

Mobiliário Atribuído a Antônio Francisco Lisboa

Mobilier Attribué à Antônio Francisco Lisboa

ANGELA BRANDÃO*

Professora adjunta no Departamento de História da Arte da UNIFESP

Professeur dans le Département d'Histoire de l'Art de l'Université Fédérale de São Paulo

RESUMO Este artigo é uma síntese da pesquisa realizada com base em seis peças de mobiliário, atribuídas ao escultor Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, pertencentes ao Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana: um cadeirão de jacarandá e quatro cadeiras (além de uma cadeira conservada no Museu da Inconfidência, de Ouro Preto). Os móveis estudados pertenceram ao quarto bispo de Mariana, Dom Domingos da Encarnação Pontével, cuja administração se estendeu entre 1780 e 1793. Vários caminhos para a compreensão das peças foram traçados: o percurso dos móveis na trama da museologia; o fenômeno do mecenato por parte dos bispos; a relação simbólica entre o cadeirão entalhado em jacarandá e o relato “Áureo Trono Episcopal”, de 1749; a sobreposição dos trabalhos dos artífices da madeira no feitiço de mobília artística no contexto colonial brasileiro; o problema da atribuição de mobiliário ao escultor Antônio Francisco Lisboa e, finalmente, a reflexão sobre o sentido monumental, presente nas pequenas dimensões dos objetos para sentar-se.

PALAVRAS-CHAVE História do mobiliário brasileiro, Antônio Francisco Lisboa, Dom Domingos da Encarnação Pontével.

RESUMÉ Cet article est la synthèse de la recherche réalisée sur six pièces de mobilier, attribuées au sculpteur Antônio Francisco Lisboa, connu comme Aleijadinho, appartenant au *Museu de Arte Sacra de la Arquidiocese de Mariana*: un fauteuil en bois de rose et quatre chaises (plus une chaise conservée dans le *Museu da Inconfidência*, à Ouro Preto). Les meubles étudiés appartenaient au quatrième évêque de Mariana, Dom Domingos da Encarnação Pontével, dont l'administration a duré entre 1780 et 1793. Plusieurs chemins possibles pour la compréhension de cet ensemble de meubles ont été tracés: la route des pièces dans le réseau de la muséologie, le phénomène du mécénat de la part des évêques, la relation symbolique entre le fauteuil sculpté en bois de rose et le récit appelé “Áureo Trono Episcopal” de 1749; la superposition des travaux des ébénistes dans le contexte colonial au Brésil, le problème de l'attribution du mobilier au sculpteur Antonio Francisco Lisboa, et enfin une réflexion sur le sens monumental présent dans les petites dimensions des objets pour s'asseoir.

MOTS-CLÉS Histoire du mobilier brésilien, Antônio Francisco Lisboa, Dom Domingos da Encarnação Pontével.

* Angela Brandão é formada em História (Universidade Federal do Paraná), especialista em arte e cultura barroca (Universidade Federal de Ouro Preto) e mestre em história da arte e da cultura (UNICAMP). Fez seu doutorado em história da arte na Universidade de Granada, Espanha, e seu pós-doutorado em artes decorativas no contexto colonial brasileiro (FAU-USP). É professora do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. Esta pesquisa contou com o apoio da FAPEMIG e FADA. / *Angela Brandão est diplômée en histoire (Université Fédérale du Paraná), spécialiste en art et culture baroque (Université Fédérale d'Ouro Preto) et maître en histoire de l'art et de la culture (UNICAMP). Elle a fait son doctorat en histoire de l'art à l'Université de Grenade, Espagne, et son post-doctorat en arts décoratifs au contexte colonial brésilien (FAU-USP). Elle est professeure au Département d'Histoire de l'Art de l'Université Fédérale de São Paulo. Cette recherche a été financée par FAPEMIG et FADA.*

1. O percurso museológico de um conjunto de mobiliário artístico

Em 1961, um técnico do IPHAN foi chamado para restaurar móveis guardados nos depósitos da Arquidiocese de Mariana. Entre as peças, encontrou um trono com uma cornija ricamente entalhada em madeira. Em 1964, o mesmo técnico atribuiu a autoria da cornija entalhada do trono ao escultor Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.¹

Os únicos documentos que poderiam atestar que Aleijadinho tivesse realizado trabalhos de mobiliário – uma petição e um recibo pelo feitiço de uma mesa e quatro bancos – foram localizados no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, por Herculano Gomes Batista, em 1965; portanto, um ano depois de a cornija do trono de Mariana ter sido considerada como obra de Aleijadinho. As peças relativas a esses documentos, isto é, a mesa e os bancos, jamais foram encontradas.

Em 1978, outro técnico do IPHAN, desta vez o museólogo Orlandino Seitas Fernandes, estendeu a aplicação da autoria para um grupo de cadeiras, supostamente em número de cinco, que formariam parte de um conjunto a ser composto em volta do trono. Quatro dessas cadeiras passaram a ser expostas no Museu de Arte Sacra da Arquidiocese de Mariana, ao lado do trono [Fig. 1], e apenas uma delas foi doada ao Museu da Inconfidência, de Ouro Preto, desde 1940² [Fig. 2].

