



O emblema *Homo moriens* de Hieronymus Wierix: iconografia católica durante a *Trégua dos Doze Anos*

Helmut Renders*
Escola de Teologia da Universidade Metodista
São Paulo

Para citar este artículo: Renders, Helmut.
«O emblema moriens de Hieronymus Wierix: iconografia católica».
Franciscanum 179, Vol. 65 (2023): 1-34.

Resumo

O artigo aqui apresentado faz parte de uma elaboração sistemática de estilos iconográficos e suas respectivas mensagens iconológicas da cultura visual cristã, com foco na arte religiosa devocional. A obra em questão é um interessante exemplo flamengo da linguagem visual católica em uso cem anos depois da reforma protestante e criada, provavelmente, entre a Trégua dos Doze Anos e o início da[s] Guerra[s] dos Trinta Anos. É estudo a gravura *Homo moriens* de Hieronymus Wierix do ano [1609/1619]. Formalmente, trata-se de um emblema clássico composto por uma *Inscriptio*, *Pictura* e *Subscriptio*. A obra é lida por meio do método iconológico de Erwin Panofsky. Conclua-se

.....
* Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião e da Escola de Teologia da Universidade Metodista em São Paulo. Coordenador do Grupo de Pesquisa RIMAGO – Cultura visual religiosa / CNPq. Apoio FAPESP Projeto Regular processo n. 2020/16134-0, vigência junho 2021-maio 2023. Contato: helmut.renders@metodista.br.

que se o tom da narrativa visual não é polêmico ou controverso, mas, pastoral e especialmente sensíveis à necessidade religiosa de pessoas que se encontram no leito da morte. Trata-se de um discurso visual "interno" da igreja, que dá jus às ênfases soteriológicas estabelecidas pelo Concílio de Trento em uma perspectiva de cuidado, construindo certezas, para poder enfrentar a inevitável agonia.

Palavras-chave

Homo moriens; Hieronymus Wierix; emblema; cultura visual; reforma católica.

Hieronymus Wierix's emblem *Homo moriens*: Catholic iconography during the *Twelve Years Truce*

Abstract

the article presented here is part of a systematic elaboration of iconographic styles and their respective iconological messages of Christian visual culture, with a focus on devotional religious art. The work in question is an interesting Flemish example of Catholic visual language in use a hundred years after the Protestant Reformation and created, probably, between the Twelve Years' Truce and the beginning of the Thirty Years' War[s]. The engraving *Homo moriens* by Hieronymus Wierix from the year [1609/1619] is studied. Formally, it is a classic emblem composed of an *Inscriptio*, *Pictura* and *Subscriptio*. The work is read through the iconological method of Erwin Panofsky. It can be concluded that if the tone of the visual narrative is not polemical or controversial, but pastoral and especially sensitive to the religious need of people who are on their deathbed. It is an "internal" visual discourse of the church, which lives up to the soteriological emphases established by the Council of Trento in a perspective of care, building certainties, in order to face the inevitable agony.

Keywords

Homo moriens; Hieronymus Wierix; emblem; visual culture; Catholic Reform.

El emblema *Homo moriens* de Hieronymus Wierix: iconografía católica durante la *Tregua de los Doce Años*

Resumen

El artículo que aquí se presenta es parte de una elaboración sistemática de estilos iconográficos y sus respectivos mensajes iconológicos de la cultura visual cristiana, con enfoque en el arte religioso devocional. La obra en cuestión es un interesante ejemplo flamenco del lenguaje visual católico en uso cien años después de la Reforma protestante y creado, probablemente, entre la Tregua de los Doce Años y el comienzo de la[s] Guerra[s] de los Treinta Años. Se estudia el grabado *Homo moriens* de Hieronymus Wierix del año [1609/1619]. Formalmente, es un emblema clásico compuesto por *Inscriptio*, *Pictura* y *Subscriptio*. La obra se lee a través del método iconológico de Erwin Panofsky. Se puede concluir que si el tono de la narración visual no es polémico ni controvertido, sino pastoral y especialmente sensible a la necesidad religiosa de las personas que se encuentran en su lecho de muerte. Es un discurso visual "interno" de la iglesia, que está a la altura de los énfasis soteriológicos establecidos por el Concilio de Trento en una perspectiva de cuidado, construyendo certezas, para afrontar la inevitable agonía.

Palabras clave

Homo moriens; Jerónimo Wierix; emblema; cultura visual; reforma católica.

Introdução

Nos séculos 16 a 18, xilogravuras e gravuras em cobre eram um importante meio de comunicação e devoção religiosa, tanto no catolicismo, como no protestantismo. Em seguida apresentamos uma leitura dos motivos e elementos iconográficos e da sua mensagem iconológica da gravura *Homo moriens* ou *Um ser humano que está morrendo*. Essa gravura foi esculpida ou por Johann (1549-1618) ou por Hieronymus Wierix (1553-1619)¹ provavelmente, durante a segunda décadas do século 17. A gravura segue um desenho ou esboço de Ambrosius Francken (1544-1618), infelizmente perdido. Ela faz parte de um conjunto de mais do que 2.000 gravuras dos irmãos Wierix, que em sua grande maioria ilustraram livros jesuítas ou circularam como exemplares avulsos². A pergunta norteadora que nos impulsiona é: quais são os motivos e elementos iconográficos usados e qual é a mensagem iconológica vinculada a eles? Entendemos aqui motivos como um agrupamento de figuras formando uma cena dentro de uma composição maior, contendo diversos motivos. Já entendemos como elementos tanto gestos específicos como artefatos relacionados com figuras e motivos o a composição como toda.

-
- 1 De fato, a pesquisa é dividida sobre a questão da autoria exata. A pesquisa mais antiga relaciona a gravura com Johann Wierix. Cf. Marie Mauquoy-Henrickx. *Les estampes des Wierix ou cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*. (Bruxelles: Bibliothèque Royale Albert Ier, 1978-1983). Fausto Martins, «Leitura iconográfica e mensagem icônica dos `novíssimos` de Wierix». In *Rev. Fac. Letras – Línguas e Literaturas*, Porto, PT, Anexo VIII, (1997): 62, a mais recente com Hieronymus Wierix cf. Hieronymus Wierix, «Homo moriens». In Banca de dados digitais do Virtuelles Kupferstich-kabinett da Bibliotheca Herzog August, Wolfenbüttel, Alemanha. Acesso em: 30 abr. 2022 Disponível em: <http://kk.haum-bs.de/?id=wierix-h-ab3-0027>, e a página do Rijkmuseum em Amsterdã. A gravura somente se refere a “Wierix”. Nós optamos por seguir a sugestão mais recente. Assim excluimos Antônio I. Wierix (1520/25- 1572) e Antônio II. (1555/59-1604) como possíveis criadores. A dificuldade geral dessa e outras atribuições levou Mauquoy-Hendricks a organização dos mais do que 2.000 gravuras dos quatro artistas por temas, considerando a impossibilidade da vinculação exata.
 - 2 O motivo de uma pessoa no leito da morte foi interpretado diversas vezes pelos irmãos Wierix: Hieronimus Wierix, Sem título, retratando Maria no leito da morte, cercada pelos 12 apóstolos [1600?], Johan Wierix. “*Eadem feria* a morte do homem rico e de Lázaro” de 1593 e “Arte de morrer”, 1602. Fausto Martins «Leitura iconográfica e mensagem icônica dos `novíssimos` de Wierix». In *Rev. Fac. Letras – Línguas e Literaturas*: 51-70, tem razão de relacionar o motivo também com os novíssimos. Outros artistas combinaram o motivo do leito da vida e da morte com o motivo do caminho largo e do caminho estreito.

