidade. Um sentimento de indignação, decepção e um profundo amargor tomam conta do pai do poeta. Paul morre repentinamente, em 5 de janeiro de 1621, quando Andreas Gryphius contava apenas cinco anos de idade.

Um ano após a morte do marido, em 12 de abril de 1622, Anna Erhard, que havia sido a terceira mulher do pai do poeta, casa-se com Michael Eder, que lecionava há pouco tempo em Glogau. Alguns meses depois, Gryphius torna-se testemunha da crueldade e da violência de mais de oito mil soldados que tomaram e saquearam a cidade, que é aquartelada durante muito tempo, sofrendo o ônus dessa constante permanência.

Em 21 de março de 1628, morre de tuberculose a mãe do poeta, que contava trinta e sete anos de idade. O poeta, com apenas onze anos, mal tem tempo de sentir a perda da mãe, pois acirraram-se as lutas religiosas em Glogau.

Nesse momento, reiniciam-se as hostilidades entre católicos e luteranos, que culminaram com a imposição da fé católica a toda a cidade e o fortalecimento da política dos Habsburgos. A cidade é invadida pelo Regimento dos Dragões Lichtensteiner da Boêmia, que por meio de maus-tratos, imposições e ameaças obrigou seus habitantes a aceitarem o catolicismo. Àqueles protestantes que não quiseram aceitar a conversão, não restaria outra opção: deixar a cidade e buscar abrigo no Reino da Polônia. Além disso, os desterrados tinham de pagar uma “taxa de partida” de 10% de todos os seus bens e, além disso, tanto os garotos de quinze, quanto as garotas que ainda não tinham atingido os treze anos de idade e que tivessem bens, deveriam abandoná-los. O próprio Andreas Gryphius, com treze anos de idade, submete-se a essa disposição<sup>149</sup> e acompanha seu padrasto até Driebitz, uma pequena cidade na fronteira polonesa, onde Eder se torna pároco.

Driebitz não tem muito a oferecer ao jovem Gryphius, que complementa seus estudos em casa, onde foi preparado para prosseguir seus estudos no colégio. Optou-se por enviá-lo a Görlitz, mas devido a operações militares na região, o poeta dirige-se novamente a Glogau<sup>150</sup>, ficando com seu irmão Paul. Em 24 de junho de 1631, parte da cidade de Glogau é consumida por um grande incêndio. Muitos prédios tornam-se pó e a peste grassa por toda a cidade, ceifando muitas vidas. Andreas Gryphius abandona-a.

Michael Eder torna-se pastor em Fraustadt. A cidade próxima a Lissa, além de oferecer proteção contra os infortúnios da guerra e de abrigar aqueles que fugiam à perseguição religiosa – os confrades da Boêmia, luteranos, católicos e judeus – era um local multiétnico, pois lá conviviam alemães, poloneses e tchecos.

Com 16 anos, Gryphius entra no colégio da cidade em 3 de junho de 1632. Ali, o poeta chega a tornar-se preceptor dos filhos de Caspar Otto, um médico local, entretanto a mulher desse, suas duas filhas e os três filhos morrem de peste. O próprio Otto fica paralítico e perde a audição. Tais desgraças não ficaram distantes da família de Gryphius, pois desde que Michael Eder casara-se pela segunda vez em 2 de setembro de 1629 com Maria Reißmann, o casal não

---

<sup>149</sup> Cf.: SZYROCKI, Marian. pp. 15-16.

<sup>150</sup> Cf.: GRYPHIUS, Andreas. p. VIII.

fora feliz. Durante os seis primeiros anos do casamento, Maria engravidara, mas ou a criança nascia morta ou morria logo após o nascimento. Dessa forma, ela vê em Gryphius o filho que não conseguira ter e mostrava-se sempre compreensiva com ele.

Anna Rißmann morre em 2 de fevereiro de 1637, aos 25 anos de idade, também de tuberculose, como a mãe do poeta, que em seu *Lissaer Sonnete* exaltar as suas virtudes e a tristeza por sua partida ainda tão jovem:

“*Ich fühl wie mir das Blut in allen Gliedern wallt. (...) O aller Tugend Liecht! O Blume dieser Welt!*<sup>151</sup> .

Gryphius apesar de todos os reveses, sentia-se obstinado pelos estudos e seus primeiros poemas chamavam a atenção de seus professores e colegas.

Fraustadt não podia ficar totalmente alheia aos acontecimentos que eclodiam na vizinha Silésia. A guerra seguia destruindo tudo a sua volta, além de disseminar a fome, a miséria e a peste, que chega às portas da cidade e as aulas no colégio são suspensas. Apesar disso, o poeta continua seus estudos em casa, acabando sua primeira obra poética, em 1633, escrita em latim, *Herodis Furiae et Rachelis lacrymae*, quando o poeta contava apenas 17 anos de idade.

Em 1634, Gryphius, juntamente com outros colegas de Fraustadt, dirige-se a um dos mais conhecidos centros acadêmicos da região: o colégio de Danzig (hoje Gdansk), prosseguindo aí seus estudos. A cidade era, naquele momento, uma das mais ricas e importantes da Europa, além de entreposto comercial e das importações e exportações da Polônia.<sup>152</sup> Nesse mesmo ano de sua chegada a Danzig, estava sendo reeditado o *Buch von der deutschen Poeterey*, de Opitz, tamanho era o interesse de seus habitantes em conhecer as novas regras da poética alemã. Diante dessa novidade poética, Andreas Gryphius começa a dar seus primeiros passos em direção a ela, escrevendo seus primeiros sonetos no idioma alemão apesar de prosseguir seu aprimoramento da língua latina,

---

<sup>151</sup> GRYPHIUS, Andreas. p. 22. [Tradução livre: *Eu sinto como se fervesse o sangue de meus membros. (...) Ó luz de todas as virtudes! Ó flor desse mundo!*]

<sup>152</sup> Cf.: SZYROCKI, Marian. p. 20.

publicando em 1635 seu segundo poema épico também baseado em Herodes: *Dei Vindicis Impetus et Herodis Interitus*.

Estando em férias na casa de seu irmão, Gryphius conhece Schönborner, seu futuro benfeitor. Para angariar sua simpatia, dedica-lhe o poema *Parnassus Renovatus*, publicado em 1636, em Danzig. Georg Schönborner convida-o para ser o preceptor de seu filho na cidade de Schönborn. Na nova cidade, o poeta não negligencia o trabalho em seus poemas em língua alemã e no início de 1637 publica, na cidade polonesa de Lissa, sua primeira coletânea de sonetos, conhecida como *Lissaer Sonette*. Algum tempo depois, em julho de 1637, Gryphius foi testemunha do grande incêndio que consumiu a cidade de Freistadt, onde moravam seu irmão e sua cunhada que estava grávida, participando da infelicidade que sobre eles se abateu. A esse respeito Gryphius escreve um texto em prosa *Fewrige Freystadt*.

Schönborner promove, em 30 de novembro de 1637, uma festa em honra de Andreas Gryphius, quando este é aclamado “poeta lauretus”, recebendo uma coroa de louro da filha daquele<sup>153</sup>, o título de mestre, de nobreza e seu próprio brasão<sup>154</sup>; apesar de pouco ter utilizado tal título, utilizará em alguns livros a indicação P.L.C. (*poeta lauretus caesareus*) como na edição dos *Sonn- und Feyrtags-Sonnete*, de 1639. Vale salientar que o título oferecido por Schönborner era legal, visto que tal prerrogativa baseava-se em um privilégio dado por Maximiliano I a todo conde-palatino, título que o protetor de Gryphius recebera ao converter-se ao catolicismo, apesar de o ter perdido após a reconversão ao protestantismo<sup>155</sup>, o que agravou seu estado de saúde.

O jovem poeta assiste seu protetor Schönborner que falece em 23 de dezembro de 1637, mas sua dedicação não foi em vão, pois por intermédio de sua viúva, Eva, Gryphius vai a Leiden, na Holanda realizar seus estudos universitários.

No final do ano de 1640, morre o irmão de Andreas Gryphius, Paul, que teve um papel importante na formação do jovem poeta, como demonstram os

---

<sup>153</sup> A filha de Schönborner, Elisabeth, tinha 14 anos, quando da coroação do poeta em 1637. Após a longa viagem pela Europa Ocidental, Gryphius dedicou-lhe vários poemas de amor, chamando-a, em seus sonetos, de Eugenie. Cf.: GRYPHIUS, Andreas. p. 247.

<sup>154</sup> Cf.: MAUSER, Wolfram. p. 9.

<sup>155</sup> *Id Ibidem*, p. 9.



vários sonetos a ele dedicados, como o longo “*An seinen Herrn Bruder P. Gryphium*” [Ao senhor seu irmão P. Gryphius]. Alguns meses depois, morre sua irmã Anna Maria. Nesse momento, o próprio poeta teve sérios problemas de saúde, conforme descreveu em alguns de seus sonetos.

Após a conclusão de seus estudos universitários e de sua viagem pela Europa Ocidental, Gryphius retorna à Fraustadt, na Polônia, em 1647, após nove anos de permanência no exterior. Na Alemanha, a guerra ainda prosseguia e a Silésia estava ocupada pelas tropas suecas.

Em 27 de novembro de 1648, Gryphius fica noivo de Rosina Deutschländer, com quem se casa em 12 de janeiro de 1649. Seu casamento, todavia, não foi feliz, pois quatro dos sete filhos que teve: Konstantinus, Theodor, Maria e Elizabeth morreram muito cedo; Daniel, aos 24 anos durante uma viagem; Anna Rosina pára de crescer de repente aos cinco anos, perde a partir desse momento a audição e a memória; o único dos filhos de Gryphius que chegou à idade adulta foi Christian que também se torna poeta como o pai.

Em 1649, é concedido a Gryphius a função de síndico de Glogau, cargo que permanecerá até sua morte, que se deu durante uma audiência, acometido de um ataque de apoplexia em 16 de julho de 1664.

## ii. *Os anos de formação intelectual do poeta*

A formação clássica de Gryphius tem início ainda no período escolar, no colégio de Danzig que, diferentemente de outras escolas da época, não buscava apenas ensinar seus alunos por meio de fórmulas decoradas, mas estimulava-os para que trabalhassem por si mesmos. Como lá havia alunos de várias tendências religiosas, não faltavam embates intelectuais entre luteranos, arianos, menonitas e outras seitas. Tais discussões duravam várias horas, estendendo-se da manhã à noite, há inclusive relatos delas até hoje na Biblioteca de Danzig (Gdansk).<sup>156</sup>

Vários professores devem ter influenciado o futuro poeta na escola, e entre eles havia o matemático e astrônomo Peter Crüger. Este ocupava então a cadeira de poesia no colégio de Danzig, sendo o único professor a quem o poeta dedicou um poema. Além dele podemos citar também Johann Mochinger, professor de eloquência, seguidor da didática de Comenius, tendo inclusive traduzido sua obra *Janua linguarum reserata* para o alemão. Ambos os professores conheciam Opitz e chamaram a atenção de Gryphius para a nova poética alemã.<sup>157</sup>

Apesar dessa poética incipiente, os alunos tinham contato com as leis da poética e da retórica clássicas ainda nas classes iniciantes – como fica demonstrado na primeira obra de juventude de Gryphius, cuja forma extraiu da *Eneida* de Virgílio, ou da influência recebida de Ovídio e Lucano. Dessa forma, o poeta cultivava poesias em latim, apesar de dar os primeiros passos em direção à poética alemã, escrevendo inclusive uma série de sonetos em alemão.

Após a morte de Schönborner, Gryphius que contava com 22 anos dirige-se a Leiden, na Holanda, para entrar na universidade, juntamente com muitos silesianos como Christian Hofmann von Hofmannswaldau, com quem mantém amizade.

Gryphius matricula-se na universidade em 26 de julho de 1638. Assistia a seminários de diversos professores, sobre variadas áreas e assuntos: metafísica,

---

<sup>156</sup> Cf.: SZYROCKI, Marian. p. 22.

<sup>157</sup> Cf.: *id ibidem*. p. 22

geografia, trigonometria, quiromancia e anatomia prática<sup>158</sup>, além de participar de vários debates. Assim, o poeta estava no local correto, a Holanda de então, para suas aspirações por conhecimento.

O país vivenciava, naquele momento, um fantástico desenvolvimento cultural, científico e econômico. O estudo dos clássicos no século XVII, por exemplo, concentrou-se no país, principalmente na Universidade de Leiden, onde a crítica textual dos autores da Antigüidade, na maioria latina, floresceu nas mãos de Justus Hermann Lipsius, Gerhard Johann Vossius, Hugo Grotius, Johann Friedrich Gronovius e Daniel Heinsius, alguns dos quais foram professores de Gryphius.

É inconteste que a universidade tenha aberto os caminhos do conhecimento para o jovem silesiano, pois ali além dos seminários que assistia:

*(...) studierte Philosophie, Rechtswissenschaft und Medizin und hielt selbst nach altem Brauch zahlreiche Vorlesungen über Geographie, Trigonometrie, Logik, ja sogar über Physiognomie, Poetik, Wahrsagerkunst und Altertumskunde. Er beschäftigte sich auch mit Astronomie und mit praktischer Anatomie.*<sup>159</sup>

Gryphius torna-se, segundo Lohenstein, o ideal pedagógico do polímata, já que “Gryphius (...) achava que ser erudito era não ter lacunas em nada, saber algo de muitas coisas, e sobre uma coisa saber tudo.”<sup>160</sup>

Em 1643, Gryphius, que já preparava sua volta à Silésia, apesar de a guerra continuar seu curso ali, é convidado a excursionar pela França e Itália com um grupo de Leiden, de onde partem em maio de 1644. Percorrem diversas cidades como Paris, Marselha, Florença, Roma. Na Cidade Eterna, Gryphius fará

---

<sup>158</sup> O poeta sentiu-se atraído pelo *theatrum anatomicum*, entusiasmava-se com as aulas de anatomia tendo inclusive participado de algumas delas. Havia ali inclusive múmias do Egito e “incontáveis raridades que estimulavam a fantasia de um poeta.” *Id ibidem*, p. 29.

<sup>159</sup> GRYPHIUS, Andreas. p. XV. [Tradução livre: (...) estudou filosofia, direito e medicina, apresentando também, como era de costume, vários seminários sobre geografia, trigonometria, lógica e, até mesmo, sobre fisionomia, poética, profecia e estudos da Antigüidade. Ocupava-se também com astronomia e anatomia prática].

<sup>160</sup> LOHENSTEIN, Daniel Casper Von. *Blumen*. Breslau, 1708. *Apud*. BENJAMIN, Walter. p. 114.

amizade com o jesuíta alemão Athanasius Kircher<sup>161</sup>, chegando, finalmente, a Estrassburgo, onde o grupo se dissolve e o poeta lá permanece. Em 25 de maio de 1647, deixa a cidade, passa por Speyer, Mainz, Frankfurt, Colônia, Amsterdã e chega a Stettin, onde Gryphius permanece na casa de seu amigo Schlegel. De Stettin parte para Fraustadt, na Polônia, onde morava seu padrasto, Michael Eder.

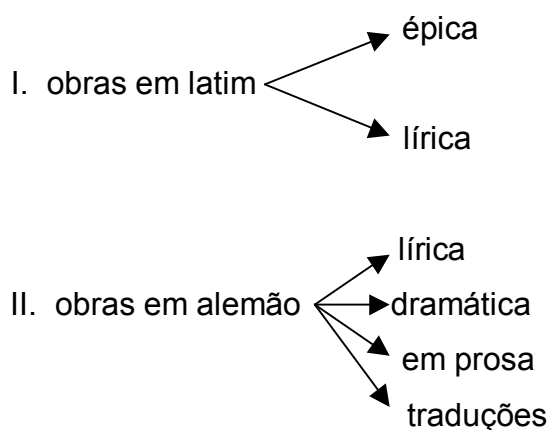
Gryphius permanece na cidade na esperança de que o processo de paz se acelere, entretanto, devido à sua fama e às muitas relações feitas no exterior, muitas universidades convidam-no para ministrar aula: Heidelberg, Frankfurt no Oder, e na sueca Uppsala, entretanto o poeta rejeita a todas.

---

<sup>161</sup> Erudito professor que descreveu e ilustrou a câmara escura em forma de liteira – que possibilitava ao artista desenhar em vários locais; a descrição da *lâmpada mágica* na obra *Ars magna lucis et umbrae*, de 1646; e tentou desvendar os segredos dos hieróglifos egípcios, como já havia sido dito anteriormente. Cf.: SZYROCKI, Marian. p. 32, e SCHREIBER, Hermann. p. 31.

### iii. *Divisão e classificação do legado literário de Gryphius*

Podemos dividir e classificar o legado literário de Andreas Gryphius em dois grupos que se subdividem em:



#### I. *Língua latina (poemas épicos)*

1634	<i>Herodis Furiae et Rachelis lachrymae</i>
1635	<i>Dei Vindicis Impetus et Herodis Interitus</i>
1636	<i>Parnassus renovatus</i>
1646	<i>Olivetum Libri tres</i>

#### II. *Língua alemã*

##### Lírica

1637	<i>Sonnete (Lissaer Sonette)</i>
1638	<i>Son- undt Feyrtags-Sonnete</i>
1643	<i>Sonnete. Das erste Buch</i>
1643	<i>Oden. Das erste Buch</i>
1643	<i>Epigrammata Oder Bey-Schriften</i>
1650	<i>Teutsche Reim-Gedichte</i>

- 1652 *Thränen über das Leiden Jesu Christi* (4. Buch Oden)  
 1657 *Andreae Gryphii Deutscher Gedichte Erster Theil*  
 1657 *Kirchhoffs-Gedancken*  
 1663 *Epigramme*  
 1698 *Gedichte aus dem Nachlaß*

### **Drama**

- 1650 *Leo Armenius Oder Fürsten-Mord* (Trauerspiel)  
 1657 *Catharina von Georgien Oder Bewehrete Beständigkeit*  
 (Trauerspiel)  
 1657 *Cardenio und Celinde Oder Vnglücklich Verliebete*  
 (Trauerspiel)  
 1657 *Ermordete Majestät Oder Carolus Stuardus König von Groß*  
*Britannien* (Trauerspiel)  
 1657 *Absurda Comica Oder Herr Peter Squentz* (Schimmpff-Spiel)  
 1657 *Majuma* (Freuden-Spiel)  
 1659 *Großmütiger Rechts-Gelehrter oder Sterbender Aemilius*  
*Paulus Papinianus* (Trauerspiel)  
 1660 *Verlibtes Gespenste* (Gesang-Spil)/ *Die gelibte Dornrose*  
 (Schertz-Spil)  
 1663 *Horribilicribrifax. Teutsch* (Komödie)  
 1698 *Piastus* (Lust- und Gesangspiel)

### **Prosa**

- 1637 *Fewrige Freystadt* (Relato do incêndio em Freistadt)  
 1662 *Mumiae Wratislavienses* (Descrição da dissecação de uma  
 múmia)  
 1666 *Dissertationes Funebres oder Leich-Abdanckungen*  
 (Discursos fúnebres)

**Traduções**

- 1657 Nikolaus Causinus: *Beständige Mutter Oder Die Heilige Felicitas (Felicitas)* – Drama de martírio
- 1661 Thomas Corneille: *Schwermende Schäffer (Le berger extravagant)* – comédia
- 1663 Hierononymus Razzi: *Seug-Amme Oder untreues Gesind (La balia)* – comédia
- 1663 R. Baker: *Betrachtung über Das Gebett des Herren (Meditations and Disquisitions upon the Lord Prayer)*
- 1687 R. Baker: *Betrachtungen der 1. Sieben Buß-Psalm*
- 1698 Vondel: *Die Sieben Brüder oder Die Gibeoniter (De Gebroeders)*

#### iv. Considerações acerca da obra de Gryphius

##### Épica e lírica latina

O legado artístico de Andreas Gryphius tem início ainda no colégio, quando o poeta, com apenas dezessete anos, termina, em 1635, seu primeiro poema épico escrito em latim: *Herodis Furiae et Rachelis lacrymae*, cuja base é o relato da morte dos inocentes em Belém a mando do rei Herodes<sup>162</sup>, narrado no Evangelho de São Mateus<sup>163</sup>, além da obra do historiador judeu Flávio Josefo.

De acordo com os preceitos do período, seguia os modelos preestabelecidos pelos clássicos, como é o caso do poema épico de Virgílio, a *Eneida*, do qual extrai alguns versos (quase *ipsis litteris*) como nos exemplos que se seguem<sup>164</sup>:

<i>Eneida</i> ( Virgílio )	<i>Herodis Furiae et Rachelis lacrymae</i> ( Gryphius )
a) Verso 694 do Livro Segundo:	a) Verso 330 de Herodes I <sup>165</sup> :
<i>Stella facem ducens multa cum luce cucurit.</i>	<i>Stella facem ducens clara cum luce cucurit</i>
b) Verso 1161 do Livro Segundo:	b) Verso 784 de Herodes I:
<i>Quis cladem illius noctis quis funera fando</i>	<i>Quis cladem illius Lucis, quis funera fando</i>

<sup>162</sup> A figura do rei Herodes aparece em toda parte nessa época no teatro europeu, já que é ilustrativa da figura do tirano e cuja história dá à representação a arrogância monárquica e seus traços mais fortes. Cf.: BENJAMIN, Walter. p. 93

<sup>163</sup> “Quando Herodes percebeu que os magos o haviam enganado, ficou furioso. Mandou matar todos os meninos de Belém e de todo o território ao redor, de dois anos para baixo, calculando a idade pelo que tinha averiguado dos magos. Então se cumpriu o que fora dito pelo profeta Jeremias: ‘Ouviram-se um grito em Ramá, choro e grande lamento: é Raquel que chora seus filhos, e não quer ser consolada, porque eles não existem mais.’ ” Mt 2, 16-18.

