

Aristóteles, Escultura e Fotografia: a questão da vingança

Antônio Jackson de Souza Brandão

Mestre e Doutor em Literatura pela Universidade de São Paulo (USP/SP). Atualmente é professor do mestrado na Universidade de Santo Amaro (UNISA/SP). Tem experiência na área da formação imagética iconológica dos séculos XVI, XVII e XVIII e sua relação com a Literatura e com a arte, atuando principalmente nos seguintes temas: a formação/leitura imagética na Literatura (a partir do manancial proporcionado pela Antiguidade e medievo); a recepção imagética de tempos extemporâneos; a importância da imagem na literatura e sua relação com a interpretação textual; a correlação/imiscuição entre textos verbais e textos não verbais (em especial, o papel desempenhado pela fotografia, a partir do século XIX).

RESUMO

Muito se fala, atualmente, a respeito da vingança e de seu alcance: até que ponto pode-se ir quando se trata de vingar-se de alguém; ou, ainda, ela é ética e moralmente aceitável? Não seria uma mera reprodução inconsciente da irracionalidade humana formada ao longo da construção da sociedade, uma "espécie de justiça selvagem", segundo Bacon? Se for justificável, em que medida poderia ser exequível? Como Aristóteles a via em sua **Ética**? E se a vingança for fruto de um erro, de um engano? Poderíamos aqui levantar vários questionamentos que não seriam passíveis de serem incluídos em um artigo, no entanto o que nos cabe perguntar é: de que modo a vingança foi tratada ao longo dos séculos na literatura e na representação imagética. Além disso, procuraremos nos questionar: seria possível "vingar-se", empregando o texto e a fotografia?
Palavras-chave: vingança; imagem; fotografia; palavra; Aristóteles.

ABSTRACT

Much is said, currently, about revenge and their reach: how far somebody can go when it comes to take revenge on someone; or, still, it is ethically and morally acceptable? It would not be a mere reproduction of human irrationality formed along the construction of society, "a kind of wild justice," according to Bacon? If it is justifiable, to what extent could be feasible? And if revenge is the result of an error, a mistake? We could here raise several questions that would not be capable of being included in an article, however what we ask is: how revenge was treated over the centuries in literature and imagery representation. In addition, we ask ourselves: would it be possible to "take revenge", employing the text and photography?

Keywords: revenge; image; photography; word; Aristotle.

Aristóteles, Escultura e Fotografia: a questão da vingança

A legitimação da vingança

Segundo o Houaiss (2001), **vingança** significa “ato lesivo, praticado em nome próprio ou alheio, por alguém que foi real ou presumidamente ofendido ou lesado, em represália contra aquele que é ou seria o causador desse dano”; em outras palavras, fazer com que alguém sofra aquilo que, anteriormente, fizera com um outro, a fim de que sua atitude não se repita mais.

Falar em vingança implica em que se empreguem não só conceitos filosóficos e religiosos – quando adentraríamos em questões morais, éticas e de salvação –, como também sociais, cujas regras de conduta foram buriladas ao longo de gerações. Seu intuito era o de cercear possíveis desvios de conduta em seu meio, legitimando-a inclusive.

Dessa forma, muitas sociedades, para manterem sua autopreservação, estipularam normas de comportamento que deveriam ser seguidas por todos, a fim de se evitarem excessos que levassem a uma destruição mútua e desnecessária de sua engrenagem; além de ser, evidentemente, uma forma eficaz de coerção social para manutenção do *status quo*, de suas classes superiores.

Isso fica claro ao lermos o Código de Hamurabi que estabeleceu programas de conduta da sociedade babilônica, quando faz clara distinção entre *awelum* (classe mais alta, a dos homens livres), *mushkenum* (cidadãos livres, de menor *status*) e *wardum* (escravos), como se vê nos artigos a seguir:

203° Se um homem que nasceu livre bater no corpo de outro homem seu igual, ele deverá pagar uma mina em ouro.

204° Se um homem livre bater no corpo de outro homem livre, ele deverá pagar 10 shekels em dinheiro.

205° Se o escravo de um homem livre bater no corpo de outro homem livre, o escravo deverá ter sua orelha arrancada.

206° Se durante uma briga um homem ferir outro, então o primeiro deve jurar que “Eu não o feri de propósito” e pagar o médico para aquele a quem machucou.

A questão da **legitimação** da vingança fica mais clara, no entanto, quando se verifica, no mesmo código, a conhecida **lei de talião** (do latim *talis*, idêntico) e há total reciprocidade quanto aos delitos cometidos:

196° Se um homem arrancar o olho de outro homem, o olho do primeiro deverá ser arrancado.

197° Se um homem quebrar o osso de outro homem, o primeiro terá também seu osso quebrado.

198° Se ele arrancar o olho de um homem livre, ou quebrar o osso de um homem livre, ele deverá pagar uma mina em ouro.

199° Se ele arrancar o olho do escravo de outrem, ou quebrar o osso do escravo de outrem, ele deve pagar metade do valor do escravo.

200° Se um homem quebrar o dente de um seu igual, o dente deste homem também deverá ser quebrado.

Apesar dessa presumível legitimação da vingança, deve ficar claro que o código estabelecia limites a determinadas penas, a fim de que um castigo imputado não fosse, *a priori*, maior do que o crime cometido.

