



Estudos Teológicos foi licenciado com uma Licença Creative Commons –
Atribuição – NãoComercial – SemDerivados 3.0 Não Adaptada

<http://dx.doi.org/10.22351/et.v58i2.3124>

A XILOGRAVURA *OS TRÊS CAMINHOS PARA A ETERNIDADE*, DE FRANÇOIS GEORGIN:

UMA EXPRESSÃO DA CULTURA VISUAL POPULAR CATÓLICA DO SÉCULO 19¹

*The woodcut The Three Roads to Eternity, by François GeorGIN:
an expression of the catholic popular visual culture of the nineteenth century*

Helmut Renders²

Resumo: O artigo investiga um motivo popular da cultura visual católica antes do século 19, a xilogravura *Les trois chemins de l'éternité* (Os três caminhos para a eternidade), de François GeorGIN (1801-1863), criado entre 1825 e 1830. Como método, aplica-se a análise pré-iconográfica, iconográfica e iconológica segundo Ernst Panofsky. A xilogravura revela um imaginário religioso em transição, composto por elementos tradicionais e, pontualmente, já mais modernos. Entre os últimos consta o desaparecimento de anjos e demônios do cotidiano das pessoas retratadas.

Palavras-chave: Cultura visual católica. Xilogravura. *Les trois chemins de l'éternité*. François GeorGIN.

Abstract: The article investigates a popular motif of the Catholic visual culture in the 19th century, the wood engraving *Les trois chemins de l'éternité* (The three roads to eternity) by François GeorGIN (1801-1863), created in 1825. As a method, we apply the pre-iconographic, iconographic and iconographic analysis of Ernst Panofsky. The woodcut reveals a religious imagery in transition, composed of traditional elements and in certain cases, of more modern ones. Among the latter, there is the disappearance of angels and demons from the daily life of the people portrayed.

Keywords: Catholic visual culture. Woodcut. *Les trois chemins de l'éternité*. François GeorGIN.

¹ O artigo foi recebido em 15 de setembro de 2017 e aprovado em 25 de maio de 2018 com base nas avaliações dos pareceristas *ad hoc*.

Esta pesquisa foi financiada com verbas da FAPESP para uma reunião internacional [processo 2016.24674-9].

² Professor associado do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião e da Faculdade de Teologia da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Contato: helmut.renders@metodista.br

Introdução

Dentro do nosso projeto de pesquisa de investigação da cultura visual evangélica, focamos, em nossos últimos artigos, no mapeamento de possíveis influências dessa cultura e dos seus significados. Em um primeiro momento, concentramo-nos na obra *O livrinho do coração* de Johannes Evangelista Gossner, um padre católico alemão que se tornou luterano posteriormente. Em um segundo momento, dedicamos nosso tempo ao famoso cartaz *Os dois caminhos*, de Charlotte Reihlen (1805-1868), criado em 1866.³ Entendemos que a “[...] história dessa gravura [...]” não “[...] começa nos círculos pietistas da Alemanha, na metade do século 19”⁴, mas que a obra cita outras obras, curiosamente, da reforma católica, como, por exemplo, duas gravuras com o mesmo nome – *De smalleen de brede Weg*⁵ –, de Hieronymus Wierix⁶, de 1600⁷ e de 1619.⁸ Dessa forma, esses estudos comparativos da cultura visual religiosa revelam um intercâmbio de imagens e compartilhamento de imaginários entre as confissões que devem chamar a atenção da pesquisa brasileira.

Em seguida, apresentamos outra possível fonte de Reihlen, a obra *Les trois chemins de l'éternité*, de François Georgin (1801-1863). Daqui para frente, em todos os títulos e subtítulos mencionamos o título em sua tradução para português: *Os três caminhos para a eternidade*.¹⁰ No presente artigo, dedicamo-nos à interpretação dessa gravura em si e deixamos a questão da comparação com a obra de Reihlen para outro momento. Como método, propomos seguir a proposta de Ernst Panofsky, desenvolvida originalmente para a interpretação da arte renascentista. Panofsky inicia com

³ Cf. SCHARFE, Martin. *Die Religion des Volkes: Kleine Kultur- und Sozialgeschichte des Pietismus*. Gütersloh: Gerd Mohn, 1980. p. 84-87, apud MASSING, Jean Michel. The Broad and Narrow Way from German Pietists to English Open-Air Preachers. *Print Quarterly*, v. 5, n. 3, p. 258-267, set. 1988; SCHARFE, Martin. *Evangelische Andachtsbilder: Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes*. Stuttgart: Müller u. Gräff, 1968. p. 149-150 e 267-270; SCHARFE, Martin. *Volksfrömmigkeit: Bildzeugnisse aus Vergangenheit und Gegenwart*. Stuttgart: Spectrum, 1967. p. 70-71; LANG, Friedrich G. *Charlotte Reihlen (1805-1868) – Lebensweg und Zwei-Wege-Bild*. Stuttgart: Verein für württembergische Kirchengeschichte, 2014.

⁴ CAMPOS, Leonildo Silveira. O caminho estreito da “salvação” e o caminho largo da “perdição”: observações sobre uma iconografia protestante do século 19. In: CAMPOS, Leonildo Silveira; SILVA, Eliane Moura; RENDERS, Helmut. *O estudo das religiões: entre a história, a cultura e a comunicação*. SBC, Campinas: Editora da Unicamp; Editora da Umesp, 2014. p. 143-144.

⁵ Holandês: “O caminho estreito e largo”. O título não aparece na gravura.

⁶ Ele pertenceu a uma oficina familiar que contava também com Jan (1549-1625) e Antonius (1555/59-1604) Wierix. Quanto à obra dos três gravadores, cf. MAUQUOY-HENDRICK, Marie. *Les estampes des Wierix*. Bruxelas: 1978-1983. 691p. 4 v. 2.335 ilustrações. Quanto à família, cf. STRATEN, Roelof van. *The Wierix family*. Leiden: Folcor, 2010.

⁷ WIERIX, Hieronymus. *De brede em de smalle weg*. Antuerpia: Plantin, 1600.

⁸ WIERIX, Hieronymus. *De brede em de smalle weg*. Antuerpia: Plantin, [antes de 1619].

⁹ MASSING, 1988, p. 258-267, desenvolve uma ideia parecida.

¹⁰ Como introdução na xilogravura francesa popular, consulta CHAMPFLEURY, Jules Husson. *Histoire de l'imagerie populaire*. Paris: Dentu, 1869 e DUCHARTRE, Pierre-Louis; SAULNIER, René. *L'imagerie populaire: les images de toutes les provinces françaises du XVe. siècle au Second Empire*. Paris: Librairie de France, 1925.

uma descrição pré-iconográfica, seguida de uma análise iconográfica e interpretação iconológica.¹¹ Recentemente, Peter Burke sugeriu, entre as três abordagens para o estudo da cultura visual popular – o método iconográfico, o método regressivo e o método comparativo –, dedicar-se mais à proposta de Erwin Panofsky, considerando justamente as xilogravuras de Épinal, às quais a nossa obra pertence:

A iconografia foi definida por um dos seus maiores praticantes, o falecido Erwin Panofsky, como “aquele ramo da história da arte que se interessa pelo tema ou significado das obras de arte, em oposição à sua forma”. O método inclui tarefas prosaicas, como a identificação dos santos pelos seus atributos e um nível de análise mais profundo, que Panofsky chamou de “iconologia”, que envolve a diagnose das atitudes e valores cujos sintomas são as obras de arte. Grosso modo, pode-se dizer que a iconografia se refere ao que os contemporâneos sabiam sobre obras de arte e a iconologia ao que eles não sabiam sobre si mesmos – ou, pelo menos, não sabiam que sabiam. Não há por que não estudarmos dessa forma o imaginário popular, tal como se estudam as obras de arte produzidas para príncipes e nobres, quer olhemos as figuras de cerâmica de Staffordshire, as peças de madeira entalhada e colorida à mão feitas em Épinal ou as pinturas camponesas de Dalarna¹².

Panofsky desenvolve esse método no início do século 20, quando percebeu que seus alunos e alunas não entendiam mais as linguagens simbólicas e alegóricas da arte renascentista. Para isso, conduzia o olhar para a imagem a partir de três passos, que, até um certo grau, acompanham a distinção entre signo, significante e significado da semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914). Para nós, o método oriundo da história da arte é um convite para investigar com mais precisão expressões da cultura visual religiosa¹³, em busca de significados religiosos e teológicos distintos dos textos, mas articulados pela cultura visual. Panofsky trabalhou com Aby Warburg, como ele, um especialista na arte renascentista. Warburg desenvolveu a ideia que, em obras de arte da Renascença, “renasçam”, muitas vezes, motivos da antiguidade.¹⁴ O método

¹¹ PANOFSKY, Ernst. Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: *Significado nas Artes Visuais*. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 47-65.

