



Sentidos da morte em gravuras de Philipp Sadeler, séculos XVI-XVII

Mauro Dillmann¹

Resumo: Este texto analisa três imagens que evidenciam e expressam determinado sentido da morte no século XVII europeu. Trata-se de gravuras do flamengo Philipp Sadeler (1550-1600), que ajudaram a ilustrar a obra “*Reverendi Patris Hieremiae Drexelii, opera omnia*”, publicada em latim, na Alemanha, em 1680, e escrita pelo jesuíta alemão Jeremias Drexel (1581-1638). Busca-se analisar as funções simbólicas e significados possíveis atribuídos a estas imagens pelos grupos cristãos-católicos europeus do período, de modo a compreender como os sujeitos pensavam ou imaginavam a morte.

Palavras-chave: Morte, Gravuras, Imagem, Emblemas, Jesuíta.

Meanings of death in Philipp Sadeler’s engravings from the 17th Century

Abstract: This paper analyzes three images that demonstrate and express a sense of death in the European 17th century. These are pictures of the Flemish Philipp Sadeler (1550-1600) who helped to illustrate the book “*Reverendi Patris Hieremiae Drexelii, opera omnia*”, published in Latin, in Germany, in 1680, and written by the German Jesuit Jeremias Drexel (1581- 1638). The aim is to analyze the functions and possible symbolic meanings attributed to these images by European Christian-Catholic groups of the period, in order to understand how the subjects thought or imagined death.

Keywords: Death; Engravings; Image; Badges; Jesuit.

Introdução

As imagens comunicam, já alertava o historiador Peter Burke (2004, p. 43), também atento ao sentido “mudo” das imagens que nada revelam se considerarmos simplesmente a existência da diferença entre o que vemos e o que dizemos. De toda

¹ Doutor em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Professor Instituto de Ciências Humanas e da Informação e do Mestrado Profissional em História da Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

forma, traduzindo as imagens em palavras, é possível usá-las como evidência histórica e/ou como expressão de determinado sentido ou significado de algo em um contexto histórico específico.

Este texto, a partir da perspectiva teórico-metodológica da História Cultural, tem por objetivo analisar e compreender justamente esse sentido atribuído a determinadas imagens da morte – presentes no primeiro volume da obra “*Reverendi Patris Hieremiae Drexelii, opera omnia*” [Todas as obras do Reverendo Padre Jeremias Drexel], do jesuíta alemão Jeremias Drexel (1581-1638) – considerando as suas funções simbólicas que carregam significados atribuídos por determinado grupo social europeu em período específico.

Pautando-se aqui na metodologia de análise utilizada pela historiadora Magda Jaolino Torres (2009, p. 210) no seu estudo sobre um livro de imagens jesuítico, pode-se dizer que o uso das imagens na obra do jesuíta Drexel visava a determinado olhar, o olhar daqueles que, contemporâneos ao artista, supostamente estavam “prontos a colher os sinais e os códigos (...) construídos para capturá-lo”.

Pretende-se levar em consideração a intenção das imagens e os sentidos das representações da morte presentes nas gravuras (xilgravuras)², atribuídas a Philipp Sadeler (1550-1600) que ilustraram o livro de Drexel. Não vamos nos deter na análise do discurso/do texto da obra, mas sim naquilo que as imagens, em si, testemunham simbolicamente, sobre o pensamento cristão-católico em relação aos temas religiosos, doutrinários e morais, ligados à morte.

Seguindo as considerações teóricas do historiador Jean-Claude Schmitt (2007), busca-se contextualizar as imagens considerando-as como produção e produto cultural do seu tempo; do mesmo modo, pauta-se na cultura da imagem dos séculos XVI e XVII e, por fim, num sentido mais técnico, a análise da totalidade da forma, a estrutura geral, o funcionamento, os motivos iconográficos e as funções possíveis dos elementos contidos nas imagens. Como temos mais de uma imagem a ser analisada, estaremos atentos à série, às recorrências, aos elementos que se repetem. São os pressupostos teóricos de Erwin Panofsky (1991, p. 53) que estabeleceram claramente as definições de

² Por xilgravura entende-se uma técnica de gravura que realiza entalhes diretos na matriz de madeira “deixando-se a imagem a ser impressa em relevo”. “Destacada do fundo, a imagem recebe a tinta de impressão, que será transferida para uma folha de papel, por meio de pressão feita pela mão diretamente sobre o papel posado na placa entintada de madeira ou com o auxílio de uma espátula ou colher de madeira” (TERRA, 2011, p. 11).

análises iconográficas e iconológicas, entendendo iconografia como “a descrição e classificação das imagens” e iconologia como a interpretação das imagens. No entanto, não temos pretensão de partir de dada configuração teórica da História da Arte como aquela que corrobora nossa análise como sendo uma “iconologia”.

Utilizamos as imagens/gravuras como documentos históricos, como fontes que uma vez questionados pelo historiador apresentam determinadas respostas possíveis sobre os modos de viver, sentir e pensar de determinada sociedade. Sabemos que as imagens possuem trajetórias e temporalidades diversas, pertencendo ao tempo do pintor/gravurista e ao tempo do historiador e também que a relação situacional – a mesma imagem em diferentes locais – pode revelar novos significados. Desse modo, cumpre reafirmar o objetivo deste texto – e sua análise teórica a partir da História Cultural e não da História da Arte – ao utilizarmos imagens/gravuras: interessa-nos compreendê-las unicamente em um espaço/tempo específico, o universo cristão-católico da Europa do século XVII, com a finalidade de perceber as evidências de determinados modos de pensamento, de invenção, de criação, de entendimento, enfim, de representações da morte.

Por fim, podemos estabelecer parâmetros metodológicos similares aos propostos pela historiadora Magda Jaolino Torres (2009, p. 220), que, baseada na sugestão do padre MacDonnell (1941-2013), elaborou um esquema para compreender e visualizar a maneira como a edição das imagens por ela analisada foi estruturada, o qual será especificado ao longo deste texto. Por ora, cabe dizer que, por se tratar de três gravuras, estaremos atentos à série, às recorrências, aos elementos que se repetem.

