

# A Gravura – o Caminho Estreito e o Caminho Largo, de Hieronymus Wierix, de 1600: uma análise Panofskiana de uma obra da Reforma Católica com Ecos Latino-americanos

*Helmut Renders\**

## Resumo

O artigo apresenta e interpreta a gravura *De smalle en de brede Weg* (O caminho estreito e o caminho largo), de Hieronymus Wierix, criada no ano de 1600, na cidade de Antuérpia, sob domínio espanhol. O objetivo é analisar um exemplo da cultura visual religiosa com possível influência nas Américas e no Brasil Colônia. Como método, seguem-se os três passos de interpretação de arte religiosa renascentista propostos por Ernst Panofsky: a descrição pré-iconográfica, a análise iconográfica e a interpretação iconológica.

**Palavras-chave:** Cultura Visual Religiosa; Gravuras Renascentistas; Hieronymus Wierix; Caminho Largo; Caminho Estreito.

## Hieronymus Wierix' Engraving the Narrow Road and the Broad way from 1600: an example of the Religious Visual Culture of Colonial Brazil

## Abstract

The article presents and interprets the engraving *De smalle en de brede Weg* (The narrow road and the broad way), by Hieronymus Wierix, created in 1600, in the city of Antwerp, in those days under Spanish rule. Its purpose is to analyze an example of the religious visual culture with possible influence in the Americas and colonial Brazil. In methodological terms, it follows the three steps of interpretation of Renaissance religious art proposed by Ernst Panofsky: a pre-iconographic description, an iconographic analysis, and an iconological interpretation.

**Keywords:** Religious Visual Culture; Renaissance Engravings; Hieronymus Wierix; Wide Path; Narrow Path.

---

\* Doutor em Ciências da Religião (Umesp, 2006); Estágio de Pós Doutorado (UFJF, 2011). Prof. do Programa de Pós Graduação em Ciências da Religião e do curso bacharel em Teologia da Universidade Metodista. E-mail: [helmut.renders@metodista.br](mailto:helmut.renders@metodista.br)

## El Grabado: el Camino Angosto y el Camino Ancho de Hieronymus Wierix de 1600: un ejemplo de la Cultura visual religiosa de Brasil Colonia

### Resumen

El artículo presenta e interpreta el grabado *De smalle en de brede Weg* (El camino angosto y el camino ancho), de Hieronymus Wierix, criado en 1600, en la ciudad de Amberes, bajo el dominio español. El objetivo es analizar un ejemplo de la cultura visual religiosa con posible influencia en las Américas y el Brasil colonial. Como método, siguen los tres pasos de interpretación de arte religioso del Renacimiento propuestos por Ernst Panofsky, la descripción pre-iconográfica, el análisis iconográfico y la interpretación iconológica.

**Palabras clave:** Cultura Visual Religiosa; Grabados Renacentistas; Hieronymus Wierix; Camino Ancho; Camino Estrecho.

### Introdução

Em 2014, Eliane Moura da Silva, da UNICAMP, Leonildo Silveira Campos e o autor deste artigo publicaram o livro *O estudo das religiões: entre a história, a cultura e a comunicação* (CAMPOS; SILVA; RENDERS, 2014). Na publicação, Campos e este autor dedicaram-se à investigação de expressões emblemáticas da cultura visual religiosa e seus desdobramentos no Brasil. O que não se sabia é que as pesquisas de ambos tinham ainda mais em comum do que Campos já tinha registrado. Essa novidade se refere às afirmações de que o quadro por ele estudado seria um clássico fenômeno da cultura visual religiosa protestante, criado no século 19 (CAMPOS, 2014, p. 143-144). Os autores já tinham explorado a importância dos irmãos Wierix para a construção da cultura visual religiosa da América Latina, inclusive pela sua influência tardia no século 19 em outra obra supostamente pietista, *O livrinho do coração*, de Johannes Evangelista Gossner, um padre católico alemão que, mais tarde, se tornou luterano (RENDERS, 2014, pp. 183-224).

Porém, somente depois da finalização do artigo, encontramos uma gravura de Hieronymus Wierix<sup>1</sup> posteriormente chamada *De smalle en de brede Weg*<sup>2</sup> com uma composição muito parecida à da obra de Charlotte Reihlen (1805-1868)<sup>3</sup>. Mais tarde, descobrimos em Schantz (2005, p. 158)<sup>4</sup> um co-

<sup>1</sup> Ele pertenceu a uma oficina familiar que contava também com Jan (1549-1625) e Antonius (1555/59-1604) Wierix. Quanto à obra dos três gravadores, cf. Marie Mauquoy-Hendrick (1978-1983). Quanto à família: Roelof van Straten (2010).

<sup>2</sup> Holandês: “O caminho estreito e largo”.

<sup>3</sup> Informações sobre C. Reihlen veja Scharpe (*apud* MASSING, 1988, p. 258), com acréscimos. Uma biografia científica de Reihlen não existe, mas, uma de uma sociedade histórica: LANG, Friedrich G. Lang (2014).

<sup>4</sup> Jean Michel Massing (1988, p. 258-267) desenvolve uma ideia parecida.

mentário que relacionava a xilogravura de Reihlen diretamente com a obra de Hieronymus Wierix (1553-1619). Porém, em seu comentário, existem duas imprecisões. Primeiro, Wierix criou duas obras denominadas, posteriormente<sup>5</sup>, *De smalle en de brede Weg*: a primeira, por volta de 1600<sup>6</sup>, e a segunda, aproximadamente em 1619<sup>7</sup>.<sup>8</sup> Segundo, surpreende o comentário de Shantz segundo o qual Hieronymus Wierix teria sido “registrado como um luterano desde 1585”. Retomaremos essas questões mais adiante.

Em seguida, apresentamos a mais antiga das duas gravuras *De smalle en de brede Weg* de Hieronymus Wierix, em especial, como parte de um conjunto de artigos que contemplam interpretações detalhadas das três supostas fontes da obra de Reihlen,<sup>9</sup> e em geral como um exemplo das gravuras que inspiraram a fé católica no Brasil Colônia até o fim do século 18.<sup>10</sup> Interpretamos a gravura segundo o método proposto por Ernst Panofsky para a interpretação da arte renascentista, iniciando com uma descrição pré-iconográfica, seguida de uma análise iconográfica e interpretação iconológica (PANOFSKY, 1986, p. 47-65).<sup>11</sup>

<sup>5</sup> A edição de 1619 contém a expressão em latim.

<sup>6</sup> WIERIX, Hieronymus. *De brede em de smalle Weg*, 1600. Disponível em:

< <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1898-A-19872> >. Acesso em: 4 maio 2015.

<sup>7</sup> WIERIX, Hieronymus. *De smalle en de brede Weg* [1619]. Disponível em: < <http://www.geheugenvannederland.nl/?/nl/items/BVB01:VOORLOPIG25PK> >. Acesso em: 4 maio 2015. Data *ad quem* relacionada com a morte de H. Wierix.

<sup>8</sup> Antecipamos aqui que Douglas Schantz (2005, p. 158), apesar de citar o ano 1600 como data da sua criação, deve referir-se à segunda gravura, mas não fica claro se ele sabia da existência de duas obras.

<sup>9</sup> Ao lado desse artigo sobre a gravura *De smalle en de brede Weg* de Hieronymus Wierix do ano 1600, lançaremos ainda um texto sobre a gravura *De smalle en de brede Weg*, de Hieronymus Wierix, do ano 1619 e um texto acerca das xilogravuras *La nouvelle Jérusalem* de 1824, ou *Les 3 Chemins de l'Eternité*, de 1850, ambos de François Georin.

<sup>10</sup> Veja a dissertação Kellen Cristina Silva (2012, p. 163): “Dos séculos 16 e 17, uma família de gravadores de sobrenome *Wierix* difundiu diversas gravuras a respeito do livro de Gênesis e sobre a deusa Diana para o mundo. Hieronymus Wierix foi responsável por gravar os sete anjos nomeados, baseados no livro de Enoque. Sabemos que as gravuras dos Wierix circulavam pela região justamente porque algumas características formais de Manoel Victor de Jesus se baseiam em obras gravadas pela família. Como exemplo, podemos citar o estilo do vestuário de seus personagens, com os já conhecidos laços na cintura e golas arrematadas por um botão”.

<sup>11</sup> Erwin Panofsky (1892-1968) entende a arte como uma linguagem, e seus três passos seguem de uma forma independente a distinção de Ferdinand de Saussure (1857-1913) entre signo, significante e significado. O primeiro passo acolhe também a proposta mais formalista do historiador da arte, Heinrich Wölfflin (1864-1945). Para Panofsky, o aspecto científico da interpretação da linguagem artística passa pela superação do anacronismo de interpretar a linguagem de outra época de modo inconsciente por critérios ou a partir de experiências contemporâneas.