As seções desse artigo seguem a proposta da leitura iconológica de Erwin Panofsky³, partindo da descrição pré-iconográfica, avançando para a análise iconográfica dos seus elementos e motivos principais, como da sua composição como um todo. Finalizaremos pela interpretação iconológica, inclusive, olhando para sinais tanto de intercâmbios como de afirmações visuais confessionais. Assim apresentamos uma leitura de um artefato que nos dá acesso tanto à cultura visual católica quanto à espiritualidade ou às ênfases espirituais promovidas ou articuladas por ela. Não por último, provoca a leitura das linguagens iconográficas refinadas dessa gravura também uma certa experiência estética e, antecipando um aspecto dos resultados, uma noção mais diversificada daquilo que nós chamamos gravuras em serviço da contrarreforma protestante e da reforma católica.

Composição elementos e motivos iconográficos principais

Nas seis figuras unidas em seguida, indicamos alguns dos elementos composicionais da gravura. As primeiras duas figuras indicam uma tridimensionalidade, tanto pelas linhas que caracterizam o chão (figura 1) como pelo agrupamento de objetos e figuras (figura 2). Há um plano principal com dois grupos de figuras maiores, basicamente dividindo a gravura no seu meio, e um terceiro grupo com três figuras menores na parte superior quase central. Pela posição corporal, pelos olhares (figura 4) e pelos gestos as figuras formam três motivos (figura 3). No centro do motivo maior direito, está uma pessoa no leito, com três figuras ao seu redor que vemos da frente do lado e de traz. No motivo com as figuras do lado esquerdo, encontramos no centro uma figura feminina em pé com duas figuras menores, os três com sua frente na direção do observador (figura 15). Estas três figuras oferecem algo a alguém. A figura maior feminina

3 Erwin Panofsky. *Significado nas artes visuais*, 3a edição. (São Paulo: Editora Perspectivas, 1991).

parece dar para um casal de idosos ao seu lado esquerdo dinheiro, as figuras menores servem pão e água a uma pessoa sentada com uma deficiência (lado inferior esquerdo) e a uma pessoa pobre. O motivo menor é composto por três figuras. As duas figuras nas margens apontam para a figura central. Já os olhares dessas três figuras transcendem o motivo específico: a figura direita parece olhar para a figura maior na parte inferior do lado direito, a figura central para a figura maior do lado esquerdo e a figura direita para a figura deitada na cama. Essa figura parece olhar para a figura acima dela e próxima ao seu leito, enquanto as duas figuras na parte inferior do motivo direito parecem olhar para a figura central do motivo menor na parte superior.

Figura 1: H. Wierix, *Homo moriens*, 1619 [chão]



Figura 2: H. Wierix, *Homo moriens*, 1619 [níveis]

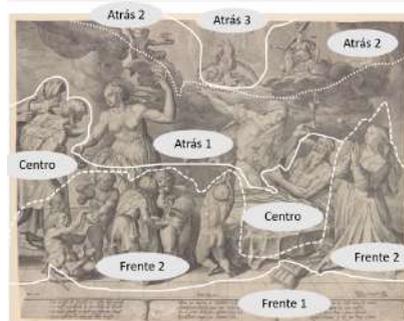


Figura 3: H. Wierix, *Homo moriens*, 1619 [motivos]



Figura 4: H. Wierix, *Homo moriens*, 1619 [olhares]



Figura 5: H. Wierix, *Homo moriens*, 1619 [chão]



Figura 6: H. Wierix, *Homo moriens*, 1619 [chão]



Fonte: Rijkmuseum, Amsterdã, Países Baixos. Número de objeto: RP-P-1906-183
Link permanente: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.332421>

O artista destaca isso por linhas finas que relacionam essas três figuras diretamente. Um terceiro conjunto de linhas passa dessa figura central para a cabeça da figura feminina maior do motivo esquerdo e as duas linhas para essas duas figuras passam por dois corações, o do lado esquerdo com chamas na sua parte superior, o lado direito com duas asas.

Figura 7: H. Wierix, *Homo moriens*, 1619 [coração com chamas]



Figura 8: H. Wierix, *Homo moriens*, 1619 [coração com asas]



Fonte: Rijkmuseum, Amsterdã, Número de objeto: RP-P-1906-183.

As três figuras do motivo menor (figura 9) formam um triângulo: A figura esquerda segura uma coroa, a figura direita uma âncora, a figura central uma cruz vazia, em forma de tau. Acima dessa figura há quatro cabeças com asas o que deve representar um coral angelical. Sentada num arcoíris, essa figura tem, abaixo do seu pé direito, um esqueleto que segura uma lança quebrada em sua mão esquerda⁴. Já abaixo do seu pé esquerdo há um corpo humano, caído na sua frente, segurando em sua mão esquerda uma fruta, ao redor do seu tronco como uma serpente.

Figura 9: H. Wierix, *Homo moriens*, 1619
[Cristo ressurreto, Sabedoria e Esperança]



Fonte: Rijkmuseum, Amsterdã, Número de objeto: RP-P-1906-183

A gravura contém diversos elementos textuais (figura 10). Ao redor, na parte superior e inferior, encontramos um título ou a *inscriptio* (I1 - I3)⁵ e uma poesia ou a *subscriptio* (S1- S3),

-
- 4 A imagem lembra 1 Coríntios 15.55: "Onde está, ó morte, a sua vitória? Onde está, ó morte, o seu aguilhão?" A vulgata traduz aguilhão por *stimulus* que pode se referir a um aguilhão de boi ou uma vara com um pedaço de ferro pontiagudo.
- 5 De fato, a nossa cópia não tem a *inscriptio* porque essa parte superior foi cortada. Outros exemplares, entretanto, tem.

sempre em holandês, latim e francês. Já o texto na gravura ou a *pictura* é sempre em latim e se divide entre palavras para identificar as figuras (P2 - P4, P6), a cena (P5) ou a origem da obra (A1 - A3).

- *Inscriptio*: *Den stervende mensch* (I1), *Homo moriens* (I2), *L'homme mourat* (I3)⁶;
- *Pictura*: 4 *Esdras 2 sapiens* (P1), *Spes* (P2), *Charitas* (P3), *Fides* (P4)⁷, *Multum e/nim valet / deprecatio // iusti as/sidua* (P5)⁸, *Oratio* (P6); *Wie[rix]*⁹ *fecit* (A1), *Ambro[sius] Franc[ken] in[veni]t* (A2), *Willem van Haecht comp[osuit]* e *Geofroi van Haecht esculp[sit]* (A3)¹⁰.
- *Subscriptio*:¹¹ *Homo qui moriens in Charitate Christi credit / Semetipsum consolat quod cum Christo refulget / Et ab gratia divina non auferetur oratio eius / Exhibemini itaque cum charitate fidem* ¹²(S2).

6 O ser humano que está morrendo.

7 Sabedoria, esperança, caridade (amor), fé.

8 "Muito pode, por sua eficácia, a súplica do justo" (Tg 5.16).