As imagens aqui examinadas são representações da morte difundidas em forma de gravuras, imagens emblemáticas que ilustravam diversos livros, notadamente, os religiosos. Portanto, a análise busca problematizar os sentidos simbólicos destas representações, que também revelam os possíveis modos de como homens e mulheres, fiéis, leitores, devotos, convertidos ou religiosos pensavam, entendiam ou imaginavam a morte.

A partir destas orientações teórico-metodológicas sobre análises de imagens, organizou-se, o presente texto da seguinte forma: primeiro, realiza-se uma breve apresentação do jesuíta Jeremias Drexel, contextualizando sua atuação na Alemanha do século XVI-XVII e sua produção literária; depois, busca-se destacar, a partir da historiografia, os possíveis sentidos e as representações da morte, suas expressões

católicas, mais comuns presentes no século XVII europeu; em seguida, apresenta-se uma reflexão a respeito das imagens na obra de Drexel, ressaltando a importância da emblemática jesuítica no trabalho de difusão da fé católica; por fim, são apresentadas as imagens e uma proposta interpretativa para a compreensão do pensamento católico e da construção de significados para morte que circulavam no século XVII e aos quais certamente eram partilhados por leitores, fiéis e religiosos.

O Jesuíta Jeremias Drexel

Jeremias Drexel nasceu na Alemanha, em Augburg, em de 1581, tendo sido criado como luterano, mas educado pelos jesuítas, o que o levou à conversão ao catolicismo ainda na juventude ao ingressar na Companhia de Jesus, em 1598, por volta dos seus 17 anos de idade. Drexel, então, estudou no Colégio Jesuíta de São Salvador, um importante centro educacional da cidade imperial de Augsburgo, tendo como professor Matthew Rader (1561-1634).³ Posteriormente, lecionou como professor de retórica, de Humanidades e de literatura ascética aos seminaristas da Ordem na localidade de Dillingen. Em 1615, tornou-se pregador na corte de Maximiliano I (1573-1651), o príncipe-duque-eleitor da Baviera do Sacro Império Romano Germânico, aí atuando por vinte e três anos consecutivos.⁴

Considerado um grande pregador do seu tempo, foi identificado como portador de “voz forte e segura”, capaz de imprimir, nos seus sermões, os efeitos dramáticos característicos das expressões do barroco.⁵ Embora com grande sucesso na arte dos sermões, Drexel desistiu de pregar em 1621, dedicando-se a escrever obras teológicas impregnadas de um discurso barroco fervoroso, advindos da pregação. Como escritor destas obras de retóricas devocionais tipicamente barrocas, tornou-se um dos mais bem sucedidos autores religiosos do sul da Alemanha e quiçá da Europa, tendo suas obras, posteriormente, reimpressas até meados do século XIX, traduzidas em vários idiomas e,

³ Pörnbacher, Hans. Literatur in der Neuzeit [Literatura em tempos modernos]. Disponível em http://www.stadtllexikonauugsburg.de/index.php?id=157&cHash=23c960ed4b&type=1&no_cache=1&word_list. Acessado em 25 de março de 2015.

⁴ O período de atuação religiosa de Drexel e de escrita de suas obras foi marcado por um contexto sociopolítico de acirrado confronto entre protestantes e católicos na *Guerra dos Trinta Anos* (1618-1648), quando a católica casa de Habsburgo buscava manter seu poder e influência não apenas na capital, Viena, mas em todo o amplo domínio territorial.

⁵ Disponível em <http://www.ebay.co.uk/itm/Dictionary-of-Sins-1631-by-Jeremias-Drexel-OCCULT-Bible-CATHOLIC-Emblems-/121210359545>. Acessado em 30 de abril de 2015.

em muitos casos, embora não traduzidas para o português ou castelhano, com grande circulação, inclusive no Brasil.⁶

Jeremias Drexel foi autor de cerca de 30 obras (PRAZ, 2005, p. 318), abordando, principalmente, temas como a verdade eterna, as virtudes e o comportamento exemplar cristão. Suas obras receberam milhares de impressões,⁷ e, segundo Beatriz Antón (2003, p. 263), foi o escritor mais publicado na Europa dos séculos XVI e XVII, atingindo forte popularidade tanto no mundo católico quanto no protestante. Apenas em Munique, em 1642, mais de 170 mil cópias de seus trabalhos circularam. Sua primeira obra, *De aeternitate considerationes*, trazia várias representações da eternidade; em outra de suas obras, *Heliotropism*, discutia o reconhecimento do homem em relação à vontade divina e sua conformidade com ele;⁸ já a obra *Orbis Phaëthon, hoc est de universis vitiis linguae*, em prosa ilustrada, utilizou profusamente, sem alterar, muitas sentenças já escritas por Jano Grutero em *Florilegium magnum seu polyanthea* (1624) (ANTÓN, 2003, p. 263); na obra *Horas do relógio do Santíssimo Anjo da Guarda* (publicado na Espanha em 1631), destacava a necessidade de se rezar ao anjo para garantir bons caminhos e a sua impressão de que a vida era um aprendizado para a morte (EGIDO; GIMFERRER, 2014, p. 138).

Entre 1620 e 1643, já após sua morte (ocorrida em Munique em 1638), destacam-se as seguintes publicações: *As considerações eternas* (ou *Observações sobre a eternidade*) [1620 e outras edições de 1636, 1658, 1661, 1672, 1694], *Zodiacus christianus* (Munique, 1618, Londres, 1647),⁹ *Conformidade da vontade humana com a vontade divina* [1627], *Orbis Phaëton, de todos os pecados da língua* [1629], *O triunfo sobre a incontinência* [1631], *O céu, a cidade abençoada da eternidade* [1636].

⁶ Ao organizar um quadro com livros de emblemas localizados em sua pesquisa, a historiadora Luísa Santos (2012, p. 160), destacou a obra *De Aeternitate considerationes* [Considerações sobre a eternidade], de J. Drexel, publicada em Munique em 1620, como constantes no Colégio de Santo Antão, em Lisboa, e no Colégio do Rio de Janeiro. Santos destaca, em nota, a existência de efetivamente um livro deste autor no Rio de Janeiro, embora haja incerteza quanto ao título.