## Elementos formais ou pré-iconográficos

No primeiro nível de interpretação, o nível pré-iconográfico, procuramos descrever o conteúdo temático primário como ele se evidencia para um observador comum. Para tanto, identificamos os conteúdos usando elementos mais formais como claridade, tamanho etc. Primeiro, chama a atenção que a gravura é composta por duas partes: a *pictura*<sup>12</sup> e a *subscriptio*. Essas duas partes são relacionadas pelas letras “A” e “P”, que se encontram ao lado de cenas e figuras na *pictura* e na legenda. Tratamos da *pictura* neste capítulo e da *subscriptio* junto a outros aspectos no capítulo seguinte. Para facilitar a descrição, análise e interpretação da *pictura*, distinguimos nela doze *campi* ou áreas (figura 1). Ao longo da descrição, análise e interpretação, evidenciou-se que essa organização pela perspectiva horizontal é justificada pela estrutura binária da gravura, sem querer dizer que não haja também um elemento vertical, entre o terrestre e o celestial.



**Figura 1:** H. Wierix, *De smalle em de brede Weg*, [1600?]; composição da *pictura*

<sup>12</sup> Usamos aqui a distinção habitual da descrição de emblemas, uma forma de arte renascentista à qual a gravura tecnicamente pertence. *Pictura*: a imagem alegórica ou simbólica, sendo uma pintura, ou um desenho ou uma gravura; *inscriptio*: lema ou o título da obra; *subscriptio*: um epigrama em forma de verso, prosa, diálogo ou legenda que explica a imagem. A *inscriptio* da obra aparece só indiretamente, mas tornou-se o nome por qual foi conhecida: “O caminho estreito e o caminho largo”.

## Setores 1C, 1B e 1C

No setor 1A1a, encontramos um céu com uma abertura iluminada. O efeito ainda é fortalecido pelo fato de que a abertura é cercada por nuvens. Na imensidão desse clarão, localizamos um grupo de pessoas flutuando em movimento ascendente. No setor 1B (figura 2), há uma segunda abertura iluminada no céu e, ao seu redor, situam-se novamente nuvens. No centro da abertura, há uma figura masculina sem barba e com cabelo comprido, vestido com uma túnica. A pessoa parece estar sentada numa nuvem mais branca do que as nuvens ao seu redor e olha para baixo. A mão direita sugere levantar-se para uma saudação e mostra uma ferida no centro. A mão esquerda parece apontar o seu lado esquerdo e o esquerdo inferior a ela. A expressão facial é serena e, acima e ao redor da cabeça, há uma coroa de raios de luz.

A seção ao lado esquerdo, a seção 1C, é a única sem abertura clara no céu. Toda ela é coberta por nuvens escuras em movimento. Pelo tema do céu, nublado ou não, os três *campi* 1A, 1B e 1C formam uma unidade, cujo centro compõe a figura masculina.



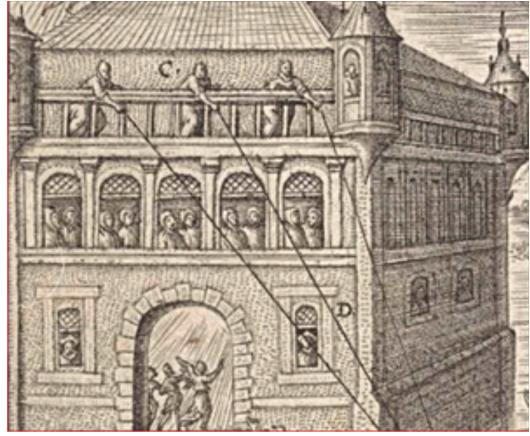
**Figura 2:** H. Wierix, *De smalle en de brede Weg*, [1600?], Setor 1B

## Setores 2A, 2B e 2C

Entre os três setores, 2A, 2B e 2C, há uma complementaridade composta por dois prédios: um, em perfeito estado e de cor clara; outro, em chamas, de cor escura e aparentemente já muito danificado. O prédio ao lado esquerdo é uma construção sólida, localizada ao meio de um lago ou de um rio cujo acesso passa por uma ponte (Figura 7; seção 3B). No teto do prédio, há pessoas com as mãos levantadas olhando na direção do céu. Algumas dessas pessoas parecem “flutuar” em sua direção, passando pelas nuvens para a parte mais clara do céu (figura 3; composto por partes dos setores 1A e 2A).



**Figura 3:** H. Wierix, *De smalle en de brede Weg*, [1600?]. Detalhe do setor 2A com detalhe do setor 1A



**Figura 4:** H. Wierix, *De smalle en de brede Weg*, [1600?], setor 2A

Na parte frontal do prédio intato (setor 2A), aparecem três pessoas em uma varanda segurando alguns fios. Elas são marcadas com a letra C. No seu lado esquerdo, em uma das três torres de observação visíveis do prédio, há mais uma pessoa sentada. No segundo andar do prédio, há 10 pessoas, vistas através de cinco janelas abertas, todas olhando para o lado esquerdo como se estivessem em reunião. No andar térreo há quatro janelas e, em cada uma delas uma pessoa olha para fora. Devido às capas, as pessoas no segundo andar parecem mulheres, enquanto as que estão nas janelas da frente usam um tipo de chapéu que as identifica como homens.



**Figura 5:** H. Wierix, *De smalle en de brede Weg*, [1600?], setor 2C



**Figura 6:** H. Wierix, *De smalle en de brede Weg*, [1600?], setor 2B

No andar térreo, há ainda um grande portal aberto e aparentemente iluminado por dentro. Nesse portal estão três figuras, uma com uma asa, olhando para a luz. Pela posição das pernas, imagina-se que se trata de um desenho do perfil do lado direito, ou seja, olhando para dentro do prédio. O setor 2C exibe um prédio tomado pelas chamas. Acima da torre esquerda, há três pessoas enforcadas. Acima de uma torre e em frente da muralha, podem ser vistas duas rodas gigantes. Enquanto a primeira acima parece um guindaste da época, o segundo é, possivelmente, um moinho. Acima da muralha, há um ser marcado pela letra P, que combina traços típicos de diferentes animais: uma cabeça de cachorro, asas de morcego, uma cauda e dois pés de cabra. Essa figura segura um arco e atira uma flecha na direção do lado esquerdo (depois, conferir setor 3B; figura 7).

Entre os dois prédios, há uma cidade com diversas construções; uma delas e a torre são maiores. Na parte da frente, encontra-se uma pessoa sentada com as mãos erguidas em direção ao céu, olhando para o teto do prédio situado à sua esquerda (Figura 4; setor 2A). Além dessa figura, não se veem outras pessoas na cidade.

### Setores 3A, 3B e 3C

O setor 3A mostra um simples arbusto sem qualquer referência. Já no setor 3B, podemos ver duas pontes. Por razões de compreensão, mantivemos em nosso recorte também dois portais (figura 7), que pertencem, de fato, aos prédios já expostos (cf. as explicações referentes aos setores 2A e 2C). A ponte ao lado esquerdo desafia as regras da perspectiva geralmente muito bem aplicadas nessa gravura renascentista. A ponte, a partir de um arco, começa de forma estreita e se torna larga de tal modo que é, no final, maior do que o próprio portal. Já a outra ponte mostra-se inicialmente larga – exatamente três vezes mais do que a outra ponte – e se torna estreita. Em ambas, encontram-se dois grupos de pessoas acompanhadas por dois tipos de seres. No lado esquerdo, há três indivíduos masculinos, com pouca roupa, e duas pessoas caindo. Entre esses três, uma figura destaca-se pelo seu tamanho: ela olha para cima, em direção de três pessoas em uma varanda do prédio (Figura 4; setor 2A). Entre essas três pessoas e a pessoa que se sobressai na ponte, há três linhas que terminam nas mãos das três e na cabeça do indivíduo (isso, não conseguimos manter visualmente). Além disso, acham-se três pessoas com asas, duas na ponte e uma no ar. Essas figuras com asas interagem com as outras de diversas formas: uma parece proteger o grupo com um escudo no qual já se encontra uma flecha; uma parece conversar com uma pessoa e outra parece ir atrás daquelas pessoas caídas na água.



**Figura 7:** H. Wierix, *De smalle en de brede Weg*, [1600?], setor 3B



**Figura 8:** H. Wierix, *De smalle en de brede Weg*, [1600?], Setor3C

Já na ponte do lado direito, um casal muito bem vestido, um flautista e um homem com uma espada andam na direção do prédio em chamas (Figura 5; cf. setor 2C). Uma última pessoa é atacada por um esqueleto e um ser animalesco, ambos com uma lança. No lado direito da ponte, veem-se cinco pessoas caindo dela. Na parte mais anterior, há uma segunda figura animalesca, novamente com cabeça de cachorro, pés de cabra, cauda, mas, sem asas, completamente nuas e cobertas com ferimentos. As duas pontes formam, junto à escada, um ípsilon.

O setor 3C (Figura 8) exhibe três tipos de figuras dominadas por duas delas. A maior figura é uma cabeça de um animal de boca aberta com dentes afiados e pontiagudos. Ainda podem ser vistas uma orelha e uma garra do lado esquerdo. Há uma pessoa que parece cair de cabeça para baixo para dentro da boca, que se junta a outras figuras (em número de oito), que representam seres humanos em queda livre. Há, igualmente, mais um ser animalesco e nu. Um diferencial em comparação às duas outras já descritas, são as garras



nos pés. Essa figura segura uma corda (letra M) que, na verdade, vai do seu lado esquerdo até a pessoa maior na ponta mais estreita. Como as pessoas (letras O e N) que caíam aparentemente tombam da ponte do lado direito, os setores 3B e 3C parecem estar intimamente ligados.