¹² BURKE, Peter. *A cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 76. De fato, encontramos essa citação de Burke depois de submetermos este artigo e também devido ao pedido de explicitar melhor o método de Panofsky. Em um ponto, Burke se refere estritamente à época até 1800. Nas xilogravuras de Épinal, depois de 1824, substituiu-se a coloração à mão pelo uso de diferentes modelos ou formas de madeira.

¹³ O método conduz o/a cientista da religião para se aprofundar mais sobre os aspectos religiosos das linguagens visuais simbólicas, alegóricas e teológicas da cultura visual religiosa e o/a teólogo/a para, primeiro, reconhecer a existência da cultura visual como linguagem própria e, segundo, para identificar a sua originalidade e autonomia parcial em comparação com fontes textuais.

¹⁴ Warburg referiu-se ao “*Nachleben*” de motivos anteriores. A literatura especializada inglesa traduz a palavra por “*afterlife*”, e a literatura brasileira, por “sobrevivência”. Sugerimos uma compreensão paralela à palavra alemã “*Nachleben*”, que quer dizer, terremoto (tremor) secundário. Motivos são reaproveitados, citados, remodelados etc.: não se nega sua vida anterior; contudo, às vezes, não se sabem as origens, e ressignificações transparecem, especialmente através da identificação de alterações, sutis, grosseiras, mais ou menos abrangentes.

de Panofsky contribui para a identificação desses motivos e, dessa forma, do(s) seu(s) significado(s). Contudo, depois dessa arqueologia do saber, chamada nível pré-iconográfico, Panofsky procura entender a obra como expressão da sua época (iconográfico) e, finalmente, com o conhecimento contemporâneo (iconológico).

Na leitura teológica de uma obra como essa, em primeiro lugar, é preciso incluir, na procura de motivos anteriormente configurados, além de motivos da Antiguidade¹⁵, motivos religiosos, isto é, a visualização de narrativas, metáforas e conceitos bíblico-teológicos. Acreditamos que o método de Panofsky pode ter um valor pedagógico interessante para os/as cientistas da religião e os/as teólogos/as. Apesar da sua aproximação, digamos, um pouco esquemática, Panofsky conduz o/a pesquisador/a a um estudo mais criterioso e detalhado de cada obra, o que favorece a descoberta da unicidade de sua narrativa visual. Já outro aspecto da contribuição de Panofsky é descrever o impacto das imagens no imaginário religioso pelo viés da memória, da identificação, da recepção e da releitura. Essa ênfase mais antropocêntrica de sua teoria faz dela mais acessível ao mundo da ciência e, em parte, ao mundo protestante, especialmente calvinista.¹⁶

Aspectos formais e pré-iconográficos da xilogravura *Os três caminhos para a eternidade*, de François GeorGIN

No primeiro nível de interpretação, o pré-iconográfico, procuramos descrever o conteúdo temático primário tal como ele se evidencia para um observador comum. Para tanto, identificamos os conteúdos usando elementos mais formais da xilografia “*Os três caminhos para a eternidade*”, de François GeorGIN (figura 1, veja anexo)¹⁷, criada entre 1825 e 1830.

Para facilitar a orientação na obra, dividimo-la em quatro setores, conforme eles se encontram de cima para baixo nessa xilografia:

- Setor 1: a Jerusalém celestial e a Trindade;
- Setor 2: o primeiro caminho, que leva à Trindade;
- Setor 3: o segundo caminho, que acaba conduzindo à morte;
- Setor 4: o terceiro caminho, que leva diretamente ao inferno.

¹⁵ Especialmente, mas não unicamente, encontram-se em obras católicas mais clássicas combinações de motivos bíblicos, filosóficos e mitológicos. Conforme nosso exemplo mostra, evidencia-se essa tendência, aparentemente, menos em obras mais populares.

¹⁶ Conceitos como “ato icônico” (Hans Belting) ou “força performativa” de uma imagem tendem a identificar esse potencial mais na obra em si e seguem modelos da teoria iconográfica já discutida desde os jesuítas. Confira e compare BOER, Wietse de; ENENKEL, Karl; MELION, Walter. *Jesuit image theory*. Leiden: Brill, 2016 (Coletânea: Intersections: Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture, v. 45) e BELTING, Hans. *A verdadeira imagem*. Entre a fé e a suspeita das imagens – cenários históricos. Porto: Dafne, 2011.

¹⁷ Uso a reprodução autorizada para o objeto D 996.1.7695 C por Martine Sadion, do Acervo do Museu da Imagem, Épinal, França; © Musée de l’Image – Ville d’Épinal. Nome do objeto em francês: *La Nouvelle Jérusalem*, 1824, François GeorGIN, graveur e Pellerin, Épinal.

Setor 1: a Jerusalém celestial e a Trindade

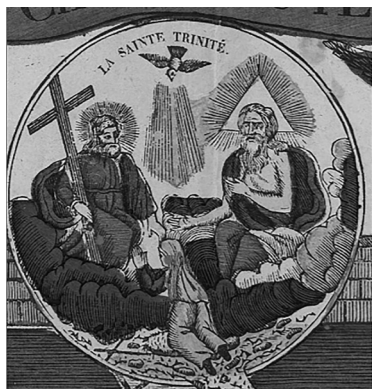
No setor 1, encontramos uma cidade cercada por um muro com quatro torres, dois deles com portões abertos e duas pontes que dão acesso à cidade. À sua frente, existe um canal de água na cor verde. As casas parecem estar ocupadas: no mínimo, de duas sai fumaça das chaminés. Ao lado esquerdo, encontra-se uma árvore com folhas verdes e duas frutas penduradas. Além disso, há seis pessoas na cidade. Quatro delas têm asas; duas, não. Das quatro figuras com asas, duas estão acima das duas torres centrais e seguram um *banner* com as palavras: “Os três caminhos para a eternidade”. As duas figuras restantes, com asas maiores, dão as mãos ou seguram as mãos de uma figura feminina ao lado esquerdo e uma figura masculina ao lado direito, o que parece ser uma cena de recepção ou acolhida. As figuras sem asas têm tamanhos distintos: a figura masculina ao lado direito é bem menor do que a figura feminina à esquerda. Em termos técnicos, há a combinação de duas perspectivas. Enquanto as casas na parte superior dos lados esquerdo e direito seguem as regras da perspectiva a partir do olhar do observador supostamente posicionado no meio da obra, todas as torres são vistas do lado esquerdo. Como as torres são maiores, a obra adquire uma dinâmica da esquerda para a direita.

Figura 2: François Georquin. *Os três caminhos para a eternidade* [1825/1830]
Detalhe: a Jerusalém celestial [setor 1]



Fonte: Musée de l'Image, Épinal, França, número de acervo 996-1-985

Figura 3: François Georquin. *Os três caminhos para a eternidade* [1825/1830].
Detalhe: a Trindade [setor 1]



Fonte: Musée de l'Image, Épinal, França, número de acervo 996-1-985

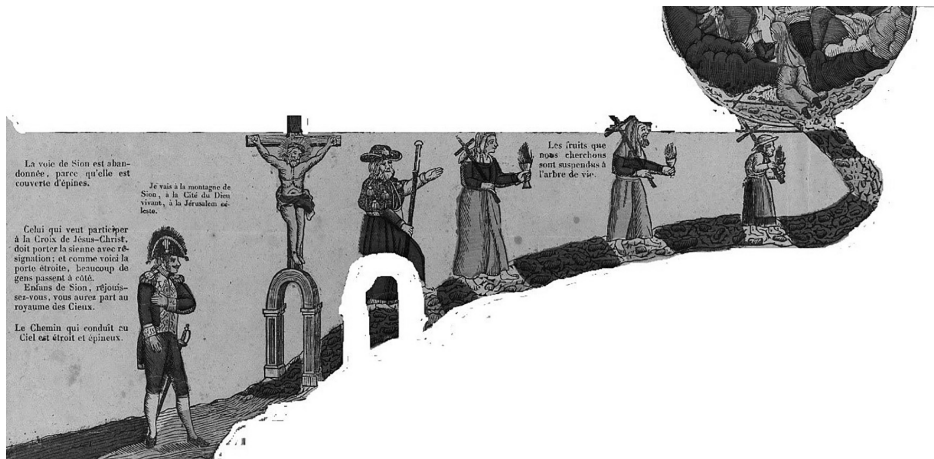
No centro e, eventualmente, à frente do muro, existem quatro figuras organizadas em um círculo com a inscrição “A Santa Trindade”. Das três figuras humanas, duas são masculinas e maiores do que a terceira – inclusive maiores do que as figuras maiores com asas –, vestidas com togas e acompanhadas por atributos distintos. A primeira, ao lado esquerdo, segura uma cruz na mão direita. A segunda, ao lado direito, tem um triângulo ao redor da sua cabeça. Ambas têm uma barba. Finalmente, na parte superior central, há uma pomba, que parece descer. As duas

figuras masculinas e a pomba têm raios de cor dourada ao redor da cabeça ou saindo de uma delas para baixo. Em frente dessas três figuras, encontra-se uma figura humana ajoelhada, as mãos juntas em postura de oração, vestida com uma calça e um véu. Supomos que o uso do véu deve indicar tratar-se de uma pessoa feminina. Enquanto a figura parece estar ajoelhada sobre uma base com pedras de cor amarela que parece ser uma extensão de um caminho (das pedras), as duas figuras masculinas maiores estão sentadas em algo predominantemente azul, parcialmente amarelo e branco, que parecem nuvens.