⁷ Evidentemente que as publicações poderiam seguir em latim ou língua vulgar. Não se realizou aqui um levantamento destas publicações e os trabalhos editoriais, como suas edições, seus formatos e sua circulação em várias partes da Europa, mas cabe fazer notar que a língua utilizada trazia “clivagens socioculturais” que dividiam o público a que se dirigiam, pois poucos, além do clero, falavam, escreviam, ou, principalmente, liam latim (CHARTIER, 2004, p. 162).

⁸ Disponível em: http://www.livre-rare-book.com/t/main/101128084-sadeler/books/AUTHOR_AZ/0/pt;jsessionid=1C967FADCBAB6F68401B2FDADF665EE4. Acessado em 29 de março de 2015.

⁹ DIMLER, Richard. Emblemas y Símbolos de la Compañía de Jesús, *Studiolum*. Disponível em: <http://www.emblematica.com/es/cd05.htm>. Acessado em 04 de maio de 2015.

Drexel escrevia sobre temas diversos da doutrina cristã, mas suas obras, em geral, apresentavam meditações a respeito do temor do juízo final inexorável para a Igreja Católica, procurando exortar o leitor, segundo texto de Egido e Gimferrer (2014, p. 138), com as palavras do evangelho de Mateus, 24: “aprende a morrer, e estás aparelhado, porque não sabes nem o dia nem a hora”. Foi a “obsessão pela morte” que dominou o pensamento do jesuíta Drexel. Inspirado em Sêneca e Epicteto, insistia na necessidade de dedicar a vida à reflexão sobre a morte, considerando o homem como um peregrino na terra, cheia de misérias, que deveria representar bem o seu papel. A hora da morte traria o caminho da vida eterna, enquanto o corpo esperaria o juízo no fundo da cova (EGIDO; GIMFERRER, 2014, p.139).

De todo modo, mesmo antes das obras de Drexel receberem traduções para o português e o espanhol, elas eram usadas por autores religiosos da Península Ibérica, sendo muitas vezes inspirador para muitos, embora não o citassem diretamente, prática pouco comum nos séculos XVII e XVIII. A historiadora portuguesa Ana Cristina Araújo apontou com perspicácia que muitas obras portuguesas transcreviam palavras do jesuíta Drexel, do qual se conheceu “um grosseiro decalque” do seu pensamento (ARAÚJO, 1997, p. 09).

Drexel apreciava símbolos pictóricos como elementos capazes de tornar seus ensinamentos mais concretos, de modo que a maioria de seus livros eram elegantemente ilustrados.¹⁰ Seu interesse na imagem teria se manifestado para fundamentar pedagogicamente suas ideias. Daí seus trabalhos conterem ilustrações alegóricas ou consideras “chaves” de leitura, tornando-se particularmente interessantes para a iconologia simbólica.¹¹

Portanto, ao longo de sua vida religiosa, Drexel pregou a fé cristã, escreveu livros de doutrina e teologia moral e ilustrou seus trabalhos com gravuras diversas, sobretudo aquelas que remetiam aos temas da morte, do morrer e do pós-morte. Cumpre, então, destacar minimamente os sentidos e representações da morte no século XVII.

¹⁰ Disponível em <http://www.ebay.co.uk/itm/Dictionary-of-Sins-1631-by-Jeremias-Drexel-OCCULT-Bible-CATHOLIC-Emblems-/121210359545>. Acessado em 30 de abril de 2015.

¹¹ Disponível em http://www.livre-rare-book.com/t/main/101128084-sadeler/books/AUTHOR_AZ/0/pt;jsessionid=1C967FADCBAB6F68401B2FDADF665EE4. Acessado em 04 de maio de 2015.

O sentido da morte no século XVII

Indivíduos da Europa moderna dos séculos XVI e XVII estavam familiarizados com os mortos, tanto pela ampla divulgação das alegorias da morte com a forma dominante do esqueleto com a foice que se apresentavam desde o século XII (BLUM, 1996, p. 278) – e as representações posteriores das *ars moriendi* dos séculos XV e XVI – quanto pela proximidade entre os cemitérios e as práticas cotidianas das pessoas comuns.

O conhecimento dos significados cristãos da morte, ou da inevitável “proximidade” desta, por advertência de outrem, era bastante difundido. No século XVII, a evidência da morte era comum, e todos sabiam com naturalidade que iam morrer, de modo que “furtar-se ao aviso da morte” era “expor-se ao ridículo” (ARIÈS, 2000, p. 18). Essa naturalidade e familiaridade com a morte não indicava, necessariamente, um destemor em relação a ela, ao contrário, havia crescente medo em função das incertezas quanto aos destinos da alma, como apontou a historiadora Cláudia Rodrigues (2005, p. 47-58). A Igreja Católica passava a pregar a respeito da morte e a repercutir com grande ênfase os “relatos” das “almas do além”, para, desse modo, melhor “enquadrar” as “atitudes dos fiéis”, controlando-as e difundindo o ideal de penitência.

As pregações católicas afirmavam a necessidade de se “estar pronto para a morte”, considerando as possibilidades de sofrimento eterno ou depurador no Inferno ou no Purgatório. As *ars moriendi*, textos e imagens, geralmente xilográficos, publicados nos séculos XV e XVI, na Alemanha, França, Inglaterra, Itália e Países Baixos, segundo Roger Chartier, mostravam os enredos da agonia, a dramatização dos últimos instantes e os pensamentos que deviam ter os moribundos, geralmente representados estando no leito cercados por anjos e demônios que disputavam sua alma. Mas Chartier (2004, p. 133) alerta para as mudanças nos modelos e formas das representações do *bem morrer*, a partir do século XVI, em função das reformas católica e protestante. Por influência protestante, foram realizados novos emblemas e motivos na iconografia das preparações para a morte, substituindo-se as imagens de anjos e demônios pela iconografia das danças macabras, cuja simbólica, que não era inédita, privilegiava imagens da morte como esqueletos.

