



O caminho estreito e o caminho largo de Hieronymus Wierix do ano 1619: uma leitura panofskiana de uma gravura da Reforma Católica

Hieronymus Wierix's engraving the narrow way and the broad way from 1619: a panofskian reading of an engraving of the Catholic Reform

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 1619 na cidade de Antuérpia, já sob domínio espanhol. O objetivo é analisar uma expressão da cultura visual religiosa católica que influenciou as Américas e o Brasil colônia e que inspirou a cultura visual evangélica brasileira, no caso, mediante a xilogravura de Charlotte Reihlen no século 19. Como método aplicam-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. Espera-se enriquecer a compreensão da cultura visual religiosa na América Latina e no Brasil, inclusive em sua transconfessionalidade, investigando seu rico fundo imaginário.

Palavras-chave: Linguagens da religião; cultura visual religiosa; Motivo dos dois caminhos; Hieronymus Wierix; Ernst Panofsky.

Abstract

The article presents and interprets the engraving *De smalle en de brede Weg* (the narrow way and the broad way) by Hieronymus Wierix, created in the year 1619 in the city of Antwerp, then already under the Spanish rule. The goal is to analyze an expression of the Catholic religious visual culture, which has influenced the Americas and the colonial Brazil and inspired the Brazilian evangelical visual culture, specifically, a woodcut by Charlotte Reihlen in the 19th century. In terms of method, the article applies Ernst Panofsky's pre-iconographic description, iconographic analysis and iconological interpretation developed especially for the analyses of Renaissance religious art. The expectation is to enrich the understanding of religious visual culture in Latin America and Brazil including its transconfessionality and its rich imaginary background.

Keywords: Languages of religion; religious visual culture; Motive of the two ways; Hieronymus Wierix; Ernst Panofsky.

Artigo recebido em 02 de setembro de 2017 e aprovado em 28 de agosto de 2018.

* Doutor em Ciências da Religião pela Umesp. Professor associado do Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião e da Faculdade de Teologia (Graduação). País de origem: Alemanha. E-mail: helmut.renders@metodista.br

Introdução

Em 2014 editamos, com Eliane Moura Silva, do PPG em História da Unicamp, e Leonildo Silveira Campo da Silva, do PPG em Ciências da Religião da Universidade Mackenzie, o livro *O estudo das religiões: entre a história, a cultura e a comunicação* (CAMPOS; SILVA; RENDERS, 2014). No respectivo capítulo (RENDERS, 2014, p. 183-221) exploramos a importância dos irmãos Jan (1549-1625), Gerônimo [*Hieronymus*] (1553-1619) e Antônio [*Antonius*] (1555/59-1604) Wierix¹ para a articulação da cultura visual da reforma católica, inclusive na América Latina.

Como exemplo dessa cultura visual religiosa colonial, propomos investigar, no presente artigo, a gravura *De smalle en de brede Weg* (O caminho estreito e largo) de Hieronymus Wierix, criado até 1619² (anexo 1). O gênero se oferece especialmente como exemplo da cultura colonial em construção por ser reproduzida em pinturas coloniais. Uma versão alternativa da gravura, criada por Hieronymus Wierix em 1600, se encontra, por exemplo, na igreja da aldeia indígena de Andahuaylillas, perto de Cuzco, Peru, onde, no início do século 18, foi transformada em orientação espiritual para a população indígena, pintada diretamente nas paredes, nos lados esquerdo e direito da porta principal. A pintura evidencia a contínua presença de um imaginário articulado por uma narrativa pictórica baseada nas obras criadas como dos irmãos Wierix na Antuérpia, não somente em igrejas nas cidades e monastérios dos conquistadores, mas em uma igreja indígena como instrumento catequético (SUAREZ, 2013, p. 369-399; FERRERO, 2013, p. 40-55). As literalmente maciças materializações dessa cultura visual religiosa baseada em gravuras como aquela aqui em seguida apresentada confirmaram e documentaram os[as] pesquisadores[as] do projeto peruano e norte-americano, PESSCA, na sua página “<http://colonialart.org/>”. Por meio dele

¹ Quanto à obra dos três gravadores, ver os 4 volumes de Marie Mauquoy-Hendrick (1978-1983), e quanto à família, Roelof van Straten (2010).

² 1619 era o ano do falecimento do artista. Trata-se de uma datação *ad quem*, a data exata é desconhecida.

foram identificados em pinturas coloniais mais do que 2.000 cópias ou referências diretas de emblemas ou gravuras de livros ou folhas individuais.³

Quanto à importância do gênero das gravuras renascentistas da reforma católica no Brasil, em especial, dos irmãos Wierix, ainda não encontramos uma pesquisa sistemática, embora o fenômeno seja mencionado na pesquisa de forma geral (BAILEY, 1999. p. 10, 74 e 77) ou pontual, como no caso da dissertação *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* de Kellen Cristina Silva:

Dos séculos XVI e XVII, uma família de gravadores de sobrenome *Wierix* difundiu diversas gravuras sobre o 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. (SILVA, 2012, p. 163).

Observações como esta, dentro de sua área normalmente com um significado até mais periférico, são preciosas para a nossa pesquisa porque alimentam a perspectiva que aquilo que ocorreu na América Espanhola se deu também na cultura visual religiosa no Brasil, inclusive além de 1640, o ano do fim da União Ibérica. Assim são estes estudos na história da arte muito relevantes para discutir a criação de uma cultura visual religiosa latino-americana específica e identificável, por ser censurada desde a entrada das imagens até a sua preservação e reafirmação pela pintura colonial. Como um tudo, revela-se um projeto da conquista visual, em competição direta com as culturas visuais dos povos originários ou pré-colombianos, orquestrada pela reforma católica que não por acaso também se materializou em estilos de arte específicos, o Barroco e, depois, o

³ Conferir também Carme López Calderón (2014) e seu excelente estudo “Drexel’s *Gymnasium Patientiae* and the Cell of Father Salamanca (Cuzco): Borrowing Images... Borrowing Ideas?”, que mostra mais um exemplo não registrado na página PESSCA.

Rococó.⁴ Esse estudo de uma gravura específica, do *De smalle en de brede Weg*, aponta então, além de si mesmo para o momento da criação de uma cultura visual nova, em terras novas.

Como método propomos seguir a proposta de Ernst Panofsky, desenvolvida justamente para a interpretação da arte renascentista, que inicia com uma descrição pré-iconográfica, seguida de uma análise iconográfica e interpretação iconológica (PANOFSKY, 1986). Isso nos parece adequado diante do objeto a ser investigado.