Setor 2: o primeiro caminho, que leva à Trindade

O caminho superior tem como entrada um arco com um crucifixo acima. Em comparação com os outros dois arcos, encontrados nos setores 3 e 4, é o mais estreito e o mais baixo.

Figura 4: François Georjin. *Os três caminhos para a eternidade* [1825/1830].
Detalhe: O primeiro caminho, que leva à Trindade [setor 2]



Fonte: Musée de l'Image, Épinal, França, número de acervo 996-1-985

Ao seu lado esquerdo, encontra-se uma figura masculina em uniforme militar com uma espada e um chapéu. O chapéu a identifica como um oficial francês do Grande Exército da época de Napoleão.¹⁸

Ao lado direito do arco com o crucifixo, há quatro pessoas: entre elas, uma figura masculina e três femininas. A pessoa masculina, com um chapéu, segura um bastão, e as figuras femininas carregam uma cruz na mão direita e uma lâmpada com

¹⁸ Essa localização é rara. Numa versão anterior da xilogravura, com o título *A nova Jerusalém*, criada em 1824, o oficial se encontra no caminho da perdição junto a dois soldados da jovem guarda do Grande Exército de Napoleão.

uma chama acesa na mão esquerda. O caminho mesmo parece ter uma superfície irregular, coberto de pequenas pedras e matérias pontiagudas.

Setor 3: O segundo caminho, que acaba conduzindo à morte

No setor 3, encontra-se novamente um caminho que, desta vez, não tem mais espinhos e parece não ter obstáculos. Ele se inicia com um portal maior do que o portal acima e menor do que o portal abaixo dele. Aparecem oito pessoas: cinco homens e três mulheres (figura 5). As oito figuras podem ser divididas em dois grupos: as primeiras quatro estão paradas, as próximas quatro estão em movimento. A primeira figura, ao lado esquerdo, um homem está parado, com as mãos nas bolsas das calças. Ao lado dele, também não em movimento, encontra-se um casal olhando um para o outro. Segue uma mulher olhando ainda para o casal, mas, em movimento, para seguir adiante.

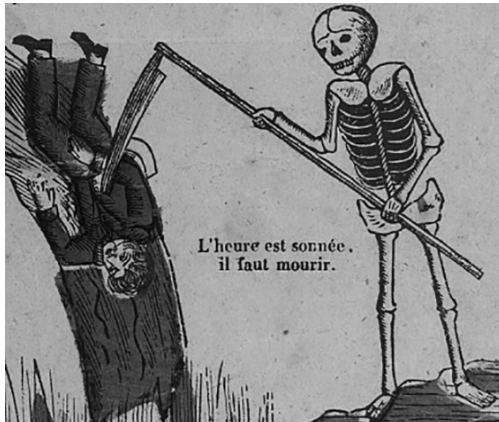
Figura 5: François Georjin. *Os três caminhos para a eternidade* [1825/1830].
Detalhe: O segundo caminho, que acaba conduzindo à morte [setor 3]



Fonte: Musée de l'Image, Épinal, França, número de acervo 996-1-985

O caminho tem uma subida menos acentuada do que o caminho de setor 2, seguido por uma brusca queda. No seu ponto mais alto encontra-se uma pessoa com as mãos erguidas como se estivesse se lamentando ou assustada. Já a última figura ao lado esquerdo está caindo, de cabeça para baixo, como em queda livre para um abismo (figura 4 e 5).

Figura 5: François Georjin. *Os três caminhos para a eternidade* [1825/1830].
Detalhe: A morte leva uma vida [setor 3]



Ao seu lado encontra-se o esqueleto com uma foice de cabo longo nas mãos. A ponta da foice está no peito da pessoa em queda livre como se a estivesse arrastando para baixo.

Fonte: Musée de l'Image, Épinal, França, número de acervo 996-1-985

Setor 4: O terceiro caminho que leva diretamente ao inferno

O último caminho (figura 6) é o mais populoso e inclui 13 pessoas (contadas a partir dos dois jovens abaixo do arco mais largo). Isso seria quase o dobro das pessoas ao caminho retratado no setor três e aproximadamente três vezes mais que o número de pessoas no caminho desenhado no setor dois – o caminho mais inclinado e estreito –, somando um total de cinco mulheres e oito homens, ou seja, novamente, o número dos homens passa o das mulheres. As mulheres são representadas, da esquerda para a direita, por uma adolescente, uma serva jovem, duas mulheres de idades mais avançadas que carregam algo nas suas costas, e uma mulher burguesa casada ao lado do marido.

Figura 6: François Georjin. *Os três caminhos para a eternidade* [1825/1830].
Detalhe: O terceiro caminho, que leva diretamente ao inferno [setor 4]



Fonte: Musée de l'Image, Épinal, França, número de acervo 996-1-985

Os homens são um jovem, dois soldados (um granadeiro e um soldado da jovem guarda do exército de Napoleão), um negociante, uma esposa de idade mais avançada, usando um bastão para se apoiar, e três músicos. Vistos em conjunto, representam tanto as mulheres como os homens o ciclo da vida.

Aspectos iconográficos da xilogravura *Os três caminhos para a eternidade*, de François Georjin

Esta segunda parte procurar analisar os conteúdos, as figuras e as cenas, identificando temas e tradições iconográficas. Procuramos trazer para a análise narrativas textuais e visuais contemporâneas da gravura ou anteriores a ela. Já que o artista exibe uma legenda baseada, pontualmente, em versículos bíblicos, consideramos três aspectos: o possível uso de outras referências bíblicas ou da tradição cristã além daquelas encontradas na legenda, contribuições acadêmicas que podem iluminar aspectos específicos e a própria legenda oferecida pelo artista.

Figura 7: François Georjin. *Os três caminhos para a eternidade* [1825/1830]: identificar as passagens textuais integradas na xilografia



Fonte: Musée de l'Image, Épinal, França, número de acervo 996-1-985

Em termos formais de gênero, essa xilogravura lembra um emblema. Há um *inscriptio* – “Os três caminhos para a eternidade”, uma *pictura* – que envolve todas as partes visuais, e um *subscriptio* – um conjunto de textos que acompanham diversas figuras e cenas da xilogravura. De fato, o detalhe da integração do texto na imagem é

a única diferença de um emblema clássico. Para identificar as passagens textuais no seu contexto, apresentamos a imagem anterior.

Setor 1: a Jerusalém celestial e a Trindade

No setor 1, há três breves textos.¹⁹ O texto 1.2 se destaca pelo tamanho das letras, o que nos levou à sugestão de entendê-lo como *inscriptio* ou título. Além disso, há duas descrições ou, talvez ainda melhor, identificações textuais (textos 1.1 e 1.3) de elementos visuais.

Nº	Texto no setor 1
1.1	A Jerusalém celeste
1.2	Os três caminhos da eternidade
1.3	A Santa Trindade

Todas as três passagens textuais do setor 1 interpretam parte da imagem teologicamente: a primeira (1.1) identifica o desenho da cidade com a metáfora bíblica da Nova Jerusalém, ou seja, como uma representação de um lugar do último descanso e gozo depois da morte; a terceira (1.3) indica que o grupo composto de quatro pessoas (figura 3) representa uma pessoa fiel na presença da Trindade. As passagens textuais parecem indicar o aspecto catequético da xilogravura e, de certo modo, aparece através delas a própria voz do catequista ou daquele que explica a imagem para outros.²⁰

Já o próprio título da xilogravura (1.2) parece fazer referência a uma compreensão clássica da catequese católica. O foco nos “... três caminhos da eternidade” evoca de imediato a segunda parte das novíssimas, compostas pelos quatro elementos da ressurreição dos mortos, do julgamento da humanidade por Cristo, da recepção dos fiéis no céu e da salvação eterna e da expulsão dos infiéis no inferno e da sua condenação eterna. Mesmo assim, encontramos uma modificação da doutrina clássica por omissão: caminhos para o purgatório e o limbo não aparecem nem textual nem visualmente. Apesar de ser um argumento *ex silentio*, esse silêncio parece-nos falar alto: ainda que se refira a três (!) caminhos, o caminho clássico que passa pelo purgatório não é mencionado. No meio da cidade aparece ainda uma árvore da vida, e as figuras com asas são certamente anjos.