Estas representações da morte a partir de imagens de esqueletos e de ossos não eram uma novidade nos séculos XVI e XVII. P. Ariès (2003, p. 55) destacou tratar-se da

morte seca que passou a ser difundida na Europa a partir do século XII, mas foi a partir do século XVI que a vulgarização destes “objetos macabros”, como esqueletos, crânios e ossos, ganharam nova dimensão e significação. O uso de esqueletos – notadamente os temas macabros do século XV – para representar a morte seriam imagens que demonstravam a consciência da fragilidade e do fracasso da vida, primando pela busca do despertar, nos cristãos, o medo da danação e não tanto o medo da morte. Esqueleto e pequenos elementos como crânios, tíbias e outros ossos traduziam sentidos macabros, mas sem sentido trágico da morte.

Imagens da morte como as gravuras que ilustravam parte da obra de Jeremias Drexel – destacadas a seguir – seguem muitas das representações em destaque no período moderno: a morte, naturalmente esperada, mas em momento imprevisível (poderia ocorrer sem o uso da razão, subitamente ou solitariamente), motivadora do temor da incerteza dos destinos da alma, que podia ser de salvação ou danação. Esqueletos, crânios e tíbias convidavam espectadores a meditar sobre a morte, representando a própria morte não de modo assustador, mas de modo a despertar a consciência da fragilidade da vida e motivar o fiel a cuidar dos requisitos católicos à salvação da alma.

As imagens na obra de Drexel

Como já destacado, as gravuras eram elementos pedagógicos de conversão importantes para a Igreja Católica no período moderno na Europa, principalmente para os temas relativos à morte. Além disso, era muito comum que imagens ilustrassem livros religiosos, servindo de apoio importante para a complementação ou reforço dos argumentos utilizados pelos autores e para a recepção dos discursos religiosos, uma vez que muitos leitores na Europa moderna eram semianalfabetos ou leitores passivos, muitos mais ouvintes e expectadores (CHARTIER, 2002).

Do mesmo modo, desenvolveu-se com evidente sucesso, a partir do século XV, a literatura emblemática, destacada pela historiadora Luísa Ximenes Santos como uma das várias formas da “literatura simbólica” que imprimia e difundia imagens gravadas.¹²

¹² Segundo Luísa Santos (2012, p. 151), o emblema estabelece relação entre imagem e texto, formado por um lema, escrito em latim (título), uma imagem (a ilustração) e um epigrama que explica a figura. Para esta conceituação do emblema como sendo composto por três partes: o nome (o lema que funciona como inscrição), a imagem em si e a subscrição (um verso, uma passagem bíblica, uma prosa), ver DALY, 1998, p. 07.

É nesse sentido que devemos compreender o uso das gravuras na obra do jesuíta Jeremias Drexel. A emblemática utilizada por Drexel possuía intenção de conduzir à meditação (ponderando a transitoriedade da vida), à exortação (estimulando o pensamento na morte), à terapêutica (propondo tratamento às doenças da alma) e ainda de estimular a prática dos exercícios espirituais.¹³

No início do século XVII, o jesuíta Nicolas Caussin considerava a emblemática como fonte muito importante e fecunda para aqueles que elaboram sermões ou discursos a serem pronunciados no púlpito ou em diferentes outros locais, do mesmo modo para escritores de prosa discursiva que se aliava à oralidade. Além disso, para a oratória sagrada, os emblemas excitariam “com mais doçura os sentidos” e persuadiriam “com mais eficácia”, promovendo um “agradável afeto de erudição”, desde que fossem aplicados com “prudência e sobriedade” (POZA, 2012, p. 36).

Como uma linguagem gráfico-textual barroca, a emblemática se tornou uma proveitosa maneira de instrução nos mistérios da fé, cuja eficácia simbólica foi aplicada em diferentes âmbitos de atuação da Companhia de Jesus. Para os jesuítas, o emblema tornou-se “um meio privilegiado para a instrução moral, tanto pública como privada, assim como um componente-chave nos programas de meditação e autoformação adaptados dos *Exercícios Espirituais* de Inácio de Loyola” (ARRANZ, 2012, p. 90).

As gravuras que ilustram a obra de Drexel utilizadas neste artigo são do século XVII e foram realizadas por Philipp Sadeler (1550-1600)¹⁴. Tais imagens não eram trágicas, não impunham o medo, mas a consciência do dever morrer e a necessidade de alcançar a salvação. Nas imagens, a representação do esqueleto parece estar bem à vontade a ilustrar a cena central da composição, representando a familiaridade da morte, não muito assustadora. As gravuras de Phillip Sadeler contribuíram para ilustrar

¹³ A este respeito, veja a resenha realizada por Beatriz Antón da obra ENENKEL, Karl; VISSER, Arnoud (org). *Mundus Emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books*. Brepols Publishers, Turnhout, 2003, publicado na *Revista de Estudos Latinos*, n. 3, 2003, p. 207-269.

¹⁴ Philipp Sadeler foi membro de menor destaque da famosa família flamenga Sadeler de gravuristas durante dos séculos XVI e XVII. Ele era filho de Raphael Sadeler, sobrinho de Jean Sadeler e primo de Aegidius Sadeler (MCLEAN, 2011, p. 10). O pai de Phillip Sadeler, Raphael Sadeler, ilustrou algumas das primeiras edições dos livros de Drexel. A família Sadeler, de gravadores, estudou e trabalhou em Veneza no final do século XVI, posteriormente mudando-se para a Alemanha (PRAZ, 2005, p. 318). A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, na publicação intitulada *Mestres da Gravura*, não faz menção a Phillip Sadeler, mas registra dados biográficos sobre seu pai, “Raphael Sadeler, o velho”, de seu irmão, “Raphael Sadeler, o jovem” (1584-1632) e de seu primo Aegidius Sadeler (1570-1629). Raphael Sadeler, o velho, foi “desenhista e gravador a buril, nasceu por volta de 1560 em Bruxelas e morreu entre 1628 e 1632. Teve como mestre e colaborador seu irmão Ioan [Jean] Sadeler. Representava muito bem o corpo humano, cujas extremidades figurava com muito cuidado e precisão” (TERRA, 2011, p. 57).

emblematicamente diversos livros durante os anos 1630,¹⁵ especialmente as populares obras de Drexel.

