

# A iconografia das Almas e do Purgatório: uma releitura bibliográfica e alguns exemplos (séculos XV ao XVIII)<sup>1</sup>

*The Iconography of the Souls of Purgatory: A Bibliographical Rereading and Some Examples (15th-18th centuries)*

**Adalgisa Arantes Campos\***

---

## Resumo

O presente estudo parte da análise de textos relativos à doutrina do Purgatório de autoria de Michel Vovelle, Jacques Le Goff e Flávio Gonçalves. Em seguida aborda a espacialização visual desse lugar escatológico por meio de três obras artísticas de épocas diferentes – uma francesa da Baixa Idade Média (de Quarton), uma do Maneirismo português (de Gregório Lopes) e, por fim, uma brasileira (de Antônio Francisco Lisboa). O propósito é estabelecer a autonomia dessa visualização que se desprende de obras que tratavam a iconografia do Juízo Final.

---

## Palavras-chave

Iconografia das almas do Purgatório. Visualização do Purgatório. Enguerrand Quarton. Gregório Lopes. Antônio Francisco Lisboa.

---

## Abstract

This study is based on analysis of texts from Michel Vovelle, Jacques Le Goff, and Flávio Gonçalves related to Purgatory doctrine. Further, it examines the visual spacialisation of that scatological place through three works of art from different ages – a French one from Late Middle Ages (by Quarton), another one from Portuguese Mannerism (by Gregório Lopes) and, finally, a Brazilian one (by Antônio Francisco Lisboa). It aims to establish how iconography referring to the souls of Purgatory emerged after freeing itself from the iconography of the Final Judgement.

---

## Keywords

Iconography of the Souls of Purgatory. Enguerrand Quarton. Gregório Lopes. Antônio Francisco Lisboa.

---

<sup>1</sup> Agradeço ao amigo Renato Franco pela leitura criteriosa deste texto.

\* Bacharel e licenciada em História pela Universidade Federal de Minas Gerais, mestre em Filosofia pela UFMG e doutora em História Social pela Universidade de São Paulo. Professora titular do Departamento e Programa de Pós-Graduação de História da UFMG, Belo Horizonte – Minas Gerais, Brasil.

## *Introdução: a contribuição historiográfica de Le Goff, Vovelle e Flávio Gonçalves aos estudos sobre o Purgatório*

A historiografia relativa ao Purgatório deve muito às pesquisas de Jacques Le Goff (1924- 2014) cujo *La naissance du Purgatoire* de 1981<sup>2</sup> recebeu importante resenha de Jacqueline Guiral, na Revista *Annales*<sup>3</sup>. A obra passou a constar costumeiramente nos estudos acadêmicos brasileiros após a versão em português, de 1993<sup>4</sup>. Le Goff traçou sistematicamente a gênese do terceiro lugar recuando-a aos textos apócrifos, bíblicos e aos “País do Purgatório”, entre eles o mais importante Santo Agostinho (354-430), que antevia uma rota progressiva cuja ascensão muito contribuíam os sufrágios que os vivos realizavam por seus mortos queridos. Já no período carolíngio, a prática de se rezar pelos mortos se encontrava nos monastérios, porém a grande época do Purgatório, iniciada no século XII, triunfou no século seguinte, com a sua proclamação em doutrina 1274, no II Concílio de Lião, depois no Concílio de Ferrara-Florença (1438-1439) e, finalmente, no Concílio de Trento (1545-1563).<sup>5</sup>

Para o nosso propósito frisemos que Le Goff considerou o nascimento do Purgatório como parte de um conjunto relacionado às mudanças da Cristandade latina que necessitava suprimir a visão polarizada (baseada em Paraíso para os bons e Inferno para os maus) colocando uma topografia intermediária no Além que atendesse àqueles que não eram totalmente bons e nem totalmente maus. Tratava-se de uma categoria de pecadores que – quer pela natureza das faltas ou pela hostilidade tradicional à profissão que desempenhavam – não seria salva no sistema binário tradicional. Le Goff considerou que a difusão da crença no Purgatório foi documentada, sobretudo nas cláusulas testamentárias que registram essa forma de solidariedade entre vivos e mortos.<sup>6</sup> Constata, entretanto que a dita difusão se deu desigualmente, segundo as regiões, apoiada – conforme o recorte temporal – na crença em santos intercessores específicos do período em estudo (Nossa Senhora

<sup>2</sup> LE GOFF, Jacques. *La naissance du Purgatoire*. Paris: Éditions Gallimard, 1981.

<sup>3</sup> LE GOFF, Jacques. *La naissance du Purgatoire*. Paris: Gallimard, 1981. Resenha de: GUIRAL, Jacqueline. *Revue Annales*, v. 2, n. 53, 1982.

<sup>4</sup> LE GOFF, Jacques. *O nascimento do Purgatório*. Tradução de Maria Fernanda Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Estampa, 1993.

<sup>5</sup> Como o substantivo Purgatório denomina um lugar escatológico, preferimos grafá-la em maiúsculo.

<sup>6</sup> Nesse tópico o estudioso abriu as possibilidades de pesquisa sobre as ordens mendicantes, muito em voga atualmente, tendo em vista que elas foram captadoras eficazes de doações testamentárias.

do Carmo, Nossa Senhora das Almas, São Nicolau Tolentino, Santa Lutgarda etc.).

Todavia nos interessa o fato de que Le Goff, assim como Vovelle<sup>7</sup>, observou um hiato entre a difusão doutrinária do Purgatório e as obras visuais coetâneas, sobretudo as obras monumentais (pórticos de catedrais e afrescos) que ainda estavam apegadas à representação do Juízo Final. Enfatizou que o Purgatório foi concebido como um cárcere divino reservado àqueles destinados à salvação, portanto como uma topografia da “espera e sua variante religiosa, a esperança” onde a pena era justa, ou seja, proporcional à gravidade do pecado cometido<sup>8</sup>. Nesse sentido, essa construção doutrinária correspondeu a uma busca de justiça, mais do que propriamente de salvação, confortando e abrandando a dor do luto.