Foi, a partir desse padrão babilônico, e provavelmente seguindo seu modelo, que se criaram os preceitos da *Torah* hebraica, presentes no Êxodo:

Se homens brigarem, e acontecer que venham a ferir uma mulher grávida, e esta der à luz sem nenhum dano, eles serão passíveis de uma indenização imposta pelo marido da mulher, e que pagarão diante dos juízes. Mas, se houver outros danos, urge dar vida por vida, **olho por olho, dente por dente**, mão por mão, pé por pé, queimadura por queimadura, ferida por ferida, golpe por golpe. (Ex 21, 22-27)

Para Aristóteles (1996), na Grécia Antiga, o homem é um **animal social**¹ e, por este ter necessidade de estar inserido em sociedade, o emprego de regras de convivência torna-se imprescindível. Assim, mesmo que certas leis sejam de ordem geral e não possam se estender a todas as situações, ainda assim não deixariam de ser adequadas, visto que não é nem a lei nem o legislador que são falhos, mas a particularidade do caso (p. 212). Diante disso, podem ocorrer situações de conflito, como a sensação de injustiça que leva seus membros a tomar, muitas vezes, atitudes extremadas.

O Estagirita mostra-nos, por exemplo, dois tipos de atitude (e de pessoas) diante da injustiça: aquela que é levada à cólera, e a que não reage. O encolerizar-se seria atitude natural, mesmo que impulsiva:

As pessoas que se encolerizam por motivos justos e com as **pessoas certas** [...] como devem, quando devem e enquanto devem, são dignas de louvor. Estas, então, serão as pessoas amáveis, pois a amabilidade é louvável. De fato, as pessoas amáveis tendem a permanecer imperturbáveis e a não se deixarem dominar pela emoção, e a encolerizar-se somente da maneira, com as coisas e durante o tempo ditados pela razão; [...] as **pessoas amáveis não são vingativas**. (p. 186, grifo nosso)

Por outro lado, Aristóteles reprova a atitude de **não-irascibilidade** dos **passivos**, considerados insensatos:

A falta [...] é reprovável, porquanto as pessoas que não se encolerizam com as coisas que devem encolerizá-las são consideradas insensatas, tanto quanto as que não se encolerizam da maneira certa, no momento certo, ou com as pessoas certas; pensa-se que tais pessoas não têm sensibilidade nem sofrem diante de uma ofensa e, já que não se encolerizam, pensa-se que elas são incapazes de defender-se; considera-se servil suportar um insulto a si mesmo e admitir que um amigo seja insultado. (p. 186)

As pessoas que se exaltam diante de uma injustiça, mostram-se virtuosas, pois não se calam, covardemente, diante do erro, são as **amáveis**; por outro lado, o Estagirita demonstra seu desprezo para a passividade diante do que se considera injusto.

Há também os irascíveis que se encolerizam com as **pessoas erradas**, apesar disso tendem a refrear prontamente seu estado; mas há ainda as rancorosas que

são difíceis e implacáveis, e sustentam a sua cólera durante muito tempo, já que reprimem a sua emoção; mas a cólera cessa quando elas revidam, pois a **vingança** as alivia, produzindo nela prazer em vez de sofrimento; se não revidam, elas continuam a carregar o peso do ressentimento, pois como sua cólera é oculta ninguém tenta sequer persuadi-las a acalmar-se, e é preciso tempo para uma pessoa digerir a cólera sozinha. Estas pessoas são mais problemáticas para si mesmas e para seus amigos mais próximos. Chamamos mal-humoradas as pessoas que se irritam com as coisas erradas, mais do que o razoável e durante mais tempo e não podem reconciliar-se enquanto não conseguem uma reparação ou não se **vingam**. (p. 186)

Para Aristóteles, portanto, o problema não é a **cólera**, nem é a **ira**, desde que empregadas

¹ Ου ζῷον πολιτικόν (zoön politikon – animal político).

para denunciar a injustiça e dirigidas às “pessoas certas, pelas coisas certas, da maneira certa” (p. 187); o censurável é seu excesso e sua falta; não seu meio termo.

A cultura ocidental cresceu à luz tanto da cultura grega, quanto da judaico-cristã; dessa forma, poderíamos tentar estabelecer uma relação entre essas duas concepções em relação ao malefício efetuado a outrem. Observamos que, para Aristóteles, uma possível punição para um injusto decorre do desrespeito às normas estabelecidas pela sociedade em que o transgressor se insere, pois tal transgressão não é só prejudicial a um indivíduo, mas a toda coletividade. Isso fica claro quando o Estagirita (p. 213) refere-se ao suicida e ao fato de que este age, injustamente, contra si e contra a própria *πόλις* (*pólis* – cidade). Por outro lado, a lei de talião hebraica, ao falar em punição, não está preocupada nem com o indivíduo que sofreu a agressão, nem com a sociedade em si, mas tão-só à quebra dos preceitos divinos.

Foi exatamente contra essa tradição que Jesus se levanta:

Tendes ouvido o que foi dito: olho por olho, dente por dente. Eu, porém, vos digo: não resistais ao mau. Se alguém te ferir a face direita, oferece-lhe também a outra. Se alguém te citar em justiça para tirar-te a túnica, cede-lhe também a capa. Se alguém vem obrigar-te a andar mil passos com ele, anda dois mil. Dá a quem te pede e não te desvies daquele que te quer pedir emprestado. Tendes ouvido o que foi dito: Amarás o teu próximo e poderás odiar teu inimigo. Eu, porém, vos digo: amai vossos inimigos, fazei bem aos que vos odeiam, orai pelos que vos perseguem. (Mt 5, 38-44)

Há aqui uma guinada e, para o cristianismo, não há mais espaço para a vingança, pois somente Deus é quem pode fazê-lo, mas mesmo assim Este se abstém desse papel, afinal é Pai e, como tal, sua cólera dirige-se às “pessoas certas, pelas coisas certas, da maneira certa”, conforme Aristóteles (p. 187) havia dito.

Contudo, não se quer, com isso, afirmar que as ideias de Cristo coadunam com as de Aristóteles no que diz respeito à questão da punição; pelo contrário, as do Mestre de Nazaré estão muito mais próximas as dos estoicos, como Sêneca.



Figura1. Jasão entrega ao rei Pélias o velocino de ouro, c. 240 a 320 a.C.