Estas imagens certamente não eram meramente ilustrativas, mas muito eficazes no sentido de doutrinação das massas e dos leitores e seguiam as “indicações do Concílio de Trento, desfrutando a fundo a técnica de reprodução e multiplicação da imagem através dos impressos”.¹⁶

As três imagens analisadas neste texto, diferente da maioria dos emblemas jesuíticos, não estavam acompanhadas de pequenas instruções no topo e na base da gravura, remetendo a uma explicação complementar ao entendimento da cena representada. Entretanto, apresentavam uma sequência de ideias na repetição da cena retratada que facilitava a compreensão da mensagem cristã. Na sequência, apresentamos as imagens, a proposta metodológica de análise e a interpretação possível, no tema da morte, para os sujeitos observadores e leitores do século XVII.

As gravuras: um método de análise

Como já destacado, seguimos aqui com a proposta metodológica adotada pela historiadora Magda Maria Jaolino Torres ao analisar figuras da *Bíblia de Nadal*, ou seja, a obra do padre Jerônimo Natal (1507-1580), publicada de 1593 e configurada como livro-teatro que pretendia, para facilitar o trabalho apostólico, *ilustrar a ação* da narrativa bíblica (2009, p. 209-222, grifos da autora). Jaolino Torres propõe perceber a cena expressa na imagem a partir das letras que são “assinaladoras da decomposição da cena principal” (TORRES, 2009, p. 224-225). Como as gravuras apresentadas na obra de Drexel apresentam esquema de ordem alfabética bastante similar às gravuras do livro-teatro analisado por Magda Jaolino Torres, vamos nos valer da mesma técnica de realçar o “percurso dessa estrada feita para o olhar”.¹⁷ Como as imagens analisadas por

¹⁵ Adam McLean (2011) traz nove gravuras sobre o inferno criadas por Philipp Sadeler para um dos trabalhos do jesuíta Drexel. Percebe-se, então, que Sadeler foi o grande parceiro gravurista de Drexel na ilustração dos seus livros, porém, não o único. Seu pai, Raphael Sadeler, também foi ilustrador das obras de Drexel e de outros escritores. Eddy Stols (2014, p. 81) destacou que sobre as publicações do início do século XVII procuraram “maior impacto a partir de ilustrações sensacionais”. Nesse sentido, Rafael Sedeler “produziu duas gravuras sobre torturas, decapitações e fogueiras para Nicolas Trigault, *De Christianis apud Iaponicos triumphis sive De gravissima ibidem contra Christi fidem persecutione exorta ano MDCXII usq*, publicado em Munique, em 1623”.

¹⁶ SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alanza Editorial, 1981, p. 64-65. In: TORRES, 2009, p. 223.

¹⁷ Há de se destacar algumas diferenças elementares entre as gravuras de Drexel e as gravuras do livro-teatro analisado por Jaolino Torres. Todas as imagens analisadas por esta historiadora possuem

Jaolino Torres possuíam repetições das letras, a autora acabou por traçar uma “rede”, enquanto as três gravuras aqui analisadas apresentam letras que não aparecem de modo repetido, o que nos levou a traçar apenas um “percurso”, da letra A até a G.

Sobre a reflexão acerca da rede formada pelos segmentos traçados entre os “pontos” (entenda-se das letras) que se encontram na gravura, Jaolino Torres (2009, p. 226) destacou tratar-se de uma simplificação “deixando de aparecer aí todos os outros pontos sobre os quais o olhar se deteve na procura das letras, guias para a percepção *correta* da cena”.

Das três gravuras representadas com letras a indicar pedagogicamente o percurso do olhar na obra de Drexel, todas fazem semelhantemente o mesmo traçado, e, para melhor compreendê-las, as mesmas precisam ser analisadas em sequência, na ordem em que foram pensadas, concebidas e realizadas, porque tratam do mesmo tema e representam simbolicamente determinada concepção de morte, cujo caráter pedagógico dos usos destas imagens só pode ser compreendido se analisadas sequencialmente e na ordem em que foram pensadas, concebidas, realizadas. Para tanto, vamos identificá-las como Figura 1, Figura 2, Figura 3.

Com atenção, ainda, fugindo do grande risco de se cometer anacronismo, buscase aqui analisar tais imagens a partir dos significados possíveis atribuídos a elas pelos grupos cristãos-católicos europeus do período, ou seja, final do século XVI e século XVII. Nesse sentido, a análise se detém naquilo que as imagens testemunham não apenas em relação à morte em si, mas em todos os temas religiosos, doutrinários ou morais vinculados ao morrer. Com a devida contextualização, pode-se dizer que as gravuras revelam muito mais do que a expressão individual do gravurista, mas também, inseridos em seu tempo, expressam possibilidades sobre o que e como os sujeitos católicos, leitores ou espectadores liam, assistiam, ouviam, entendiam, pensavam ou imaginavam a morte.

características muito influenciadas pelas pinturas renascentistas, uma vez que são bastante realistas, adotam evidentes princípios de perspectiva e bom jogo de contrastes entre claro-escuro. Já as gravuras de Philipp Sadeler, embora também seja perceptível a técnica do claro-escuro e da perspectiva, não possuem grande preocupação com o realismo. Outra diferença diz respeito ao uso, nas imagens de Nadal, de legendas para cada um dos pontos assinalados com letras do alfabeto, abaixo da imagem, o que Jaolino Torres chama de didascálias. Nas gravuras de Sadeler, não existem tais legendas.

Figura 1



Fonte: DREXEL, 1680.

Na figura 1, o ponto A indica a morte em postura tranquila a descansar à sombra de uma árvore verdadeiramente copada e estrondosa, viva, frutífera. O esqueleto e a árvore ocupam um primeiro plano da gravura. A vida e a morte estão lado a lado. A morte aparenta a calma daquele que aguarda com paciência, que espera sem pressa o tempo passar a seu favor em posição de aconchego com a mão empunhando o rosto, recostada no tronco da vida que mais tarde será ceifada. Ao chão, florido e bem gramado, o machado aguarda o uso e a ampulheta parece indicar a disponibilidade do tempo, mas também a sua passagem progressiva.