<sup>164</sup> SZYROCKI, Marian. p. 38

<sup>165</sup> Herodes I referir-se-á à obra *Herodis Furiae et Rachelis lacrymae* e Herodes II à *Dei Vincinis Impetus et Herodis Interitus*, cujo tema também será o rei Herodes.



O impulso para escrever *Herodis Furiae et Rachelis lacrymae*, Gryphius recebeu da escola, cujos alunos desde as classes iniciais tinham contato com as leis da poética e da retórica<sup>166</sup>, entretanto não se pode descartar sua grande aplicação aos estudos. A demonstração de seu interesse reside no fato de que parte da obra foi escrita quando na cidade, em que o poeta morava, Fraustadt, grassada a peste e, como as aulas estavam suspensas, teve de escrevê-la em casa.

Um outro ponto que deve ser reiterado, principalmente após uma rápida leitura dos trechos acima, é o da inexistência, naquele momento, de nossa visão de originalidade, pois para o homem do século XVII, é genial aquele que tem a capacidade de manipular os modelos propostos,<sup>167</sup> por isso o mais importante para aquele público será confirmar, na obra poética, aquilo que já é de seu conhecimento. Partindo desse ponto, Gryphius soube muito bem fazê-lo como quando demonstra a manipulação que faz dos clássicos – evidenciado no emprego de citações de Ovídio, Estácio, do próprio Virgílio entre outros – seguindo as instruções de seus professores.<sup>168</sup> Mesmo nessa obra incipiente, o jovem Gryphius demonstra sua futura habilidade como escritor. Já na dedicatória da epopéia, traça-nos um paralelo entre o ódio sanguinário de Herodes e a barbaridade da Guerra dos Trinta Anos. A seriedade e o *pathos* dos versos mostram que a obra não era simplesmente um trabalho escolar, mas a demonstração de que essa seria a obra de um poeta precoce.<sup>169</sup>

Além das obras em latim citadas acima, Gryphius publicou em 1643, em Leiden, um livro que continha 67 epigramas, cuja maioria é de poemas de ocasião, oferecidos a parentes e conhecidos; havia entre eles até mesmo um sobre quiromancia.<sup>170</sup> Em 1646, o poeta ainda escreveu uma série de poemas em latim, publicando somente uma parte.<sup>171</sup>

---

<sup>166</sup> Cf.: SZYROCKI, Marian. p. 19.

<sup>167</sup> Cf.: BENJAMIN, Walter.. p. 201.

<sup>168</sup> Cf.: SZYROCKI, Marian. p. 38.

<sup>169</sup> Cf.: *id ibidem*. p. 39.

<sup>170</sup> Cf.: *id ibidem*. pp. 44-45.

<sup>171</sup> Cf.: *id ibidem*. p. 47.

“*Trauerspiele*”<sup>172</sup>

Gryphius foi, sem dúvida, o dramaturgo alemão mais importante do século XVII. Suas principais influências foram o teatro jesuítico, o classicismo holandês de Vondel, o drama clássico francês<sup>173</sup>, Sófocles e Sêneca como também a de Opitz.

É importante salientar a diferenciação que Walter Benjamin faz entre *Tragödie* e *Trauerspiel*, pois essa questão despertou controvérsias em relação ao Seiscentismo alemão, visto que, para os críticos alemães pós-Barroco, o gênero dramático do período fora uma tosca imitação da tragédia estabelecida por Aristóteles em sua *Poética*. Para este, a estrutura da tragédia deveria ser complexa, inspirar temor e pena, operando a catarse própria dessas emoções, representar seres superiores (aristocracia) e dar-se, quando o possível, “numa revolução do sol ou superá-lo de pouco”, e cuja ação será inteira e acabada, ou seja, com começo, meio e fim<sup>174</sup>. Benjamin é categórico ao afirmar que o período barroco foi o período em que a influência da tragédia grega (*Tragödie*) foi menos preponderante, pois não era nos gregos que os dramaturgos alemães buscavam sua inspiração, mas no teatro jesuítico e no holandês, que não conheciam a unidade de lugar. Outro ponto levantado seria a falta de compreensão do *efeito trágico* pelos autores do século XVII, pois esse *desvio* da interpretação aristotélica “deforma radicalmente as intenções da Antigüidade”, já que “para ela, a piedade e o terror não participam da ação como um todo, mas do destino dos personagens mais significativos. Além disso, a tragédia alemã (*Trauerspiel*) versa sobre o homem histórico, mortal, pois “seu conteúdo, seu objeto mais autêntico é a própria vida histórica, como aquela época a concebia”, enquanto para a tragédia grega (*Tragödie*) o “objeto não é a história, mas o mito”, a morte do herói não é um fim em si, mas um passo para a imortalidade.<sup>175</sup>

---

<sup>172</sup> O objetivo primeiro deste trabalho seria o de analisar alguns sonetos de Gryphius à luz da estética barroca, entretanto como há pouco material sobre o poeta/dramaturgo, achamos interessante fazer também um breve comentário sobre sua obra dramática.

<sup>173</sup> Obtendo, em sua viagem à França e à Itália, uma visão da arte de Corneille e Molière, além da oportunidade de familiarizar-se com a ópera italiana e com a *Commedia dell'Arte*. Cf.: ROSENFELD, Anatol. p. 28.

<sup>174</sup> Cf.: ARISTÓTELES. pp. 34-37.

<sup>175</sup> Cf.: BENJAMIN, Walter. pp. 83-88.

De maneira semelhante a sua obra lírica, Gryphius também explorará em suas *Trauerspiele* a idéia da *vanitas*<sup>176</sup>, como demonstrou na introdução de *Leo Armenius*:

*Indem unser gantzes Vaterland sich nuhmehr in seine eigene Aschen verscharret/ und in einen Schauplatz der Eitelkeit verwandelt; bin ich geflissen dir die Vergänglichkeit menschlicher Sachen in gegenwärtigen und etliche folgenden Trauerspielen vorzustellen.*<sup>177</sup>

Considerada uma de suas melhores tragédias pela forma com que soube explorar as idéias contrastantes e antagônicas, conferindo, grande tensão ao enredo. Apesar disso, alguns pesquisadores acreditam que Gryphius não conseguiu com que seus outros dramas tivessem o mesmo nível artístico obtido em *Leo Armenius*.<sup>178</sup>

*Leo Armenius*, primeira tragédia de Andreas Gryphius, foi concluída em Estrassburgo em 1646 e publicada em 1650. O drama conta a história do marechal Leo Armenius que destituiu o imperador bizantino Miguel I (em 813), mas que, sete anos depois (820), é morto por conspiradores junto à cruz de Cristo, na noite de Natal, quando Michael Balbus torna-se o novo imperador. A tragédia originou algumas controvérsias: afinal este é um drama de destino, martírio ou de tirano? Segundo Benjamin “não é preciso fazer uma investigação muito profunda para perceber que em cada drama de tirano há um elemento de tragédia de martírio”<sup>179</sup>. Henri Plard procurou solucionar a questão com a seguinte pergunta:

---

<sup>176</sup> Claudia Brinker von der Heyde ratifica a recorrência da *vanitas* na obra de Gryphius: *Und er [Andreas Gryphius] markiert darin das zentrale Thema seines Schaffens, die Vergegenwärtigung der Nichtigkeit menschliches Lebens, wie sie dem jungen dichter so drastisch im Dreißigjährigen Krieg vorgeführt worden war.* VON DER HEYDE, Claudia Brinker. p. 293. [Tradução livre: *Ele marca com isso o tema central de sua criação, a constante lembrança da futilidade da vida humana, como havia sido exibida tão drasticamente ao jovem poeta na Guerra dos Trinta Anos.*]

<sup>177</sup> *Id ibidem.* p. 293. [Tradução livre: *Enquanto nossa pátria inteira está imersa em suas próprias cinzas e converteu-se em um palco de vaidade; esforço-me para apresentar-te a fugacidade das coisas humanas nas seguintes tragédias...*]

<sup>178</sup> Cf.: SZYROCKI, Marian. p. 85.

<sup>179</sup> BENJAMIN, Walter. p. 96.

como Leo poderia ser ao mesmo tempo tirano e mártir?<sup>180</sup> Para isso valeu-se da definição de Georg Schönborner – antigo benfeitor de Gryphius – em cujo livro *Politicorum libri septem*, diz haver dois tipos de tirano: o soberano, que chega ao poder de um modo legítimo e rege como um tirano; e o outro, o tirano, que recebe a coroa por meio de um estratagema ou um levante. Contra o legítimo tirano somente se pode aplicar, segundo Schönborner, meios comuns e legais. A morte do tirano é imperdoável em qualquer situação e quem, apesar disso a comete, torna-se um tirano do segundo tipo, ou seja, um usurpador.<sup>181</sup> Dessa forma, Plard acredita que Leo Armenius, ao obrigar que seu sucessor abandonasse sua dignidade imperial, torna-se um tirano legítimo; apesar de sua morte ter sido a de um mártir.

O herói da tragédia não é nem Leo Armenius nem Michael Balbus, como se afirma: Leo é um tirano e não um mártir<sup>182</sup> e sua morte é interpretada pelo espírito de Tharasius como ira de Deus por seu crime, expiando-o com seu próprio sangue; Balbus torna-se, por sua vez, um novo tirano. Gryphius renuncia assim a um herói positivo, já que quer demonstrar com a tragédia o mecanismo perverso<sup>183</sup> da luta pelo poder.<sup>184</sup> Tal tema já era recorrente na literatura universal.

Gryphius, ao escrever seu *Leo Armenius*, recorre a dois historiadores bizantinos, Georgius Cedrenus e Johannes Zonaras, e à tragédia homônima do jesuíta Joseph Simon, que havia lido em Roma, entretanto “para os leitores e espectadores contemporâneos, essa tragédia de regicídio, de lutas sanguinárias pelo trono deveria despertar analogias aos acontecimentos de seu momento.”<sup>185</sup>

Exemplo de tragédia de martírio, *Catharina von Georgien* inicia-se com um monólogo sobre a eternidade. O palco está repleto de cadáveres, quadros, coroas, cetros, espadas e emblemas que representam a *vanitas*.<sup>186</sup> A tragédia

---

<sup>180</sup> Cf.: SZYROCKI, Marian. p. 79.

<sup>181</sup> Cf.: *id ibidem*. pp. 79-80

<sup>182</sup> Apesar de, segundo Szyrocki, sua morte ter sido de um mártir ( *id ibidem*. p. 80) não se deve esquecer de que, segundo Walter Benjamin, o termo mártir não deve ser empregado em seu sentido religioso: “Essa figura nada tem a ver com as concepções religiosas.” Cf.: BENJAMIN, Walter. pp. 96-97.

<sup>183</sup> No sentido de pecaminoso (*sündig*).

<sup>184</sup> Cf.: SZYROCKI, Marian. p. 83.

<sup>185</sup> *Id. ibidem*. p. 84.

<sup>186</sup> Cf.: *id ibidem*. p. 86.

trata do último dia da rainha da Geórgia, Catharina, que é mantida há anos presa pelo Xá da Pérsia Abas, ardentemente apaixonado por ela, e que a quer de qualquer forma. Ela reluta, ele oferece-lhe dois caminhos: ou a de ser rainha da Pérsia ou ser martirizada. Catharina recusa novamente o casamento, o Xá condena-a à morte. Gryphius exalta a constância heróica do mártir, cujo espírito estóico é sustentado pela fé inabalável, triunfando sobre a transitoriedade do mundo, sobre a tirania e a morte.<sup>187</sup> Para esse drama, Gryphius utiliza-se de uma fonte francesa: *Histoire de Catharine Reyne de Georgie et des Princes Georgiens mis a mort para commandement de Cha Abas Roy de Perse*, de Claude Malingre (1580-1653).

Semelhante à composição *Catharina von Georgien* é a primeira versão da tragédia *Ermordete Majestät oder Carolus Stuardus*, escrita poucos dias após a execução do rei inglês, Carlos I, ocorrida em 30 de janeiro de 1649. Com Gryphius profundamente consternado<sup>188</sup> pela execução do rei e pela rapidez com que elaborou a trama, o enredo não foi um dos melhores que o autor escrevera até aquele momento. No entanto, em 1658, nove anos após a execução de Carlos I, morre o Protetor da República, Cromwell, líder da Revolução que o derrubou. Gryphius aproveita o momento e reescreve a tragédia, dando à personagem real a possibilidade de escolha entre a vida ou a morte, a mesma que teve Catharina e Papinian, mas que não havia sido dada a Leo Armenius devido à ira de Deus e a seu pecado.

Baseado numa novela do espanhol Juan Perez de Montalván traduzida ao italiano, Gryphius escreveu a tragédia *Cardenio e Celinde*. No entanto, o que chama atenção na obra é o fato de nela não terem sido utilizados personagens de

---

<sup>187</sup> Cf.: ROSENFELD, Anatol. p. 29.

<sup>188</sup> Não se deve esquecer de que Gryphius, como também a base da ideologia do Seiscentismo, que era absolutista, acreditava na origem do poder divino do rei – característica marcante dos estados protestantes – e por isso na limitação da soberania popular. O crime de lesa-majestade era visto como um dos mais abomináveis que existiam, pois era o mesmo que atentar contra a pessoa de Deus, de quem o soberano era um espelho. Segundo Heinrich Hildebrandt (quem melhor explanou o pensamento político de Gryphius, segundo Mauser.): *Aufbruch und Königsmord zerstören die Fundamente staatlichen Lebens, heben die menschliche Gemeinschaft auf und stürzen das Reich in ein heillooses Chaos*. [Tradução livre: *Revolução e regicídio destroem os fundamentos da vida do estado, anulam a sociedade humana e viram o reino num caos sem salvação*.] Cf.: MAUSER, Wolfram. p. 13.

elevada categoria social, já que seus heróis pertencem à pequena nobreza, sendo, portanto, “uma prefiguração bem precoce da tragédia burguesa”<sup>189</sup>

No primeiro ato, Cardenio conta a história de seu amor por Olympia e sua relação pecaminosa com Celinde. Ele quer a morte de Lysander que conquistou o coração daquela que amava.

### *Traduções*

No século XVII, as traduções eram muito comuns, já que visavam ao aperfeiçoamento da língua alemã, para que essa pudesse ter expressão literária semelhante às outras nações européias. Gryphius não fugiu à regra e também traduziu algumas tragédias e comédias de autores clássicos ou de seus contemporâneos. Exemplo temos na obra do confessor de Luís XIII, o jesuíta Nikolaus Causinus, também conhecido como professor de retórica e pregador. Em sua tragédia, *Felicitas*, cuja heroína homônima era romana, relata a fidelidade dessa mulher levada ao martírio com sete de seus filhos. Em *Felicitas* são representados os tormentos mais empregados com uma riqueza de variações, além de demonstradas diversas formas da morte.<sup>190</sup>

As traduções não se restringiram, contudo, a tragédias. Em 1660, Gryphius publicou uma coletânea de dezessete traduções em alemão de hinos latinos e um salmo parafraseado em língua alemã. Procurava com essas traduções encontrar o estilo dos cânticos religiosos para possibilitar acesso a esses cânticos latinos, antigos e piedosos a seus irmãos de fé.<sup>191</sup>

Um fator verificado em Gryphius é que o poeta traduzia sobretudo textos cujo conteúdo o fascinava e que correspondessem, principalmente, a seu modo de ser.<sup>192</sup>

---

<sup>189</sup> *Id ibidem*. p. 30

<sup>190</sup> Cf.: SZYROCKI, Marian. p. 99.

<sup>191</sup> Cf.: *id. Ibidem*. p. 75.

<sup>192</sup> *id. Ibidem*. p. 75

### *Prosa*

Hoje, a prosa de Gryphius é a parte menos conhecida e estudada de sua obra, já que a obra lírica e a dramática já possuem destaque, principalmente nos meios acadêmicos da Europa e dos Estados Unidos. Entretanto, segundo Szyrocki, é possível dividi-la em quatro grupos:

a) *Leichabdankungen* (discursos necrológicos)– gênero com o qual Gryphius já se acostumara desde criança, já que sendo seu pai pastor da igreja protestante, deveria fazer muito emprego dele. Os “discursos necrológicos” de Gryphius geralmente não eram somente de louvor, mas constituíam uma série de reflexões e variações alegóricas sobre um tema, que o poeta, numa relação engenhosa, fazia à memória do morto. Gryphius utilizava para isso o nome, o brasão, a profissão, a idade ou a situação pessoal para aludir ao respectivo tema que queria desenvolver. Uma indicação biográfica raramente fazia parte das *Leichabdankungen*, quando a pessoa era conhecida, escrevia-se um breve *curriculum* de sua vida. Exceção foi o *Brunnen Discurs*<sup>193</sup>, como foi chamado o discurso a seu protetor, em cujo texto Gryphius descreve a vida de Schönborner.

b) *die Übersetzungen* (as traduções) – muitos textos eram traduzidos da poesia para a prosa como, por exemplo, a comédia de H. Razzi, *La balia*, que foi publicada em 1663.

c) *die Vorworte* ( os prefácios) – a maioria dos livros de Gryphius possuíam prefácios em prosa, mesmo os de poesia e as tragédias.

d) *die Widmungen* (as dedicatórias).

---

<sup>193</sup> O nome de seu protetor era Schönborner, daí o título do *Leichabdankung: Brunnen Discurs* (Born = Brunnen).

Além desses quatro grupos há o texto *Fewrige Freystadt*, cujo prefácio data de setembro de 1637 e que foi escrito sob a impressão causada pelo incêndio que destruiu parte da cidade de Freistadt. Descreve, em seu início, a idéia que lhe é recorrente: a ação da *vanitas*.

*(...) offenbahr, daß nichts, was in der Welt zufinden, von Ewigkeit herrühre, sondern zu gewisser Zeit seinen Vsprung genommen: Also ist vnlaugbar, daß alles, was jemals gestanden, widerumb seinen vntergange zugeeylet, vnnd... gantz vergehn müssen.*<sup>194</sup>

### Lírica

Andreas Gryphius foi um dos grandes poetas líricos da Alemanha no século XVII, sendo listado, inclusive, segundo o crítico literário Marcel Reich-Ranicki, no cânone da literatura alemã<sup>195</sup>. No entanto, grande parte das antologias que tratam de sua poética, citam-no apenas como um poeta marcado pelos horrores da Guerra dos Trinta Anos:

*In der Lyrik des Andreas Gryphius tritt das Schicksal des Dreißigjährigen Krieges deutlicher hervor als bei irgendeinem andern. (...) Sein Grundthema ist der Krieg, denn daß er in großartiger Eintönigkeit immer wieder von der Vergänglichkeit alles Irdischen spricht, erklärt sich schon durch das, was er sah und was er selber erlebte.*<sup>196</sup>

Tais colocações podem levar a idéias preconcebidas acerca da obra de Gryphius que é, seguramente, muito maior do que uma mera descrição da guerra,

<sup>194</sup> SZYROCKI, Marian. p. 115. [Tradução livre: (...) aparentemente nada do que encontramos no mundo, provém da eternidade, mas teve sua origem em determinado momento, portanto parece incrível que tudo que já existiu corra para o seu próprio fim e que deverá acabar para sempre.]

<sup>195</sup> Cf.: MALHEIROS, Maria do Carmo F. p. 3.

<sup>196</sup> KLEIN, Johannes. p. 128. [Tradução livre: Destaca-se, nitidamente, na lírica de Andreas Gryphius, o destino da Guerra dos Trinta Anos do que em qualquer outro. (...) Sua temática é a guerra, em cuja grande monotonia fala repetidamente da futilidade de tudo que é terreno, explicando através disso, aquilo que ele viu e o que ele mesmo vivenciou.]



apesar de seus reflexos *permearem-na*, não são, contudo, sua totalidade. Tampouco se deve esquecer de que Gryphius, sendo um homem do mundo e um grande poeta, torna-se um filtro da sociedade em que estava inserido, refletindo em sua obra a *Weltanschauung* do momento. Assim, o sentimento da *vanitas*, recorrente na obra de Gryphius, estará presente também em outros grandes poetas que sequer souberam o que seria vivenciar os horrores de uma guerra, já que era um sentimento recorrente no homem do século XVII.

Quevedo, por exemplo, viveu em uma Espanha empobrecida, que vivia seu *desengaño*, mas não vivenciou as guerras religiosas que assolaram a Alemanha e a França; apesar disso, a *vanitas* também está presente em sua lírica:

*Fué sueño ayer, mañana será tierra:/ Poco antes nada, y poco después humo;/ Y destino ambiciones y presumo,/ Apenas junto al cerco que me cierra.*

(...)

