

LEITURA ICONOGRÁFICA E MENSAGEM ICÓNICA DOS "NOVÍSSIMOS" DE WIERIX

FAUSTO MARTINS
Universidade do Porto

Nos finais do século XVI e começos do século seguinte, a edição de livros ilustrados e estampas avulsas experimentou notável incremento, o que veio a conferir ao método de leitura pela imagem um surto verdadeiramente extraordinário.

Graças à indissolúvel união da estampa gravada ao texto escrito, pôde-se actualizar o método óptico intuitivo da oração pessoal, iniciado com a *Devotio Moderna*, continuado por Santo Inácio de Loiola e confirmado pelo Concílio de Trento ¹.

Trento reconheceu, por via de decreto ², a função da imagem como meio de difusão do dogma católico. Neste sentido, a estampa religiosa desempenhou uma função transcendental na catequização dos povos e na divulgação da doutrina cristã.

Entre os grandes mestres da expansão doutrinal através da imagem destaca-se a dinastia dos *Wierix*, cujo fundador foi *António 1º Wierix* (1520-1572). Dos seis filhos que a Providência lhe deu, três deles, *João*, *Jerónimo* e *António*, notabilizaram-se no campo da gravura, produzindo uma vasta obra. *João Wierix* (1549-1618) cultivou uma gama variada de temas religiosos, incluindo uma série dos *Novíssimos*, dos quais nos propomos fazer uma leitura iconográfica e descobrir as riquezas da mensagem icónica ³.

¹ RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso — Prólogo à edição facsimilada das *Adnotationes et Meditationes in Evangelia...*, de J. Nadal, Barcelona, 1975, p. 11.

² Decreto que trata da *Invocação, da Veneração e das Relíquias dos Santos e das Sagradas Imagens*, promulgado na Sessão XV e última do Concílio de Trento.

³ Para o estudo da obra dos *Wierix* remetemos para as duas publicações mais significativas: ALVIN, L. — *Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé des frères Wierix*, Bruxelles, 1866.

I — 1.º Novíssimo: A Morte

Após o Concílio de Trento, as *Ars Moriendi* da época medieval experimentaram um incremento extraordinário, transformando-se naquilo que Alberto Tenenti designa por *Artes de bem viver e bem morrer*⁴. Com esta designação, pretendia-se introduzir uma nova forma de entender as *Artes de morrer* que não tratavam, apenas, da preparação para a morte aivando-se a consciência do *Memento mori*, mas da arte de ajudar a bem morrer.

Na segunda metade do século XVI e princípios do século XVII, escreveram-se vários tratados que evidenciaram a nova forma de encarar o momento da agonia. Entre muitos, citamos a influente obra do jesuíta Pe. Polanco: *Regia v orden para ajudar a bien morir a los que parten de esta vida*⁵.

As artes para ajudar a bem morrer concentraram-se, principalmente, no momento da agonia a que Frei Luís de Granada chama: *La mayor de las batallas de la vida*.

Foi precisamente este o momento escolhido por João Baptista Wierix para representar o primeiro Novíssimo da Morte⁶ (Fig. n.º 1).

MAUQUOY-HENDRICKX, M. — *Les estampes des Wierix conservées ou cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert-Ier. Catalogue raisonné enrichi des notes prises dans diverses autres collections*, Bruxelles, 1978-1983, 4 vols.

⁴ Alberto Tenenti foi um dos pioneiros do estudo das *Ars Moriendi* na sua obra: *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Turim, 1957. Merecem especial atenção os capítulos III e IV onde desenvolve os temas da *Arte de bem morrer e da Arte de bem viver e bem morrer*. Do mesmo autor: *La vie et la mort à travers l'Art du XV siècle*. Paris, 1983 (1.ª edição de 1952). Da escola francesa, salientamos: CHARTIER, Roger — *Les Arts de mourir, 1450-160*, in *Annales E. S. C.* 1976, n. 1-3, T. XXXI, pp. 51-75; Ariès, Philippe — *L'homme devant la mort*, Paris, 1977; CHAUNU, Pierre — *La mori à Paris — XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris, 1978; VOVELLE, Michel — *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, 1983.

⁵ O Pe. Juan Polanco, Jesuíta, natural de Burgos, publicou o original desta obra em 1575, em Macerata (Marche), com o título de *Methodus ad eos adiuvandos qui moriuntur*. A edição latina teve doze edições até 1668. No caso presente, citamos pela edição castelhana de Zaragoza de 1578. Os Jesuítas foram férteis na produção deste género literário. Entre as obras portuguesas, registamos a publicação do CASTRO, Pe. Estêvão de — *Breve aparelho, e modo facil pera ajudar a bem morrer hum Christam*, Évora, 1672.

⁶ Legenda da gravura:

Primuni Novissimum

Quator hominis novissima ne Catho spectator parui pendas, hos typos tibi ob oculos pono, que si secundam consilium sapientis consilium memoratus fueris, in aeternum non peccabis. Bene etiam vivendo, si mori diacieris, jacile in primi novissimi exitu, malignorum spirituum tentamenta superabis, reliquaque novissima faustius tibi succedent.



Fig. 1 — *I.º Novíssimo: A MORTE*

João Wierix. In MAUQUOY-HENDRICKX, M. — *Les Estamps des Wierix...*

O moribundo permanece deitado, em posição diagonal, sobre o leito da morte, com o rosto sereno e os braços cruzados sobre o corpo, enquanto a *Morte*, representada por um esqueleto, se prepara para o fulminar com o dardo,

Ao contrário do que acontecia nas *Ars Moriendi*, da época medieval, nas *Artes de ajudar a morrer* do período Tridentino, o moribundo foi perdendo protagonismo a favor do Sacerdote, sempre presente e de forma destacada na cena da Morte como se verifica na gravura de *Wierix* a ocupar o primeiro plano, junto à cabeceira, revestido de sobrepeliz e estola, a presidir aos rituais da agonia.