Os pontos B e C da Figura 1, para onde deveriam correr o olhar do observador, pessoas parecem comemorar, brincar, divertirem-se, fatores compreensíveis numa Alemanha que festejava muito (EIRE, 2013, p. 113). Numa espécie de acampamento, dois grupos em círculo expressam contentamento, alegria e descontração, esquecidos da morte e imensos nos prazeres da vida, talvez sujeitos ou incitados ao pecado, possivelmente da gula, com farturas de comidas e bebidas, ou da luxúria. Por outro lado, podiam indicar também qualquer tipo de idolatria e o esquecimento de Deus e das coisas necessárias à salvação.

Na sequência, o observador é remetido ao ponto D, no canto superior esquerdo, a personificação da passagem das estações do ano – que, à primeira vista, poderia

remeter à ideia de um anjo celestial, mas logo descartada pela ausência da representação clássica do ser alado – por entre as nuvens a soprar continuamente, e, de seu sopro, do vento gerado, muitas folhas e flores se espalham pelo ar. Poder-se-ia dizer, também, que o próprio sopro continha flores e, nesse momento, gerava vida. Na bíblia, Deus teria promovido o “sopro de vida”, fazendo do corpo físico um ser vivente ao animá-lo com a alma. Mas o “sopro de vida”, em sua ambiguidade, retornaria a Deus, aludindo à necessidade de o corpo ficar na terra e de a alma se salvar.¹⁸

Após a cena humana na terra, percorre-se o olhar ao alto da imagem, no ponto E, que mostra o sol, no canto superior direito de quem observa; o sol aparece radiante, sem nenhuma interferência de nuvens, embora apenas como um elemento de figuração na ilustração, pois não há projeção de sombras originadas dessa fonte de luz. Na cena representada, com exceção da nuvem em que se sopra, o horizonte parece limpo e a luz solar alcança a tudo e a todos com plenitude, como a indicação de uma estação seca e quente.

Em seguida, no ponto F, são apresentados dois elementos do zodíaco, abordados na bíblia como sinais do céu: a virgem, uma mulher que segura um ramo e anuncia o redentor e a profecia; e o carneiro, indicando a libertação e as bênçãos consumadas, signos que representam o momento de vida plena.

O olhar, em seguida é direcionado ao ponto G, uma pequena embarcação, coordenada por um nobre ou militar, armado com espadas, que anuncia sua chegada ou partida com o toque de uma trombeta, indicando ações cotidianas da vida humana do período, podendo indicar um simples transporte humano ou a condução de mercadorias, efeito do comércio ou da pirataria. Este ponto encerra o itinerário exposto na gravura e a “ordem que rege as contemplações” (TORRES, 2009, p. 228). A imagem é dominada pela vida, pelas atividades cotidianas, mas o grande destaque é o esqueleto, a lembrar ao observador que a morte o aguarda.

O percurso traçado pelas letras “encaminha o olhar, restringe as possibilidades de interpretação, assinala os pontos fortes e ignora o que considera menos importante para o efeito dramático, mas não descartável para a própria veracidade da cena” (TORRES, 2009, p. 229). De qualquer forma, as letras assinaladas nas gravuras de P. Sadeler parecem não menosprezar e invisibilizar quaisquer elementos da imagem,

¹⁸Disponível em <http://www.veritatis.com.br/doutrina/a-palavra-de-deus/967-corpo-e-alma>. Acessado em 22 de maio de 2015.

reforçando um percurso didático para a compreensão da mensagem que conjuga pensamento na morte, conhecimentos bíblicos e mensagens morais católicas.

A próxima gravura, Figura 2, praticamente repete o contexto da imagem anterior, os personagens e o cenário. O percurso pontilhado a partir da sequência das letras também segue quase idêntico ao anterior, mas deve-se destacar que a postura do esqueleto muda, bem como alguns dos elementos representativos de significados simbólicos do catolicismo.

Figura 2



Fonte: DREXEL, 1680.

A Figura 2 apresenta dois pontos A, um a indicar o esqueleto e outro a indicar a árvore, demonstrando que ambos são não só o ponto de partida do olhar e da análise visual da imagem, mas também que as duas figuras estão no primeiro plano, ocupando o espaço central da cena representada.

A morte já não mais aparece recostada confortavelmente sobre a árvore, que por sua vez já não está mais tão vívida, pois perdeu seus frutos e grande parte de suas folhagens, da mesma forma que sua base não está mais tão florida. Ajoelhada com a perna esquerda, a morte, com um semblante de satisfação ao esboçar quase que um sorriso, levanta ao alto, com a mão esquerda, a ampulheta (símbolo muito utilizado em imagens que representavam a morte), e com a mão direita segura o machado que antes

estava deitado ao chão, indicando, dessa forma, a aproximação da sua soberania. Aos espectadores, a sensação de que a morte chega, de que ela triunfa, de que ela virá para todos mais cedo ou mais tarde e de que o tempo, em sua continuidade e irreversibilidade, trabalha a favor da morte.

Na sequência, o ponto B indica poucas pessoas trabalhando, talvez na produção de cerveja ou de vinho, demonstrando que a fabricação dessas bebidas era uma atividade relevante para a economia europeia do período, mas que seu consumo era um dos fatores prejudiciais à vida reta da fé católica, longe dos vícios e pecados, principalmente daqueles incitados pela embriaguez. Também indica o tempo da colheita, o outono, comparável à proximidade do juízo final. E o ponto C mostra dois pássaros que descem, a princípio pombas, porém, podendo representar outras aves bíblicas como águias, urubus, corvos ou pardais.

Os pontos D e E, na parte superior da gravura, representam, tal como a imagem anterior, a personificação da passagem das estações, a soprar e o sol a brilhar, entretanto, interposto por uma nuvem. Ou seja, a paisagem mudou, o tempo passou e o espaço de vida plena acaba cedendo gradativamente lugar à escassez, confirmado pelo ponto F, que mostra o escorpião e o centauro, signos zodiacais a representar o conflito do redentor e o cumprimento da profecia, profecia esta que podia indicar aos espectadores a escatologia cristã, a certeza da morte e a garantia da vida eterna em estado de salvação ou de condenação.