Ainda nessa introdução, salientamos o aprofundamento que o autor deu à pena infligida por meio de um fogo de natureza ambígua (queima, purifica e santifica) que será relevante para entendermos a iconografia do Purgatório e das almas padecentes. O termo “alma danada” não é adequado nesse caso, pois a pena é transitória e não infinita como a do Inferno. Le Goff, como medievalista que foi, terminou seu estudo na virada do século XIV, não avançando sobre a Europa Moderna e nem sobre as manifestações artísticas, pois o seu propósito foi focar a construção doutrinária do Purgatório. Ainda assim, sua leitura é imprescindível para os estudiosos dessa temática.

Michel Vovelle abordou justamente o período não estudado por Le Goff, atingindo inclusive o século XX. Seu primeiro estudo constituiu uma homenagem à Gaby, sua esposa falecida em 1969: *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence d'après les autels des âmes du purgatoire (XV-XXeme siècle)*<sup>9</sup>. O autor elaborou vasta obra em que a temática se relaciona com as sociabilidades, as mentalidades, os intermediários culturais, o temperamento regional, a visão da morte na Provença no século XVIII – período pouco explorado por Philippe Ariès (1914-1984), o grande estudioso da morte no Ocidente. Sua abordagem tendeu a se apoiar em longas e contínuas séries documentais com destaque para

<sup>7</sup> “[...] o purgatório enfim se abre, com uma defasagem de quase dois séculos, à meditação da *Divina Comédia* de Dante, na virada dos séculos XV e XVI” (cf. VOVELLE, Michel. *As Almas do Purgatório ou o trabalho de luto*. Tradução de Aline Meyer e Roberto Cattani. São Paulo: Ed. Unesp, 2010. p. 74).

<sup>8</sup> LE GOFF, Jacques. Escatologia. In: *História e memória*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1992. p. 325-374. cit. p. 367.

<sup>9</sup> VOVELLE, Michel; VOVELLE, Gaby. *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence d'après les autels des âmes du purgatoire (XVe-XXe me siècle)*. In: *Cahier des Annales*, Paris, n. 29, 1970. Reproduzido em: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, année 24, n. 6, p. 1602-1634, 1969.

os testamentos, que lhe permitiram compreender o papel secular das ordens mendicantes, ordens terceiras e confrarias de leigos na recepção dos legados piedosos e na prestação do serviço religioso em favor dos mortos, que acaba consolando os vivos pelas suas perdas inestimáveis<sup>10</sup>. Verticalizamos a atenção naqueles estudos que elegeram a iconografia como a mais importante fonte histórica por meio de “uma demonstração em que *a visualização comanda e fala* – quase – por si só, tornando o texto quase supérfluo”<sup>11</sup>.

Vovelle abordou uma variedade de peças com suportes materiais diversificados – desde o objeto único (de linguagem erudita ou mesmo ingênua) até o mais ordinário (isto é, massivo) – com a figuração do Purgatório e das almas padecentes: retábulos, oratórios, nichos, cofrinhos de esmolos, pinturas (afresco, têmpera, óleo sobre tábua, miniaturas de livros), gravuras de livros atingindo o século XX, em que impera a produção menos elaborada<sup>12</sup>. Estudando a temática continuamente por quase 30 anos ultrapassou largamente o acervo da Provença francesa, alvo da investigação inicial. Reconheceu que há belas imagens do ponto de vista formal, mas sua análise não se prendeu à singularidade dos objetos ou à sua fruição estética, mas ao seu valor “de verdadeira profissão de fé”<sup>13</sup>. Assim sendo, a banalidade de muitas peças servia de fato para atestar a sua verdadeira força de testemunho.

Em Vovelle, as fontes textuais – testamentos, visitas pastorais, literatura de devocional, pedidos de indulgências junto ao Papado – servem para dar contextualização histórica e explicitação de significados, mas não constituem a base da pesquisa. Em décadas de estudo continuou reiterando a “imagem fala mais”. Observou visões diferenciadas do Purgatório no acervo imenso inventariado na Provença, que compreendeu não só as obras existentes, mas até aquelas desaparecidas

<sup>10</sup> VOVELLE, Michel. *Piété baroque et déchristianisation en Provence au XVIII e siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 1978. Trata-se de uma edição abreviada daquela feita em 1973 pela editora Plon.

<sup>11</sup> VOVELLE, M. *As Almas do Purgatório...*, op. cit., p. 16 (grifos nossos); cf. ainda GROS, Guillaume. Michel Vovelle, P. Ariès et la mort. 2013. Disponível em: <<http://philippe-aries.histoweb.net/spip.php?article98>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

<sup>12</sup> VOVELLE, M.; VOVELLE, G. Vision de la mort et de l’au-delà en Provence d’après les autels des âmes du purgatoire (XV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>me siècle). *Cahier des Annales*. Paris, n. 29, 1970. Reproduzido em: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 24<sup>e</sup> année, n. 6, p. 1602-1634, 1969. Disponível em: <[http://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1969\\_num\\_24\\_6\\_422190](http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1969_num_24_6_422190)>. Acesso em: 8 dez. 2015.

<sup>13</sup> VOVELLE, Michel. Aspects populaires de la dévotion au purgatoire à l’âge moderne dans l’Occident Chrétien. Le témoignage des représentations figurées. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL PIEDADE POPULAR SOCIABILIDADES – REPRESENTAÇÕES ESPIRITUALIDADES, Lisboa, 1998. *Actas...* Lisboa: Faculdade de Ciência Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998. p. 291-300.

diante da substituição dos altares dedicados às Almas do Purgatório. Tais substituições foram graduais, mas aceleraram-se com a modernização chancelada pelo Concílio Vaticano II (1962-1965).

