



## São Miguel, as Almas do Purgatório e as balanças: iconografia e veneração na Época Moderna

### Saint Michael, the Souls of Purgatory and the scales: iconography and veneration in the Modern Epoch

Adalgisa Arantes Campos

Universidade Federal de Minas Gerais  
Brasil

#### Resumo

O estudo parte de fontes apócrifas, canônicas, visuais e devocionais a respeito da trajetória histórica da iconografia e do culto ao Arcanjo Miguel e às Almas do Purgatório. Retoma a contribuição bibliográfica de Flávio Gonçalves, Emile Mâle, Michel e Gaby Vovelle, dentre outros estudiosos. Particular ênfase é dada ao barroco luso-brasileiro, especialmente ao acervo produzido pelas irmandades leigas nas Minas Gerais. A representação do Arcanjo evolui de formas integradas ao Juízo Final até a sua individualização em soldado vistoso e delicado no Barroco e Rococó, assumindo, então, forma de escultura autônoma nos altares. O culto às almas atinge o espaço público através da portada em pedra sabão na Capela de São Miguel e Almas de Ouro Preto. Finalmente, o estudo enfoca a racionalização em curso no oitocentos, que levaria a simplificação escatológica dessa invocação.

**Palavras-chave:** escatologia; catolicismo devocional; irmandades; barroco; rococó

#### Abstract

The study begins by looking at apochryphal, canonical, visual and devotional sources dealing with the historical and iconographic trajectory of the cults of the Archangel Michael and of the Souls of Purgatory. The contributions to this theme by Flávio Gonçalves, Emile Mâle and Michel and Gaby Vovelle, among other scholars, are re-examined. Particular emphasis is placed on Luso-Brazilian baroque style, especially the works produced by the lay brotherhoods in Minas Gerais. The representation of the Archangel evolves from forms associated with the Final Judgement to his portrayal, in the baroque and rococo styles, as a striking and delicate soldier who assumes the form of an autonomous alter sculpture. The cult of the Souls is displayed in public by way of the soapstone façade of the Chapel of Saint Michael and the Souls in Ouro Preto. In concluding, the study focuses on the rationalization in course during the nineteenth century which led to a scatological simplification of this devotion.

**Keywords:** scatology; devotional catholicism; brotherhoods; Baroque; Rococo

#### 1. Antecedentes do culto em Portugal

A devoção a São Miguel Arcanjo (1) suscitou a produção de objetos diversificados: imagens, pinturas, moedas e medalhas, selos ou mesmo a representação integrada às cenas do Juízo Final, existentes nas portadas do Românico, paredes e abóbadas do Gótico e Maneirismo (Male, 1947). Fontes escritas confirmam a amplitude da crença; no *Purgatório*, de Dante Alighieri, as almas recorrem à intercessão de São Miguel (PURG. XIII, 49-51); nos Livros de *Horas*, literatura piedosa de grande circulação até a época Moderna, o Arcanjo luta contra o demônio, salvando os justos para a imortalidade (2). A Ibéria não se esquivava a esse pendor devocional, finalizando encenações do teatro religioso, como o *Auto da Ave Maria* (de Antônio



Prestes), com mensagens edificantes proferidas por São Miguel (Martins, 1969, vol.2, p.10).

Em Coimbra, o Museu Machado de Castro conserva três esculturas em pedra, do século XV, duas delas mesclam bem características medievais e renascentistas. Das portadas medievais herdaram a presença de almas nas balanças. A instituição possui ainda o retábulo de São Miguel, proveniente de Santa Clara (convento velho), do escultor João de Ruão (1537) (Cf. Borges, 1980, p.51). Nessa composição arquitetural, compartimentada em seis nichos distribuídos em dois registros, São Miguel é representado na parte superior, com a tradicional balança com almas. Naquele altar de Santa Clara, o Arcanjo perdeu as balanças, que, seguindo o gosto da época, também teriam almas. O culto a São Miguel foi recuado entre os portugueses, assumindo destaque a partir de D. João III que, por lhe ter tido especial devoção, alcançou do papa, Adriano VI, autorização para que fossem celebrados os ofícios de S. Miguel, na Capela Real (1522) (cf. Albuquerque, 1995). Intitulado o Piedoso, o rei obteve a titularidade das Ordens Militares, cuja união à Coroa foi adquirida da Cúria Romana que lhe rendeu o cargo de Mestre da Ordem de Cristo. A devoção e o fato de ter sido o primeiro monarca titular da Ordem, explica a presença do arcanjo no escudo.

A Capela de São Miguel, integrada aos prédios que compõem o conjunto da Universidade de Coimbra, possui soberba portada manuelina, bem como decoração interna bastante erudita, datada dos séculos XVII e XVIII, fato que ratifica a presença particular desse culto no âmbito das elites governantes (3).

Em Portalegre, na Igreja da Sé, pode-se observar no retábulo, sob invocação da Virgem do Carmo, a representação de São Miguel em um dos quatorze painéis de feição maneirista, pintados por Luís de Morales, em 1616 (Serrão, 1987).

Concluindo este rol sumário de obras lusitanas anteriores ao Barroco, menciona-se o retábulo de São Miguel no templo de Santo Antão, em Évora, feito por Jerônimo Corte Real na segunda metade do quinhentos (Gonçalves, 1959). Face ao presente acervo, observamos a veneração a São Miguel, a propósito bastante recuada entre os portugueses, onde teve excelente contextualização histórica, para então se alastrar no ultramar, inclusive sob os auspícios do Concílio Tridentino (1545/1563). Motivado pela tradição e também pela reforma religiosa, o culto a São Miguel atinge a cidade e o campo, atraindo os governantes, o clero regular, secular e os leigos (4). Durante o seiscentos e setecentos, transforma-se em um culto dotado de bases sociológicas ampliadas. Domina por completo as manifestações mais populares, compartilhando, muitas vezes o mesmo altar com outra invocação, notadamente das Almas do Purgatório, das quais é considerado o principal defensor. Em Portugal, a representação do Arcanjo tornara-se freqüente nos painéis existentes nos monumentos denominados *alminhas*. A exposição alusiva ao culto às Almas do Purgatório (1993), organizada pelo Museu de Etnografia de Póvoa do Varzim (Fig.1), divulgou através de imagens, telas e retábulos de feição bastante popular a amplitude dessa devoção (5).

No Porto, a representação de São Miguel encontra-se no convento de Santa Clara, nos Congregados, em São Pedro dos Clérigos e no forro da Casa do Cabido da Sé, onde o pintor Pachini (1737) reservou-lhe o painel central, pois é considerado o patrono daquele Cabido. Ladeando a Sé, tem-se a fonte entalhada por Nicolau Nasoni (1736), através da qual a representação dupla em relevo e escultura de Miguel atinge o espaço público, tal é a vitalidade da devoção entre os lusitanos.

Lisboa também possui acervo representativo: o templo dedicado a São Miguel em Alfama, a imagem luxuosa com capacete, estandarte e asas de prata do Museu da Sé; numa versão mais popular, o Miguel com almas nas balanças e na peanha da igreja de Santa Madalena (6); esculturas e os azulejos do Museu de Madre de Deus, duas imagens expostas no Museu de Arte Antiga, a excepcional pintura de autoria de André Gonçalves (1685 - †1762) na tribuna de altar lateral de Menino de Deus (7), dentre outras.

O presente arrolamento expande aquele iniciado por Flávio Gonçalves e então, reunidos, fornecem um conjunto expressivo de objetos devocionais dedicados a São



Miguel no âmbito das manifestações culturais do colonizador (Gonçalves, 1959, 1963).

Salienta-se a presença da devoção na Espanha Andaluza e na Galícia, divulgada na América, onde, a propósito, existem bons exemplos apelativos da proteção do Arcanjo.

A partir da constatação da representatividade do acervo inventariado, tentamos estabelecer tipos iconográficos que nos ajudariam a compreender os modelos desenvolvidos nas Minas Gerais. Existem iconografias com duração prolongada, outras bastante particularizadas no tempo e espaço, sem continuidade no Barroco luso-brasileiro.

## 2. Iconografia do Arcanjo e fontes doutrinárias

São raras as referências bíblicas sobre a atuação de São Miguel, embora haja passagens elucidadoras a respeito de tipos iconográficos precisos (Dn 12, 1-3; Is 28, 17; Jó 31, 6-7; Ex 23, 20-21; Ap 12, 7-8). Das breves alusões, a mais importante, sem dúvida, é a luta travada por Miguel e seus anjos contra o demônio (Ap 12, 7-8), pois ela suscitou uma tradição iconográfica, geralmente de feição Medieval, Renascentista, Maneirista e Barroca, raramente Rococó.

Segundo a narrativa sagrada, Lúcifer tentou se equiparar a Deus e, submetido por Miguel, perdeu a graça e o acesso às alturas, sendo condenado, então, a transitar nas partes baixas, na escuridão das profundezas dos abismos (Ap 20, 1-3). Dentro dessa concepção fornecida pelo santuário de Gárgano estão obras bastante recuadas, cujos atributos - lança e demônio - contaram com grande repetição (MALE, 1984, 245-279). Por haver sido lançado para baixo, para as trevas, a cor de satã seria negra (8).

Na arte medieval, o demônio foi representado sob forma hedionda e essencialmente animal. GRABAR (1994) observou notável popularidade nessa representação. Através dos avanços da racionalização, o artista do Renascimento nem sempre o representa com feição monstruosa, imaginando-o com traços humanos. No barroco ibero-americano observamos a coexistência das duas representações, com uma diferença: a tradição erudita inclina-se ao demônio antropomórfico e a popular ao animalesco. Nas soluções intermediárias é possível encontrar Miguel com aspecto refinado, enquanto o demônio é uma forma híbrida entre o humano e o animalesco, como no exemplo da Matriz de Catas Altas do Mato Dentro, atribuído a Francisco Vieira Servas (Coelho & Hill, 2001).

No século XII, o santuário de *Saint Michel* (França) introduziu uma particularidade estranha à arte italiana - o escudo, conservando o dragão e a lança. Esse atributo possibilitou a difusão de um modelo bastante popular no barroco ibero-americano.