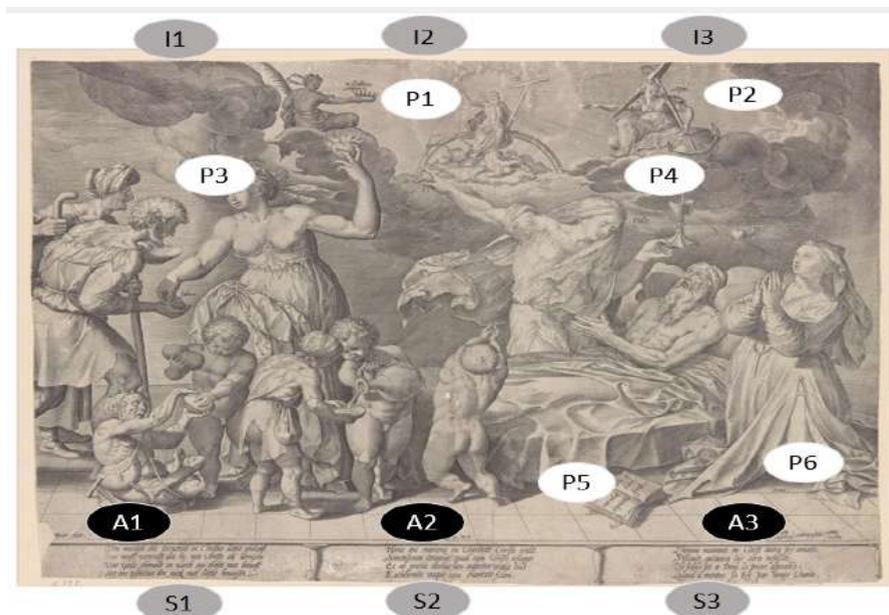
9 A pesquisa relaciona a gravura tanto com João Wierix Marie Mauquoy-Henrickx. *Les estampes des Wierix ou cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier.* (Bruxelles: Bibliothèque Royale Albert Ier, 1978-1983). Fausto Martins, «Leitura iconográfica e mensagem icônica dos 'novíssimos' de Wierix». In *Rev. Fac. Letras – Línguas e Literaturas*, Porto, PT, Anexo VIII, (1997): 62, como com Hieronymus Wierix (página do Virtuelles Kupferstich-Kabinett, 2022) e a página do Rijkmuseum em Amsterdã. A gravura não esclarece a pergunta. Nós optamos por seguir as indicações holandeses. De fato, poderíamos considerar até quatro pessoas: Antônio I. Wierix (1520/25- 1572) e seus três filhos João (1549-1618), Antônio II. (1555/59-1604) e Jerônimo ou Hieronymus (1553-1619). Em consequência, organiza Mauquoy-Hendricks as mais do que 2.000 gravuras dos quatro por temas, considerando a impossibilidade da vinculação exata.

10 Completamos as abreviações que indicam os autores da obra. *Invenit* descreve a criação do original da imagem que depois foi copiado. *Fez it – fez – e escupit* – exculpou – descrevem ambos o trabalho da criação da gravura. Em geral entende-se, porém, que Willem e seu sobrinho eram os editores e vendedores da gravura.

11 As traduções – S1 e S3 – para o holandês e o francês são difíceis para ler. Eles variam um pouco, mas, acompanham o latim em termos gerais.

12 O ser humano que morre acreditando na caridade de Cristo / Encontrará consolo porque em Cristo se refugirá / E pela graça divina suas orações não estarão em vão / A fé, portanto, será mostrada com caridade,

Figura 10: H. Wierix, *Homo moriens*, 1619 [localização de elementos textuais]



Fonte: Rijkmuseum, Amsterdã, Número de objeto: RP-P-1906-183

Pela organização trata-se então ainda de um emblema clássico, com seus três elementos constitutivos¹³. Os emblemas tinham, inicialmente, enquanto obras humanistas, a função de envolver de modo ativo o leitor ou a leitora no processo da interpretação e da apropriação e aplicação da sua mensagem para sua vida cotidiana devocional particular. Quanto aos elementos específicos, já falamos das duas representações de corações. Um elemento importante é ainda um cálice com uma cruz (figura 11) na mão esquerda da figura *fides*, o detalhe que a citação P5 é integrado em um livro abaixo do

13 O que a gravura apesar dessa combinação de texto e imagem não tem é uma legenda por letras. «Imagens devocionais com um sistema de referências de letras e entrelaçamento semelhante de palavra e texto não são um legado espiritual de Inácio, mas têm sua origem na grafia protestante». Cf. Anne-Katrin Sors., *Allegorische Andachtsbücher in Antwerpen*. (Göttingen: Uiversitätsverlag Göttingen, 2015). Em outras gravuras os irmãos Wierix usaram esse sistema de legenda.

leito que remete à própria Bíblia (figura 12), que a figura esquerda do motivo menor segura uma coroa (figura 13).

Figura 11: H. Wierix, Homo moriens, 1619 [cálice]



Figura 12: H. Wierix, Homo moriens, 1619 [Bíblia]



Figura 13: H. Wierix, Homo moriens, 1619 [coroa]



Fonte: Rijkmuseum, Amsterdã, Número de objeto: RP-P-1906-183

As origens dos elementos e motivos iconográficos

A composição da gravura, assim afirma-se nela (A2), parece ser de Ambrosius Francken, o Velho, (1544–1618) um pintor flamengo conhecido por seguir um estilo maneirista tardio, uma pré-forma do

estilo barroco. Apesar de que todos os textos confirmam essa autoria do motivo, não conseguimos identificar o original para compará-lo com a gravura de Wierix.

Mas, sem dúvida, há tanto elementos iconográficos clássicos como surpreendentes. O Cristo ressurreto pisando um esqueleto, uma serpente ou um dragão é um motivo comum. Ainda mais antiga é a imagem de Cristo pisando as cabeças de feras, por exemplo, um leão e uma serpente, como é o caso de um mosaico do século 6 que se encontra na capela do arcebispo em Ravenna. Na respectiva iconografia ocidental Adão e Eva normalmente não aparecem. Em vez disso, são muito presentes na iconografia oriental onde o Ressurreto segura Adão e Eva nos seus punhos para levá-los consigo aos céus. Já em nosso caso (figura 14), trata-se de uma iconografia que representa o Cristo ressurreto como vitorioso sobre a morte (esqueleto) e o pecado no sentido de todos pecados desde o início da criação, ou seja, o pecado original (o papel da serpente e da fruta na queda do ser humano).

Figura 14: H. Wierix, Homo moriens, 1619
[O Cristo ressurreto supera a morte e o pecado original]



Fonte: Rijkmuseum, Amsterdã, Número de objeto: RP-P-1906-183

O motivo da *Charitas* (figura 15) também surpreende. Normalmente configura a *Charitas* uma figura feminina com duas ou três crianças, da mesma idade, mas, de aspectos diferentes para articular que a *Charitas* cuida até de crianças de outras mães.

Figura 15: H. Wierix, *Homo moriens*, 1619 [o motivo da *Charitas*]



Fonte:
Rijkmuseum, Amsterdã,
Número de objeto: RP-P-1906-183

Figura 16: Pieter Bruegel, *Obras de misericórdia*, 1559 [detalhe]



Fonte:
www.wikipedia.com

Não se trata de algo esporádico, mas, de uma cultura de caridade e de amor no sentido qualitativo que transcende primeiros momentos e que está se desdobrando já que muitas mãos possam atender mais pessoas.