Ainda em 1978, foi realizada aquela que seria a primeira exposição exclusivamente dedicada à obra de Antônio Francisco Lisboa, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, como um dos eventos comemorativos dos 30 anos do museu. Toda a documentação dos arquivos do MAM, como catálogos, artigos de jornais da época e os elementos veiculares de informação (as etiquetas) enfatizavam o propósito de mostrar móveis feitos por Aleijadinho. O MAM expunha, assim, aquela que se considerava sua peça mais importante de mobiliário – o trono dos bispos – e, ainda, a cópia do documento de cobrança na secretaria do governo da Capitania de Minas Gerais, pelo feitiço de uma mesa

1. Le parcours muséologique d'un ensemble de mobilier artistique

En 1961, un technicien du IPHAN (Institut de Patrimoine Historique et Artistique National) a été appelé à restaurer des meubles conservés dans les dépôts de l'archidiocèse de Mariana. Parmi les pièces il a trouvé un trône avec un dossier richement sculpté en bois. En 1964, le même technicien a attribué la corniche sculptée du trône au sculpteur Antonio Francisco Lisboa, l'Aleijadinho.¹

Les seuls documents qui pouvaient attester que Aleijadinho avait effectué des travaux de mobilier - une pétition et une réception d'une table et de quatre taburets - sont été trouvés dans l'*Arquivo Nacional de Rio de Janeiro*, par Herculano Gomes Batista, en 1965; par conséquent, une année après la corniche du trône de Mariana a été considérée comme un travail de Aleijadinho. Les pièces relatives à ces documents, c'est-à-dire la table et les taburets, n'ont jamais été trouvés.

En 1978, autre technicien du IPHAN, cette fois le muséologue Orlandino Seitas Fernandes, a étendu l'attribution vers un ensemble de chaises, on suposait cinq chaises que composaient un ensemble pour être disposé au tour du trône. Quatre de ces chaises ont passé à être exposées dans le *Museu de Arte Sacra da Arquidiocese de Mariana*, à côté du trône [Fig. 1], et, une seule chaise a été donnée au Museu da Inconfidência de Ouro Preto, depuis 1940² [Fig. 2].

À la même année, il y a eu la première exposition exclusivement dédiée à l'œuvre de Antônio Francisco Lisboa, dans le *Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro*, comme un des événements commémoratifs des 30 années du musée. Toute la documentation des archives du musée, comme les catalogues, les articles des journaux de l'époque et les légendes soulignaient le but de montrer les meubles faites par Aleijadinho. Le *MAM (Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro)* a exposé, de cette façon, ce qu'on considèrerait comme la pièce la plus importante – le trône des évêques – et, aussi, la copie du document

¹ TORRES, Maurílio. "Eis os mais recentes Aleijadinhos" in *O Diário*. Belo Horizonte, 20 de novembro de 1964. Citado por JARDIM, Márcio. *Aleijadinho: Catálogo Geral da Obra*. Belo Horizonte: RTKF, 2006, pp. 89-90.

² JARDIM, Márcio. *Aleijadinho: Catálogo Geral da Obra. Op. cit.*, p. 90. ver BARBOZA, Celina Santos. Referências Documentais. In Ficha de Catalogação. Nº de Inventário 696. *Sistema de Controle do Acervo Museológico*. Museu da Inconfidência – Ouro Preto, Minas Gerais, 1999.

¹ TORRES, Maurílio. "Eis os mais recentes Aleijadinhos" in *O Diário*. Belo Horizonte, 20 de novembro de 1964. Citado por JARDIM, Márcio. *Aleijadinho: Catálogo Geral da Obra*. Belo Horizonte: RTKF, 2006, pp. 89-90.

² JARDIM, Márcio. *Aleijadinho: Catálogo Geral da Obra. Op. cit.*, p. 90. ver BARBOZA, Celina Santos. Referências Documentais. In Ficha de Catalogação. Nº de Inventário 696. *Sistema de Controle do Acervo Museológico*. Museu da Inconfidência – Ouro Preto, Minas Gerais, 1999.

qui prouvait l'exécution de meubles par Aleijadinho, que nous avons mentionnée avant.³

La seule chaise de l'ensemble, qui appartient au *Museu da Inconfidência*, a été présentée dans le Catalogue de la Banque *Safra*,⁴ en 1995, comme une oeuvre de Antônio Francisco Lisboa. Il semble que dès la publication de ce catalogue; c'est à dire, depuis 1995, le trône et le cinque chaises attribués a Aleijadinho n'ont pas reçu aucun attention du point de vue muséologique, jusque à 2006, quand le trône a été demandé au *Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana*, pour le *Musée de Philadelphie*, aux États Unis, pour l'exposition *Art en Amérique Latine*.⁵

Dans le catalogue de cette exposition, une page a été dédiée au trône épiscopal du musée de Mariana à coté de sa photographie. Il maintenait l'attribution du trône a Antônio Francisco Lisboa. Il s'agissait, probablement, de la première tentative d'une catalogation raisonnée. Dans le même an de 2006, quand le trône épiscopal du musée de Mariana a été transporté pour l'exposition de Philadelphie, on a organisé au Rio de Janeiro, dans le *Centro Cultural Banco do Brasil*, la grande exposition "*Aleijadinho e seu tempo: fé, engenho e arte*". Le trône a été demandé aussi pour cette exposition, pourtant l'accord avec le Musée de Philadelphie était déjà défini. De cette façon, quand l'exposition organisée par le *Centro Cultural Banco do Brasil*, après avoir passé par Rio de Janeiro et Brasília, a été déplacée a São Paulo; le trône a rentré au Brésil et il a pu participer de la dernière partie de l'exposition, mais malheureusement, il n'a pas apparu dans le catalogue.⁶