Em muitos casos, essa versão iconográfica recorreu simultaneamente a outra passagem bíblica que demonstra a grandeza do Arcanjo no conceito divino. Refere-se ao significado do nome Miguel, do hebraico *Mi-câ-el*, em latim *Quis ut Deus, Quem* (é) *como Deus* (Ex 23,20-21). Dessa forma, em escudos da gramática Barroca e Rococó encontramos a inscrição *Quis ut Deus* ou então, simplesmente as iniciais.

O Românico e o Gótico difundiram as balanças (9), escatológicas por excelência, freqüentes também nas representações renascentistas, maneiristas e barrocas. Naquelas cenas alusivas ao Juízo Final, o Arcanjo Miguel tem balanças e almas (Fig. II e III). Enquanto avalia as almas justas e as pecadoras, o demônio, sorratamente, observa ou avança sobre o prato situado à esquerda, lado que significa na linguagem religiosa a degradação (Fig. IV) moral. Para Male e Reau, as balanças, difundidas pelo sul da França, foram introduzidas durante o século XI como resultado da conversão do Egito, que cristianizou o deus Anubis, cujo papel de juiz *post-mortem* era simbolizado pelas balanças. Sem entrar no mérito dessa interpretação, reconhecemos que a associação do Arcanjo com as almas não foi dada literalmente pelas Escrituras, mas pelas fontes apócrifas e estas circularam abertamente até por ocasião do Concílio Tridentino (1545-1563).



Dos textos não incluídos na Bíblia destacamos o *Primeiro livro de Henoque* (cerca de 170), no qual se estabelece a relação entre o final dos tempos e São Miguel, aceito como o principal dos arcanjos, o mediador entre Deus e os homens, o *misericordioso* e *magnânimo*, o encarregado de zelar pelos bons (Macho, 1984). As poucas passagens escriturísticas referentes ao Arcanjo reiteram também a dimensão escatológica, pois ele é considerado príncipe e defensor dos povos; não bastasse, o soldado na luta contra o Anticristo (Dn 10, 13 e 21; Dn 12, 1; Ap 20, 1-3, Ex 23, 20-21).

Na *Visão de Paulo* (anterior a 250), também apócrifo, Miguel intercede, já no momento do ofertório da missa de defuntos, em defesa dos justos, pois de Deus recebera a missão de conduzir aquelas almas ao Paraíso (10). Por amor a Miguel, a São Paulo e à humanidade, o Pai concedera às almas um dia e uma noite de refrigério, de suspensão das penas expiatórias, do sábado ao domingo, dia da ressurreição (11). Segundo a *Visão de Paulo*, o Arcanjo Miguel roga fervorosamente ao Filho de Deus em defesa dos filhos dos homens (Macho, 1981, p. 377). Tal bondade e ardor, existentes na súplica do Arcanjo, constituem fonte de inspiração para o teatro religioso, que vez por outra empregou palavras edificantes proferidas por Miguel (Martins, 1969, p. 10 e 246). Assim sendo, o *Apocalipse de Paulo*, dotado de linguagem bastante compreensível e de pormenores realistas, teve sucesso extraordinário no sentimento religioso, como também na construção de imagens relativas ao além e à intercessão de Miguel na defesa dos justos.

Inúmeras concepções religiosas viram nas balanças com seus dois pratos a imagem perfeita para simbolizar "a justiça, o peso comparado dos atos e das obrigações" (Chevalier & Gheerbrant, 1989, p. 114). A Bíblia também a considera adequada para significar a equidade divina: "*pese-me Deus em sua balança justa, e conhecerá a minha simplicidade*" (Jó 31,6) (12). Apesar disso, a introdução da balança nas representações referentes a Miguel só ocorreu a partir do século XI. Acontece justamente quando se encontram em ascensão os diversos testemunhos em favor de uma expiação temporária, alguns já referidos nas *Escrituras*, outros acrescidos pelas narrativas de viagens ao além e, outrossim, pela vivência apostólica da Igreja que incentivaram a declaração conciliar sobre o purgatório no século XIII (Concílio de Lião, 1274). Portanto, embora obras românicas, góticas, renascentistas e maneiristas aludem principalmente ao Juízo Final, a mentalidade religiosa de então se adianta, amadurece em seu seio a crença no Juízo particular concomitante à morte. GRABAR destacou o descompasso da escultura monumental medieval em relação ao pensamento teológico, demonstrando que ela muitas vezes preocupava-se mais com o preenchimento das arquivoltas concêntricas, domínio da aparência, do que propriamente com a atualização do significado (Cf. Grabar, 1994, 363). O Renascimento, Maneirismo e Barroco destacaram a imagem de Miguel com balanças e almas, substituindo-lhe a túnica de anjo pela armadura de soldado (Fig: X), porém, doravante investida de outro sentido, não mais alusivo à consumação dos tempos, mas ao juízo individual.

A iconografia de Miguel, com balanças e almas, difundiu-se no mundo ibérico coevo (13). Contudo, nas Gerais, onde a colonização remete ao XVIII, as almas desapareceram rapidamente, deixando as balanças vazias. Encontramos a representação do Arcanjo ainda com almas nas balanças nas igrejas paroquiais de Catas Altas do Mato Dentro, Caeté, Itatiaia, Ouro Branco, São João del Rei, Santa Rita Durão, Camargos e no Museu do Ouro de Sabará (Fig: V e VI). São ausentes nas balanças de imagens do Rococó (1760-1840) (14). Somente em imagens datáveis das primeiras décadas do século XVIII, portanto de fatura portuguesa ou bem integrada à tradição ibérica, houve recorrência à representação das Almas do Purgatório. A mesma consideração se aplica às obras do Rococó em Portugal, notadamente às eruditas, inclinadas ao modelo de Guido Reni (1575 - †1642). A posição inclinada do corpo, o manto revolto, as sandálias vazadas e leves, balanças vazias, gládio, enfim toda a elegância da configuração de Reni influenciou bastante o Barroco internacional.



Durante a restauração da imagem de São Miguel de Cachoeira do Brumado (distrito de Mariana), realizada em 1993, o CECOR-UFMG localizou pequenos furos para a fixação de pinos nos pratinhos daquelas balanças, entalhados em madeira. Este caso explica a perda de almas que, por serem entalhadas à parte, ficavam mais expostas às lesões. Esclarece também a presença desse atributo em meados do setecentos nas Gerais.

Na arte escultórica das Minas Gerais, a representação de almas nas balanças teve duração mais limitada que aquela verificada na pintura, prataria e talha em geral. Neste caso, já não mais conotam um forte sentido escatológico, servindo, sobretudo, como símbolo da Irmandade de São Miguel e Almas. Constitui um simples decalque estético, resíduo ilustrativo de mudanças operadas no sentimento religioso e na espiritualidade daquela época.

O imaginário cristão medieval reconheceu a existência de almas errantes, que tiveram penitências mal cumpridas e estariam penando aqui e acolá, suplicando por preces (15). O catolicismo pós-tridentino se esforçou para desbastar certos aspectos da religiosidade popular, dentre eles encerrando as almas em processo de purificação em uma única topografia do além, isto é, o Purgatório. As almas continuavam a suscitar a sociabilidade, a piedade cristã, só que através de canais formalizados. Não deviam se expor ostensivamente aos homens, causando-lhes temores e embaraços. Nas Minas, a cultura lusitana bem como as tradições populares chegam de uma forma fragmentada, em virtude das condições específicas da colonização, acarretando o enfraquecimento precoce da "*onipresença dos mortos e sua coabitação com os viventes*" (Vovelle, 1987, p. 199 ss).

Por mais que se tentasse transplantar para o Novo Mundo as instituições, costumes e crenças próprias de sua cultura, o colonizador contava então com a grandeza do território, os poucos núcleos urbanos, a diversidade das culturas e a ausência de tradição cristã autóctone. Do ponto de vista europeu, um verdadeiro caos, uma conspiração contra a preservação do imaginário católico e também dos valores da religiosidade popular de matriz medieval.

Por sua vez, o território das Gerais foi desbravado apenas em fins do seiscentos, com o estabelecimento das primeiras vilas em 1711. Portanto, entre a ocupação litorânea do Brasil e o povoamento da Capitania, houve um hiato de quase 200 anos (Ramos, 2001). Nela foram os próprios leigos que, assentando-se socialmente erigiram as irmandades (Boschi, 1986). Deste modo, percebe-se uma mutação significativa na mentalidade religiosa de origem, no sentido de dificultar a coesão, a solidariedade e o enraizamento das tradições.

Enquanto a Capitania das Minas se mantinha esquivada à edificação das *alminhas*, na Ibéria elas se alastravam pelo meio urbano e rural do seiscentos e do setecentos. Não bastasse a ausência daqueles oratórios com a invocação das almas, a própria representação daquelas criaturas desapareceu precocemente; primeiro das balanças, depois dos frontais de altares e de outros objetos de culto. Trata-se de um motivo em extinção nas artes figurativas, ainda que a devoção persistisse, sem o entusiasmo verificado no mundo ibérico. As Almas Santas eram veneradas, contudo sem a vontade expressa de objetivar, através de obras visuais, esse culto em particular. Por outro lado, não podemos afirmar que a devoção já se encontrasse profundamente interiorizada, a ponto de não precisar se manifestar no domínio concreto, pois os testamentos mineiros não atestam apreço expressivo às benditas do Purgatório, a não ser nas primeiras décadas.

Um modelo iconográfico que obteve relativo sucesso nas obras refinadas, imitado algumas vezes naquelas de confecção popular, representou São Miguel com gládio. Em substituição à popular lança, o gládio inspirava-se na aparição do Arcanjo ao papa Gregório em 815, ocasião em que o teria desembainhado banhado em sangue (Vorágine, 1990, p. 622). Essa vertente apresenta a dupla gládio e escudo podendo prescindir da presença do demônio em favor de base em forma de monte, pois Miguel preferira sempre aparecer aos homens sobre montanhas (cf. Reau, 1996; Attwater, 1991).



Conforme a *Visão de Paulo*, os anjos brilham como sol, têm o nome de Deus inscrito no peito, trazem a palma - símbolo da vitória contra o mal, e a cruz, símbolo maior para o cristão (Erbetta, 1981, 362). Na obra *La leyenda Dorada* (1260), São Miguel é relacionado não só com o Juízo Final, mas particularmente com a figura de Cristo, que exercerá o papel de juiz (Vorágine, 1990, II, 621). Como o segundo mais importante nessa cena, o Arcanjo se apresentará diante do último tribunal portando a cruz, os cravos, a lança e a coroa de espinhos (16).

