

ANDREAS GRYPHIUS E A LITERATURA ALEMÃ DOS SEISCENTOS: UMA BUSCA POR EXPRESSÃO

Antônio Jackson de Souza BRANDÃO*

- **RESUMO:** Pretende-se discutir, neste artigo, o livro *Lissaer Sonette* do poeta barroco alemão Andreas Gryphius; verificando como o mesmo adequou sua obra poética às normas estabelecidas pelo teórico conterrâneo Martin Opitz, cujo opúsculo *Buch von der deutschen Poeterey*, de 1624, buscou ditar as normas a serem seguidas pelos demais poetas.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Gryphius. Barroco. Soneto. Métrica. Literatura Alemã Seiscentista.

Introdução

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*¹.

Este opúsculo de Martin Opitz, publicado em 1624, buscava ser um tratado de como a arte literária alemã deveria comportar-se, a fim de também se impor como uma língua literária e de cultura, nos moldes das outras línguas europeias que há muito já haviam demonstrado isso, como o francês (Corneille, Racine, Molière), o espanhol (Cervantes), o italiano (Petrarca, Dante Alighieri) e mesmo o português (Camões).

Mas, para que isso fosse possível, Opitz, expressando o desejo dos príncipes das cortes alemãs, sentiu a necessidade de que houvesse não apenas uma normatização literária, mas também linguística, ao rechaçar o excesso de estrangeirismo que havia. O modelo escolhido pelo teórico foi, como havia sido feito pelos outros humanistas europeus, pelo menos um século antes, a fundamentação na Antiguidade.

* UNISA -Universidade de Santo Amaro. São Paulo, SP - Brasil –e-mail: jackbran@gmail.com.

¹ Livro da Poética alemã.

Artigo recebido em 30/10/2014 e aprovado em 20/11/2014.

Adequação métrica

Os gregos e romanos mediam os versos em sequências temporais separadas por intervalos regulares. Cada uma 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 (OLIVA NETO, 2014).

A Língua Portuguesa, assim como as demais línguas românicas, não possui diferenciação entre vogais breves e longas, como havia no latim e no grego. Assim, quando da passagem do latim para o vernáculo, 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 tônicas (fortes) e átonas (fracas) (BECHARA, 2009).

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; a breve (*Senkung*), à átona. Os pés métricos preferidos por Opitz eram o jâmbico (U -) e o troqueu (- U), empregados também por Gryphius.

Este, 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:

- 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*) (SZYROCKI, 1964, p.49);
- c) querendo transmitir muito, apesar da rigidez do soneto, Gryphius utiliza-se, mais que qualquer outro poeta do período, de metaplasmos, sobretudo das apócopies – *seh* (*sehe*), *sterb* (*sterbe*), *sag* (*sage*), *Ehr* (*Ehre*) – e das sínopes – *eur* (*euer*), *Feur* (*Feuer*), *traurt* (*trauert*), *sehn* (*sehen*), *gehn* (*gehen*)²;

² 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 apócopies 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.

- 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 (SZYROCKI, 1964, p.49);
- 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:
- I. *Mein Herz das ubersteht numehr den letzten Strauss/
Ein jeder/ der mich sieht spürt dass das schwache Hauss*³.
(GRYPHIUS, 1963, p.8).
- II. *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*⁴.
(GRYPHIUS, 1963, p.48).
- g) 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 (SZYROCKI, 1964, p.52), 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:

³ “Meu coração suporta os últimos conflitos./ Todos que veem esta débil casa aflitos”. (GRYPHIUS, 1963, p.8, tradução nossa).

⁴ “Sempre aqui escorre sangue entre o fosso e a cidade./Três vezes seis anos: nossos rios com esforço,/ Obstruídos de corpos lentos escorriam”. (GRYPHIUS, 1963, p.48, tradução nossa).

⁵ “Inteiros ainda estamos, no entanto destruídos! Da gente insolente a trombeta retumbante/ O canhão estridente, a espada de gordura ensanguentada/ O esforço e o estoque e o suor foram destruídos!” (GRYPHIUS, 1963, p.48, tradução nossa).

Wir sindt doch nuhmer ganz! ja 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.*⁵
 (GRYPHIUS, 1963, p.48).

} (subst. + (verbo +
 } subst) } verbo)

- 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 (TAROT, 1997, p.125) 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. É provável que o verso seja uma variante dos versos das tragédias clássicas, que tinha no hexâmetro “[...] o mais célebre e o mais comum dos versos da Antiguidade greco-latina [...] ‘o veículo únicos das gestas, épicas de heróis, da genealogia dos deuses’” (MOISÉS 1992, p.508, grifo do autor) 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 dos 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 ideias antitéticas⁶:

⁶ Benjamim (2013), por exemplo, 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.