Le système de catalogation du *Museu da Inconfidência* présente un dossier complet a propôs de sa chaise. On peut noter que l'unique chaise parmi les autre cinqes (ou 12) a reçu, dès sa donation en 1940, des préoccupations descriptives chaque fois plus développées et un effort de la détailler chaque fois plus grand. Entre les simples mentions, dans les années 1940 ou 1950, a "une chaise de bras étouffée" et le traitement muséographique plus raffinés dans les années 1978, un important

e bancos, que mencionamos há pouco.³

A única cadeira do conjunto, pertencente ao Museu da Inconfidência, voltou a ser apresentada no *Catálogo do Banco Safra*⁴ apenas em 1995, como obra de Antônio Francisco Lisboa. Parece que desde a publicação do catálogo do Museu da Inconfidência; portanto, desde 1995, o trono e as cinco cadeiras atribuídas a Aleijadinho não mereceram outra atenção do ponto de vista museológico, até que em 2006 foi solicitado ao Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana, o empréstimo do trono ao Museu da Filadélfia, nos Estados Unidos, para a exposição *Arte na América Latina*.⁵

No catálogo dessa exposição, dedicava-se uma página ao trono episcopal do Museu de Arte Sacra de Mariana ao lado de uma fotografia. Mantinha-se a atribuição do trono a Antônio Francisco Lisboa. Consistia, provavelmente, no primeiro tratamento que recebia em termos de uma catalogação *raisonnée*. No mesmo ano de 2006, em que o trono episcopal do Museu de Mariana foi levado à exposição da Filadélfia, organizou-se no Rio de Janeiro, no Centro Cultural Banco do Brasil, a grande exposição "*Aleijadinho e seu tempo: fé, engenho e arte*". Foi solicitado o empréstimo do trono, mas as tratativas de empréstimo ao Museu da Filadélfia já se haviam encerrado. Assim, quando a exposição organizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, depois de passar pelas cidades do Rio de Janeiro e Brasília, foi deslocada para São Paulo; nesse ínterim, o trono retornava a Mariana e pôde compor a última etapa não prevista da exposição itinerante "*Aleijadinho e seu tempo...*", mas infelizmente não constou no catálogo.⁶

O sistema de catalogação do Museu da Inconfidência traz um dossiê completo a respeito da cadeira. Nota-se que as referências à única entre as cinco (ou 12) cadeiras que circundavam o trono episcopal foram ganhando, desde sua doação do Museu de Mariana para o Museu da Inconfidência, em 1940, maiores preocupações descritivas e um maior detalhamento catalográfico. Entre as simples menções dos anos 1940 ou 1950 a "uma cadeira de braços, estofada" e o cuidado de tratamento museográfico a

³ "Aleijadinho no Rio, para os 30 anos do Museu de Arte". In: *Folha de S.Paulo*, 28 de abril de 1978.

⁴ *Museu da Inconfidência*. São Paulo: Banco Safra, 1995.

⁵ *Art in Latin America 1492-1820*. Philadelphia Museum of Art, 17 sept. – 31 dic. 2006.

⁶ "Aleijadinho e seu tempo: fé, engenho e arte". Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

³ "Aleijadinho no Rio, para os 30 anos do Museu de Arte". In *Folha de S.Paulo*, 28 de abril de 1978.

⁴ *Museu da Inconfidência*. São Paulo: Banco Safra, 1995.

⁵ *Art in Latin America 1492-1820*. Philadelphia Museum of Art, 17 sept. – 31 dic. 2006.

⁶ "Aleijadinho e seu tempo: fé, engenho e arte". Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

partir dos anos 1978, havia ocorrido uma importante mudança de enfoque: se até o início dos anos 1960, o trono de Mariana era parcialmente entendido como obra de Antônio Francisco Lisboa, somente no final dos anos 1970 o trono e as cadeiras foram todos atribuídos ao afamado escultor mineiro e levados para a grande exposição ocorrida no Rio de Janeiro. É provável que a mudança, em termos de atribuição e atenção museológica, tenha influenciado o enfoque museográfico. Hoje, a cadeira encontra-se exposta na sala dedicada a Aleijadinho,⁷ enquanto o trono entalhado, circundado por quatro cadeiras, compõe uma das salas dedicadas aos bispos e seus retratos, no Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana.

2. Mecenato Diocesano

Foi suficientemente compreendido o papel do mecenato por parte das irmandades leigas e ordens terceiras, no âmbito das criações artísticas de Minas Gerais do século 18. No entanto, não se deixou de relevar a importância, ainda que em menor medida, do mecenato proporcionado pelas Ordens Religiosas, e nem tampouco pela atuação artística das dioceses.

Quando se instalou a diocese em Mariana, Dom Frei Manoel da Cruz (1745-1764), o primeiro bispo de Minas Gerais, foi responsável por encomendar parte das obras da matriz, que se tornaria catedral. A atuação mecenática – se for possível empregar justamente o termo – do primeiro bispo de Mariana não se limitou às obras da catedral. A ele atribuíram-se ainda encargos quanto à implantação urbanística de Mariana, as obras do Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte e do Palácio Episcopal de Mariana⁸ e a intervenção no início da construção de muitos templos.⁹ A importância dada aos objetos artístico-religiosos por parte do primeiro bispo de Mariana voltou-se para alfaias, móveis e outros objetos, e não apenas para a dimensão urbanística e arquitetônica.¹⁰

⁷ BARBOZA, Celina Santos. *Sistema de Controle do Acervo Museológico*. Op. cit.

⁸ MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974, p. 389. Documentação relativa aos trabalhos de Manuel Francisco Lisboa no Palácio do Bispo em Mariana.

⁹ SANTIAGO, Pe. Marcelo Moreira et alii. *Igreja de Mariana 100 anos como arquidiocese*. Mariana: Dom Viçoso, 2006. pp. 49-52.