Este aspecto transitório entre vida e morte que a gravura representa se encerra no ponto G, que apresenta um indivíduo e sua dificuldade ao tentar atravessar o rio a cavalo, levantando a lembrança bíblica de que alguns serão salvos (os bons), enquanto outros morrerão afogados (os maus) (PONNAU, 2006, p. 62). A Figura 2, portanto, lembra a consciência de finitude da vida, a sua fragilidade face ao avanço inevitável do triunfo da morte, que, no século XVII, era encarada como momento de direcionar e sentenciar o estado da alma.

A repetição da cena com representações diferentes para cada um dos momentos que indicam o percurso sucessivo do olhar a partir das letras traz efeitos e sentidos distintos e, por associação, inteligíveis para quem não lia, mas apenas ouvia ou visualizava as gravuras. Passamos à análise da terceira gravura.

Figura 3



Fonte: DREXEL, 1680.

O ponto A da Figura 3 concentra-se na árvore, extremamente seca, sem folhas e sem frutos, sendo cortada na sua base pela morte, que, com grande satisfação, expressa por um sorriso, impunha seu grande machado. Este é o elemento principal da gravura, a representar a morte em consolidação, de pé, findando a vida. A ampulheta, deitada ao chão, indicava que não havia mais tempo.

Seguindo o mesmo percurso que as imagens anteriores, os pontos B e C já não apresentavam momentos de descontração ou de trabalho, mas de desespero e de desassossego. Uma construção com o telhado arruinado, uma pessoa talvez morta ao chão sob alguns escombros e outras correndo parecem anunciar a desesperança da consciência humana culpada.

Ao alto, no ponto D, a personificação das estações, no céu, não lança mais flores, mas sim pequenos crânios, confirmando o sopro da morte e da destruição. O sol não raia mais no ponto mais alto da gravura (ponto F), e sim os signos zodiacais (ponto E) aquário e libra, indicando os resultados obtidos e a própria obra do Redentor. A indicação da estação fria, do sol fraco e baixo e da sua relação com a cena de vitória da morte demonstra não apenas uma representação do sol como vida, mas um vínculo entre o inverno e a morte humana.

Com menos sol e menos vida, numa cena de inverno, o ponto G indica a tentativa de caça a um cervo com o auxílio de cães e o apoio de uma cerca. Ou seja, tal como a necessidade humana de matar um animal, tal como a chegada da morte para o mesmo, inevitável em função da cerca e do encurralamento, ao ser humano também não haveria saída, e a morte, inevitável, chegaria.

As alegorias barrocas eram alegorias da morte, com todos os emblemas que analisamos nestas três gravuras de Sadeler presentes na obra de Drexel. Segundo Fianco (2011, p. 97), “toda a alegoria do drama barroco (...) é uma representação da morte que faz refletir sobre o que se está fazendo com a própria vida”. A intenção era alertar para a necessidade da constante e permanente preparação para a chegada da morte, cujo modo seria muito semelhante à vida levada pelo sujeito cristão, ou seja, a morte estaria diretamente relacionada à maneira tida como justa, caridosa e moralmente correta com que o sujeito teria conduzido sua vida. Gravuras, nesse sentido, eram meios eficazes de promover o entusiasmo da fé e a lembrança da morte, principalmente com as representações de inúmeros elementos emblemáticos já bastante conhecidos pelos católicos do século XVII, como o esqueleto e a ampulheta.

Considerações finais

As imagens da morte que ilustravam, ou melhor, que representavam o discurso moral e religioso do jesuíta Drexel não se restringiam aos significados do pensamento e do imaginário da morte de uma específica região da Europa, pois há de se considerar que o autor do texto era alemão, o autor das gravuras era flamengo e, ainda, que a obra de Drexel recebeu diversas impressões e edições em várias partes da Europa.

É importante destacar, ainda, que, no período analisado, a editoração de livros e gravuras a ilustrar a morte eram meios eficazes de conversão católica por toda a Europa e pontos de apoio fundamentais para padres, confessores e pregadores, mesmo que essa conversão ocorresse nos momentos derradeiros de instantes de vida.

Conforme apresentamos, as imagens, na sua sequência, e compreendidas no contexto do espírito barroco europeu, podem indicar a “consciência aguda das leis inexoráveis do tempo, segundo as quais tudo está sujeito ao envelhecimento, à morte e à transformação” (FIANCO, 2011, p. 79). Além disso, segundo Francisco Fianco (2011, p. 79), nos séculos XVI e XVII, os jesuítas desempenharam, na Alemanha, um papel

importante no reforço dos dramas pedagógicos e moralizadores que repercutiam na sociedade. No drama barroco, os temas da morte e da caveira indicando a finitude como ameaça onipresente eram constantes.

Este texto apresentou três gravuras, de autoria de Philipp Sadeler, que, entre outras, ilustravam a obra de Jeremias Drexel, *Reverendi Patris Hieremiae Drexelii e Socie: Iesu Opera Omnia*, impressa na Alemanha em 1680. Elas representam determinada concepção de morte presentes no século XVII que, certamente, eram compartilhadas por grupos cristãos-católicos. A circulação destas imagens expressava não apenas como o gravurista, o autor e o editor do livro possivelmente pensavam a morte, mas também como os sujeitos católicos (homens e mulheres, fiéis, devotos, leitores, espectadores, convertidos ou religiosos) pensavam, entendiam ou imaginavam a morte, ou como eram levados a pensar, entender ou imaginar, pois os significados certamente eram compartilhados pelos grupos sociais leitores e ouvintes destas obras religiosas.