Desde o Renascimento e o Maneirismo, a produção visual explorou bastante o liame estabelecido entre Miguel, a Paixão de Cristo e a consumação dos tempos. Na tábuquinhentista, anônima, do Museu de Arte Antiga de Lisboa, alusiva ao Julgamento das Almas, Miguel traz a espada e uma longa haste, ambas com arremates cruciformes. Na gravura maneirista de Jérôme de Wierx (Fig. VII) existente na Biblioteca Nacional de Paris, de fins do quinhentos, Miguel é representado ao centro, com o destaque que merece em face dos demais arcanjos, trazendo aos pés um demônio animalesco, a palma à esquerda e a cruz abandeirada, à direita. Na pintura de Santo Antão, em Évora, Corte Real o representa com a palma da vitória e com o braço direito para o alto, encimado pela inscrição *Quis ut Deus*. E no coroamento encontra-se um painel circular; nele estão justapostos o Pai e o Filho crucificado (17).

A palma foi atributo de pouca difusão no barroco, enquanto a cruz assumiu relevância enorme no conjunto das obras da época Moderna (18). Despojada ou ornamentada, ela ocupou ostensivamente a paisagem, morros, encruzilhadas, pontes e adros, destacando-se também como atributo iconográfico dos mais concorridos. Pietro de Cortona (1596 - †1665) registrou essa aliança iconográfica, que unifica o culto à Paixão, aos anjos e ao Arcanjo Miguel. Nela, figuras angélicas de delicados gestos apresentam os martírios de Cristo, enquanto, no centro da composição, Miguel - com manto revolto, asas amplas e penacho exuberante - sustenta graciosamente o Santo Lenho. No catolicismo barroco, essa iconografia desenvolveu-se particularmente, transformando-se em um programa, concorrendo com as versões tradicionais, inspiradas nos modelos fornecidos por Gárgano, *Mont Saint Michel* e portadas medievais. Entretanto, São Miguel conservou sua feição escatológica. Com a cruz (abandeirada ou não) continuou a aludir à consumação dos tempos, só que de um modo abrandado (19).

O atributo cruz, no entanto, não diz respeito apenas a uma projeção futura. Das inúmeras aparições do Arcanjo consta uma, assaz interessante, que suscitou expressiva produção artística. Segundo a tradição religiosa, São Francisco (1182 †1226) jejuava e orava em louvor a São Miguel no Monte Alverne, em setembro. Neste mês inscrevem-se duas festas: a celebração do Arcanjo Miguel e a Exaltação da Cruz. Na ocasião, Francisco meditava sobre a Paixão de Cristo e, por amor, quis compartilhar as dores do Calvário, recebendo os estigmas da Paixão. Segundo o padre Antônio Vieira e a literatura piedosa coeva, o anjo que imprimiu as chagas em São Francisco fora Miguel (Vieira, 1646/1945). Por essa razão os franciscanos veneram São Miguel e fizeram questão de criar, no século XII, uma iconografia precisa para a cena da imposição dos estigmas.

No barroco luso-brasileiro, os terceiros franciscanos, cientes da tradição iconográfica da ordem, repetem-na nos altares de seus templos e nas imagens que saíam às ruas nos andores das "Chagas" e do "Amor Divino" por ocasião da procissão de Quarta-feira de Cinzas (Campos, 2001). Com a iconografia citada, sobressai o medalhão existente na portada magistral de São Francisco de Assis, de Vila Rica (Cf. Trindade, 1951).

Tratamos aqui das variantes iconográficas básicas próprias da devoção ao Arcanjo Miguel, o que não descarta, porém, a existência de outras possíveis combinações. Observamos, entretanto, que o modelo em ascensão já nas primeiras décadas do setecentos mineiro, diga-se de concepção bastante culta, exalta a veneração à Paixão de Cristo.

### 3. A Devoção a São Miguel e Almas no âmbito da Capitania de Minas Gerais



Em *Os leigos e o poder*, há relação com trinta e cinco irmandades sob a invocação de São Miguel e Almas existentes na Capitania das Minas, montante que as coloca em terceiro lugar, em termos de invocação institucionalizada, sobrepujada primeiramente pelas irmandades do Rosário dos Pretos e, em segundo, pelas do Santíssimo Sacramento (Boschi, 1986, 187-188). Não se trata de particularidade das Gerais, visto que também em Portugal e na França da época Moderna houve classificação semelhante das devoções, o que atesta, no plano da religiosidade, a popularidade atingida por esse culto (20).

A devoção, recuada como vimos, foi reavivada com o Concílio Tridentino, juntamente com os coros angélicos e Almas do Purgatório. No barroco luso-brasileiro foi ratificada pelas *Constituições Primeiras*:

(...) *encomendamos muito que tratem desta devoção das Confrarias; e de servirem, e venerarem nellas aos Santos, principalmente á do Santíssimo, e do nome de Jesus (esta não se desenvolve), á de N. Senhora, e das Almas do Purgatório... porque estas Confrarias he bem as haja em todas as Igrejas* (LX-869).

Levantamos cerca de 60 localidades mineiras que possuíram irmandades de São Miguel e Almas ou então apenas a devoção, atestada pela existência de obras artísticas, capelas ou denominação de sítios. Neste caso, são lugares em que o culto não chegou a ser institucionalizado. O nosso estudo considera tanto a existência legal da irmandade, como a presença de imagens em nichos e museus, os retábulos com emblemas das almas sob a invocação do Glorioso Arcanjo.

A devoção a Miguel Arcanjo acompanhou a rota de ocupação do território das Minas (21). Geralmente as igrejas que foram elevadas à sede de paróquia no primeiro quartel do setecentos tinham as irmandades do Rosário dos Pretos, das Almas e necessariamente do Santíssimo Sacramento. Por sua vez, na região de colonização mais recente como, por exemplo, a Comarca do Serro do Frio, a devoção não provocou o mesmo fervor, resultando em diminuto acervo (22).

A antigüidade e a relevância do culto às Almas são confirmadas pelo lugar destacado de seu altar, sempre na proximidade do arco-cruzeiro, o primeiro do lado da Epístola, fronteiro a outro sob invocação de Nossa Senhora (23). Nas localidades que se conservaram indiferentes às novas devoções do oitocentos e do novecentos, é possível constatar, ainda, a presença do altar e respectivo Arcanjo exatamente na concepção original. Há casos em que a invocação deixa o altar primígeno, distanciando-se da vizinhança da capela-mor, em favor de devoções mais atraentes - Senhor dos Passos, Nossa Senhora das Dores, Coração de Jesus... ou, então, é obrigado a dividir a tribuna com outro santo. Ironicamente, transforma-se em inquilino no próprio altar. Face a esse processo, dia a dia em aceleração, o Arcanjo foi perdendo devotos. Suas imagens, das requintadas às populares, progressivamente vêm sendo deslocadas para museus e coleções particulares. A devoção suscitou enorme acervo cultural que atrai a atenção dos comerciantes do setor, vigilantes ao lento arrefecimento do culto. Com isso, tem-se a dispersão gradativa dos bens culturais alusivos ao culto a São Miguel e Almas, que dificulta a realização de um mapeamento mais completo.

Na Capitania, as irmandades de São Miguel foram, mormente constituídas por brancos, embora no plano individual a veneração não fosse restrita. Observamos documentalmente que, na maioria das vilas, na ausência das Misericórdias, as irmandades do Glorioso Arcanjo alugavam seu esquife (tumba) a preços módicos ou até mesmo faziam o funeral daqueles que não tinham recursos para isso (24). Supomos que tal particularidade tenha sido a razão da veneração declarada dos negros e pardos e daqueles que eram pobres em geral (25). Reau estabelece uma conexão entre o culto a Miguel e a tumba da boa morte (talvez inspirado remotamente na barca egípcia), motivo pelo qual o Arcanjo foi cultuado não só em altares, templos e oratórios, mas também em cemitérios.

Por sua vez o período áureo das confrarias de São Miguel e Almas coincidiu no plano político com o longo governo de D. João V (1707 - †1750), qualificado pelo Sumo Pontífice de fidelíssimo e pela historiografia de "o rei barroco" (Bebiano, 1987; D'Araújo, 1989). Declarada foi a sua inclinação para a religião, as artes em



geral e especialmente em favor das Almas do Purgatório. Portanto, a propagação das irmandades das Almas além de contar com o estímulo das autoridades eclesiásticas, baseava-se na compreensão pessoal do rei. Era um ir e vir de influências mútuas, enfim uma devoção compartilhada. Entende-se assim por que o culto às Almas do Purgatório sensibiliza a Capitania, mormente durante o governo joanino, sobretudo antes da longa doença que acometeu daquele protetor pródigo.

#### 4. Os altares de São Miguel e Almas

No decorrer do dezoito e princípios do dezenove mineiros, os altares de São Miguel, bem como das irmandades em geral, subordinavam-se aos modelos internacionais, ainda que em ritmos diferenciados. Temos assim os retábulos do tipo Nacional-Português (1700-1730), D. João V ou Joanino (1730-1760) e o "Rococó" (1760-1840) sendo que a transição constituiu um processo lento, resultando soluções mescladas e tardias (26).

Durante todo o período citado, houve elaboração de altares de São Miguel e Almas, mas eles foram mais freqüentes nas primeiras décadas do setecentos. Contudo, reconhecemos a existência de um conjunto expressivo de altares do Joanino tardio (1745-1760) e do Rococó, geralmente decorrentes da substituição da talha primitiva. Assim sendo, verificamos que a devoção não declina abruptamente, ao contrário, resiste bem, atingindo com tranqüilidade o próprio oitocentos. Todavia, em discreta retirada para favorecer invocações em propagação: Paixão de Cristo e temas correlatos, Nossa Senhora da Boa Morte, São Francisco de Assis, Sagrados Corações...