Na realidade e na prática do dia a dia, cabia, agora, ao Sacerdote o papel de protagonista, incitando à oração, aspergindo com água benta, administrando os Sacramentos da Confissão, da Santa Unção e da Eucaristia. No momento de expirar, apresentava o Crucifixo a beijar convidando o moribundo a invocar pela última vez o nome de Jesus ou recitar o versículo das Completas: *In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum*.

O Crucifixo era essencial no processo da agonia, servindo de alívio e consolo do moribundo ao contemplar os sofrimentos da Paixão de

Cristo: *Siempre ha de estar la Cruz de Nuestro Señor con el enfermo y si no la puede tener con sus manos, otra persona la tenga y se la dé a besar algunas veces*, dizia Miguel de la Guerra ⁷.

Outro elemento que deveria acompanhar sempre o moribundo era a água benta com o objectivo de afastar os demónios particularmente activos na fase derradeira da vida. Santa Teresa de Ávila chegava a considerá-la mais eficaz que o próprio Crucifixo na afugentação dos demónios: *De muchas veces tengo experiència que no hay cosa con que huyen más para no tornar. De la Cruz tambien huyen, pero vuelven. Deve ser grande la virtud de el agua bendita* ⁸.

Ao lado do sacerdote aparece, na gravura de *Wierix*, um acólito empunhando uma lanterna e uma vela acesa, significando declaradamente a luz da fé que devia iluminar a alma do moribundo em momento tão decisivo.

A vela acesa à cabeceira do moribundo é interpretada com diversos simbolismos. Para uns evoca a vela da graça do Baptismo que deve acompanhar a vida do homem até à passagem para a eternidade, enquanto para outros autores interpretam-na como símbolo da vigilância que deve acompanhar o moribundo, relacionando-a com a passagem evangélica dos Virgens Prudentes que mantiveram as suas lâmpadas acesas até à vinda do Esposo.

Do lado oposto ao Sacerdote e acólito, o autor da gravura colocou os familiares a manifestarem sentimentos de dor e compaixão. A legenda identifica cada um deles: *Uxor gravida* — esposa idosa; *Proles* — filhos; *proximi* — parentes. Anotemos que certos tratadistas aconselhavam os familiares a conterem os sentimentos de dor e dissimulá-los com atitudes alegres, contribuindo, dessa forma, para uma morte mais serena. O Pe. Polanco defendia que se deviam afastar os familiares da habitação do moribundo. *porque esto más despertarían en él aficciones humanas que espirituales* ⁹. Num ponto estavam todos os autores de acordo: pessoas cúmplices de pecca-

⁷ Citamos pela obra de MARTINEZ GIL, Fernando — *Muerte y Sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, 1995, p. 179. Na historiografia espanhola, ultimamente, o lema da Morte foi alvo de vários estudos, dos quais queríamos salientar: PASCUA SANCHEZ, M.^a José de Ila — *Actitudes ante la muerte en el Cádiz de la primera mitad del siglo XVII*, Cádiz, 1984; LÓPEZ, Robert J. — *Oviedo: muerte y religiosidad en el siglo XVIII (Un estudio de mentalidades colectivas)*, Oviedo, 1985; REDER GADOW, Marion — *Morir en Málaga. Testamentos malagitanos del siglo XVIII*, Málaga, 1986; PEÑAFIEL RAMÓN, António — *Testamento y buena muerte (Un estudio de mentalidades en la Murcia del siglo XVIII)*, Murcia, 1987; LORENZO PINAR, Francisco Javier — *Actitudes religiosas ante la muerte en Zamora en el siglo XVI: un estudio de mentalidades*, Zamora, 1989; Ruiz MOLINA, Liborio — *Testamento, Muerte y Religiosidad en la Yecla del siglo XVI*, Yecla, 1995.

⁸ MARTINEZ GIL, Fernando — *O. c.*, p. 381.

⁹ POLANCO, Juan — *O. C.*, p. 365.

dos pessoais, filhos ilegítimos, amantes deviam ser afastados do leito do moribundo.

A agonia era, igualmente, o momento em que as forças do bem e do mal travavam o último combate pela conquista da alma.

Na gravura de *Wierix*, as forças do bem aparecem representadas no canto superior direito por uma visão celestial em que a alma do moribundo é levada ao *Paraíso* por intermédio de três Anjos.

No plano inferior, surgem dois demónios: um, com cabeça de bode, ostentando um livro aberto com as páginas escritas onde estão registadas as *Opera vana* (jogos, cartas, etc.), outro, representado sob a forma de leão, em atitude feroz pronto a devorar a vítima, numa alusão clara ao texto da antífona de Completas: *Sobri estote et vigilate quia adversarius vester diabolus tanquam leo rugiens circuit quaerens quem devorei, resistite fortes in fide*. Por último, a presença da mesa circular com esquisitos manjares, pode ser interpretada na linha das tentações das forças do mal.

No lado oposto da composição, estão reproduzidos os *Sete Pecados Capitais*. Para a representação do pecado, *Wierix* utilizou, como era habitual na época, a linguagem alegórica, recorrendo aos antigos símbolos dos Vícios e Pecados que exprimiam suas deformidades e a aproximação do homem ao animal: *O homem transformou-se tantas vezes em besta, quantos os vícios que nele se acolheram*¹⁰.

A partir deste conceito, representou simbolicamente os delitos passíveis de condenação desta forma:

1 — Se o pecado do homem era a *Soberba*, a imagem escolhida para exprimir este sentimento insensato correspondia ao *Pavão*.

2 — Se, pelo contrário, a culpa do homem era a *Avareza*, representava-se um *Sapo*.

3 — Enquanto que, para a *Luxúria*, se utilizava o simbolismo sugerido pelo *Bode*.

4 — Para figurar o pecado da *Gula*, representava-se o *Porco*.

5 — O *Leão* presumia a *Ira*.