DU sihst/ wohin du sihst nur eitelkeit auferden.
 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 beerden.⁷
 U - U - U - / U - U - U - U
 (GRYPHIUS, 1963, p.33).

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*⁸

Segundo Curtius (1996, p.616), 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: “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” (CURTIUS, 1996, p. 617).

⁷ “Você vê e para onde você vê, só vaidade sobre a terra. O que este constrói hoje, amanhã aquele derruba. Onde se encontram cidades hoje, será um capo amanhã, onde um pastorzinho brincar com seu rebanho” (GRYPHIUS, 1963, p.33, tradução nossa)

⁸ 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.

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 inserido nessa tradição literária religiosa que Gryphius, filho de um pastor protestante, cresceu (SZYROCKI, 1964). Não é de se estranhar, portanto, que o poeta tenha escrito a composição de sua primeira obra, conhecida por *Lissaer Sonette*, segundo o princípio numérico e não o da *ars poetica* do Renascimento europeu.

Podemos notar isso já na construção que o poeta faz no título de sua 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 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 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 (BÍBLIA, 1990),

- João às **sete** igrejas que estão na Ásia. (Ap 1,4)
- O Cordeiro tinha **sete** chifres e **sete** olhos, que são os **sete** Espíritos de Deus enviados por toda a terra. (Ap 5,6)
- Vi quando o Cordeiro abriu o primeiro dos **sete** selos. (Ap 6,1)
- A **terça** parte do mar virou sangue. A **terça** parte das criaturas do mar morreu. A **terça** parte dos navios foi destruída. (Ap 8, 9)
- Depois de **três** dias e meio, um sopro de vida veio de Deus e penetrou nos dois profetas. (Ap 11,11).

Assim, segundo o esquema de Szyrocki (1964), 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 possui 16 versos; o final, um soneto, 14. Assim, a soma dos dois poemas corresponderá também a 30 versos. Szyrocki (1964) 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* [Vaidade das vaidades, tudo é vaidade] (GRYPHIUS, 1963, p.7).

Se contarmos o número de letras do título do soneto obteremos o número 30, entretanto o porquê de Szyrocki ter chegado a 6 como número da *vanitas* nos é desconhecido. O próprio Szyrocki (1967, p.57) 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. O soneto que tratará mais explicitamente da *vanitas*, cujo título está acima, é o de número 6 que, segundo Szyrocki, somente possui 30, pois excluiu o último como já havia sido informado.

Lissaer Sonette

O grupo que inicia os *Lissaer Sonette* é composto por poemas religiosos. O soneto de abertura é um poema de invocação, entretanto não às 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 (CURTIUS, 1996) –, mas ao Espírito Santo.

A invocação à Terceira Pessoa da Santíssima Trindade estará presente e iniciando todas as edições de seus sonetos. Algumas (1643, 1650, 1657, 1663), inclusive, chegam a possuir duas, além de seis outros que nunca foram publicados, sendo conhecidos somente na edição póstuma de 1698.

An Gott den Heiligen Geist (I)⁹ corrobora verdades teológicas fundamentais e é para ser lido como uma invocação (MAUSER, 1976). Os versos transmitem seriedade e querem levar o leitor à oração. (SZYROCKI, 1964)

O wahrer Liebe Fehr! Brunn aller gutten Gaben!
O dreymal grosser Gott/ O höchste Heyligkeit!
O Meister aller Kunst/ O Freud/ die alles Leid
Vertreib/ O keusche Taub/ vor der die Hellen-Raben¹⁰
(GRYPHIUS, 1963, p.5).

⁹ Vou inserir o número dos sonetos entre parênteses.

¹⁰ “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”. (GRYPHIUS, 1963, p.5, tradução nossa).

Após a “invocação” ao Espírito Santo, seguem mais quatro poemas religiosos. Com exceção do segundo *Uber des HERREN Jesu Gefängnüß*¹¹ (II) [Sobre a prisão do Senhor Jesus] (GRYPHIUS, 1963, p.5), todos os outros são traduções de poemas latinos de jesuítas conhecidos: *An den am Creuz auffgehenckten Heyland* (III) [Ao Salvador pendente na cruz] (GRYPHIUS, 1963, p.6), de Matthias Casimir Sarbiewski ; *Vber des Herren Jesu todten Leichnamb* (IV) [Sobre o corpo morto do Senhor Jesus] (GRYPHIUS, 1963, p.6), de Jakob Bidermann; *Gedencket an Loths Weib* (V.) [Lembrem-se da mulher de Ló] (GRYPHIUS, 1963, p.7), de Bernhardus Bauhusius.