A retratação escultórica da vingança

Se, como afirma Aristóteles (1996, p. 187), “é humano ser vingativo”, isso pressupõe que tal sentimento é-nos **intrínseco**, logo será expresso de forma efusiva nos mitos e largamente empregado na arte, assim como o amor, a paixão, a ternura, o ódio. Afinal, que é a arte senão a busca por imitar a realidade que o homem tem a sua volta, além de escancarar seu próprio interior?

Segundo Chauí (2000, p. 318)

[...] as artes não pretendiam imitar a realidade, nem pretendem ser ilusões sobre a realidade, mas exprimir por meios artísticos a própria realidade. O pintor deseja revelar o que é o mundo visível; o músico, o que é o mundo sonoro; o dançarino, o que é o mundo do movimento; o escritor, o que é o mundo da matéria e da forma.

O mito, por seu lado, ao tentar explicar ao homem sua realidade, sua origem e a do cosmos – confundindo-se, inclusive, com a própria origem do *λόγος* (lógos – palavra) – e será largamente empregado na arte literária:

Com o mito, o homem cria a poesia, para explicar aquilo que sua *ratio* não conseguia explicitar; e, por tentar demonstrar o que não se demonstra, a poesia vai se diferenciar da

linguagem corrente, da objetividade do fluxo **normal** do mundo por meio de metáforas, alegorias e musicalidade próprias. A poesia, portanto, mantém-se indiferente à linguagem em que se manifesta, demonstrando sua relação com o sacro: o próprio *λόγος*, para muitas civilizações, era somente utilizado pela casta sacerdotal, não visava à reprodução da realidade tão somente, mas à verdade. (BRANDÃO, 2009a, p. 4)

Assim, o tema da vingança parte da oralidade e chega à arte literária; e desta, à pictográfica e escultórica e torna-se um objeto recorrente na arte. Do manancial mitológico que discorre sobre o tema, vários modelos foram tomados pelo fazer artístico. Que nos mostra, por exemplo, *A Ilíada*, de Homero ao retratar o final da Guerra de Troia, se não os danos decorrentes de uma vingança?

Há, no entanto, um mito em particular cujo interesse para este artigo é peculiar: a história de Jasão e Medeia. Isso se deve por dois motivos:

- a) pela forma como uma vingança foi calculada e levada às últimas consequências;
- b) devido a explanação do mito em um sarcófago do 2º século de nossa Era (Figura 2), que se encontra no Museu Pergamon em Berlim.



Figura 2. Sarcófago de Medeia, c. 140-150 AD

No mito, Jasão é convencido por seu tio, Pélias, a sair numa aventura em busca do velocino de ouro. Ao chegar ao reino da Cólquida, onde o velo encontrava-se, reivindica a seu rei, Eetes, o objeto que estava guardado em uma gruta sob a proteção de um dragão.

O rei promete entregar-lhe o velo, desde que arasse a terra, empregando dois touros de patas de bronze que soltavam fogo pelas narinas e pela boca; e, nos sulcos abertos, que semeasse os dentes de um dragão. Medeia, a filha do rei, apaixona-se por Jasão e o ajuda na empreitada. De posse do velocino, Jasão, Medeia e seus companheiros partem.

De volta à Tessália, Medeia engendra uma vingança contra o tio usurpador de Jasão, Pélias, ao convencer suas próprias filhas a retalharem-no com a promessa de que ele ficaria jovem novamente, assim como ela o fizera com o pai de Jasão, Éson. Tal fato

não ocorre e partem para Coríntio. Ali o rei Creonte convence Jasão a rejeitar sua mulher em favor de sua filha, Creúsa.

A partir desse momento, Medeia engendra sua perversa vingança retratada no sarcófago...

Obcecada por ter sido preterida e abandonada, após tudo o que fez a Jasão, Medeia vinga-se de sua rival, enviando-lhe, por meio de seus filhos e de Jasão, um vestido e joias enfeitiçadas com uma poção misteriosa. Na Figura 3, podemos vê-la sentada e as crianças defronte ao pai que as olha com afeto.

Creúsa, ao usar o vestido sente seu corpo arder em chamas, corroído por um fogo misterioso. Seus gritos lancinantes são ouvidos, no palácio, por todos, que correm para acudi-la. Diante do desespero da filha, o rei tenta ajudá-la, mas também ele é acometido pelo mesmo mal.



Figura 3. Detalhe do Sarcófago de Medeia, os filhos de Jasão entregam um presente a Creúsa



Figura 4. Detalhe do Sarcófago de Medea, Creúsa e o rei Creonte acometidos por um fogo misterioso



Figura 5. Detalhe do Sarcófago de Medeia: Os filhos de Medeia dirigem-se à mãe

A expressão de desespero de Creúsa **procura** ser clara, assim como a de seu pai: o artista busca captar o momento mais expressivo da ação literária, **aquele instante**, para perpetuá-lo no mármore. Pode parecer, para o leitor do século XXI, que a pose seja um tanto **artificial**, que não represente, efetivamente, o bramir de dor. Deve-se ter em conta, no entanto, que a obra, seguindo o padrão de beleza grego

visava à suprema beleza sob as condições aceitas da dor corporal. Esta, em toda a sua violência desfiguradora, era incompatível com aquela. Ele [o artista] foi obrigado a reduzi-la; [...] a suavizar o grito em suspiro; não porque o grito denuncia uma alma indigna, mas antes porque ele dispõe a face de um modo asqueroso. (LESSING, 1998, p. 92)

Lessing também afirmou que o objeto da pintura (assim como o da escultura), seria o de empregar um único momento da ação – renunciando, portanto, ao tempo –, escolhendo para isso o mais expressivo, a partir do qual “torna-se mais compreensível o que já se passou e o que se seguirá.” (p. 194) Isso porque o artista está limitado pelo **espaço**; a poesia, por sua vez, por dispor da narrativa expõe os corpos por meio de suas ações no **tempo**.