Na segunda metade do século XVIII, a representação do Purgatório começou a se modificar, assumindo o gosto acadêmico, com os fundos claros e a intercessão de uma nossa senhora de feição adocicada<sup>14</sup>. Os tipos iconográficos variaram desde a tradicional vertente infernalizada – que enfatiza a pena do fogo e o suplício das almas padecentes –, passando por uma versão bastante repetitiva, até atingir uma leitura mais esperançosa que reduz o espaço destinado à purgação no fogo situado na base da composição, amplia o espaço intermediário ocupado por nuvens, fundo claro e uma profusão de anjos voadores que libertam as almas das labaredas incandescentes. Os artesãos populares fixavam-se mais na libertação da alma do que em seu padecimento<sup>15</sup>. Nessa visão positiva do cárcere divino, a Jerusalém triunfante com a Santíssima Trindade, o Cristo Crucificado, Nossa Senhora e santos intercessores (São Nicolau Tolentino, Catarina de Siena, São Domingos, São Francisco, Santa Tereza e Simão Stock) ocupam praticamente um terço da composição. A invocação predominante é o Arcanjo São Miguel, que, nas portadas com a iconografia do Juízo Final, desempenha o papel de árbitro com sua balança, para posteriormente (em composições de juízo particular) constituir o mais importante intercessor, patrono das confrarias das Almas Santas<sup>16</sup>.

Destacamos esses dois estudiosos franceses por considerá-los leituras obrigatórias ao assunto em foco. Deixando a historiografia francesa, recorramos ainda nessa introdução às reflexões pioneiras sobre a iconografia do Purgatório feitas pelo estudioso português Flávio Armando da Costa Gonçalves (1929-1987) ainda tão pouco lido em nosso meio. Seus estudos “Os painéis do Purgatório e as origens das ‘Alminhas’ populares”, de 1959, e “O ‘privilégio sabatino’ na arte alentejana”, de 1963, são bem anteriores àqueles de Vovelle e de Le Goff. Décadas depois, em 1998, por ocasião do *Colóquio Internacional Piedade Popular* promovido pela Universidade Nova de Lisboa, Gonçalves continuou ausente na bibliografia de Vovelle que se referia aos “*petos*

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Cf. resenha de J. Lavalleye: VOVELLE, M.; VOVELLE, G. *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence d'après les autels des âmes du purgatoire. XV-XX. Revue Belge de Philologie et d' Histoire*, v. 51, n. 3, p. 757-759, 1973. Disponível em: <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rbph\\_0035-0818\\_1973\\_num\\_51\\_3\\_5421\\_t1\\_0757\\_0000\\_4](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rbph_0035-0818_1973_num_51_3_5421_t1_0757_0000_4)> consulta em 17/10/2014 - 16:08>. Acesso em: 8 dez. 2015.

<sup>16</sup> Cf. nossa pesquisa para tese de doutoramento muito influenciada por Vovelle, publicada tardiamente. CAMPOS, Adalgisa Arantes. *As irmandades de São Miguel e as Almas do Purgatório: culto e iconografia no Setecentos mineiro*. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

*de animas*”, mas não utilizava a denominação “alminhas” (almazinhas, substantivo) para identificar os pequenos monumentos erigidos para suscitar preces em favor das almas padecentes, terminologia essa de Flávio Gonçalves<sup>17</sup>.

Flávio Gonçalves possuía conhecimento antropológico, com domínio criterioso da doutrina da comunhão dos santos, das fontes bíblicas, das indulgências em favor das almas, das narrativas de viagens ao Além, da iconografia cristã de Bréhier (1876-1952), Émile Mâle (1862-1954), Louis Réau (1881-1961) e de um acervo visual ampliado: de seu país, da França, Bélgica e Itália. As *alminhas* constituem monumentos a céu aberto ou em nichos e oratórios encravados nas paredes e quinas de residências com um painel pictórico ou azulejar solicitando preces em favor das almas do Purgatório<sup>18</sup>. Tais obras tiveram grande longevidade, atingindo inclusive os séculos XX-XXI, por meio de suportes e técnicas variadas. Segundo o autor, elas não tiveram conexão alguma com os *Lares Viales* e os *Lares Compitales*, erigidos pelos romanos junto aos caminhos e encruzilhadas: “E embora todo o Portugal conheça tais oratórios ou nichos, o seu número é muito maior no norte do país. Em Entre-Douro-e-Minho, pode dizer-se, não há estrada ou aldeia que não contenha diversos exemplares, uns humildes, outros mais pretensiosos.”<sup>19</sup> Segundo Flávio Gonçalves, tais oratório consagrados às Almas do Purgatório não se desenvolveram no Brasil colonial, embora a figuração das almas apareça em exemplos de painéis de azulejo, pintura sobre tábua e tela, alfaias e até retábulos e excepcionalmente em uma portada. Tem-se a devoção e a iconografia das almas padecentes, mas não o oratório denominado alminhas.

<sup>17</sup> VOVELLE, M. Op. cit. Sorte diferente tive em 1993, quando pela primeira vez estive em Portugal para participar de evento em Coimbra, e logo ali recebi cópias dos trabalhos de Gonçalves gentilmente fornecidas pelos professores doutores Ana Cristina d’Araújo e José Manuel Tedim, a quem muito sou grata. Dali segui para Póvoa do Varzim para apreciar a Exposição temporária sobre o culto às almas, de caráter regional, que estava em exibição no Museu de Etnografia. Com o processamento daquelas leituras, minhas viagens posteriores tanto a Portugal, quanto à Espanha (Andaluzia e Galícia) foram muito beneficiadas.