O próximo grupo inicia-se com o poema *VANITAS VANITATUM, ET OMNIA VANITAS* (VI) e refere-se à transitoriedade da vida, como demonstram os seguintes versos:

*Ich seh' wohin ich seh/ nur Eitelkeit auff Erdel/
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*¹²
(GRYPHIUS, 1963, p.7).

O eu lírico absorto pelo espírito do Eclesiastes vê e demonstra-nos que as obras e a grandeza humanas 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, de certa maneira, 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 o gênero.

Após essa visão pessimista e sem esperança, o eu lírico nos remete a outras imagens semelhantes nos sonetos seguintes: *Trawrklage des Autoris in sehr schwerer Kranckheit* (VII) [Lamento do autor numa grave doença]; *Der Welt Wollust ist nimer ohne Schmerzen* (VIII) [A volúpia do mundo jamais é sem dor] (GRYPHIUS, 1963, p.8); *Menschliches Elende* (IX) [Miséria humana] (GRYPHIUS, 1963, p.9).

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 hieß/ was Trew und Heilig seyn*¹³
(GRYPHIUS, 1963, p.11).

¹¹ Sobre a prisão do Senhor Jesus.

¹² “Para onde vejo, enxergo apenas vaidade sobre a terra. O que este edifica hoje, amanhã aquele derruba. Onde se encontram esplendorosas, ornadas e altas cidades, tão logo um pastor andaré com seus rebanhos.” (GRYPHIUS, 1963, p.7, tradução nossa).

¹³ “Ah! lindíssima flor de virtude, em que se pode mirar aquilo que Deus chama de reto temor, que é ser fiel e santa!” (GRYPHIUS, 1963, p.11, tradução nossa).

Os sonetos XIII ao XVIII são uma sequência 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, como em *Auff Herrn Joachin Spechts vornehmen Medici und Philosophi Hochzeit* (XXII) [Ao casamento do renomado médico e filósofo Senhor Joachin Specht] (GRYPHIUS, 1963, p.17) ; *Auff Herrn Gottfried Eichhorns JC. Unnd Jungfraw Rosinae Stolzin Hochzeit* (XXIII) [Ao casamento do Senhor Gottfried Eichhorn e da Senhora Rosina Stolzin] (GRYPHIUS, 1963, p.17);
- b) o amor entre os amigos: *An Johannen Fridericum von Sack* (XXIV) [*A Johannen Fridericum von Sachsen*] (GRYPHIUS, 1963, p.18);
- 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 Deutschlandes* (XXVI) [Lamento da Alemanha destruída] (GRYPHIUS, 1963, p.19), que será renomeado, em edições posteriores, para *Tränen des Vaterlandes. Anno 1636* [Lágrimas da Pátria. Ano 1636] (GRYPHIUS, 1963, p.48).

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** [“Nós estamos inteiramente arruinados”] (GRYPHIUS, 1963, p.48, tradução nossa).

É possível vislumbrar, no soneto, sucessivas imagens que remetem aos Cavaleiros do Apocalipse, presentes na Bíblia (1990):

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).

Gryphius, provavelmente ainda imbuído das imagens que presenciara na Guerra dos Trinta Anos e conhecedor 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 Todt¹⁴
(GRYPHIUS, 1963, p.48).*

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*” [Tradução livre: Já são três (3) vezes seis (6) anos que nossos rios [...]] (GRYPHIUS, 1963, p.19).

Apesar de tudo isso, o pior ainda estava por vir: a perda do tesouro espiritual¹⁵ 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.¹⁶
(GRYPHIUS, 1963, p.19).*

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 (SZYROCKI, 1964): “*An eine seiner Bekanten/ welcher sich in unzeitige Ehe eingelassen (XXVII)*” [A um conhecido seu que se casou fora do tempo] (GRYPHIUS, 1963, p.19); “*An eine Geschminckte (XXVIII)*” [A uma mulher maquiada] (GRYPHIUS, 1963, p.19); “*An eine Hönische unnd mehr als kluge Person (XXIX)*” [A um sarcástico e mais que uma pessoas inteligente] (GRYPHIUS, 1963, p.20).

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

¹⁴ “[A trombeta furiosa da multidão insolente/ As virgens foram violentadas; e para onde dirigimos o olhar: é Fogo, Peste, Assassínio e Morte]”. (GRYPHIUS, 1963, p.48, tradução nossa).