O drapejamento esvoaçante das roupas para um lado, os cabelos revoltos para cima, a posição das mãos... procuram demonstrar o desespero da mulher para se livrar do fogo que a consumia. Vê-se, na outra cena (Figura 5), as duas crianças correndo em direção à mãe que, apesar do olhar complacente, segura em uma das mãos um punhal. Cesare Ripa (1987) fala a esse respeito, ao explicar a alegoria da vingança:

Se representa la venganza con un puñal en la mano, para mostrar el acto espontáneo que se produce en la voluntad cuando corre a tomar

venganza de las injurias recibidas; tomando dicha venganza con gran efusión de sangre, razón por la que le pone [la mujer] revestida de rojo. (p. 390)

Medeia ainda cega de ódio e com sua sede de vingança ainda não rebelada, dirige-se a um carro puxado por serpentes [no caso do sarcófago, aladas], mas antes ainda faltava o *gran finale*: num ato de frieza e de **última retaliação**, empregando as palavras de Aristóteles vistas anteriormente, assassina suas crianças e foge para Atenas (Figura 6). É possível ver uma das crianças atrás de seu ombro, enquanto da outra, só se pode ver os pés, como se estivesse caindo do carro em que a mãe se encontra.

Como vimos anteriormente, Aristóteles fala-nos do papel da cólera diante da injustiça e, à continuação, na mesma obra – **Ética a Nicômaco** –, aborda a questão do **desejo**, comparando os dois conceitos.



Figura 6. Detalhe do Sarcófago de Medeia: Medeia foge para Atenas

Segundo o Houaiss, desejo é o “ato ou efeito de desejar; aspiração diante de algo que corresponda ao esperado; expectativa de possuir algo ou alcançar algo”, mas há outra acepção que merece ser destacada: “instinto físico que impulsiona o ser humano ao prazer sexual; atração física.” É evidente que desejar não é algo ruim, pelo contrário: vivemos de desejos, eles nos movem a vida e nos levam a ela; em outras palavras, o desejo nada mais é que a *libido*, energia vital, que vai muito além do lugar-comum do mero impulso sexual.

Quando o Estagirita fala em desejo (□πεζις), este tanto pode ser □πιθυμία (epithymia – faculdade irracional da alma, concupiscência), quanto θυμός (thymós – ardor, coragem, força vital); e, ao demonstrar que a cólera, “até certo ponto” (p. 242), ouve, mesmo que incompletamente, a razão, afirma que o desejo (□πιθυμία), por sua vez, não, pois “se a imaginação ou a percepção apenas lhe diz que um objeto é agradável, precipita-se para fruí-lo” (p. 242). Isso quer dizer que a □πιθυμία faz com que o sujeito abandone a razão, visto ser irracional, em vista simplesmente da “expectativa de possuir” o objeto de anseio.

Aristóteles mostra que a cólera não é dissimulada, é emotiva e ostensiva em sua explosão; a □πιθυμία, por sua vez, é **astuciosa**, por isso mais **criminoso**; portanto corresponde a uma “deficiência moral”, desde que tais desejos sejam excessivos e desnecessários (p. 243). Isso porque, ainda segundo o Estagirita, a cólera, *a priori*, possui algum motivo que leva a ela, como um ultraje, ou uma injustiça, enquanto o mesmo não há no desejo.

Assim, chegamos à Medeia que, não medindo esforços em busca de seu desejo, completamente “enlouquecida pelo cinismo, ingratidão e infidelidade de Jasão” (BRANDÃO, 1987, p. 62), por quem

ainda era apaixonada, devido a Afrodite (Idem, 1986, p. 222), comete os atos mais hediondos e criminosos proporcionados pela cega paixão dos desejos, tornando-a um poço de rancor. Mas, conforme Aristóteles (1996, p.186) havia dito: “quando revidam [...] a **vingança** as alivia, produzindo prazer em vez de sofrimento.” Resulta daí a serenidade que ela expressa no carro em fuga: não se vê remorso em seu olhar, mas altivez.

A retratação literária da vingança

O *lóγος* também tem muito a oferecer-nos em relação à vingança, basta verificarmos *Hamlet* de Shakespeare. Há, na cena III do ato III, uma ocasião que o príncipe, num primeiro momento, acredita ser propício para vingar-se da morte do pai, visto que o rei encontrava-se sozinho em um aposento do castelo:

HAMLET – É propícia a ocasião; acha-se orando.

Vou fazê-lo. Desta arte, alcança o céu...

E assim me **vingaria**? Em outros termos:

mata um biltre a meu pai; e eu, seu filho único, despacho esse mesmíssimo velhaco para o céu.

É soldo e recompensa, não **vingança**.

Assassinou meu pai, quando este estava

pesado de alimentos, com seus crimes

floridos como maio. O céu somente

saberá qual o estado de suas contas;

mas, de acordo com nossas presunções,

não será bom. Direi que estou **vingado**,

se o matar quando tem a alma expungida

e apta para fazer a grande viagem?

Não.

Aguarda, espada, um golpe mais terrível,

no sono da embriaguez, ou em plena cólera,

nos prazeres do tálamo incestuoso,

no jogo, ao blasfemar, ou em qualquer ato

que o arraste à perdição.

Nessa hora, ataca-o; que para o céu vire ele os calcanhares,

quando a alma estiver negra como o inferno,

que é o seu destino. Espera-me a rainha;

prolonga-te a doença esta mezinha.