*Ya no es ayer, mañana no ha llegado, /Hoy pasa y es, y fue, con movimiento/ Que a la muerte me lleva despeñado.*

*Azadas son la hora y el momento,/ Que a jornal de mi pena y mi cuidado,/ Cava en mi vivir mi monumento.*<sup>197</sup>

Ou ainda:

*Miré los muros de la patria mía,/ Si un tiempo fuertes, ya desmoronados,/ De la carrera de la edad cansados,/ Por quien caduca ya su valentía.*

(...)

*Vencida de la edad sentí mi espada, / Y no hallé cosa en qué poner los ojos/ Que no fuese recuerdo de la muerte.*<sup>198</sup>

Nem por isso, Quevedo pode ser considerado um poeta da *vanitas* nem mesmo do *desengaño*, como demonstra sua rica obra literária. Tampouco

---

<sup>197</sup> QUEVEDO, Francisco de. p. 36. (Soneto “SIGNIFÍCASE LA PROPIA BREVEDAD DE LA VIDA, SIN PENSAR Y COM PADECER SALTEADA DE LA MUERTE”. )

<sup>198</sup> *Id. Ibidem*, p. 37. (Soneto “ENSEÑA COMO TODAS LAS COSAS AVISAN DE LA MUERTE.”)

podemos dizer que o autor dos próximos versos, Gregório de Matos, seja apenas um autor da *vanitas*, o que não é, bem sabemos:

*Nasce o sol, e não dura mais que um dia,/ depois da Luz se segue a noite escura,/ em tristes sombras morre a formosura, / em contínuas tristezas a alegria*<sup>199</sup>.

Ou ainda;

*Que és terra homem, e em terra hás de tornar-te,/ Te lembra hoje Deus por sua Igreja, / De pó te faz espelho, em que se veja/ A vil matéria, de que quis formar-te.*<sup>200</sup>

Gryphius, como já dissemos acima, soube muito bem empregar as tópicas do momento em que estava inserido, mas apesar disso possuía uma obstinação: a busca pela perfeição, como demonstram as várias reedições de seus poemas, mesmo que, para isso, as obras de suas juventude, cuja expressão e originalidade eram marcantes, perdessem a unidade de estilo e sua originalidade<sup>201</sup>. Os poemas de suas últimas edições são mais diretos, objetivos e com um estilo mais leve, contrastando com seu estilo da juventude, que era extremamente subjetivo e independente.

Podemos dividir a obra lírica de Gryphius em quatro partes:

- I. as odes
- II. os epigramas
- III. os poemas diversos;
- IV. os sonetos.

---

<sup>199</sup> MATOS, Gregório de. p. 752 (Soneto: MORALIZA O POETA NOS OCIDENTES DO SOL A INCONSTANCIA DOS BENS DO MUNDO)

<sup>200</sup> *Id ibidem*. p. 78 (soneto: CONTINUA O POETA COM ESTE ADMIRAVEL A QUARTA FEYRA DE CINZAS.)

<sup>201</sup> SZYROCKI, Marian. p. 48.

a) Odes (*Oden*)

Gryphius publica seu primeiro livro de odes em 1643, na cidade de Leiden, quando ainda estava na universidade, publicando *a posteriori* mais três livros. Os poetas alemães tinham como modelo tanto Píndaro quanto Horácio, além de imitarem Ronsard. Normalmente, as odes dos contemporâneos de Gryphius como Opitz e Weckherlin eram encomiásticas, entretanto as do poeta possuíam temas bíblicos. Geralmente, Gryphius retirava elementos dos salmos como ponto de partida para suas odes, parafraseando-os.<sup>202</sup>

*Was sage Ich! Wenn der hellen Nacht  
Mit lügen auff mich wüttet?  
Wenn Mich die gantze Welt verlacht!  
Und List und Trug außbrüttet?  
Sie hat höchsten Vaters Sohn  
Der Warheit widersprochen/  
Die Warheit selbst hat ihren Hohn  
Und frechen Trotz gebrochen.*<sup>203</sup>

A forma da ode pindárica é tripartite, apresentando estrofe, antístrofe (apresentam organização comum) e a *épode* (que é divergente), além de ser marcada por rima e ritmo; as estrofes, segundo Opitz, poderiam ser livres. Entretanto não há somente odes pindáricas nos livros de Gryphius, que se utiliza também das formas livres, como a ode acima.

---

<sup>202</sup> *Id ibidem*. p. 71.

<sup>203</sup> GRYPHIUS, Andreas. p. 122. [Tradução livre: *Que digo? Se a noite clara enfurece-se sobre mim com mentiras? Se o mundo inteiro ri-se de mim! E tramam ardil e engano? Ele opôs-se ao excelso Filho da Verdade do Pai, a verdade mesma rompeu seu escárnio e teimosia insolente.*]

b) Epigramas (*Epigramme*)

Gryphius publica, em 1643, seu primeiro livro de epigramas, grande parte escrita quando de sua permanência na Holanda e na Europa ocidental. Segundo Opitz, o epigrama deveria ser uma pequena sátira, seguindo o modelo de Marcial:

*Das Epigramma setze ich darumb zue der Satyra/ weil die Satyra ein lang Epigramma/ vnd das Epigramma eine kurtze Satyra ist: denn die kuertze ist seine eingeschafft/ vnd die spitzfindigkeit gleichsam seine seele vnd gestalt*<sup>204</sup>.

Entretanto, Gryphius não transparece senso humor, diferenciando-o de seus contemporâneos. Mesmo assim, Gryphius segue como modelo os epigramas de Marcial e de John Owen. Em sua edição de 1663, mostra influência de Logau, entretanto diferentemente desse, não utiliza o epigrama contra determinadas pessoas, mas contra determinados tipos. Há também os epigramas de louvor como o dedicado a Copérnico, *Uber Nicolai Copernici Bild* [sobre a imagem de Copérnico]: *Du dreymal weiser Geist/ du mehr denn grosser Mann!* [ Tu três vezes espírito de sabedoria, tu mais que um grande homem!]

Os epigramas religiosos falam do nascimento, da infância e da paixão de Jesus. O poeta procura, tornar claro problemas teológicos por meio de antíteses e colocações retóricas nesses poemas,:

*An Mariam [À Maria]*<sup>205</sup>

*Diß Kind ist nicht mehr dein/ es ist der gantzen Welt.*

*Drumb leg es aus der Schoß die dises Pfand noch hält.*

<sup>204</sup> OPITZ, Martin. [Tradução livre: *Por isso coloco o epigrama junto à sátira, pois esta é um longo epigrama e o epigrama, uma sátira curta; pois a brevidade é sua característica e a argúcia, sua alma e forma.*

<sup>205</sup> *Id ibidem.* p. 173. [Tradução livre: *Esta criança não é mais tua, é do mundo inteiro. Por isso, tire-a desse ventre que ainda retém essa prenda.*]

*Des HErrren Sterbens Tag [Dia da morte do Senhor]<sup>206</sup>*

*Tag/ schwärzer als die Nacht/ in dem die Welt verlohren  
Ihr Lebe/ Trost und Licht/ das in der Nacht gebohren.*

c) Poemas diversos (*Vermischte Gedichte*)

Normalmente inserem-se nesse subitem os poemas que não estão incluídos nos livros de odes, epigramas e sonetos. Temos, como exemplo, os *Kirchhofgedanken*, além de outros poemas traduzidos pelo poeta que tratam do mesmo tema: “pensamentos de cemitério”. O poema, composto por 50 estrofes de oito versos, começa uma série de perguntas:

*Wo find ich mich? ist diß das Feld  
In dem die hohe Demuth blühet?  
Hat Ruh' Erquicklung hier bestellt  
Dem/ der sich für und für bemühet?  
Der heisser Tage sternge Last  
Und kalter Nächte Frost ertragen?  
Und mitten unter Ach und Klagen  
Sorg/ angst und müh auff sich gefast.<sup>207</sup>*

A resposta nos vem de forma anafórica, mostrando que o cemitério é a escola da vida:

*O Schul/ in der die höch Kunst  
Uns sterblichen wird vorgetragen!  
(...)*

<sup>206</sup> *Id ibidem*. p. 171. [Tradução livre: *dia mais negro que a noite em que o mundo perdeu sua vida, consolo e luz que nasceu na noite.*]

<sup>207</sup> GRYPHIUS, Andreas. p. 5. [Tradução livre: *Onde me encontro? Este é o campo em que a submissão floresceu. A paz pediu satisfação àquele que se esforçou? Que o peso dos dias quentes e o gelo das noites frias agüentou? E em meio a ais e queixas, preocupações, medo e esforço carregou.*]

*O Schul! ob der/ was in der Welt  
 Vor klug geachtet; sich entsetzt!  
 (...)  
 O Schul! ob welcher den die Haar  
 In kalten Schweiß zu Berge gehen/  
 Die nahe letztem Ziel der Jahr  
 Doch näher tollen Lüsten stehen.  
 (...)  
 O Schul! Ich komme voll begier/  
 Die wahre Weißheit zu ergründen!<sup>208</sup>*

O poema mostra-se, por vezes, fantástico:

*Hilff Gott! die Särge springen auff!  
 Ich schau die Körper sich bewegen/  
 Der längst erblasten Völker Hauff/  
 Beginnt der Glieder Rest zu regen!  
 Ich finde plötzlich mich umbringt  
 Mit/ durch den Tod/ entwehrten Heeren/  
 O Schauspiel! Das mir heisse Zehren  
 Auf den erstarten Augen bringt!<sup>209</sup>*

Gryphius cita, no texto, os brasileiros e os caraíbas (no texto “Brasil” e “Caribe”) na estrofe 40:

*Was Caribe/ was ie Brasil  
 Viel wilder als sein Wild verschungen:*

<sup>208</sup> SZYROCKI, Marian. p. 76. [Tradução livre: Ó escola em que a elevada arte é transmitida a nós mortais! Ó escola! Apesar do que é considerado culto no mundo; horroriza-se! Ó escola! Na qual os cabelos ficam de pé em frio suor, que próximo ao destino dos anos estão mais próximos dos loucos prazeres. Ó escola! Venho pleno de desejo para desvendar a verdadeira sabedoria.]

<sup>209</sup> *Id ibidem.* pp. 8-9. [Tradução livre: Ajude-me Deus! Os túmulos se abrem! Vejo os corpos se movendo, a massa de povos empalidecidos, os restos de membros se movem! Sinto-me, repentinamente, cercado por exércitos desarmados pela morte. Ó espetáculo! A quente luta me vem aos olhos petrificados!]

*Wenn/ was in tieffe Schacht verfiel/  
Drin es umbsonst nach Sold gerungen!*<sup>210</sup>

Pertencem também a essa classificação os *Hochzeitgedichte*, os *Begräbnisgedichte*, as *Kirchenlieder*.

d) Sonetos (*Sonette*)

A primeira obra lírica de Gryphius, em língua alemã, é uma coletânea de 31 sonetos conhecida por *Lissaer Sonette*, publicada em 1637, na cidade de Lissa. A partir desse momento, o poeta reeditou várias vezes seus sonetos, buscando sempre a perfeição estética e a clareza. Como já havia sido anunciado na introdução do presente trabalho, os sonetos serão o ponto de partida para analisarmos a obra de Andreas Gryphius, por isso serão tratados a parte.

---

<sup>210</sup> *Id ibidem*. p. 15. [Tradução livre: *Que os caríbas e os brasileiros devoraram da forma mais selvagem que seus animais selvagens: quando o que caiu nas profundezas , em vão por soldo lutou!* ]

#### v. **Recursos utilizados por Andreas Gryphius em seus sonetos**

Algumas considerações devem ser feitas antes de iniciarmos este estudo acerca dos sonetos de Andreas Gryphius, principalmente no que concerne à tonicidade e a métrica empregada pelo poeta – e por grande parte dos autores do Seiscentismo alemão – em seus versos em língua alemã pós *Buch von der deutschen Poeterey*.

Os gregos e romanos mediam os versos em seqüências temporais separadas por intervalos regulares. Cada seqüência compunha-se de duas ou mais sílabas que eram medidas conforme sua duração. As sílabas longas, representadas pelo sinal “–”, duravam o dobro das breves, cujo sinal era “u”. Assim, seu sistema era quantitativo, já que considerava a quantidade do tempo gasto pelas sílabas, não sua tonicidade.

A língua portuguesa, como as demais línguas românicas, não possuem diferenciação entre vogais breves e longas, como no latim e no grego. Para nós esse “é um recurso de ênfase, e está condicionada pelo acento, pelo contexto fonético ou por múltiplas razões de ordem afetiva”<sup>211</sup>. Dessa forma, quando da passagem do latim para as línguas românicas, a métrica quantitativa dos gregos e romanos foi substituída por um sistema qualitativo, silábico ou acentuativo, levando em conta a intensidade ou tonicidade das sílabas, dividindo-as em fortes (tônicas) e fracas (átonas).

Por possuir vogais breves e longas, a métrica alemã empregou a terminologia greco-romana, adaptando-a ao sistema qualitativo, ou seja, a vogal longa (*Hebung*) corresponderia à vogal tônica e a breve (*Senkung*), à átona. Os pés métricos preferidos por Opitz eram o jâmbico ( u – ) e o troqueu ( – u ), empregados também por Gryphius, que normalmente utilizava palavras monossilábicas que já eram ou tônicas ou átonas, apesar de mudar, algumas vezes, sua tonicidade para que o verso ganhasse maior dinamismo. Além dessa, há algumas outras particularidades na métrica da lírica de Gryphius que merecem consideração:

---

<sup>211</sup> Cf.: CUNHA, Celso Ferreira da. p. 64.



- a) o poeta fazia a tonicidade das *Verbalkomposita* recair sobre o radical: *auffréiben, ankómmen, einbréchen*; não no prefixo: *'auffreibe, 'ankommen, 'einbrechen*;
- b) com as composições nominais, a tonicidade iria sempre para a segunda sílaba: *unfrúchtbar, Jungfráuen, großmütig* (não *'unfruchtbar, 'Jungfrauen, 'großmütig*)<sup>212</sup>;
- c) querendo transmitir muito, apesar da rigidez do soneto, Gryphius utiliza-se, mais que qualquer outro poeta do período, de metaplasmos, sobretudo das apócopas – *seh (sehe), sterb (sterbe), sag (sage), Ehr (Ehre)* – e das sínopes – *eur (euer), Feur (Feuer), traurt (trauert), sehn (sehen), gehn (gehen)*<sup>213</sup>;
- d) em seus primeiros sonetos utilizava a contração da preposição com o artigo: *vorm,ins*, preferindo, em edições posteriores, simplesmente eliminar o artigo;
- e) em seus primeiros poemas, utilizava-se muito de expressões expletivas que conferiam ênfase e musicalidade ao texto: *auch, nun, doch, noch, jetzt, gar, ganz, stets, mehr, recht, nur*, o que foi evitado em edições posteriores, com o intuito de criar uma linguagem poética, por meio da sintaxe e da escolha de palavras,<sup>214</sup>;
- f) Gryphius utilizava-se da aliteração com habilidade, criando jogos sonoros e demonstrando ser um mestre do ritmo. Servia-se de duas aliterações no mesmo verso ou em alternância em vários versos:

---

<sup>212</sup> *Id. ibidem.* p. 49.

<sup>213</sup> Opitz era contra essa utilização e em relação a supressão do -e no interior da palavra, dizia que deveria somente ser feito quando a vogal não fosse seguida de consoante, dessa forma Gryphius procurou nas outras edições de seus sonetos reduzir o número de metaplasmos utilizados. A exceção era quando as apócopas eram utilizadas na formação de rimas, nos imperativos e nas cesuras. Outra característica que foi sendo abolida foi a contração entre preposição e artigo, preferindo a supressão do artigo.

<sup>214</sup> Cf.: SZYROCKI, Marian. p. 52.

*Mein Herz das übersteht numehr den letzten Strauss/  
Ein jeder/ der mich sieht spürt dass das schwache Hauss.*

*Hier durch die Schanz und Stadt/ rindt alzeit frisches blutt.  
Dreymal sind schon sechs jahr als unser Ströme flutt  
Von so viel leichen schwer/ sich langsam fortgedrungen.*

- g) Além dos exemplos acima, fazia uso também da *Stabreim*, espécie de rima utilizada nos poemas do antigo alemão: *Angst und Ach, kein Tod kein Teufel, weder Weh noch Wohl, schneidend Schwert, höchste Heiligkeit, wisch die Wangen, Kind erkoren, der du durch den, ich ruf! o ruht;*
- h) enquanto outros poetas do período utilizavam a assonância somente superficialmente<sup>215</sup>, Gryphius foi mestre em seu emprego, conferindo a versos de alguns de seus sonetos uma grande musicalidade interna: *Segens...Regen, Zank und Brand, Ach nicht Pracht, des Halses falsche Pracht;*
- i) outra grande preocupação do poeta, principalmente após sua viagem à Itália e à França, foi em relação às rimas, diferenciando-as quanto à tonicidade, ou seja, uma maior atenção em não rimar vogais longas com breves: *Gott* com *Not*, ou *hat* com *Rat*. Normalmente utiliza-se de rimas pobres, visto que era comum rimas entre verbos ou entre substantivos:

<i>Erfrische was die glut' der Hellen hatt' versehret.</i>	} (subst. + subst)	} (verbo + verbo)
<i>O leichter lebenstaw, erquicke was der todt</i>		
<i>Mitt hartten fussen trit'! kom süsses Himmelbrodt,</i>		
<i>undt labe, die der durft und hunger gantz verzehret.</i>		

<sup>215</sup> Cf.: *id ibidem*. p. 52.

- j) Gryphius escreveu alguns poemas utilizando também o dáctilo (- u u), utilizado sobretudo quando queria transmitir comoção, ou em versos que mostravam horror e crueldade;
- k) O metro utilizado por Gryphius em grande parte de sua obra lírica, bem como com a dramática, foi o Alexandrino, que o poeta levou à perfeição, não sendo superado por nenhum outro poeta do século XVII<sup>216</sup> na Alemanha.

### O alexandrino

O alexandrino proveio das canções de gesta francesa que o utilizavam. Temos, por exemplo, *Le Pelérinage de Charlemagne à Jérusalem* e *Roman d'Alexandre* de Lambert le Tort, do século XII, do qual, possivelmente, veio sua denominação. Provavelmente, o verso seja uma variante dos versos das tragédias clássicas, que tinha no hexâmetro “o mais célebre e o mais comum dos versos da Antigüidade greco-latina (...) ‘o veículo únicos das gestas, épicas de heróis, da genealogia dos deuses’”<sup>217</sup> ou do trimetro jâmbico (u - u -). O certo é que durante muito tempo fora deixado de lado, ressurgindo no século XVI como verso preferido pelas tragédias francesas (por Corneille e Racine) e um século mais tarde, Martin Opitz escolhe-o como principal metro da poética alemã, com o qual se expressaram os principais poetas do Seiscentos alemão.

Sendo um verso jâmbico, o alexandrino inicia-se com uma sílaba átona que é seguida com a alternância de seis *Hebungen*, cada qual intercalada com uma *Senkung*. A cadência e as rimas podem ser formadas por vogais átonas (rimas femininas), ou vogais tônicas (rimas masculinas). Assim, o alexandrino pode possuir doze ou treze sílabas. O verso é dividido em dois hemistíquios, por meio de uma cesura, logo após a terceira *Hebung*. Assim divididos, poder-se-iam construir idéias antitéticas<sup>218</sup>:

<sup>216</sup> Cf.: TAROT, Rolf. p. 125.

<sup>217</sup> MOISÉS, Massaud. p. 508.

<sup>218</sup> Benjamim acredita ser simplista dizer que a predominância do alexandrino na versificação barroca se deve à rigorosa separação entre os dois hemistíquios simplesmente para facilitar as antíteses. Cf.: BENJAMIN, Walter. pp. 227-232.

*DU sihst/ wohin du sihst nur eitelkeit auf erden.*

u - u - u - / u - u - u - u

*Was dieser heute bawt/ reist jener morgen ein:*

u - u - u - / u - u - u -

*Wo itzund städte stehn/ wird eine wiesen sein*

u - u - u - / u - u - u -

*Auff der ein schäffers kind wird spilen mitt den heerden.*

u - u - u - / u - u - u - u

Vale acrescentar também que em 1662, Gryphius torna-se “imortal” pela *Fruchtbringende Gesellschaft*, cujo objetivo era a pureza da língua alemã. Sente-se, portanto, impelido a recusar a utilização de palavras estrangeiras em seus textos. Assim, em 1663, a última edição – em vida – de seus sonetos, o poeta germaniza os estrangeirismos:

Modificação		Texto original
<i>Fahrt wohl</i>	No lugar de	<i>Ade</i>
<i>Bilder</i>	No lugar de	<i>Phantasie</i>
<i>Irrend Feur</i>	No lugar de	<i>Kometen</i>
<i>Ufer</i>	No lugar de	<i>Port</i>
<i>Herrenhaus</i>	No lugar de	<i>Parlament</i>

### *Princípio de composição no Lissaer Sonette*

Segundo Curtius, um dos textos bíblicos mais citados durante a Idade Média foi extraído do livro da Sabedoria:

*Mas tudo dispuseste com medida, **número** e peso. (Sb, 11,21)*

Provavelmente, sua origem remonta ao século I a. C., em Alexandria, já que alguns elementos fornecem provas de que tal fórmula era originalmente grega como atestam Sófocles, Górgias e Platão.<sup>219</sup> “Através desse versículo, o número foi santificado como fator constitutivo da obra divina da criação. Adquiriu dignidade metafísica. Este é o motivo grandioso da composição numérica na literatura.”<sup>220</sup> Dessa forma, se o plano de Deus era aritmético, o escritor deveria deixar-se guiar também pelos números, que haviam se tornado (para o homem medieval), símbolos da ordem divina.