1 De smalle en de brede Weg de Hieronymus Wierix de 1619: elementos formais ou pré-iconográficos

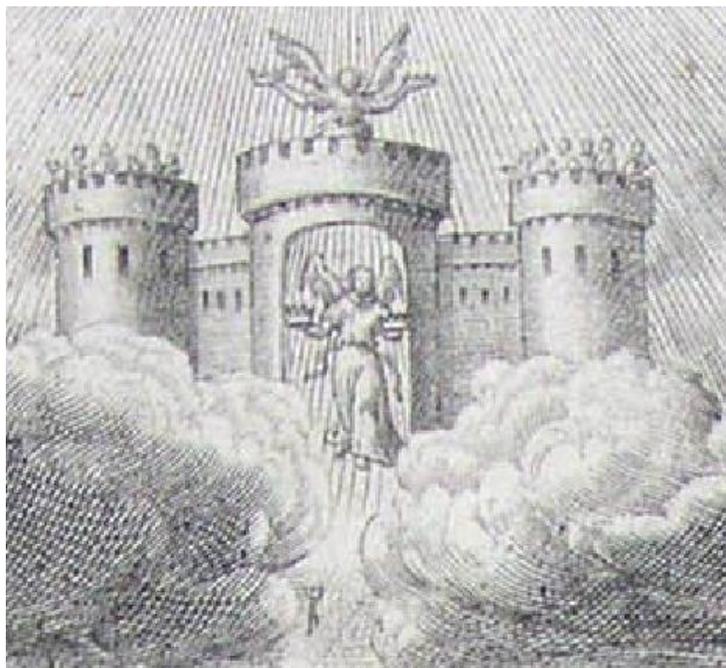
Neste passo, anotamos os aspectos pictóricos e textuais que se evidenciam de forma mais imediata.

Diferente de uma gravura de 1600 do mesmo artista, aparece o nome *De smalle en de brede Weg* na própria obra, em legenda localizada abaixo dela: *Via hic dua; arcta, et áspera prior [...] Altera, lata, plana;* (Há dois caminhos; o primeiro, é estreito e bruto, [...] O outro [é] largo e plano). Devemos, então, partir do princípio que, para o artista, a distinção entre os dois caminhos e as pessoas relacionadas a estes representam os elementos essenciais ou a chave para a interpretação da obra.

Para facilitar a orientação propomos, em seguida, em um primeiro momento, como elemento de composição, a divisão da gravura em um total de novo campos.

⁴ Não podemos acompanhar neste artigo as complexas formas dessa interação que resultou em sobreposições, hibridizações, bricolagens em graus distintos.

**Figura 2: WIERIX, H. Os Dois Caminhos [1619],
detalhe [Campo 1A “A Nova Jerusalém”]**



Fonte: WIERIX, 2017a.

Toda a cena é banhada por raios ou uma luz clara das alturas e cercada por nuvens brancas.

Campo 1B e 1C: Os dois *campi* formam uma unidade. 1B é somente composto por nuvens escuras, resultado da fumaça de 1C. Nesta, encontram-se silhuetas de pessoas que flutuam. Abaixo, há uma cabeça não humana, de um monstro, composto basicamente de uma boca cheia de dentes semelhantes aos de um tigre ou leão, dois olhos e o nariz (figura 3). O monstro olha na direção do(a) observador(a). Na boca, veem-se pessoas e, ao lado direito, uma figura humana, com asas e uma cabeça, e um cachorro.

Figura 3: WIERIX, H. Os Dois Caminhos [1619], detalhe [Campo 2C “A boca do Inverno”]



Fonte: WIERIX, 2017a.

Campo 2A: Esse campo se estende do lado esquerdo até o lado direito de um caminho estreito (figuras 4 e 5). Nele circulam pessoas, alguns pares. Finalmente, somente indivíduos. Ao longo do lado esquerdo do campo, há sete igrejas ou capelas. Entre elas e o caminho estreito, há conexões. Na primeira, uma pessoa de joelhos aproxima-se da igreja. Na segunda, há duas pessoas, com chapéus altos em forma de cone, saindo da capela, retornando ao caminho estreito.

Figura 4: WIERIX, H. Os Dois Caminhos [1619], detalhe [Campo 2A “O Caminho Estreito”]

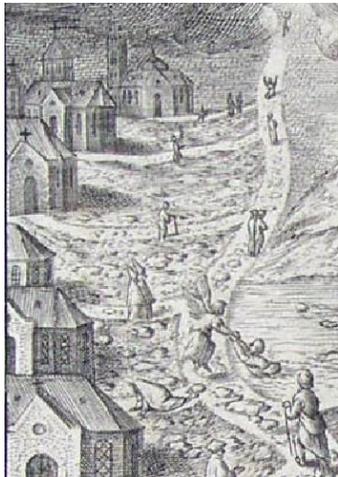


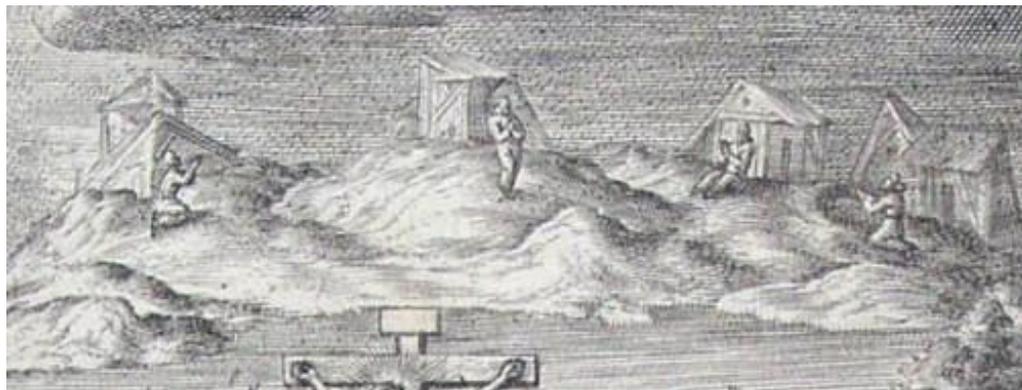
Figura 5: WIERIX, H. Os Dois Caminhos [1619], detalhe [Campo 2A “O Caminho Estreito”]



Fonte: WIERIX, 2017a.