(SHAKESPEARE, s/d, p. 577)

O príncipe, porém, pondera se esse, apesar de ter o rei ali facilmente diante de si para cometer seu ato de reparação, seria o momento oportuno. Aqui temos de recordar as palavras de Aristóteles, quando afirma que a cólera ouve “até certo ponto” a razão (p. 242), pois ao refletir verifica que se cometesse seu desagravo naquele momento, faria **um favor** ao rei que, apesar de seu pecado mortal, seria enviado ao Paraíso, afinal o mesmo estava em oração.

Seu ato, portanto, não seria de vingança, mas de recompensa! Muito pior passara seu pai, pois o mesmo fora assassinado “pesado de alimentos, com seus crimes floridos como maio”, ou seja, em meio a suas muitas iniquidades, como as flores da primavera (maio no hemisfério norte).

Não, tal ato não poderia ocorrer naquele instante, teria de esperar por um momento mais conveniente, quando o rei se encontrasse também em pecado em meio ao “sono da embriaguez, ou em plena cólera, nos prazeres do tálamo incestuoso, no jogo, ao blasfemar”, a fim de que o mesmo seja arrastado à perdição do inferno... Verifica-se que a simples morte do tio não teria sentido como vingança, afinal se, segundo Hamlet, o pai foi morto em pecado e ganhou a perdição, o tio terá de ter a mesma sina.

Vale salientar que a questão da vingança era amplamente aceita na Idade Média (e que se mantém de certa forma na Idade Moderna), inclusive como tema fundamental da política, a ponto de nenhum motivo político ser tão bem compreendido pelo povo do que os do ódio e da própria vingança, conforme assinalou Huizinga (1996, p. 21).

A retratação fotográfica da vingança

Evidentemente que, com o passar do tempo, a vingança não deixou de fazer

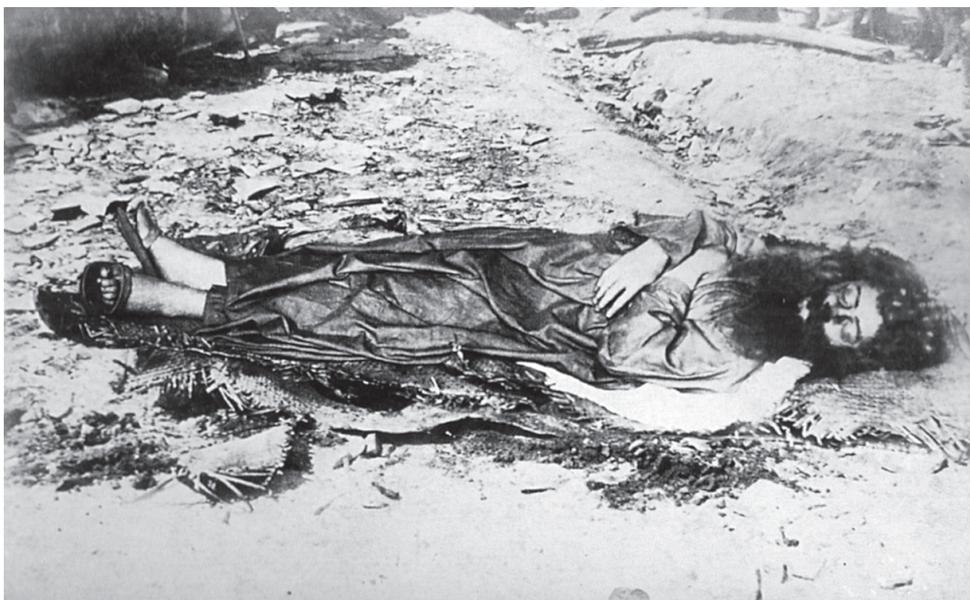
parte da sociedade humana, apenas buscou formas de **aprimorar-se**. Isso implica que, nem sempre, a morte se tornou a única solução, afinal a sociedade mudou e **sofisticou** seu comportamento. Buscaram-se outras soluções, como a difamação, a calúnia, a detração, a injúria... que, mesmo sendo palavras sinônimas, mantêm suas particularidades e cujo objetivo único continuou permanecendo como uma represália contra um dano recebido.

Preteriu-se, em muitos casos, a lei de talião e a morte do corpo em prol da morte da honra, da moral e da dignidade. Que quis fazer Gregório de Matos, quando escreveu os seguintes versos a seguir?

Se Pica-flor me chamais,
Pica-flor aceito ser, mas resta agora saber, se
no nome, qyue me dais,
Meteis a flor, que guardais
No passarinho melhor!
Se me dais este favor,
sendo só de mim o Pica,
e o mais vosso, claro fica,
que fico então Pica-flor. (MATOS, 1990, p. 651)

Muito mais que uma sátira, pretendia vangloriar-se de uma freira “que satyrizando a delgada fisionomia do poeta lhe chamou picaflor”. Se isso para nossas grandes cidades pouco representa, imagine-se então em uma cidade baiana, em pleno século XVII, onde todos se conheciam? O mesmo aconteceu com outros artistas que detinham não só o poder da palavra, como também o poder da imagem. Àqueles que não possuíam esses dotes, restava-lhes outro poder nefasto de vingança: os **boatos**. Várias foram as pessoas que sofreram, foram humilhadas e sucumbiram devido a sua eficácia, tanto ontem como hoje.

Recentemente, um ator que fez muito sucesso em uma grande emissora de



Fotografia 1. Fotografia do corpo exumado de Antônio Conselheiro, 06/10/1897, Canudos/BA (fotografado por Flávio de Barros)

televisão, nos anos 70 e 80, esclareceu o porquê de ter desaparecido da mídia no auge de sua carreira e de ter sua masculinidade questionada, devido a uma **cenoura**: isso, por ele ter agido de forma contrária ao que se propagou, ou seja, por ter tido um *affair* com a esposa de seu antigo diretor.