Os teólogos, por sua vez, eram fascinados pelos números, presentes na Bíblia, sobretudo no Apocalipse de São João. Procuravam compreendê-los e utilizá-los em suas obras, para que pudessem imitar o processo da criação divina. Mesmo na literatura medieval alemã, os números possuíam um papel importante, mormente na poesia religiosa. é justamente nessa tradição literária religiosa que Gryphius, filho de um pastor protestante, cresceu.<sup>221</sup> Portanto, não é de se estranhar que o poeta tenha escrito a composição de sua primeira obra, conhecida por *Lissaer Sonette*<sup>222</sup>, segundo o princípio numérico e não o da *ars poetica* do Renascimento.

Podemos notar isso na construção que o poeta faz no título da obra:

A N D R E A E  
G R Y P H I I  
S O N N E T E

Não há no título nenhuma informação sobre o editor, o ano da edição e seu local, somente três palavras e cada uma com sete letras, além disso todas as palavras possuem três sílabas. Não se deve esquecer de que os números 3 e 7 são números importantes na linguagem bíblica. 3 é o número da Santíssima Trindade, 7 é o da totalidade, da plenitude: Deus criou o mundo em 7 dias; também pode ser o sinal da aliança entre a divindade e sua criação: é o resultado

<sup>219</sup> Cf.: CURTIUS, Ernst Robert. pp. 616-617.

<sup>220</sup> *Id ibidem*. p. 617.

<sup>221</sup> SZYROCKI, Marian. p. 56.

<sup>222</sup> Obra onde se encontram os sonetos mais conhecidos de Gryphius, portanto os mais utilizados nas antologias de literatura alemã que abordam a obra do poeta.

de 4 (número dos elementos naturais criados por Deus: terra, água, fogo e ar) com 3, número da Trindade (divindade). Um dos livros da Bíblia que mais citam esses números é o Apocalipse de São João:

*João às **sete** igrejas que estão na Ásia. Apo 1,4*

*O Cordeiro tinha **sete** chifres e **sete** olhos, que são os **sete** Espíritos de Deus enviados por toda a terra. Apo 5,6*

*Vi quando o Cordeiro abriu o primeiro dos **sete** selos. Apo 6,1*

*A **terça** parte do mar virou sangue. A **terça** parte das criaturas do mar morreu. A **terça** parte dos navios foi destruída. Apo 8, 9*

*Depois de **três** dias e meio, um sopro de vida veio de Deus e penetrou nos dois profetas. Apo 11,11*

Assim, segundo o esquema de Szyrocki, se somarmos os números de sílabas (3) com o das letras de cada palavra (7), obteremos o número 10 (também um número bíblico: o número dos mandamentos). Logo, o número correspondente às outras palavras também será 10 e sua soma geral corresponderá a 30. Esse é o número de sonetos existentes na obra, excetuando o poema inicial (uma dedicatória) e o soneto final. Vale salientar que o poema inicial tem 16 versos; o final, que é um soneto, 14, assim a soma dos dois poemas corresponderá também a 30 versos. Szyrocki acredita que o número 6 é, para Gryphius, o número da *vanitas*, talvez por ser o número do soneto que leva conceito estampado em seu título (além de estar destacado com letras maiúsculas):

#### VANITAS, VANITATUM ET OMNIA VANITAS

Se contarmos o número de letras do título do soneto obteremos o número 30, entretanto o porquê de Szyrocki ter chegado ao 6 como número da *vanitas* nos é desconhecido. O próprio Szyrocki esclarece isso em uma nota de rodapé

em sua obra *Andreas Gryphius: Sein Leben und Werk*, afirmando que a explicação para ter chegado a esse número encontra-se em outra obra de sua autoria: *Der junge Gryphius*, a qual não tivemos acesso.

### *Lissaer Sonette*

O grupo que inicia os *Lissaer Sonette* é composto por poemas religiosos<sup>223</sup>. O soneto de abertura é um poema de invocação, entretanto não as musas – que haviam ressurgido das cinzas, em que estavam confinadas boa parte da Idade Média, por Dante, Camões e mesmo Milton, com sua musa cristã<sup>224</sup> –, mas ao Espírito Santo.

A invocação ao Espírito Santo estará presente e iniciando todas as edições de seus sonetos. Algumas edições (1643, 1650, 1657, 1663)<sup>225</sup>, inclusive, chegam a possuir dois, além de seis outros que nunca foram publicados, sendo conhecidos somente na edição póstuma de 1698.

*An Gott den Heiligen Geist*<sup>226</sup> ( I ) corrobora verdades teológicas fundamentais e é para ser lido como uma invocação.<sup>227</sup> Os versos transmitem seriedade e querem levar o leitor à oração.<sup>228</sup>

*O wahrer Liebe Fewr! Brunn aller gutten Gaben!  
O dreymal grosser Gott/ O höchste Heyligkeit!  
O Meister aller Kunst/ O Freud/ die alles Leid  
Vertreibt/ O keusche Taub/ vor der die Hellen-Raben*

<sup>223</sup> Utilizaremos aqui a classificação de Szyrocki, por ora não entrando no mérito da questão.

<sup>224</sup> Cf.: CURTIUS, Ernst Robert. pp. 291-311.

<sup>225</sup> Cf.: MAUSER, Wolfram. p. 37.

<sup>226</sup> Há uma tradução à página 132.

<sup>227</sup> Cf.: MAUSER, Wofram. p. 29

<sup>228</sup> Cf.: SZYROCKI, Marian. p. 58.

Após a “invocação” ao Espírito Santo, seguem mais quatro poemas religiosos. Com exceção do segundo:

*Uber des HERREN JESu Gefängnüß ( II ) [Sobre a prisão do Senhor Jesus];*

todos os outros são traduções de poemas latinos de jesuítas conhecidos:

*An den am Creuz auffgehenckten Heyland ( III ) [Ao Salvador pendente na cruz], de Matthias Casimir Sarbiewski;*

*Vber des Herren Jesu todten Leichnamb ( IV ) [Sobre o corpo morto do Senhor Jesus], de Jakob Bidermann;*

*Gedencket an Loths Weib ( V. ) [Lembrem-se da mulher de Ló], de Bernhardus Bauhusius.*

O próximo grupo inicia-se com o poema *VANITAS VANITATUM, ET OMNIA VANITAS (VI) [Vaidade das vaidades, tudo é vaidade]* e refere-se à transitoriedade da vida, como demonstram os seguintes versos:

*Ich seh' wohin ich seh/ nur Eitelkeit auff Erde/  
Was dieser heute bawt/ reist jener morgen ein  
Wo jtz die Städte stehn so herrlich/ hoch und fein  
Da wird in kurzem gehn ein Hirt mit sein Herden*

O eu lírico absorto pelo espírito do Eclesiastes vê e demonstra-nos que as obras e a grandeza humana são passageiras, por isso não se deve acreditar na eternidade de tudo aquilo que o homem constrói, principalmente naquilo que parece ser perene. Hoje vemos cidades que resplandecem, mas de repente, somente ovelhas e seu pastor lá estarão. Assim, a *vanitas* fundamenta-se a partir do próprio testemunho do poeta que pôde senti-la de perto, emprestando sua experiência ao eu lírico para que este pudesse retratá-la melhor.



Após essa visão pessimista e sem esperança, o eu lírico nos remete a outras imagens semelhante nos sonetos seguintes:

*Trawrklage des Autoris in sehr schwerer Kranckheit ( VII )*<sup>229</sup> [*Lamento do autor numa grave doença*];

*Der Welt Wollust ist nimer ohne Schmerzen ( VIII )* [*A volúpia do mundo jamais é sem dor*];

*Menschliches Elende ( IX )* [*Miséria humana*].

Há, no próximo grupo, três sonetos ( X, XI e XII ) em que o poeta fala de seu aniversário, da morte do pai e da morte da mãe:

*Ach schönste Tugendblum/ an der man konte schawen  
Was Gott recht fürchten hieβ/ was Trew und Heilig seyn!*<sup>230</sup>

Os sonetos XIII ao XVIII são uma seqüência de poemas de louvor a conhecidos, a parentes e a benfeitores.

O quinto grupo corresponde, segundo Szyrocki, a Schönborner ( XIX ), seu protetor, e dois a sua filha Elisabeth ( XX e XXI ).

O amor sob seus vários aspectos será o tema dos sonetos XXII ao XXV, seja:

a) o amor conjugal:

*Auff Herrn Joachin Spechts vornehmen Medici und Philosophi Hochzeit ( XXII )* [*Ao casamento do renomado médico e filósofo Senhor Jochin Specht*];

*Auff Herrn Gottfried Eichhorns JC. Unnd Jungfraw Rosinae Stolzin Hochzeit ( XXIII )* [*Ao casamento do Senhor Gottfried Eichhorn e da Senhora Rosina Stolzin*];

<sup>229</sup> Há uma tradução à página 128.

<sup>230</sup> [Tradução livre: *Ah! lindíssima flor de virtude, em que se pode mirar aquilo que Deus chama de reto temor, que é ser fiel e santa!*]

b) o amor entre os amigos:

*An Johannen Fridericum von Sack ( XXIV ) [ A Johannen Fridericum von Sachsen];*

c) o amor sensual:

*An eine Jungfraw ( XXV ) [A uma jovem senhora].*

O último grupo começa com o mais conhecido soneto de Gryphius, *Trawklage des verwüsteten Deutschlands ( XXVI ) [Lamento da Alemanha destruída]*, que será renomeado, em edições posteriores, para *Tränen des Vaterlandes. Anno 1636*<sup>231</sup> [*Lágrimas da Pátria. Ano 1636*]. No poema, o eu-lírico demonstra-nos sua desolação frente à guerra e faz questão de incluir-se entre aqueles que padecem:

*Wir sind doch numehr gantz ja mehr alß gantz vertorben.*

Há, no poema, sucessivas imagens que remetem aos Cavaleiros do Apocalipse:

*Vi aparecer um cavalo esverdeado. Seu cavaleiro era a **Morte**. (...) Deram para ele poder sobre a quarta parte da terra, para que matasse pela **espada**, pela **fome**, pela **peste** e pelas feras da terra. [A morte] (Ap 6, 2-8)*

(...)

*E os sete Anjos com as sete **trombetas** se prepararam para tocar. (...) nessa hora vi e ouvi uma **Águia** voando no meio do céu, e gritando em alta voz: “Ai! Ai! Ai! Dos que vivem na terra! Ainda faltam **três** toques de **trombeta**. E os anjos estão prontos para tocar.” (Ap 8,6 e 13)*

*A terça parte dos homens morreu por causa destas pragas: o **fogo**, a **fumaça** e o **enxofre** que saíam da boca dos cavalos. (Ap 9, 18)*

---

<sup>231</sup> Há uma tradução à página 129.

Gryphius, imbuído das imagens que presenciara na Guerra dos Trinta Anos e das alegorias apocalípticas, (d)escreve assim a destruição da pátria pela guerra:

*Der frechen Völcker schar/ die rasende Posaun  
Die Jungfrawn sind geschänd; und wo wir hin nur schawn  
Ist Fewr/ Pest/ Mord und Todt*<sup>232</sup>

Além dessas imagens retoma no décimo verso os números 3 e 6 para designar o tempo transcorrido da guerra ou, segundo Szyrocki, ratificando a *vanitas*:

*Dreymal sind schon sechs Jahr als unser Ströme Flutt*<sup>233</sup>

Apesar de tudo isso, o pior ainda estava por vir: a perda do tesouro espiritual<sup>234</sup> e com ela a total desesperança, daí ela ser até pior que a morte corpórea:

*(...) was stärker als der Todt  
(Du Straßburg weist es wol) der grimmen Hungersnoth  
Und daß der Seelen=Schatz gar vielen abgezwungen.*<sup>235</sup>

Nos outros sonetos deste grupo, Gryphius coloca-nos diante de sonetos com características satírico-epigramática sobre a ganância, a falsidade, o desprezo e a difamação<sup>236</sup>:

<sup>232</sup> [Tradução livre: A trombeta furiosa da multidão insolente/ As virgens foram violentadas; e para onde dirigimos o olhar: é Fogo, Peste, Assassinio e Morte].

<sup>233</sup> [Tradução livre: Já são três (3) vezes seis (6) anos que nossos rios (...)].

<sup>234</sup> Gryphius ao reescrever o soneto em 1643, faz significativas modificações no último terceto, tornando ainda mais claro sua consternação diante da destruição espiritual. Vide o texto de 1643 – renomeado – à pág.130.

<sup>235</sup> [Tradução livre: *pior que a morte.(Tu, Estrassburgo, conheces bem) da feroz penúria da fome/ E até o tesouro espiritual de muitos foi arrancado.*]

<sup>236</sup> Cf.:SZYROCKI, Marian. p. 61.

*An eine seiner Bekanten/ welcher sich in unzeitige Ehe eingelassen (XXVII)*  
[A um conhecido seu que se casou fora do tempo];

*An eine Geschminckte (XXVIII)* [A uma mulher maquiada];

*An eine Hönische unnd mehr als kluge Person (XXIX)* [A um sarcástico e mais que uma pessoas inteligente];

Vale observar como o poeta trabalha a difamação no penúltimo soneto (XXX) da edição de Lissa:

*An einen falschen Zwey=züngeler*

*Du falscher böser Mensch/ auß dessen krummen Rachen  
Die schwarzen sehn/ in dessen schlimmen Mund  
Das natterzischen pfeiff/ du mehr alß tober Hund  
Du gantz verschalckter Fuchs/ du Hauß der grimmen Drachen.*<sup>237</sup>

A sátira, que consistia na crítica e censura de pessoas, instituições e da sociedade, foi uma criação latina de Lucílio que lhe deu sua feição definitiva. Era escrita em hexâmetros, sem uma disposição fixa, além de utilizar linguagem popular. Dessa forma, sua estrutura e seu metro adaptaram-se bem à estrutura poética das línguas nacionais<sup>238</sup>, Gryphius utilizar-se-á do alexandrino, como vimos acima.

A sátira pode ser efêmera se a circunstância que a motivou perder-se no tempo, no entanto pode não se desgastar ao longo dos anos se puder revelar defeitos inerentes a grande parte da humanidade. Gryphius fará isso, valendo-se de lugares-comuns imagéticos, de Horapolo à emblemática. Podemos ver essa

<sup>237</sup> [Tradução livre: *A uma língua de serpente*

*Tu pessoa má e falsa/ de cuja torta boca/ As serpes pretas vêem/ em cuja boca ruim/ Assobia o silvo viperino./Tu brames mais que um cão/ Tu raposa traiçoeira/ tu casa do feroz dragão.]*

<sup>238</sup> Cf.:BRUMMACK, Jürgen. p. 601.

inter-relação ao lermos a descrição feita por Cesare Ripa da maledicência em sua *Iconologia* em relação com o soneto acima:

### *Maledicencia*

*Mujer de horrible aspecto que aparece sentada y con la **boca** abierta (...). Su traje ha de estar roto por diversos lugares, siendo del color de la herrumbre y enteramente adornado con muchas lenguas semejantes a las de las **sierpes**.(...)*

*Se pinta fea porque no solo es de la mayor fealdad el pésimo vicio de la Maledicencia, siempre dispuesta a causar daño y la ruina del prójimo (...) gente de la que bien puede decirse que llevan el diablo en la lengua(...).*

*(...) la **lengua** del malediciente es igual que una **víbora**, que todo fácilmente lo ensucia con su aliento, siendo también como lanza agudísima, que de un solo golpe penetra hasta lo hondo (...).<sup>239</sup>*

Em Horapolo encontramos:

*Para escribir "**boca**", pintan una **serpiente**, porque la serpiente no tiene fuerza en ningún otro de sus miembros, excepto sólo en la boca.*

*(...)*

*pero la imagen de **la serpiente asociada a la boca** no quiere representar exclusivamente el órgano corporal; también **aparece en relación con el habla**, con las artes de la palabra, es decir, con la Dialéctica.<sup>240</sup>*

### *"Vanitas"*

Seguramente a *vanitas* será uma das idéias recorrentes na poética de Andreas Gryphius e que permeará também sua obra dramática. Dessa forma pode-se até falar que a Guerra dos Trinta Anos tenha influenciado seu modo de pensar e de criar: nada é eterno, tudo é efêmero, tudo passa: juventude, poder, força, ciência, riqueza... Tudo para o poeta é vaidade e passageiro, já que ele próprio, tendo sido testemunha ocular da guerra, presenciou dia-a-dia a

<sup>239</sup> RIPA, Cesare. pp. 37-38.

<sup>240</sup> HORAPOLLO. pp. 179-180.

destruição e a decadência de tudo que é mundano.<sup>241</sup> Vemos isso desde seus primeiros poemas de forma expressiva, como no primeiro verso do soneto *Vanitas, vanitatum et omnia vanitas*:

*Ich seh', wohin ich seh'*<sup>242</sup>

Gryphius, então com vinte anos, ainda estava sob o impacto das imagens presenciadas e vivenciadas, expõe sua expressão pessoal diante daqueles infortúnios, utilizando dessa forma a primeira pessoa: *Ich*. Na outra edição desse poema, *Es ist alles Eitel* [Tudo é vaidade], o poeta será menos subjetivo, menos pessoal:

*Du sihst/ wohin du sihst nur eitelkeit auff erden*<sup>243</sup>.

Temos também como exemplo da *vanitas* o soneto *Menschliches Elend*<sup>244</sup>, em que o eu lírico, por meio de uma indagação ontológica que sempre perseguiu a humanidade, inicia o primeiro hemistíquio do soneto:

*Was sind wir Menschen doch!*

A resposta não poderia ser diferente, o eu lírico explorará a *vanitas*, remetendo-nos a série de imagens:

*Ein Wohnhaus grimmer schmerzen?/  
Ein Baal des falschen Glücks/ein Irrlicht dieser zeit/  
Ein Schawplatz aller Angst/ unnd Widerwerigkeit/  
Ein bald verschmelzter Schnee/ und abgebrannte Kerzen*<sup>245</sup>

<sup>241</sup> Cf.: MAUSER, Wolfram. p. 122.

<sup>242</sup> [Tradução livre: *Eu vejo, e para onde eu vejo.*]

<sup>243</sup> [Tradução livre; *Tu vês, para onde tu vês somente vaidade sobre a terra.*]

<sup>244</sup> Há uma tradução à página 130.

<sup>245</sup> [Tradução livre: *Uma casa de dores ferozes? Um baile das alegrias falsas, um fogo-fátuo deste tempo, um palco repleto de medos e contrariedades, uma neve quase derretida e uma vela queimada.*]

Afinal, quem somos? Que somos? Senão uma casa de infortúnios, de dores, de penas e de tormentos? O lar deveria ser abrigo, aconchego, mas tornou-se um nicho de dores: o eu-lírico espelha-se no poeta, já que o mesmo teve de ser errante muitas vezes.

O eu-lírico também nos remete a um baile, a uma festa, que era demonstração da pompa e artificialidade da grandeza e do poder social daquele que a oferecia<sup>246</sup>. Entretanto sua alegria é dissimulada e falsa, já não é fonte de prazer, pois o baile é de falsas felicidades, nele não há archotes que nos iluminam para a dança, mas a luz sinistra do fogo-fátuo e do extermínio indicando-nos que o caminho é o fim, é a morte, daí não ser necessário a artificialidade, levando-nos à resignação, não ao protesto, por nosso fado.

Do cemitério, o eu lírico leva-nos ao teatro em cujo palco cada um representa seu papel: “não há porque levantar-se em protesto pelo destino que coube a alguém; não há por que lutar violentamente para mudar as posições designadas aos indivíduos, já que, por si só, na ordem dramática (...) está assegurada a rápida sucessão das mudanças”<sup>247</sup>, pois nada é perene na vida. Vem, pois a constatação de que a vida é como um palco, não é um palco, ou seja, também sairemos de cena. Como resultado, temos o medo, por isso o palco é repleto de medo e adversidades.

Somos neve e quando o sol da primavera chegar, derreteremos e deixaremos de sê-lo. O eu lírico não estipula o estado em que nos encontramos enquanto neve: *ein bald verschmelzter Schnee*: nem água, nem vapor, estamos na transitoriedade: uma neve que se derreterá logo. Como se não bastasse, o eu lírico coloca-nos diante de outra imagem que nos remete novamente a *vanitas*: a vela, que desde a Idade Média já era utilizada para indicar a brevidade e a decadência mortal da vida<sup>248</sup>.

Podemos encontrar vários outros exemplos da *vanitas* na obra lírica de Gryphius como nos exemplos seguintes:

---

<sup>246</sup> Cf.: MARAVALL, José Antonio. p. 377.

<sup>247</sup> *Id ibidem*. p. 255.

<sup>248</sup> Cf.: JÖNS, Dietrich Walter. p. 246.

(...)