Figura 17: H. Wierix, *Homo moriens*, 1619 [esmola / dinheiro]



Figura 18: H. Wierix, *Homo moriens*, 1619 [pão]



Figura 19: H. Wierix, *Homo moriens*, 1619 [água]



Fonte: Rijkmuseum, Amsterdã, Número de objeto: RP-P-1906-183.

A entrega de uma moeda ou a referência direta à prática de dar esmola faz parte da iconografia clássica da *Charitas*¹⁴. Essa inovação

14 Especialmente, quando *Charitas* é retratada em conjunto com as outras virtudes teológicas como, por exemplo, na gravura de Hieronymus Cock (figura 20).

temática explica também a única inclusão de uma referência bíblica na gravura que não é acompanhada por uma palavra ou versículo. A gravura menciona Tobia[s] 4 [7-9], que estabelece uma relação direta acerca da caridade entre seres humanos e da caridade de Deus para com o ser humano¹⁵. Na gravura, a *Charitas* e seus filhos cuidam de um casal de idosos, de uma pessoa com uma deficiência e de uma pessoa pobre, talvez mais jovem, caracterizado pelas poucas roupas rasgadas que recobrem seu corpo. Pão, água e uma moeda, são doações elementares e representam o serviço junto aos mais pobres e miseráveis.

Também chama a atenção a distribuição das três virtudes teológicas na gravura como um todo. A virtude da *Spes*, junto com a virtude da *Gloria*¹⁶, fazem parte do motivo 3, as virtudes da *Charitas* e da *Fides* do motivo 2 e motivo 1, o que dá o destaque para a *Charitas* e a *Fides*. Elas relacionam então os três motivos. A *Spes* aponta para Cristo, o que lembra 1 Timoteo 1.1¹⁷. Os atributos hagiográficos das virtudes cardeais, variam, às vezes. Numa gravura flamenga das três virtudes teológicas de 1562, apresentada em seguida (figura 20), permanecem os atributos da *Charitas* e da *Spes*, mas, a *Fides* segura nessa gravura somente uma cruz. Da mesma forma, especialmente na iconografia católica, é conhecida a representação da *Fides* somente com um cálice nas suas mãos, como evidencia ainda a pintura de Julius Hübner (figura 21) de 1860.

15 "7Dá esmola dos teus bens e não te desvies de nenhum pobre, pois, assim fazendo, Deus tampouco se desviará de ti. 8Sê misericordioso segundo as tuas posses. 9Se tiveres muito, dá abundantemente; se tiveres pouco, dá desse pouco de bom coração". Essa relação quase "causal" encontra-se também em textos não apócrifos do Novo Testamento como nas bem-aventuranças (Mt 5.7).

16 Fausto Martins, «Leitura iconográfica e mensagem icônica dos 'novíssimos' de Wierix». In *Rev. Fac. Letras – Linguas e Literaturas*, Porto, PT, Anexo VIII, (1997): 62, que identifica ao lado esquerdo de Cristo a virtude da Glória, com o ramo de palmeiras como representação da imortalidade e a coroa como símbolo da vitória.

17 "Cristo, nossa esperança". 1.2 fala de Timóteo com verdadeiro filho [de Paulo, o autor] na fé. De certo modo é a pessoa no leito também um "filho da fé", considerando a sua proximidade a virtude da *Fides* e da *Oratio*.

Figura 20: Hieronymus Cock, *Fé, amor e esperança assistindo o ser humano*, 1562



Fonte: Acervo do Museu Britânico, número de acervo 1949,0709.216

Figura 21: Julius Hübner. *Fé, Amor e Esperança*, 1860.



Fonte: www.julius-huebner.de

Nessa pintura sob influência do estilo nazareno, que sua fez ecoava a arte renascentista, a *Charitas* segura um coração, a *Fides* um cálice¹⁸ e a esperança, em mais uma variação, dobra as mãos em

18 Programas iconográficas como também hagiográficas (atribuições iconográficas de Santos e Santas) são bastante duradoras o que demonstram a razão da sua existência que é fornecer uma linguagem compreensível de geração em geração. Esta continuidade não expressa inflexibilidade, mas, continuidade, um código claro de acesso. A perda do conhecimento desses códigos, em especial dos códigos da Antiguidade, indiretamente, das linguagens iconográficas do cristianismo, era uma das razões para Erwin Panofsky do desenvolvimento do método iconológico na primeira parte do século 20.

oração. Wierix combina, então, duas linhas hagiográficas relacionadas à *Fides* e retrata tanto o cálice como a cruz.

Figura 22: Albrecht Altdorfer Venus com dois puti [1530].



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/>

Figura 23: Vincent Selaer. Charitas como alegoria, 1538/1543.



Fonte: <https://fr.wikipedia.org>

Um último comentário em relação ao fato que a *Charitas* é representada com seus seios abertos, acima da blusa, uma iconografia que na mesma época também é usada para representar prostitutas de tavernas. Entretanto, a semelhança se explica por um terceiro elemento: as duas iconografias compartilham a mesma origem, a representação alegórica da *Vénus* (figura 22). Nessa gravura, inclusive, a *Vénus* segura nas suas mãos um coração com chamas. Essa gravura do alemão Albrecht Altdorfer (1480-1538) inspirou-se em uma pintura do italiano Peregrino da Cesena (1490-1520). Já a pintura do artista flamengo Vincent Selaer (1490-1564) retrata a *Charitas* amamentando diversas crianças (figura 23), que sua vez entigra o elemento central do motivo da *Maria lactans*, como gesto de afeto e cuidado.¹⁹ Trata-se, então de uma iconografia bem estabelecida já no século 16, como uma das formas – não a única – de retratar a *Charitas* como cuidadosa e afetiva²⁰.

Figura 24: H. Wierix, *Homo moriens*, 1619 [a oração chega a Cristo]



Fonte: Rijkmuseum, Amsterdã, Número de objeto: RP-P-1906-183

O motivo do coração com asas (figuras 8 e 24) segue uma antiga tradição pré-cristã e tem seu *locus classicus* no *topos* da alma com asas em Platão. Segundo ele, uma alma sem asas está presa no corpo;

.....

- 19 A dependência direta da iconografia da *Vénus* transparece também no elemento da[s] máscara[s] que nesse caso ainda é mantido.
 20 Deve-se então não ceder à tentação de relacionar essa iconografia com a vida particular dos irmãos Wierix no sentido de uma citação visual irônica.

uma alma que ganha asas tem o potencial de chegar nas alturas ou no lugar do divino, porque as asas participam do divino. O motivo era também popular na iconografia protestante, mas, representava nela menos a alma humana do que a totalidade do ser humano.

Assim aparece em livros com emblemas luteranos da época (figura 25), como nos *Emblemas sacras* de Daniel Cramer²¹. Cramer compõe um motivo que combina o coração com asas com uma representação do demoníaco o que representa no total o desejo de se refugiar para Deus do mal. Essa interpretação sugere também a citação do Salmo 143,10 – segundo as bíblias atuais, 143,9 – que acompanha essa *pictura*: "Livra-me, Senhor, dos meus inimigos; pois em ti é que me refúgio". Os irmãos Wierix, porém, seguiram a compreensão iconográfica clássica católica do coração com asas numa compreensão neoplatónica, tão característica para o catolicismo da época²².