O objetivo deste artigo não foi analisar o discurso/o texto da obra, mas sim, única e exclusivamente analisar aquilo que as imagens, em si, testemunham simbolicamente a respeito do pensamento cristão-católico em relação aos temas religiosos ligados à morte. Também não se intentou alcançar a recepção destas imagens, mas compreendê-las dentro do seu contexto histórico específico, quando foram elaboradas e utilizadas na obra de Drexel, sendo, portanto, representativas da expressão de sentidos da morte e do morrer, que não eram individuais (apenas do artista, do editor ou do autor), mas sim, coletivas, pois foram pensadas, imaginadas, construídas e divulgadas no interior de uma sociedade cristã-católica que partilhava sentimentos, crenças e ideias. Logo, este texto não buscou captar as “reais” evidências e modos de interpretação das gravuras, mas entendê-las no campo das possibilidades, a partir da ideia de que seu processo de criação – e de circulação em um livro religioso – vem acompanhado de um espectador e leitor inventado, convocado, interpelado.¹⁹

Utilizando da técnica de realçar o percurso do olhar – metodologia utilizada pela historiadora Jaolino Torres (2009) – realizamos o traçado dos pontos ordenados pela classificação alfabética das três gravuras apresentadas, destacando as possíveis concepções de morte nelas evidenciadas. Para realçar o caráter pedagógico que os usos

¹⁹ Manifestamos aqui nossa inspiração no texto de Jean Marie Goulemot (2009, p. 395) quando analisa a produção dos modos de leitura.

destas imagens possuíam na época, buscamos compreendê-las na sequência e na ordem em que foram pensadas, concebidas, realizadas e utilizadas no livro de Drexel. Nosso interesse esteve em problematizar os sentidos simbólicos destas representações a partir dos possíveis significados atribuídos a elas pela sociedade católica europeia da época, evidenciando entendimentos da morte na produção destas gravuras, mas também na produção dos seus efeitos quanto à persuasão dos fiéis.

REFERÊNCIAS

- ANTÓN, Beatriz. Resenha de ENENKEL, Karl; VISSER, Arnoud (org). *Mundus Emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books*. Brepols Publishers, Turnhout, 2003, *Revista de Estudos Latinos*, n. 3, 2003, p. 207-269.
- ARAÚJO, Ana Cristina. *A morte em Lisboa: atitudes e representações, 1700-1830*. Lisboa: Editorial Notícias, 1997.
- ARIÈS, Philippe. *O homem perante a morte*. Vol. I. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 2000.
- ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ARRANZ, José Julio García. Resenha de CAMPA, Pedro F. y DALY, Peter M. (Eds.), *Emblematic Images & Religious Texts. Studies in Honor of G. Richard Dimler*, S. J. Janus, *Estudios sobre El Siglo de Oro*, n. 1, Jan. 2012, p. 89-94.
- BLUM, Claude. A loucura e a morte no imaginário coletivo da Idade Média e do começo do Renascimento (séculos XII-XVI). Aspectos do problema. In: BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (org.). *A morte na Idade Média*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 271-303.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: História e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.
- CHARTIER, Roger. *Leitura e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo, Ed. UNESP, 2003.
- CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna, séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- DALY, Peter M. *Literature in the light of the emblem: structural parallels between the emblem and literature in the sixteenth and seventeenth centuries*. 2a ed. Toronto-Canadá: University of Toronto Press, 1998.
- DIMLER, Richard. *Emblemas y Símbolos de la Compañía de Jesús, Studiolum*. Disponível em: <http://www.emblematica.com/es/cd05.htm>. Acessado em 04 de maio de 2015.

EIRE, Carlos. **Uma breve história da eternidade**. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

EGIDO, Aurora; GIMFERRER, Pere. **La búsqueda de la inmortalidad en las obras de Baltasar Gracián**. Madri: Real Academia Espanhola, Institución Fernando El Católico, Sansueña Industrias Gráficas, 2014.

FIANCO, Francisco. O cavaleiro, a morte e o diabo: imanência, finitude e negatividade no pensamento barroco. In: OLIVEIRA, Cínthia Roso et. al. (orgs). **Filosofias da morte**. Passo Fundo: Méritos, 2011, p. 73-100.

GOULEMOT, Jean Marie. As práticas literárias ou a publicidade do privado. In: ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger. **História da Vida Privada**, 3: da Renascença ao Século das Luzes. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MCLEAN, Adam. Philip Sadeler's. Visions of hel. **Art Book Series n.1**. Escócia: Glasgow, 2011.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PIFANO, Raquel Quinet. História da Arte como História das Imagens: a iconologia de Erwin Panofsky, **Fênix**, v. 7, n. 3, p. 1-21, set.-dez. 2010.

PONNAU, Dominique. **Figuras de Deus: a Bíblia na arte**. Trad. João Moura Júnior. São Paulo: Unesp, 2006.

POZA, Sagrario López. El repertorio de Picinelli: de *codex excerptorius* a *Mondo Simbolico*. In: GONZÁLEZ, Rosa Lucas; NOGAL, Bárbara Skinfill; BARRAZA, Jorge Arreola. **El Mundo Simbólico. Los instrumentos mecánicos. Los instrumentos de juego (libros XVII-XVIII)**, Zamora; Michoacán (México): El Colegio de Michoacán, Fedeicomiso Teixidor, 2012, p. 31-50.

PRAZ, Mario. Imágenes del Barroco (Estudios de emblemática). Madrid: Ediciones Siruela, 2005. RODRIGUES, Cláudia. **Nas fronteiras do Além. A secularização da morte no Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

SANTOS, Luísa Ximenes. Literatura emblemática nas bibliotecas dos colégios jesuítas de Portugal e seu ultramar. In: CHAMBOULEYRON, Rafael; ARENZ, Karl Heinz (org). **Anais do IV Encontro Internacional de História Colonial Jesuítas, expansão planetária e formas de cultura**. Belém: Ed. Açáí, v. 04, 2012, p. 151-163.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. Bauru: Edusc, 2007.

STOLS, Eddy. Livros, Gravuras e Mapas Flamengos nas Rotas Portuguesas da Primeira Mundialização. In: WERNER, Thomas; STOLS, Eddy; KANTOR, Iris; FURTADO, Júnia (org.). **Um mundo sobre papel: livros, gravuras e impressos flamengos nos Impérios português e espanhol (séculos XVI-XVIII)**. São Paulo, Belo Horizonte: Edusp, Ed.UFMG, 2014, p. 57-100.

TERRA, Fernanda (Curadoria). **Mestres da Gravura**. Coleção Fundação Biblioteca Nacional. Centro Cultural Correios: Rio de Janeiro, 2011.

TORRES, Magda Maria Jaolino. O "livro-teatro" jesuítico: uma leitura a partir de Foucault. In: RAGO, Margareth, VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). **Para uma vida não-fascista**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 209-238.