Campo 2B: O campo central ainda pode ser internamente dividido em três grupos: (1) A primeira parte desse campo, na parte superior do campo 2B, é composta por pessoas em frente de casinhas simples de madeira, todas localizadas em uma espécie de ilha ou pico de uma montanha (figura 6).

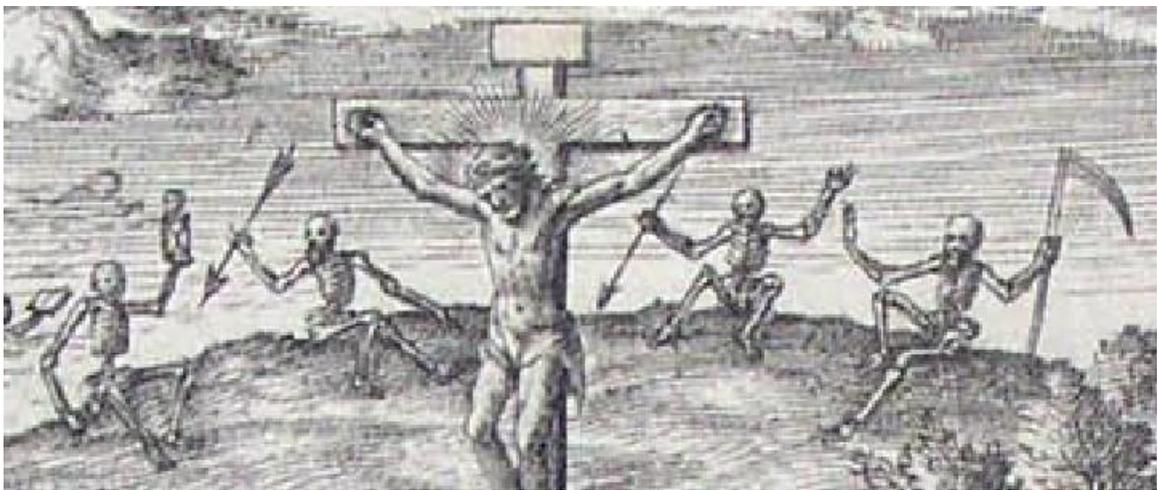
Figura 6: WIERIX, H. Os Dois Caminhos [1619], detalhe [Campo 2B (1) “Os Eremitas?”]



Fonte: WIERIX, 2017a.

Na gravura abaixo dessa cena (Campo 2B (2)), segundo uma perspectiva lógica à sua frente e ao redor, encontramos água, talvez um tipo de lago ou o mar. Nela nadam pessoas, uma delas com um livro na mão. Em seguida, há uma segunda parte terrestre.

Figura 7: WIERIX, H. Os Dois Caminhos [1619], detalhe [Campo 2B (2) “Esqueletos”]



Fonte: WIERIX, 2017a.

Na parte superior desse terreno (figura 7), saúdam quatro esqueletos (Campo 2B (2)). O do lado esquerdo segura uma ampulheta, o do lado direito, uma foice, ambos na mão esquerda. Já os dois esqueletos mais próximos à cruz seguram flechas na mão direita. Novamente segue uma passagem com água, em que há pessoas nadando. Entre elas, mais uma pessoa lendo um livro (Campo 2B (3)).

**Figura 8: WIERIX, H. Os Dois Caminhos [1619],
detalhe [Campo 2B (3) “O Crucifixo”]**

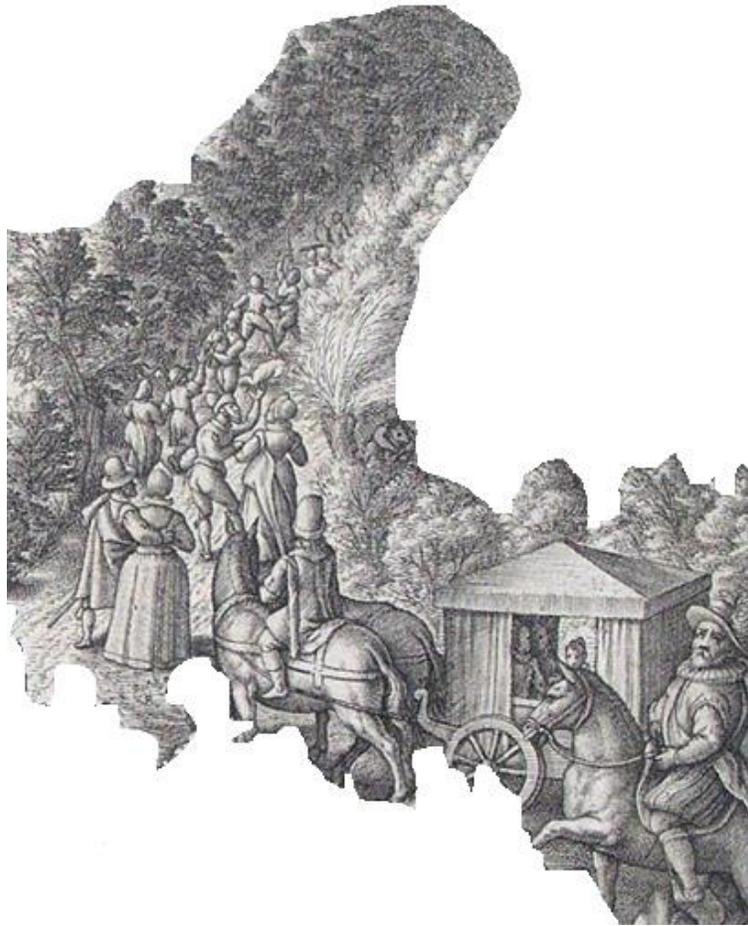


Fonte: WIERIX, 2017a.

Finalmente, encontramos a base de uma cruz com uma pessoa crucificada e, em sua continuação, novamente, água. Trata-se, então, de um conjunto de três “ilhas”, na água entre elas pessoas (figuras 7 e 8).

Campo 2C: Esta parte mostra, da direita para a esquerda e de baixo para cima, uma carroça ocupada por duas pessoas com janela aberta, seguida por um soldado e uma pessoa cavalgando em um dos cavalos à sua frente. Em seguida (figura 9), encontra-se cerca de 15 pessoas que caminham em direção do fim da estrada, ladeada por árvores que se fundem com a parte superior da boca do inferno, localizado no lado direito.

Figura 9: WIERIX, H. Os Dois Caminhos, [1619], detalhe [Campo 2C “O caminho largo”]



Fonte: WIERIX, 2017a.