¹⁰ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Mecenato Leigo e Diocesano nas Minas Setecentistas. In RESENDE, M. E. e VILLALTA, L. C. *História de Minas Gerais: As Minas Setecentistas 2*. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007,

changement s'était passé: si dans le début des années 1960 le trône de Mariana était partiellement compris comme oeuvre de Antônio Francisco Lisboa, seulement à la fin des années 1970 le trône et les chaises ont été tous attribués au fameux sculpteur de Minas Gerais et ils ont été déplacés pour la grande exposition au Rio de Janeiro de 1978. C'est probable que le changement de l'attribution et l'attention muséologique ont contribué par un différent approche muséographique. Aujourd'hui, la chaise se trouve dans une salle spécialement dédiée à l'oeuvre de Aleijadinho;⁷ pendant que le trône sculpté, avec ses quatre chaises composent une salle dédiée aux évêques et ses portraits, dans le Museu *Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana*.

2. Patronage des Diocèses

Le rôle du patronage artistique réalisé par des confréries laïques et par des troisièmes ordres dans le contexte artistique de Minas Gerais, Brésil, dans le 18^{ème} siècle, a été bien compris. Par contre, l'importance du patronage réalisé par les diocèses et par les ordres religieux a été indiqué, mais dans une mesure moins valorisée.

Lorsque la diocèse a été installée à Mariana, le Frère Manoel da Cruz a été le premier évêque entre 1745 et 1764, responsable pour demander des oeuvres de complément de l'église principale qui deviendrait la cathédrale. Le patronage du premier évêque de Mariana n'était pas limité, pourtant, aux oeuvres dans la cathédrale. Il a demandé aussi des travaux urbanistiques, des oeuvres de construction du *Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte* et du Palais Episcopal de Mariana,⁸ mais aussi on peut ajouter son intervention dans la construction de plusieurs édifices religieux.⁹ L'importance donnée aux objets artistiques-religieux par le premier évêque a été démontrée par rapport aux meubles, aux arts décoratifs et à d'autres objets et non pas seulement en ce que concerne la dimension urbaine

⁷ BARBOZA, Celina Santos. *Sistema de Controle do Acervo Museológico*. Op. cit.

⁸ MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974, p. 389. Documentation référent aux travaux de Manuel Francisco Lisboa dans le Palais Episcopal à Mariana.

⁹ SANTIAGO, Pe. Marcelo Moreira et alii. *Igreja de Mariana 100 anos como arquidiocese*. Mariana: Dom Viçoso, 2006. pp. 49-52.

et architecturale.¹⁰

Le Frère Domingos da Encarnação Pontével, quatrième évêque est né a Santarém et baptisé dans la Paroisse de São Nicolau, à Lisbonne. Pendant quinze ans il a enseigné philosophie et théologie dans l'Ordre des Prêcheurs et il a exercé aussi le charge de directeur de l'Ordre de San Dominique. Vu les livres dans son inventaire il peut être considéré comme un érudit, dont les lectures passaient de la philosophie à la théologie, par des traités de morale et rétorique, par l'histoire et la géographie, mais aussi il avait beaucoup de dictionnaires, livres de musique et encore un livre de cuisine. Sa bibliothèque était constituée par 412 livres et 1066 volumes, une de plus grandes bibliothèques de l'époque colonial au Brésil.¹¹

Il a été élu évêque de Mariana et confirmé par le pape Pio VI en 1779, 15 ans après la mort de Manoel da Cruz, période dans lequel la diocèse a été administrée par des procureurs. Il est mort à Vila Rica, en 1793 et sépulté dans la Cathédrale de Mariana.¹²

Comme patronage, Frère Domingos da Encarnação Pontével a réformé la cathédrale, selon des contracts avec le maître maçon et charpentier, José Pereira Arouca, datés vers 1781. Dans le période de l'administration de l'évêque Dom Domingos, la chapelle du *Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte* a été réformé et il y a été crée, ici, un parc, aussi par des travaux de José Pereira Arouca.¹³ En fait,

¹⁰ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Mecenato Leigo e Diocesano nas Minas Setecentistas. In RESENDE, M. E. e VILLALTA, L. C. *História de Minas Gerais: As Minas Setecentistas 2*. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007, pp. 81-83.

¹¹ “(...) dans cette bibliothèque on a noté la prévalence des sciences sacrées sur les sciences profanes, on a réussi à identifier 251 oeuvres dans la première section et 76 dans la dernière, respectivement 60% et 18%, pendant que le reste (85 oeuvres, 21%) sans classification à cause de la manque de données complets sur elles. Parmi les sciences sacrées, au delà, on a constaté également la plus grande presence de livres de théologie et liturgie (...)”. VILLALTA, Luiz Carlos. O Diabo na Livraria dos Inconfidentes. In NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Companhia das Letras, 1992, pp. 372-375.

¹² SANTIAGO, MM. *Et alii*. *Op. cit.*, pp. 61-62. TRINDADE, Cônego Raymundo. *Arquidiocese de Mariana: subsídios para sua história*. São Paulo: Escola de Profissionais do Coração de Jesus, vol. I, 1928, pp. 132, 206-209. Les sepultures des évêques se trouve aujourd'hui dans la cripte de la Cathédral de Mariana.