<sup>18</sup> “Um dos motivos mais originais da arte popular portuguesa é constituído pelos pequenos oratórios que se levantam ao ar livre em honra das almas dos mortos, cada um deles abrigando um painel, com a representação do Purgatório. *Ao conjunto formado pelo oratório e pelo respectivo painel dá-se o nome de alminhas* (sempre no plural), diminutivo piedoso que se inspirou nas almas pintadas no pequeno retábulo, as quais se debatem no fogo. As alminhas aparecem em lugares previamente escolhidos; nas margens das estradas, nas bermas dos caminhos rústicos, à entrada das pontes e nas encruzilhadas” (cf. GONÇALVES. Os painéis do Purgatório e as origens das ‘Alminhas’ populares. In: Separata do Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos, n. 6, 1959, p. 22-23, grifos nossos).

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 1 e 3.

Segundo Gonçalves não houve o desenvolvimento dos oratórios do tipo alminhas no período medieval, embora na Baixa Idade Média já ocorressem algumas figurações ainda submetidas à iconografia do Juízo Final ou da ‘Missa de São Gregório’, anunciando a presença das almas padecentes: “As primeiras figurações artísticas do Purgatório só aparecem no nosso país num período avançado da era quinhentista, e integrada ainda no movimento iconográfico que sobre o assunto se desenvolvera entre os meados dos séculos XV e XVI.”<sup>20</sup> A partir da compreensão desses três autores – Le Goff, Vovelle e Gonçalves – passamos agora à leitura de três obras de períodos diferentes, mas sucessivas na duração, que deram uma espacialização ao Purgatório e às almas padecentes. Duas são pinturas de altares: a de Engerrand Quartron, situada em espaço muito reservado em recinto monástico dos Cartuxos em Avinhão; e a pintura de Gregório Lopes que fazia parte de retábulo do Mosteiro de São Bento da Saúde, em Lisboa. Finalmente temos a portada de Antônio Francisco Lisboa, entalhada em pedra sabão, existente em templo de leigos da antiga Vila Rica, atual Ouro Preto, Minas Gerais.

### *A espacialização do Purgatório nas obras figuradas: exemplos*

Observamos um consenso entre os três autores em estudo de que as realizações artísticas não acompanharam a popularidade da crença do Purgatório, ou seja, estavam atrasadas não obstante a postura favorável de três concílios (de Lião, Florença e Trento). Diante do descompasso verificado entre a doutrina e as obras figurativas coetâneas, o fato de acharmos obras datáveis esclarece bastante, justificando parcialmente a nossa escolha.

Trataremos de três obras de períodos e concepções diferentes e todas de dimensões significativas, sendo dois painéis pictóricos de altares – um da Baixa Idade Média Francesa, outro do Maneirismo Português – e por fim uma portada esculpida em pedra no último quartel do século XVIII, de concepção Rococó, situada em Ouro Preto, Minas Gerais. Tal escolha se deve a um percurso: nas duas pinturas de altares a representação do Purgatório ainda não encontrou verdadeira autonomia, vem exatamente ao lado e no mesmo plano do Inferno. Nessas obras aparecem os três níveis da Igreja (a peregrina, a padecente e a triunfante) com o propósito de representar o Juízo Final. Por sua vez, na portada ouro-pretana o terceiro lugar está devidamente delimitado em relação aos intercessores celestes, mostrando sua autonomia. As três obras

<sup>20</sup> Ibid., p. 21.

selecionadas apresentam um programa iconográfico de natureza culta, indicando a provável intervenção das elites letradas nessas concepções. Assim, deixamos de lado os “petos de animas” e a profusão de retábulos de concepção e confecção popular, que dominam a Galícia, a Andaluzia, o norte de Portugal e o Midi na França, principalmente o Sudoeste – jurisdição mais próxima da espiritualidade italiana –, assunto bem explorado pela bibliografia aqui compulsada. Desse modo, optamos por obras únicas, de grandes dimensões, que envolveram um contrato entre comitente e artífice-artista e gastos expressivos. De modo algum são obras eminentemente decorativas, mas dotadas de uma finalidade edificante: advertir os devotos sobre a necessidade de expiação das culpas, servir-lhes de suporte à meditação sobre o itinerário da alma, os castigos, reparação e redenção dos pecados.

## A. A Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade de Engerrand Quarton

A pintura A Coroação da Virgem (*Le couronnement de la Vierge*) reúne vantagens para o nosso propósito: é documentada; foi bastante estudada por vários autores, bem como pelos três estudiosos em foco – Le Goff, Vovelle e Gonçalves. O contrato para sua fatura foi ajustado com o pintor Engerrand Quarton (1410-1466), em 1454, ao preço de dezessete florins de Avinhão; suas dimensões são monumentais (183 cm x 220cm)<sup>21</sup>. Pesquisas recentes vêm indicando novas descobertas sobre essa pintura notável destinada à capela funerária de Inocêncio VI, o fundador da sede da Cartuxa, altar privado situado no *Monastère de la Grande-Chartreuse de Villeneuve-les Avignon* (o monastério sede da Cartuxa), em exposição no Museu de Luxemburgo, em Avinhão:

Le retable était placé dans un lieu non public, il ne pouvait être vu que par les moines qui venaient se recueillir. Il s’agit d’une élite religieuse érudite, très familière de l’iconographie développée par Enguerrand Quarton, ce qui est logique si le programme iconographique a été élaboré par leurs soins. L’oeuvre serait ainsi un manifeste de la pensée cartusienne, destinée à faire réfléchir plus encore les moines sur des thèmes fondamentaux de l’ordre : il ne serait donc pas uniquement décoratif, mais bien plus encore signifiant, un réel support de méditation<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Trata-se de tábua oleosa sobre madeira. Empregamos exaustivamente informações veiculadas por Enguerrand Quarton Online: Recherches Recentes. 2002. Disponível em: <<http://www.enguerrandquarton.com/panneaux/couronnement.html>>. Acesso em: 27 dez. 2014.