As irmandades de maior poder aquisitivo, conseguiam acompanhar as novidades artísticas, alteravam, via de regra, os retábulos originais ou pelo menos as mesas de altares que, modernizadas, diferenciam-se do conjunto escultórico respectivo. As modificações aconteciam ao sabor do momento, sem obedecer a um programa teológico ou iconográfico. É comum encontrar a mesa Rococó (ou mesmo sem estilo definido) em retábulo do nacional-português ou joanino.

Face às inovações estilísticas, mesas de altares perderam seus emblemas distintivos - balança e/ou alminhas, conseqüência da depuração do fundo escatológico da iconografia original. O acervo ficou alterado em seu contexto cultural, o qual suprimiu a maioria das balanças com almas, atributos recorrentes nos primórdios da colonização, quando eram fortes as marcas de origem.

Observamos a difusão de balanças sem almas em frontais de mesa de altares, em meio às modificações introduzidas, a partir de 1745, na talha joanina (27). Desde então, e no Rococó em particular, tornam-se flagrantemente como atributos as balanças vazias, a cruz ou a ausência total de símbolos religiosos. As obras com a representação de balança vazia superam numericamente aquelas dotadas de alminhas, porque são mais recentes, pois correspondem ao redirecionamento da mentalidade religiosa no sentido de uma racionalização. As criaturas do além vão se retirando do mundo da representação, para serem veneradas sob uma forma mais interiorizada e até arrefecida, doravante sem a mediação da imagem. Verificamos o domínio recuado de uma iconografia mais solidária com a sorte das benditas do purgatório, mais direta e espontânea, tal como encontramos em Monsenhor Horta (antigo São Caetano), Cachoeira do Campo, Furquim, Itaverava, Vila Rica (Conceição do Antônio Dias) e São João del Rei (28). (Fig: V e VI).

Em meados do XVIII mineiro, as transformações no âmbito da talha joanina restringem seus elementos simbólicos em proveito do conjunto estético - enxuto, estrutural, grandioso. Essa tendência em despojar a decoração do seu significado religioso e desbastar os caprichos ornamentais, atinge o gosto das irmandades, e notadamente os altares de almas feitos nesse período. Com essa concepção, dois altares sobressaem pela monumentalidade, requinte e despojamento ornamental, em relação aos modelos pretéritos - o da matriz de Catas Altas (Fig: IX) e o da Sé de Mariana, ambos lado Epístola, ladeando o arco cruzeiro. Eles obedecem a um pensamento prévio, não foram feitos para depois assimilarem invocações em nichos ou se modificarem paulatinamente, como é o caso do altar de Miguel da matriz do





Pilar ouropretana, que atingiu esta iconografia a partir de intervenções em datas diferentes.

As duas irmandades das Almas, a de Catas Altas (29) e a de Mariana (30) já se encontravam constituídas em 1713 (31). Há descompasso entre a iconografia do Arcanjo de Catas Altas, de concepção tradicional e de fatura elaborada - demônio animalesco, balança com almas, estandarte com inscrição (*Quis ut Deus*) - e o altar no qual se insere, bem mais simplificado, embora refinado (Coelho & Hill, 2001). Os atributos da imagem são literalmente escatológicos. Enquanto este conteúdo é abrandado, ou mais espiritualizado, na ornamentação do retábulo, encimado pelo grande arranjo escultórico, no qual se tem a alegoria da Fé (uma jovem de olhos vendados trazendo uma cruz à direita), na tribuna destaca-se o Senhor Bom Jesus de Matosinhos, circundado por uma massa escultórica de raios luminosos; logo abaixo no nicho uma imagem de Nossa Senhora das Dores, no espaço convencionalmente destinado ao sacrário (32).

Trata-se de altar de fatura erudita, na forma e no conteúdo simbolizado, distante daquelas mensagens diretas fornecidas pelas almas que, para suscitar a devoção, mostravam as penas que padeciam. A fé é a virtude mais nobre, indispensável à graça e à salvação eterna (Jó 8, 24). É cega, porque aquele que crê "*não esquecerá que os olhos hão de estar sempre vendados para o ma, fechados ao mundo que despreza a lei de Deus*" (33). Na cultura barroca, a cruz materializa sempre a expulsão das trevas, proteção divina, aversão à idolatria e, sobretudo, a meditação sobre a morte, entendida como portal para a eternidade dos justos. O Senhor do Bom Jesus e sua mãe evocam a memória o drama do Calvário, tão relevado no catolicismo barroco. O destaque reservado ao Cristo, em prejuízo do próprio padroeiro, representa o acatamento à pastoral tridentina, pois sua imagem deve preceder a todas outras (34). O catolicismo pós tridentino venera tanto a Paixão, que santos oragos descem dos tronos, com modéstia, em direção ao sacrário do próprio altar. De um modo geral, dia a dia vão desaparecendo aqueles sinais evocativos de orações para as Almas do Purgatório, embora a mentalidade continue voltada para a salvação eterna.

No altar da Sé de Mariana, certamente concluído em 1748, estão presentes o Senhor Bom Jesus, das Dores, Madalena, São João, numa reconstituição do que teria ocorrido no Monte Calvário. Essa tribuna é vedada por um relevo escultórico excepcional, incomum nas Minas. Nela foram entalhados os emblemas representativos da Paixão do Senhor: a jarra, as mãos de Pilatos, o martelo e a cruz com a legenda SPQR - *Senatus populusque romanus*, iconografia comum aos cruzeiros da Capitania. Na tampa do sacrário tem-se a representação do cordeiro envolto numa estrutura raionada brilhante, para significar que ele, Cristo a vítima expiatória, é a verdadeira luz do mundo (Jó 8, 12). No frontal do altar figura a balança vazia, doravante sem as benditas almas do purgatório. A imagem de São Miguel tem peanha lisa, levemente ondulada, balança vazia e, infelizmente, perdeu o outro atributo que seria a cruz. Ao invés do apelo tradicional às almas, da presença destacada de São Miguel no trono (tribuna), evoca-se a salvação através dos méritos da Paixão de Cristo.

A obra mais recuada dessa versão iconográfica, localizada em altar de São Miguel, é aquele da Matriz do Pilar (Vila Rica). Ali, a irmandade de São Miguel procedeu à fatura de novo retábulo em 1733, o qual apresenta tribuna espaçosa que, no transcorrer dos anos, foi recebendo figuras da Paixão: em 1736 colocaram o Crucificado, em 1747 Nossa Senhora das Dores, depois a Madalena e o São João (35). Um Calvário alcançado às custas do improvisado, seguindo a pulsação do gosto religioso.

O exemplo mais acabado da aliança iconográfica, Paixão e Arcanjo das Almas, ainda que improvisado no transcurso de meio século, encontra-se no templo de São Miguel, Santíssimos Corações e Senhor Bom Jesus de Matosinhos - três invocações em um só monumento - situado no antigo Passa-dez (Cabeças), em Vila Rica. Trata-se da única obra monumental com iconografia das almas na Colônia. É uma representação tardia (a do purgatório), mais sincronizada com a mentalidade da



primeira metade do século XVIII. Momento alto da criação local, sintetiza, e simultaneamente renova, representações dispersas e em franca extinção, imortalizando-as através daquela portada, datada do último quartel do setecentos (36). Uma grande obra que materializa e documenta, através da talha em pedra sabão, o culto às almas (Campos, 1998).

Na singular portada da Capela de São Miguel ouropretana há representação das almas no fogo do purgatório (37). Encimando a composição, há nicho ocupado por São Miguel, com escudo e balanças desprovidas de almas. Através de análise estilística, atribui-se o conjunto da portada a Antônio Francisco Lisboa e sua oficina, que executaram obra provavelmente enquanto trabalhavam no frontispício de São Francisco, também em Vila Rica. Apesar do tema representado e de certa frontalidade do Arcanjo, a portada das Cabeças é posterior a 1778, ano em que se lavrava e carregava pedra para aquele frontispício.

Em 1771, José Simões Borges (morador em Congonhas do Campo) legalizava a doação de um terreno ao ermitão Manoel de Jesus Fortes para a edificação da capela no Passa-dez (Vila Rica) (38). A invocação original era Santíssimos Corações e São Miguel e Almas, comumente registrada nos documentos entre 1761-1792, período de construção e ornamentação (incompleta) do templo (39). Contudo, é interessante observar que a decoração interna do templo foi progressivamente inclinando-se à devoção da Paixão, com a aquisição de imagens do Senhor do Sepulcro, Senhor do Bom Jesus, das Dores, São João Evangelista. Talha de confecção tardia, de um Rococó transitando para o clássico. Não bastasse, os irmãos encomendaram uma via-crucis (interna) para a sacristia, envolvendo painéis de Manoel da Costa Ataíde, relevos com mesas de altares e imagem do Senhor dos Passos. A Capela transformou-se em templo de peregrinação, com estalagem para os devotos (40). Aos poucos, o templo dos Santíssimos Corações e São Miguel e Almas assemelhou-se ao santuário de Congonhas, com a diferença de que, em Vila Rica, os Passos da Paixão são internos e naquele são ao ar livre, segundo a tradição ibérica (Massara, 1988).

Há documento de 1867 em que os devotos do Senhor Bom Jesus instituem novo compromisso: doravante "eles pretendem fazer reviver a antiga Irmandade de São Miguel e Almas, erecta na dita capela", cuja veneração, constatamos, foi tão preterida a favor daquela do Senhor do Bom Jesus, a ponto do Glorioso Arcanjo ser convertido em inquilino em seu próprio templo (41). Tudo pela Paixão de Cristo, a maior devoção do setecentos mineiro!

É interessante registrar que o santuário de Congonhas, feito às custas das esmolas levantadas pelo ermitão Feliciano Mendes, funcionava como paradigma devocional durante a segunda metade do setecentos. A partir de então, seguindo a motivação portuguesa, o culto se impõe nas Gerais, preferindo-se os lugares altos e a topografia irregular. Curiosamente, a construção e ornamentação de São Miguel e Almas do bairro das Cabeças é contemporânea à fatura da via sacra escultórica de Congonhas, cujas imagens foram confeccionadas entre 1796-1799. O templo ouropretano, coincidentemente, localiza-se no topo de um sítio íngreme, embora não o suficiente para comportar a presença de um escadório. Apresenta, no entanto, condições adequadas para essa fusão de devoções, ou melhor, o domínio do culto à Paixão. Dessa forma, o templo vilarriquenho amadurece um processo iniciado nos próprios altares de São Miguel e Almas presentes nas igrejas matrizes. O purgatório do Aleijadinho, tal como o de Dante, situa-se em uma montanha, obtida através da suave ondulação da sobreporta. Nele, homens e mulheres, com feições tranquilas, purificam-se sem externalizar aflição ou sofrimento. Diferentemente das representações costumeiras, o escultor descobre bastante o peito de algumas almas, destacando ao centro uma figura masculina, representada de corpo inteiro e nu, o que é raridade na iconografia existente na Capitania.