Campo 3A: No início do caminho que leva à encruzilhada de dois caminhos (Campo 2B), encontram-se duas figuras masculinas (uma delas, veja a figura 10), paradas, com as costas para o (a) observador (a).

Figura 10: WIERIX, H. Os Dois Caminhos [1619 detalhe [Campo 3A]; “Homem, em pé, apontando na direção do caminho estreito”].



Fonte: WIERIX, 2017a.

Campo 3B: Nesse campo, podemos identificar dez pessoas, quatro mulheres e seis homens (figura 11). Na parte superior à esquerda, um casal de costas para o (a) observador (a) está entrando no caminho estreito. No centro, um homem olha diretamente para o (a) observador (a), enquanto uma figura feminina o observa. À esquerda do homem, podem ser identificadas duas figuras masculinas pequenas, que brincam ou brigam. Abaixo da mulher, encontram-se mais duas pessoas de tamanho menor; desta vez, com vestimentas femininas.

Figura 11: WIERIX, H. Os Dois Caminhos [1619], detalhe [Campo 2B “Uma família diante dos dois caminhos”]



Fonte: WIERIX, 2017a.

Como visto acima, a figura feminina maior abraça a figura masculina maior e segura às mãos de uma das figuras femininas menores.

Campo 3C: A última parte é uma cena de mesa (Figura 12). Podemos identificar, à direita, abaixo, um criado servindo vinho. Acima dele, dois casais sentados, seguidos por dois músicos em pé: um com um violino, outro com uma flauta transversal; um casal em pé; um homem sentado e de costas para os observadores, indicando, com a mão esquerda, o grupo do campo 2B; um casal sentado na grama, à esquerda, trocando olhares, virado para o (a) observador (a).

Figura 12: WIERIX, H. Os Dois Caminhos [1619], detalhe [Campo 3C “Um grupo ao redor de uma mesa”]



Fonte: WIERIX, 2017a.

1.1 De smalle en de brede Weg de Hieronymus Wierix de 1619: uma análise iconográfica

Depois dessa descrição inicial, dialogamos com a literatura secundária a respeito da obra e com representações diretas da sua época com as quais a obra possivelmente dialoga.

Segundo Wolfgang Harms (1975, p. 97-110), “grava Hieronymus Wierix em 1619 uma representação cristã dos dois caminhos composta em forma de um Y”. Este épsilon remete a uma tradição metafórica antiga, o épsilon de Pitágoras. Segundo Bruno Snell (2011, p. 229), em seu capítulo *O símbolo do caminho*, esse épsilon “... simboliza os dois caminhos; um conduz para a salvação, outro para a condenação”. Essa referência à antiguidade integra Hieronymus Wierix no discurso cristão.

Campo 1A: Trata-se de um campo importante quanto à composição por representar um dos “campos de entrada” (esquerda acima) à imagem. Ele é reservado para focar na expressão final da esperança, a entrada na Nova Jerusalém. Esta, às vezes, na época medieval, é expressa pela tradição da *Porta Celi* ou da *Porta Coelis* (porta do céu).⁵

Campo 1B e 1C: Tanto na sua obra de 1600, a maior figura desse lado, sem nenhum traço humano e puramente animalesco, é reduzida a uma cabeça com a boca aberta. O motivo do portal ou da boca do inferno, de origem anglo-saxã e viking, surgiu no nono século na Inglaterra e foi, posteriormente, integrado ao imaginário religioso europeu como um todo (SCHAPIRO, 1984 e 1987),⁶ inclusive a literatura⁷ que antecede a obra de Wierix. Interessantemente, ganha mais uma vez destaque nas xilogravuras *La nouvelle Jérusalem*, de 1824, e *Les 3 Chemins de l'Eternité*, de 1850, de François Georquin, e na famosa obra *La Porte de l'Enfer*, de François-Auguste-René Rodin (1840-1917).

Campo 2A: No caminho estreito, encontram-se pedras, e como os quatro pares e seis indivíduos indicam, trata-se de um caminho solitário que, segundo as pessoas retratadas, precisa ser enfrentado de forma individual ou como casal. O motivo da subida remete à tradição dos picos das montanhas como moradas das

⁵ Hieronymus Wierix não faz referência a outra imagem comum na época medieval, a combinação entre *Porta Celi*, *Civitas Dei* e *Maria immaculata*.

⁶ Para uma monografia mais específica, veja Gary D. Schmidt (1995).

⁷ Assim na *Divina Comédia* de Dante Alighieri (1265-1321), em *Otelo*, de William Shakespeare (1564-1616), e na pintura *O sonho de Felipe II* do pintor espanhol El Greco ou Doménikos Theotokópoulos (1541-1614).

divindades e é radicalizada por Wierix por alcançar diretamente o céu. Nesse caminho, não aparece o mundo, somente a Nova Jerusalém como horizonte e igrejas ou capelas como pontes de apoio. Entre cada dos sete prédios eclesiásticos e o caminho estreito, há uma via de acesso. Além do mais, o número sete representa a plenitude; portanto, estas sete igrejas podem tanto referir-se às sete igrejas do apocalipse (Apc. 3) convidadas a retomar sua caminhada como podem representar pontos de apoio durante a caminhada. As figuras entre o caminho estreito e as igrejas e capelas representam, pela linguagem corporal e as vestimentas, remorso e arrependimento (a pessoa se aproxima da capela de joelho), penitência (saindo da próxima capela com um chapéu alto em forma de cone) e perseverança. O uso de um chapéu alto em forma de cone pertencia, em 1619, a um único contexto: à Inquisição espanhola. Quando usado com uma vestimenta que cobria o rosto e o corpo, ele possibilitava uma penitência pública e, ao mesmo tempo, anônima. Usado sem o rosto coberto, fazia parte da punição pública.