¹³ BAZIN, G. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio

Dom Frei Domingos da Encarnação Pontével, o quarto bispo, era nascido em Santarém e batizado na Paróquia de São Nicolau, do Patriarcado de Lisboa. Por quinze anos havia ensinado filosofia e teologia na Ordem dos Pregadores a que pertencia e exercera também o cargo de diretor da Ordem de São Domingos. A julgar também pela relação de livros constante em seu inventário de morte, foi um estudioso, cujas leituras passavam da filosofia à teologia, dos tratados de moral e retórica, da história à geografia, assim como tinha muitos dicionários e até livros sobre música e um livro de culinária. A relação era constituída por 412 títulos e 1.066 volumes, uma das maiores livrarias do período colonial.¹¹

Foi eleito bispo de Mariana e confirmado pelo papa Pio VI em 1779, 15 anos depois da morte de Manoel da Cruz, período em que a diocese foi governada por procuradores. Faleceu em Vila Rica, em 1793, e foi sepultado junto ao coro da Sé de Mariana.¹²

Como atuação “mecenática”, Dom Frei Domingos da Encarnação Pontével reformou a catedral, por contratos com o arquiteto José Pereira Arouca, datados até 1781. Na administração do bispo Dom Domingos, foi reedificada a capela e criado o parque do Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte, também por trabalhos de José Pereira Arouca.¹³ De fato, há uma série de documentos datados entre 1780 e 1791, referentes a pagamentos por trabalhos de Arouca realizados no seminário.¹⁴

Entretanto, destaca-se ali uma obra indicada por Germain Bazin, em seu “*Catálogo Racional*”, que poderia estabelecer a relação entre os trabalhos de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e o contexto dos encargos solicitados por parte do quarto

pp. 81-83.

¹¹ “(...) nela se notava a proeminência das ciências sacras sobre as ciências profanas: logramos identificar 251 obras na primeira seção e 76 na última, respectivamente 60% e 18%, ficando o restante (85 obras, 21%) sem classificação em virtude da falta de dados completos sobre as mesmas. Dentre as ciências sacras, além disso, constatamos igualmente a maior presença de livros de teologia e liturgia (...)”. VILLALTA, Luiz Carlos. O Diabo na Livraria dos Inconfidentes. In: NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Companhia das Letras, 1992, pp. 372-375.

¹² SANTIAGO, MM. *Et alii*. *Op. cit.*, pp. 61-62. TRINDADE, Cônego Raymundo. *Arquidiocese de Mariana: subsídios para sua história*. São Paulo: Escola de Profissionais do Coração de Jesus, vol. I, 1928, pp. 132, 206-209. As sepulturas dos bispos encontram-se hoje na cripta da Catedral de Mariana.

¹³ BAZIN, G. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971. Vol. 2, p. 70.

¹⁴ MARTINS, Judith. *Op. cit.*, pp. 66-67.

bispo de Mariana, entre os anos de sua administração: o relevo em pedra-sabão, conhecido como Fonte da Samaritana.¹⁵ Mesmo se for deixado de lado o problema da atribuição da Fonte da Samaritana, a concepção, no seminário, de um “parque”, que incluísse um programa paisagístico – para o qual se pensava em pomares, ruas ajardinadas com especificação de plantas (passeios com jabuticabeiras e cafezais), fonte com esculturas – revela um caso curioso de transposição de modelos de jardins artísticos europeus próprios do século 18.¹⁶

As obras de reforma, melhoramento e ampliação do Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte e do Palácio Episcopal de Mariana, entre os anos de 1780 e 1793, estão diretamente relacionadas ao mecenato do bispo Dom Domingos da Encarnação Pontével e fartamente documentadas em recibos assinados por José Pereira Arouca. A Fonte da Samaritana foi obra, em seu conjunto, atribuída a Arouca, que não era escultor, mas pedreiro e carpinteiro, e, mais do que isso, um administrador de obras. O relevo queorna a fonte poderia, portanto, ser compreendido como obra de subempreitada, realizada por um escultor como Aleijadinho.¹⁷

Foi, ainda, o quarto bispo responsável por obras de ampliação do Palácio Episcopal de Mariana, dotando-lhe de um Pavilhão Artístico: “Aumentou o palácio episcopal com um **pavilhão artístico** construído pelo alferes Arouca, que **é parte da casa em que há coisa que se veja**”¹⁸ [sem grifo no original], escreveu o Cônego Raimundo Trindade.

Observando o edifício de frente [Fig. 3], a solene constru-

¹⁵ BAZIN, G. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. *Op. cit.*, p. 355.

¹⁶ Ver, por exemplo, um apanhado sobre o jardim barroco em CHECA, F. e MORÁN, J. M. *El escenario del poder: el jardín*. In *El Barroco*. Madrid: Istmo, 1994, pp. 188-194. Ou LEITE, Ana Cristina. *Jardins*. In PEREIRA, José Fernandes. *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa, Presença, 1989, pp. 236-238.

¹⁷ Em Márcio Jardim lemos: “Esta escultura em baixo-relevo, encomendada pelo bispado no período de 1792 a 1801 (conforme anotou o Cônego Raymundo Trindade in “A Casa Capitular...” p. 17 e “Instituições...” p. 203 foi feita para um chafariz localizado no Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte, onde esteve até 1962, quando foi removida para o Museu [Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana]. – o serviço foi contratado por José Pereira Arouca e, pelo que se vê, certamente subempreitado a Aleijadinho.” JARDIM, M. *Op. cit.*, p. 89.