## Setores 4A, 4B e 4C



**Figura 9:** H. Wierix, *De smalle en de brede Weg*, [1600?], setor 4B



**Figura 10:** H. Wierix, *De smalle en de brede Weg*, [1600?], Setor 4B: Uma figura feminina conduz um jovem ao caminho errado

Esses três setores apresentam pessoas em diferentes situações: um grupo de sete pessoas ao redor de uma mesa (Figura 9; setor 4A), duas pessoas em pé (Figura 10; setor 4B) e uma pessoa sentada (Figura 11; setor 4C). As figuras ao redor da mesa são: quatro sentadas (setor 4A), uma deitada e outra ajoelhada à frente e uma em pé ao lado superior direito.

Somente a figura sentada à mesa ao lado esquerdo é uma mulher; o restante são homens, dos quais a pessoa deitada e a pessoa em pé carregam punhais. Com exceção da mulher, todos estão muito bem vestidos, alguns com uma barba bem arrumada e quase todos usam chapéu. A pessoa ajoelhada à frente da mesa serve bebida à pessoa deitada.

Na mesa, encontram-se um prato maior com frango, uma faca, pão, e tanto a única mulher da mesa quanto o homem deitado seguram um cálice. Os gestos dos homens destacam as mulheres: o primeiro homem do lado esquerdo

aponta para a mulher sentada ao seu lado esquerdo, enquanto os homens à direita indicam com o dedo a mulher à sua direita (Figura 10; setor 4B).

As duas pessoas no setor 4B, um homem baixo e uma mulher alta, acompanham o estilo de seus pares ao redor da mesa. A mulher usa um vestido simples, de mangas curtas, e expõe os braços. Ela não usa chapéu nem um colarinho ou rufo como as outras figuras masculinas. O tamanho dela é igual à figura animalésca do setor 3B em cuja imediata proximidade ela se encontra.

O homem sentado no chão (Figura 11; setor 4C) é bem aparado, é barbudo, veste-se com uma manta simples e está descalço. Ele mantém as mãos juntas, o que pode representar um gesto que acompanha a práxis de oração, eventualmente, uma súplica a Deus ou um pedido direcionado às pessoas ao redor da mesa ao seu lado esquerdo. Abaixo dessa figura há a letra L.

Com a descrição desses doze setores finalizamos a parte pré-icônica do estudo.



**Figura 11:** H. Wierix, *De smalle en de brede Weg*, [1600?], setor 4C



**Figura 12:** H. Wierix, *De smalle en de brede Weg*, [1600?]: sequência da legenda...

## 2. Análise Iconográfica

Esta segunda parte procura analisar os conteúdos, figuras e cenas, identificando temas e tradições iconográficas. Procuramos trazer para a análise narrativas contemporâneas da gravura ou anteriores a ela. Já que o artista exibe uma legenda baseada em versículos bíblicos, consideramos três

aspectos: o possível uso de outras referências bíblicas ou da tradição cristã além daquelas encontradas na legenda, contribuições acadêmicas que podem iluminar aspectos específicos e a própria legenda oferecida pelo artista.

Vistas em conjunto, todas as letras formam até uma figura simétrica que lembra o ser humano (cabeça, braços e pernas). Quanto ao conteúdo, os comentários de “A” a “G” acompanham o caminho estreito em direção inversa, enquanto os comentários de “H” a “P” seguem o caminho largo, inclusive de seus colaboradores malignos (figura 16).

### Setores 1A, 1B e 1C

Segundo a iconografia cristã, o céu representa a morada de Deus, e uma figura masculina nas nuvens retrata a primeira ou a segunda pessoa da Trindade: ou Deus Pai ou Jesus Cristo ressurreto. Apesar de a vestimenta e o corte de cabelo da figura serem usados para indicar os dois, parece-nos que a postura da mão direita se refere preferencialmente à segunda pessoa, especialmente se a marca no centro da mão for uma ferida ou chaga resultante da crucificação. Desde que a legenda da letra que cita o salmo 33 interprete “Senhor” nesse sentido.<sup>13</sup> De fato, a palavra Senhor não se restringe à primeira pessoa da Trindade, apesar de a tradição do AT apontar mais para a pessoa do Pai. Entretanto, há mais uma indicação indireta. As seções 1A e 2A, 3B, 2C e 1C formam um V. As seções 1A a 2A e 1C a 2C – já deduzidas devido ao conteúdo da seção 3B –, são claramente concentradas nos lados esquerdo e direito da imagem. Entretanto, na perspectiva da figura na seção 1B, o homem nas nuvens, o lado esquerdo segundo o ponto de vista do observador, corresponde ao lado direito dessa figura. Na iconografia cristã, o lado direito do trono do Deus Pai é reservado a Cristo (Mc 16.19). Como mão direita do pai, isso é com uma posição de poder, Cristo junta, ao seu lado direito, as ovelhas escolhidas para permanecerem com Ele nos céus (Mt 25.31-33). Uma vez que a *pictura*, como um todo, fala dos caminhos para o céu ou para o inferno, deve tratar-se do próprio Cristo, que recebe (seções 1A, 2A e 3B,) ao seu lado direito, os salvos e as salvas.

### Setores 2A, 2B e 2C

No prédio claro à esquerda (Setor 2A), há um detalhe que se refere à antiga tradição da *Porta Celi* ou da *Porta Coelis* (porta do céu). Essa porta simboliza, nas pinturas medievais em geral, a Nova Jerusalém. Perguntamo-

---

<sup>13</sup> “A: *De caelo resbexit Dominus, vidit omnes filios hominum. Ps. 32.*” Tradução: “O Senhor olha desde os céus e está vendo a todos os filhos dos homens”, Salmo 33.13. Wierix cita a Vulgata, cuja numeração, às vezes, varia de edições protestantes. Nós usamos a versão Almeida Corrigida e Atualizada.

-nos se isso não relacionaria esse setor com o setor 2B, em que aparece uma cidade. Isso se dá porque tanto na cidade quanto no ícone há, biblicamente falando, dois caminhos clássicos de interpretação: ou se trata de Babel, símbolo da perversão e opressão, ou de Jerusalém, cidade de Deus, símbolo de paz e justiça. Contudo, esse significado já parece aplicado aos dois prédios (setor 2A e setor 2C). Isso nos leva a uma interpretação incomum. No caso da presente gravura, a cidade no centro (Setor 2b) deve tratar-se da nova Jerusalém, cuja chegada “dos céus” representa o início de uma vida sem lágrimas e angústias, que transcendem todas as experiências e esperanças terrestres. Muito especial seria, no caso, a localização dessa Nova Jerusalém: a cidade não está descendo dos céus (Ap 21.2), mas já se encontra na terra. Wierix citaria a Nova Jerusalém, então, duas vezes: como *Porta Celi* ou *Porta Coelis* (setor 2A) e como *Civitas Dei* (cidade de Deus) (setor 2B), na parte central acima. Os dois motivos são clássicos e comuns na pintura medieval; já a combinação das duas versões é incomum.<sup>14</sup>

Wierix relaciona os setores 2B e 2A também através das letras B<sup>15</sup> (setor 2B), C<sup>16</sup> e D<sup>17</sup> (setor 2A). É possível que as três pessoas na varanda do prédio representem a Trindade (assim SUAREZ, 2013, p. 5) em luta contra o diabo pela alma do peregrino. Porém, esse peregrino modelo não é qualquer um. *Tria vota* deve referir-se às *tria vota substantialia religionis*, aos três votos substanciais da religião. São eles que servem, segundo o ponto D da legenda, de “corda tripla”. Visto que esses votos se dirigem a candidatos ou integrantes das ordens primeiras e segundas,<sup>18</sup> Hieronymus Wierix articula aqui o papel específico dos membros das ordens religiosas como exemplos que seguem o caminho estreito e como educadores e educadoras dos povos. Além disso, há uma correspondência entre a letra B e a letra L, que retomaremos quando tratarmos do setor 4C.

No prédio em chamas (figura 5, setor 2B), as rodas gigantes lembram o seu uso secundário como instrumentos de tortura que, no imaginário medieval, fizeram também parte do sofrimento no inferno.

<sup>14</sup> A combinação entre *Porta Celi* ou *Porta Coelis* (porta do céu), *Civitas Dei* e *Maria immaculata* Hieronymus Wierix também não reproduz.

<sup>15</sup> “B: *Quis sapiens et intelligit haec...*” Tradução: “Quem é sábio e entende aqueles...”

<sup>16</sup> “C: ... *Tria vota...*” Tradução: ... “três votos...”

<sup>17</sup> “D. *Funiculus triplex.*” Tradução: “a corda tripla”. Trata-se de uma citação da Vulgata de Eclesiastes 4.12: *funiculus triplex [difficile rumpitur]*. Tradução: “O cordão de três dobras [não se quebra tão depressa]”.