Setor 2: O primeiro caminho, que leva à Trindade, e o caminho estreito

As imagens do setor 2 são acompanhadas por comentários explicativos (2.1; 2.4, 2.6, 2.7), orientadores (2.2), motivadores (2.3) e afirmativos (2.5). A primeira impressão

¹⁹ Agradeço à doutoranda Ivna Fuchigami a tradução do francês.

²⁰ Uma das poucas pesquisadoras que fala da função catequética das xilogravuras de Épinal é DUPRAT, Annie. “L’imagerie populaire”. In: *Domínios da Imagem*, v. 3, n. 5, p. 23-32, 2009. A autora se dedicou também à questão do método; cf. DUPRAT, Annie. *Images et Histoire. Outils et méthodes d’analyse des documents iconographiques*. Paris; Berlin: [s.e.], 2007.

é que, diferente do setor 1, essas narrativas acabam agora sendo independentes das figuras visuais no sentido de não se referir a essas figuras de forma explícita. Por exemplo, justamente a longa passagem do texto 2.2 – Aquele que quer participar da Cruz de Jesus Cristo – se encontra ao lado de uma pessoa retratada sem cruz qualquer. Assim, cada uma das passagens textuais cria o próprio texto e independente da linguagem visual. Esse fenômeno parece afirmar que o texto funciona de maneira igual à voz de um catequista convicto que a imagem requer uma interpretação. Da mesma forma contribui outra passagem fora de lugar, a passagem 3.1 do setor 3, que faz referência ao texto bíblico de Mateus 25.1-13, para a compreensão da cena. As pessoas com uma lâmpada acesa correspondem ao bom exemplo das dez virgens que saíam para encontrar seu[s] noivo[s] e que conseguem encontrá-lo[s] por mostrarem perseverança.

Nº	Texto no setor 2
2.1	O caminho de Sião está abandonado porque ele está coberto de espinhos.
2.2	Aquele que quer participar da Cruz de Jesus Cristo deve levar a sua com resignação; e como eis aqui a porta estreita, muitas pessoas passam ao lado.
2.3	Filhos de Sião, regozijem-se, vocês vão herdar o Reino dos Céus.
2.4	O Caminho que conduz ao Céu é estreito e espinhoso.
2.5	Eu vou à montanha de Sião, à cidade do Deus vivo, à Jerusalém celeste.
2.6	Os frutos que buscamos estão suspensos na árvore da vida.
2.7	Muitos serão chamados; mas poucos serão escolhidos.

É importante ver as particularidades de cada narrativa, textual ou visual. Por exemplo, essa xilogravura tem uma clara ênfase quanto ao gênero: no caminho estreito, encontram-se um homem e três mulheres, ou um homem e quatro mulheres, se considerarmos ainda a figura feminina, que já concluiu sua caminhada (setor 1, figura 3). Os atributos iconográficos – as cruzes e as lâmpadas – aparecem somente indiretamente num comentário textual do setor 3 (texto 3.1). Todavia, eles são importantes e caracterizam as pessoas como em uma atividade incomum ou não do cotidiano. A primeira figura masculina, que parece ser um peregrino ou um cardeal – seu chapéu lembra o chapéu de um cardeal – e as três outras figuras seguidas, todas com cruzes e lâmpadas, relembram participantes de uma procissão, senão até de um ato – espinhoso (textos 2.1 e 2.4) – de penitência, lembrando também o detalhe de que todo caminho estreito é cheio de espinhos e pedras.

Figura 8: François Georjin. *Os três caminhos para a eternidade* [1825/1830]
Detalhe: o caminho que leva ao inferno [setor 4]



Fonte: Musée de l'Image, Épinal, França, número de acervo 996-1-985

Essa interpretação aproximaria inclusive os comentários 2.6 e 2.7 dessas três figuras: no caso, a penitência se mostra necessária pelas suas buscas errôneas, que precisam, ainda e constantemente, ser mortificadas, esforço que, até o fim dessa luta, não permite descanso: todas podem ainda perder a coroação celestial.²¹ Finalizamos essa análise com uma observação em relação a uma surpreendente omissão: no caminho estreito não aparecem crianças. De fato, elas são raríssimas em toda a xilografia, embora não totalmente ausentes: pode-se identificar uma criança junto à família em frente do portal do caminho largo (cf. figura 8).²² Essa ausência pode indicar que a obra simplesmente não se dirige a crianças. A favor dessa interpretação seria mais um detalhe visível na figura 7: a criança é apresentada como dependente, e o alerta poderia dirigir-se aos pais, como se quisesse dizer: “Pais e mães, não conduzem suas crianças ao caminho largo”. Visto como um todo, da esquerda à direita (figura 6), a sequência das idades de mais jovem ao mais de idade lembra outro típico motivo da fábrica de imagens Pellerin o motivo da escada da vida.

²¹ Mesmo que essa interpretação me pareça ser a mais provável, não acho impossível que o comentário 2.7 pertença eventualmente ao segundo caminho e ao grupo, que até começou bem a sua caminhada, para depois perder a coroa da vida.

²² Ao seu lado, já no portal e além, há ainda dois jovens, um rapaz e uma moça.

Setor 3: O segundo caminho, que leva à morte, se transforma em um caminho largo

Os *inscriptions* do setor 3 misturam falas dos/as caminhantes (3.1, 3.2, 3.4), comentários (3.5, 3.6) e um versículo bíblico (3.3).

Nº	Texto no setor 3
3.1	Dê-nos o seu óleo. ²³
3.2	Onde estão os frutos que vós procurais.
3.3	Assim diz o Senhor: “Não tenho nenhuma satisfação quanto à morte do pecador; mas eu desejo que ele se converta e viva”. ²⁴
3.4	Tomamos o caminho certo, mas nós o dispensamos.
3.5	A morte não tem misericórdia; ela não poupa nem o rico nem o pobre.
3.6	Soou a hora; é preciso morrer.

Pelo caminho estreito retorna aqui mediante a citação de Ezequiel 18.32, por fazer parte da liturgia do sacramento de penitência. Entretanto, há uma modificação na passagem textual. Enquanto se lê no original bíblico: “Porque não tomo prazer na morte do que morre, diz o Senhor JEOVÁ; convertei-vos, pois, e vivei”, a passagem refere-se à morte do pecador: “Não tenho nenhuma satisfação quanto à morte do pecador”²⁵. Essa mudança acentua a ideia de que todos os seres humanos são vistos como pecadores e que Deus é misericordioso.

A citação 3.5 parece ser uma combinação de ditados populares. A primeira parte aparece em sua forma francesa em uma leve variação no livro *O Conte de Monte Cristo* (1746), de Alexandre Dumas: “[...] *La mort est sans miséricorde et sans délai [...]*” (a morte é sem misericórdia e não demora), e a segunda parte lembra um provérbio também conhecido em português: “A morte não escolhe nem rico nem pobre”. A descrição da “atuação” da morte sem misericórdia forma assim um contraste à ideia da misericórdia de Deus.

Chama também a atenção outro aspecto da representação visual da relação entre o esqueleto e a figura humana em queda. Parece que, pela posição da foice no peito do ser humano, agora o ser humano é conduzido “*sans délai*”, sem tempo para alterar suas escolhas e, com isso, seus resultados ou suas consequências. Agora é a própria morte que tem o domínio sobre sua vida.

²³ A passagem refere-se a Mateus 25.8 “[E as néscias disseram às prudentes:] Dai-nos do vosso azeite, [porque as nossas lâmpadas estão-se apagando]”.

²⁴ A passagem cita Ezequiel 18.2-3: “Acaso, tenho eu prazer na morte do perverso? – diz o SENHOR Deus; não desejo eu, antes, que ele se converta dos seus caminhos e viva?”. Mais próximo ainda é a versão usada no Sacramento da Penitência da Igreja Católica Romana, no momento da oração da confissão: “É verdade, meu Deus, Vós não quereis a morte do pecador, mas que ele se converta e viva”.