¹⁸ TRINDADE, C. R. *Op. cit.*, pp. 206-209. Há uma série de recibos assinados por José Pereira Arouca por trabalhos especificados de obras e acréscimos realizados para o Palácio de Mariana, entre 1782 e 1792. Ver também MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. *Op. cit.*, pp. 67-68.

il y a une série de documents datés entre 1780 et 1791, référents à des paiements pour des travaux effectués par Arouca dans le séminaire.¹⁴

Cependant, on peut détacher une oeuvre qui était située dans le parc du séminaire, indiquée par Germain Bazin dans son catalogue raisonné, qui pouvait établir le rapport entre les travaux de Antônio Francisco Lisboa, l’Aleijadinho, et le contexte du patronage du quatrième évêque de Mariana, pendant les années de son administration: il s’agit du relief en stéatite, connu comme la Fontaine de la Samaritaine.¹⁵ Même si on laisse de côté le problème de l’attribution de la Fontaine, la conception dans le séminaire d’un parc qui comprend un programme de jardinage – pour lequel on a pensé à des vergers, des chemins ajardinés avec spécifications de plantes (promenades parmi des *jabuticabeiras* et caféiers), fontaine avec des sculptures – tout cela révèle un cas curieux de transposition de modèles des jardins artistiques européens propres du 18^{ème} siècle.¹⁶

Les oeuvres de réforme et d’agrandissement du *Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte* et du Palais Episcopal de Mariana, entre les années 1780 et 1793, son directement liées au patronage de Dom Domingos da Encarnação Pontével et richement documentées par des reçus de paiements firmés par José Pereira Arouca. À cause des documents, la fontaine de la Samaritaine a été attribuée à José Pereira Arouca, pourtant il n’était pas un sculpteur, mais un maître maçon et charpentier et, plus que cela, un administrateur d’oeuvres. Le relief qui décore la fontaine pourrait être compris comme un oeuvre de sous-traitance, réalisé par un sculpteur comme Aleijadinho.¹⁷

Le quatrième évêque a été responsable aussi par des travaux d’agrandissement du Palais Episcopal de Mariana, qu’il a doté d’un pavillon artistique: “Il a augmenté le palais episcopal avec un pavillon artistique construit par Arouca, qui est une partie

de Janeiro: Record, 1971. Vol. 2, p. 70.

¹⁴ MARTINS, Judith. *Op. cit.*, pp. 66-67.

¹⁵ BAZIN, G. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. *Op. cit.*, p. 355.

¹⁶ Voir, par exemple, CHECA, F. e MORÁN, J. M. *El escenario del poder: el jardín*. In *El Barroco*. Madrid: Istmo, 1994, pp. 188-194. Ou LEITE, Ana Cristina. *Jardins*. In PEREIRA, José Fernandes. *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa, Presença, 1989, pp. 236-238.

¹⁷ JARDIM, M. *Op. cit.*, p. 89.

de la maison dont il y a des choses pour voir”,¹⁸ a écrit le canon Raimundo Trindade.

Si on observe la façade de l’édifice [Fig. 3], la solennelle construction du Palais Épiscopal de Mariana, où se trouve aujourd’hui le Musée de la Musique, on a réellement l’impression de un ‘ajoutement’: le corp qui correspond a la partie de la gauche de la façade principal et qui vu de l’arrière comprend une arcade impressionante, en forme de galerie [Fig. 4]. Il semble important que il y a des mentions a un travail d’agrandissement d’un Palais Episcopal, où l’évêque, en réalité n’habitait pas, et surtout de création là dedans d’un pavillon artistique. Est-ce qu’il s’agissait d’un espace destiné à sa bibliothèque ou une collection d’oeuvres d’art? De quoi s’agissait-il, enfin, un pavillon artistique conçu par un évêque dans le Palais Épiscopal de Mariana?

La transcription du inventaire de Dom Domingos da Encarnação Pontével – (l’accès a ce document a été permis par la Direction du *Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana*) a révélé non pas seulement la pratique d’un collectionisme tourné vers les arts décoratifs, spécialement, mais a confirmé la présence de quelques objects représentatifs d’un collectionisme érudit et artistique, avec des cartes, portraits, une caméra optique, au delà de la grande bibliothèque déjà mentionnée. Cependant, l’inventaire a révélé aussi une grande richesse en ce qui concerne les appareils de table, les vaiselles, la présence de l’argent e des porcelaines, et aussi une forte présence de meubles sculptés en bois rose et des riches tissus.

Les conclusions de nos recherches nous permettent de dire que il n’y a pas existé ici un collectionisme artistique proprement dit, dans le cas de Dom Domingos da Encarnação Pontével. En fait, ce qu’il a eu, prouvé par la documentation, c’était un effort de patronage, mais pas exactement d’un collectionneur. La construction d’un univers de raffinement par rapport à la table et a l’ambient domestique d’un palais: des utensiles d’argent; des porcelaine de l’Inde [sic]; *chocolatières*; *cafetières*, etc; mais aussi les meubles artistiques, des

ção do Paço Episcopal de Mariana, onde hoje funciona o Museu da Música, tem-se realmente a impressão de um “acréscimo”: o corpo que corresponde à parte esquerda da fachada principal e que, vista dos fundos, compreende uma impressionante arcada, em forma de galeria [Fig. 4]. Parece importante a menção quanto a obras de ampliação de um Paço Episcopal, onde o bispo nem sequer residiria e, mais ainda, da criação, ali, de um pavilhão artístico. Tratar-se-ia de um espaço destinado a abrigar sua biblioteca ou uma coleção de obras de arte? Em que consistiria, afinal, um pavilhão artístico concebido por um bispo para o Paço Episcopal de Mariana?

Curiosamente, a transcrição do inventário de bens de Dom Domingos da Encarnação Pontével – tendo sido gentilmente concedido o acesso a esta documentação pela Direção do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana – revelou não apenas a prática de um colecionismo voltado às artes decorativas, especialmente, mas confirmou a presença de alguns poucos objetos de colecionismo erudito e artístico, como mapas, retratos, uma câmara óptica, além de sua já mencionada e imensa livraria. Não obstante, revelou-se uma enorme riqueza no que se refere aos aparelhos de mesa, pratarias e louças, assim como uma forte presença de mobília entalhada em jacarandá e alfaias.