Nessa concepção, há intenção de diferenciar rigorosamente os tipos humanos (masculino/feminino) ainda que não se distingam plenamente os tipos sociais, estes mais frequentes na iconografia portuguesa. Ainda assim, o Aleijadinho representou, excepcionalmente, um frade (com o tonsura), como também a visão frontal de uma



mulher com cabelos longos e soltos, seios expostos, denunciando a profissão e ou o pecado da luxúria. No purgatório de Vila Rica e nas demais representações das Minas, não ocorrem sinais distintivos - coroa, tiara, mitra etc. Domina uma iconografia avessa às hierarquias tradicionais, afinada assim com a realidade colonial, particularmente a mineira, onde as condições específicas da colonização contribuíram para a diluição precoce do modelo baseado em uma sociedade estamental. Por sua vez, as almas não são dotadas da feição genericamente infantil que caracteriza, via de regra, as obras populares. Aleijadinho as representou adultas e, outrossim, com fisionomia particular, individualização, aliás, também afirmada na pintura do cômodo lado epístola na matriz de São João del Rei (Fig. VIII).

Mais uma vez constatamos que nas Minas, o cuidado de adquirir bens temporais ocupava os homens não prevalecendo a visão infernalizada do purgatório (42). Diante justamente desta particularidade, é coerente apresentar uma visão mais complacente, conformada aos homens daquele tempo!

Encimando o purgatório em um nicho, registro separado e superior, São Miguel de elaborada confecção, não perde a imponência, ao contrário dos Miguéis da talha portuguesa, que descem até as chamas e inclinam-se muito, para, com as próprias mãos, retirar dali as benditas. Essa convivência íntima de graus distintos de santidade não ocorre na portada de Vila Rica, onde se materializa a nítida separação entre as formas de existência no além, mais ou menos santificadas. Reconhecemos que não constitui uma obra de fatura ingênua (composição compacta, ausência de movimento, desproporção). Foi elaborada quando a racionalização do pensamento tendia a apartar não só o mundo dos vivos daquele dos mortos, bem como a estratificar rigorosamente o além dos eleitos. Assim, a visão do purgatório não é infernalizada, mas também não conta com a participação, em seu seio, da companhia direta dos intercessores, segundo o gosto de matriz medieval. Eles se afastam progressivamente para o alto, para o imperscrutável!

A imagem de São Miguel, entalhada na pedra com certa frontalidade, porta balança vazia de almas e escudo que se espraia, à moda de João Gomes Batista, seguindo aquela forma divulgada nos rolos (filactério) dos profetas de Congonhas, o atributo - o escudo - estranho à arte da comarca de Vila Rica, mais freqüente nos acervos das comarcas do Rio das Mortes e Rio das Velhas.

## 5. A iconografia do Arcanjo Miguel nas Minas Gerais

Na arte colonial mineira Miguel foi representado de diversas maneiras. Em obras cuja datação é mais recuada, traz uma bota pesada e austera. Em fins do primeiro quartel do setecentos, o rude calçado vai dando lugar a uma sandália vazada apenas nos dedos, com arremate trabalhado nas bordas, à maneira de *Jérôme de Wierx*, demonstrando-se, assim, a intenção ornamental. No geral, as imagens datáveis da primeira metade do século exibem as pernas bem recobertas por um calçado fechado. A partir de então, desenvolve-se uma versão graciosa: a sandália de tiras trançadas à moda Guido Reni, colocando à mostra os pés e as pernas do Arcanjo. Desse modo, nas imagens do Rococó há preferência pela leveza, elegância e sensualidade. São formas mais adequadas à vida urbana do que ao mundo rural. Essa trajetória, igualmente verificada no acervo europeu, evidencia a passagem de um modelo severo (Barroco) a outro mais arejado (Rococó). O academismo oitocentista trataria de recuperar a austeridade, retornando às sandálias levemente vazadas. A bota foi usual nos lugares de ocupação mais antiga, nos primeiros núcleos de povoamento, decorrentes do desbravamento dos bandeirantes. Nas versões mais populares continuou compacta. Denuncia o contato direto com o meio natural. Contudo, não é específica da Capitania, e não foi colocada para expressar as dificuldades enfrentadas diante do mundo natural. Por sua vez, a sandália parcialmente vazada (nos pés) é coetânea com as povoações mais recentes, às vezes decorrentes de um remanejamento interno das populações, quando já se tem estabelecido o perfil urbano da Capitania. O calçado de São Miguel fornece, portanto, indicações para a datação do acervo cultural e sobre a modernização



superficial da peça, caso tenha sido "maquiada" conforme o gosto Rococó. Convém salientar que, em geral, por obedecerem à tradição, nas obras mais rústicas, houve a tendência a prolongar o uso da bota completamente fechada.

Outro atributo importante para a iconografia de Miguel é o demônio Frequente nas peças do primeiro terço do setecentos, desaparece rapidamente, para voltar à cena com o academismo oitocentista. Nas concepções eruditas, é representado à maneira antropomórfica; nas populares, apresenta forma assaz variável, mas sempre tendendo para o animalesco. A vertente erudita foi a maior responsável pela retirada do demônio da peanha das imagens, em favor do monte ou das nuvens. Conforme a tradição religiosa, São Miguel manifestou-se aos homens em solo montanhoso - Itália, França, Inglaterra... (Attwater, 1991; Reau, 1996). Segundo a doutrina, Miguel tem uma missão escatológica, pois estará ao lado do Senhor no Juízo Final, quando então trará arvorada a Santa Cruz. Os atributos monte ou nuvens, que dominam a iconografia nas Gerais, aparecem durante as primeiras décadas do setecentos, disputando, tanto nas obras de confecção mais elaborada quanto naquelas ingênuas, com a representação do demônio. O popular segue na esteira do erudito, imitando-o, divulgando-o e até degradando-o (Grabar, 1994, p. 396 ss). Em fins do primeiro terço do setecentos, o monte ou as nuvens, às vezes indistinguíveis, se impõem definitivamente nas peanhas das imagens eruditas. Embora haja imagens sobre nuvens ou montes, portando as botas aludidas, a sandália mais austera ou plenamente vazada ajusta-se melhor ao novo tipo iconográfico, desprovido de satã; mudança esta também com preferência pelas composições graciosas e leves.

Na iconografia das Minas, a lança encontra-se presente desde tempos recuados. Às vezes com sentido funcional - submeter o demônio - outras, meramente para compor a imagem. Durante o primeiro quartel do setecentos mineiro, houve uma tendência, inclusive já explorada anteriormente na arte medieval, a dar a forma crucífera ao arremate da lança, a qual serve de suporte para uma bandeirola. Com o tempo, esta lança cruciforme transforma-se em uma cruz bastante leve, mais adequada para as peanhas compostas de nuvens ou montanha. Com isso destacamos que muitas imagens carentes de atributos (à mão direita), necessariamente não teriam a lança, sobretudo se a peanha é formada por montanha ou nuvens. Portanto, a partir da terceira década do século XVIII, a representação do Arcanjo passa a contar, de maneira progressiva, com a cruz, que pode estar substituindo a lança ou gládio. Verificamos que composições do período Rococó compartilham da afeição à Paixão de Cristo, generalizada nessa época na religiosidade da Capitania, relevando o atributo cruz, ao invés da lança e do gládio. A introdução da cruz nas imagens atinge a maior popularidade nas manifestações do Rococó.

O gládio e o escudo, identificados no acervo proveniente da comarca do Rio das Velhas e na do Rio das Mortes, são atributos mais raros, atingem o Rococó, mas de maneira bastante particularizada.

Sem dúvida, o atributo mais costumeiro e duradouro, que não deixa esmaecer na memória a face escatológica de São Miguel, é a balança, existente em todo o período contemplado (sempre à mão esquerda). Ela acompanha a lança, o gládio, a cruz, enfim é compatível com todos os atributos. Do Barroco ao Rococó, as balanças constituem o atributo mais recorrente. No entanto, modifica-se no transcorrer do setecentos mineiro: nos modelos mais recuados pode conter a representação de almas, enquanto nas obras de meados do século e particularmente do Rococó é rara tal presença. É como se essas criaturas fossem rapidamente retiradas do mundo visível (artístico e religioso) e, então, alocadas definitivamente lá, no purgatório!

No escoar do setecentos mineiro, as imagens alusivas a São Miguel perderam a austeridade, tanto no que diz respeito à contenção do movimento na talha quanto na policromia. As feições assumem a expressão doce, angélica, meio afeminada. Os capacetes tornam-se delicados, sofisticados, cada vez mais distantes da rígida forma inicial. A composição obedece à construção em diagonais, possibilitando a



movimentação das massas, revelada em volumoso e revoltado manto e vestimenta pouco militar, dotada de suave galanteria!

Minas Gerais deixou vasto acervo iconográfico alusivo a São Miguel, dia a dia em processo de descontextualização. Inicialmente, bastante marcado pela influência ibérica, porém, precocemente criou opções próprias, voltadas para a depuração escatológica, - supressão das almas -, e notadamente para o culto à Paixão. Na última grande obra em homenagem a Miguel, isto é, a pintura da nave da igreja paroquial de Arcângelo de Joaquim José da Natividade (XIX), ele ajoelha-se diante da Santíssima Trindade, despojando-se do gládio e da cruz abandeirada. Trata-se de uma nova época, mais afirmativa da vida terrena e despreocupada em relação ao além!