6 — O *Cão* incarnava a *Inveja*.

7 — Completava o grupo dos Pecados Capitais a figura do *Burro*, como símbolo da *Preguiça*.

A representação dos *Sete Pecados Capitais*, perfeitamente identificados pelas legendas e animais simbólicos, constitui, em nosso entender, um dos aspectos mais sugestivos da composição, do ponto de vista iconográfico.

¹⁰ Cfr. PALUMBO, Genoveffa — *Speculum Peccatorum Frammenti di storia nello specchio delle immagini tra Cinque e Seicento*, Nápoles, 1990, p. 58. Meticuloso estudo sobre a importância da documentação iconográfica, relacionada, sobretudo, com os Pecados Capitais.

Desde o momento em que se estabeleceu a classificação canónica dos Pecados Capitais, a *Soberba* ocupou o primeiro lugar: *Quoniam initium omnis peccati est superbia*¹¹. O primado advém-lhe não só por ter sido, cronologicamente, o primeiro pecado cometido pelos Anjos rebeldes, mas porque, segundo o Profeta Jeremias, todo o pecado se reduz à soberba, transformando-se no delito mais monstruoso e guia de todos os vícios. Como símbolo, convencionou-se atribuir-lhe o *Pavão*, ave dotada duma simbologia quase contraditória. Se na mitologia grega aparece como "animal sagrado" e nos primórdios do Cristianismo é a imagem da imortalidade, baseada na ideia da sua carne ser incorruptível e, como tal, associada à Eucaristia, como *Signum Resurrectionis et Vitae Aeternae*, o facto é que vai perdendo a aura sagrada e acaba desvirtuado como símbolo da soberba e da vaidade.

Na ordenação canónica dos Pecados Capitais, a *Avareza* manteve o segundo lugar. Um pecado frequentemente cometido e combatido na Alta Idade Média, servindo de pretexto a algumas das obras artísticas mais notáveis da época. Para tanto, basta citar a obra-prima dos frescos pintados por Giotto, na capela dos *Scrovegni*, em Pádua, onde a Avareza foi representada com várias bolsas de dinheiro ao pescoço e a cavalgar sobre um sapo¹².

Nenhum animal traduziria tão fielmente a repelência infundida pelo avaro como o *Sapo*. Tudo, neste pobre animal, concorre para causar asco. A pele escura e viscosa, os sons emitidos quando coacha, os movimentos lentos e desconjuntados, os olhos parados. Eis porque, como animal simbólico, aparece caracterizado negativamente, como um ser demoníaco.

Em paralelo com a Avareza, o homem medieval considerava a *Luxúria* como o segundo pecado mais grave. Para a representação simbólica da Luxúria adoptou-se o *Bode*, expoente do apetite sensual. Nos *Bestiários*, o bode aparece como animal voluptuoso, corneador, sempre ávido ao acasalamento,

Para o pecado da *Ira* escolheu-se o *Leão* como atributo. Na alegoria, o leão empunha uma espada em atitude guerreira¹³.

Juntamente com a Luxúria, a Gula foi sempre classificada entre os vícios carnis e por osmose associada ao *Porco*, como animal simbólico. Se, nos nossos dias, o porco simboliza a imundície, nas civilizações

¹¹ PALUMBO, Genoveffa — *O. c.*, p. 297.

¹² Capela de *Santa Maria della Carità — Annunciata, all'Arena* — fundada em 1303 e consagrada em 1305, construída no lugar da Arena de Pádua por vontade de Enrico degli Scrovegni e decorada por Giotto.

¹³ Apesar desta conotação negativa, o leão possui outras propriedades que o convertem num animal simbólico com outros valores positivos: poder, justiça, vigilância, etc.

antigas, o porco era associado à imagem de fecundidade e do bem-estar¹⁴. Contudo, pela sua voracidade, aponta-se como o mais indicado para simbolizar a *Gula*.

A *Inveja* aparece representada sob o símbolo do *Cão*, por morrer de inveja na disputa dum osso. A Inveja, simbolizada no cão, surge com a cabeça coroada de serpentes porque se alimentava de serpentes peçonhentas.

A *Preguiça* assume a figura dum *Burro*. Os moralistas distinguem a preguiça física da passividade mental, um comportamento insidioso que degenerava na melancolia — a *inércia* —, considerada como um vício, enquanto significava perda da fé. Associada quase sempre ao burro, às vezes, a preguiça relacionava-se com o porco e o boi, dois animais indolentes por natureza.

Resulta particularmente interessante a imagem dos Pecados Capitais inserida numa das meditações dos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loiola¹⁵ (Fig. n.º 2) a mostrar um homem sentado sobre o poço do abismo — *Puleus abissi* —, atravessado no corpo por sete espadas, enquanto sobre a sua cabeça pende uma espada com a lâmina ondulante — *Gladium ultionis* —, a espada da morte. Em cada uma das espadas assinala-se o nome dum pecado capital e as empunhaduras tomam a forma de animais simbólicos. Na primeira espada, que atravessa o peito, nota-se claramente a cabeça do Pavão, símbolo da Soberba. Seguem, pela ordem, a Luxúria, a Gula, a Preguiça, a Ira, a Inveja e, finalmente, a Avareza.

A associação do pecado à bestialidade torna-se mais evidente noutra imagem dos *Exercícios Espirituais*¹⁶ (Fig. n.º 3), quando se representa um homem abrumado pelo peso dos pecados, caminhando de gatas em direcção ao abismo infernal onde outros seus semelhantes são terrivelmente atormentados. O pecador parece ter perdido totalmente o sentimento de humanidade para adquirir a bestialidade desumana que o assemelha aos demónios.