A conclusão de nossas pesquisas leva-nos a dizer que não houve um colecionismo artístico propriamente dito por parte de Dom Domingos da Encarnação Pontével. Houve sim, de fato, comprovado pela documentação, um esforço mecenático, mas não necessariamente colecionístico. A construção de um universo de refinamento relacionado à mesa e ao ambiente doméstico palaciano: utensílios de prata; louças da Índia; chocolateiras; cafeteiras etc.; mas também móveis de honra, alfaias, joias e pedras preciosas; mapas e retratos, tudo somado à impressionante reforma a que o Paço Episcopal de Mariana fora submetido, por obra de José Pereira Arouca, indica a preocupação do quarto bispo em demarcar simbolicamente a presença do bispado nas terras das Minas. Frei Domingos da Encarnação Pontével foi, enfim, quem encarregara que se fizesse e a quem pertencera o conjunto de cadeiras e o Trono Episcopal,¹⁹ atribuídos a Antônio Francisco Lisboa. De acordo com o mesmo Museu de Arte Sacra,

¹⁸ TRINDADE, C. R. *Op. cit.*, pp. 206-209. Il ya a una série de document firmés par José Pereira Arouca pour des travaux spécifiques d’agrandissement dans le Palais de Mariana, entre 1782 et 1792. Voir aussi MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Op. cit.*, pp. 67-68.

¹⁹ *Inventário de Dom Domingos da Encarnação Pontével*, 1794. Livro Manuscrito. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Arquivo 1, Gaveta 4, p. 13 verso. Consta do Inventário: “Uma cadeira grande de encosto de talha dourada com seus anjinhos dourados”.

a procedência das peças é da Sala de Visitas do Paço Episcopal, provavelmente de Mariana, edifício ampliado pelo quarto bispo, como se viu.²⁰

Desta forma, o encargo junto a um mestre entalhador ou marceneiro bastante especializado – um ebanista, poder-se-ia dizer sem receio – de um conjunto de mobília solene confirma a importância mecénica diocesana, ao lado da atuação das irmandades e ordens terceiras, no contexto artístico de Minas Gerais do século 18.

3. O “Áureo Trono Episcopal” e um cadeirão de jacarandá

As festividades para a chegada do primeiro bispo de Mariana e o conjunto de festas realizadas no contexto das cidades de Minas Gerais do século 18, tanto aquelas conhecidas por relatos, quanto aquelas que não tiveram registro escrito, indicam, como era próprio ao universo artístico setecentista, uma possível vinculação entre projetos artísticos realizados para as festas e procissões – carros alegóricos, temas, elementos decorativos, mascaradas, cenários, fantasias, decorações luminosas – e os projetos artísticos “feitos para durar”.

É possível supor um universo comum na concepção simbólica e formal de um Trono Episcopal – como elemento para o cenário das festas de 1748 e o objeto concretizado como peça de mobiliário entre 1778 e 1783, cerca de 30 anos depois?

Anjos representados como crianças formavam parte da decoração dos carros alegóricos:

Seguia-se um carro triunfante de comprimento de vinte e sete palmos (...) recortado com bela airosidade em sereias, delfins, e outros relevos de primoroso engenho, entre os quais se viam **vários Anjos, uns pegando em tarjas, que serviam de troféu ao louvor pelas letras, inscrições e epigramas, que nelas se liam e outros ocupados com Mitra, Chapéu e Bago**²¹ [sem grifo no original].

Vemos, portanto, a construção de imagens e temas decorativos, concretizados durante as festas do Áureo Trono Episcopal

²⁰ Ficha museográfica relativa ao Trono Episcopal. Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana.

²¹ ÁVILA, Affonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas: textos do século de ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2006, pp. 85-86 ou 441-442.

tissus; des bijoux et des pierres précieuses; cartes géographiques et portraits, tout sommé à l'impressionnante réforme qu'a subi le Palais Episcopal de Mariana, par les travaux de José Pereira Arouca, tout cela indique la préoccupation du quatrième évêque en démarquer symboliquement la présence de la diocèse dans cette région de Minas Gerais. Le Frère Dom Domingos da Encarnação Pontével a chargé, finalement, et a lui appartenait l'ensemble de chaises et le trône épiscopal,¹⁹ ces meubles attribués a Antônio Francisco Lisboa. D'accord avec les informations du *Museu de Arte Sacra* les pièces sont venues d'un Salon de Visites du Palais Episcopal, probablement celui de Mariana, cet édifice agrandi par le quatrième évêque comme nous avons vu.²⁰

De cette façon, le donateur à un maître sculpteur ou à un ébaniste très spécialisé d'un ensemble de mobilier solennelle confirme l'importance du patronage diocésain, à côté de la performance des confréries laïques et des troisièmes ordres dans le contexte de Minas Gerais pendant le 18^{ème} siècle.

3. Le “Áureo Trono Episcopal” et un fauteuil de bois rose

Les fêtes organisées dans le moment de l'arrivée du premier évêque de Mariana et aussi des autres fêtes réalisées dans le contexte des villes de Minas Gerais pendant le 18^{ème} siècle, soit celles qui sont connues par des récits écrits, soit celles qui n'ont pas été enregistrées par écrit, elles toutes proposent, comme il était caractéristique de l'univers artistique du 18^{ème}, une possible relation entre des projets artistiques éphémères, réalisés pour les fêtes et les processions – des chariots allégoriques, des éléments décoratifs, des masques, des scénarios, des costumes, des décorations lumineuses – et les projets conçus “pour durer”.