<sup>18</sup> Hieronymus Wierix criou outra série dedicada às virtudes dos mosteiros (*caelestis* [celestial], *devota devoto*), *foecunda* (frutífero), *humilis* (humilde), *illaesa* (ilesa), *origo casti cordis* (a origem do coração casto), *se castigans* (se castigando), *typus castitatis* (tipos de castidade), *verecunda* (modesto).

### Setores 3A, 3B e 3C

Entendemos que os seres não humanos nessa obra são apresentados pelo artista segundo as características iconográficas cristãs típicas para anjos e demônios.<sup>19</sup> Os caminhantes na via estreita (Figura 5, setor 3B), já retratada também como caminho das pedras, são indivíduos guiados por pessoas com asas de pássaros que representam, na tradição cristã, anjos. Esses anjos protegem de ataques (anjo à direita com escudo), orientam o peregrino (anjo no centro que aponta o caminho para o portal), seguram o peregrino caído (anjo no centro esquerdo) e aguardam o peregrino (anjos no portão). Os demônios cumprem papéis inversos aos dos anjos: eles indicam a direção ao inferno, mostram-se indiferentes àqueles que caem e, finalmente, atacam as pessoas.

Entre anjos e demônios, Wierix comenta um anjo (setor 2B) e dois demônios (setor 2C e 3C). O primeiro comentário referente a esses dois grupos, porém, destaca a obra do anjo protetor,<sup>20</sup> que defende as pessoas contra os ataques do demônio com arco e flecha, mencionado no último comentário (letra P).<sup>21</sup> O demônio maior, na parte inferior, segura uma corda com a qual ele puxa a figura maior no caminho estreito. Como ela pertence, segundo a gravura, a uma ordem religiosa, pode tratar-se de um alerta direcionado especificamente de que os próprios votos representam uma tentação que requer contínuos exercícios de superação. Isso indica também o comentário (letra E), especialmente, quando se repara a parte do versículo não citado na legenda: “[Mas] vejo nos meus membros outra lei, [que batalha contra a lei do meu entendimento e me prende debaixo da lei do pecado que está nos meus membros]”.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Ver Debra Higgs Strickland (2003, p. 64 e 65): “...demônios são usualmente retratados nus ou com um mínimo de roupa [...] como signo da sua barbaridade e para que aparecem de imediato suas deformações físicas. [...] A característica mais marcante e consistente de demônios em arte medieval é a combinação de formas físicas de animais e humanas para criar uma perversão bestial da imagem de Deus”.

<sup>20</sup> “G: *Arcus eorum confringatur.*” Tradução: “O arco será quebrado”. Vulgata Salmo 37.15 – *[gladius eorum intret in corda ipsorum et] arcus ipsorum confringatur* – “[Porém a sua espada lhes entrará no coração, e] os seus arcos se quebrarão”.

<sup>21</sup> “P: *Sagittae in obscuris rectos corde.* Ps.10 Tradução: “Flechas [...] das escuras, aos retos de coração”. Ps 11.2. Vulgata Salmo 10.3 – *[quoniam ecce peccatores intenderunt arcum paraverunt] sagittas [suas in faretra ut sagittent] in obscuro rectos corde* – “[Pois eis que os ímpios armam o arco, põem as] flechas [na corda, para com elas atirarem], às escuras, aos retos de coração” (Sl 11.2). *Sagittae* parece um erro. Em vez disso, lemos *Sagittas*, “flechas”.

<sup>22</sup> “E: *Videam aliam legem in membris meis.*” Tradução: “Vejo nos meus membros outra lei”. Trata-se de uma citação de Romanos 7.23 segundo a Vulgata: “*Videam [autem] aliam legem in membris meis [repugnantem legi mentis meae et captivantem me in lege peccati quae est in membris meis]*”.



**Figura 13:** H. Wierix, *De smalle en de brede Weg*, [1600?]; detalhe do setor 3B

soldados, festas).<sup>23</sup> Aqui, o músico faz parte do último grupo no sentido de um sedutor que encanta e leva o casal em direção ao inferno. Com exceção dele e do casal, todas as pessoas são expostas aos ataques. Junto a esses quatro demônios, um esqueleto aparece perto do fim do caminho. Na arte medieval, um esqueleto perto de uma pessoa geralmente personifica o anúncio de uma morte próxima.

Toda a composição, incluindo as pontes e o arco, remete a uma conhecida tradição cristã, com base em Mateus 7.13-14: a da porta estreita e a dos dois caminhos, o caminho estreito e o caminho largo.<sup>24</sup> Mais uma vez, um comentário do próprio artista mediante o ponto F da agenda confirma isso.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Na época da criação da gravura, houve já um terceiro tipo, o retrato de músicos em festas populares, sem interpretação religiosa, porém, aparentemente favorável, por exemplo, nas pinturas do holandês Pieter Bruegel (1529-1564).

<sup>24</sup> “Entrai pela porta estreita (larga é a porta, e espaçoso, o caminho que conduz para a perdição, e são muitos os que entram por ela), porque estreita é a porta, e apertado, o caminho que conduz para a vida, e são poucos os que acertam com ela” (Mt 7.13-14). Repare-se que o texto entre colchetes é hoje considerado um acréscimo posterior à versão mais antiga do texto original.

<sup>25</sup> “F: *Intrate per angustam portam...*” Tradução: “Entrai pela porta estreita”. Vulgata Mateus 7.13 – *intrate per angustam portam [quia lata porta et spatiosa via quae ducit ad perditionem et multi sunt qui intrant per eam quam angusta porta et arta]*”. Tradução “Entrai pela porta estreita; [porque larga é a porta, e espaçoso o caminho que conduz à perdição, e muitos são os que entram por ela]”.

Todavia, o artista incluiu uma segunda referência muito popular na época, e o que Wolfgang Harms (1975, p. 97-110) anota para a gravura de 1619 – “Hieronymus Wierix (grava) em 1619 uma representação cristã dos dois caminhos composta em forma de um Y” –, vale também para a versão de 1600. Esse ípsilon remete a uma tradição metafórica antiga, o ípsilon de Pitágoras. Segundo Bruno Snell (2011, p. 229), esse ípsilon “...simboliza os dois caminhos; um conduz para a salvação, outro para a condenação”. Hieronymus Wierix conhecia essa tradição que Jan Wierix<sup>26</sup> tinha representado 10 anos antes, em 1590, na sua gravura *Hércules na encruzilhada dos dois caminhos*.



**Figura 14:** WIERIX, Jan. *Hércules na encruzilhada dos dois caminhos*, cerca de 1590

Nessa gravura de Jan Wierix (figura 14), Hércules está diante da escolha entre o bem ou o mal, a virtude ou o vício.<sup>27</sup> Com isso, Jan Wierix resgata uma ênfase da antiguidade que, na época medieval, segundo Snell (2011, p. 229):

...era esquecida de tal modo que imagens medievais representaram um épsilon cujos braços são puxados, por um lado, por um anjo e, por outro lado, por um demônio; assim entra o ser humano no caminho da virtude ou do vício como antes o Paris, dominado por seres sobre-humanos.

<sup>26</sup> Jan Wierix (1549-1625), Gerônimo [*Hieronymus*] Wierix (1553-1619) e Antônio [*Antonius*] Wierix (1555/59-1604) eram irmãos e trabalhavam juntos na mesma oficina.

<sup>27</sup> Essa relação resgatou Erwin Panofsky (1997, p. 42-53) em seu estudo “Hércules na *encruzilhada dos caminhos*” já em 1930. Veja também Karl Alfred Engelbert Enenkel (1991, p. 307-317) e David Sansone (2004, p. 125-142).

Quanto à figura com a boca aberta, trata-se de um dos raros motivos em livros religiosos da Renascença de uma origem nem bíblica, nem greco-romana, mas anglo-saxã e viking. Em uso desde o ano 800 (SCHMIDT, 1995), o motivo foi criado na Inglaterra e, posteriormente, integrado ao imaginário religioso europeu como um todo (Cf. SCHAPIRO,<sup>28</sup> 1984, 1987). É de se notar que Wierix dá continuidade a uma tradição imagética antiga de mais de 800 anos. Um exemplo francês, o *tympanum* do Juízo Final na Igreja de Sainte-Foy, França, Conques, construída entre 1050-1130 d.C., mostra a fidelidade do artista à tradição imagética (figura 15): a representação da boca do inferno quase não mudou e integrou os motivos da recepção na porta do céu, do[s] anjo[s] defensor[es] e dos ataques de demônios.



**Figura 15:** A porta do céu e a boca do inferno. Detalhe do *tympanum* do Juízo Final na Igreja de Sainte-Foy, França, Conques (1050-1130 d.C.)