<sup>22</sup> “O retábulo ocupava um lugar privado, podendo ser visto apenas pelos monges que se recolhiam à meditação. Trata-se de uma elite religiosa erudita, muito familiarizada





**Figura 1:** A Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade, Engerrand Quarton, Museu Municipal Pierre Luxembourg.

**Fonte:** <<http://www.enguerrandquarton.com/panneaux/couronnement.html>>.

Vejam as ideias e doutrinas religiosas veiculadas pelo programa iconográfico dos Cartuxos cujos membros viviam na mais absoluta austeridade, silêncio e isolamento da vida mundana. A composição se compartimenta em faixas horizontais com uma base estreita ocupada pelo Purgatório e, ao seu lado, o limbo representado à maneira de uma gruta lacrada e desprovida de luz, pois nesse lugar predomina a pena de dano, ou seja, a privação da visão beatífica. Nele estão minúsculas figuras ajoelhadas e em atitude de oração para representar aqueles que morreram sem atingir o batismo e que seriam libertadas desse lugar apenas com o Concílio Vaticano II.

---

com a iconografia desenvolvida por Enguerrand Quarton, o que é lógico se o programa iconográfico foi elaborado sob seus cuidados. A obra seria assim uma manifestação do pensamento dos cartuxos, destinada a se prestar à reflexão daqueles monges sobre temas fundamentais da ordem: Ela não seria, portanto unicamente decorativa, mas bem mais significativa, um verdadeiro suporte para à meditação<sup>9</sup>. Tradução da autora (Cf. Recherches récentes. Disponível em [http://www.enguerrandquarton.com/actualites/recherches\\_recentes.html](http://www.enguerrandquarton.com/actualites/recherches_recentes.html). Acesso em: 27 dez. 2014).



**Figura 2:** Detalhe com representação do Purgatório.

**Fonte:** <<http://www.enguerrandquarton.com/panneaux/couronnement.html>>.

No mesmo nível, mas do lado oposto ao do Purgatório (à direita do telespectador), tem-se a figuração do Inferno (que não é alvo de nosso estudo). Assim sendo, Purgatório e Inferno escatológicos foram colocados lado a lado e abaixo do nível da terra. Por outro lado, fica explicitado visualmente o caráter transitório da purgação, pois há um movimento de saída daquelas almas que completaram a penitência, ajudadas pela presença de um anjo específico que se coloca acima do Purgatório.

Nesse Purgatório, à moda de uma caverna incandescente e um tanto escarpada, as almas (com predomínio do gênero masculino) são supliciadas por demônios animalescos, serpentes e pelo fogo, indicando uma concepção que ainda não se libertou totalmente da infernização do cárcere divino tão recorrente na Baixa Idade Média. Entretanto, as labaredas não são tão avermelhadas como aquelas do Inferno, tendendo para um amarelo e esbranquiçado<sup>23</sup>. As almas padecentes portam os sinais distintivos da condição na hierarquia

<sup>23</sup> Chiffolleau percebeu diferenças de tonalidade da chama, mais esbranquiçada, consoante ao nível de purificação da alma padecente e diferente do vermelho vivaz que impera no inferno. CHIFFOLEAU, Jacques. *La religion flamboyante France: 1320-1520*. Paris: Éditions du Seuil, 1988.

social e religiosa (tonsura, mitra, chapéu cardinalício, tiara e coroa), indicando que a necessidade de reparação do pecado atinge todas as condições. Não há privilegiados.

Deixando a base da composição, exploremos agora a parte intermediária que tem no eixo central o Cristo pregado em uma cruz bastante longa, cravada no Monte Calvário que de cor escura se destaca na colina vergel. A cruz se inclina para o lado direito (lado do Purgatório e de Roma). É a cruz que une a base da composição com a parte superior, indicando que “esta ‘cruz’ não é somente a cruz da morte, mas a cruz da vida doada pelos irmãos”. Ainda nesse monte, encontra-se um religioso com as vestes de cartuxo, ajoelhado, em atitude de oração, com a face voltada para o Cristo que poderia ser uma alusão a Inocêncio VI, o fundador da Cartuxa homenageado com a dita pintura. Abaixo do Gólgota, do lado direito do espectador, tem-se um bispo ajoelhado, diante de uma urna mortuária de pedra. Há um brasão vermelho, indicando a linhagem desse prelado<sup>24</sup>.

Do nosso lado esquerdo, logo acima do Purgatório, temos a cidade Roma, sede da Igreja Latina, com seu conjunto urbano muralhado, alguns cidadãos em movimento, e ao fundo a vegetação, a planície, os montes, o mar e as nuvens.

No Jubileu de 1300, Bonifácio VIII (1235-1303) concedeu indulgência plenária para devotos que morressem em peregrinação a Roma. Atravessando a ponte sobre o Rio Tibre, tem uma igreja vista por meio de um corte, representação que remete à “Missa de São Gregório”, gênero iconográfico em que se representa o papa Gregório Magno ou mesmo outro religioso celebrando diante de um altar com a presença do Cristo emergindo de seu sepulcro com as chagas, meio aos estigmas de seu martírio<sup>25</sup>: “Trata-se evidentemente de uma referência à passagem do livro IV dos *Diálogos* de Gregório, o Grande (fim do século VI) onde o pontífice explica como a celebração de 30 missas pode ajudar um defunto a ganhar o Paraíso.”<sup>26</sup> Daí resultou a expressão missas gregorianas.

<sup>24</sup> Os estudos se encontram avançados no sentido de se identificar pessoas que supostamente teriam sido representadas nessa pintura e mesmo quem poderia ter mediado sua confecção, tendo em vista o isolamento rigoroso desses religiosos. Entretanto, o nosso objetivo é focar na representação do Purgatório e como ela foi se autonomizando. Sobre a identificação de pessoas com representação social e religiosa, cf. Engerrand Quarton online Disponível em: <<http://www.engerrandquarton.com/panneaux/couronnement.html>>. Acesso em: 27 dez. 2014.