²⁵ Na Vulgata, a versão latina, lê-se também “[...] *quia nolo mortem morientis [...]*”. A modificação é, pois, da liturgia.

Setor 4: O terceiro caminho, que leva diretamente ao inferno, é o caminho largo

As passagens textuais que acompanham o caminho largo (textos 4.1 a 4.4) são em sua grande parte comentários, e somente 4.2 é um esclarecimento ou uma identificação.

Nº	Texto no setor 4
4.1	Mas todos vão por este lado.
4.2	A Porta larga.
4.3	O Caminho que conduz à perdição é o mais largo e o mais frequentado.
4.4	Vejam, eis a Porta larga, incessantemente aberta a todas as pessoas; cada um entra por ela, sem obstáculos. Quem quer ganhar dinheiro e bens deve conduzir seus passos até lá apressadamente. Milhares já passaram, desejosos de honra e fortuna: para a voluptuosidade e para a ambição não há outro caminho; os cantos, a dança e a música formam a escolta daqueles que passam; pequenos e grandes, pobres e ricos, todos creem, seguindo esta estrada, ir ao seio de Abraão.

A primeira passagem textual (4.1) enfatiza e até exagera quanto a isso que todas as pessoas parecem seguir o caminho largo. 4.2 e 4.3 identificam a porta de passagem como porta larga, e o caminho atrás dessa porta como caminho largo, ambas metáforas bíblicas para uma vida fácil e um fim de vida infeliz. A referência aos “pequenos e grandes” (4.4) parece representar o grupo localizado ao redor do portal: uma pessoa idosa, uma criança com os pais e dois adolescentes. Juntos, formam os ciclos da vida desde o início até o fim, tema que a oficina de Épinal ofereceu também em outra xilogravura.

Além disso, comenta a passagem textual 4.4 a força de sedução da porta larga e as motivações daqueles/as que andam neste caminho. Busca-se lucro financeiro, o acúmulo de bens, honra, fortuna e diversão, revelam-se o desejo de viver uma vida prazerosa e ambição. Finalmente, aponta-se o caráter festivo desse projeto de vida pela presença de músicos, aqui claramente vinculados com a moral.

Considerações adicionais

As passagens textuais 1.1, 2.4 e 4.3 fazem referência a duas metáforas bíblicas: a nova Jerusalém, o caminho estreito e o caminho largo. Com isso, foca a gravura no alvo final da caminhada – o que o artista colocou em primeiro lugar, isto é, na parte superior da xilogravura, considerando os costumes de leitura que inicia no lado esquerdo superior. Em segundo lugar, enfatiza-se a chegada individual ao Deus trino, afirmação ainda integrada no setor 1.

Importante é registrar diversas ausências no texto. Quanto à perspectiva confessional, faltam identificadores importantes do catolicismo. Não há referências aos sete sacramentos, à importância da missa, da igreja, do clero ou da hierarquia para a mediação da graça. Em vez disso, são as escolhas pessoais decisivas de cada um ou

uma para o resultado da caminhada da vida. Afinal, as metáforas do caminho estreito e do caminho largo são subordinadas à metáfora primeira: nem todos os caminhos levam à nova Jerusalém. Isso confere também os conteúdos das passagens textuais: o objetivo da vida cristã é chegar ao Céu e mostrar até lá perseverança diante dos obstáculos e discernimento diante das escolhas necessárias. Nessa caminhada sempre para cima, não há momento de descanso. Somente o caminho largo é plano, de simples acesso, sem barreiras ou impedimentos.

Qual seria o ambiente no catolicismo francês da primeira parte do século 19 que promove essa expressão e, ao mesmo tempo, orientação piedosa? Trata-se de um eco tardio do jansenismo, com seu rigor ético? Apesar de também promover um rigor religioso, certamente não se trata de uma imagem jesuíta, com a falta de tantas referências institucionais clássicas e pelo fato que seu guia espiritual de excelência já são os exercícios de Lioiola.

Aspectos iconológicos da xilogravura *Os três caminhos para a eternidade*, de François Georjin

Até agora mostramos a riqueza e a complexidade da origem (ou significantes) de temas (ou signos) bem como a composição dos motivos visuais que formaram esse tecido. Fica, ainda, a proposta de dizer algo sobre o significado da gravura além de sua época direta de criação.

A xilogravura faz parte de uma série de, no mínimo, três xilogravuras parecidas, mas não idênticas. Segundo o catálogo do Museu da Imagem de Paris, a primeira versão francesa surgiu em 1824²⁶ com o título *A nova Jerusalém*, uma segunda entre 1825 e 1850 com o título *Os três caminhos da eternidade* – a versão por nós estudada – e uma terceira, em uma edição bilingue franco-alemã, com o título *O caminho para o céu e o caminho para a eternidade*, ao redor de 1837²⁷. Além disso, são registradas reedições: Sigrid Metken²⁸ identifica uma edição em língua alemã publicada ao redor de 1914 por Deckherr e Montbeliard.²⁹ Com isso já sinalizamos um aspecto transcul-

²⁶ Há, entretanto, um desenho com o mesmo nome no acervo do Museu das Culturas na Basileia, Suíça (número do acervo VI-61756), datado de 1800, que tem muitos detalhes em comum com as xilogravuras de Épinal. Sendo um desenho, e apesar de a Basileia não ficar muito longe de Épinal, é muito improvável que se trate da inspiração direta da gravura de Épinal. Em vez disso, deve-se supor a existência de outra gravura ou pintura que serviu como modelo tanto das xilogravuras de Épinal, como do desenho localizado hoje na Basileia. Essa gravura desconhecida é provavelmente do século 18, de origem francesa, mas, eventualmente, também de origem alemã.

²⁷ Na página do Museu de Paris não encontramos os anos de lançamentos mais exatos. Acrescentamos essas informações de HOPKIN, David. *Soldier and Peasant in French Popular Culture, 1766-1870*. Woodbridge (Suffolk)/Rochester (New York): The Boydell Press for the Royal, 2003. p. ix.

²⁸ METKEN, Sigrid. *Französische Bilderbogen des 19. Jahrhunderts*: Sammlung Sigrid Metken, Paris, Staatl. Kunsthalle Baden-Baden u. Ges. d. Freunde Junger Kunst e. V., 14. April/28. Mai. Baden-Baden, 1972. p. 32.

²⁹ Existe uma edição estadunidense em língua alemã com o título *Os caminhos distintos para a vida eterna ou para a perdição sem fim* (“Die verschiedenen Wege nach dem ewigen Leben oder nach dem ewigen Verderben”). In: *Penn State University*. Digital Collection: Disponível em: <<https://cdm61prod.dlt.psu>>

tural. Em geral, porém, a bibliografia sobre GeorGIN e Pellerin e suas xilogravuras podem ser divididas, grosso modo, em duas linhas: uma foca nas xilogravuras como expressões da cultura visual popular³⁰, a outra interpreta as xilogravuras da oficina Pellerin especialmente como instrumentos de propaganda a favor de Napoleão I³¹. Falamos, então, em seguida desses dois aspectos considerando seus aspectos religiosos.

A promoção da memória de Napoleão pelas xilogravuras de Épinal em sua dimensão pública

Barbara Ann Day-Hickman³² explica a origem da fascinação de GeorGIN por Napoleão Bonaparte pela influência da própria oficina e pelos relatos de um tio que serviu na campanha contra a Rússia. Segundo a autora, a considerada melhor fase do artista em termos de originalidade foi entre os anos 1821 e 1840. Isso abrange duas fases da história da França, a fase da restauração (reis Luís XVIII (até 1824) e Carlos X (1815-1830)) e os primeiros dez anos da monarquia de Julho (rei Luís Filipe de Orléans (1830-1848)³³). A primeira fase era totalmente antinapoleônica e a segunda fase certamente ainda não ao seu favor. Depois da Segunda República (1848-1852) seguia o Segundo Império Francês com Napoleão III (1852-1870). É nessa época que a “napoleôfilia” de Pellerin abria novas portas. Pierre L. Horn descreve Pellerin como “apaixonado defensor de Napoleão I”, que “ativamente contribuiu para o retorno de Napoleão III”³⁴, e David Hopkin³⁵ mostra o reconhecimento tardio dessa inclinação política de Pellerin: em 1866, Napoleão III declarou a imprensa “imprensa de Sua Majestade”. Entretanto, Hopkin alega que Pellerin teria tido menos uma convicção

edu/cdm/ref/collection/ broadsided/id/5111>. Acesso em: 20 set. 2016) publicada em 1840 em Harrisburg pelo menonita Gustav G. Peters (1793-1847). Peters tornou-se tipógrafo na Alemanha e mudou-se para os EUA por volta de 1820. Publicou também “O ciclo da vida” de Pellerin e *O coração do ser humano* de Johannes Evangelista Gossner, posteriormente reeditada juntamente junto à xilografia de Reihlen. Nos EUA houve ainda outras versões de Herman William Ville (1789-1842) e J. G. Struphar (Assim PIESKE, Christa. The European origins of for Pennsylvania German Broadsheet themes: Adam and Eve; The New Jerusalem; The broad and narrow way; the unjust judgement the stages of life. *Der Reggebooge: Journal of the Pennsylvania German Society, Breinigsville, Pennsylvania, EUA*, v. 23, p. 13-22, 1989. SAINT-MARTIN, Isabelle. La sanctification du dimanche: un combat par l’image. *Histoire, économie & société*, ano 28, n. 3, p. 85-98, 2009, menciona que essas imagens populares, por sua vez, serviram para uma série de cartazes dedicada ao tema *A santificação do domingo*, em que o caminho largo leva a uma fábrica e o caminho estreito, a uma igreja.