### SIGLAS

ACC:	Arquivo da Casa dos Contos de Ouro Preto
ACMBH:	Arquivo da Cúria Metropolitana de Belo Horizonte
AHMI:	Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)
AEAM:	Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana
APM:	Arquivo Público Mineiro (Belo Horizonte)
APNSC:	Arquivo Paroquial de N. Sra. da Conceição (Ouro Preto)
APNSP:	Arquivo Paroquial de N. Sra. do Pilar (Ouro Preto)
APSAT	Arquivo Paroquial de Santo Antônio (Tiradentes)
CECOR:	Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Belo Horizonte)
IEPHA	Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico
IFAC:	Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da UFOP (Ouro Preto)
IPHAN:	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (escritório de Belo Horizonte)
IBMI:	Inventário de Bens Móveis e Integrados feito pelo IPHAN
IEPHA/MG:	Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais
MMC:	Museu Machado de Castro, Coimbra

### Referências Bibliográficas

- Albuquerque, M. (1995). Uma grande jóia: São Miguel cavaleiro de Cristo. Ideologia e Arte. *Oceanos: mulheres no mar salgado*. 21, 112-117.
- Attwater, D. (1991). *Dicionário de santos*. São Paulo: Art Editora.
- Bardi, P. M. (1981). *História da Arte Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos.
- Bazin, G. (1983). *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. vol. 2. Rio de Janeiro: Record.
- Bebiano, R. (1987). *D. João V: poder e espetáculo*. Aveiro: Estampa.
- Bernardes, Pe. M. (1946). *Os últimos fins do homem, salvação, e condenação eterna. Tratado Espiritual, dividido em dois livros, no primeiro se trata da singular providência de Deus na salvação das almas*. Lisboa. Na Oficina de Joseph Antonio da Sylva, MDCCXXVIII - Reprodução fac-similada da edição de 1728 (vol. 1). São Paulo: Anchieta.
- Bloch, M. (1993). *Os reis taumaturgos: o caráter sobrenatural do poder régio França e Inglaterra*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Borges, N. C. (1980). *João de Ruão: escultor da Renascença Coimbrã*. Coimbra: Instituto de História da Arte; Fundação Calouste Gulbenkian.



- Boschi, C. (1986). *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática.
- Campos, A. A. (1998). A portada da Capela de São Miguel e a veneração às Almas do Purgatório, Vila Rica - Brasil (século XVIII). Em P. Schumm (Org). *Barrocos y modernos*. (pp. 231-241). Madrid: Vervuert.
- Campos, A. A. (2001). As ordens Terceiras de São Francisco da Penitência nas Minas Coloniais: cultura artística e procissão de Cinzas. *Imagem Brasileira*, 1, 193-199.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1989). *Dicionário de símbolos, mitos, sonhos, costumes* (Vera da Costa e Silva e outros, Trad.s). Rio de Janeiro: José Olympio Editora. (Publicação original de 1982).
- Coelho, B. & Hill, M. (2001). Francisco Vieira Servas: anjos, arcanjos e querubins. *Imagem Brasileira*, 1, 137-149.
- D'Araújo, A. C. (1989). Morte, Memória e Piedade Barroca. *Revista de História das Idéias*, 11, 129-174.
- Delumeau, J. (1981). *Un chemin d'histoire: chrétienté et christianisation*. Paris: Librairie Arthème Fayard.
- Dias, P. & Gonçalves, A. N. (1990). *O Patrimônio Artístico da Universidade de Coimbra*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Erbetta, M. (1981). L'Apocalisse di Paolo (prima 250). Visio Pauli. Em *Gli apocrifi del Nuovo Testamento - lettere e apocalissi* (vol. 2). (pp. 352-386). Casale Monferrato: Editrice Marietti.
- Gonçalves, F. (1959). Os painéis do Purgatório e as origens das 'Alminhas' populares. *Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos*, 6, 22-23.
- Gonçalves. (1963). "Privilégio sabatino" na arte alentejana. *A Cidade de Évora*, 45-46, 1-12.
- Grabar, A. (1994). *Les voies de la création en iconographie chrétienne: antiquité et moyen âge*. Paris: Flammarion.
- Machado, J. A. G. (1995). *André Gonçalves: pintura do barroco português*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Macho, M. (1984). *Apócrifos del Antiguo Testamento - tomo IV ciclo de Henoc*. Casale Monferrato: Editrice Marietti.
- Male, E. (1947). *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France: etude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*. Paris: Librairie Armand Colin.
- Male, E. (1984). *L'art religieux du XVII<sup>e</sup> siècle - Italie - France, Espagne, Flandres*. Paris: Armand Colin Editeur.
- Martins, J. (1974). *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais* (2 vol.). Rio de Janeiro: Publicações do IPHAN.



- Martins, M. (1969). *Introdução histórica à vidência do tempo e da morte*. (vol. 2). Braga: Livraria Cruz.
- Massara, M. (1988). *Santuário do Bom Jesus do Monte: fenômeno tardado barroco em Portugal*. Braga: Confraria do Bom Jesus do Monte.
- Oliveira, M. R. (1984/5). Escultura Colonial Brasileira: um estudo preliminar. *Barroco*, 13, 7-32.
- Oliveira, M. A. R. (2000). *Catálogo da mostra do redescobrimento: arte barroca*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- Pereira, I. (1973). As visitas paroquiais como fonte histórica: uma visita de 1760. *Revista da Faculdade de Letras*, 15, 11-71.
- Pestana Filho, M. (1997). *São Miguel Príncipe dos exércitos celestes*. Belo Horizonte: Editora da Divina Misericórdia.
- Ramos, D. (2001). A luta pela alma: conflito espiritual nas Minas Gerais do século XVIII. *Oficina da Inconfidência: revista de trabalho*, 2 (1), 13-46.
- Reau, L. (1996). *Iconografia de la Biblia: antiguo testamento* (vol. 1). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Revista do APM*. (1975). N° XXVI, 224-225, doc. 189 e 190.
- Röwer, A. (1943). O lavabo do Aleijadinho na sacristia da igreja de S. Francisco em Ouro Preto. *Revista Eclesiástica Brasileira*, 3 (1), 69-73.
- Sebastián, S. (s.d). *El barroco Ibero Americano*. Madrid: Encontro Ediciones.
- Serrão, V. (1987). A actividade do pintor maneirista Luís de Morales em Portugal: novas obras e rastreio de influências. Em P. Dias (Org). *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos*. (pp. 9-64, ilustr. p. 24). Coimbra: Livraria Minerva.
- Trindade, R. (1929). *Archidiocese de Marianna; Subsídios para a sua história* Belo Horizonte: Imprensa Oficial. 3 vol.
- Trindade, R. (1951). *São Francisco de Assis de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Publicações do Ministério da Saúde; IPHAN.
- Trindade, R. (1945). *Instituições de igrejas no Bispado de Mariana*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde.
- Vieira, A. (1945). Sermão das Chagas de S. Francisco, em Lisboa na Igreja da Natividade, anno de 1646. Em *Sermões do Padre António Vieira ...* (vol. 12, pp. 229-251). São Paulo: Anchieta.
- Vorágine, S. (1990). *La Leyenda dorada* (vol. 2). Madrid: Alianza Editorial.
- Vovelle, M. e Vovelle, G. (1969). La mort et l'au: delà en Provence d'après les autels des âmes du Purgatoire. *Annales ESC*, 1602-1634.
- Vovelle, M. (1978). *Piété baroque et déchristianisation en Provence au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Editions du Seuil.



Vovelle, M. (1987). *Ideologias e mentalidades*. (M.J. Goldwasser, Trad;). São Paulo: Brasiliense. (Publicação original de 1982).

### Notas

(1) A difusão do culto a São Miguel relaciona-se às suas aparições, das quais destacam-se as de 492 sobre o Monte Gárgano, em Siponto (Itália), a de 710 em Avranches (França) e aquela feita ao papa Gregório no mausoléu de Adriano, em 815. Nesses sítios foram construídas capelas, centros de peregrinação que propagaram o culto (Cf. Vorágine, 1990; Reau, 1996).

(2) "*Très Riches Heures du Duc de Berry*" e "*Heures de Rohan*". Cf. Martins, 1969, vol. 2, pp. 244-246.

(3) A Capela de São Miguel "foi uma das extensões manuelinas aos paços antigos", segundo risco de Marcos Pires, falecido em 1521 [Cf. Dias & Gonçalves, 1990, pp. 49-61].

(4) O culto a São Miguel foi uma tradição entre as ordens de São Francisco de Assis e os Mínimos de São Francisco de Paula (Cf. Male, 1984, ps. 418 e 422). Já na própria Idade Média, tanto na França quanto na Inglaterra, sua efigie era colocada em medalhinhas que os devotos carregavam ao pescoço (Cf. Bloch, 1993, pp. 106 e 201).

(5) O acervo exibido pela exposição teve alcance regional. Através dela observamos uma nítida distinção entre a confecção desse barroco mais provinciano e aquele presente nos grandes centros (Lisboa, Coimbra, Porto), de inclinação erudita (no tocante aos altares: maiores, com fingimento de mármore, uso de painéis na tribuna, à moda italiana, em detrimento do trabalho escultórico, tratamento refinado...).

(6) Na Capela de São Tiago (Coimbra), encontramos imagem de São Miguel com iconografia idêntica.

(7) André Gonçalves tem enorme importância na arte portuguesa do setecentos (Cf. Machado, 1995).

(8) O Arcanjo teria aparecido em Gárgano em 490, 492, 493 e 1656 cf. Pestana, 1997.

(9) Notre Dame (Chartres), *Saint-Etienne* (Bourges), *catedral d'Autun*, Santa Fé (Conques), Notre Dame (Paris), *Saint-Trophine* (Arles) (Cf. Male, 1947).

(10) "*Anche nell' offertorio alle messe dei defunti compito di Michele è condurre le anime in paradiso*" (Cf. Erbetta, 1981, p. 364).

(11) idem, p. 378. Trata-se de obra traduzida durante a Idade Média em inúmeras línguas, que teve influência sobre a literatura alusiva ao além em geral e ao purgatório em particular, pois concebe a existência de dois infernos, o inferior para os que pecaram mortalmente (I Cor 6, 9-10), e o superior - futuro purgatório (Cf. Erbetta, 1981, vol. 3, pp. 376-378).