*IN angst/ in trüber noth/ in hoffnung/ schmerz vnd pein  
In sorgen vnd in ach/ hab ich diß kurtze Leben/  
Wo fern es leben heißt/ der eitelkeit gegeben.*<sup>249</sup>

(...)

*Der steigt und jener fällt/ der suchet die Paläst  
Undt der ein schlechtes dach/ der herscht undt jener webt,*

*Was gestern war ist hin/ was itz das gluck erhebt;  
Wirdt morgen untergehn/ die vorhin grünen äste  
Sindt nuhmehr dür undt todt (...).*<sup>250</sup>

Quando se analisa a *vanitas* em Gryphius, deve-se atentar para não cairmos no senso comum, comentado anteriormente, de acharmos que ela é um mero resultado de sua experiência pessoal. Mauser expõe tal problemática da seguinte forma:

*Nach diesen Erörterungen kann die Frage nach dem biographischen Zusammenhang den Vanitas-Sonetten um konkreten Ereignissen im Leben des Dichters und in der Zeit neu gestellt werden. An sich überrascht es nicht, daß die Forschung lange Zeit in Gryphius (...) den dichter des Pessimismus un der Lebebsnot sah, seine Aussagen als Bekentnisse las un nicht zögerte, den "Grund für Lebensangst" im "Geschick des dichters selbst" zu sehen. Seine Lebensgeschichte und die Wirren des Dreißigjährigen Krieges gaben dazu reichlich Stoff.*<sup>251</sup>

<sup>249</sup>GRYPHIUS, Andreas. p. 72 (Sonett) [Tradução livre: No medo, na penúria turva, na esperança, na dor e no sofrimento, na preocupação e no clamor dessa vida, se é que se chama vida, à vaidade.]

<sup>250</sup>Id *ibidem* p. 58. [Tradução livre: Este levanta, aquele derruba; este busca o palácio, aquele um telhado ruim; este domina, aquele labuta. O que era ontem, está longe; o que levanta a sorte agora, será amanhã derrubado; os galhos estavam verdes a pouco, agora secos e mortos.]

<sup>251</sup>WOLFRAM, Mauser. p. 133. [Tradução livre: Após essa considerações, pode-se recolocar a questão referente ao contexto biográfico dos sonetos da *vanitas* quanto a fatos concretos na vida do poeta e no seu tempo. Na verdade não causa espanto que a



Dessa forma não se deve ver nos sonetos do autor apenas elementos autobiográficos, pois nos séculos XV e XVI o tema da *vanitas* já era recorrente, expandindo-se, no século XVII, para muitas regiões da Europa como França, Inglaterra, Holanda e Itália, países nos quais a Guerra dos Trinta Anos não teve influência direta. Vale a pena lembrar também que a vida no século XVII, mesmo durante a guerra, não era tão perigosa como poderiam supor os textos de vários autores da época, inclusive Gryphius, principalmente em regiões como a Holanda e a Polônia, onde o poeta escreveu grande parte de seus sonetos.<sup>252</sup>

Normalmente não se leva em consideração, quando se fala da poética do século XVII, a preocupação que aqueles autores tinham em relação à forma e a intenção poéticas, pois, mais que uma preocupação com experiências pessoais, viam-se impelidos a seguir regras retóricas, metáforas, tópicos e lugares-comuns que estavam à sua disposição. Assim “a poesia não é expressão de sofrimentos pessoais, agravos, situações aflitivas e contestações, mas a formulação de um tema de interesse geral (...)”,<sup>253</sup> que, por sinal, não era prerrogativa apenas da poesia como também das tendências artísticas e religiosas da vida cultural daquela época.

É inegável, contudo, que as experiências do homem Gryphius não pudessem ser empregadas para explicitar o *memento mori* que impregnava o pensamento do Seiscentismo, tão escancaradamente amante da morte, apesar de essa obsessão não ter sido uma mera reflexão sobre o fim da vida humana,<sup>254</sup> mas um objeto de estudo: o cadáver permeará as obras da dramaturgia barroca intensamente. Benjamim considera-o parte integrante da emblemática, mesmo que para isso tenha de estar fragmentado<sup>255</sup>, daí os livros de empresa nunca exibirem o corpo humano em sua totalidade.

---

*pesquisa tenha visto em Gryphius, por muito tempo, um poeta do pessimismo e da miséria da vida e, que suas afirmações, tenham sido interpretadas como confissões, não hesitando em ver a “origem do medo na vida”, no “destino do próprio poeta”. Sua história de vida e as turbulências da Guerra dos Trinta Anos forneceram rico material para tanto.]*

<sup>252</sup> Cf.: *id ibidem*. p. 133.

<sup>253</sup> *Id ibidem*. p. 134.

<sup>254</sup> Cf.: BENJAMIM, Walter. p. 241.

<sup>255</sup> Cf.: *id ibidem*. p. 240-241.

Dessa forma, Gryphius poderia aliar suas experiências pessoais – diante do caos que havia presenciado: morte, peste, fogo, desesperança – com a rigidez das formas retóricas, sem, contudo, fugir dos critérios já preestabelecidos, pelo contrário, já que era exatamente por esse material que as preceptivas barrocas ansiavam e buscavam insistentemente.

Outro fator preponderante que não deve ser esquecido é a constante presença do sacro na *Weltanschauung* do século XVII, pois aquilo que para nós, leitores do século XXI, soa como pessimismo, desespero, niilismo e falta total de esperança era simplesmente a orientação natural desse espírito religioso, cujo objetivo moralizador queria “reformatar, reparar e corrigir os costumes do homem.”<sup>256</sup> Qual seria o melhor espelho para refletir essa necessidade moralizadora senão a própria imagem do Cristo sofredor? Logo, a futilidade do que é mundano, sempre recorrente na palavra e na imagem barrocas, também terá, nos sofrimentos de Cristo, relação direta. Assim se expressa um autor da época, Valerius Herberger:

*Du bist das rechte heilige Buch des Lebens (...) dein heiliger Leib ist voll Schrift und Buchstaben/ das ist/ voll blauer Striemen. (...) Durch deine schmerzliche Wunden sind wir Gläubigen erwehlet/ durch deine Striemen sind wir Christen versehen zum ewigen Leben.*<sup>257</sup>

Dessa forma não podemos dizer que tal sociedade era pessimista ou niilista na concepção contemporânea da palavra, pois se as marcas do sofrimento de Cristo são letras e palavras, tais imagens deixam de representar, simplesmente, uma sensação pessimista da vida e do mundo para tornarem-se o caminho que leva à salvação e à vida eterna, justamente o que aquela sociedade almejava.

<sup>256</sup> MARAVALL, José Antonio. p. 124.

<sup>257</sup> *Apud* MAUSER, Wolfram. p. 138. [Tradução livre: *Tu és o verdadeiro livro sagrado da vida (...) teu sagrado corpo está repleto de escritas e letras, isto é, repleto de hematomas azuis.(...) Por meio de tuas chagas dolorosas nós somos fiéis eleitos, através de seus hematomas somos cristãos e esperamos a vida eterna*”

## vi. *A representação imagética em sonetos de Gryphius*

Não se pretenderá fazer aqui um exaustivo levantamento de textos e exemplos, mas demonstrar que Gryphius bebeu da fonte imagética comum a grande parte dos autores da arte do século XVII, demonstrando sua inserção dentro desse período da literatura alemã. Para isso citaremos algumas tópicas utilizadas pelo autor e procuraremos indicar a fonte retórica, patrística ou bíblica.

### **Licht** (luz)

Gryphius empregará *Sonne* (sol), *Licht* (luz), *erleuchen* (clarear), *hell* (claro), entre outras palavras que indicam luminosidade e claridade, como atributos da divindade que procurará iluminar o homem em busca de sua salvação eterna.

(...) *O dreymal höchste Macht*

**Erleuchte** den/ der sich itzt beugt vor deinen Füßen!<sup>258</sup>

(...)

*Daß ich dich/ mein **Sonn**/ Mein Licht mög ewig schauen.* (...) <sup>259</sup>

*Kom **licht**, und scheine dehm, den nacht undt grawen decket.* <sup>260</sup>

(...) *Das leben so uns leit'*

*Durch seiner **klarheit** glantz, wen glidt und fus entgleit,*<sup>261</sup>

*O **Glantz** der Herlikeit, der die sehr lange nacht*

*Und alte dunckelheit auff diesen tag volendet!*<sup>262</sup>

---

<sup>258</sup> [Tradução livre: Ó três vezes altíssimo poder! Ilumina aquele que ora se dobra a teus pés.]

<sup>259</sup> [Tradução livre: Que eu te veja, meu sol, minha luz, para sempre. ]

<sup>260</sup> [Tradução livre: Vem luz e brilha para aquele que está coberto pela noite e pela cova.]

<sup>261</sup> [Tradução livre: A vida assim nos leve pelo brilho de sua claridade, àquele que escorregou membro e pé.]

*Der **glantz** der herlikeit verschwindt in herber nacht!*<sup>263</sup>

*Vor ihm mus Himmel, Erdt, und Hell, die fusse neigen.*

*Doch bey uns bleibt er auch, so lang die **Sonne** wacht (...)*<sup>264</sup>

*Mein **licht!** Wie das ich seh die heisse threnen rinnen ...*<sup>265</sup>

Gryphius, ao fazer tais empregos, utiliza-se de vasto material fornecido pela Bíblia, tanto do Antigo quanto do Novo Testamento, nos quais a luz é o sinal claro e vivo da divindade ou de sua intervenção:

*Javé, tu és minha **lâmpada**: meu Deus tu iluminas a minha **treva**.*

Sl 18,29

*O povo que andava nas **trevas** viu uma grande **luz**, e uma **luz brilhou** para os que habitavam um país tenebroso. Is 9,1*

*Nela [Palavra] estava a vida, e a vida era a luz dos homens. Essa luz brilha nas trevas, e as trevas não conseguem a apagá-la. (...) Apareceu um homem enviado por Deus, que se chamava João. Ele veio para dar testemunho da luz (...) Ele não era a luz (...) A luz verdadeira, aquela que ilumina todo o homem, estava chegando ao mundo. Jo 1,4-9*

*Depois disso, vi outro anjo. (...) o rosto era como sol; as pernas pareciam colunas de fogo. Apo 10,1*

*Depois de tudo isso, vi outro Anjo descendo do céu. Tinha grande poder, e a terra ficou toda iluminada com a sua glória. Apo 18,1*

Além da tradição bíblica, o sol também foi empregado por Horapolo, que era uma das fontes dos emblemistas do século XVI. Os poetas e pintores do

---

<sup>262</sup> [Tradução livre: *Ó brilho de majestade, que completa a noite por demais longa e a antiga escuridão nesse dia.*]

<sup>263</sup> [Tradução livre: *O brilho da majestade desaparece em amarga noite!*]

<sup>264</sup> [Tradução livre: *Diante dele, o céu, a terra e o inferno devem se inclinar, mas conosco ele também fica enquanto o sol está em vigília.*]

<sup>265</sup> [Tradução livre: *Minha luz! Como vejo as quentes lágrimas escorrer (...)*]

século XVII, na qual Gryphius estava inserido, também utilizaram-se de seus ensinamentos, assim:

*Para indicar “eternidad” escriben un **sol** y una luna porque son elementos eternos. (...) Esta identificación del **sol** con la eternidad en absoluto debe extrañar, porque ya Platón lo asocia con la imagen de Dios.<sup>266</sup>*

Teremos na emblemática alguns apontamentos:

*Mujer que aparece sentada sobre una esfera celeste. Con la diestra sostiene un Sol, junto con sus rayos, y con la siniestra la Luna, con ello se demuestra (...) que el **Sol** y la Luna son perpetuos engendrades de las cosas, los cuales, por su propia virtud, generan, conservan y dan alimento a todos los cuerpos inferiores (...).<sup>267</sup>*

*Sol significat Dominum nostrum Iesum Christum. (...) quod est lux, quae mentem omnium hominum illustret, sicut sol omne corpus.<sup>268</sup>*

### **Finsternis** (escuridão)

A escuridão, *Finsternis*, e seus correlatos *dunkel* (escuro), *Nacht* (noite), *schwarz* (preto) demonstram que os homens preferem permanecer sem a graça de Deus, não querem a luz, mas as trevas. Entretanto, o homem será “perseguido” pela luz, já que *as trevas não conseguem apagá-la*. Jo 1, 5. Gryphius também empregará *Finsternis* como sinônimo do mal, do Príncipe das Trevas:

*Der Furst der **funsternus**, mitt weh’, ach, angst undt leidt!  
Schaw wie mich hatt umbhült die **nacht** der traurikeit<sup>269</sup>*

<sup>266</sup> HORAPOLO. p. 43.

<sup>267</sup> RIPA, Cesare. p. 393.

<sup>268</sup> RICCIARDI, Antonio. *Apud*. JÖNS, Dietrich Walter. p. 95.

<sup>269</sup> [Tradução livre: O príncipe das trevas, com dor, ai, medo e sofrimento! Vê como me envolver a noite da tristeza.]

*Vertreibt die dicke **Nacht**/ die meine Seel umgibt/  
Die Schmerzen **Finsternüß**/ die Hertz und Geist betrübt<sup>270</sup>*

Entretanto, *Finsternis* e *Nacht* podem conter outras significações como medo ou a ausência da divindade.

**Korn** (grão/semente)

A semente representa a palavra de Deus que é lançada para encontrar um solo favorável para desenvolver-se e crescer. Este solo é o coração humano, que pode ou não deixar-se ouvir por ela; se se deixar dará muitos frutos; se não, ficará sozinha e estéril.

*KEin körlein ist so Klein/ als Senff vor uns zu schätzen  
Doch/ wenn es in die Schoß der feuschten Erden fällt  
So wurtzelt eilend ein/ und keinet in die Welt  
Vnd wird ein hoher Baum/ de rund umb allen Plätzen  
Des Schattens Lust austheilt. (...) <sup>271</sup>*

Gryphius retira de Mateus a comparação entre a semente e a palavra de Deus:

*O Reino do Céu é como uma **semente** de mostarda que um homem pega e semeia no seu campo, embora ela seja a menor de todas as **sementes**, quando cresce, fica maior do que outras plantas. Mt 13,31-32*

Entretanto, há ainda em Mateus a palavra do semeador:

---

<sup>270</sup> [Tradução livre: *Espanta espessa noite que envolve minh'alma; a escuridão de dores que afligem coração e espírito.*]

<sup>271</sup> [Tradução livre: *Nenhuma semente é tão pequena e por nós valorizada quanto a da mostarda, mas quando ela cai no ventre da terra úmida rapidamente cria raízes e brota no mundo, tornando-se uma árvore alta, que em todos os lugares espalha o prazer da sombra.*]

O **semeador** saiu para **semear**. Enquanto semeava, algumas **sementes** caíram à beira do caminho, e os passarinhos foram e as comeram. Outras **sementes** caíram em terreno pedregoso, onde não havia muita terra. As **sementes** logo brotaram, porque a terra não era profunda. Porém, o sol saiu, queimou as plantas, e elas secaram, porque não tinham raiz. Outras **sementes** caíram no meio dos espinhos, e os espinhos cresceram e sufocaram as plantas, outras, porém, caíram em terra boa, e renderam cem, sessenta e trinta frutos por um.” Mt 1, 1-8

Gryphius vale-se agora do evangelho de São João, citando a semente de trigo:

*Wenn nicht das **Weitzen-Korn**/ ins Grab der Erden fällt/  
Und sich den schnellen Zahn der Fäule läßt verzehren.  
So kan es keine Blüt/ auch keine Frucht gewehren (...)<sup>272</sup>*

O texto de São João:

*Eu garanto a vocês: se o **grão** de trigo não cai na terra e não morre, fica sozinho. Mas se morre, produz muito fruto. Jo 12,24*

Essa passagem de São João e a de São Mateus servirão de mote para que Padre Vieira escrevesse seu *Sermão da Sexagésima*:

*O **trigo** que **semeou** o pregador evangélico, diz Cristo que é a palavra de Deus. Os espinhos, o caminho e a terra boa em que o **trigo** caiu, são os diversos corações dos homens (...). finalmente, a terra boa são os corações bons ou os homens de bom coração; e nestes prende e frutifica a palavra divina, com tanta fecundidade e abundância, que se colhe cento por um: ‘Et fructum fecit centuplum’<sup>273</sup>*

---

<sup>272</sup> [Tradução livre: Se o grão de trigo não cair no túmulo da terra e se deixar consumir pelo rápido dente da podridão, também não poderá fornecer frutos nem flores.]

<sup>273</sup> VIEIRA, Antônio.

Com essas palavras, São João mostra qual será o destino de Jesus: a morte, pois é por meio dela que o Redentor dará a vida pela humanidade. Entretanto, o Messias impele seus discípulos que façam o mesmo, mas para isso esses precisam renegar sua vida – de prazeres, de luxúria, de hipocrisia – para conquistar a vida plena, a vida eterna:

*Quem tem apego à sua vida, vai perdê-la; quem despreza a sua vida neste mundo, vai conservá-la para a vida eterna. Se alguém quer servir a mim, que me siga. E onde eu estiver, aí também estará o meu servo. Jo 12,26*

Gryphius prossegue em seu soneto, mostrando-nos o resultado da fidelidade ao chamamento/seguimento de Cristo, pois apesar da *Schmach* [humilhação], *Angst* [medo] e *Todt* [morte], estaremos no *Freundenreiche* [o Reino da Felicidade]:

*Wer Christo treulich folgt/ wer durch Schmach/ Angst/ uñ Streiche/  
Und Todt ihm ähnlich wird/ sol' in dem Freudenreiche  
In Ehren/ Lust und Wonn' ihm ewig gleiche seyn.<sup>274</sup>*

**Rose** (rosa), **Blume** (flor)

A rosa será um dos temas recorrentes na poética do Seiscentismo, Gryphius também a empregará, já que ela surge bela com o raiar do dia e à noite fenece, demonstrando, assim, a concepção da *vanitas*. A seguir um exemplo retirado da Trauerspiel *Catharina Von Georgien*:

*(...) die edlen **Rosen** leben  
so kurtze Zeit/ und sind mit Dornen doch umbgeben.  
Als bald die Sonn' entsteht/ schmückt sie der Gärte Zelt;*

---

<sup>274</sup> [Tradução livre: *Quem segue fielmente a Cristo; quem por humilhação, medo e reveses e morte se lhe torna semelhante e deve ser eternamente semelhante em honra, prazer e felicidade.*



*Vnd wird in nichts verkehrt so bald die Sonne felt*<sup>275</sup>.

Temos também um exemplo retirado do livre de odes:

*Wie eine **Rose** blühet/*

*Wenn Mann die Sonne sihet/*

*Begrüssen dise Welt:*

*Die eh der Tag sich neiget/*

*Eh sich der abend zeiget/*

*Verwelckt/ und unversehens abfällt (...)*<sup>276</sup>

Esse tema também é largamente explorado pela Bíblia:

*Todo ser humano é erva e toda sua beleza e como a **flor** do campo: a erva seca, a **flor** murcha, quando sobre elas sopra o vento de Javé; a erva seca, a **flor** murcha, mas a palavra do nosso Deus se realiza sempre. Is 40,6-8*

*Sejam como a **erva** do telhado, que seca, e ninguém a corta (...). Sl 129,8*

*Olhem como crescem os **lírios** do campo: eles não trabalham nem fiam. Porém eu lhes digo: nem o rei Salomão, em toda a sua glória, jamais se vestiu como um deles. Ora, se Deus assim veste a **erva** do campo, que hoje existe e amanhã é queimada no forno (...). Mt 6, 28-30*

Há junto à rosa os espinhos (*Dornen*) que a rodeiam:

*Kein Stand/ kein Ort/ kein Mensch/ ist seines Creutztes frey/*

*Wo schöne Rosen Blühn/ stehn scharffe **Dorn** darbey.*<sup>277</sup>

<sup>275</sup> JÖNS, Dietrich Walter. p. 105. [Tradução livre: (...) *as nobres rosas vivem um tempo tão curto e são envolvidas por espinhos. Assim que o sol se levanta, enfeitam o jardim; e transformam-se em nada tão logo o sol se põe.*]

<sup>276</sup> GRYPHIUS, Andreas. p. 19 (Oden). [Tradução livre: *Como uma rosa floresce, quando vê o sol cumprimentar esse mundo; e antes do dia terminar, antes da noite se mostrar, murcha e cai repentinamente.*]

<sup>277</sup> [Tradução livre: *Nenhuma classe, nenhum lugar, nenhum homem está livre de sua cruz. Onde florescem belas rosas, estão os espinhos agudos.*]

*Mit Thränen grüssen wir  
 In Thränen lebt man hir:  
 Mit Thränen gibt man gute Nacht!  
 Was ist der Erden Saal?  
 Ein herber Thränen-Thal!  
 Wie Rosen die wir zihn.  
 Auff **Dörnern** nur verblühn.<sup>278</sup>*

Segundo Ambrósio (séc. IV d.C.), a rosa rodeada de espinhos representava a condição humana após a expulsão do homem do paraíso, significaria *Welt Wollust* (prazer mundano)<sup>279</sup>. Esse é justamente o nome do soneto cujos versos (*Kein Stand...*) foram transcritos acima: *Der Welt Wollust ist nimer ohne Schmerzen* [O prazer mundano jamais é sem dor]. Ambrósio recorreu ao Gênesis:

*A terra produzirá para você **espinhos** e ervas daninhas, e você comerá a erva dos campos. Você comerá seu pão com o suor do seu rosto, até que volte para a terra, pois dela foi tirado. Você é pó, e ao pó retornará.* Gn 3, 18-19.