³⁰ BURKE, 2010, p. 80, se refere às xilogravuras de Épinal como “[...] centro de *imagerie populaire*”. Burke cita MISTLER, Jean; BLAUDEZ, François; JACQUEMIN, André. *Épinal et l’imagerie populaire*. Paris: Librairie Hachette, 1961. (Coletânea Bibliothèque des Guides Bleus).

³¹ Por exemplo: QINN, Tom. La Gloire guerrière et les images d’Épinal. *Irish Journal of French Studies*, v. 3, n. 16, p. 78-93, 2003.

³² DAY-HICKMAN, Barbara Ann. *Napoleonic Art: Nationalism and the Spirit of Rebellion in France (1815-1848)*. Newark, N.J.: University of Delaware, 1999. p. 52.

³³ GeorGIN criou também, em 1830, um jogo de cartas de Tarô em que a carta número oito com um retrato da justiça se refere às leis do rei Luís Filipe de Orléans.

³⁴ HORN, Pierre L. (ed). *The Handbook of French Popular Culture*. Westport, CT: Greenwood, 1991. p. 62

³⁵ HOPKIN, 2003, p. 26-27.

política e mais um interesse num mercado dedicado à lenda do imperador e que até a aparência dos soldados nas xilogravuras representaria mais o cotidiano da cidade Épinal, sendo ela uma cidade fronteiriça e de guarnição.³⁶

Nós, entretanto, interpretamos a nostalgia em relação a Napoleão mais como uma crítica à restauração e suas fortes tendências clericais e conservadoras. Essa crítica, segundo Julian Grube, tinha alcançado setores populares ao redor de 1820:

[...] política religiosa e educacional restauradora provocou cada vez mais resistência. Partes significativas da população mais simples e da burguesia observavam com crescente raiva os desenvolvimentos cada vez mais restritivos que se opunham aos desdobramentos desde a revolução. A restauração tornou-se um tempo dourado do anticlericalismo³⁷.

Com isso combina também o detalhe que os soldados do exército francês³⁸ não são retratados de uma forma gloriosa, nem em uma situação confortável. Na xilogravura, o oficial retratado no setor 1 está parado em frente do portal que leva ao caminho estreito, e todos os outros soldados estão no caminho largo. Todavia, como é possível que, por um lado, o editor mantém viva a memória heroica de Napoleão, e por outro lado, não aplica isso a um oficial e aos soldados comuns? Isso faz somente sentido quando se estuda essa xilogravura em uma perspectiva popular, porque especialmente nessa perspectiva, o destino do soldado comum não é glorioso. E quem sabe, contribuíram para tal os relatos do tio de GeorGIN, considerando que a campanha contra a Rússia custou cerca de 400 mil vidas francesas.

O apelo popular das xilogravuras de Épinal e o aspecto da sua transconfessionalidade

Quanto ao apelo popular das xilogravuras de Épinal, encontramos diversos outros indícios. Primeiro, em termos formais, a xilogravura é a irmã pobre da gravura em cobre. Trata-se de um produto mais em conta e, assim, acessível às pessoas comuns. Segundo, chama a nossa atenção a coloração. Por um lado, representava, até a introdução da litografia, a técnica da xilogravura com, no mínimo seis cores, uma forma avançada da produção gráfica em massa e em cores.³⁹ Nosso produto, entretan-

³⁶ O que falta em termos da estratificação social são representações dos miseráveis (não se encontram mendigos) e a aristocracia.

³⁷ STRUBE, Julian. *Sozialismus, Katholizismus und Okkultismus im Frankreich des 19. Jahrhunderts*. Die Genealogie der Schriften von Eliphas Lévi. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2016. p. 173.

³⁸ FOSTEN, Bryan. *Soldiers of the Napoleonic wars: French Imperial Guard Infantry, June 1815*. New Malden, Inglaterra: Allmark, [s.a.]; HAYTHORNTHWAITTE, Philipp. *Uniforms of the French Revolutionary wars 1789-1802*. Poole, Dorset: Blandford, 1981.

³⁹ Xilogravuras com diversas cores aparecem em Londres a partir de 1819. Na Alemanha, em Magdeburgo, em 1827. Nossa obra de Épinal, França, é de 1824 (Cf. FAULMANN, Karl. *Illustrierte Geschichte der Buchdruckerkunst, mit besonderer Berücksichtigung ihrer technischen Entwicklung bis zur Gegenwart*. Wien: A. Hartleben, 1882. p. 776).

to, é mais simples e a escolha das três cores básicas – vermelho, azul, verde – acompanhadas pela cor preta e mais duas cores mistas – amarelo e marrom – revela pouca sutileza e preocupação com uma coloração realista.⁴⁰ O resultado, uma impressão com cores vivas e contrastantes, atendeu o gosto popular.⁴¹

E a ressonância foi imensa. Além de não ser a única gráfica, já em 1836, a oficina de Pellerin empregava 40 artistas especializados em xilogravura, o mais famoso entre eles, François GeorGIN⁴², “[...] um dos mestres da gravura popular”⁴³. Quanto à popularidade na época, Jennifer E. Sessions cita e comenta sobre um jornalista de Metz que escreve em 1837 “[...] ‘seja que for a sua pobreza, o agricultor, o artesão e o trabalhador simples compra imagens’”. Isso fez das *images d’Épinal* um dos meios de comunicação mais eficazes na França do século 19⁴⁴. Com uma produção de 875 mil em 1884, 17 milhões de cartazes até 1870 e, entre 1870 e 1914, 10 milhões a cada ano, tal afirmação não surpreende.⁴⁵ As xilogravuras de Épinal correspondiam ao gosto do povo e ao mesmo tempo formataram seu gosto.

A produção francesa incluía também a região da Alsácia, somente aqui com edições bilíngues e alemãs até que, a partir de 1850, apareciam várias edições alemãs produzidas em Berlim, Stuttgart e Nürnberg.⁴⁶ Junto às edições suíças mencionadas no rodapé 20, podemos falar, então, até de um fenômeno europeu de circularidade.⁴⁷ Talvez essa circularidade entre luteranos e católicos seja a razão por que, em alguns motivos esperados em uma xilogravura católica francesa, criada depois do Congresso de Viena (1815) e reproduzida bem além da época do Vaticano I (8/12/1869 a 18/12/1870), não se encontram: uma referência aos sacramentos, a Maria, ao purgatório, ao limbo e, eventualmente, ao magistério. O que nós temos, então, é uma mensagem visual sem referências às dimensões mais institucionais do catolicismo, um guia visual devocional que foca na piedade, na fidelidade e na perseverança pessoal. Anteriormente comentamos que as pessoas no caminho estreito, três leigos e um cardeal, eventualmente um padre, parecem exercer um ato de penitência, ou seja, uma prática religiosa com muita ressonância no catolicismo popular.

⁴⁰ Como exemplo mencionamos a cor das asas dos anjos, que, em dois casos, é verde, sem existir uma respectiva tradição

⁴¹ Outro indicador disso, mesmo que seja elitista, é o fato que na língua francesa a expressão “image d’Épinal” tornou-se um sinônimo para descrever algo como acriticamente positiva, simplificador, saudoso e ingênuo.

⁴² WINTER, Jay. *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*. Cambridge: Cambridge University, 1996. p. 123.

⁴³ DUMONT, Jean-Marie. *Les Maîtres graveurs populaires. Épinal: L’Imagerie Pellerin, 1965*. 2 v. p. 27-44 e PERROUT, René; confere também HUIN, Bernard. *Trésor des images d’Épinal*. Barembach: J.-P Gyss, 1985.