Figura 25: Daniel Cramer. "Emblema *altapeto*". In: *Emblemas sacras*, 1624, p. 25 [emblema n. 3]



Fonte: www.openlibrary.org

Figura 26: Johann Wierix. *Eadem feria, a morte do homem rico e de Lazaro*, 1593 [detalhe]



Fonte: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.332935>

21 Daniel Cramer. *Emblema sacra*. 1625, 25. In: *Open Library*. Acesso em: 1 maio 2022. Disponível em: https://openlibrary.org/books/OL23704732M/Emblemata_sacra.

22 Em outras gravuras de João Wierix ["*Eadem feria, a morte do homem rico e de Lazaro*", 1593 e "*A arte de morrer*", 1602] a iconografia é ainda mais medieval. Nos dois exemplos as almas, tanto do homem rico, como de Lázaro e da mulher falecida espontaneamente] são retratados como corpos inteiros, acompanhados, ou por demônios, que levam a alma de cabeça para baixo, ou por anjos, que levam a os corpos de cabeça para cima.

Além disso, na gravura, além da figura da *Gloria*, a *Oratio* é acrescida às três virtudes teológicas dando a ela, pelo formato, um peso parecido. Isso sua vez fortalece a argumentação central da gravura, também expressa pela citação da carta de Tiago e a linguagem gestual do *homo moriens*: a convicção, expressa iconograficamente, que a oração do justo será ouvida por Deus. Enquanto a *Oratio* envia a alma com asas para os céus, a *Fides* aponta para o coração com chamas na mão da *Charitas*.

Aspectos iconológicos da gravura

A gravura foi feita não depois de 1619, o ano do falecimento de Hieronymus Wierix²³. Isso quer dizer que já tinham se passado cem anos desde a reforma protestante (1517) e um meio século desde o Concílio de Trento (1545-1563). 1618 é um ano importante na história das confissões e da Europa, porque marca também o início da[s] Guerra[s] dos Trinta Anos. Hieronymus Wierix trabalhava na cidade de Antuérpia desde 1570 e nós cremos que a obra foi executada durante a *Trégua dos Doze Anos*, por evidências que nos unimos em seguida. Mas, falamos antes um pouco mais sobre os irmãos Wierix. Apesar de grande parte de sua obra se dedicar à cultura visual da reforma católica, eles não eram exatamente católicos exemplares. Na verdade, os irmãos tinham a fama de trabalhar um terço da semana para depois gastar tudo nas tavernas, o que levou a um desgaste com seu primeiro editor, o famoso Christophe Plantin. Em consequência, ao redor de 1570, ele simplesmente não quis mais contratá-los. "Os irmãos Wierix eram conhecidos como `os melhores gravadores de seu tempo`. No entanto, há muitas reclamações de editores sobre o estilo de vida duvidoso dos irmãos e sua falta de confiabilidade" (Cf. MAUQUOY-HENDRICKX, 1978 *apud* SORS, 2015, p. 205). Depois de 1585, os jesuítas pediram a Plantin, por diversas vezes,

23 Caso que erramos não vinculação da obra e seu escultor teria sido Johan Wierix, o ano ad quem seria 1618, ou seja, próximo.

de procurá-los. Assim, solicitou em 1587 a produção de 153 gravuras para a famosa *Evangelicae Historiae Imagines und Adnotationes et Meditationes* com um texto de Hieronymus Natalis, ou Jerónimo Nadal, quem seguia na liderança dos Jesuítas depois de Loyola. Os irmãos Wierix aceitaram e, para a surpresa de alguns, de fato terminaram a tarefa em 1593 (SORS, 2015, p. 213-214). Retomamos esse "contexto" na parte final da nossa interpretação iconológica da obra. A relação entre os irmãos Wierix e os Jesuítas era então focado, por parte dos jesuítas, na qualidade da sua obra acompanhada por uma certa generosidade, assim parece-nos, de ignorar sua fama de uma conduta de vida mais instável e o fato que tinham sidos "luteranos".

O título encontrado na obra – *Homo moriens* – não diz explicitamente o que autores posteriores expressaram com seus títulos dados a obra: *A boa morte* (MARTINS, 1997, p. 62), *Die Kunst des guten Sterbens* (VIRTUELLES KUPFERSTICH-KABINETT, 2022) que quer dizer *A arte de morrer bem*²⁴ e *a Alegoria da boa morte* (RIJKMUSEUM). Quando olhamos, porém, para o conjunto de *inscriptio*, *pictura* e *subscriptio* essas três adaptações se justificam. Se a *inscriptio* somente foca no tema de uma pessoa moribunda, a *pictura* estabelece uma linguagem visual fortemente esperançosa. Ao redor da cama, em imediata proximidade, assistem a *fides* e a *oratio* um homem de idade. A expressão fácil dele é de cansaço, mas a pessoa parece lúcida e bem cuidada, o que sinaliza a longa e bem cuidada barba. Seus olhos abertos podem enxergar diversos elementos organizados ao seu redor, do lado da direita a esquerda: a *Spes*, personificação da esperança, com o atributo da âncora; o cálice com a cruz que a *fides* segura nas suas mãos, sinal da comunhão com Cristo; o próprio Cristo ressurreto, triunfando sobre a morte e o pecado original; a *Gloria*, entregando para ele a corão da vitória ou a *Fides* seguindo o seu braço e a sua mão apontando para um coração em chamas nas mãos da *Charitas* (figura 26).

24 De fato, existe na literatura a expressão *homo bene moriens*, mas, Wierix não sua ele.

Figura 26: H. Wierix, *Homo moriens*, 1619 [campo de visão do moribundo]



Fonte: Rijkmuseum, Amsterdã, Número de objeto: RP-P-1906-183

Pela *Fides* o ser humano no leito, impossibilitado de grandes ações ou atividades, é lembrado daquilo que ele fez na durante a sua vida. A mão da *Fides* aponta para o coração em chamas, a representação da *Charitas*, e a representação da *Glória*. Martins identifica aqui, em primeiro lugar, um elemento tipicamente contrarreformista:

A presença da virtude da *Caridade* era particularmente reconfortante para o moribundo, recordando-lhe todas as boas obras que praticara em vida, constituindo penhor seguro de salvação. Um tema tipicamente contrarreformista em que à justificação pela fé se contrapunha o complemento do valor salvífico das boas obras²⁵.

O que tecnicamente está correto, o discurso pós-tridentino é um discurso a resposta reforma protestante, parece-nos, porém, não ser a ênfase dessa gravura. Para nós, a gravura não reproduz em primeiro lugar as chaves da controvérsia doutrinária como um marco dos conflitos confessionais modernos. Apresentamos, em

25 Fausto Martins, «Leitura iconográfica e mensagem icônica dos 'novíssimos' de Wierix». In *Rev. Fac. Letras – Línguas e Literaturas*, Porto, PT, Anexo VIII, (1997): 61-62.