Para Picinelli em seu emblema 177, rosa e espinho significariam *Vita humana* e no emblema 214, *Felicitas mundana*<sup>280</sup>; Ripa, por seu lado, mostra-nos os espinhos para retratar a compunção:

*Tiene los ojos vueltos hacia el Cielo y vierte copiosas lágrimas, llevando em la cabeza una corona de punzantes espinas. Sostiene con la izquierda un corazón, coronado de **espinas** igualmente (...)*

(...)

*Tiene además dos coronas de **espinas** (...) [y] representa la culpa contraída por el pecado; culpa que sin cesar punza y remuerde la conciencia, quedando simbolizada por la corona que en la cabeza lleva.<sup>281</sup>*

<sup>278</sup> [Tradução livre: Saudamos com lágrimas e em lágrimas se vive aqui: com lágrimas se dá boa-noite! O que é o salão da terra? Um amargo vale de lágrimas, assim como as rosas que cultivamos: só florescem com espinhos.]

<sup>279</sup> Cf.: JÖNS, Dietrich Walter. p. 120.

<sup>280</sup> Cf.: *Id ibidem*. p. 121.

Gryphius também compara a rosa com Cristo, especificamente como se fosse seu cetro, ou seja, sua autoridade:

(...) *er wird der Armen Recht/  
der müden tröster seyn/ er wird was krum' ist schlecht/  
was dunckel offenbar/ was langsam eilends schlichten  
er ist den Rosen gleich/ sein Zepter stärckt und bricht  
gleich wie ein **Rosen-Zweig** wol reucht/ und hefftig sticht.*<sup>282</sup>

Cristo é visto aqui como soberano imparcial, misericordioso e justo, daí a correspondência feita com a rosa, que exala perfume refrescante, mas possui espinhos que podem ferir. No emblema 211, Picinelli havia expressado como mote de um emblema sobre as rosas: *Pungit & recreat*; e quando se referiu à natureza de Deus, essa característica da rosa significava *Justitia & Misericordia*.<sup>283</sup>

### **Schatten** (sombras)

As sombras, na alegoria cristã, representam o Antigo Testamento e essa significação pode ser sob dois pontos de vista: ser somente uma imagem escura; ou como escuridão que desaparece assim que a luz se aproxima<sup>284</sup>. No primeiro caso representa o tempo em que a Lei estava na expectativa da revelação divina da salvação; no segundo, uma analogia entre a Lei, o anúncio do Redentor, e o Evangelho e a realidade de sua chegada. As duas perspectivas estarão presentes na obra de Gryphius:

*Der Schatten nimt ein End/*

---

<sup>281</sup> RIPA, Cesare. pp. 205-206.

<sup>282</sup> [Tradução livre: (...) *ele será consolador do direito dos pobres e dos cansados; ele melhorará o que está torto e mau; tornará claro que está escuro; o que é lento, será apressado. Ele é como as rosas: seu cetro fortalece e quebra; assim como um galho de rosa é perfumado e fere com intensidade.*]

<sup>283</sup> Cf.: JÖNS, Dietrich Walter. p. 124.

<sup>284</sup> Cf.: *id ibidem*. p. 190.

*Die alte Prophecey wird durch diss Kind erfüllet*<sup>285</sup>.

*Der Bund ist Neu' und erhellet/*

*Was der Alte vorgestellet:*

*Dort sind **Schatten**: Hir steht klar/*

*Was dort nur abgebildet war.*<sup>286</sup>

Vemos exemplos dessa significação no Novo Testamento:

*Estes, porém, realizam um serviço que é imitação e **sombra** da realidade celestes (...). Hb 8, 5*

*A Lei possui apenas uma **sombra** dos bens futuros, e não a realidade concreta das coisas. Hb 10,1*

*Ninguém, pois, julgue vocês pelo que comem ou bebem, ou por causa das festas anuais, mensais ou de sábados. Tudo isso é apenas **sombra** daquilo que devia vir. A realidade é Cristo. Col 2, 16-17*

Gryphius também nos passa a idéia de futilidade e de fugacidade, quando emprega *Schatten*:

*Ach! Was ist alles dis was wir vor köstlich achten*

*Als schlechte nichtkeit/ als **schatten** staub und windt*<sup>287</sup>.

### **Meer und Seefahrt** (Mar e viagens marítimas)

Freqüentemente utilizados nas literaturas do Renascimento e do Barroco, as metáforas náuticas (*Schiff* [navio], *Sturm* [tempestade], *Fische* [peixes], *Port*

<sup>285</sup> [Tradução livre: *A sombra acaba; a velha profecia se realiza por meio dessa criança.*]

<sup>286</sup> GRYPHIUS, Andreas. p. 105 (Oden) [Tradução livre: *A aliança é nova e esclarece o que a velha apresentou. Lá há sombras: aqui está claro o que lá só era representado.*]

<sup>287</sup> *id ibidem*. p. 34 (Sonette). [Tradução livre: *Ah! Que é tudo isso que julgamos nobre senão futilidade ruim, sombra, pó e vento?*]

[porto], *Ufer* [costa] são uma tradição da Antigüidade clássica, da patrística e das alegorias bíblicas medievais, mantendo-se por um longo tempo.<sup>288</sup>

O navio no mar, cercado por sofrimentos e preocupações, mostra-nos a vida do homem no mundo:

*Wie ohne Ruh'*

*Ein **Schifflein** wird bald her/ bald hin geschimissen:*

*So setzt uns zu*

*Der sorgenSturm/ wir werden hingerissen*

*Auff dises Lebens Schmerzenvollen **See**.*<sup>289</sup>

A viagem pelo mar tempestuoso da vida e sua chegada ao porto, apesar de o porto ser a morte, essa deve ser vista como o destino da alma, no sentido cristão, e além disso será o fim das lamentações, sofrimentos e privações que a vida oferece:

*Mein oft bestürmbtes **Schiff** der grimmen Winde Spil*

*Der frechen Wellen Baal/ das schir die Flutt getrrennet/*

*Das vber Klip auff Klip'/ vndt Schaum/ vndt Sandt gerennet;*

*Komt vor der Zeit an **Port**/ den meine Seele wil,*

*Gott Lob! Der rauhe **Sturm** führt durch die wüste **See***

*Der rasend-tollen Welt/ wo immer neues Weh*

*Und Leid auf Angst sich Häufft/ wo auf das harte Knallen*

*Der Donner/ alle Wind in Flack und Seile Fallen/*

*von kaum erkannter Klipp' und seicht-verdecktem Sand;*

*Mein **Schiff** (zwar vor der Zeit) doch an das liebe Land.*<sup>290</sup>

<sup>288</sup> CURTIUS, Ernst Robert. p. 178.

<sup>289</sup> GRYPHIUS, Andreas. p. 195. [Tradução livre: Assim sem descanso, o barquinho é jogado para lá e para cá: ataca-nos a tormenta dos problemas, somos arrastados para o mar de dores dessa vida.]

<sup>290</sup> JÖNS, Dietrich Walter. p. 198. [Tradução livre: Meu barco várias vezes atacado pelo jogo voraz dos ventos; o baile das ondas que dividem as águas; que passou por encostas e espuma e areia, chega ao porto antes do tempo; o porto que minh'alma quer.

O mar pode ser a imagem da vida e do mundo; a imagem alegórica cristã vê um navio no mar como representação da Igreja, o mesmo diz Lauretus : *Nauis quandoque significant Ecclesiam.* <sup>291</sup>

*AVff! Auff/ wach auff HErr Christ/ schau wie die Winde toben!  
Wie Mast und ruder knackt/ itzt sinckt dein **Schiff** zu grund  
Itzt schäumt die wilde Flutt wo Flack und Segel stund  
Vns fehlts an Stärck und Raths! Bald kracht die Lufft von oben (...)* <sup>292</sup>

Há, na Bíblia, vasto material que nos remetem à temática:

*Então Jesus entrou na **barca**, e seus discípulos o acompanharam. E eis que houve grande agitação no **mar**, de modo que a barca estava sendo coberta pelas ondas. Jesus, porém, estava dormindo. Mt 8, 23-24*

*Jesus obrigou os discípulos a entrar na **barca**, e ir na frente, para o outro lado do **mar**, enquanto ele despedia as multidões. (...) ao anoitecer, Jesus continuava aí sozinho. A **barca**, porém, já longe da terra, era batida pelas ondas, porque o vento era contrário. Mt 14, 22-24*

*Todos os rios correm para o **mar**, e o **mar** nunca transborda; embora cheguem ao fim do percurso, os rios sempre continuam a correr. Ecl 1,7*

### **Brunnen und Quelle** (poço e fonte)

Tais imagens, recorrentes na linguagem bíblica, pertencem ao maravilhoso hebraico-cristão e referem-se à essência, à graça de Deus. Por serem bens

---

*Louvido seja Deus! A tempestade rude leva-nos pelo mar revolto do mundo louco-irado, onde a dor sempre renovada e sofrimento e medo se acumulam, onde após o estouro do trovão, todo o vento cai nas ondas e velas diante de quase imperceptíveis encostas e areias levemente cobertas. Meu barco (antes do tempo, é verdade) chega à terra amada.]*

<sup>291</sup> JÖNS, Dietrich Walter. p. 201.

<sup>292</sup> GRYPHIUS, Andreas. p. 194 (Sonette) [Tradução livre: *Vamos! Vamos! Acorda Cristo Senhor, vê como os ventos bramem! Como o mastro e o remo estalam, agora o teu barco afunda; a gora as águas espumam onde antes havia vela e corda! Faltam-nos força e conselho! Logo estalará o ar de cima.(...)]*

preciosos, fonte de vida, principalmente numa região desértica, encaixam-se perfeitamente para designar a graça e a divindade, como demonstram os seguintes exemplos:

*Pois em ti se encontra a **fonte** da vida e com a tua luz nós vemos a luz. Sl 36,10*

*(...) o meu povo praticou dois crimes: abandonaram a mim, **fonte** de água viva, e cavaram para si poços, poços rachados que não seguram a água. Jr 2, 13*

*Javé, tu és a esperança de Israel! Todos aqueles que te abandonam ficarão envergonhados; aqueles que se afastam de ti terão seus nomes inscritos na poeira, porque abandonaram Javé, a **fonte** de água viva.*

*Por que você se contamina com os cadáveres e é contado ente os que vão para a mansão dos mortos? É porque você abandonou a **fonte** de sabedoria. Bc 3,12*

Gryphius também nos transmite essas imagens em sua obra poética:

*O **Quell** der Lieb und Lebens!*<sup>293</sup>

*O wahrer Liebe Fewr! **Brunn** aller gutten Gaben!  
(...)*

*O wesentliches Liecht! O tewre Gnaden-**Quell**  
Die du den zarten Leib Mariens hast befeuchtet*<sup>294</sup>

### **Tiere** (animais)

Em relação aos animais, encontramos, na lírica de Gryphius, uma interpretação mais espiritualizada dos animais. Temos os exemplos do bicho-da-seda e do pássaro engaiolado, havendo ambos conotação alegórica.<sup>295</sup> Aquele é

<sup>293</sup> GRYPHIUS, Andreas. p. 107 (Oden) [Tradução livre: *Ó fonte do amor e da vida!*]

<sup>294</sup> *Id ibidem*. p. 5 (Sonette) [Tradução livre: *Ó fogo do verdadeiro amor! Fonte de todas as bênçãos! Ó luz essencial! Ó cara fonte do perdão que fecundaste o frágil corpo de Maria.*]

<sup>295</sup> Cf.: JÖNS, Dietrich Walter. p. 218.

utilizado como alegoria desde Basílio, como representação da ressurreição da morte por meio de sua metamorfose; este representa a prisão da alma pelo corpo.

Além disso, o bicho-da-seda, ao cobrir-se com seu próprio fio, prepara sua própria morte, sendo também símbolo do avaro e, ao mesmo tempo, protótipo do *homo mundanus*:

*Die können nichts als Rauch/ und Ruhm ohn Ruhm erwerben  
Vnd müssen endlich schnell mit ihrem Schatz verderben/  
Gleich als ein **Seiden Wurm**/ an dem verdorrten Ast/  
Sich selbst in Faden spinnt; und sich mit sich umbfast (...)<sup>296</sup>*

O bicho-da-seda não simboliza o homem que trabalha para sua própria ruína, mas significa a futilidade de todo esforço e capacidade humana, que somente se preocupa em acumular tesouros na terra. Gryphius tratará desse tema em sua ode *Vanitas Mundi*:

*Das kleine Thir  
Das **Seiden** spinnt/ verstrickt sich in seinen spinnen:  
So müßn wir  
Durch unsern Fleiß/ oft unsern Tod gewidmen.  
Vil hat Verstand/ und was uns weise macht;  
Ins Grab gebracht<sup>297</sup>.*

Como o motivo da avareza, Gryphius utiliza-se do imagem do bicho-da-seda em um *Leichabdankung*:

---

<sup>296</sup> *Id ibidem*. p. 219. Esse é um poema de Nicolaus Causinus traduzido por Gryphius. [Tradução livre: *eles não podem adquirir nada além de fumaça e fama sem fama e devem logo arruinar com seu tesouro tal como um bicho-da-seda, no galho ressecado, se entretece em fios e se envolve consigo mesmo.*]

<sup>297</sup> [Tradução livre: *O pequeno bicho que tece seda enreda-se em seu tecer. Assim devemos nós, através de nosso esforço, nos dedicar freqüentemente a nossa morte; muitos foram levados pela razão, e pelo que nos torna sábios ao túmulo.*]



*Besehen wir die Entlehrung: Ach Sterliche! Wie ist es mit uns beschaffen?  
Ein **Seidenwurm** verwendet sein Eigenweide auff sen Gespünste Fremden und  
nichtihm selbst zu Nutz (...)*

Há nos salmos uma relação com essa imagem, que também representa a *vanitas*:

*O homem vai e vem como sombra, e labuta por uma nada: amontoa, e não  
sabe quem vai recolher. Sl 39,7*

Picinelli fala do bicho-da-seda em seu emblema 110, mostrando a relação entre o inseto como imagem do homem avaro:

*Bombyx , è propriis visceribus serica fila trahen, dum ea in globulum  
convolvit, misérrima conditione, sibimet ex illis vincula ac tumulum construit...  
Hominis avari hoc symbolum est, cujus labores omnes in uipsiusmet exitium ac  
miseriam vertuntur.<sup>298</sup>*

Gryphius também remete-nos ao pássaro engaiolado, cuja imagem é utilizada desde a segunda metade do século XV na pintura, bem como na iconografia religiosa:

*Ein Vogel der verschrencket  
Im festen Käficht steckt iemehr Begier ihn lencket  
Nachdem/ was Freyheit heißt: Je härter kommts ihn an  
Wenn er sein enges Hauß gantz nicht erbrechen kan<sup>299</sup>.*

Os outros animais utilizados por Gryphius não são considerados alegorias, mas representações metafóricas como o cordeiro (*Lamm*), o leão (*Löwe*) e a pomba (*Taube*).

<sup>298</sup> GRYPHIUS, Andreas. *Apud JÖNS*, Dietrich Walter. p. 220

<sup>299</sup> [Tradução livre: *Um pássaro preso numa gaiola é levado por um desejo: por aquilo que se chama liberdade; mais duro é para ele quando não consegue quebrar sua apertada casa.*]

O cordeiro e o sol são as iconografias mais conhecidas de Cristo. João Batista é quem primeiro atribui a Jesus o conceito:

*Eis o cordeiro de Deus, aquele que tira o pecado do mundo. Jo 1, 29*

*Vocês foram resgatados pelo precioso sangue de Cristo, como o de um cordeiro sem defeito e sem mancha. 1Pd 1,19*

Gryphius utiliza a imagem do cordeiro na seguinte ode:

*Wonne! Wonne über Wonne!  
Gottes **Lamb** ist unser Sonne;  
Freude/ Freud' ohn alles Leiden!  
Niemand kan von Gott uns Scheiden.<sup>300</sup>*

Entretanto, o cordeiro não é a única metáfora para Cristo, temos também a do leão, vencedor da morte e do demônio:

*O **Leão** da tribo de Judá, o Rebento de Davi venceu! Ap 4, 5  
Existem três seres com belo porte (...): o **leão**, o mais valente dos animais,  
que não recua diante de ninguém. Pv 30,30*

O leão é representativo, pois pode significar tanto Cristo quanto o demônio. Para Horapolo o leão representa:

a) Coragem:

*Quando quieren expresar “coraje”, pintan un león; pues este animal tiene la cabeza grande, las pupilas como de fuego, la cara redonda y en torno a ella cabellos semejantes a rayos como imitación del sol<sup>301</sup>*

---

<sup>300</sup> GRYPHIUS, Andreas. p. 90 (Oden) [Tradução livre: *Regozijo! Regozijo sobre regozijo” o cordeiro de Deus é nosso sol; alegria, alegria sem sofrimento! Ninguém no pode separar de Deus.*]

<sup>301</sup> HOROPOLLO. p. 103.

## b) Força física e realeza:

*(...) fue llamado de los Griegos León, o porque significa Rey, o porque el león tiene perfectísima vista, y leo significa ver.. Es este Príncipe y Rey de los animales; así por ligereza y fuerza, como por su ferocidad y nobleza, y así comúnmente ha sido símbolo o jeroglífico de los Reyes.*<sup>302</sup>

## c) Vigilância:

*Sin duda esta asociación del león con la vigilancia se relacionó con la naturaleza divina de Cristo, quien a modo de león, pasó por el sepulcro sin alterarse.*<sup>303</sup>

## d) Temeridade:

*El sentido de fortaleza que produce temor ya queda patente en los clásicos (...) mediante un grabado del siglo XVI (...). Aquí, el animal aparece como el más poderoso, el rey de los animales y, se le asocia a la imagen de Cristo como triunfante león espiritual de la tribu de Judá.*

*(...)*

*El temor a que remite el león gracias a su fortaleza lo apreciamos en una doble lectura, pues si por un lado es la imagen de Cristo a quien han de temer los malignos, por otro es la personificación de Satán que trata de destruir al bondadoso.*<sup>304</sup>

Gryphius utilizará esas metáforas em:

*Wo ist der Höllen Raub? Wo sind deß Todes Pfeyle?  
Wo ist der Sünden Macht? Wo ist der Schlangen Zahn?  
Wo ist deß höchsten Zorn? Wo ist der Höllen Kahn?  
Verjagt! erlegt! entzwey! Wo sind die starcken Seile*

---

<sup>302</sup> *Id ibidem.* p. 105.

<sup>303</sup> *Id ibidem.* p. 107.

<sup>304</sup> *Id ibidem.* pp. 110-111.

*Mit den die Sünde band? Ist in so kurzer weile  
Deß Teufels Reich zustört? Ja! Schaut die Sieges Fahn  
Der **Löw** und **Lamb**/ der Knecht und König hats gethan:  
O Leben! Heil! Triumph! auff/ auff mein Herz und eile!<sup>305</sup>*

Gryphius mostra-nos que Cristo pode ser ao mesmo tempo *Lamb*, manso, terno e doce, como também *Löw*, feroz, vigilante e temível, pronto a defender as almas que estão em perigo, destruindo o reino de Satanás. Entretanto, como Horapolo havia dito, o leão também pode ser *la personificación de Satán que trata de destruir al bondadoso*<sup>306</sup>, o que podemos contatar na Primeira Carta de São Pedro:

*Sejam sóbrios e fiquem de prontidão! Pois o diabo, que é o inimigo de vocês, os rodeia como um leão que ruge, procurando a quem devorar. 1Pd 5,8*

Gryphius também utiliza-se dessa metáfora:

*Mensch wach/ und nim dich in acht!  
Weil Sathan umb dich Tag und Nacht  
Im Irrgang dieser Welt/  
Als ein heiß-ergrimmtter **Lew**/  
Als ein Mörder ohne scheu/  
Manch si're Seel' anfällt' (...)<sup>307</sup>*

---

<sup>305</sup> GRYPHIUS, Andreas. p. 202 (Sonette) [Tradução livre:

*Onde está o espólio do inferno? Onde estão as lanças da morte? Onde está o poder dos pecados? Onde está o dente da serpente? Onde está a ira do altíssimo? Onde está o barco do inferno? Afugentado ! Morto! Destruído! Onde estão as cordas fortes*

*Que amarravam o pecado: será que em tão pouco tempo o reino do Demônio foi destruído? Sim! vede a bandeira da vitória do leão e do cordeiro, o servo e o rei o fizeram. Ó vida! Viva! Triunfo! Vai e corra meu coração!]*

<sup>306</sup> HOROPOLLO. pp. 110-111.