⁴⁴ SESSIONS, Jennifer E. *Sword and Plow: France and the Conquest of Algeria*. Ithaca, NY: Cornell University, 2011. p. 183.

⁴⁵ WINTER, 1996, p. 122.

⁴⁶ O museu de Épinal preserva também edições italianas e sabe-se de edições russas.

⁴⁷ Entre Épinal, na França, e Basileia, na Suíça – onde nós encontramos a respectiva obra suíça –, e Stuttgart, na Alemanha, não há uma distância maior do que 160 km. Trata-se de uma região de fronteira, uma microrregião europeia.

Os motivos tradicionais das xilogravuras de Épinal e os sinais de uma “modernização” do imaginário religioso promovido

Já mencionamos que o motivo dos dois caminhos em si corresponde à visão da modernidade do ser humano como um sujeito que pode e deve tomar decisões em relação à sua vida, inclusive, à sua vida religiosa. Quando o motivo surge, porém, misturam-se ainda a nova visão de estar no mundo com a anterior. Por um lado, mantêm-se certos motivos vinculados ao tema dos dois caminhos, como a visualização de pessoas que carregam a própria cruz, as referências à Nova Jerusalém, à árvore da vida e à boca – ou à porta – do inferno. Esses motivos fazem parte do imaginário escatológico de Revelação 21 e 22.

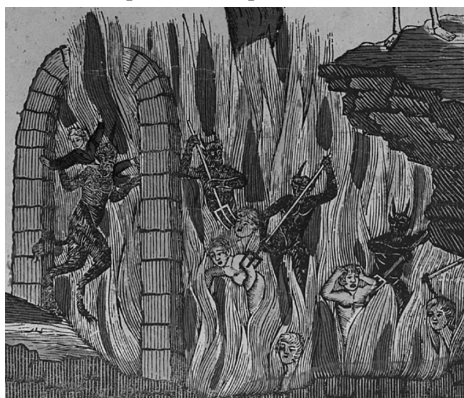
Por outro lado, ocorre uma “modernização” dessa religiosidade, imagética e metaforicamente falando, tradicional (figuras 13 e 14). Um indício-chave dessa mudança transparece na comparação com obras relacionadas, porém, de épocas anteriores, como de Hieronymus Wierix (1616), Kis (1800)⁴⁸ e Ling (1840)⁴⁹, sendo estas duas últimas obras versões intermediárias entre a obra de Wierix e a obra *O Caminho estreito e largo* de Charlotte Reihlen de 1867.⁵⁰ Com a exceção da obra de Reihlen, demônios e anjos acompanham as pessoas retratadas em todas as obras. Entretanto, em nossa obra, seus espaços são reorganizados e restritos: demônios atuam no inferno (figura 14) e anjos desempenham suas funções nos Céus (figura 13).

Figura 13: François GeorGIN.
Os três caminhos para a eternidade
[1825/1830], detalhe.



Fonte: Musée de l'Image, Épinal, França, número de acervo 996-1-985

Figura 14: François GeorGIN.
Os três caminhos para a eternidade
[1825/1830], detalhe.



Fonte: Musée de l'Image, Épinal, França, número de acervo 996-1-985

⁴⁸ KIS. *Schmerzlicher Irrtum des üppigen Lebens jetziger Weltmenschen*. Cannstatt [Alemanha]: [1800?] [Tradução do título: Uma vida farta – engano doloroso das pessoas mundanas de hoje].

⁴⁹ LING, Johann Evangelist. *Seelenspiegel oder der Wettlauf des alltäglichen Lebens*. Ulm [Alemanha]: 1840 [Tradução do título: Espelho da alma ou a corrida da vida cotidiana].

⁵⁰ Na obra da pietista Charlotte Reihlen, os demônios desapareceram completamente, embora haja, ainda, 11 anjos, dez deles com trompetes, no motivo da Nova Jerusalém.

Contudo, em nossa obra, no cotidiano da peregrinação das pessoas, seja no caminho largo, seja no caminho estreito, demônios e anjos não são mais visualizados ou vistos, perderam seu papel de perturbar ou confortar, desviar ou conduzir as vidas dos humanos, tão presente nas outras obras do mesmo gênero acima mencionadas. Com isso, visualiza-se o ser humano não mais em primeiro lugar como passível das forças transcendentais, malignas ou benignas, mas como pessoalmente responsável pela direção que sua vida toma. Que isso ocorra, primeiramente, em uma obra francesa católica de 1824, quase cinquenta anos antes de uma obra pietista alemã em 1867, parece-nos um reflexo da modernização que marcou a França desde a Revolução Francesa e que, aparentemente, apesar da restauração política e religiosa, depois de 1815, não mais se refez. O imaginário contém ainda muitos elementos ou motivos tradicionais, mas há um distanciamento das citações de motivos mais tradicionais, como, por exemplo, da reforma católica e da época medieval.

Não tanto uma questão de uma modernização, entretanto, um reflexo da religiosidade moderna, é a forma como a xilogravura descreve a religião muito mais como reduto da mulher. No primeiro caminho que leva à Trindade, a maioria das pessoas retratadas, em uma relação de quatro a dois, são mulheres, acompanhadas por dois homens, eventualmente, os dois profissionais da religião. No caminho que acaba conduzindo à morte, a relação é invertida, e se encontram três mulheres ao lado de cinco homens; no caminho que leva diretamente ao inferno, a relação diminuiu ainda mais para cinco mulheres ao lado de oito homens. Essa tendência, entretanto, não é do século 19, mas já do século 18.

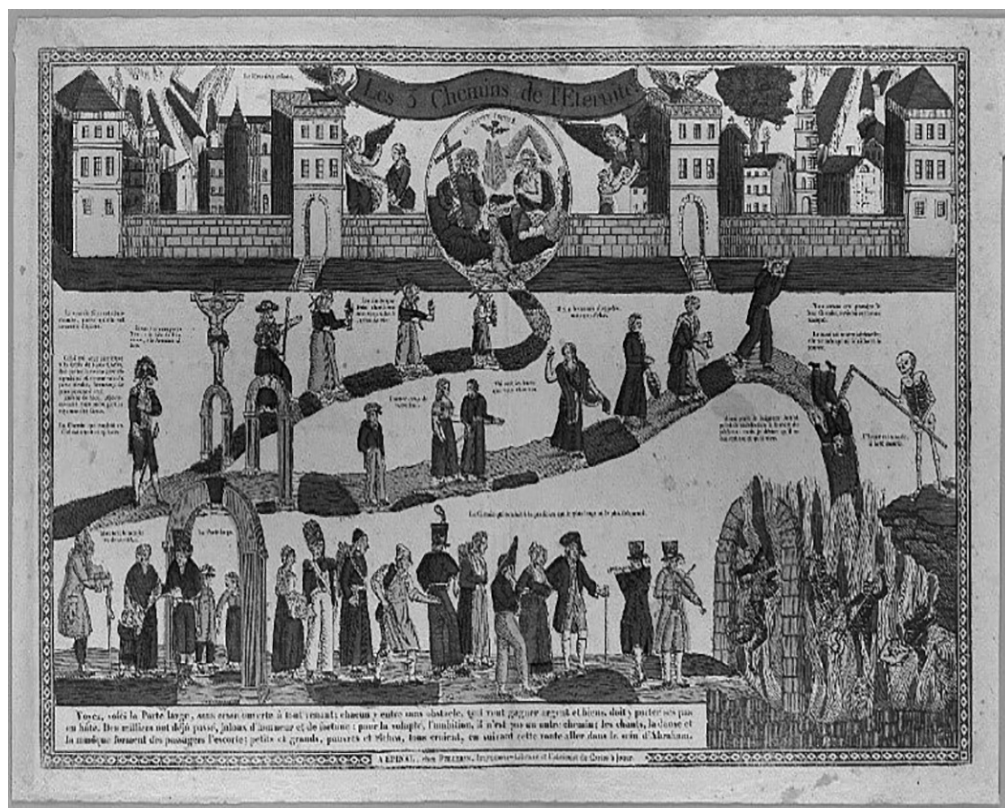
Considerações finais

A xilogravura *Os três caminhos para a eternidade*, de Épinal, representa um motivo próprio do caminho largo e do caminho estreito ou dos dois caminhos. Sua origem, por enquanto, pode ser somente descrita provavelmente baseada em uma gravura ou pintura francesa ou alemã do século 18. Já a história de sua reprodução, com versões em diversos países europeus, com edições até cerca da época da Primeira Guerra Mundial, faz esse motivo uma obra tão importante para a cultura visual cristã do século 19 como a obra de Charlotte Reihlen. Dentro da França, ela faz parte de uma tradição da produção de motivos religiosos populares que se iniciou já no século 16. Entretanto, é nos primeiros trinta anos do século 19 que os avanços tecnológicos como a impressão colorida em formato de xilogravura possibilitam uma produção mais em conta e uma disseminação em quantidades até então ainda não vistas. Essa produção em massa, direcionada em primeiro lugar às populações mais humildes da sociedade francesa, sem acesso às belas-artes, mas a xilogravuras com preços baixos, tem o potencial de disseminar imaginários religiosos e fixá-los na imaginação religiosa popular. Por outro lado, devemos interpretar esse imenso eco como afinidade com uma proposta de uma espiritualidade menos institucional, menos sacramental e menos sacerdotal. Nessa perspectiva, cada pessoa precisa escolher seu caminho e o que vale são virtudes como a fidelidade, a perseverança e a humildade. Em outras palavras, elementos tradicionais do imaginário cristão, refletindo, entretanto, já algumas modernizações.⁵¹

⁵¹ Quanto à presença dessa xilogravura específica ou do seu motivo no Brasil, ainda não temos evidências materiais, somente podemos afirmar em termos gerais que gravuras francesas do século 19 circularam no Brasil.