Estamos no século que se iniciou sob o domínio das mídias digitais. Hoje a vingança faz-se via mensagens no celular ou na internet, quando ex-namorados, noivas preteridas, mulheres e homens traídos publicam e divulgam, na rede, fotos ou filmes vexatórios (que se espalham a uma velocidade inimaginável!) dos antigos parceiros; ou, então, criam-se falsas verdades, a fim de destruírem seus desafetos. Mais do que nunca, o poder logo-imagético está a serviço da vingança...

Diante do exposto, pode-se supor que, somente agora, a imagem esteja a serviço da vingança, o que não deixa de ter sua lógica, afinal o **poder imagético** foi, durante muito

tempo, prerrogativa de poucos – de artistas a mecenas, por exemplo –, além de serem pouquíssimos também aqueles que poderiam empregar esse meio para vingar-se. Não era à toa ser fácil fazer **justiça** com as próprias mãos.

Verifica-se, porém, que desde o advento da fotografia e de seu aprimoramento surgiu a versão documental da vingança. Esta passa a funcionar como um **totem** às avessas, ou seja, não serve apenas para representar a lembrança dos antepassados que não deveriam ser esquecidos, mas a dos inimigos que foram execrados. Sua ignomínia seria lembrada para sempre, a fim de que outros não tentassem fazer o que os **marcados** na chapa fotográfica fizeram.

Euclides da Cunha mostra isso, quando retrata a exumação de Antônio Conselheiro (foto 1), cujo cadáver fora desenterrado, cuidadosamente, afinal era um “prêmio único, únicos despojos opimos de tal guerra!” (CUNHA, 1998, p. 498)

Com essas palavras, Euclides da Cunha encerra sua obra acerca de uma guerra impiedosa e vergonhosa, mas que teve participação ativa da fotografia, seja para retratar os *infames monstros impiedosos* de Canudos feitos prisioneiros, seja para comprovar a derrocada de seu líder – ainda que o mesmo tenha morrido antes do final do conflito e tivesse de ter sido exumado para que, a partir de uma fotografia, todo o Brasil pudesse testemunhá-lo: afinal, a fotografia não pode mentir! (BRANDÃO, 2010, p.104-105)

A fotografia, portanto, mais do que um atestado de veracidade do acontecimento, bem como do dever cumprido, tornou-se um paradigma da vingança e lembrete para todos aqueles que ousassem enfrentar o *status quo*, como fizeram os miseráveis de Canudos. Algo parecido com o que ocorria na China, até o início do século XX, só que não com cadáveres.

Havia no país asiático, uma vingança **oficial** imputada por imperadores àqueles considerados traidores, o *lingchi*. A punição consistia em amarrar as mãos e os pés do condenado nu em estacas de madeira e, à vista de uma multidão (a execução era pública), esse era simplesmente retalhado vivo, lenta e metodicamente, daí a pena capital também ser conhecida como cortar em **mil pedaços**.

O aviltamento era total e, a fim de manter os condenados o maior tempo possível vivos (caso contrário, o mesmo poderia ser infringido ao executor), era lhes dado ópio, mas isso só em tempos mais recentes (essa pena capital foi executada até 1905). Esse parece ser o motivo de muitos executados parecerem estar em transe em meio a sua mutilação mortal, como se pode verificar tanto nas fotografias, quanto nos cartões postais da época. Assim, como se não bastassem a condenação, a humilhação e o retalhamento públicos; havia também sua perpetuação por meio da fotografia.

Evidentemente, não se pode dizer que tais atos sejam isolados e restrinjam-se aos **confins** do mundo, em meio a **aborígenes selvagens**. Exemplo disso, veremos nas fotos 1 a 3, em que se vislumbra o resultado da ação de uma multidão que aconteceu, tresloucadamente, a um fórum, a fim de retirar um homem que havia sido preso, acusado de ter agredido uma garota. Há dois detalhes importantes: primeiro, não se sabia ao certo se ele era ou não culpado; segundo, ele era negro (Will Brown, de 41 anos – fotografia 3) e a garota em questão, branca (Agnes Loebec).

Fotografia 2. Manifestantes destroem o fórum, Omaha/ Nebraska, em 28 de setembro de 1919



Os manifestantes (estimados entre cinco a quinze mil pessoas) querendo ter nas mãos o acusado e inflamados de um ódio racial recorrente dirigiram-se ao prédio e alvejaram-no com vários tiros, devido à negativa das autoridades policiais em ceder-lhes o suspeito; e, após incendiarem parte do edifício, arrebataram o acusado, provavelmente da cela onde se encontrava, espancaram-no até que ficasse inconsciente, arrastaram-no para a rua, enforcaram-no e deram-lhe vários tiros em seu corpo já inerte. Ainda não satisfeitos, arrastaram-no amarrado em um carro, algo como Aquiles fizera com Heitor na *Ilíada*, diante da muralha de Troia, só que agora o vilipêndio fôra nas ruas de uma pequena cidade do Nebraska, nos EUA. Por fim, atearam-lhe fogo em praça pública e diante do deslumbramento da turba. (Foto 4)

Tudo isso sem o menor arrependimento, afinal estavam pagando o **mal** com o **mal**, acreditavam-se **virtuosos**; porém, para isso, haveria a necessidade efetiva de ter-se provado uma injustiça, fato que, segundo Aristóteles, não se ocorreu. O que se constatou, portanto, não foi a mera **cólera**, que reage diante de um erro e de uma injustiça, mas a extrapolação do **rancor**, cuja fúria somente se alivia diante da pura e simples **vingança**. (ARISTÓTELES, 1996, p.186)

Isso fica claro, quando se constata que o **mal**, de que Brown era acusado, não correspondesse, em número e grau, àquele que, supostamente, tenha sofrido Loebeck, isso para ater-nos à lei de talião. No entanto, para aquela turba, a lei de deveria reger tais conflitos era a do código de Hamurabi (art. 205º), só que arrancaram mais que uma orelha. Detalhe: não havia mais escravidão nos Estados Unidos, quando da ocorrência do fato registrado pela fotografia, mas a ideia da supremacia branca sobre a negra ainda era latente e muito viva ainda.