<sup>25</sup> Consta que Robert Campin pintou obra com tal iconografia que foi copiada por Jacques Daret, seu aluno; Gregório Lopes também realizou Missa de S. Gregório (cerca de 1539) para a Igreja de São João Batista, em Tomar. cf. GONÇALVES, op. cit., p. 13.

<sup>26</sup> “Il s’agit évidemment d’une référence au passage du livre IV des *Dialogues* de Grégoire Le Grand (fin VI e siècle) où le pontífice explique comment la célébration de trente messes

A dita missa gregoriana, também denominada de missa privada, ou missa seca por ser desprovida da consagração da hóstia, bastante mencionada pelos testadores, foi se multiplicando até atingir quantidades fabulosas na época Barroca. Seu prestígio se deveu à crença de que o sacrifício do altar abreviaria o tempo de purgação no Purgatório. Seu aumento estrondoso se baseava na inquietação e no medo do devoto de que a quantia ainda era insuficiente. Por meio do sistema de “penitência tarifada” desenvolvido na Baixa Idade Média e com plena aceitação nos séculos seguintes, acreditava-se ser possível trocar a pena do Purgatório por doações piedosas, missas ou preces suplementares, o que provocou uma inflação crescente da quantidade de sufrágios, capelas e fundações perpétuas em favor das almas padecentes. A pintura de Quarton denuncia o conhecimento das crenças e práticas piedosas vigentes.

Segundo Jacques Chiffolleau, essa transação – comutação da pena purgatória por serviço religioso – contribuiu para instrumentalização do sacrificial do altar, acentuando sua eficácia de subvenção para os mortos, redundando em um espírito contábil. A necessidade de contar e mensurar até a exaustão (contabilizar), multiplicar, acumular missas e indulgências para abater penas constituíram “desvios inquietantes”, uma verdadeira obsessão da piedade da Baixa Idade Média que tomou proporções inauditas até seu colapso com o Racionalismo de meados do XVIII<sup>27</sup>. Retornando à pintura de Quarton: a celebração é feita em recinto religioso com a mesa do altar devidamente paramentada, encimada pela urna aberta da qual Cristo emerge com a cor cadavérica. A esse Cristo chagado deu-se a invocação de ‘Cristo da Piedade’. Presume-se que a igreja indicada na obra seja Santa Cruz de Jerusalém, localizada na cidade de Roma, que, possui relíquias da Paixão de Cristo e, desde 1370, tornou-se uma igreja dos cartuxos. Sem dúvida, trata-se de uma devoção eucarística.

Entre a parte baixa e a corte celestial são observadas nuvens claras e uma camada de azul ultramar (muito intenso) que se encontra um tanto mascarada e que nos dificulta localizar as múltiplas revoadas de anjos que conduzem as almas para o Purgatório e mesmo a presença de alguns demônios apenas esboçados em vermelho que tentariam evitar a libertação final. A bibliografia consultada revela problemas técnicos precoces com esse azul ultramar já na época da confecção da obra, cujas camadas sobrepostas não secaram bem e se aglutinaram. Com o mascaramento do azul, que parece ser irreparável, não se pode ver com

---

peut aider un défunt à gagner le paradis.” (Cf. CHIFFOLEAU, Jacques. Op. cit., p. 124.).

<sup>27</sup> Ibid., p. 124-135.

clareza a dita revoadada de anjos, a não ser com o recurso de aproximação digital<sup>28</sup>.

Finalmente, a corte celestial ocupa praticamente oitenta por cento da composição pictórica. Nesse sentido a obra é otimista, pois enfatiza o glorioso/triunfante e não a purgação transitória ou a definitiva do Inferno. Nossa Senhora, ao centro, vestida com uma túnica dourada com arabescos em vermelho, ladeada por figuras idênticas que representam Deus Pai e Deus Filho que a coroam sob a proteção do Divino Espírito Santo, na forma de uma pomba com asas particularmente alongadas: “La Virgen se convierte en la cuarta persona de la Trindade, ampliada, por así decir, a Cuaternidad.”<sup>29</sup> Ela é a advogada por excelência. “Coroadada entre os santos, representa alegoricamente a Igreja; estendendo seu manto sobre os homens, ela os protege [...].”<sup>30</sup> Pai e o Filho portam mantos bastante amplos, em vermelho vivo, com as bordas trabalhadas com motivos caprichosos com folha de ouro (ao estilo de miniatura) que chegam a encobertar o manto azul de Nossa Senhora, que sobressai apenas na parte inferior, contrastando com a brancura das nuvens que pouco volumosas formam um tapete.

A Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade, ladeada de santos, é a alegoria da Igreja Católica que a todos protege com seu manto. A parte superior é ocupada pelos coros angélicos, com a presença de anjos músicos; as laterais, pelos santos agrupados segundo a categoria, em suas diversas hierarquias. Tem-se o clero secular e o regular (braço masculino e feminino). Na base da igreja militante, de ambos os lados, tem-se a representação das almas salvas.

A obra de Enguerrand Quarton é vista também como verdadeira metáfora da reconciliação entre as Igrejas Latina e Grega (observar as presenças do Papa e do Patriarca de Jerusalém do lado esquerdo), cuja separação havia sido muito combatida pelos cartuxos que não perdiam a esperança de uni-las novamente. Além da reconciliação das duas igrejas, considerando que o culto nesse retábulo era reservado aos monges cartuxos, que vivenciavam a mais absoluta clausura, supõe-se que tal iconografia suscitaria reflexões e sentimentos elevados nessa elite culta, bastante preparada intelectual e espiritualmente. Interessante observar a

<sup>28</sup> Sou muito grata aos meus queridos alunos da pós-graduação, disciplina ‘Arte sacra e o fazer artístico-artesanal do Gótico ao Barroco Internacional’ (II semestre 2014), sobretudo os da Conservação que me explicaram a avaria da camada pictórica – certamente porque a têmpera não permite várias camadas – que causou estragos irrecuperáveis e a ‘restauração ilusionista’.