A importância da metáfora transparece também em obras literárias importantes: na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1265-1321), o portão do inferno é o ponto de partida da descida. Já próximo ao ano 1600, a metáfora é mencionada na obra *Otelo*, de William Shakespeare (1564-1616), e citada em 1579 na pintura *O sonho de Felipe II*, do pintor espanhol El Greco (1541-1614). Interessantemente, ganha mais uma vez destaque na famosa obra *La Porte de l'Enfer*, de François-Auguste-René Rodin (1840-1917) e nas já antes mencionadas xilogravuras *La nouvelle Jérusalem*, de 1824 e *Les 3 Chemins de*

<sup>28</sup> Meyer Schapiro (1914-1996) era um historiador de arte de abordagem marxista. Entendemos que ao lado da compreensão mais culturalista de Erwin Panofsky e formalista de Heinrich Wölfflin, essa perspectiva continua tendo a sua importância.



*l’Eternité*, de 1850, de François Georquin.<sup>29</sup> As demais figuras do setor 3C, o demônio maior e o destino dos mortos caídos do caminho largo perto da boca, são relacionados pelas letras M<sup>30</sup> – “[Ai dos que se prendem] ao pecado com cordas de carroça” –, N<sup>31</sup> – eles irão “... até nas extremidades do inferno” – O<sup>32</sup> – “Num só momento descem à sepultura”.

## Setores 4A, 4B e 4C

O grupo ao redor da mesa está aparentemente bem. Pão e galinha, provavelmente cerveja, mas, eventualmente até vinho, representam bem-estar. A citação da Sabedoria de Salomão (H) “Venha, vamos apreciar as coisas boas”<sup>33</sup> refere-se no seu original à juventude. De qualquer modo, articula certa autonomia, provavelmente devido às condições financeiras e legais, que proporcionam alguma liberdade. Certamente, as vestimentas apontam que as pessoas seguem a moda espanhola da classe burguesa.<sup>34</sup> Em que grau de ingenuidade o autor vê esse grupo dependerá, em parte, da figura feminina. A roupa não é de uma mulher da burguesia – faltam rufo ou colarinho espanhol – o que lança a suspeita de que seja uma prostituta.

No setor 4B, a figura feminina chama também a atenção. Também, nesse caso, a vestimenta revela que não se trata de uma mulher burguesa. Suarez (2013, p. 5) identifica uma “figura feminina alegórica”, mas qual? A figura é acompanhada pela letra I, que nos leva à palavra latina “Caro”. *Caro, carnis* significa carne. É nosso palpite que Wierix se refere à deusa romana Carna. Na época da criação da gravura, essa deusa era conhecida por uma passagem nos *Fasti* de Ovídio (§101-112), em que ela é retratada como sinônimo de

<sup>29</sup> Para a América Latina, cf. a capa de Suarez (2016).

<sup>30</sup> “M: *Quase vinculum plaustris peccatum.*” Vulgata Isaías 5.18 – [*Vae qui trahitis iniquitatem in funiculis vanitatis, et quae vinculum plaustris peccatum!* – “[Ai dos que se prendem à iniquidade com cordas de engano, e] ao pecado com cordas de carroça!”

<sup>31</sup> “N: *In finem illorum inferi.*” Eclesiastes 21.11 – [*via peccantium complanata lapidibus et in fine illorum inferi [et tenebrae et poena]* – “[O caminho dos pecadores é pavimentado com pedras planas], mas ele conduz à região dos mortos, [às trevas e aos suplícios]”. Essa passagem não existe nas traduções protestantes. Encontramos “*in finem*” ainda em edições da Vulgata do século 17. Hoje se lê “*in fine*”.

<sup>32</sup> “O: *In puncto ad inferna descendunt.*” Vulgata Jó 21.13 – [*ducunt in bonis dies suos et] in puncto ad inferna descendunt* – “Na prosperidade gastam os seus dias, e num momento des[figura cem à sepultura].”

<sup>33</sup> “H: *Venite, et fruamur bonis.*” Tradução: “Venha, vamos apreciar as coisas boas”. Vulgata Sabedoria de Salomão 2.6 “*venite [ergo] et fruamur bonis [quae sunt et utamur creaturam tamquam in juventute celeriter]*”. “Venha, [então] vamos apreciar as coisas boas [da vida e saborear a criação, como convém à juventude]”.

<sup>34</sup> Veja, por exemplo, a narrativa do *Schlaraffenland* (O país da Cocanha) na literatura alemã (Hans Sachs, 1494-1576) e na pintura holandesa (Pieter Bruegel, 1529-1564), que descreve a fartura de frangos fritos no paraíso.

uma mulher sedutora (Cf. MAGGI, 2006, p. 39; LITTLEWOOD, 2006, p. 36-37). Parece-nos que o artista quis sublinhar essa compreensão também por posicioná-la de uma forma excêntrica na gravura (figura 16).



**Figura 16:** H. Wierix, *De smalle en de brede Weg*, [1600?], Setor 4B: A deusa Carna conduz um jovem ao caminho errado



**Figura 17:** Wierix, A. *Cor Iesv amanti sacrum*, 10º emblema\*

Ele a colocou não somente no lado direito do eixo central vertical, mas também no lado direito do caminho largo. Assim, Wierix a aproxima das figuras do demônio e da boca do inferno (setor 3B). Junto à figura do jovem, que já fica ao lado direito do centro, cria-se uma dinâmica como se ela conduzisse o jovem – descrita pela legenda (letra K<sup>35</sup>) como uma pessoa sem vontade própria – para o caminho largo e errado. A figura feminina e a do demônio à sua direita, junto à figura masculina à esquerda, são as maiores da gravura. Enquanto a relação entre a deusa Carna e o demônio esteja clara, pergunta-se qual seria o significado da figura masculina do mesmo tamanho. Pela roupa, pertence ao grupo da mesa, e as mãos apontam para a figura feminina e para

\* Autorização de uso: E-mail do dia 20 de nov. 2014 de Jeroen De Meester, Verhuiscoördinator en collectieregistrator Museum Plantin-Moretus. “You can use this image in a scientific publication if you use following provenance: Museum Plantin-Moretus Antwerp, UNESCO World Heritage.” Sobre o livro veja Helmut Renders (2015, p. 135-164).

<sup>35</sup> “K: *Vecordi locuta est, si quis est paruulus declinit ad me.*” Tradução Vulgata Provérbios 9.16: “Aos que falta o entendimento ele diz: ‘Quem é simples, volte-se para cá’”.

o jovem. Ao mesmo tempo, considerando seu lugar na composição como um todo, localiza-se ao lado do caminho estreito (figura 15). Como o homem atrás da mesa faz um gesto parecido em relação à mulher à sua direita (lado esquerdo na perspectiva do observador), aparece a deusa Carna até duas vezes nessa gravura. Acreditamos, porém, que a interpretação mais culturalista não exclui uma interpretação social e que a referência à figura mitológica não se opõe a uma compreensão concreta da sedução por prostitutas, até como uma nota biográfica do gravurista.<sup>36</sup> Se for o caso, a gravura constitui uma atitude bastante machista, por não refletir, em nenhum momento, a origem e a função dessa profissão numa cidade burguesa como Antuérpia, envolvida em contínuas campanhas bélicas durante os séculos 16 e 17.

A figura solitária retratada no setor 4C é, evidentemente, mais pobre do que o grupo à mesa e é acompanhada pela frase mais longa da legenda: “Porque o meu povo é gente falta de conselhos, e neles não há entendimento. Tomara fossem eles sábios! Então, entenderiam isto e atentariam para o seu fim” (letra L).<sup>37</sup> A frase deve direcionar-se a todos os seres humanos, desde o grupo da mesa até o jovem seduzido, às pessoas no caminho largo e, ao mesmo tempo, ao observador da gravura. Interessante é a questão do sujeito da frase. No AT, trata-se de palavras relacionadas a Deus e expressam a proximidade (“meu”) e a preocupação divina com a falta de prudência e inteligência dos seres humanos. Se, na gravura, o sujeito mudou e o próprio pobre estiver falando, ele provavelmente deve ser considerado uma pessoa que tomou as decisões erradas e já se encontra na miséria como resultado da sua imprudência. Nesse caso restaria a ele, como no caso da parábola do homem rico e Lázaro, alertar os vivos (cf. Lc 16.19-31). Aqui, mencionam-se na legenda original em latim as *novissima*. Wierix se refere às quatro ênfases clássicas do ensino popular da escatologia católica, que aborda os temas da ressurreição, do julgamento e da dupla saída, a descida ao inferno e a ascensão ao céu.

O tema é também importante em um emblema de Antonius Wierix, outro parente de Hieronymus Wierix. Podemos identificar nesse emblema (figura 17), na parte superior no lado esquerdo, a ressurreição; no lado direito, o julgamento; na parte inferior do coração, no lado esquerdo, o céu [a nova Jerusalém] e, no lado direito, o inferno. Trata-se, então, dos novísimos da doutrina católica. Segundo a *subscriptio*, essas imagens religiosas dos novísimos têm a tarefa de ocupar e orientar o imaginário humano, em concorrência com outros imaginários.

<sup>36</sup> Como iremos observar na terceira parte, eram os irmãos Wierix notoriamente conhecidos pela sua vida boêmia em tavernas da cidade antes de trabalhar com os jesuítas.

<sup>37</sup> “L: *Gens absque consilio est, et sine prudentia, Utinam / saperent, et intelligerent, ac novissima providerent.*” Vulgata Deuteronômio 32.28-29.