E as chamas consomem o homem que não apresentava, provavelmente, relação alguma com o crime de que fora acusado (além de ter negado com veemência antes de ser arrancado do fórum, o mesmo possuía reumatismo agudo!), mas que satisfizes a busca por vingança da turba de forma catártica e bestial, por isso sem controle e de forma assustadora. (Idem, p. 244)



Fotografia 3. Will Brown que for a acusado de ter agredido uma mulher branca

A fotografia 4 é extremamente transitiva² e chocante: primeiro por vermos uma multidão ao redor de um cadáver humano em chamas e, apesar disso, fazem pose para o fotógrafo. Fazem questão de mostrarem-se para a posteridade pelo ato **humano** que fizeram; segundo, pior do que a cena em si, é o olhar de satisfação de todos aqueles que dela fazem parte, olhar e pose de **dever**

cumprido, como se estivessem diante de uma bela obra construída e estivessem contemplando o resultado de seus esforços; nenhum dos presentes demonstra estranhar aquilo que, provavelmente, estranharíamos: o odor de carne humana sendo incinerada, à semelhança do olhar altivo de Medeia após ter concluído seu intento vingativo, que incluía seus próprios filhos.



Fotografia 4. Após o linchamento e sua mutilação, o corpo de Will Brown é carbonizado para deleite da turba que o arrancara da fôrur em Omaha, EUA, em 28/09/1919

² Chamo de fotografia transitiva, quando uma imagem nos impele para fora dela, a fim de descobriremos o que está além da moldura. Por exemplo, é quando vejo alguém em uma fotografia olhando e conversando com uma pessoa do lado, porém esta não está presente na cena, mas sei que ela existe. (BRANDÃO, 2010, p. 38).



Há um rapaz mais à direita da cena que nos serve de *punctum*³ (recorte1) com sua atitude de vencedor, mão ao lado e cujo sorriso chega a ponto de gargalhar. Não há como não se impressionar com sua atitude. Esta é altamente constrangedora e não foi fotografada

numa aldeia longínqua da África, nem em meio à guerra (a Grande Guerra já acabara há quase um ano 11/11/1918). Apesar disso, a cena deve ser lida dentro do contexto e da sociedade em que está inserida: eles realmente acreditavam numa superioridade racial branca diante de outras etnias, consideradas inferiores, como a negra, daí a satisfação mórbida de ter a seus pés – literalmente – a carbonização daquele que quis (como se fosse possível dizer algo contrário diante da turba) enfrentar seu *status quo*.

A vingança não se reflete, portanto, à vítima da agressão ou mesmo do estupro, se acaso ele houve, afinal qualquer um dos que estão ali presentes – diante daquele corpo carbonizado –, poderia ter sido o estuprador, mas ao puro **desejo** de destruir nele toda a raça que representa.

É claro o emprego do *πιθυμία*, enquanto **faculdade** mais irracional do ser humano, reprovada não só pela religião, mas pela ética pagã de Aristóteles que via em sua

dissimulação uma **deficiência moral**, criminosa por excelência, afinal não se deixa guiar pela *ratio*. Por isso que, diante de tal cena grotesca há o sorriso nos rostos daquelas pessoas, pois “a **vingança** as alivia, produzindo nela prazer em vez de sofrimento” (ARISTÓTELES, 1996, p. 186); só que, à diferença do mito de Jasão e Medeia, Creúsa aqui tem carne e osso, não faz parte do mito, mas da vida real.

Ante essa imagem, surge-nos outra, retirada da emblemática, que nos demonstra a relação do fogo com aqueles que o utilizaram de modo tão vil. Vemos, na figura 7 lobos vestidos de monges, e corvos que não só ateam fogo a uma pira cavada no chão como também a alimentam; da árvore ao lado jorra líquido (sangue) sobre as chamas, extinguindo-as.

A imagem do **lobo** é muito presente na cultura ocidental como representação do mal ou associado a ele desde a Antiguidade, na própria Renascença há muitas alusões a esse animal. Horapolo (1991) nos mostra que o lobo expressa o homem incomodado por seus inimigos (p. 271) ou mesmo aversão (p. 489). Nesta acepção, também foi visto como imagem do inimigo, já que não se intimida em enfrentar e destruir membros de sua própria espécie (p. 490); há, também em Horapolo, a utilização do corvo, porém aquilo que ele chama de **corvo noturno** é, na realidade, uma coruja. Para Ripa, a figura do lobo pode estar associada a várias representações alegóricas de, em sua maioria, atitudes negativas: no volume 1 encontramos **Carro de Marte** (p. 168), **Conselho** – em representação com outras três cabeças: do cachorro (virada para a direita); do leão (no meio); do lobo (virada

³ Para Barthes (1984, p. 47-48), nem todas as fotografias têm a mesma recepção pelo eu individual, ou seja, damos mais atenção a algumas, enquanto, simplesmente, passamos rapidamente por outras. Para isso o teórico francês cria os conceitos de *punctum* e *studium*: o campo do *studium* é diversificado, do gosto inconsequente, do *gosto/ não gosto*, do *I like/ I don't like*, enquanto o do *punctum* seria específico, não geral, não voltado ao *to like*, mas ao *to love*.



Figura 7. Emblema 7 *Ex parvo satis*, de Georgette de Montenay, 1615.

para a esquerda, representa o passado) – (p. 218), **Dúvida** (p. 297), **Interesse próprio** (p. 535); no volume 2, **Peste ou Pestilência** (p. 205), **Rapina** (p. 245), **Silêncio** (p. 314) e **Voracidade** (p. 432). Ripa, em relação ao corvo nos traz no volume 1: **Indecisão** (p. 515), **Infortúnio** (p. 523); no volume 2, **Vingança** (p. 391).