Campo 2B: Outro campo importante quanto à composição, por ser o campo central da gravura. A ampulheta indica a transitoriedade da vida humana com seus anos mais ou menos contados. A foice representa, de uma forma ainda mais direta, a morte como inevitável destino. Junto ao motivo da *vanitas*, da vaidade (Campo 3c), faz parte da tradição *memento mori*. A lembrança da própria mortalidade era um elemento central da liturgia do monastério de Cluny e, dessa forma, uma referência importante para a reforma católica. Além disso, essa tradição lembra um hábito romano. Nos casos em que a um general vitorioso era concedida uma procissão triunfal, o escravo ou o sacerdote encarregado de segurar a coroa de louros acima da cabeça do militar repetiam permanentemente: “*Memento moriendum esse*, lembra-te que és mortal”. O tema aparece em diversas obras do artista como no exemplo abaixo (figura 13):

Figura 13: WIERIX, Hieronymus. *Memento mori*



Fonte: WIERIX, 2017b

Nesta gravura, o *Memento mori* abrange a *concupiscentia carnis*, a *concupiscentia oculorum* e a *superbia vita*, ou seja, trata-se de uma transposição pictórica “literal” de 1 João 2.16.⁸

A pessoa crucificada é, certamente, o Galileu, Jesus de Nazaré. A cruz parece formar uma *axis mundo*, um eixo do mundo, e o lugar onde ela é erguida, o umbigo do mundo. A cruz forma o centro, o critério e a razão diante da escolha pelo caminho a ser tomado. A cruz é muito simples, foca meramente na pessoa do crucificado, que é retratado sem auréola, isto é, em seu aspecto humano, em seu sofrimento, em sua mortalidade. Em outras palavras, o crucificado partícipe da condição humana. Os seres humanos são, nesta parte da gravura, representados como nadadores; dois deles seguram um livro aberto.

Campo 2C: O grupo dos viajantes indo na estrada mais larga, isso indicam as roupas usadas por eles, parece pertencer a classe burguesa da cidade. Somente

⁸ “Porque tudo o que há no mundo, a concupiscência da carne, a concupiscência dos olhos e a soberba da vida, não é do Pai, mas do mundo” (1Jo 2.16). Sobre o tema em geral, veja Patrick Cullen (1974).

um homem é armado e podemos identificar quatro pares de homens e mulheres. As figuras mais distantes do observador são atacadas e cena lembra um roubo nas estradas intermunicipais. A cidade da Antuérpia era uma cidade de fronteira.

Campo 3A: As duas figuras masculinas, no início do caminho que leva à encruzilhada de dois caminhos, parecem discutir os possíveis caminhos.

Campo 3B: Em 1619, retratam-se crianças ainda como pequenos adultos. Wierix segue aqui o exemplo de mestres holandeses como Pieter Brueghel, o Velho (1525-1569).⁹ Trata-se de dois rapazes que brigam, brincam ou até imitam a dança dos pares ao redor da mesa (Campo 3CB), e de duas meninas. O conjunto forma, pois, uma família com quatro crianças, dois rapazes, duas meninas. Encontra-se na encruzilhada dos dois caminhos, uma família em situação de decisão. Jan Wierix, em uma de suas gravuras (Figura 14), interpretou este momento, junto à referência imagética e ao épsilon pitagórico, que na tradição muitas vezes na história ainda acompanhado pelo motivo de Hércules na encruzilhada dos caminhos.

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



Fonte: WIERIX, 2017c.

⁹ Conferir, por exemplo, sua obra, *Jogos Infantis ou Brincadeiras de Crianças*, pintada em 1560 e que retrata 250 pessoas e 84 brincadeiras. Todas as crianças são retratadas como pequenos adultos.

Nessa gravura, Hércules está diante da escolha entre o bem ou o mal, a virtude ou o vício.¹⁰ Com isso, Jan Wierix resgata uma ênfase da antiguidade que na época medieval, segundo Snell,

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. (SNELL, 2011, p. 229).

Contudo, essa ênfase representa também uma nova tendência na obra do próprio Hieronymus Wierix que, em sua versão do *De smalle em de brede Weg* de 1600, ainda focava na influência de anjos e demônios sobre as pessoas no caminho estreito e largo. Na versão de 1619, vemos uma família diante da escolha entre o bem e o mal, sem influência divina ou diabólica visível.

Campo 3C: A roupa das pessoas ao redor da mesa e a variedade de chapéus dos homens pertencem às classes burguesas e pessoas de posse.¹¹ Segundo Elmer Kolfin (1999, p. 161), Wierix retrata, ao redor da mesa, um grupo da elite da sociedade dedicado à dança. De fato, essa tese confirma uma investigação mais cuidadosa: especialmente no que se refere à posição das mãos e, no caso do homem no lado direito acima da mesa, os pés mostram que os quatro pares ao redor da mesa não estão sentados.

Como *inscriptio* da obra de 1619 consta: *H. V. Bael inv[enit]. Hieronymus Wierx sculp[sit] et excud[it]*”, “*Cum gratia et Privilegio. Buschere*.¹² Isso quer dizer: a gravura segue um modelo do pintor Hendrick van Balen (1574-1632), Hieronymus Wierix criou a gravura e imprimiu a folha, e a propriedade artística foi concedida por Joachim Buschere, secretário do conselho privado do arquiduque.

¹⁰ 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).

¹¹ Confere uma capa parecida àquela usada pelo homem ao lado direito abaixo na mesa na pintura *De geldwisselaar en zijn vrouw* (O doleiro e sua esposa), de 1541, de Marinus van Reymerswaele.

¹² Completamos os colchetes e as palavras. Wierix usa diversas abreviações na *inscriptio* para distinguir entre os diferentes níveis do trabalho artístico e seus autores. Ao processo técnico da criação da gravura ele se refere como *fecit*, *sculpsit* ou *scalpsit*. Às vezes, *caelavit*; *invenit*, *composuit* refere-se ao criador do modelo.

Já a realização de ideias de terceiros, ele indica por *figuravit* (segundo ALVI, 1866, p. xxxi-xxxii).

Este direito constituiu um dos privilégios reais outorgados pelos governantes das províncias belgas (ALVI, 1866, p. xxxii). A pintura de Balen contribuiu com elementos, como o casal diante da decisão no centro, a carroça e os instrumentos no caminho largo. Outros elementos, como a referência a Dante no caminho estreito, o trono ao lado do caminho largo, não são transpostos. Em Wierix, não é mais um anjo quem indica o caminho estreito, mas sim, dois soldados (Figuras 10 e 15): um sentado à mesa, em meio aos pares dançando (Campo 3C), ou outro em conversa com o colega no início do caminho estreito (Campo 3A).

Figura 15: WIERIX, H. Os Dois Caminhos [1619], detalhe [Campo 3C]: “Homem, sentado à mesa, apontando na direção do caminho estreito”.



Fonte: WIERIX, 2017a.

A *subscriptio* da gravura, por sua vez, envolve diretamente o observador ou a observadora e destaca os inícios como os desfechos dos dois caminhos.