<sup>29</sup> RÉAU, Louis. *Iconografía del arte Cristiano*: introducción general. Traducción de José María Souza Jiménez. Madrid: Ediciones del Serval, 2000. p. 22.

<sup>30</sup> “Couronnée au milieu des saints, ele represente allégoriquement l’Eglise; étendant son manteau sur les hommes, ele les protège...” (cf. CHIFFOLEAU, op. cit., p. 147).

presença dos quatro elementos: o fogo, a água (do Tibre e do Oceano), o ar e a terra. A obra é um dos primores da coleção do Museu Municipal Pierre de Luxemburgo, em *Villeneuve-lès-Avignon* (França)<sup>31</sup>. Donde podemos postular que houve um programa iconográfico *très précise et très complexe* presidindo o painel em estudo<sup>32</sup>.

Mesmo na Itália, com a publicação de *A divina comédia*, de Dante Alighieri (c. 1265-1321), o tema do Purgatório não repercutiu rápida e simultaneamente nas figurações visuais, pois o contexto artístico estava bastante impregnado do tema do Juízo Universal.<sup>33</sup> O atraso dessa iconografia foi explicado por Vovelle como uma dificuldade em representar o que durante muito tempo nem tivera nome, que havia permanecido como estado antes de se transformar em lugar a ser preenchido pelas almas.

## B. O Julgamento das Almas do Museu de Arte Antiga de Lisboa

Passemos agora ao “Julgamento das Almas”, obra sob a guarda do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, atribuída por Luís Reis Santos (1898-1967) a Gregório Lopes (c.1490-1550), que a teria pintado entre 1531 e 1540, ou seja, em pleno período Maneirista<sup>34</sup>. O artista português trabalhou para a corte de Dom Manuel I e Dom João III: “Entre los pintores portugueses de la época, es el más diretamente inspirado por la influencia renascentista”<sup>35</sup>. Sobre a autoria há consenso entre os estudiosos de que é da oficina de Gregório Lopes, a discordância se aplica tão somente na datação<sup>36</sup>. Trata-se de uma pintura sobre tábua (2145cm x 1765cm) de grande porte proveniente de altar do Convento de São Bento da Saúde, em Lisboa.

<sup>31</sup> “Il allie des dimensions monumentales à un traitement des personnages inspiré de la miniature, à la fois réaliste et décoratif.” (cf. site oficial do museu. Disponível em: <<http://www.villeneuvelesavignon.fr/ville/vla.asp?idpage=16766>>. Acesso em: 8 dez. 2015; <[http://www.enguerrandquarton.com/actualites/recherches\\_recentes.html](http://www.enguerrandquarton.com/actualites/recherches_recentes.html)>. Acesso em 8 dez. 2015.

<sup>32</sup> Cf. Recherches recentes. Disponível em: <<http://www.enguerrandquarton.com/panneaux/couronnement.html>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

<sup>33</sup> VOVELLE, M. *As Almas do Purgatório...* op. cit., p. 29 e 60.

<sup>34</sup> GONÇALVES, op. cit., p. 21.

<sup>35</sup> LOPES, GREGÓRIO. In: CHILVERS, Ian. *Diccionario de Arte*. Madrid: Alianza Editorial. p. 567.

<sup>36</sup> LOPES, Rui Oliveira. Imagens do terror e a construção da moralidade. In: *Arte & Sociedade – Actas das conferências*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 2011. p. 50-71. Disponível em: <<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/5203>>. Acesso em: 2 nov. 2014.



**Figura 3:** O Julgamento das Almas, Gregório Lopes, pintura sobre tábua, Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa).

A composição quinhentista divide-se em planos sucessivos, com a parte superior tradicionalmente reservada à Jerusalém celeste, diferindo em relação à obra de Quarton, pois aqui o acesso às alturas é dado por meio de duas longas escadarias simétricas que resultam em um círculo. Tem-se o simbolismo da escada que ascende denotando os progressos da vida espiritual e a forma perfeita que é o círculo. As almas com vestes brancas se dividem em duas fileiras, segundo o gênero – o feminino

porta a palma da glória, o masculino o círio. A obra também manifesta uma visão positiva do destino da humanidade, pois é grande o número de almas que estão atingindo a salvação. No topo da composição o Cristo Triunfante tem à sua direita Maria na posição de intercessora, acompanhada por santas com hábitos de religiosas que representam o Novo Testamento; do lado oposto tem-se João Batista com a roupa de eremita, Moisés com a tábua dos Mandamentos e uma plêiade de santos que faz referência ao gênero masculino e ao Antigo Testamento. Essa obra apresenta cores mais claras e pinceladas mais rápidas que as de Enguerrand Quarton – considerado pintor/iluminador –, não se preocupando com a caracterização das minúcias. Nela predominam os tipos universais.

Na base da composição tem-se, à esquerda do telespectador, a representação do Inferno, escura e avermelhada, que deixa ver duas almas atormentadas por demônios. Do lado imediatamente oposto temos o Purgatório, situado exatamente no mesmo plano. Inferno e Purgatório são figurados como recintos arquitetônicos do piso inferior. A iluminação mais clara das chamas no Purgatório deixa visíveis as colunas ao fundo. Há uma plataforma, acima e ao centro, que separa os dois lugares escatológicos; nela se destaca São Miguel, tendo à mão esquerda um estandarte crucífero e à direita uma espada. Sete anjos se encontram nesse tribunal auxiliando o Arcanjo, ao conferir as ações individuais daquelas almas nos livros de suas vidas. Duas mesas (uma frente à outra) estão abarrotadas de volumes para serem examinados. Um desses anjos reserva uma túnica branca para vestir a cada alma que sai do Purgatório. A nudez da alma corresponde à sua verdade e transparência. A composição detém uma racionalidade mais moderna que a de Quarton, ao suprimir as particularidades em prol do geral, e, ainda, não representar anjos voadores e suas revoadas no caminho para o céu. Os limites dos lugares escatológicos estão bem evidenciados, mas há uma movimentação equilibrada das figuras no sentido da ascensão. As duas obras têm certo otimismo, esta em particular pelo grande número de livros que devem ser conferidos e que já estão em posse dos anjos. Esta é mais dinâmica e eficaz para mostrar o itinerário ascensional da alma em busca do Paraíso.