*Sume Jesu penicilla  
Corque totum conscribilla  
Piis imaginibus.  
Sic nec venus prophanabit,  
Nec voluptas inquinavit  
Vanas phantasmaticibus.*

**Jesus, toma o pincel  
E escreve em todo coração  
Imagens piedosas.  
Assim, nem Vênus te profanará,  
Nem os prazeres te mancharão  
Com suas vãs fantasias.**

O argumento é então o mesmo nas duas obras: meditar sobre a vida a partir do imaginário escatológico “realista” deve ocupar o coração e substituir “fantasias” de prazeres relacionadas a Vênus, consideradas “vãs” ou de uma vida fácil. Aqui transparece todo o método imagético dos exercícios de Inácio de Loyola.

Finalizamos esta parte com uma última observação. Há uma tensão muito interessante entre a linguagem e a mensagem da *pictura* – ela reproduz um imaginário medieval – e a linguagem e mensagem do *scriptio* – com um discurso mais moderno. A visão do ser humano que transparece na legenda parece mais navegar na direção de “perdido” do que de “maldoso”. Apela-se para o uso da sabedoria e inteligência (letra B<sup>38</sup> de forma “programática no início da legenda e letra L<sup>39</sup> como último aviso) e descreve-se o ser humano como desafiado pelos seus desejos em toda a sua fraqueza em potencial alienado por uma lei que não é a de Cristo (letra E<sup>40</sup>) e fragilizado pelo seu desejo de viver bem (letra H<sup>41</sup>) ou por ser doente ou indisposto (letra K<sup>42</sup>). O clero e a burguesia não se distinguem pela condição humana: um membro de uma ordem religiosa vive o seu voto tríplice, olhando para a Trindade; o leigo e a leiga meditam as *novissima* que eles sejam prudentes nas escolhas dos seus caminhos.

## Interpretação Iconológica

Até agora mostramos a riqueza e a complexidade da origem (ou significantes) de temas (ou signos), bem como a composição dos elementos que formaram esse tecido. Pensando dentro das categorias das linguagens, deveríamos chamá-lo um coral formado por vozes. Fica, ainda, a proposta de dizer algo sobre o significado da gravura. Propomos focalizar, primeira-

<sup>38</sup> B: *Quis sapiens et intelligit haec...* (Negrito pelo autor.)

<sup>39</sup> L: *Gens absque consilio est, et sine prudentia, Utinam / saperent, et intelligerent, ac novissima providerent.* (Negrito pelo autor.)

<sup>40</sup> E: *Video aliam legem in membris meis.* (Negrito pelo autor.)

<sup>41</sup> H: *Venite, et fruamur bonis.*

<sup>42</sup> K: *Vecordi locuta est, si quis est paruulus declinavit ad me.* A pergunta é se *paruulus* descreve mais uma condição de fragilidade (adoentado) ou uma atitude diante dessa condição (indisposto). A tradução da ARA “simples” enfatiza mais uma condição.

mente, no significado para Hieronymus Wierix em diálogo com uma leitura surpreendentemente moralista e desfavorável da sua pessoa; em segundo lugar, destacar o significado para a América Latina, em conversa com a pesquisadora Ananda Cohen Suarez.

Perguntamos, primeiro, o que essa gravura representou ou significou na época de sua criação em seu contexto e para os seus criadores. O que ela nos diz sobre o período e como esse contexto contribuiu para a sua criação? O que significou essa obra para Hieronymus Wierix? Talvez essa pergunta surpreenda, mas ela está bem presente na discussão sobre o seu vínculo confessional. Inicialmente, citamos Shantz e sua afirmação de que H. Wierix teria sido luterano “desde 1585”. Isso é uma posição isolada: em geral, cogita-se uma simpatia luterana<sup>43</sup> ou uma origem com posterior conversão para o catolicismo. Outros estudos mencionam somente uma colaboração com um editor luterano em Antuérpia entre 1570-1585,<sup>44</sup> eventualmente como atitude crítica em relação à campanha bélica do exército espanhol nos Países Baixos:

A fabricação, gravação e publicação de impressões anticatólicas e antiespanholas por De Vos, os irmãos Wierix e Balten depois de 1576 deve [...] ser visto sob o ângulo das circunstâncias políticas turbulentas do tempo e a grande ira dos cidadãos de Antuérpia provocada pela fúria espanhola (TESZELSKY, 2014, p. 95).

Essas circunstâncias precisam ser um pouco mais detalhadas. Em 1575, o Império Espanhol estava falido, e os soldados espanhóis nas províncias dos Países Baixos ficaram sem soldo. Assim, tomaram a sorte nas próprias mãos e começaram a saquear cidades holandesas. Em 1576, em Antuérpia, cometeram um massacre que durou três dias. O interesse na cidade era de cunho econômico. Entre 1500 e 1550, a Companhia das Índias Orientais tinha transformado Antuérpia no centro econômico do Ocidente, uma posição que ela perdeu para Gênova, na Itália, em 1550 (BRAUDEL, 1987, p. 32). Entretanto, em 1576, Antuérpia mantinha-se como a cidade mais rica da província. Foi a experiência da fúria espanhola que fez os Wierix participarem de uma intensa propaganda contra a soldadesca hispânica. David Kunzle (2002, p. 145-146) mistura esses dados com um questionamento de lealdade dos irmãos Wierix:

---

<sup>43</sup> Assim Walter Melton; Bret Rothenstein; Michel Weemans (orgs.) (2014, p. 282): “...os três irmãos Wierix... eram simpatizantes dos luteranos”.

<sup>44</sup> Assim Natasja Peeters (2008, p. 114) que afirma que H. Wierix trabalhou para o “editor e publicitário luterano Willem Verhaecht que era ativo na Antuérpia entre 1570 e até 1585”. Não tivemos como verificar o texto de James Clifton (2003, p. 104-125).-

A campanha envolveu um grande número de diferentes desenhistas, gravadores e editores, muitas vezes em colaboração na mesma série, para maior velocidade; um nome com frequência mencionado é o dos irmãos Wierix. Eles foram chamados simplesmente por serem os melhores gravadores e por que seguiam o poder. Anteriormente firmes gravadores de gravuras católicas, depois desse interlúdio de dissidência se encerrou pela queda de Antuérpia para Parma, voltaram a produzir propaganda em defesa da Espanha.

Há um dado histórico que levanta dúvidas dessa leitura. A reconquista da cidade pelo exército espanhol, em 1585, ocorreu de maneira disciplinada. Não houve saques, e os protestantes da cidade tinham dois anos para sair da cidade com os seus pertences. De fato, saíram 60 mil dos 100 mil habitantes, a maioria indo para Amsterdã. Com a ajuda dessa população nova a cidade de Amsterdã tornou-se, entre 1610 e 1780, o centro econômico do mundo ocidental (BRAUDEL, 1987, p. 32). Esses dados me fazem questionar o que *David E. Mungello (2009, p. 46) disse quanto aos costumes particulares e às atitudes dos irmãos Wierix:*

Os melhores artesãos na arte da gravura de cobre no século 17 Europa foram encontrados em Amsterdã e Antuérpia; e foi em Antuérpia que os jesuítas rastream nas tabernas seus gravadores favoritos. O talento dos irmãos Wierix era apenas superado pelo seu deboche, a sua embriaguez e a sua ganância por dinheiro.

Parece-me que os irmãos Wierix eram católicos e, com outros cidadãos, inclusive luteranos, em um momento específico, pronunciaram-se contra a violência descontrolada fora das regras bélicas da própria época. O fato é que eles trabalharam durante sete anos como gravadores da oficina Plantin-Moretus, estabelecida por Christophe Plantin, que manteve, durante a União Ibérica, o monopólio da produção de livros religiosos para todo o Império Espanhol e que, nesse empreendimento, os irmãos Wierix contribuíram com 231 gravuras para publicações jesuítas (Cf. BOWEN; IMHOF, 2008, p. 44).<sup>45</sup> Sem dúvida nenhuma, a gravura de 1600 encaixa-se nesse projeto por tratar de perspectivas católicas específicas: a escolha de livros apócrifos é mais comum entre católicos, mesmo que não totalmente incomum entre luteranos, que os consideram ainda “úteis” para a edificação do fiel. Já as referências às *novissima* e aos três votos são claramente expressões da teologia monástica católica, uma forma de vida cristã nos territórios luteranos, calvinistas e anglicanos

<sup>45</sup> Sobre Vos e H. Wierix, veja também Leo van Puyvelde (1956) e Karen L. Bowen; Dirk Imhof (2003, p. 161-195).

não tolerada. Ou seja, os irmãos Wierix não eram artesãos mercenários, *hired gunman* da propaganda religiosa católica, mas católicos de berço sem visível pretensão de mudar isso.