¹⁵ Gryphius ao reescrever o soneto em 1643, faz significativas modificações no último terceto, tornando ainda mais claro sua consternação diante da destruição espiritual.

¹⁶ “[...] pior que a morte. (Tu, Estrassburgo, conheces bem) da feroz penúria da fome/ E até o tesouro espiritual de muitos foi arrancado”. (GRYPHIUS, 1963, p.19, tradução nossa).

An einen falschen Zwey=züngerler

*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.¹⁷*
(GRYPHIUS, 1963, p.21).

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 (BRUMMACK, 1977), como Gryphius que se utilizará do alexandrino.

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, como podemos verificar ao lermos a descrição da alegoria da *Maledicencia*, feita tanto por Cesare Ripa (2007, p. 37-38, grifo nosso):

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. [...]
*[...] 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 [...]*¹⁸.

Quanto por Horapolo (1991, p.179-180, grifo nosso) encontramos:

¹⁷ “A uma língua de serpente

Tu pessoa má e falsa/ de cuja torta boca/ As serpes pretas vê em/ em cuja boca ruim/ Assobia o silvo viperino./ Tu brames mais que um cão/ Tu raposa traiçoeira/ tu casa do feroz dragão”. (GRYPHIUS, 1963, p.21, tradução nossa).

¹⁸ “Maledicência

Mulher de aspecto horrível que aparece sentada e com a **boca** aberta [...]. Sua roupa deve estar rasgada em diversos lugares e de cor de ferrugem, além de adornada, inteiramente, com muitas línguas semelhantes a de **serpentes**. [...] a língua do malediciente é semelhante a de uma serpente que confunde tudo com seu hálito que também como lança agudíssima de uma lance só penetra fundo.”

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 Dialéctica¹⁹.

Vanitas

Seguramente, a *vanitas* será uma ideia recorrente, assim como em grande parte dos textos dos Seiscentos na Europa e em suas colônias, na poética de Andreas Gryphius e que permeará também sua obra dramática. “Deixa de ser uma mera palavra para se tornar um gênero, para o qual se confluíam as expressões artísticas do século XVII, em que se manifestava a relação conflituosa do homem com a morte” (BRANDÃO, 2010).

Poder-se-ia, inclusive, dizer que a Guerra dos Trinta Anos tenha influenciado, de certa maneira, seu modo de pensar e de criar, apesar de todas as preceptivas do gênero já teriam sido codificadas desde a Antiguidade: nada é eterno, tudo é efêmero, tudo passa: juventude, poder, força, ciência, riqueza...

Tudo para o eu lírico é vaidade e passageiro, tal visão acabou sendo facilitada pelo próprio poeta por ter sido, ele mesmo, testemunha ocular da guerra, de sua destruição e da decadência de tudo que é mundano. Vemos isso, de forma expressiva, desde seus primeiros poemas, como no primeiro verso do soneto “*Vanitas, vanitatum et omnia vanitas: Ich seh’, wohin ich seh’*” [“Eu vejo e para onde eu vejo”] (GRYPHIUS, 1963, p.7).

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* [eu]. 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 aufferden*” [“Tu vês, para onde tu vês somente vaidade sobre a terra”] (GRYPHIUS, 1963, p.33).

Temos também como exemplo da *vanitas* o soneto *Menschliches Elend*, 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!*” [“Que nós somos, homens, afinal!”] (GRYPHIUS, 1963, p.9).

¹⁹ “Para escrever ‘boca’, pintam uma serpente, porque ela não tem nenhuma força em qualquer outro de seus membros, com exceção da boca. [...] A imagem da serpente associada com a boca não representa, no entanto, apenas o órgão corporal; já que também aparece em relação com a fala, com as artes da palavra, isto é, com a Dialéctica” (RIPA, 2007, p.37-38, tradução nossa).

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 Schauplatz aller Angst/ unnd Widerwerigkeit/
Ein bald verschmelzter Schneel und abgebrannte Kerzen*²⁰
(GRYPHIUS, 1963, p.9).

Afinal, quem somos? Que somos? Senão uma casa de infortúnios, de dores, de penas e de tormentos? O lar deveria ser abrigo, aconchego, mas torna-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 (MARAVALL, 1997). 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, mas a resignação; não ao protesto, já que esse é 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 (MARAVALL, 1997, p.255),

pois nada é perene na vida. Vem, pois a constatação de que a vida é como um palco; e, como tal, também sairemos de cena. Como resultado, temos medo, por isso o palco, para o eu lírico, 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 gelo, 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 (JÖNS, 1966).