Aos golpes de chicote dum demónio que o segura, pelo freio, colocado na boca, o pecador caminha como um animal, mãos e pés encadeados, carregando sobre as costas o fardo de seus pecados, simbolizados, novamente, em figuras de animais. Os animais aparecem divididos em dois

¹⁴ Na expressão de Heródoto, os Egípcios consideravam o porco um animal impuro. Abatiam estes animais à hora nocturna e comiam a carne em dia de lua cheia. Judeus e Muçulmanos sempre o consideraram como animal impuro.

¹⁵ Imagem inserida no capítulo das *Annotazioni intorno alla Penitenza* para ilustrar o *secondo esercizio* sobre *l'orazione preparatoria e l'intessa, che quella di sopra*. Cfr. *Esercizi Spirituali di S. IGNAZIO DI LOIOLA*, Turim, 1724, p. 54.

¹⁶ Imagem inserida no *Quarto Esercizio* para ilustrar a *Meditazione dei danni che vengono dal Peccato Mortale*, o. c., p. 67.

grupos, não de forma arbitrária, mas com a intenção de assinalar a diferença entre os pecados do espírito e os pecados da carne. Num dos cestos, o pecador carrega um *Leão*, uma *Tartaruga*¹⁷ e um *Cão*, símbolos da *Ira*, da *Preguiça* e da *Inveja* — pecados do espírito. No cesto do lado oposto,

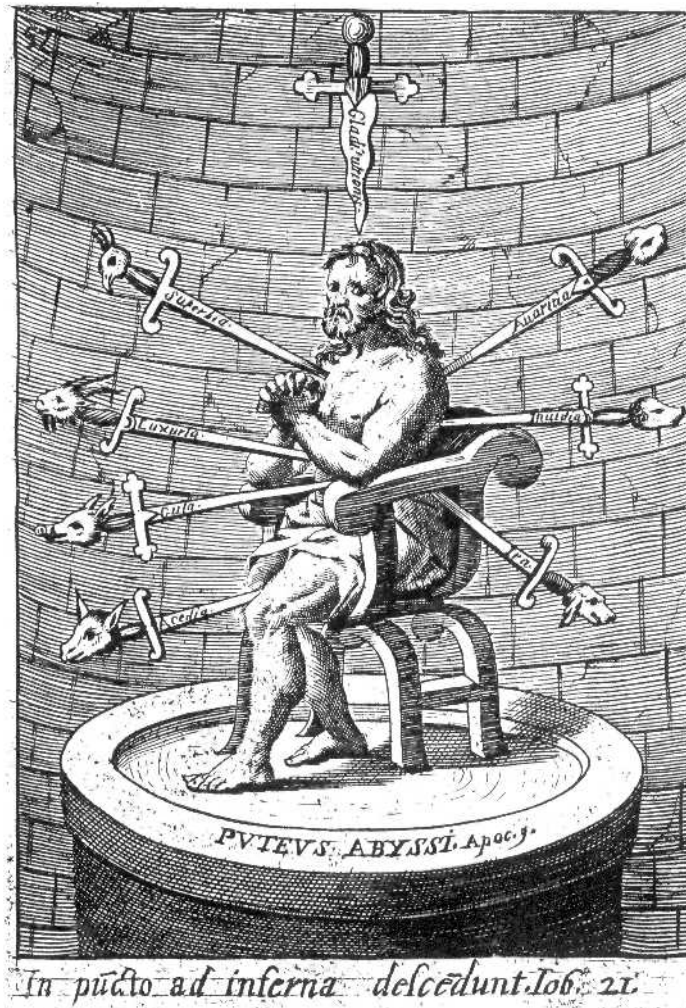


Fig. 2 — *Puteus Abissi* in *Esercizi Spirituali* di S. IGNAZIO DI LOIOLA

inlui-se o *Porco*, o *Bode* e o *Sapo*, relacionados com a *Gula*, a *Luxúria* e a *Avareza*, isto é, os pecados da carne. Sobre as cosias do homem-besta, numa posição isolada, para sublinhar o seu primado, ergue-se, sobranceiro, um *Pavão*, simbolizando a *Soberba*.

¹⁷ Neste caso a *Tartaruga* substitui o *Burro*, como símbolo da *Preguiça*.

Depois de Santo Inácio de Loiola, outros autores jesuítas, tais como S. Pedro Canísio ¹⁸, S. Roberto Belarmino ¹⁹, utilizaram nos seus Catecismos a representação simbólica de animais, associados aos Pecados Capitais.



Fig. 3 — *Danni che vengono dal Peccato Mortale*
in *Esercizi Spirituali* di S. IGNAZIO DI LOIOLA

¹⁸ Para o estudo da importância do Catecismo de S. Pedro Canísio, cfr. PALUMBO. Cenoveffa — *O. c.*

¹⁹ Idem, *ibidem*.

Em suma, o pecado e a morte foram dois conceitos que a Igreja associou numa correlação de causa a efeito. Deus não impusera a morte. A morte entrou no mundo pelo pecado. As epidemias, as desgraças, a própria morte eram, na mentalidade da época, fruto do pecado que importava evitar e o remédio mais eficaz para o conseguir consistia na meditação dos Novíssimos: *Memorare Novissima tua et non peccabis*.

MORTE SÚBITA

Atingida pelo dado mortífero, uma mulher cai fulminada, no meio duma roda de convidados que se divertem comendo, bebendo e dançando à volta duma mesa, enquanto o Anjo da Guarda observa os dois pequenos demónios que tentam apoderar-se da alma da vítima,

Tal é o cenário escolhido por *João Wierix* para representar a *Morte Súbita*²⁰ (Fig. n.º 4). Um tema que eclesiásticos, pregadores e artistas utilizaram, em contraponto, com a imagem tranquila e serena da *Boa Morta*.



Fig. 4 —MORTE SÚBITA

João Wierix. In MAUQUOY-HENDRICKX, M. — *Les Estamps des Wierix...*

²⁰ Legenda da gravura.

MEDIO. LUSU. RISUG. RAPIMUR.
AETERNUM CRUCIANDI.