(12) O oratoriano Manoel BERNARDES recorre à passagem de Isaías (Is 28, 17), às balanças como símbolos da equidade da justiça divina: "Farey juízo por pesos, e justiça por medida. Por esta razão se pinta já por antigo uso da Igreja o Archanjo S. Miguel com balanças na mão, a quem pertence por especial officio appresentar as almas no Tribunal Divino, e os pesos destas balanças sem dúvida são o amor..." (Cf. Bernardes, 1946, vol. 1, p. 229).

(13) Há obras alusivas ao Juízo Final no México, Peru e Bolívia, datadas dos séculos XVIII e XIX, nas quais o Arcanjo Miguel é representado com balanças dotadas de almas, segundo a moda gótica, só que doravante, ao invés da túnica, porta a armadura de soldado (Cf. Sebastián, s.d., pp. 232 e 263).

(14) Recorremos ao IBMI do IPHAN e ao arquivo fotográfico do CECOR/UFMG, o qual já restaurou inúmeras peças com a temática em questão, complementando aquelas informações com levantamentos de campo.

(15) Segundo São Patricio, algumas almas passavam seu purgatório em um determinado lugar da terra [Cf. Vorágine. 1990, vol. 2, pp. 704-717], cit. p. 709).





(16) "*El es el abanderado de Cristo en el ejército de los Santos Ángeles Y él será quien en cuanto el Señor le dé la orden, matará valientemente al Anticristo en la cima del monte Olivete, y quien dará la voz para que los muertos resuciten, y quien el día del juicio presentará ante el tribunal la Cruz, los cravos, la lanza, y la corona de espinas*" (Vorágine, 1990, vol. 2, p. 621).

(17) São Miguel com o atributo cruz coberta com guião (bandeiriola) é freqüente na iconografia portuguesa. Flávio Gonçalves faz menção ao "Juízo Final" da Sé de Portalegre e da igreja paroquial de São Lourenço, na mesma cidade: "S. Miguel está também de pé sobre as nuvens, de asas abertas, o manto a cair-lhe dos ombros. Empunha na mão direita o habitual guião com a cruz vermelha. Em baixo, no lume, debatem-se os corpos dos condenados, incluindo vários frades. Das nuvens, dois anjos acercam-se e livram as almas" (Vorágine, 1990, vol. 2, p. 23).

(18) Bardi divulga uma imagem mineira, de coleção particular, absolutamente excepcional e popular, que representa São Miguel submetendo o demônio com a lança, trazendo à esquerda um enorme galho de coqueiro (palma) invertido, que vai da cabeça do Arcanjo às pernas de satã [Cf. BARDI, Pietro Maria. (1981). *História da Arte Brasileira*].

(19) Manoel Bernardes (1946, p. 150) vaticinou: "A todos capitaneará o Príncipe S. Miguel, trazendo em seus braços arvorado aquelle proprio madeyro da Cruz, em que o Filho de Deos pendurou, com seus sagrados membros, a salvação do mundo"

(20) Em estudo voltado para uma micro-região portuguesa, envolvendo 32 freguesias, constata-se a seguinte classificação: 24 irmandades do Santíssimo, 23 do Rosário, 21 das Almas do Purgatório (Pereira, 1973). A mesma ordenação foi encontrada para o caso francês: "*Il y a presque partout des autels et des chapelles des Ames du Purgatoire, mais leur succès est inégal suivant les lieux*" (Vovelle, 1978, p.160).

(21) Cf. rota dos primitivos colonizadores. Em Trindade, 1928, pp. 15-36.

(22) Acreditamos que a tese "A Terceira devoção do setecentos mineiro; o culto a São Miguel e Almas". São Paulo: História USP, 1994, tenha colaborado para a introdução de rico acervo dessa iconografia na exposição Bienal 500 (cf. Oliveira, 2000).

(23) Observamos a presente disposição em Cachoeira do Brumado, Camargos, Catas Altas do Mato Dentro, Dolores do Turvo, Furquim, Mariana, Monsenhor Horta, Ouro Branco, Ouro Preto (Matriz de Antônio Dias), Padre Viegas, Prados, Santa Rita Durão, Tiradentes etc.

(24) Até 1739 São Miguel e Almas do Pilar (Vila Rica) possuía um esquife para anjo, um de "pano rico" para os próprios confrades, outro de "pano pobre" destinado ao serviço caridoso, quando "empresta" definitivamente as tumbas à Misericórdia, com a condição deles retornarem à matriz nos dias de funeral dos irmãos (cf. AEPNSP, *Termos da irmandade de São Miguel e Almas 1712-1818*: lançamentos de 05/10/1713 relativo ao enterro de pobres, de 29/10/1739 sobre as condições do empréstimo dos esquifes). A partir daí não constaram as referidas tumbas nos inventários de alfaias da irmandade.

(25) Raramente essas irmandades se abriram aos negros e mulatos, mas encontramos exceções; as Almas da Sé de Mariana, especialmente no ano de 1778 (Cf. AEAM, *Missas, Ofícios na Cathedral... 1751 - 1791*, fl. 105), e a de Santa Rita Durão (AEAM, *Compromisso da irmandade de São Miguel e Almas de Santa Rita Durão*, 1765, cap. 18).

(26) Cf. as variações dessa tipologia básica: Oliveira, (1984/5); Cf. altares de almas Vovelle & Vovelle, 1969.

(27) Nos anos 40 a talha joanina sofre simplificação que reduz os "excessos ornamentais" e favorece a "estrutura arquitetônica e monumental dos retábulos" (Oliveira, 1984/5, p. 20).

(28) A maioria do acervo referido é de transição do nacional para o joanino, e se situa entre 1725-1730: o altar de Cachoeira do Campo, com graciosa alma feminina no arremate do retábulo, já existia em 1725. (Cf. Martins, 1974, v. 2, p. 37). Da mesma época, o altar de Miguel na Matriz de São Caetano, cujo livro de



compromisso é de 1722 (AHMI), possui imagem de Miguel, sem dúvida feita pelo mesmo escultor daquela de Furquim, tal a semelhança entre ambas. O retábulo da matriz de São João del Rei é joanino, transitando para o Rococó.

(29) A irmandade de São Miguel de Catas Altas é mais antiga que a de Nossa Senhora da Conceição (padroeira), isto é, anterior a 1713 com compromisso aprovado em 1716, motivo pelo qual vivia disputando por precedência nas procissões e enterros (Cf. AEAM, *Livro de Visitas e fábrica da matriz de Catas Altas do Mato Dentro*, 1727-1831, f. 26).

(30) Petição alusiva à Vila do Ribeirão do Carmo (Mariana - 1713), afirma a existência coeva das irmandades do Santíssimo, Nossa Senhora da Conceição e "Almas Santas", a qual naquele tempo já esmolava às segundas-feiras e celebrava os Finados (Cf. Trindade, 1945, pp. 139-141).

(31) A imagem do Arcanjo geralmente exigia reparos nas partes sensíveis - mãos, dedos, asas, penacho - recebendo nova encarnação, mas não era comum às irmandades disporem da imagem de seu padroeiro. Os devotos são conservadores em relação às suas imagens de culto, que, carregadas nos anos, também o são na sacralidade. O mesmo não se aplica aos altares, constantemente renovados. Catas Altas teve duas imagens: uma pequena e antiga novamente estofada em 1748, quando recebeu ares novos por Manoel Rabelo, já desaparecida e a atual, atribuída a Francisco Vieira Servas. Outro exemplo é Arcanjo da Matriz do Pilar (Vila Rica), feita em 1714 e encarnada pela segunda vez em 1733, quando da fatura do segundo altar. Vj. lançamento de 03-05-1714: "Por ouro que se pagou de feitio do Anjo S. Miguel..." 65/oitavas e meia - fl. 126v; no tocante ao segundo estofamento cf. o termo de 6-3-1733 fl. 76, AEPNSP, *Termos da Irmandade de São Miguel e Almas da Matriz do Pilar - 1712-1838*, enumeração irregular).

(32) O altar de Catas Altas é grandioso, ultrapassando a cimalha real, motivo de disputa no Juízo eclesiástico movida pelo Santíssimo Sacramento (Cf. Bazin, 1983, v. 2, pp. 54-59). Seu risco e confecção (1744-1750) se devem a Francisco Antônio Lisboa, quase homônimo de Aleijadinho, cuja obra foi avaliada pelo mestre entalhador Francisco Xavier de Brito. (Cf. Martins, 1974, v. 2, pp. 25, 100, 130, 151, 379 e 388).

(33) No lavabo da sacristia de São Francisco em Vila Rica encontra-se outra bela alegoria da fé, agora através da representação de um monge vendado (Cf. Röwer, 1943).

(34) "Manda o Sagrado Concilio Tridentino q. nas Igrejas se ponhão as Imagens de Christo Senhor Nosso, de sua Sagrada Cruz, da Virgem Maria Nossa Senhora, e dos outros santos..." (XX-696); "E no que toca á preferencia dos lugares, que entre si devem ter nos altares, declaramos q, sempre as Imagens de Christo nosso Senhor devem preceder a todas, e estar no melhor lugar; e logo as de Virgem Nossa Senhora, e depois de S. Pedro Principe dos Apostolos: e que a do Patrão, e Titular da Igreja terá o primeiro e melhor lugar, quando no mesmo Altar não estiverem Imagens de Christo Nosso Senhor, ou da Virgem..." (XX-699; sobre a cruz cf. também XXI-702-703 em *Constituições Primeiras* ...).

(35) O segundo altar (o primeiro era de 1712) foi ajustado com o mestre entalhador Manoel de Brito em termo de 10-08-1733, dourado em 1741 (termo de 8 de maio); o Cristo foi esculpido por Antônio Rodrigues Quaresma (fl. 128); a da Virgem "com diadema e espadinha de prata" data de 1747-1748 (fl. 132) (AEPNSP, Livro de termos da irmandade de São Miguel e Almas da matriz do Pilar 1712-1838, enumeração irregular). Atualmente o altar tem apenas o Crucificado na tribuna e o São Miguel encimando o sacrário.

(36) Agradecemos a Jeaneth Xavier de Araújo a transcrição de APM, *Receitas e despesas da Capela das Almas - 1778-1813*, DF 2137, outrora transcrito pelo IPHAN, aproveitado por Bazin, 1983, pp. 86-87. Martins, v.1, pp. 307-348.