<sup>307</sup> GRYPHIUS, Andreas. p. 108 (Oden) [Tradução livre: *Alerta, homem! E cuidado! Pois Satã te ataca dia e noite nos meandros dessa vida como um leão feroz, como assassino sem pudor que ataca muita alma firma.*]

*Gib nicht/ was du hast müssen sau'r erwerben  
 Dem Tier zur Beutt? Hilff daß mich nicht verzehr  
 Der grimme Löw. Vertreib den Höllen Beer/  
 Und laß mich Platz in deinem Stall ererben.*<sup>308</sup>

Também presente no imaginário cristão será a pomba, que é o símbolo do Espírito Santo:

*E João testemunhou: 'Eu vi o Espírito descer do céu, como uma pomba, e pousar sobre ele [Jesus]. Jo 1,32*

Apesar disso já estava presente no Antigo Testamento:

*Esperou mais sete dias, e soltou de novo a pomba fora da arca. Gn 8, 10  
 Quando a mulher tiver terminado o período de purificação (...) levará ao sacerdote (...) um cordeiro de um ano para o holocausto, e um pombinho ou rola pelo sacrifício pelo pecado. Lv 12,6*

**Wind** (vento)

Há aqui outra representação da *vanitas*:

*Was ist die Welt  
 Die mich bis her mit jhrer pracht bethöret?  
 Wie plötzlich felt  
 Was Alt und Jung/ und Reich und Arm geehret!  
 Was ist doch alles was man allhir findt?  
 Ein leichter Wind!*<sup>309</sup>

<sup>308</sup> *Id ibidem.* p. 203. [Tradução livre: Não des aquilo que conseguiste com dura labuta; ao bicho como presa? Ajuda-me para que não me coma o leão. Espante o urso do inferno e deixa-me herdar um lugar em teu estábulo.]

<sup>309</sup> *Id ibidem.* p. 10 (Oden) [Tradução livre: Que é o mundo que até aqui me enreda com sua beleza? Quão rápido falta o que a jovens e velhos, ricos e pobres louvaram! Como é tudo o que encontramos aqui? Apenas um leve vento!]

*So werden wir verjagt gleich wie ein Rauch von **Winden**.*<sup>310</sup>

Para Laetus, vento significava *Gloria transitoria*; para Alanus de Insulis, de *fluxus vitae humanae* por *transitoriae vitae prosperitas* até *res transitoria*.<sup>311</sup>

Podemos encontrar a mesma idéia no Antigo Testamento:

*Os terrores caem sobre mim, a minha dignidade se dissipa como vento, e a minha felicidade se desfaz como nuvem. Jó 30, 15*

*Lembrava-se de que eles eram apenas carne, um vento que se vai, para nunca mais voltar. Sl 78, 39*

---

<sup>310</sup> Id ibidem. p. 9 (*Sonette*) [Tradução livre: *Assim seremos enxotados tal qual uma fumaça pelos ventos.*]

<sup>311</sup> JÖNS, Dietrich Walter. p. 241.

Outras imagens:

<b>Wörter (palavras)</b>	<b>Tradução/ Português</b>	<b>Bedeutung (significação)</b>	<b>Referências bíblicas</b>	<b>Tradição e emblemática</b>
<i>Wasserblaß</i>	bolha de água	Efemeridade do esplendor dos atos humanos	-	Erasmus utiliza o conceito
→ <i>Solt denn die <b>Wasserblaß</b>/ der leichte Mensch bestehn.</i> <sup>312</sup>				
<i>Rauch/ Dunst</i>	fumaça/ vapor	Efemeridade, <i>vanitas</i> e inutilidade dos bens mundanos	<i>Porque os meus dias se consomem em <b>fumaça</b>, e meus ossos queimam como braseiro.</i> SI 102, 4	
→ <i>Was nutzt mein thun und Schreiben/ Daß die geschwinde Zeit/ Wird als den <b>Rauch</b> zutreiben/ O Mensch! O Eitelkeit!/ Was bist du/ als ein Strom/ den niemand halten kan!</i> <sup>313</sup>				
<i>Bach/ Strom</i>	regato/ rio	efemeridade da vida	<i>Du lasset sie dahinfahren wie einen <b>Strom</b>, sie sind wie ein Schlaf (...)</i> SI 90,5 <sup>314</sup>	Para Laureatus, rio significa <i>caro mortalis, res temporales</i> e <i>Decursus mortalitatis nostrae.</i> <sup>315</sup>
→ <i>Vnd wie ein <b>Strom</b> verscheust/ den keine Macht auffhält:/ So muß auch unser Nahm/ Lob/ Ehr und Ruhm verschwinden.</i> <sup>316</sup>				
<b>Wörter</b>	<b>Tradução/</b>	<b>Bedeutung</b>	<b>Referências</b>	<b>Tradição e</b>

<sup>312</sup> GRYPHIUS, Andreas. p. 8 (Sonette) [Tradução livre: *Então o fraco homem deve ser feito de bolha de água.*]

<sup>313</sup> *Id ibidem.* p. 84 (Oden) [Tradução livre: *Que adianta meu fazer e escrever? Já que o tempo, célere, corre como fumaça? Ó homem! Ó vaidade! Que és senão um rio que ninguém pode parar!*]

<sup>314</sup> Segundo a tradução de Martinho Lutero, pois na Vulgata (e nas edições católicas) – a qual utilizamos – o conteúdo é outro.

<sup>315</sup> JÖNS, Dietrich Walter. p. 245

<sup>316</sup> GRYPHIUS, Andreas. p. 35 (Sonette) [Tradução livre: *E como um rio que nenhum poder detém, assim também precisam nosso nome, louvor, honra e fama desaparecer.*]

(palavras)	Português	(significação)	bíblicas	emblemática
<i>Tau</i>	orvalho	Fugacidade da vida; inconstância de mentalidade	<i>Ficaram também sabendo que a esperança do ingrato se derrete como a <b>geada</b> de inverno, e se espalha como água que não é utilizada.</i> Sb 16, 29 <sup>317</sup>	Para Horapolo o orvalho simboliza a educação <sup>318</sup> ; para Ripa, a doutrina <sup>319</sup> .
<p>→ <i>Der <b>Taw</b> hat kaum das Feld genetzt;/ vnd ist nicht wenn die Sonn entsteht.</i><sup>320</sup></p> <p>→ <i>Ach Menschen! Eure Gunst stirbt eh als wir erbleichen/ Gleich wie der <b>Thau</b> verrauchet wenn nun der Mittag brennt.</i><sup>321</sup></p>				
<i>Schatten</i>	sombra	Futilidade e fugacidade	(...) o homem nascido de mulher: tem vida curta e cheia de inquietação. Ele se abre como flor, e logo murcha; foge como a <b>sombra</b> , sem parar. Jó 14,1	Alanus de Insulis diz que a sombra indica ao homem que seu estado nunca é permanente. <sup>322</sup>
<p>→ <i>Ach! Was ist alles diß/ was wir vor köstlich achten Als schlechte Nichtigkeit/ als <b>schatten</b> staub und windt.</i><sup>323</sup></p>				
<b>Wörter</b> (palavras)	<b>Tradução/</b> <b>Português</b>	<b>Bedeutung</b> (significação)	<b>Referências</b> <b>bíblicas</b>	<b>Tradição e</b> <b>emblemática</b>

<sup>317</sup> Segundo a tradução de Lutero não é geada, *glacies* (segundo a Vulgata), mas *Tau* (orvalho).

<sup>318</sup> HORAPOLO. pp. 114-116.

<sup>319</sup> RIPA, Cesare. pp. 291-292.

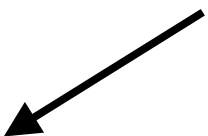
<sup>320</sup> GRYPHIUS, Andreas. *Apud*: JÖNS, Dietrich Walter. p. 246 [Tradução livre: O orvalho mal umedeceu o campo e não é mais nada quando o sol aparece.]

<sup>321</sup> *id ibidem*. p. 246 [Tradução livre: Ah homens! Sua sorte morre antes de empalidescermos, tal qual o orvalho que evapora quando arde o meio-dia.]

<sup>322</sup> JÖNS, Dietrich Walter. p. 248.

<sup>323</sup> GRYPHIUS, Andreas. p. 34.



Traum	sonho	Irrealidade do homem e de tudo que é mundano	Onde está ele? Ele se desfez como um <b>sonho</b> , e não o encontram; ele desaparece como visão noturna. Jó 20, 7-8	
→ <i>Auff meine Seel/ auff! Auff! Entwach aus disem Traum! Verwirff was irrdisch ist/ und trotze Noth und Tod!</i> <sup>324</sup>				
Erde/ Staub/ Asche	terra / pó/ cinza	A mortalidade humana e a vanitas		
<p>Todas essas denominações têm origem bíblica:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Você comerá seu pão com o suor do seu rosto, até que volte para a <b>terra</b>, pois dela foi tirado. Você é <b>pó</b> e ao <b>pó</b> retornará.</i> Gn 3, 19</li> <li>• <i>Abraão continuou: 'Eu me atrevo a falar ao meu Senhor, embora eu seja <b>pó</b> e <b>cinza</b>.'</i> Gn 18, 27</li> <li>• <i>Lembra-te! Tu me fizeste do <b>barro</b>. Queres agora fazer-me voltar ao <b>pó</b>?</i> Jó 10, 9</li> <li>• <i>Por que se orgulha quem é <b>pó</b> e <b>cinza</b>, se quando vivo já tem podridão nos intestinos? Uma longa doença desafia o médico, e quem hoje é rei, amanhã morrerá.</i> Eclo 10, 9-10</li> <li>• <i>O homem não pode tudo, pois o ser humano não é imortal. Nada é mais luminoso que o sol. Todavia, também ele desaparece. O homem, que é carne e sangue, planeja o mal. Deus passa revista ao exército celeste, e os homens são apenas <b>terra</b> e <b>cinza</b>.</i> Eclo 17, 25-27</li> <li>• <i>Escondes tua face e eles se apavoram, retiras deles a respiração, e expiram, voltando a ser <b>pó</b>.</i> Sl 104, 29</li> </ul>				

<sup>324</sup> GRYPHIUS, Andreas. p. 40 (Oden) [Tradução livre: *Vai minh'alma! Vai! Acorda desse sonho! Descarta o que é terreno e resiste à miséria e à morte!*]

Exemplos nos textos de Gryphius:

- *Hir hilfft kein Adel; du bist Erden/ Nicht Ruhm: du must zu Aschen werden.*<sup>325</sup>
- *Die Herrlikeit der Erden/ Mus rauch undt aschen werden (...)*<sup>326</sup>
- *Sie zeigt dir/ daß du must vergehn!/  
In Fäul/ in Angst/ in Stanck/ in **Erden!**/  
Daß auff der Welt nichts könne stehn!/  
Daß iedes Fleisch muß **Aschen** werden!*<sup>327</sup>
- *Was du an dir trägst ist **Staub**/  
Es kam von der Erden.  
Vnd muß durch der Jahre Raub  
**Staub** vnd **Erden** werden.*<sup>328</sup>

Gryphius, como os artistas inseridos no contexto social do Seiscentismo, estará imerso num mar de imagens e tópicas, fazendo largo emprego delas em sua obra como ficou demonstrado acima. Para isso, utilizou-se dos vários livros de emblemas que circulavam pela Europa no século XVII, já que o gênero tornara-se uma febre, desde que Alciato publicara seu *Emblematum liber*, em 1531.

O processo criativo e de auto-afirmação da língua alemã, no século XVII, foi dinâmico e contínuo, pois “os escritores esforçavam-se por apropriar-se pessoalmente da força imagística interna, da qual deriva, em sua precisão e em sua delicadeza, a linguagem da metáfora. Seu ponto de honra não era o uso de frases metafóricas, e sim a criação de *palavras* metafóricas, como se seu objetivo

<sup>325</sup> *Id ibidem.* p. 9 (Oden) [Tradução livre: *Aqui não te ajuda nobreza; és terra, não és fama: deves te tornar cinzas.*]

<sup>326</sup> *Id ibidem.* p. 17 (Oden) [Tradução livre: *A majestade da terra tem que se tomar fumaça e pó.*]

<sup>327</sup> GRYPHIUS, Andreas. pp. 17-18 (*Vermischte Gedichte*) [Tradução livre: *Ela te mostra que passarás em podridão, em medo, em fedor, em terra; que no mundo, nada pode permanecer! Que toda carne virá cinzas!*]

<sup>328</sup> *Id ibidem.* p. 159 (*Cardenio und Celinde - Trauerspiel*) [Tradução livre: *O que carregas contigo é pó que veio da terra e pelo roubo dos anos, tomar-se-á pó e terra.*]

imediatamente fosse, ao inventar as palavras da poesia, inventar as palavras da língua.”<sup>329</sup>

Para que ocorresse essa metaforização da língua, a Bíblia, como vimos, teve importante papel no período, servindo mesmo de base para os livros de emblema, das iconologias e mesmo da obra de Horapolo, sendo muito explorada por Gryphius. Há poemas seus que são verdadeiras paráfrases de textos bíblicos. São João, por exemplo, até poderia ser considerado um grande emblemista, pelo emprego que fez das imagens, o exemplo é quando, em seu evangelho, chama o Filho de Deus de *Verbum* (Jo 1,1-5), ou ainda nas várias imagens criadas no Apocalipse.

Vimos com isso que se torna quase impossível ler textos do período se não tivermos acesso aos conceitos por eles empregados, o que pode levar-nos a formular uma interpretação equivocada, desconexa e distante daquilo que o poeta propunha e, diante disso, perpetuarmos os *preconceitos*.

## **VI. CONCLUSÃO**

Verificamos, neste trabalho, alguns pontos que merecem nossa atenção para que possamos compreender o porquê da dificuldade na leitura de poemas do período conhecido como Barroco, mormente o que se desenvolveu na Alemanha. Em primeiro lugar, onde residiria o fato da incompreensão do texto

---

<sup>329</sup> BENJAMIN, Walter. pp. 77-78

literário do Seiscentos pelos leitores de hoje? Podemos dizer que um dos maiores problemas para a compreensão da arte do período é o desconhecimento dos conceitos seus retóricos e poéticos. Isso como não poderia deixar de ser, levamos à falta de referencial, fazendo com que os textos do período tornem-se incompreensíveis para os leitores de hoje; outra questão, é o desconhecimento, pelo público brasileiro, de Andreas Gryphius, que também estava inserido dentro desse período literário; além dessas assertivas, somos levados a crer que a aceitação desse poeta pelo nosso público teria ainda mais um complicador: a língua alemã e a utilização que dela faz o poeta.

Entretanto, buscou-se aqui levantar pontos-chave facilitadores para a compreensão da obra do poeta dentro de um contexto social adverso que foi o período marcado pela Guerra dos Trinta Anos, e das preceptivas a que estavam sujeitos os escritores do período. Esses não tinham “liberdade de expressão”, desconhecida por aqueles literatos, que estavam sujeitos a regras e a modelos: da Bíblia à Antigüidade Clássica. Além disso, os artistas e literatos do período deveriam buscar todas as formas de conhecimento, ou mesmo tornar-se polímatas. Gryphius insere-se nesse modelo de gênio universal, visto que atuou em várias frentes de conhecimento como já verificamos.

Uma situação singular, exaustivamente abordada neste trabalho, foi o papel que possuía a *palavra* no período. Essa, segundo São João, quando proferida por Deus, encarna no ventre de Maria, a qual fora criada pelo próprio Verbo divino: “No princípio era a Palavra...” E a palavra foi dada como uma idéia germinal ao homem para que ele pudesse desenvolvê-la. Assim, esse germen, ao ser desenvolvido, fez com que nos tornássemos homens e começássemos a abstrair o mundo em que estávamos inseridos, por meio da escrita, que era, em princípio, imagem da natureza. Portanto, o homem é, por meio da palavra, imagem e semelhança de Deus por meio de sua Palavra, não só a Encarnada, mas pela nossa própria palavra, pois por seu meio também nos tornamos divinos: podemos ser criadores!

Essa visão teológica do mundo é fundamental para que possamos compreender a utilização das palavras pelo homem barroco e, principalmente, a relação estabelecida entre elas e as imagens, de onde provém.

Os autores do período, bem como Gryphius, valiam-se muito das imagens para sua criação, principalmente daquelas já recopiladas em manuais próprios que eram as iconologias tão em voga à época, cujo criador havia sido Alciato.

Essa é uma das chaves não só para a compreensão do homem barroco, mas para uma apresentação, ao público brasileiro, da poética de Andreas Gryphius. Ao abordarmos sua biografia, somos impelidos a supor que a origem das imagens trabalhadas pelo poeta em sua obra advinham, exclusivamente, de suas experiências pessoais. Lembramos, neste trabalho, com exemplos, que na verdade o poeta valia-se mais dos lugares-comuns e das tópicas do período e dos *auctores* do que, propriamente, de seus infortúnios.

Buscamos limitar a abordagem do legado poético de Gryphius a seus sonetos, contudo não pudemos deixar de citar e mesmo empregar exemplos da totalidade de sua obra. Seus sonetos servem-nos para demonstrar o imaginário barroco na incipiente literatura alemã do Seiscentos e a vontade de perfeição que foi uma das marcas do poeta, como demonstraram suas constantes reelaborações.

No trabalho, também fez-se necessário, como já havíamos dito acima, recorrer ao panorama histórico, mormente à Guerra dos Trinta Anos, para que pudéssemos compreender o sentimento de crise que se abateu sobre o continente europeu no século XVII. Aproveitamos o momento para fazer uma ponte sócio-histórica entre o Barroco alemão, cujo território foi assolado pela guerra, e o espanhol (p. 73), que não sofreu diretamente com as batalhas. Apesar disso, vimos que o tema da *vanitas* será recorrente em ambos, demonstrando ser essa uma tópica do período, não um reflexo direto da guerra.

A Bíblia e suas alegorias também tiveram grande influência na poética do momento como procuramos demonstrar a partir de vários exemplos (pp. 99-123), além disso houve a constante retomada dos Clássicos como Virgílio (p. 64), bem como do maravilhoso medieval.

Esperamos, com este trabalho, ter podido fornecer material de pesquisa para os interessados não somente no Barroco alemão, uma vez que a escassez de material no Brasil é grande, como também sobre um grande poeta da literatura universal que tão bem soube demonstrar seu tempo que foi Andreas Gryphius.



***SONETOS TRADUZIDOS***

**Die Hölle.**

*Ach! Und weh!  
Mord! Zetter! Jammer! Angst! Creuzt!  
[Marter! Würme! Plagen.  
Pech! Folter! Hencker! Flam! Stanck!  
[Geister! Kälte! Zagen!  
Ach vergeh!*

*Tieff' und Höh' !  
Meer! Hügel! Berge! Felß! Wer kan  
[die Pein ertragen?  
Schluck abgrund! Ach schluck' ein!  
Die nichts denn ewig klagen.  
Je und Eh!*

*Schreckliche Geister der tunckelen  
[hölen/ Ihr dir jhr martet und  
[Marter erduldet  
Kan denn der ewigen Ewigkeit Feuer/  
[nimmermehr büssen dis was  
[jhr verschuldet?  
O grausamm' angst/ stets sterben  
[sonder sterben/*

*Diß ist die flamme der grimmingen  
[Rache/ die de erhitzete Zorn  
[angeblasen:  
Hier ist der Fluch der unendlichen  
[Strasse; hier ist das immerdar  
[wachsende rasen:  
O Mensch! Verdirb/ umd hier nicht  
[zuverderben.*

**O inferno**

Ah, perecer!  
Morte e gritos, pavor e pranto!  
[Torturas e cruz, vermes e  
[espanto!  
Pixe e frio, carrasco e antro! Fartum e  
[espírito, medo e desencanto!  
Oh, fenecer!

Só mesmo gemer!  
Mar e outeiros, montes e penhascos!  
[Quem pode suportar tal  
[pranto?  
Sorvo abissal, ai que passamento!  
Nada de lamento, no entanto!  
[Quiçá só perder!

Espíritos medonhos do Inferno  
[profundo, tormentais e  
[padeceis [tormentos  
Nunca poderá o fogo da eternidade  
[imortal expiar vossos maus  
[intentos?  
Ó que desgraça brutal! Morrer  
[continuamente sem morrer.

É esta a chama da vingança feroz  
[que a ira acesa espevitou:  
A medição da pena e vigília sem fim  
[o romper encontrou!  
Por isso, homens, morram para não  
[terem de por aqui apodrecer.



**Trawrklage des Autoris/ in sehr  
schwerer Kranckheit**

*Ich bin nicht/ der ich war/ die kräfte  
[sind verschwunden!  
Die Glieder sind verdorrt wie ein  
[verbrandter Grauß/  
Hier schwyt der schwartze Todt su  
[beyden Augen auß/  
Nichts wird als Haut oft Bein mehr an  
[mir ubrig funden.*

*Der Athem wil nicht fort; die Zung  
[steht angebunden.  
Mein Hertz das 6bersteht numehr den  
[letzen Strauß/  
Ein jeder/ der mich siht spürt daß das  
[schwache Hauß  
der Leib wird brecehn ein/ gar jnner  
[wenig Stunden/*

*Gleich wie die wiesenblum früh mit  
[dem Liecht der Welt  
Hervor kombt/ unnd noch eh der  
[Mittag weggeht/ fält;  
So bin ich auch benetzt mit  
[Thrärentaw ankommen:*

*So sterb ich vor der Zeit: O Erden  
[gutte Nacht!  
Mein Sttündlein laufft herbey! Nun  
[hab ich [außgewacht/  
Und werde von dem Schlaff des  
[Todes eingenommen!*

**O lamento do autor numa grave  
doença**

*Não sou o que era, foram-se a força  
[e a robustez!  
Os membros, secos, são como  
[escombros queimados.  
A morte negra aqui espreita de olhos  
[fechados.  
Nada serei, além de pele e osso:  
[aridez!*

*O hálito não sai mais, presa a língua:  
[mudez!  
Meu coração suporta os últimos  
[conflitos.  
Todos que vêem esta débil casa  
[aflitos,  
Verão, brevemente, em meu corpo a  
[palidez.*

*Como uma flor do campo que com a  
[luz nasce  
E antes do meio-dia está no chão e  
[fenece  
Assim, regado sou c'um orvalho  
[lacrima!.*

*Prematuro eu morro: sim, boa-noite  
[mundo!  
Minha horinha se foi! Vigiei e  
[moribundo  
Serei tomado, então, pelo sono  
[mortal!*

---

<sup>331</sup> *Id ibidem*, p. 8.