A *Morte Súbita* era temida não só pelo facto de surgir de forma violenta mas, sobretudo, porque expunha a vítima a não dispor de tempo suficiente para o arrependimento, o que poderia pôr em risco a própria salvação, morrendo sem receber os últimos Sacramentos da Confissão e Comunhão.

A morte súbita era considerada como sinal e castigo duma vida de pecado, servindo ao mesmo tempo de *exemplum* para os vivos.

Contudo, os autores distinguem entre morte súbita e morte imprevista: *Lo cierto es que el justo nunca muere de repente; porque siempre esta a la espera de la muerte; y al pecador descuidado siempre le salta de improviso, porque siempre se olvida de su fin y nunca se dispone para el*, escrevia Alfonso de Andrada²¹. Não de discutia, portanto, o valor do arrependimento sincero no final da vida. A questão residia, apenas, em saber se o pecador disporia de tempo suficiente para o verdadeiro arrependimento. A partir desta premissa a conclusão era óbvia: estar sempre preparados, porque *in qua hora non putatis filius hominis veniet*.

BOA MORTE

Depois de nos apresentar, no primeiro Novíssimo, todo o cerimonial do momento da agonia, *Wierix* completa o quadro da Boa Morte com a alegoria do *Homo Moriens*, rodeado das principais virtudes²² (Fig. n.º 5).

Coloca o moribundo, *Homo Moriens*, sobre um leito, com as mãos postas em atitude deprecatória.

Na sua prece derradeira, é acompanhado pela virtude da *Fé* que ostenta, numa das mãos, os símbolos iconográficos próprios (o cálice e a cruz), enquanto a mão direita aponta em direcção ao Paraíso e ao Salvador.

No plano inferior, é assistido pela *Oração*, ajoelhada e de mãos postas, atitude que lhe é característica.

No lado direito da gravura, o moribundo recebe o conforto da *Caridade*, simbolizada no coração flamejante que detém numa das mãos. ao mesmo tempo que distribui esmolas pelos pobres e tolhidos, em cuja obra de misericórdia é ajudada por um grupo de três crianças. De joelhos, avulta outra criança a estender os braços para o Alto, unindo-se, assim, às preces do moribundo. A presença da virtude da *Caridade* era particularmente reconfortante para o moribundo, recordando-lhe todas as boas obras

²¹ Cfr. MARTÍNEZ GIL, Fernando — *O. c.*, p. 145.

²² Legenda da gravura:

Homo Muriens

Homo qui moriens in charitate Christi credit. Semetipsum consolatur quod cum Christo refulget. Et ab gratia divina non auferetur oratio eius exhibemini itaque charitate fidem.

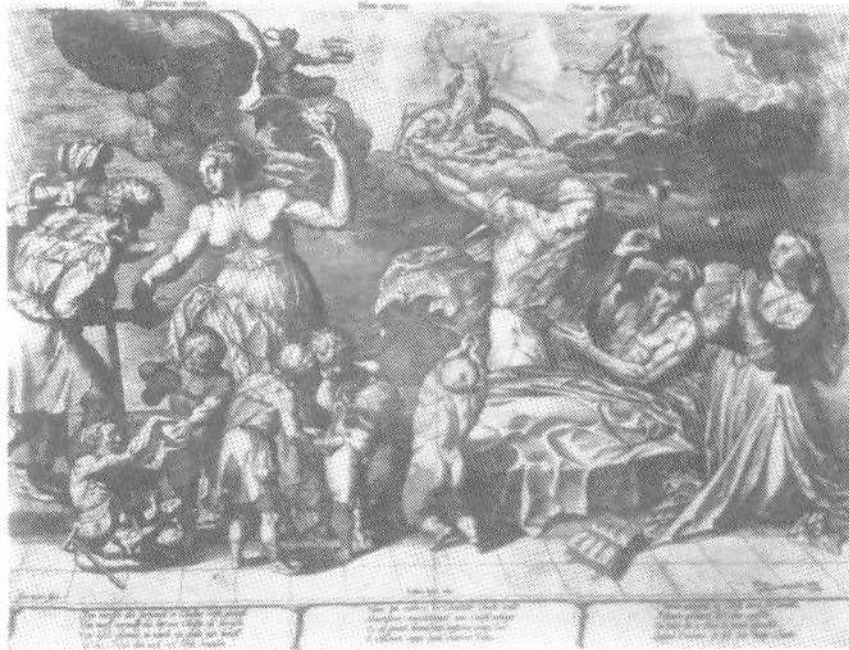


Fig. 5 — BOA MORTE

João Wierix. In MAUQUOY-HENDRICKX, M. — *Les Estamps des Wierix...*

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 obras.

A cena completa-se, na parte superior, com um rompimento de glória, entre cirros de nuvens, onde se destaca a figura de *Cristo*, sentado sobre o trono do arco-íris em atitude triunfante sobre um esqueleto e sobre o pecado, simbolizado no *Demónio*, que calca aos pés: *per mortem destruxit eum qui habebat mortis imperium, id est diabolus*.

Assistem e participam no triunfo de Cristo a virtude da *Esperança* com a âncora de salvação e indicando a morada da vida eterna; no lado oposto, surge a virtude da *Glória* com a palma da vitória e a coroa imortal, prémios reservados para todos quantos morrem na Lei do Senhor.

II — 2.º Novíssimo: Juízo particular

Para o tema do *Juízo*, *Wierix* decidiu-se por uma composição dividida em dois registos horizontais. Numa posição central, mas isolada em relação aos dois planos, está representada a alma do defunto, nua, ajoelhada e

de mãos postas diante de Cristo Juiz, na expectativa do veredicto do seu julgamento pessoal: *iudicium animae*²³ (Fig. n.º 6).

O registo superior é dominado pela figura de Cristo, sentado no trono da Justiça, revestido do manto real, no gesto convencional de acolher os eleitos com a mão direita e rejeitar com a esquerda os condenados.