(37) Portada atribuída a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, feita no último quartel do XVIII. Contudo, o livro de Receitas não faz menção a pagamento ao Aleijadinho.



(38) A Capela dos Santíssimos Corações e São Miguel e Almas do Alto das Cabeças pertencente à freguesia do Pilar é decorrente de doação, com a exigência de fundação de missa (Cf. AEPNSP, "*Patrimônio da Capela do Smo. Corassam de Jesus, São Miguel do Alto das Cabeças (...) da Matriz do Ouro Preto*". 1766 (...)).

(39) Manuel de Jesus Fortes fez a ermida primitiva e, em 1772, pediu licença para esmolar reedificar a ermida em Capela; há petição de 17/8/1789, suplicando licença para se continuar a esmolar por mais três anos, "para o fim de se finalizar aquela obra. E findo ela, se aplicar o que se tirar para o sufrágio das Almas do Purgatório". Os devotos afirmam "como é obra feita de esmolas, a não tem ainda de todo concluída (...) a querem concluir de todo o necessário, paramentando-a e ornando-a com a devida decência de todo o preciso" (Cf. *Revista do APM*, XXVI (1975): 224-225, doc. 189 e 190).

(40) Dentro do patrimônio da capela incluem-se casas fronteiras, coladas umas as outras "em correnteza", cuja construção provável deve ser a primeira metade do oitocentos. Em 1789, os devotos já denominavam o templo de "Santíssimos Corações de Jesus, Maria, José, Senhor de Matozinhos, São Miguel e Almas".

(41) O Compromisso de 1867 (AEPNSP) foi aprovado com a seguinte ressalva "mas ficando-se esta Irmandade com o título unicamente do Senhor Bom Jesus de Mattosinhos da Capela das Cabeças do Ouro Preto, e não de S. Miguel e Almas, para evitar-se confusões e equívocos", ao nosso ver para não se confundi-la com aquela existente no recinto paroquial do Pilar, desde 1712 (IPHAN, "*Registro do Compromisso da Irmandade de S. Miguel e Almas, erecta na Capella do Senhor Bom Jesus de Mattozinhos de Ouro Preto*" (transc. do Registro de Provisões e Títulos da Câmara Municipal, 1846-95, nº 119 - pasta Capela de São Miguel e Almas, Ouro Preto).

(42) Não encontramos aquela demonização vista para o caso europeu (cf. Delumeau, 1981).

#### **Anexo Imagens:**



Figura I: Exposição sobre Culto às Almas realizada em Póvoa do Varzim, Portugal.  
Fotografia: Adalgisa Arantes Campos.



Figura II: O Juízo Final Weyden Rogier van Der



Figura III: O Juízo Final Weyden Rogier van Der.  
Detalhe São Miguel e almas.



Figura IV: Catedral de Notre-Dame; Paris. Portada ocidental  
Fotografia: Achim Bednorz IN: *L'arte gotica*. Milano: Konemann, 2000 p.311



Figura V: Matriz do Pilar São João Del Rei (São Miguel e almas)



Fotografia: Rangel Cerceau



Figura VI: Matriz do Pilar São João Del Rei. Detalhe São Miguel e Almas  
Fotografia: Rangel Cerceau

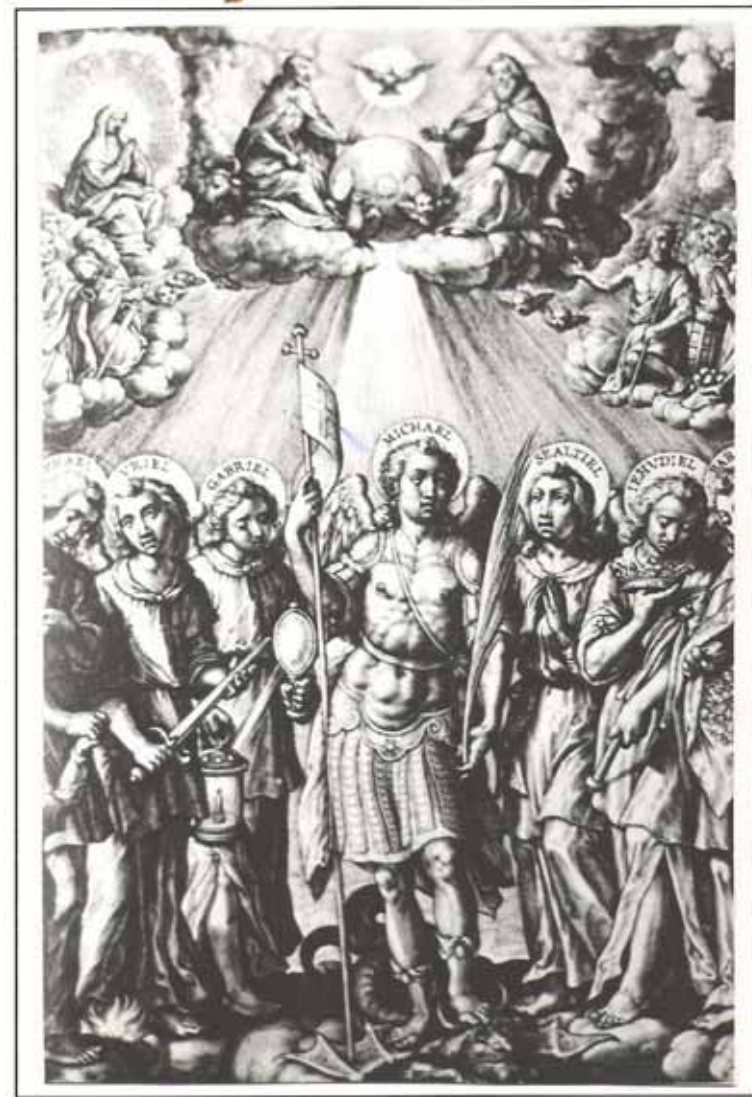


Figura VII: Biblioteca Nacional de Paris, Jérôme Wierx.







Figura VIII: São João del Rei, forro do cômodo lado epístola, Matriz do pilar  
Fotografia: Adalgisa Arantes Campos

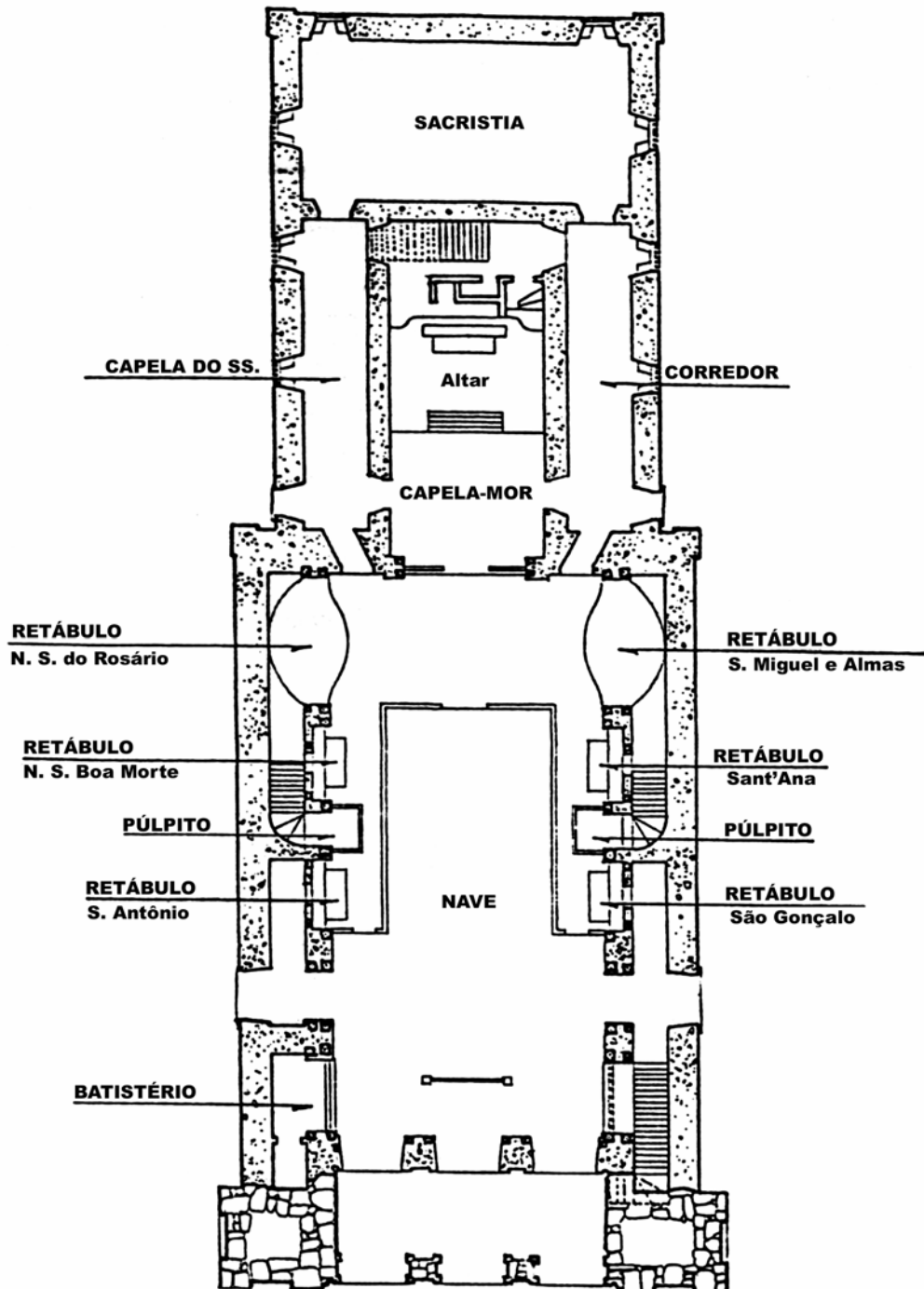


Figura IX: Planta da Matriz de Catas Altas  
Cláudio Magalhães- IPHAN

Alves, C.M. (1993/6). Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas: notas à margem de um projeto de restauração. *Barroco*, 17 : 221-225.



Figura X: Prado, altar de São Miguel e Almas, 1º lado Epístola.  
Fotografia: Adalgisa Arantes Campos

Data de recebimento: 19/08/2004  
Data de aceite: 06/10/2004