Quadro 1

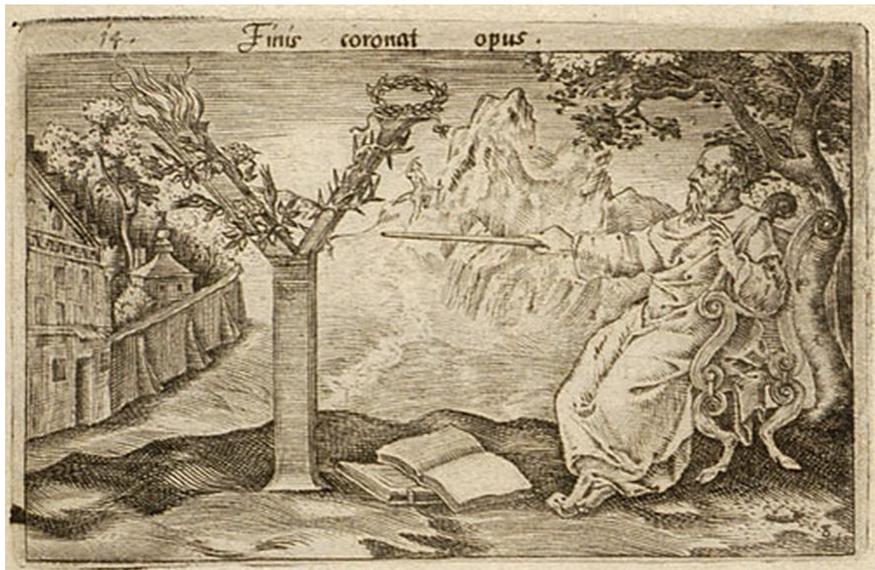
Texto original	Tradução ¹³
<i>Via hic dua; arcta, et áspera prior: sentibus, vepribus, et septa montibus.</i>	Aqui há dois caminhos; o primeiro é estreito e bruto: através de espinhos e urzes, e coberto de rochas.
<i>Altera, lata, plana; gramine, floribus, et vestita frondibus,</i>	O outro é largo e plano; através de pastos verdes, flores, e coberto de árvores;
<i>illa, nec, multo post, ad aeterna te gaudia; haec compendio ad perennatuos ducet ignis.</i>	Aquele, porém, bem depois te conduz à felicidade eterna; e este, rapidamente, te conduz ao fogo perene.
<i>Si inuitant non moritura proemia, non terreat abiturus labor.</i>	Se aqueles que morrerão não desejam prêmios, a tarefa de morrer (partir) não assusta.
<i>Si provocant perituri risus, lusus, ioci, flammas intuere, aeternant</i>	Se aqueles que perecerão provocam risos, brincadeiras, e jogos, veja, eles eternizam as chamas.

Fonte: Dados da pesquisa

Assim sendo, convidam-se os leitores e as leitoras a se envolver no processo de decisão à qual a gravura quer conduzir. O texto lembra textos que acompanham emblemas do épsilon e Pitágoras como na obra de Pierre Caustau (1555, p. 332) ou de Jean-Jacques Boissard (1588, p. 22-23). Na obra de Boissard, trata-se do emblema 14 (Figura 16), que é acompanhado pela *inscriptio Finis coronat opus* (O fim coroa a obra.) e pela *subsriptio: Le chemin en est beau, large, doux, & plaisant / Qui rid au passager: mais le sortit nuisant / Jette l'ame, & le corps au feu qui les devore. / L'estroit est de vertu le sentier espineux, / Qui couronne de vie en fin le vertueux* (O caminho é bonito, largo, doce e agradável. / O que parece livrar o caminhante, acaba prejudicando-o / e leva a alma e o corpo ao fogo que os devora. / O caminho estreito da virtude é uma trilha espinhosa, / que coroa a vida virtuosa ao seu fim” [Tradução do autor]).

¹³ Agradeço ao Prof. Dr. Pedro Germano Leal, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a leitura crítica da minha tradução do latim e suas sugestões de melhoramento.

Figura 16: Jean-Jacques Boissard, Emblemata, 1588 [Emblema 14]



Fonte: BOISSARD, 1588, p. 23.

O título da gravura orienta pensar o caminhar a partir das suas supostas possíveis finalizações. Os dois braços têm grossuras distintas. O lado mais forte termina em chamas enquanto no topo do lado mais estreito se encontra uma coroa de louros. Esses elementos reaparecem na gravura de Wierix, que conecta, dessa forma, as referências bíblicas (Caminho Largo e Estreito) com a tradição da antiguidade.

1.2 De smalle en de brede Weg de Hieronymus Wierix de 1619: interpretação iconológica

Nesta terceira parte, focaremos o conjunto, levando em consideração seus elementos. Partimos de dados biográficos de Hieronymus Wierix e da discussão a respeito da sua confessionalidade para depois destacarmos os aspectos centrais da economia da cidade de Antuérpia em 1619.

Wierix era um artista contratado por Christopher Plantin (1514-1589) e mantido por Jan Moretus (1543-1610), seu genro. Na época da criação da gravura

até 1619, isto é, no fim de sua vida, Balthasar Moretus (1574-1641) esteve em frente da *Oficina Plantina*. As excelentes relações de Plantin com a corte espanhola se traduziram em um monopólio da produção de livros religiosos para todo o Império Espanhol, com a tarefa principal de promover a reforma católica, e os irmãos Wierix contribuíram com 231 gravuras somente para as publicações jesuítas (BOWEN; IMHOF, 2008, p. 44).¹⁴ Interessantemente, há uma discussão quanto à pertença ou origem confessional de Hieronymus Wierix e do estilo de vida dos artistas. Quanto ao vínculo confessional, Shantz defende a conversão dele em 1585 ao luteranismo: “Wierix tinha sido registrado como um luterano desde 1585” (SHANTZ, 2005, p. 158). Mais comumente, cogita-se uma origem ou simpatia luterana¹⁵ com posterior conversão para o catolicismo, ou uma mera colaboração com um editor luterano na Antuérpia entre 1570-1585,¹⁶ como atitude artística crítica em resposta à crueldade da campanha bélica do exército espanhol nos Países Baixos, mediante a “fabricação, gravação e publicação de impressões anticatólicas e antiespanholas” (TESZELSKY, 2014, p. 95). David Kunzle comenta, entretanto:

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 seguiram o poder. Anteriormente firmes gravadores de impressões católicas, com a queda de Antuérpia para Parma, seguiram voltaram após desse interlúdio para a propaganda em defesa da Espanha. (KUNZLE, 2002, p. 145-146).