A ladear a figura de Cristo, destacam-se as imagens da Virgem Maria, sentada no trono, e de S. João Baptista, ajoelhado, no desempenho do papel de "intercessores", numa perfeita *Deesis*. Nascido no Oriente, o tema da *Deesis* estendeu-se, igualmente, ao Ocidente e intervém na cena do Juízo, como símbolo da esperança.

Nas zonas laterais da *Deesis*, situa-se o conjunto de "assessores": os *Apóstolos*, identificados através dos atributos convencionais e o grupo de



Fig. 6 — 2.º Novíssimo: JUÍZO PARTICULAR

João Wierix. In MAUQUOV-HENDRICKX, M. — *Les Estamps des Wierix...*

²³ Legenda da gravura:

Secundum Novissimum

Secundum Novissimum tanto magis metuendum primo, ob eventus incertitudinem, (moriendum enim semel quisque sibi ex necessaria depravatae naturae lege, fácil persuadet) quandoquidem anima stricto in iudicio soli iusti virorum arbitrio, sistere cogetur incerto praemio vitae vel supplicii plectenda.

Santos e *Santas* identificáveis, igualmente, por símbolos iconográficos apropriados. No registo inferior, sobressai, em posição central, o Arcanjo *S. Miguel*, chefe das milícias angélicas, no desempenho da função que lhe era peculiar na cena do Juízo: a pesagem das boas e más acções do defunto, simbolizadas, uma vez mais, pelos sete Pecados Capitais. Na cena do Juízo, *S. Miguel* protagoniza o papel de actor principal. É ele quem dirige toda a acção, de cujo resultado dependerá o veredicto do Juiz. Certas imagens do Juízo deixam-nos a impressão de que Cristo representa o papel dum Presidente Honorário, delegando todo o poder executivo no Arcanjo *S. Miguel*.

Para além de *S. Miguel*, cooperam, no acto do julgamento, mais seis figuras angélicas, a ajudar solícitas à pesagem, segurando a túnica do julgado, o cordão, o cilício e disciplina, símbolos evidentes da virtude da penitência. A completar o registo inferior, intercala-se o livro de orações e a coroa de rosas, sinais visíveis da virtude da piedade. Há, portanto, todo um conjunto de actividades que testemunham a função eminentemente activa dos Anjos na cena do Juízo, em contraste com a imobilidade contemplativa dos Santos e Bem-aventurados. *S. Tomás de Aquino* utiliza uma expressão feliz para definir essa actividade dos Anjos, apelidando-os de *Executores et Promulgatores iudicii*²⁴. Como se de um drama se tratasse, cada qual representava o seu próprio papel.

Para além dos já citados, um Anjo esforça-se por elevar ao Paraíso uma alma oriunda do *Purgatório*, que ocupa o canto inferior esquerdo da composição. Entre as figuras que o povoam, reconhecem-se os corpos de *Adão* e *Eva*, envoltos em labaredas de fogo purificador, mãos postas, cm atitude suplicante e olhos fitos em Cristo Juiz.

Ainda que sem carácter de eternidade, pois haveria de desaparecer após o *Juízo Final*, o *Purgatório* era o lugar destinado a todos quantos, após a morte, tinham necessidade de se purificar dos pecados veniais e pecados mortais já confessados, cuja pena temporal não tivesse ainda sido satisfeita. O *Purgatório* não era, portanto, um lugar de merecimento, mas de purgação e satisfação da pena temporal. A duração da pena marcava a grande diferença entre o *Purgatório* e o *Inferno*, mantendo-se a igualdade nas penas sofridas. No *Purgatório*, padecia-se, como no *Inferno*, pena de dano pela privação da visão de Deus e pena de sentido, reduzida à presença do fogo purificador. Acerca da natureza do fogo purificador, os autores pronunciam-se unanimemente sobre a igualdade entre o fogo do *Purgatório* e

²⁴ *Questão 89, art. 3. sol. 2.* Citado por FOURNÉE, Jean — *Le Jugement Dernier-d'après le vitrail de la Cathédrale de Coutances*, Paris. 1964, p. 91.

do Inferno. A diferença residia, apenas, na representação das reacções. Enquanto as almas do Purgatório mostram os rostos serenos, com os olhos cravados no Céu suplicando piedade, os condenados ao Inferno, pelo contrário, manifestam-se de forma convulsa e desesperada.

Para a formação da doutrina do Purgatório contribuiu uma série de obras, entre as quais cumpre-nos destacar: *Visio Sancti Pauli*, do séc. III; *Diálogos de S. Gregário*, do séc. VII; *Visão de Túndalo*, do séc. XII, uma das mais difundidas e, finalmente, a *Lenda do Purgatório* de S. Patrício, de 1153.

A crença do Purgatório recebeu um impulso decisivo no Concílio de Trento, através do decreto da última sessão de 3 de Dezembro de 1563²⁵.

Michel Vovelle considera que os séculos XVII e XVIII foram os grandes séculos do Purgatório no Sul da Europa e que o culto das Almas se manteve, praticamente, inalterado até aos nossos anos cinquenta²⁶.

No canto inferior esquerdo da gravura do segundo Novíssimo, em análise, aparece representado o *Inferno*. Do meio da confusão e desespero dos condenados, emergem demónios desempenhando o papel de "acusadores", uma função que lhes correspondia de modo particular na cena do Juízo. De pé, junto do Arcanjo S. Miguel, um demónio, com um livro aberto, assume o ofício de *Accusator Conscientiae* e mais abaixo, sentado, outro demónio ostenta novo livro aberto apresentando-se como *Accusator malorum operum*. Acompanham-nos na função acusatória outros demónios exibindo cartas de jogar e dados, numa alusão simbólica às más obras cometidas,

III — 3.º Novíssimo: Paraíso

O Paraíso concebido como *Gaudium Gaudiorum* — gozo dos gozos — dos que morrem em Cristo constitui o tema escolhido por *Wierix* para a representação do terceiro Novíssimo²⁷ (Fig. n.º 7).