²⁰ “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”. (GRYPHIUS, 1963, p.9, tradução nossa).

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

*IN angst/ in trüber noth/ in hoffnung/ schmerz und pein
In sorgen vnd in ach/ hab ich diß kurtze Leben/
Wo fern es leben heißt/ der eitelkeit gegeben.*²¹
(GRYPHIUS, 1963, p.72).

[...]
*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 nuhmebr dürr undt todt [...].*²²
(GRYPHIUS, 1963, p.58).

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 Lebensnot 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. (MAUSER, 1976, p.133, grifo do autor).²³

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

²¹ "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". (GRYPHIUS, 1963, p.72, tradução nossa).

²² "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". (GRYPHIUS, 1963, p.58, tradução nossa).

²³ "Após essas 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 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". (MAUSER, 1976, p.133, tradução nossa).

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 (MAUSER, 1976).

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 (CARVALHO, 2007). Assim “[...] a poesia não é expressão de sofrimentos pessoais, agravos, situações aflitivas e contestações, mas a formulação de um tema de interesse geral [...]” (MAUSER, 1976, p.134) 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, mas um objeto de estudo: o cadáver permeará as obras da dramaturgia barroca intensamente. Benjamim (2013) considera-o parte integrante da emblemática, mesmo que para isso tenha de estar fragmentado, daí os livros de empresa nunca exibirem o corpo humano em sua totalidade.

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 “[...] reformar, reparar e corrigir os costumes do homem.” (MARAVALL, 1997, p.124).

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 (apud MAUSER, 1976, p.138):

*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.*²⁴

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.

BRANDÃO, A. J. de S. Andreas Gryphius and the German Literature of the 17th century: a search for expression. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.2, p.145-161, jul./dez. 2014.

- **ABSTRACT:** *We intend to discuss in this article how the German baroque poet Andreas Gryphius has adapted his book Lissaer Sonette to new standards established by the theoretical countryman Martin Opitz, whose work Buch von der deutschen Poeterey, 1624, sought to dictate the rules to be followed by other poets.*
- **KEYWORDS:** *Gryphius. Baroque. Sonnet. Metric. 17th century German literature.*

Referências

BECHARA, E. **Moderna gramática portuguesa**. 37.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENJAMIM, W. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BÍBLIA. N. T. Apocalipse. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**: edição pastoral. São Paulo: Paulinas, 1990.

BRANDÃO, A. J. S. A vanitas na arte seiscentista: entre a emblemática e a Bíblia. **LL Journal**, New York, v.5, n.2, 2010. Não paginado.

BRUMMACK, J. Satire. In: KOHLSCHMIDT, W. Von (Hrsg.). **Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte**. Berlin: Werner und Mohr, 1977. Bd. 3, p.590-601.

²⁴ “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”. (HERBERGER apud MAUSER, 1976, p.138, tradução nossa).

- CARVALHO, M. do S. F. **Poesia de agudeza em Portugal**. São Paulo: Humanitas, 2007.
- CURTIUS, E. R. **Literatura europeia e idade média latina**. São Paulo: Hucitec, 1996.
- GRYPHIUS, A. **Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke**. Hrsg. Marian Szyrocki. Tübingen: Max Niemeyer, 1963. Band 1.
- HORAPOLO. **Hieroglyphica**. Madrid: Akal, 1991.
- JÖNS, D.W. **Das Sinnen-Bild**: Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1966.
- MARAVALL, J. A. **A cultura do barroco**: análise de uma estrutura histórica. São Paulo: EDUSP, 1997.
- MAUSER, W. **Dichtung, Religion und Gesellschaft im 17. Jahrhundert**: Die Sonnete des Andreas Gryphius. München: Wilhelm Fink Verlag, 1976.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos poéticos**. São Paulo: Cultrix, 1992.
- OLIVA NETO, J. A. Breve anatomia de um clássico. In: VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ed. 34, 2014. p.9-64.
- OPITZ, M. **Buch von der deutschen Poeterey**. Halle a. S.: Max Niemeyer, 1913.
- RIPA, C. **Iconología**. Madrid: Akal, 2007. 2t.
- SZYROCK, M. **Andreas Gryphius**: Sein Leben und Werk. Tübingen: Max Niemeyer, 1964.
- TAROT, R. Die Kunst des Alexandriners im barocken Trauerspiel Andreas Gryphius Papinian. **Simpliciana**, Bern, n.19, p.125-154, 1997.