seguida, as nossas razões para isso. As mãos do homem no leito são dobradas em oração e se unem às mãos dobradas da personificação da reza, a *Oratio*, como também de uma pequena figura que nós vemos somente por trás. Iconologicamente falando, podemos seguir aqui duas direções. Primeiro trata-se de uma sinalização de cuidado para com a pessoa no leito. O homem não ora sozinho, outros oram com ele e para ele. Segundo, considerando que a figura da *Oratio* é uma personificação de uma virtude, da mesma forma como a *Spes*, a *Fides* e a *Charitas*, fala-se aqui da própria pessoa. Quanto a *Oratio* quer isso dizer: a oração do homem no leito, conta com o livre acesso a Cristo, já que a sua alma “tem asas” e se movo numa linha direita para os céus. Essa compreensão também fortalece a referência bíblica, localizada abaixo do leito. Ele serve como uma espécie de *suscriptio* desse motivo. A reza do moribundo é então identifica como a súplica “do justo”. Essa justiça, Martins tem razão, é aqui confirmada dentro do padrão católico, onde a justiça do justo se revela por meio das suas obras de misericórdia. Entretanto, na constelação iconográfica da gravura, parece mais uma memória que traz conforto, do que uma cobrança²⁶ ou uma orgulhosa constatação dos próprios méritos acumulados. A mesma linha de um tom sensato segue Tobias quando afirma “sê misericordioso segundo as tuas posses”, ou seja, o projeto católico é apresentado não em tom polêmico nem em tom de ameaça, mas, próximo àquilo que a *devotio moderna* entendia como *imitatio Christi*. Em tudo, o conjunto iconográfico da cena lembra mais da conversa entre Jesus e seus seguidores segundo Mateus 25,34-36, onde ao convite “Venham, benditos de meu Pai! Venham herdar o Reino” segue a justificativa “Porque tive fome, e vocês me deram de comer; tive sede, e vocês me deram de beber; eu era forasteiro, e vocês me hospedaram; eu estava nu, e vocês me vestiram; enfermo, e me visitaram; preso, e fo-

26 Assim falta qualquer referência ao purgatório.

ram me ver". Isso é respondida pelos "justos", assim o texto, pela pergunta sincera: "Quando foi...?". E a *Fides* indica: "sempre que o fizeram a um destes meus pequeninos irmãos, foi a mim que o fizeram [...]" (Mt 25,40). Essa interpretação parece-nos também sustentar a *subscriptio*. "*Homo qui moriens in Charitate Christi credit / Semetipsum consolat quod cum Christo refulget / Et ab gratia divina non auferetur oratio eius / Exhibemini itaque cum charitate fidem*"²⁷. Cristo como refúgio e a graça de Deus formam o centro dessa poesia em quatro linhas, a fé no amor ou na caridade de Cristo e a fé que virá a público pela caridade descrevem os seus contornos, ou seja, articula-se tanto a *fides quae [creditur]* – a fé no amor de Cristo – como a *fides qua creditur* – uma fé que se expressa pelo amor para com o próximo.

Figura 27: H. Wierix, *Homo moriens*, 1619 [a moeda de esmola]



Fonte: Rijkmuseum, Amsterdã, Número de objeto: RP-P-1906-183

Um detalhe já visualizado, mas, não explicitamente mencionado, parece-nos até afirmar um acento cristocêntrico em um lugar

.....
 27 Tradução: "O ser humano que morre acreditando na caridade de Cristo / Encontrará consolo porque em Cristo se refugirá / E pela graça divina suas orações não estarão em vão / A fé, portanto, será mostrada com caridade".

não esperado: a moeda de esmola dada pela *Charitas* contém a monograma de Cristo formado pelas letras gregas chi e rô. A *Charitas*, então, entrega Cristo. Ser caritativo passa Cristo adiante ou passa adiante a *Charitate Christi*. Se for isso correto, trata-se de um acento que desafia a ideia que ser caritativo representa uma moeda de troca para garantir o amor de Cristo. Em vez disso, ser caritativo é uma extensão do ser caritativo de Cristo²⁸.

Em tudo falta nessa iconografia um tom explicitamente polêmico até apologético: tanto que faltam temas clássicos afirmativos, como o da igreja como sacramento e única mediadora da salvação, o da importância das hierarquias sacerdotais para a correta administração desse mistério ou o do purgatório como primeira etapa de purificação antes de poder entrar no paraíso. Diferentemente, o texto parece querer assegurar: "Hoje você estará comigo no paraíso" (Lc 23,43). Assim suba o coração com asas e passa as nuvens escuras que não conseguem mantê-lo distante da glória dos céus. Concluimos que as evidências iconográficas apontam para uma fala da gravura para dentro da confissão, não para fora; no centro da composição é quem conta com as suas últimas semanas, senão, seus últimos dias, e a promoção de uma devoção preparatória para esse momento.

Com isso, surge a pergunta da competência cultural do fiel "comum" de ler essa iconografia e entender a sua mensagem confortante. A ampla distribuição dessas gravuras nos faz acreditar em sua popularidade. A estrutura de um emblema com linguagem visual renascentista era de fato na época conhecimento comum, tanto entre católicos como entre protestantes, e os motivos e seus

.....

28 Perguntamo-nos se um detalhe dessa sutilidade era visualizável em um desenho com lápis ou em uma pintura em óleo. Nesse caso, os dois deveriam ter sido relativamente muito grandes. Uma outra possibilidade seria que se trata de um acréscimo de Wierix. Nesse caso, seria até não impossível que se trata de uma sutil correção do discurso visual aparente da gravura, que coloca a *Fides* e a *Charitas* lado ao lado.

elementos eram pré-estabelecidos durante séculos e do conhecimento, no mínimo, das populações urbanas, mas, certamente também das pessoas que viviam ao redor de monastérios. O uso das três línguas na *inscriptio* e na *subscriptio* e uso pontual do latim na *pictura* restringe o uso a um grupo escolarizado, com passagem por uma escola de latim. Essas escolas eram acessíveis no século 16 e 17 às famílias urbanas burguesas e prepararam para a vida universitária o que sua vez implicaria um uso exclusivo masculino já que meninas não tinham acesso a essas escolas. Entretanto, meninas tinham acesso a essa formação em monastérios das ordens segundas. Por outro lado, sabemos que os Países Baixos, em comparação com o restante da Europa, tinham no século 16 e 17 o maior índice de alfabetização – não em latim –, inclusive das classes mais humildes. Ou seja, o acesso a leitura era muito comum e essa capacidade se juntou a competência de leituras iconográficas como competência cultural.

Cruzar o tom não polêmico da gravura com a vida e as convicções dos irmãos Wierix ou do desenhista Ambrosius Francken do seu modelo traz alguns dados interessantes. Os três nasceram nos anos 1544, 1549 e 1553, ou seja, eles conviveram com importantes dados da cidade de Antuérpia quanto a sua confessionalidade: o brutal saque da cidade em 1576 com mais de 7.000 cidadãos massacrados, a eleição de uma câmara municipal calvinista em 1577, a ascensão da cidade para a sede e o centro da revolta holandesa e, finalmente, sua nova redenção aos exércitos católicos em 1585. Francken se tornou membro da guilda dos pintores em 1573, ou seja, na fase protestante. De Hieronymus Wierix se sabe que as suas primeiras gravuras depois de 1577 reproduzem obras de Willem van Haecht, o Velho (1535-1585), um defensor da causa calvinista, e dos irmãos Wierix se lembra que eram em 1585 registrados pelos conquistadores da cidade como luteranos²⁹. Em 1585, porém, não

29 Isso é um dado curioso em si, já que se esperaria aqui “protestantes” ou “calvinistas”, que sua vez foi primeiro usado por luteranos em 1552.

se repetiu 1576. Os espanhóis mudaram a estratégia em relação à população da cidade, exigindo uma conversão para o catolicismo ou a saída no prazo de dois anos. Enquanto van Haecht deixou a cidade, os irmãos Wierix e o pintor Francken ficaram, converteram-se para o catolicismo e serviram com a sua arte e suas habilidades, desde então, à propagação da reforma católica. Como a crítica de instabilidade moral dos irmãos Wierix já nasce com Plantin antes de 1570, não pode ser tratada como um comportamento anárquico anticatólico, se não antirreligioso em geral, incluindo os calvinistas. Vale-a pena considerar também que depois de 1600 se desenvolve, paralelamente, um endurecimento das relações internas no calvinismo holandês. Assim aponta Evelyne Verheegen:

Como um dos pontos de virada na guerra (religiosa) que também ocorreu dentro das fronteiras da República, deve-se falar da sentença de morte e a execução por decapitação do capaz, popular e tolerante [...] Johan van Oldenbarnevelt em 1619. Isso endureceu a batalha entre o protestante preciso (reformado) e flexível (remonstrantes). Livros foram escritos sobre a teoria da predestinação e os teólogos travaram uma 'batalha' sobre como Deus autonomamente dispõe da salvação na morte³⁰.