O fato de que eles aparentemente viveram bem da sua profissão também não dá suficiente razão de questionar a sua integridade confessional, porque o próprio *Mungello* admite que “*artesãos na arte da gravura*” eram *bem-vindos em Amsterdã e a oportunidade de mudar-se para Amsterdã existia a partir de 1785 até o início de 1787. E, se for o caso, teriam feito uma péssima escolha, porque enquanto Amsterdã ascendeu, Antuérpia declinou. Será que isso não foi percebido pelos cidadãos dessa cidade?* Certamente foi e teria sido uma boa razão para eventuais dissidentes clandestinos se mudarem a qualquer hora. Entretanto, isso não ocorreu.

A gravura *De smalle en de brede Weg*, de Hieronymus Wierix, criada por volta de 1600, segue uma concepção muito clara de composição que une os aspectos visual e textual. A gravura se dirige às pessoas capazes de ler latim, o que nesse caso significa as classes com formação humanista ou religiosa, senão as duas. Pode-se imaginar um uso da gravura em retiros religiosos da Companhia de Jesus e colégios jesuítas e entre círculos burgueses com formação humanista. Com certeza, a gravura inicialmente não era destinada às classes populares.

O caminho estreito remete ao clero, e o caminho largo, ao laicato. A dinâmica divino-humana centraliza-se na atividade do olhar: a figura central e maior, no caminho estreito, está fixando o seu olhar na representação do voto triplo; a figura menor, no caminho largo, olha para a deusa Carna ou para o demônio. Enquanto isso, a deusa olha para o homem pequeno à sua frente; o demônio, para a figura maior no caminho estreito e “desde os céus o Senhor olha e está vendo a todos os filhos dos homens”.

*Um palpite final em relação a um aspecto peculiar da gravura de 1600 nos setores 2A e 2B.* Uma vez que o prédio ao lado esquerdo tem certa semelhança com a Torre de Belém, em Lisboa<sup>46</sup> – na época, semelhantemente à gravura, ergue-se em uma ilha –, a água atrás do prédio pode representar o Atlântico, o que localizaria a cidade nas Américas. Em termos gráficos, se trataria de um uso ousado de perspectiva, em termos teológicos identificaria a “nova” Jerusalém com o “novo” mundo. Thomas Suárez (1992, p. 29, 39) lembrou que a ideia de um “novo mundo” foi aplicada, aproximadamente entre 1509 e 1513, em primeiro lugar à América do Sul. John Leddy Phelan (1970, p. 41ss.) mostrou como concepções milenaristas franciscanas mesclaram os imaginários da nova Jerusalém e do novo mundo nos dois vice-reinados

---

<sup>46</sup> Não se trata de uma reprodução fiel, mas contempla três elementos do prédio compostos de uma forma nova. É um lugar emblemático para os portugueses, porque Vasco da Gama partiu desse lugar em 1497.

espanhóis, a partir de 1524. Sua referência é Gerônimo de Mendieta (1525-1604) e sua ideia, dos anos 1524 a 1564, como idade de ouro da igreja “das Índias”. Os franciscanos eram os confessores da Coroa espanhola, e a oficina Plantin-Moretus editou livros para os franciscanos. Por fim, a transposição da convergência entre os imaginários da Nova Jerusalém e do Novo Mundo era, por volta de 1600, especialmente em territórios espanhóis, possível, senão provável. Interessantemente, preservou-se essa peculiaridade também em uma das reproduções da gravura em forma de pintura de parede em Cuzco, Peru:



**Figura 18:** Luis de Riaño. *O caminho para o inferno e o caminho para o céu*, [1624], detalhe [Setor 1B e 2B]. Pintura na Igreja de São Pedro, Andahuaylillas, Cuzco, Peru, segundo uma gravura de Hieronymus Wierix\*\*

Assim, passamos para a segunda parte, que diz respeito ao significado dessa obra para a América Latina. Existem duas reproduções, uma de alta qualidade, de 1624, e uma cópia do século 18. Quanto à primeira pintura, referenciamos e indicamos a pesquisa desenvolvida por Ananda Cohen Suarez, que citamos duas vezes. Em um artigo (SUAREZ, 2013, p. 369-399), um capítulo (SUAREZ, 2016b, p. 187-213) e um livro (SUAREZ, 2016a), ela discutiu tanto os aspectos culturais como sociais do significado da reprodução dessa obra, tanto para os conquistadores espanhóis como para as populações indígenas: a obra colabora diretamente para o projeto colonial e reafirma as condições sociais estabelecidas por ele e apresenta-se da seguinte forma.<sup>47</sup>

\*\* Fonte: [http://colonialart.org/artworks/124B/artwork\\_zoom](http://colonialart.org/artworks/124B/artwork_zoom)

<sup>47</sup> Cf. também os anexos 2 e 3 desse artigo.





**Figura 19:** RIAÑO, Luis de. *O caminho para o inferno e o caminho para o céu*, [1624]. Pintura na Igreja de São Pedro, Andahuaylillas, Cuzco, Peru, segundo uma gravura de Hieronymus Wierix\*\*\*

Não cabe neste texto fazer ainda as comparações detalhadas. Porém, seguimos Cohen e sua afirmação de que pessoas com traços ou vestimentas tipicamente indígenas são colocadas perto da boca do inferno e ao redor do demônio maior. Um demônio menor oferece bebida a uma mulher de uma jarra muito grande. Mais sutil é a inversão dos lados esquerdo e direito que, segundo Suarez, respalda a cosmologia andina.



**Figura 20:** RIAÑO, Luis de. *O caminho...*, [1624]. Detalhe



**Figura 21:** RIAÑO, Luis de. *O caminho...*, [1624]. Detalhe

\*\*\* Fonte: [http://colonialart.org/artworks/124B/artwork\\_zoom](http://colonialart.org/artworks/124B/artwork_zoom).

Em vista disso, a pintura na Igreja de São Pedro não transfere o tom mais misericordioso para com as pessoas europeias para as populações indígenas. Elas estão no barco conduzido pelo demônio diretamente para a boca do inferno. Vinte quatro anos depois da sua criação, encontramos a gravura na América Latina na missão de enculturação da fé cristã na perspectiva da Reforma Católica como parte do projeto colonial.

Em Cuzco encontra-se mais uma pintura de parede que cita a obra de Hieronymus Wierix. Ela está na cela do padre Salamanca, no Convento de la Merced, Cuzco, Peru. Essa pintura não tem a *subscriptio* do original, mas uma *inscriptio* em latim: *Spaciosa est via que duxit at mortem v Arta v angustia est via que duxit at vitam*.<sup>48</sup> Largo é o caminho que conduz à morte v Arta v estreito é o caminho que conduz à vida.



**Figura 22:** Artista desconhecido. O caminho para o inferno e o caminho para o céu, [século XVIII]. Pintura na Celda del Padre Salamanca, Convento de la Merced, Cuzco, Peru, segundo uma gravura de Hieronymus Wierix\*\*\*\*

O fato de ser a cela de um padre explica provavelmente que, no caminho à vida, haja apenas um monge carregando sua cruz e que pessoas com traços indígenas estejam ausentes. Outros detalhes parecem indicar que a pintura fez eventualmente uma cópia de memória: as linhas entre a

\*\*\*\* Fonte: [http://colonialart.org/artworks/2978b/artwork\\_zoom](http://colonialart.org/artworks/2978b/artwork_zoom).

<sup>48</sup> Não conseguimos entender a palavra no centro que lemos como “arta” e que é separada com um símbolo em forma da letra grega épsilon das frases. Se ela se refere ao ípsilon de Pitágoras precisa ficar aberta.

Trindade e uma pessoa são agora divididas entre duas pessoas localizadas fora do caminho estreito.

O aspecto talvez mais interessante em termos do imaginário religioso é que a inversão dos lados se manteve o que ocasionalmente indica uma influência andina indireta maior nos religiosos espanhóis do que os textos religiosos revelam. Em conjunto, as duas pinturas de paredes mostram que o imaginário propagado por Hieronymus Wierix manteve-se vivo por, no mínimo, 120 anos, tanto como parte dos exercícios espirituais de um padre como na catequese indígena.

## Considerações Finais

A obra *O Caminho estreito e o caminho largo*, de Hieronymus Wierix, de 1600, é um exemplo clássico da propagação da fé pela reforma católica em reação à reforma protestante. Em termos técnicos, ela é muito bem executada e representa o melhor na época disponível. Em termos confessionais, mostra claramente a narrativa católica e direciona-se aos religiosos e aos leigos do âmbito urbano. Em termos culturais, apropria-se de uma linguagem e de um formato humanista e os integra num discurso da reforma católica com ecos na arte colonial religiosa da América do Sul até o século 18 e, o que aqui somente podemos constatar, com ecos na arte religiosa pietista e puritana do século 19 que, por sua vez, influenciou a cultura visual religiosa da América Latina a partir do fim do século 19, início do século 20. Esses processos de releituras e intercâmbios de narrativas e imaginários religiosos são muito importantes para o estudo da religião na América Latina, porque indicam não somente a possibilidade de transposições e diálogos, mas, que ela de fato ocorreu, resultado que a interpretação da propaganda religiosa textual dificilmente oferece. O método apresentado é uma das possibilidades que a pesquisa hoje tem para visualizar melhor as narrativas imagéticas e explorar o seu significado iconográfico e iconológico na época e adiante.