Vê-se que vários elementos do emblema poderiam ser lidos na fotografia 4, sem que fosse necessário criar metáforas para isso. Os lobos no emblema poderiam representar os homens que se inebriam diante do cadáver incinerado na pira criada por eles, demonstrando insaciável avidez em acompanhar a desgraça dos outros para fazer emprego dela – à semelhança dos lobos seguindo os exércitos (Ripa, 1989, v. 1, pág.

168) – como na demonstração soberba na foto que serve de propaganda para seus atos; estes demonstram interesses egoístas para evidenciar seu poder – daí a fotografia do jovem em pose sarcástica diante do corpo em chamas –, cuja fome voraz (*ibidem*, p. 535) o faz buscar culpados para seus atos, a fim de poder saciar suas próprias vontades, sua sede de desejo mórbido. Vêm-nos, dessa forma, as palavras de Plauto – *homo homini lupus* [o homem é o lobo do homem] –, aforismo muito utilizado no século XVII retomado por Hobbes em *Leviatã* (1651):

Por lo general el lobo, debido a su forma de vida basada en la rapiña, ha sido considerado como imagen de la maldad. Debido a su ferocidad se le asocia con lo **moralmente bestial**, es decir, con la guerra; de ahí que se

encuentre entre los símbolos propios de marte, como lo señala Ripa en su "Carro de Marte". (HORAPOLO, 1991, p. 271, grifo nosso)

Ávidos por vingança – cuja representação para Ripa emprega o fogo, a chama para significar a turbulência da alma que agita e ferve o coração dos homens, levando-os ao ódio e à ira sem limites –, simbolizado, no emblema, pelo corvo que, para Ripa, pica um escorpião. (Ibidem, v. 2, p. 391)

Dessa forma, pouco restaria ao infeliz do negro que fora imolado em Omaha, se não fosse pelo detalhe – no emblema – do sangue que jorra da árvore sobre a pira, que representa o próprio sangue de Cristo, único capaz de aplacar as chamas que, de outra forma, não sucumbiriam à constante alimentação fornecida pelos lobos e corvos.

Ao analisarmos a fotografia, porém, veremos que não há árvore alguma próxima às labaredas que saem do corpo do homem morto e incinerado, mas um detalhe chama-nos a atenção: a posição do mesmo no chão e em sua **pira**. O rapaz está numa posição que lembra o próprio Cristo crucificado com um *patibulum* que passa sob seus braços... a própria cabeça, voltada para cima, lembra também o Cristo que grita: "Pai perdoa-lhes! Eles não sabem o que estão fazendo!" (Lc 23, 34) para depois gritar mais forte: "Pai, em tuas mãos entrego meu espírito!" (Lc 23, 46)

Segundo a alma do emblema⁴, a árvore também representaria a cruz de Cristo e o sangue que dela jorra é o mesmo que jorrou de seu lado após a crucificação, o único capaz de aplacar aquelas chamas:

Feralem struxere focum coruique lupique:
Nec tamen, accenso fomite, ligna calent.
Nēpe sacra manās Christi cruor arbore, flāmas
Obruit, & sterili lumina falsa rogo.

[Tradução livre: Os corvos e os lobos fazem um fogo extravagante. Nada, porém, pode apagar o fogo depois de este ter sido ateado na madeira. Pelo sangue de Cristo que jorra da árvore sagrada as chamas do falso fogo da pira estéril são extintos.]

Bibliografia

- ARISTÓTELES. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BRANDÃO, Antônio Jackson de S. "Uma viagem pela imagem: do *lógos* à formação iconofotológica", In *Revista Digital do LAV*. Santa Maria: UFSM, 2009a.
- _____. "O gênero emblemático". In *Travessias 7*. Cascavel: Unioeste, 2009b.
- _____. "Tränen des Vaterlandes: a guerra numa leitura iconofotológica". In *Lumen et Virtus*. Embu-Guaçu: JackBran, 2010.
- BRANDÃO, Junito de S. *Mitologia grega*, vol. I. Petrópolis: Vozes, 1986.
- _____. *Mitologia grega*, vol. II. Petrópolis: Vozes, 1987.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. 7ª ed. São Paulo, Ática, 2000.
- HORAPOLO. *Hiroglyphica*. Madrid: Ediciones Akal, 1991.
- HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Braga: Ulisseia, 1996.

⁴ Os emblemas possuíam uma estrutura tripartite constituída por: a) uma imagem – esta deveria ser fixada na memória dos leitores e passar-lhes-ia preceitos morais: era seu **corpo**; b) um mote, a *inscriptio* – normalmente uma sentença aguda escrita em latim: direcionava o leitor a uma determinada leitura da imagem; c) um epigrama (ou texto explicativo) – buscava relacionar o **corpo** com o mote do emblema, clarificando a relação existente: era sua **alma**. (BRANDÃO, 2009b, p. 131)

LESSING, Gotthold E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MATOS, Gregório de. **Gregório de Matos**: obra poética, edição de James Amado, 2^a ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.

MONTENAY, Georgete. **Emblematvm christianorvm centvria**. Heidelberg: Typis Johannis Lanceloti, 1615 (Facsimile).

RIPA, Cesare. **Iconología**. Tomo I. Madrid: Akal, [1987?].

_____. **Iconología**. Tomo II. Madrid: Akal, 1987.

SHAKESPEARE, William. **Teatro completo**: tragedias, 2^a ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

Sites consultados:

<http://www.faimi.edu.br/v8/RevistaJuridica/Edicao6/c%C3%B3digo%20de%20hamurabi.pdf>

www.nebraskastudies.org/.../0701_0134.html