XXVII<sup>332</sup>

Threnen des Vatterlandes  
Anno 1636

Wir sindt doch nuhmer ganz/ já mehr  
[den ganz verheret!  
Der frechen vólcker 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 geschándt/ 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 schatż so vielen  
[abgezwungen.

XXVII

Lágrimas da Pátria/  
Ano 1636

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

As torres flamejam; os templos  
[revolidos;  
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.

---

<sup>332</sup> *Id ibidem*, p. 48.

**Menschliches Elend**

Was wir sind Menschen doch! Ein  
 [Wohnhaus grimmer  
 [Schmerzen?  
 Ein Baal des falschen Glücks/ ein  
 [Irrlicht dieser zeit/  
 Ein Schawplatz aller Angst/ unnd  
 [Widerwerigkeit/  
 Ein bald verschmelzter Schnee/ und  
 [abgebrannte Kerzen/

Diss Leben fleucht darvon wie ein  
 [Geschwätz und Scherzen.  
 Die vor uns abgelegt des schwachen  
 [Leibes Kleid/  
 Und in das Todten Buch der grossen  
 [Sterblichkeit  
 Längst eingeschrieben sind; sind uns  
 [auss Sinn' und Herzen:

Gleich wie ein eitel Traum leicht auss  
 [der acht hanfält/  
 Und wie ein Strom verfleust/ den  
 [keine Macht aufhelt;  
 So muss auch unser Nahm/ Lob/ Her  
 [und ruhm verschwinden.

Was itzung Athem holt. Fält  
 [unversehns dahin;  
 Was nach uns kompt/ wird auch der  
 [todt ins Grab hinzihn/  
 So werden wir verjagt gleich wie ein  
 [Rauch con Winden.

**Miséria humana**

Enfim o que somos? Uma angústia  
 [de dor,  
 Uma pseudo-feliz dança e um fogo-  
 [fátuo ebóreo,  
 Uma neve quase-fundida e um ermo  
 [flóreo,  
 De apreensão um palco e extinta  
 [uma vela a cor.

A vida se esvai tal conversas e rubor  
 E expulsa-nos desta vacilante veste  
 [óssea:  
 Há muito lançada no registro  
 [marmóreo  
 Da hecatombe, sem sentido  
 [esquecida e cor;

Assim como um sonho em vão  
 [desmoronando  
 Ou uma enxurrada sem obstáculo  
 [avançando  
 Assim nossa fama e honra e glória  
 [findará.

Num momento respirando, mas vem  
 [a nova:  
 Que nos sucede então? Nos lança a  
 [morte à cova  
 Assim como o vento a fumaça levará.

---

<sup>333</sup> Id ibidem, p. 35.

I

**An GOTT den Heiligen Geist** <sup>334</sup>

O wahrer Liebe Fewr! Brunn aller  
[gutten Gaben!  
O dreymal grosser Gott/ O höchste  
[Heyligkeit!  
O Meister aller Kunst/ O Freud/ die  
[alles Leid  
Vertreibt/ O keusche Taub/ vor der die  
[Hellen-Raben

Erzittern! Welche noch/ eh denn die  
[Berg erhaben/  
Und eh die Welt gegründet; eh das  
[gestinte Kleid/  
Dem Himmel angelegt/ ja schon vor  
[Ewigkeit/  
Die zwei die dir ganz gleich/ von sich  
[gelassen haben!

O Wesheit ohne Maass! O Gast der  
[reinen Seel.  
O wesentliches Liecht! O teure  
[Gnaden-Quell  
Die du den zarten Leib Mariens hast  
[befeuchtet/

Ach lass ein Tröpflein nur /von deinem  
[Lebenstaw  
Erfrischen meinen Geist! Hilff dass Ich  
[doch nur schaw  
Ein Füncklin deiner Flam/ so bin Ich  
[recht erleuchtet.

I

**A Deus Espírito Santo**

Ó vero-fogo amor! Fonte de toda  
[bênção!  
Deus três vezes grande! Ó suma  
[santidade!  
Sois mestre de toda a obra, o gozo e  
[a liberdade  
Do padecer! Pura pomba, estremece  
[o cão

Em vossa presença! Ainda os montes  
[não  
Havia e antes mesmo que o  
[mundo e claridade  
Estelar se formassem, lá na  
[eternidade,  
Os dois que convosco já ligados  
[estavam!

Conhecedor de tudo, hóspede  
[d'alegria,  
Fonte que inundaste o virgem seio de  
[Maria,  
Sois luz essencial! De graças?  
[Abundância...

Ah! Queria somente um pingo desse  
[amor ter  
Para refrescar minh'alma e assim  
[poder ver  
Um centelha vossa e estar em  
[rutilância...

---

<sup>334</sup> Id ibidem, p. 5.

**Gedencket an Loths Weib.  
Luc. 17. v. 32**

*Eh' als der ernste Gott mitt plitz und  
[schwefell regen  
Mitt dewer pech und sturm hatt  
[Sodom umbgekehrt  
Eh' erd und Himmeel kracht vor  
[seines eyvers schwerdt/  
Eh' alds er Zeboim lies in die asche  
[legen;*

*Eh' als die heisse erklang  
[donnerschlangän;  
Eh' er auff Adama sein sein rüsthauß  
[außgelert  
Eh' als Gomorra noch von flammen  
[auffgezehrt;  
Mus Loth mitt Weib und Kind von  
[bannen sich bewegen.*

*In dem der brandtentstht/ und sein  
[besturzt gemahl  
Mitt umb gekehrten aug erblickt wie  
[uber all  
Mitt loh' und lichter glutt die häuser  
[sind gekrönt;*

*Fühlt sie das threnen salz aus ihren  
[augen rint/  
Und sie/ sie sekbst wirdt saltz. Und  
[ehr sie sich befinnt/  
Ist durch die weise straff ihr vowitz  
[ausgesöhnet.*

**Lembrem-se da mulher de Ló.  
Lc 17 ,32**

Andes de a ira de Deus se voltar de  
[repente  
Com chuva de enxofre e alcatrão  
[sobre Sodoma;  
Antes de terra e céus provarem da  
[espada o idioma;  
Antes de Seboim tornar-se pó  
[jacente;

Antes de ressoar o estrondo do ar  
[mais quente;  
Antes de esgotar o arsenal sobre  
[Adama;  
Antes de as chamas consumirem  
[Gomorra;  
Ló, filhas e esposa devem sair  
[urgente.

Enquanto o fogo tudo extinguiu, a  
[mulher,  
De soslaio, via com horror tudo arder:  
Pela labaredas as casas eram  
[coroadas.

De seus olhos rolaram lágrimas de  
[sal  
Que a ela toda transformou. Sequer  
[viu seu mal  
Pois pelo seu castigo foi purificada.

---

<sup>335</sup> *Id. Ibidem. p. 33*

## An CLEANDRUM

Du fragst wie Bibulus die zeit zum  
[Rom vertreibe?  
Er sucht kein alte Schrift/ noch Bild/  
[noch Buch/ wie du.  
Er kümmert sich nicht veil was man zu  
[Hofe thu/  
Er fragt nicht, ob der Papst/ Bann oder  
[Ablaß schreibt:

Er acht kein Vatican/ da ich voll  
[wunder bleibe?  
Er spricht Gefandten nicht/ Cardinälen  
[zu:  
Er gönn't Gelehrten wol die hoch  
[gewüdschte Ruh/  
Du weiß/ daß er sich nicht an  
[Ketzermeister reibe.

Von Kirchen hält er nichts; von  
[Gärtennicht zu veil.  
Er lachtwenn ich die grufft der Märtrer  
[suchen wil.  
Gutt ists/ daß er sich nicht auff lieben  
[hat verliebet.

Kein Schawplatz steht jhm an. Kein  
[singen geht jhm eyn.  
Er schäfft wenn man dem Volck' ein  
[künstlich Fewr-werck gibet:  
Was hält jhn denn zu Rom lang auff?  
[Albaner Wein.

## A Cleandro

Como Bibulus seu tempo em Roma  
[passa?  
Não como tu, atrás de uma antiga  
[escrita, livros  
Ou imagens. Nem se importa da  
[corte a arruaça  
Ou se o papa heresia e indulgência  
[apôs.

Não estima o Vaticano, mesmo que  
[eu faça.  
Não confia nem nos cardeais, nem  
[nos núncios  
Reconhece o descanso merecido aos  
[sábios  
Sabes bem que com o herético-mor  
[não maça.

Não se importa com igrejas, nem com  
[jardins.  
E ri quando vou às catacumbas e  
[afins!  
Certo está que nunca tenha se  
[apaixonado.

Não suporta os palcos, nem com  
[canções se importa.  
Dorme enquanto ao povo foguetório é  
[dado.  
Então, que o prende a Roma? O  
[vinho Albano.

---

<sup>336</sup> *Id ibidem*, p. 86

## VII. BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, Dámaso. *Poesia española (ensayo y métodos y límites estilísticos)*. Madrid, Gredos, 1987.
- ARISTÓTELES. *Os pensadores: Aristóteles*. São Paulo, Nova Fronteira, 1996.
- ARNOLD, Heinz Ludwig (Hr.). *Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur. Heft 7/8 Andreas Gryphius (2. Auflage)*. München, 1980
- AMELANG, J.S. *et alii El hombre barroco*. (Madrid?), Alianza Editorial, (?)
- AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo, Cultrix, 1970.
- BAIER, Lothar. "Persona und Exemplum: Formeln der Erkenntnis bei Gryphius und Lohenstein." *Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur*, München, (7/8): 58-67, março de 1980.
- BENJAMIN, Andrew. OSBORNE, Peter (orgs.). *A filosofia de Walter Benjamim*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, (?)
- BENJAMIM, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Sociologia (org. Flávio R. Kothe) 2ª ed.* São Paulo, Ática, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas Vol. 1*. São Paulo, Brasiliense, 1993.
- BENZ, Richard. *Deutsches Barock*. Stuttgart, Reclam-Verlag, 1949.
- BOESCH, Bruno (organizador). *História da Literatura alemã*, São Paulo, Herder, 1967.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro, Objetiva, 1995.
- BOLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo, EDUSP, 1994.
- BURGER, Harald. *Sprache der Massenmedien*. Berlin, Walter de Gruyter, 1990.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes. Vol. VI*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.
- BRUMMACK, Jürgen. "Satire". In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. (Hrsg. Von Kohlschmidt), Werner und Mohr. 2. auflage. Berlin/New York, 1977, Bd. 3.

- BÜHLER, Johannes. *Deutsche Geschichte: Das Barockzeitalter*. Berlin, Walter de Gruyter, 1950.
- BUßMANN, Klaus. SCHILLING, Heinz (Hg) *1648. Krieg und Frieden in Europa. (Ausstellungskatalog)* Münster/Osnabrück, 1998.
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *Surrealismo: rupturas expressivas*. São Paulo, Atual, 1986.
- CARONE NETO, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- CARPEAUX, OTTO Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro. Edições O Cruzeiro, 1960, vol. II.
- CARVALHO, Nelly de. *Publicidade: a linguagem da sedução. 2ª ed.* São Paulo, Ática, 1998.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia. 7ª ed.* São Paulo, Ática, 2000.
- COHEN, Fritz G. "The Strategy of Variants: Na Analysis of Andreas Gryphius' Sonnet 'An eine Jungfrau'". *Simpliciana IV/V*, Bern: 143-153, 1983.
- COELHO, Nelly. *Literatura e linguagem. 3ª ed.* São Paulo, Quíron, 1980.
- CUNHA, Celso Ferreira da. *Gramática da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, FENAME, 1982.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média Latina*. São Paulo, Hucitec/Edusp, 1996.
- ERMATINGER, Emil. *Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung*. Leipzig, B.G, Teubner, 1928.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Language and Power*. London/New York, Longamann, 1995.
- FLEMMING, Willi. *Deutsche Kultur im Zeitalter des Barock*. Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1937.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *A luta pela expressão: prolegômenos para uma filosofia da literatura. 3ª ed.* São Paulo, Cultrix, 1973
- FOERSTER, Rolf H. *Die Welt des Barocks*. Max Hueber Verlag, München, 1977.
- FRICKE, Gerhard. *Deutsche Barockforschung*. Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1970.



- FRIEDEL, Egon. *Kulturgeschichte der Neuzeit: Die Krise der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum ersten Weltkrieg*. München, Beck, 1969.
- FREUND, Michael. *Deutsche Geschichte*. München, Paul List Verlag, 1969.
- GAEDE, Friedrich. "Gryphius und Grimmelshausen als Kritiker des endlichen Verstandes". *Simpliciana II*, Bern: 43-52, 1980.
- GEISS, Imanuel. *Geschichte griffbereit. Band 5: Staaten: die nationale Dimension der Weltgeschichte*. Hamburg, 1987.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *O poético: magia e iluminação*. São Paulo, Perspectiva, 1989.
- GREEN, Vivian H. Howard. *Renascimento e Reforma: a Europa entre 1450 e 1660*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.
- GRYPHIUS, Andreas. *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke (hrsg. Marian Szyrocki): Sonnete*. Tübingen, Max Niemeyer, 1963, v.1, 273 p.
- \_\_\_\_\_. *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke (hrsg. Marian Szyrocki) : Oden und Epigramme*. Tübingen, Max Niemeyer, 1964, v. 2, 244 p.
- \_\_\_\_\_. *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke (hrsg. Marian Szyrocki) : Vermischte Gedichte*. Tübingen, Max Niemeyer, 1964, v. 3, 217 p.
- \_\_\_\_\_. *Werke in einem Band*. Leipzig, Aufbau Verlag, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Wenn mir der Himmel bleibt – Gedicht*. Köln, Verlag Jacob Hegner, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Weltgeschick und Lebenszeit: Ein schlesischer Barockdichter aus deutscher und polnischer Sicht (hrsg. Von der Stiftung Gerhart-Hauptmann-Haus)*. Düsseldorf, Droste Verlag, 1993.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, Atual, 1986.
- HENNIG, Friedrich-Wilhelm. *Das vorindustrielle Deutschland 800 bis 1800*. Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1974.
- HUBERMANN, Leo. *História da riqueza do homem*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.
- JAUSS, Hans Robert et alii. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

- JESSEN, Hans. *Der Dreissigjährige Krieg im Augenzeugenberichten*. Darmstadt, DBG, 1966.
- JÖNS, Dietrich Walter. "*Das sinnen-Bild*": *studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius*. Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1966.
- KAMEN, Henry. *Una sociedad conflictiva: España, 1469-1714*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- KENKEL, Konrad O. "Was liefert dir die Welt? Rauch, Nebel, und Gedichte: Die Lyrik des Andreas Gryphius." *Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur*, München, (7/8): 85-93, março de 1980.
- KLEIN, Johannes. *Geschichte der deutschen Lyrik*. Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1957.
- KOERNER, Bernhard R. "Die Soldaten sind ganz arm, bloss, nackend, ausgemattet – Lebensverhältnisse und Organisationsstruktur der militärischen Gesellschaft während des Dreißigjährigen Krieges".
- LADEIRA, Julieta de Godoy. *Criação de propaganda. 4ª ed.* São Paulo, Global, 1997.
- LANGER, Herbert. "Heeresfinanzierung, Produktion und Märkte für die Krisgführung." In BUßMANN, Klaus. SCHILLING, Heinz (Hg) *1648. Krieg und Frieden in Europa. (Ausstellungskatalog)* Münster/Osnabrück, 1998.
- LESSING, Gotthold E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo, Iluminuras, 1998.
- LEVIN, Samuel. *Estruturas lingüísticas em poesia*. São Paulo, Cultrix, 1975.
- LIMA, Luiz da Costa (org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- LIMA, Oliveira. *Histórica da civilização*. São Paulo, Melhoramentos, 1922.
- HORAPOLO. *Hiroglyphica*. Madrid, Ediciones Akal, 1991.
- MALHEIROS, Maria do Carmo F. *O político e o teológico em Grimmelshausen*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- MARAVALL, José Antonio. *A cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo, 1997.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira: (1550-1794)*. São Paulo, Cultrix, 1978, v. 1, 585 p.

- MATOS, Gregório de. *Obra poética* (Ed. James Amado). Rio de Janeiro, Record, 1990.
- MAUSER, Wolfram. *Dichtung, Religion und Gesellschaft im 17. Jahrhundert: Die Sonnete des Andreas Gryphius*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1976.
- MCEVEDY, Colin. *Atlas da História Medieval*. São Paulo, Verbo, 1990.
- MICHELSSEN, Peter. "Vom recht auf widerstand in Andreas Gryphius' *Aemilius Paulus Papinianus*". *Simpliciana XVII*, Bern: 45-70, 1995.
- MOISÉS, MASSAUD. *A criação literária*. São Paulo, Melhoramentos, 1975.
- \_\_\_\_\_. *A criação poética*. São Paulo, Melhoramentos/EDUSP, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário de termos poéticos*. São Paulo, Cultrix, 1992.
- MOREJÓN, Julio García. *El Barroco*. São Paulo, USP, 1964.
- MOHRMANN, Ruth E. "Alltag in Krieg und Frieden." In BUßMANN, Klaus. SCHILLING, Heinz (Hg) 1648. *Krieg und Frieden in Europa. (Ausstellungskatalog)* Münster/Osnabrück, 1998.
- MURICY, Kátia. *Alegorias da dialética*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999.
- NIEL, André. *A análise estrutural de textos (literatura, imprensa, publicidade)*, São Paulo, Cultrix, 1978.
- OPITZ, Martin. *Buch von der deutschen Poeterey*.
- PANOFISKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo, Perspectiva, 2001.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- PERVY, Marvin. *Civilização Ocidental: uma história concisa*. São Paulo, Martins Fontes, 1985.
- PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. São Paulo, Cultrix, 1982.
- QUEVEDO, Francisco de. *Antología poética*. Madrid, Espasa, 1975.
- RANKE, Leopold von. *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation*. Wien, Phaidon-Verlag, s/d.
- RIFATERRE, Michael. *Estilística estrutural*. São Paulo, Cultrix, 1973, p.295.
- RIPA, Cesare. *Iconología (Prólogo de Adita Allo Manero) Tomo I*. Madrid, Akal, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Iconología Tomo II*. Madrid, akal, 1987.
- ROSENFELD, Anatol. *Teatro alemão: história e estudos*. São Paulo, Brasiliense, 1968.

- TAROT, Rolf. "Recht und Unrecht im barocken Trauerspiel, am Beispiel des Carolus Stuardus von Andreas Gryphius". In *Simpliciana IX*, Bern: 215-237, 1987.
- THEODORO, Janice. *América barroca: temas e variações*. São Paulo, Edusp/Nova Fronteira, 1992.
- QUEVEDO, Francisco de. *Antología Poética*. Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- SANTAELLA, Lúcia. NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo, Iluminuras, 1998.
- SHEARMAN, John. *O maneirismo*. São Paulo, Cultrix, 1978.
- SCHILLING, Heinz (et alii). *Mitten in Europa. Deutsche Geschichte*. Berlin, Wolf Jobst Siedler Verlag, 1987.
- SCHREIBER, Hermann. *Die Welt in einem Augenblick*. Tübingen/Basel, Horst Erdmann Verlag, s/d.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. *Descartes: a metafísica da modernidade*. São Paulo, Moderna, 1993.
- STELZER, Otto. *Arte y fotografía: contactos, influencias y efectos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: da pré-história ao pós moderno*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2002.
- SZYROCK, Marian. *Andreas Gryphius: Sein Leben und Werk*. Tübingen, Max Niemeyer, 1964.
- TAPIÉ, Victor-Lucien. *O barroco*. São Paulo, Cultrix, 1983.
- TAROT, Rolf. "Die Kunst des Alexandriners im barocken Trauerspiel Andreas Gryphius Papinian". In *Simpliciana XIX*, Bern: 125-154, 1997.
- TENBROCH, R. Hermann. *Historia de Alemania*. München, Max Hueber Verlag, 1968.
- VON DER HEYDE, Claudia Brinker. „Freundschaft und grimmer Haß Oder: Die Macht des Wortes im *Leo Armenius* von Andreas Gryphius“. In *Simpliciana XX*, Bern: 293-305, 1998.
- ZEENDEN, Ernst Walter. *Das Zeitalter der Glaubenskämpfe: 1555-1648*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1978.