Essa radicalização interna do calvinismo foi consagrada no Sínodo de Dort (1618-1619), mas, se desenvolveu antes. Com outras palavras: a fase não bélica entre o catolicismo e calvinismo nos Países Baixos foi acompanhada por uma fase do endurecimento interno do próprio calvinismo e a fração mais rígida, isso sabiam também os irmãos Wierix, era muito menos a fim ao uso devocional da arte religiosa, porém, não da arte como

30 Evelyne Verheegen. «Religieuze kunst als verzet en troost in de Tachtigjarige Oorlog Een portret van de Utrechtse patriciërsfamilie Van Haecten». *Volkskunde*, v. 2, (2021): 272

meio de discurso polêmico³¹. Parece, ao final, que estes artistas altamente qualificados, pela experiência dos conflitos anteriores com o calvinismo e do interesse explícito insistente dos jesuítas, fizeram, em primeiro lugar, uma opção profissional. Um detalhe em uma das obras anteriores, mas, ainda sim em proximidade cronológica, talvez articule esse “entre” as confissões deles. Assim aparecem na gravura *De brede en schmalle weg* de 1600 (figura 28) de Hieronymus Wierix duas figuras no caminho estreito com chapéus nas cabeças em forma de cones (figura 29). Trata-se de um detalhe que escapa do olhar rápido, mas, não de quem aplica o método de Panofsky com disciplina. Esses chapéus eram usados em algumas cidades da Espanha para identificar judeus e protestantes em fase de penitência e conversão. Não temos como dizer se isso foi a prática também na Antuérpia ou somente do conhecimento geral e não podemos dizer o que esse detalhe de fato significa. Como toda imagem, esse motivo parcial também é polissêmico, e não vem acompanhando por uma passagem textual. Esse minúsculo detalhe pode sinalizar então diversas coisas: ou, considerando somente os chapéus, uma descrição ou referência simbólica do tratamento de exprotestantes em público, talvez como denúncia camuflada; ou, considerando a sua localização no caminho estreito, uma afirmação que esse grupo também anda ou pode andar no caminho certo, independente da sua origem confessional. Isso pode ser uma mensagem ou do criador e exluterano Hieronymus Wierix, ou pode fazer parte do programa iconográfico jesuíta da época que não somente encomendaram, mas, certamente também avaliaram a gravura antes de colocá-la em circulação. A gravura não responde essas perguntas, mas, a existência do motivo evidencia a presença do tema das diferentes confissões na obra dos irmãos Wierix.

.....

31 Cf., Helmut Renders, e Vinícius Magno Nunes Borges Couto. 2021. «O ‘Carro Triunfal arminiano’». *Revista Brasileira De História Das Religiões* 14 (41) (2021): 169-203. <https://doi.org/10.4025/rbhranpuh.v14i41.55102>.

Figura 28: Hieronymus Wierix.
De brede en de smalle
Weg, 1600



Figura 29: Hieronymus Wierix.
De brede en de smalle Weg,
1600 [detalhe]



Fonte: Museu Boimans Van Beuningen.

Número de inventário: BdH 3628 Disponível em:

<https://resolver.kb.nl/resolve?urn=urn:gvn:BVB01:VOORLOPIG25PK>

Mencionamos, inicialmente, que o seguro *terminus ad quem* da obra são os anos 1618 ou 1619 e acrescentamos como um possível *terminus post quem* o ano 1609. 1618 era o início da *Guerra dos Trinta Anos*, 1609 o início da trégua dos 12 anos. Se isso for o caso, a criação da gravura ocorreu durante um breve período de mais paz, mais tranquilidade e mais prosperidade, no mínimo, de um tipo de *status quo*. Nessas épocas, a religião pode também olhar mais para dentro, inclusive, com o objetivo de edificar seus pares. Sors³² observa além

32 Anne-Katrin Sors., *Allegorische Andachtsbücher in Antwerpen*. (Göttingen: Uiversitätsverlag Göttingen, 2015), 40.

disso, que a Feira de Livros de Frankfurt, Alemanha, um lugar onde se vendia mais do que 40% dos livros e cartazes avulsos holandeses³³, era depois de 1609 novamente acessível para livros da Antuérpia. Pode ter sido, então, também no interesse dos editores, visando o mercado dos livros religiosos, investir em imagens que procuram agradar seu grupo de foco, sem desagradar de forma explícita os outros³⁴.

Fica, então, uma tripla impressão quanto às características essencialmente devocionais e não apologéticas do texto: primeiro, a janela de tempo da criação aponta um momento de esgotamento, da noção da relativa impossibilidade de resolver o conflito religioso de forma bélica; segundo, estava-se entrando num primeiro momento de consolidação da nova geografia religiosa europeia e, terceiro, houve interesses de mercado – tanto dos editores como dos artistas – de não ofender potenciais compradores/as. O fato que esse texto devocional é também extraordinariamente pastoral no sentido de omitir qualquer mecanismo de angustiar seu observador, mas, de trabalhar por uma pedagogia de uma afirmação positiva, isso somente explica em parte. Certamente agradou isso quem quis vender a gravura e quem já passou por uma mudança da confissão por obrigação. Tecnicamente falando, trata-se de “um tema tipicamente contrarreformista”. Mas, parece-nos que a intencionalidade dessa obra seria descrita melhor de forma positiva como uma expressão prepositiva da reforma católica, com outras palavras, o discurso visual descreve uma posição para gerar segurança e certeza da fé dentro da narrativa católica pós-tridentina.

33 Que a nossa gravura foi preparada para um mercado maior e além dos países baixos evidenciam a *inscriptio* e *subscriptio* em três linguagens: o *latim* como língua oficial litúrgica católica; o francês como língua da diplomacia e de um mercado significativo católico e o holandês ou flamengo.

34 O mercado alemão para gravuras religiosas tinha como sua maior expressão de qualidade as obras de Albrecht Dürer, e os irmãos Wierix são considerados até hoje “as mais extraordinárias personalidades de copistas da história da arte” Anne-Katrin Sors. *Allegorische Andachtsbücher in Antwerpen*. (Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2015), 205. Eles aprenderam fazer esse tipo de réplicas como adolescentes, mas, continuaram com isso até na idade avançada, Anne-Katrin Sors. *Allegorische Andachtsbücher in Antwerpen*. (Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2015), 205. Os colecionadores alemães certamente estavam de olho nesse detalhe.