O aspecto transconfessional e internacional da distribuição dessas xilogravuras em toda a Europa vai além do estudo específico dessa xilogravura, mas acrescentem-se dados valiosos para entender melhor a dinâmica da cultura visual religiosa cristã do século 19 e sua importância para todas as confissões. O motivo dos dois caminhos alternativos, já frequente entre reformados e católicos desde o século 16, mas especialmente a partir dos séculos 17 e 18, continuava a articular um dos temas transversais da modernidade, a necessidade de identificar as alternativas, optar por um caminho e manter posições. Considerando as migrações da época, podemos imaginar que não somente o imigrante católico, mas também o imigrante protestante chegou no Brasil com um *know how* da cultura visual religiosa, era acostumado de usá-la e não a considerava algo repugnante em si, que deveria ser rejeitado de imediato. O argumento se fortalece visto junto ao amplo uso de *Bíblia de Família Ilustradas*, às imagens impressas das Sociedades de Tratados e Bíblicas e como os slides de lanternas com temas bíblicos e culturais. Eventuais tendências mais iconoclastas no protestantismo da migração devem ser de uma época mais tardia.

Figura 1 / Anexo: François Georgin. *Os três caminhos para a eternidade* [1825/1830]



Fonte: Musée de l'Image, Épinal, França, número de acervo 996-1-985

Referências

- BELTING, Hans. *A verdadeira imagem. Entre a fê e a suspeita das imagens – cenários históricos*. Porto: Dafne, 2011.
- BOER, Wietse de; ENENKEL, Karl; MELION, Walter. *Jesuit image theory*. Leiden: Brill, 2016 (Coletânea: Intersections: Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture, v. 45).
- BURKE, Peter. *A cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CAMPOS, Leonildo Silveira. O caminho estreito da “salvação” e o caminho largo da “perdição”: observações sobre uma iconografia protestante do século 19. In: CAMPOS, Leonildo Silveira; SILVA, Eliane Moura; RENDERS, Helmut. *O estudo das religiões: entre a história, a cultura e a comunicação*. SBC, Campinas: Editora da Unicamp; Editora da Umesp, 2014. p. 143-144.
- CHAMPFLEURY, Jules Husson. *Histoire de l'imagerie populaire*. Paris: Dentu, 1869.
- DAY-HICKMAN, Barbara Ann. *Napoleonic Art: Nationalism and the Spirit of Rebellion in France (1815-1848)*. Newark, N.J.: University of Delaware, 1999.
- DUCHARTRE, Pierre-Louis; SAULNIER, René. *L'imagerie populaire: les images de toutes les provinces françaises du XVe. siècle au Second Empire*. Paris: Librairie de France, 1925.
- DUMONT, Jean-Marie. *Les Maîtres graveurs populaires*. Épinal: L'Imagerie Pellerin, 1965. 2 v.
- DUPRAT, Annie. *Images et Histoire. Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*. Paris; Berlin: [s.e.], 2007.
- DUPRAT, Annie. “L'imagerie populaire”. In: *Domínios da Imagem*, v. 3, n. 5, p. 23-32, 2009.
- FAULMANN, Karl. *Illustrierte Geschichte der Buchdruckerkunst, mit besonderer Berücksichtigung ihrer technischen Entwicklung bis zur Gegenwart*. Wien: A. Hartleben, 1882.
- FOSTEN, Bryan. *Soldiers of the Napoleonic wars: French Imperial Guard Infantry, June 1815*. New Maden, Inglaterra: Allmark, [s.a.].
- HAYTHORNTHWAITE, Philipp. *Uniforms of the French Revolutionary wars 1789-1802*. Poole, Dorset: Blandford, 1981.
- HOPKIN, David. *Soldier and Peasant in French Popular Culture, 1766-1870*. Woodbridge (Suffolk)/Rochester (New York): The Boydell Press for the Royal, 2003.
- HORN, Pierre L. (ed). *The Handbook of French Popular Culture*. Westport, CT: Greenwood, 1991.
- HUIN, Bernard. *Trésor des images d'Épinal*. Barmbach: J.-P Gyss, 1985.
- KIS. *Schmerzlicher Irrtum des üppigen Lebens jetziger Weltmenschen*. Cannstatt [Alemanha]: [1800?].
- LANG, Friedrich G. *Charlotte Reihlen (1805-1868) – Lebensweg und Zwei-Wege-Bild*. Stuttgart: Verein für württembergische Kirchengeschichte, 2014.
- LING, Johann Evangelist. *Seelenspiegel oder der Wettlauf des alltäglichen Lebens*. Ulm [Alemanha]: 1840.
- MASSING, Jean Michel. The Broad and Narrow Way from German Pietists to English Open-Air Preachers. *Print Quarterly*, v. 5, n. 3, p. 258-267, set. 1988.
- MAUQUOY-HENDRICK, Marie. *Les estampes des Wierix*. Bruxelas: 1978-1983. 691p. 4 v. 2.335 ilustrações.
- METKEN, Sigrid. *Französische Bilderbogen des 19. Jahrhunderts*: Sammlung Sigrid Metken, Paris, Staatl. Kunsthalle Baden-Baden u. Ges. d. Freunde Junger Kunst e. V., 14. April/28. Mai. Baden-Baden, 1972.
- MISTLER, Jean; BLAUDEZ, François; JACQUEMIN, André. *Épinal et l'imagerie populaire*. Paris: Librairie Hachette, 1961. (Coletânea Bibliothèque des Guides Bleus).
- PANOFSKY, Ernst. Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: *Significado nas Artes Visuais*. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 47-65.

- PIESKE, Christa. The European origins of for Pennsylvania German Broadsheet themes: Adam and Eve; The New Jerusalem; The broad and narrow way; the unjust judgement the stages of life. *Der Reggeboge: Journal of the Pennsylvania German Society, Breinigsville, Pennsylvania, EUA*, v. 23, p. 13-22, 1989.
- QINN, Tom. La Gloire guerrière et les images d'Épinal. *Irish Journal of French Studies*, v. 3, n. 16, p. 78-93, 2003.
- SAINT-MARTIN, Isabelle. La sanctification du dimanche: un combat par l'image. *Histoire, économie & société*, ano 28, n. 3, p. 85-98, 2009.
- SCHARFE, Martin. *Die Religion des Volkes: Kleine Kultur- und Sozialgeschichte des Pietismus*. Gütersloh: Gerd Mohn, 1980. p. 84-87, apud MASSING, Jean Michel. *The Broad and Narrow Way from German Pietists to English Open-Air Preachers*. 1988.
- SCHARFE, Martin. *Evangelische Andachtsbilder: Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes*. Stuttgart: Müller u. Gräff, 1968.
- SCHARFE, Martin. *Volksfrömmigkeit: Bildzeugnisse aus Vergangenheit und Gegenwart*. Stuttgart: Spectrum, 1967.
- SESSIONS, Jennifer E. *Sword and Plow: France and the Conquest of Algeria*. Ithaca, NY: Cornell University, 2011.
- STRATEN, Roelof van. *The Wierix family*. Leiden: Foleor, 2010.
- STRUBE, Julian. *Sozialismus, Katholizismus und Okkultismus im Frankreich des 19. Jahrhunderts*. Die Genealogie der Schriften von Eliphaz Lévi. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2016.
- WIERIX, Hieronymus. *De brede em de smalle weg*. Antuerpia: Plantin, 1600.
- WINTER, Jay. *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*. Cambridge: Cambridge University, 1996.