Aqui não nos interessa tanto a discussão sobre o caráter dos irmãos, assunto que, mais adiante, David E. Mungello (2009, p. 46) também comenta. Mais importante parece-nos o fato da existência de uma população que, no mínimo, simpatizava com os protestantes. Certo é que na obra *De smalle em de brede Weg* de 1619 não prevalecem tendências antiespanholas, anticatólicas e antimilitares.

¹⁴ Sobre Vos e H. Wierix veja também Leo van Puyvelde (1956) e Karen L. Bowen; Dirk Imhof (2003, p. 161-195).

¹⁵ Assim Walter Melton; Bret Rothenstein; Michel Weemans (Ed.) (2014, p. 282): “... os três irmãos Wierix ... eram simpatizantes dos luteranos”.

¹⁶ Natasja Peeters (2008, p. 114) afirma que H. Wierix trabalhou para o “editor e publicitário luterano Willem Verhaecht, que era ativo na Antuérpia entre 1570 e até 1585”. Não tínhamos como verificar o texto de James Clifton (2003, p. 104-125).

Isso pode ser um reflexo da interrupção do conflito entre as províncias do Norte e a Espanha, a chamada Guerra dos 80 anos (1572-1648), entre 1609 e 1621.

Ademais, Wierix faz parte de um grupo importante para a economia da cidade. Apesar de a Antuérpia, segundo Braudel, já tinha vista tempos melhores, a cidade ainda foi bem-sucedida. Antes, entre 1500 e 1550, Antuérpia tinha sido até o centro econômico do ocidente, uma posição que ela perdeu primeiro para Gênova (1550-1560), depois para Amsterdã (1610-1780) e Londres (BRAUDEL, 1987, p. 32). A ascensão da cidade de Antuérpia tinha a ver com a presença da Companhia das Índias Orientais, um negócio que, depois de 1585, migrou para Amsterdã. Além disso, o rei Carlos V, em 1534, tinha cedido aos novos cristãos portugueses o direito de se estabelecerem na Antuérpia com relativa tranquilidade até 1550. Depois de 1550, muitos migraram para Amsterdã, outros para a Venécia e Génova (ABICHT, 2000, p. 289-300). Em conjunto, isso criou uma situação surpreendente: Durante a União Ibérica “[...] deslocar-se-á o centro de gravidade na Europa do sul para o norte, para Antuérpia e, depois, Amsterdã, e não para os centros do império hispânico ou português, Sevilha ou Lisboa” (BRAUDEL, 1987, p. 31).

Na segunda metade do século 16 o conflito com os holandeses tinha interditado o acesso direto da cidade Antuérpia ao mar, o que mudou a ênfase da sua economia: a cidade se transformou em um centro do refino de pedras preciosas e da produção de livros e de gravuras da altíssima qualidade. Enquanto as pedras preciosas vinham do Reino Espanhol e de suas colônias, os livros tomaram o caminho inverso. Hieronymus Wierix estava então envolvido em um negócio lucrativo e fundamental tanto para a cidade como para o Império Espanhol. Relacionado a isso desenha David E. Mungello uma imagem nada favorável dos três irmãos:

Os melhores artesãos na arte da gravura de cobre no século XVII Europa foram encontrados em Amsterdã e Antuérpia; e foi em Antuérpia que os jesuítas rastrearam 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. (MUNGELLO, 2009, p. 46).

O comentário parece referir-se a uma idade menos avançada em sua vida, mas relaciona a cena da dança e da mesa em que se serve álcool, com uma memória pessoal e existencial. De qualquer forma, Wierix aplica aparentemente a simbologia religiosa na qual a dança já era uma metáfora pictórica comum da vaidade humana, inclusive, colocando os retratados a poucos passos do caminho largo que os levaria em direção da perdição. Como os irmãos Wierix, posteriormente, casaram-se e tiveram filhos, a referência a uma família burguesa da cidade (Campo 2B, no centro) pode conter também traços autobiográficos. Na gravura, essa família parece indecisa, interpretação possível considerando o fato que a figura paterna olha para o observador ou para a observadora. Finalmente, a referência aos penitentes da Inquisição (Campo 2A) pode ser uma referência biográfica como memória das fases distintas de simpatias e antipatias confessionais e políticas.

Todavia, mediante das pessoas retratadas, Wierix convida o (a) observador (a) a se envolver nesse processo de decisão. Wierix se dirige às pessoas na expectativa de uma sólida competência cultural, inclusive no domínio do latim, dos clássicos (Pitágoras), da emblemática como gênero em combinação com um conhecimento bíblico-teológico, no caso, Mateus 7. Mais uma vez recorremos à menção indireta da instituição da inquisição para se ter uma ideia mais clara de, no mínimo, uma parte dos endereçados. No caso da Antuérpia, pode referir-se tanto a exprotestantes como a marranos ou cristãos novos. Jacques Gutwirth (1966, p. 365-384) relaciona o negócio com pedras preciosas com a presença de um grupo pequeno de negociantes judaicos clandestinos, oficialmente cristãos católicos, presentes na cidade, ainda no ano de 1619. Eram judeus sefarditas de origem espanhola e portuguesa que construíram um mercado desde a Índia, na época a origem da grande maioria das pedras, até a Europa (SHAINBERG 1982, p. 301-311). Dessa forma servem as informações em relação às viravoltas econômicas e confessionais da cidade de Antuérpia para identificar duas populações minoritárias distintas como contempladas pela gravura *De smalle em de brede Weg* de 1619. Além disso, dirige-se a gravura às populações urbanas e eruditas do império espanhol-português, por não representar, em nenhum momento, membros da

aristocracia ou cenários rurais e feudais. É uma obra que nasceu visivelmente no contexto de uma cidade do norte da Europa sob administração espanhola em promoção da reforma católica, usando uma linguagem religiosa por ela aprovada, e a narrativa pictórica para construir um imaginário religioso envolvente e impactante.

Considerações finais

O imaginário religioso construído por meio da gravura *De smalle en de brede Weg* do ano 1619, de Hieronymus Wierix, pode ser considerado ortodoxo segundo os termos da reforma católica quanto à técnica e à prática devocional proposta. O estilo de vida criticado, as referências à cultura da antiguidade, pré-cristã e cristã, a ênfase na virtude e na contemplação do crucifixo, o aviso sutil em relação à instituição da inquisição para grupos de novos cristãos e protestantes convertidos, porém em uma perspectiva de possibilidade de arrependimento por penitência, tudo isso identifica as populações urbanas burguesas das cidades das províncias do sul dos Países Baixos, organizados na União de Arras (1579) e parte do Império Espanhol como primeiro endereçado dessa gravura devocional.