²⁵ Decreto que trata do Purgatório in *Ordo verburum in Sacrosanctum et Oecumenicum Concilium Tridentinum*, Coimbra, 1739, pp. 355-356.

²⁶ Ao falarmos do Purgatório torna-se indispensável citar a obra de LE GOFF, Jacques — *O Nascimento do Purgatório*, Lisboa, 1993.

²⁷ Legenda da gravura

Tertium Novissimum

Tertium hoc novissimum, quum id solum omnium gaudiorum sit gaudium, duorum praecedentium plane expellit ex mente humana timorem, est enim summa praemiorum actionum nostrarum, eo quoque omnis intentio nostra tendem debet, ut illud volupe, quod nec auris audivit, nec oculus vidit, nec quidem in cor hominis ascendit.



Fig 7 — 3º Novíssimo: PARAÍSO

João Wierix. In MAUQUOY-HENDRICKX. M. — Les Estamps des Wierix...

Repetindo o esquema compositivo do segundo Novíssimo, *Wierix* optou por dividir a cena em dois registos horizontais.

Ao centro do registo superior coloca a figura de *Deus Pai*, sentado no trono, com uma auréola em forma de triângulo equilátero, abençoando com a mão direita, enquanto segura o globo terráqueo na mão esquerda.

Aos lados, dois grupos de *Anjos* que tocam diversos instrumentos musicais. No mesmo plano horizontal do canto direito, ainda que mais afastados, surgem os *Patriarcas* e *Profetas* do Antigo Testamento, em perfeito equilíbrio com as figuras da parte esquerda, onde sobressai *S. João Baptista*, a servir de charneira entre o Antigo e o Novo Testamento, simbolizado na representação dos Apóstolos.

Como ponto de união entre o registo superior e inferior, sobressai uma Pomba, símbolo do *Espírito Santo*, rodeada duma coroa brilhante, de forma ovalada.

O registo inferior é dominado pela figura de *Cristo* que, na vertical, permite uma leitura do carácter trinitário da composição. Cristo é apresentado de pé, envolto numa auréola cruciforme, vestido com túnica, coroado de rosas, braços abertos em atitude de acolhimento, mas a mostrar, ostensi-

vamente, a chaga da mão direita, numa alusão expressa ao carácter salvífico da Sua Imagem. A figura de Cristo domina a geometria absoluta da composição, transformando-se no ponto de fuga de todas as linhas convergentes,

Ao lado de Cristo, mas em posição destacada em relação aos outros elementos, aparece *Maria*, a Corredentora, de pé, túnica longa e manto a cobrir-lhe a cabeça onde paira uma auréola em perspectiva.

A direita de Cristo e Maria, os representantes da Igreja ministerial: *Papa, Cardeal, Bispo, Presbítero, Diácono*, com os atributos próprios de cada Ordem e Dignidade. No lado oposto, o conjunto dos membros da Igreja laical, ostentando coroas de rosas na cabeça e ramos de palma nas mãos.

O registo inferior é reservado a um conjunto de personagens masculinos e femininos que tangem e fazem ouvir grande variedade de instrumentos musicais como o órgão, harpa, violoncelo, tuba, etc.

A chave da interpretação deste Novíssimo está na legenda colocada aos pés de Cristo: *Gaudium Nuptiarum Agni*, que confere à composição um cunho claramente apocalíptico. Seguindo os exemplos do *Beato de Liébana*, da *Adoração do Cordeiro* de Van Eyck e do *Apocalipsis cum figuris* de Durer, o autor da cena do Paraíso inspirou-se também, e uma vez mais, nas revelações apocalípticas de S. João. Confrontando o texto sagrado com a gravura de *Wierix*, apreende-se facilmente a influência joanina: *Ei-lo que vem entre nuvens e todos os olhos O verão* (Ap. 1, 7). Mais evidente ainda é a referência ao trono: *Logo fui arrebatado em espírito e vi um trono no céu no qual Alguém estava sentado* (Ap. 4, 2). *Ao redor do trono havia outros vinte e quatro, sobre os quais estavam sentados vinte e quatro anciãos vestidos com vestes brancas e com coroas de ouro na cabeça* (Ap. 4, 4). Abandonando os esquemas clássicos da pintura flamenga, inspirados nos textos veterotestamentários do *Génesis*, que situavam a representação do Paraíso no meio duma vegetação luxuriante, *Wierix* preferiu um contexto paisagístico, numa visão escatológica, adaptada ao texto joanino: *Olhei e vi: o Cordeiro estava sentado sobre o monte Sião e com Ele cento e quarenta e quatro mil pessoas que tinham escrito nas suas frentes o nome d'Ele e do de Seu Pai* (Ap. 14, 1). Na análise descritiva da cena, chamá-mos a atenção para o clima de envolvência musical da gravura, cujo suporte continua a ser o texto apocalíptico: *E ouvi uma voz vinda do Céu, semelhante ao rumor de muitas águas e ao estrondo de um grande trovão. Esta voz era semelhante ao som de harpas, tocadas por harpistas; cantavam um cântico novo diante do trono, diante dos quatro vivos e dos anciãos. E ninguém podia aprender esse cântico, a não ser os cento e quarenta e quatro mil, que foram resgatados da terra* (Ap. 14, 2-3).

A mensagem icónica do terceiro Novíssimo podia sintetizar-se neste pensamento: o *Paraíso* consiste no sumo gozo em que o justo se liberta de

todo o temor e recebe o prêmio das suas boas obras, associando-se ao triunfo de Cristo Cordeiro sacrificial, redentor, soberano, vencedor definitivo das forças do mal e celebrado por todos os eleitos nas Suas núpcias eternas. E por isso não cessa de repetir: *Felizes os que fórum convidados para o banquete das núpcias do Cordeiro* (Ap. 19, 9).