## Referências

BOWEN, Karen L.; IMHOF, Dirk. **Christopher Plantin and engraved book illustrations in Sixteenth-Century Europe**, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

BOWEN, Karen L.; IMHOF, Dirk. “Reputation and wage: The case of engravers who worked for the Plantin-Moretus Press.” In: **Simiolus**: Netherlands Quarterly for the History of Art, vol. 30, n. 3/4, p. 161-195 (2003).

BRAUDEL, Fernand. **A dinâmica do capitalismo**. Tradução Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CAMPOS, Leonildo Silveira “O caminho estreito da ‘salvação’ e o caminho largo da ‘perdição’: observações sobre uma iconografia protestante do século 19”. In: CAMPOS, Leonildo

Silveira; SILVA. Eliane Moura; RENDERS, Helmut. **O estudo das religiões: entre a história, a cultura e a comunicação**, SBC / Campinas: Editora da UNICAMP / Editora da UMESP, 2014, p. 143-144.

CLIFTON, James. “Adriaen Huybrechts, the Wierix brothers, and confessional politics in the Netherlands.” In: **Nederlands kunsthistorisch jaarboek**, 2002, vol. 53, Leiden: Brill, 2003, p. 104-125.

COELEN, Peter van der. *Bilder aus der Schrift: Studien zur alttestamentlichen Druckgrafik des 16. und 17. Jahrhunderts*. P. Lang, 2002.

DEBRA HIGGS STRICKLAND, *Debra Higgs*. **Saracens, Demons and Jews: Making Monsters in Medieval Art**. Princeton, N.J.: Princeton University, 2003.

DINZELBACHER, Peter. “The way to the other world in medieval literature and art.” In: **Folklore**, vol. 97, n. 1, p. 70 (1986).

ENENKEL, Karl Alfred Engelbert. “Hecrecules in bivio und andere Scheidwege: Die geschichte einer Idee bei Petrarch.” In: DALZELL, Alexander; FANTAZZI, Charles; SCHOECK, Richard J. (Orgs.). **Acta Conventus Neo-Latini Toronronensis**. Proceedings of the Seventh International Congress of Neo-Latin Studies, Toronto 8 August to 13 August 1988. (Coletânea: Medieval & Renaissance Texts and Studies, vol. 86.)

HARMS, Wolfgang. “Das pythagoreische Y auf illustrierten Flugblättern des 17. Jahrhunderts.” In: **Antike und Abendland**, vol. 21, p. 97-110 (1975).

HORST, Daniel. “De smalle en de brede Weg als protestants thema in enkele unieke 16 deeuwse prenten.” In: **Bulletin van het Rijksmuseum Jaarg**, vol. 47, n. 1, p. 3-19 (1999).

KUNZLE, David. *From Criminal to Courtier: The Soldier in Netherlandish Art 1550-1672*, Leiden: Brill, 2002.

LANG, Friedrich G. *Charlotte Reihlen (1805-1868) – Lebensweg und Zwei-Wege-Bild*. Stuttgart: Verein für württembergische Kirchengeschichte, 2014.

LITTLEWOOD, R. *Joy, A Commentary on Ovid, Fasti, Book 6*. Oxford: Oxford University Press, 2006, p. lxxxvi, 259 p.

MAGGI, *Armando*. **In the company of demons: unnatural beings, love, and identity in the Italian Renaissance**, Chicago: University of Chicago Press, 2006. Vii + 232p.

MASSING, Jean Michel. “The Broad and Narrow Way from German Pietists to English Open-Air Preachers.” In: *Print Quarterly*, vol. 5, n. 3, p. 258-267 (set. 1988).

MAUQUOY-HENDRICK, Marie. *Les estampes des Wierix*, 4. vol., Bruxelles: 1978-1983, 691p. 2.335 ilustrações.

MELION, Walter; ROTHSTEIN, Bret; WEEMANS, Michel (orgs.). **The anthropomorphic lens: anthropomorphism, microcosmism and analogy in early modern thought and visual arts**. Leiden: Brill, 2014.

PANOFSKY, Ernst. **Hercules am Scheidewege**. Und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst, Berlin: Mann, 1977.

PANOFSKY, Ernst. “Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença.” In: **Significado nas artes visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg, São Paulo: **Perspectiva**, 2. ed., 1986, p. 47-65.

PEETERS, Natasja. “Den quaden tyt? The artistic career of the young Ambrosius Francken before the Fall of Antwerp.” In: **Oud Holland: Quarterly for Dutch Art History**, vol. 121, n. 2-3, p. 114 (2008).

PHELAN, John Leddy. **The millennial kingdom of the Franciscans in the New World**, Berkeley: University of California Press, 1970.

PUYVELDE, Leo van. **Bernardo Passeri, Marten de Vos and Hieronymus Wierix**, Roma: Editora De Luca, 1956 [Série Scritti Di Storia Dell’arte in Onore Di Lionello Venture].

RENDERS, Helmut. “A *religio pectorum* ‘evangélica’ e a religião ‘cordial’ brasileira: articulação de cidadania ou sinal de adaptação à matriz cultural dominante?” In: CAMPOS, Leonildo Silveira; SILVA, Eliane Moura; RENDERS, Helmut. O estudo das religiões: entre a história, a cultura e a comunicação. SBC / Campinas: Editora da UNICAMP / Editora da UESP, 2014, p. 183-224.

RENDERS, Helmut. “A obra *Cor Iesu amanti sacrum*, de Antônio Wierix: a *religio cordis* jesuíta no início da reforma católica e a promoção da via mística tripla.” In: Imago: Revista para Emblemática y Cultura Visual, Valência, Espanha, vol. 7, p. 135-164 (2015). Disponível em: < <https://ojs.uv.es/index.php/IMAGO/article/view/4620/7610> >. Acesso em: 14 de fevereiro e 2016.

SANSONE, David. “Heracles at the Y.” In: Journal of Hellenic Studies, vol. 124, p. 125-142 (2004).

SCHAPIRO, Meyer. Estudios sobre el arte de la Antigüedad Tardía, el Cristianismo Primitivo y la Edad Media, Madrid: Aliana Editorial, 1987.

SCHAPIRO, Meyer. Estudios sobre el Romanica, Madrid: Aliana Editorial, 1984.

SCHARFE, Martin. Die Religion des Volkes: Kleine Kultur- und Sozialgeschichte des Pietismus. Gütersloh: Gerd Mohn Verlag, 1980.

SCHMIDT, Gary D. The iconography of the Mouth of hell: eighth-century Britain to the fifteenth century. Selinsgrove, PA / Cranbury, NJ: Susquehanna University Press / Associated University Presses, 1995.

SHANTZ, Douglas. **A Companion to German Pietism, 1660-1800**, Leiden: Brill, 2005.

SILVA, Kellen Cristina. **A Mercês crioula: estudo iconológico da pintura de forro da Igreja da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos de São José Del Rei – 1793-1824**. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em História (PFHIS) do Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas (DECIS) da Universidade Federal de São João del Rei, São João del Rei, 2012.

SNELL, Bruno. **Die Entdeckung des Geistes**. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen. 9. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.

STRATEN, Roelof van. **The Wierix family**, Leiden: Foleor, 2010.

SUAREZ, Ananda Cohen. "Painting Andean Liminalities at the Church of Andahuaylillas, Cuzco, Peru." In: **Colonial Latin American Review**, vol. 22, n. 3, p. 369-399 (2013).

SUAREZ, Ananda Cohen. **Heaven, hell, and everything between: murals of the colonial Andes**, Austin: University of Texas Press, 2016a.

SUAREZ, Ananda Cohen. Making race visible in the colonial Andes. In: PATTON, Pamela A. *Envisioning Others: Race, Color, and the Visual in Iberia and Latin America*, Leiden, 2016b, p. 187-2013.

SUÁREZ, *Thomas*. **Shedding the Veil: Mapping the European discovery of America and the World**. Singapore and River Edge, New Jersey: *World Scientific*, 1992.

TESZELSZKY, Kees. **True Religion: a lost portrait by Albert Szenci Molnár (1606) or Dutch-Flemish-Hungarian intellectual relations in the early-modern period**. Budapest: ELTE [Departamento de História Medieval e Moderna Húngara e Sociedade Científica da Transilvânia para memórias], 2014.

VELDMAN, Ilja M. *Images for the eye and soul: function and meaning in Netherlandish prints (1450-1650)* Centraal Boekhuis, 2006.

WIERIX, Hiernonymus. *De smalle em de brede Weg*, Antuérpia: Oficina Plantin-Moretus, 1600. Disponível em: < <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1898-A-19872> >. Acesso em: 4 maio 2015.

WIERIX, Hiernonymus. *De smalle en de brede Weg*, Antuérpia: Oficina Plantin-Moretus, [1619]. Disponível em: < <http://www.geheugenvannederland.nl/?/nl/items/BVB01:VOORLOPIG25PK> >. Acesso em: 4 maio 2015.

WIERIX, Antonius. *Cor Iesv amanti sacrvm*, Antuérpia: Oficina Plantin-Moretus, 1586/87.

## Anexo 1



## Anexo 2





### Anexo 3