Considerações finais

Comprova-se novamente a importância de olhar para uma imagem com bastante atenção e que para isso o método iconológico de Panofsky continua oferecendo técnicas preciosas. Além disso, parece-nos importante acompanhar a composição visual proposta pela gravura. Trata-se da estrutura de um emblema que inicia com a *inscriptio* abrindo uma conversa com a *pictura* e a *subscriptio*. Parece-nos que nesse caminho ocorrem acentuações importantes. A *inscriptio* apresenta ainda o tema um tanto genérico, apesar de que o mais exato *homo bene moriens* era na época já conhecida e estava à disposição. A *pictura* introduz, num primeiro olhar, a *Charitas* e a *Fides* como do mesmo tamanho no processo do acesso à salvação, até que a *Charitas* é referenciada pela *Fides* como elemento que deve gerar fé e a certeza da fé. Referências como à súplica do justo, à esmola que se relaciona com a caridade do próprio Cristo e à *subscriptio* que fala do refúgio em Cristo, do papel central da graça e Deus, da fé em Cristo e dá fé que atua pelo amor (Gl 5,6) – *exhibemini itaque* segue a menção da graça de Deus – distanciam essa imagem de representações da doutrina da justificação pelas obras como *conditio sine qua non*. Em vez disso, lembra a *Fides* da *Charitas* do próprio moribundo e da sua fé pelo qual já tinha atuado pelo amor. O foco não está, quanto a sua vida, em acertos ou correções ainda necessárias, mas, na afirmação de uma certeza que gera paz, já que “Muito pode, por sua eficácia, a súplica do justo”. Por causa disso julgamos a obra menos comprometida com um posicionamento contra a reforma protestante e mais a favor da reforma católica, um direcionamento da linguagem visual para o campo do cuidado pastoral que nós consideramos mais provável em tempos mais pacíficos como durante a *Trégua dos Doze Anos*.

Uma pergunta ainda aberta e que necessita mais pesquisas se refere ao uso dessa e de outras gravuras do mesmo gênero no cotidiano devocional no âmbito católico. Isso não faz parte do método

iconológico de Panofsky, mas, é de interesse. A gravura não faz parte de um *Andachtsbuch*³⁵, um livro devocional, mas, trata-se de uma gravura devocional como folha única ou avulsa, produzida em número consideráveis, como tantas outras. O que se sabe é que o uso desse tipo de literatura ou do material avulso era muito comum, tanto entre católicos como entre protestantes, com centenas de publicações nos séculos 16 e 17, inclusive com títulos parecidos, como o de *Pia Desideria*³⁶. A prática de organizar a sua vida devocional com este tipo de material era então, muito comum, supomos com uma necessidade especial por parte do catolicismo, já que não tinha o costume de permitir aos leigos e às leigas o acesso direto ao texto bíblico. Esse costume requeria a capacidade de leitura e, quanto ao uso de imagens, de competências culturais iconográficas e iconológicas. O que podemos ver, depois nos séculos 18 e em especial no século 19, como cartazes com iconografias devocionais claramente alcançaram as classes mais humildes, tanto nos territórios católicos como protestantes, acompanhado com uma única mudança: o abandono do latim e o uso das linguagens nacionais. Esse fenômeno já inicia no século 16 com edições bilíngues até quadrilíngues de livros devocionais que então ainda mantém o latim, mas, não mais dependem dele unilateralmente. A nossa gravura é parte dessa tradição, como o uso de três línguas na *inscriptio* e na *subscriptio* documenta.

Referências bibliográficas

Renders, Helmut, e Vinícius Magno Nunes Borges Couto. «O 'Carro Triunfal arminiano'». *Revista Brasileira De História Das Religiões* 14 (41) (2021): 169-203. <https://doi.org/10.4025/rbhranpuh.v14i41.55102>.

35 Anne-Katrin Sors., *Allegorische Andachtsbücher in Antwerpen*. (Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2015).

36 Confere nosso texto sobre o uso do mesmo título – *Pia Desideria* – para um guia devocional pelo católico Herman Hugo (1624) de Bruxelas, do petista luterano Philipp Jacob Spener (1676) de Frankfurt e do puritano Cotton Mather (1722) da Filadélfia (RENDERS, 2020, p. 754-773).

- Martins, Fausto. «Leitura iconográfica e mensagem icônica dos `novíssimos´ de Wierix». *Rev. Fac. Letras – Línguas e Literaturas*, Porto, PT, Anexo VIII [“Últimos Fins” na Cultura Ibérica (XV-XVIII)], (1997): 51-70.
- Mauquoy-Henrickx, Marie. *Les estampes des Wierix ou cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*. Bruxelles: Bibliothèque Royale Albert Ier, 1978-1983.
- Panofsky, Erwin. *Significado nas artes visuais*, 3a edição. São Paulo: Editora Perspectivas, 1991.
- Renders, Helmut. «Razão e afeto nos *Pia Desideria*: inspiração para uma linguagem interconfessional contemporânea». *Pistis & Praxis*, Curitiba, v. 12, n. 3, (2020):754-773. DOI: 10.7213/2175-1838.12.003.DS12
- Sors, Anne-Katrin. *Allegorische Andachtsbücher in Antwerpen*. Göttingen: Uiversitätsverlag Göttingen, 2015.
- Verheegen, Evelyne. «Religieuze kunst als verzet en troost in de Tachtigjarige Oorlog Een portret van de Utrechtse patriërsfamilie Van Haeften». *Volkskunde*, v. 2, (2021): 261-331.

Referências iconográficas

- Hübner, Julius. *Glaube, Liebe, Hoffnung*, 1860. Disponível na página Julius Hübner. Disponível em: http://www.julius-huebner.de/DE/1858_glaube_liebe_hoffnung.html
- Bruegel, Pieter. As sete obras de misericórdia. In: Wikipedia. Acesso em: 28 abr. 2022. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Pieter_Bruegel_the_Elder_-_Caritas_%28Charity%29_-_Google_Art_Project.jpg.
- Cock, Hieronymus. «A fé, o amor e a esperança assistem o ser humano». In: *Acervo do Museu Britânico*, número de acervo 1949,0709.216. Acesso em 28 abr. 2022. Disponí-

vel em: <https://www.britishmuseum.org/collection/image/130627001>

Cramer, Daniel. Emblema sacra. In: *Open Libary*. Acesso em: 1 maio 2022. Disponível em: https://openlibrary.org/books/OL23704732M/Emblemata_sacra.

Aldorfer, Albrecht. "Venus com dois puti [1530]. In: Página Wikipedia Commons. Acesso em: 30 abr. 2022. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus_with_Two_Putti_MET_DP833062.jpg.

Selaer, Vincent. "Charitas como alegoria", 1538/1543. In: Página Wikipédia. Acesso em: 30 abr. 2022. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:%27Allegory_of_Charity%27_by_Vincent_Sellaer.jpg.

Wierix, Hieronymus. *Homo moriens*. In: Banca de dados digitais do Virtuelles Kupferstich-kabinett da Biblioteca Herzog August, Wolfenbüttel, Alemanha. Acesso em: 30 abr. 2022. Disponível em: <http://kk.haum-bs.de/?id=wierix-h-ab3-0027>.

Wierix, Hieronymus. *Homo moriens*. In: Página do Rijkmuseum, Amsterdã, Países Baixos. Acesso em: 28 abr. 2022. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.332421>.

Enviado: 16 de mayo de 2022

Aceptado: 29 de junio de 2022