IV — 4.º Novíssimo: O Inferno

Para a representação do Inferno ²⁸ (Fig. n.º 8), Wierix concebeu uma composição circular que gravita à volta de dois pólos: a Alma acorrentada a quem os demónios infligem os castigos como *stipendium malorum ope-*



Fig. 8 — 4.º Novíssimo: INFERNO

João Wierix. In MAUQUOY-HENDRICKX, M. — *Les Estamps des Wierix...*

²⁸ Legenda da gravura:

Quartum Novissimum

Quartum novissimum hoc novissimorum novissimum, tristitiae tristitiarum tristissima est, ex hac siquidem poema nulla est Redemptio speranda, ita quoque suppliciorum nulla mitigatio damnato spectanda, sed potius in singola momento nova afflittio infligitur, nonquam enim nec vermis constientiae interimitur, nec corpus morintr, nec ignis geenae extinguitur.

rum — tributo das más obras — e a *Boca do Inferno*, onde sobressai o *Leviatan*, chefe dos domínios infernais, sentado num trono e exibindo os símbolos do castigo eterno, definidos por duas expressões: *Praemium peccati* — prémio do pecado — e *Vermis conscientiae* — verme da consciência.

O tema da *Boca do Inferno* é comum na Arte Românica, transformando-se em motivo obrigatório na figuração da arte francesa. A imagem da *Doca do Inferno*, derivada do Livro de Job. 41, 11, funcionava como representação oposta ao *Seio de Abraão*. *Wierix* pretendeu dar grande relevo a um dos temas clássicos da iconografia infernal, explorando pormenores de grande força expressiva; as labaredas do fogo que povoam toda a superfície formando uma coroa esbraseada e terrífica à volta da figura do *Leviatan*, a hostilidade dos olhos, patente nas pupilas oblíquas, apontadas ao espectador e o tratamento agressivo da denteição em atitude trituradora ².

No conjunto da composição, domina forte tenebrismo, em contraponto com as labaredas do fogo eterno que abrangem toda a superfície da gravura.

No tocante a representação das penas, optou-se por um dos esquemas clássicos: o ritmo septenário, distribuindo os castigos conforme os Pecados Capitais.

Assinale-se, neste pormenor, a diversidade da representação penal. Na iconografia do séc. XII e XIII tende-se a representar, apenas, a Avareza e a Luxúria, entre os castigos infernais. Por exemplo, no *Elucidarium* de *Honorius Augustodiniensis*, de grande difusão na época e importante na formação do clero e cultura monástica, enumeram-se nove penas:

- 1 — O fogo.
- 2 — O frio: Job 24, 19
- 3 — O verme imortal (id est serpentes et dracones).
- 4 — O fedor: Gen. 19, 24
- 5 — Os açoites como golpes de martelo.
- 6 — As trevas
- 7 — A vergonha dos pecados: Job 8, 53.
- 8 — A visão horrível dos demónios e o clamor das vítimas e carrascos.
- 9 — As labaredas de fogo que paralizam todos os membros.

O elenco penal do *Elucidarium* constitui a enumeração mais completa e estruturada das penas do Inferno nos séculos XII e XIII ³⁰,

²⁹ Cfr. BASCHET, Jérôme — *Les Justices de l’Au-Delà - Les représentations de l’Enfer en France et en Italie (XIIe-XIVe siècle)*, Roma, 1993. pp. 279-285.

³⁰ Idem, *ibidem*, pp. 61-66.

Na tradição jesuítica prevaleceu o tratamento das penas em função dos sentidos. Segundo este sistema, cada sentido lerá o seu castigo apropriado³¹.

Wierix, porém, manteve a temática dos sete Pecados Capitais já utilizada no primeiro Novíssimo da Morte e optou pelo esquema septenário na representação das penas:

1 — Um *Pavão* manifesta-se em atitude indecorosa e humilhante para com a *Soberba*, sentada no trono e coroada de serpentes,

2 — Um *Sapo* dispõe-se a devorar as entranhas da *Avareza*, corroída pelos vermes e serpentes.

3 — Um Diabo com longa cauda e cabeça de *Bode* castiga com labaredas de fogo os órgãos genitais dum *Casal Luxurioso*, deitado sobre um leito e apoiado sobre uma almofada com pontas de ferro.

4 — Um *Diabo Canídeo* castiga a *Inveja*, devorada pelas serpentes, deitada sobre o fogo e acorrentada de pés e mãos.

5 — Dois Demónios, com cabeça de *Porco*, obrigam a *Gula* a saborear um manjar preparado sobre a mesa, composto por vermes e serpentes.

6 — Dois Demónios com a pele de *Leão* castigam com fogo a cabeleira e os órgãos genitais da *Ira*,

7 — Finalmente, três Demónios, sob a forma de *Burro*, espicaçam a *Preguiça* e obrigam-na a repousar a cabeça sobre três almofadas com pontas de ferro.

Porventura mais expressiva que a imagem era a legenda que a acompanhava: *Hoc Novissimorum novissimum, tristitiae tristiarum tristissima est, ex hac siquidem poena nulla est Redemptio speranda, ita quoque suppliciorum nulla mitigatio damnato spectanda, sed potius in singola momenta nova afflictio infligitur, nonquam enim nec vermis conscientiae interimitur, nec corpus moritur, nec ignis geenae extinguitur.*

Pela nossa exposição, pode concluir-se que a estampa de ilustração religiosa pretendia, para além da deleitação artística e da função pedagógica de que estava imbuída, excitar a devoção, avivar a sensibilidade dos fiéis e se alguma entre tantas divulgadas pôde usufruir de tal prerrogativa essa foi, sem dúvida, a reprodução dos *Novíssimos*.

³¹ O uso dos sentidos constitui um tópico da espiritualidade jesuítica, veiculada através dos *Exercícios Espirituais*.