REFERÊNCIAS

ABICHT, Ludo. Antwerp: The Jerusalem of the West. In: ISRAEL, Jonathan; SALVERDA, Reinier. **Dutch Jewry: Its history and Secular Culture (1500-2000)**. Leiden: Brill Academic Publishers, 2000. p. 289-300.

ALVI, Louis Joseph. **Catalogue raisonné de l'oeuvre des trois frères Jean, Jérôme et Antoine Wierix**. Bruxelas: T.J.I. Arnold, 1866.

BLASIO, Maria Grazia. **Cum gratia et privilegio**: Programmi editoriali e politica pontificia. Roma 1487-1527. Roma: Ufficio Beni Librari, 1988.

BOISSARD, Jean-Jacques. **Emblematum liber / Emblèmes latins [...]** **avec l'interprétation Française**. Metz: Jean Aubry and Abraham Faber, 1588. p. 22-23. Disponível em : <<https://www.flickr.com/photos/internetarchivebookimages/14749221935/>>. Acesso em: 4 maio 2017.

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

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

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**. São Bernardo do Campo; Campinas: Editora da UNICAMP; Editora da Umesp, 2014. p. 143-144.

CAMPOS, Leonildo Silveira; SILVA, Eliane Moura; RENDERS, Helmut. **O estudo das religiões: entre a história, a cultura e a comunicação**. Campinas: Editora da UNICAMP; São Bernardo do Campo: Editora da Umesp, 2014.

CAUSTAU, Pierre. **Pegma**. Lyons: Macé Bonhomme, 1555.

CLIFTON, James. **Adriaen Huybrechts, the Wierix brothers, and confessional politics in the Netherlands**. *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.

CULLLEN, Patrick. **Infernal Triad: The Flesh, the World, and the Devil in Spenser and Milton**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1974.

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. **Folklore**, v. 97, n. 1, p. 70, 1986.

ENENKEL, Karl Alfred Engelbert. Hercules in bivio und andere Scheidewege: die geschichte einer idee bei petrarch. In: DALZELL, Alexander; FANTAZZI, Charles; SCHOECK, Richard J. (Ed.). *Acta Conventus Neo-Latini Torontonensis. Proceedings of the Seventh International Congress of Neo-Latin Studies; Toronto 8 August to 13 August 1988*. Medieval & Renaissance Texts & Studies Bd. 86, Binghamton, NY: 1991. p. 307-317.

FERRERO, Sebastián. Les peintures murales à San Pedro d'Andahuaylillas: agriculture et spiritualité dans les Andes. **RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review**, v. 38, n. 2, p. 40-55, 2013.

GRAYZEL, Solomon. **A History of the Jews**. New York: Jewish Publication Society, 1968.

GUTWIRTH, Jacques. Le judaïsme anversois aujourd'hui. **Revue des Études Juives**, v. 125, n. 4, p. 365-384, 1966.

HARMS, Wolfgang. Das pythagoreische Y auf illustrierten Flugblättern des 17. Jahrhunderts. **Antike und Abendland**, v. 21, p. 97-110, 1975.

HORST, Daniel. De smalle en de brede Weg als protestants thema in enkele unieke 16 deeeuwse prenten. **Bulletin van het Rijksmuseum Jaarg**, v. 47, n. 1, p. 3-19, 1999.

KOLFIN, Elmer. Betaamt het de Christen de dans aanschouwen? Dansende elite op Noordnederlandse schilderijen en prenten (circa 1600-1645). In: JONGSTE, Jan A. F.; RODING, Juliette; THIJS, Boukje (Ed.). **Vermaak van de elite in de vroegmoderne tijd**. Hilversum: Verloren, 1999. p. 153-173.

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.

LÓPEZ CALDERÓN, Carme. Drexel's Gymnasium Patientiae and the Cell of Father Salamanca (Cuzco): Borrowing Images... Borrowing Ideas? In: **10th International Conference Society for Emblem Studies in the Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Alemanha** (29 jul. 2014).

MASSING, Jean Michel. The Broad and Narrow Way from German Pietists to English Open-Air Preachers. **Print Quarterly**, v. 5, n. 3, p. 258-267, set, 1988.

MAUQUOY-HENDRICK, Marie. **Les estampes des Wierix**. Bruxelas, 1978-1983. 691p. 2.335 ilustrações. 4 v.

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

MUNGELLO, David E. **The Great Encounter of China and the West, 1500-1800**. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, 2009.

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

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

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

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**. Campinas: Editora da UNICAMP; SBC: Editora da Umesp, 2014. p. 183-224.

SANSONE, David: Heracles at the Y. *Journal of Hellenic Studies*, v. 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**. Cranbury, NJ: Susquehanna University Press; Selinsgrove, PA: Associated University Presses, 1995.

SHAINBERG, Abe Michael. Jews and the Diamond Trade. In: TILLEM, Ivan (Ed.) **The Jewish Directory and Almanac**. New York: Pacific Press, 1982. p. 301-311.

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)**. São João del Rei, 2012. Dissertação (Pós-Graduação em História) (PFHIS) – Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas (DECIS), Universidade Federal de São João del Rei.

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. **Colonial Latin American Review**, vol. 22, n. 3, p. 369-399, 2013.

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, Hieronymus. **De brede em de smalle Weg**. 1600. In: ZOEK IN RIJKSSTUDIO RIJKSMUSEUM. Disponível em: <<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1898-A-19872>>. Acesso em: 4 maio. 2017a.

WIERIX, Hieronymus. **Memento Mori**. I.pining.com. Disponível em: <<https://s-media-cache-ako.pinimg.com/originals/1d/c5/b7/1dc5b7f72e73807bc2522c86e1d89448.jpg>>. Acesso em: 4 maio 2017b.

WIERIX, Jan. **Hercules na encruzilhada dos dois caminhos**. Wikimedia.org Disponível em: <<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6b/Hercules-crossroads-wierix.jpg>>. Acesso em: 4 maio 2017c.

Anexo 1

Figura 1: WIERIX, H. Os Dois Caminhos [1619],



Fonte: WIERIX, 2017a.