**Figura 4:** O Julgamento das Almas, detalhe do Purgatório (Lisboa).

**Fonte:** Foto da autora.

Observa-se que tanto no *Coroamento da Virgem* quanto no *Julgamento das Almas* foi abandonado o tema da ressurreição dos corpos, usual nas composições sobre o Juízo final das portadas das catedrais do Gótico e nas pinturas do próprio Renascimento. O Arcanjo Miguel também deixou a sua tradicional balança que era usada para pesar as almas. O São Miguel de Gregório Lopes tem afinidade com aquele de Jérôme (ou Hieronymus) Wierix (1553–1619), gravador flamengo.

### C. A portada de São Miguel e Almas em Ouro Preto

Cuidemos agora de nossa última obra, a portada da outrora Capela dos Santíssimos Corações e São Miguel e Almas, mais conhecida atualmente como Capela do Senhor do Bom Jesus, na cidade de Ouro Preto, Minas Gerais. Ela foi feita no último quartel do Setecentos – entre 1778 e 1793, sendo que há acordo entre os estudiosos de que é da oficina de Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), o célebre Aleijadinho. Seu

estado de conservação é lamentável, colocando em risco os blocos da talha<sup>37</sup>.

Trata-se de uma raridade iconográfica justamente por se encontrar do lado externo, já que tal iconografia é bastante frequente nos retábulos e nas “alminhas” portuguesas, da Galícia e da Andaluzia. A portada pode ser assim dividida: logo na base estão as almas padecendo imersas em sinuosas labaredas. Constatamos a presença de dois frades (ambos com tonsura), um com uma barba muito longa e outro ainda imberbe, o que pode ser interpretado como um arcaísmo do medievo. Por sua vez não há aqueles sinais distintivos de uma sociedade de ordens (tiara, mitra, coroa etc.). Vale lembrar que as presenças das comunidades monásticas e conventuais foram proibidas na Capitania das Minas Gerais. Na parte intermediária da composição tem-se um nicho formado por duas estípites e o coroamento em arco pleno, que abriga a escultura de São Miguel, com uma balança desprovida de almas. A escultura é imponente e ela não se curva para a retirada de almas, solução muito encontrada nas obras de feição popular e que até chegou a ser vista como heterodoxia por um clero mais preparado. Na obra vila-riquense não há qualquer indício de abuso. Os limites entre o espaço do intercessor e da Jerusalém padecente estão bem delimitados. Encimando o nicho, em sua cornija, se encontram os Sacratíssimos Corações: o de Maria com a coroa de flores e a espada, o de José com o ramo de lírio, e, ao centro, o de Cristo com a cruz encravada, conjunto envolto em labaredas flamejantes (o fogo do amor divino), ladeado por querubins. No arremate da composição o pelicano, símbolo do sacrifício do Cristo em favor da salvação da humanidade. Pode ser interpretado também como pássaro fênix – que, segundo a lenda ressurgue das cinzas - devido ao contexto de labaredas purgativas.



**Figura 5:** Ouro Preto, Capela do Senhor Bom Jesus (outrora Capela de São Miguel e Almas e os Sacratíssimos Corações).

**Fonte:** Foto da autora.

<sup>37</sup> Embora tenhamos passado pelo Bicentenário da morte do grande artista, pouco se tem feito pela conservação de sua obra em pedra.

## Conclusão

Escolhemos três obras de grande porte com o propósito de demonstrar a autonomia que a representação do Purgatório foi assumindo a partir do século XV, sabendo-se de antemão que esse lugar intermediário se fixou na literatura um pouco antes de Dante Alighieri, enquanto que na iconografia foi praticamente inexistente antes do século XV<sup>38</sup>. Preferimos obras de grande porte, considerando que teríamos a datação respectiva. Duas delas foram destinadas a altares e uma à portada de monumentos religiosos, com a seguinte datação: séculos XV, XVI e último quartel do XVIII mineiro<sup>39</sup>. A referida escolha permitiu estabelecer os progressos operados na visualização artística do Purgatório que nos primeiros séculos não teve uma iconografia independente, conservando-se literalmente às margens das composições relativas ao Juízo Final – seja na obra de Quarton, seja naquela de Gregório Lopes. Além de não possuir autonomia, a representação das penas purgativas tinha ainda semelhanças com as penas infernais – presença de figuras demoníacas, tridentes, garfos etc., fenômeno bastante observado em obras vulgares. A autonomia do Purgatório caminha junto com o emergir de uma consciência cada vez mais individualizada que é anunciada no “livro da vida” em que se registram os méritos e os pecados de cada um (obra de Gregório Lopes). Já na portada da capela mineira houve a espacialização definitiva – tridentina –, com o Purgatório tendendo para o alto (sobre a verga da porta), não mais lado a lado do Inferno, e em uma composição que já superou a iconografia da Baixa Idade Média, visivelmente em uma rota ascensional.

Recebido em: 15 de dezembro de 2015.

Aprovado em: 11 de março de 2016.

<sup>38</sup> GUREVIC, A. Au moyen âge: conscience individuelle et image de l'au-delà. *Annales ESC*, 2, p. 255-275. p. 271.

<sup>39</sup> Cf. uma leitura mais alongada sobre essa portada em: CAMPOS, op. cit.