Est-il possible supposer un univers commun dans la conception symbolique et formale d'un trône épiscopal – comme un élément pour le mis-en-scène des fêtes de 1748 et l'objet matérialisé comme une pièce de mobilier entre 1780 y 1793, plus de trente ans après?

¹⁹ *Inventário de Dom Domingos da Encarnação Pontével*, 1794. Livro Manuscrito. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Arquivo 1, Gaveta 4, p. 13 verso. Dans l'Inventaire on peut lire: “Une chaise grande de dossier de sculpture dorée avec ses petits anges dorés”.

²⁰ Ficha museográfica relativa ao Trono Episcopal. Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana.

Des anges, représentés comme des enfants formaient partie de la décoration des carriots allégoriques:

Suivait un carriot triomphale de ving-sept pieds de longueur (...) coupé avec des belles sirènes, dauphins et d'autres reliefs de exquis ingéniosité, parmi lesquels on voyait plusieurs anges, quelques uns soutenaient des bandes, qui servaient comme des trophée de louage pour les mots, des inscriptions et épigrammes, dont on lisait, et d'autres occupés avec la Mitre, le Chapeau et la Croisse.²¹

On voit, de cette façon, la construction des images et des thèmes décoratifs matérialisé pendant les fêtes du *Áureo Trono Episcopal* en forme de sculptures éphémères pour les carriots triomphaux et, plus de 30 ans passés, ces thèmes décoratifs – les anges occupés avec la mitre et la croisse – sculpté en bois pour le fauteil attribuée a Antônio Francisco Lisboa.

Le thème des anges au tour du trône – essentiel pour la chaise monumentale du *Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana* – apparaît, de même façon, dans la description de la fête du *Áureo Trono*: “Se suivait (...) un impérial carriot (...) avec six anges qui (...) s'assoient aux deux côtés du trône, en distribuant des fleurs”.²²

Dans le trône épiscopal sculpté en bois et rembourrés en tissu pour le quatrième évêque de Mariana, aujourd'hui dans le *Museu Arquidiocesano de Arte Sacra* de la même ville, on voit adoptée, en fin, la solution iconographique de couronner le dossier avec trois anges – messenger et porteur de la confirmation du pouvoir qui s'assoit sur lui [Fig. 5]. L'ange central, un chérubin, porte sur sa tête la mitre.²³ La mitre es aussi le symbole qui couronne l'ensemble des chaises qui accompagnent le trône et, de la même façon, un des thèmes représentés quelques décennies auparavant, quand il est arrivé le premier évêque a Mariana, dans les fêtes du *Áureo Trono*. La mitre a été un des éléments le plus récurrent dans les textes poétiques, écrits avec la chronique de la fête, comme dans sa forme

em forma de esculturas efêmeras para os carros triunfais e, mais de 30 anos passados, estes mesmos temas decorativos – os anjos ocupados com a Mitra e o Bago – entalhados em madeira para o cadeirão de jacarandá atribuído a Antônio Francisco Lisboa.

O tema dos anjos ao redor do trono – essencial para a concepção da cadeira monumental do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana – aparecia, da mesma maneira, na festa do *Áureo Trono*: “Seguia-se (...) uma imperial carroça (...) iam dentro seis **Anjos que (...) assentavam-se dois aos lados do trono**, espalhando flores (...)”²²

No trono episcopal entalhado em madeira e estofado, para o quarto bispo de Mariana, hoje pertencente ao Museu Arquidiocesano de Arte Sacra da mesma cidade, vemos adotada, enfim, a solução iconográfica de coroar o espaldar com três anjos – mensageiros e portadores da confirmação do poder que ali se assentaria [Fig. 5]. O anjo central, um querubim, traz à cabeça a mitra.²³ É também a mitra o símbolo que coroa o conjunto das cadeiras que acompanhavam o trono e, do mesmo modo, um dos temas representados décadas antes, quando da chegada do primeiro bispo a Mariana, nas festividades do *Áureo Trono*. A mitra foi um dos elementos mais recorrentes tanto nos textos poéticos, transcritos juntamente com o relato das cerimônias, como em sua forma plástica, apresentada em carros triunfais e no decurso dos desfiles.

O anjo que se coloca à direita do trono carrega nas mãos o báculo. Este importante atributo episcopal aparecera em muito menor medida nos relatos da chegada do primeiro bispo a Mariana. No entanto, fora tomado, ao lado do chapéu, da mitra e da cruz, como representativo do poder e como enaltecimento, sob forma plástica e poética, da presença do primeiro bispo.²⁴ Outro elemento presente em maior número de vezes, associado aos símbolos anteriores, consistia na Cruz Episcopal, o que sugere que fosse esta a peça que hoje falta na mão mutilada do anjo da esquerda.

Entre os muitos livros de interesse diverso, da música à culinária, presentes no inventário de morte de Pontével, estava o relato do “*Áureo Trono Episcopal*”, de 1749. Aquele que teria encarregado ao marceneiro a concepção e execução de um trono

²¹ ÁVILA, Affonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas: textos do século de ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2006, pp. 85-86 ou 441-442.

²² *Ibid.*, pp. 109-110 ou 465-466.

²³ Ver o verbete Mitra. In TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de Santos*. Porto: Lello & Irmãos, 1990.

²² *Ibid.*, pp. 109-110 ou 465-466.

²³ Ver o verbete Mitra. In TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de Santos*. Porto: Lello & Irmãos, 1990.

²⁴ Anônimo. *Áureo Trono Episcopal... Op. cit.*, p. 39 in ÁVILA, A. *Op. cit.*, p. 395.

episcopal tinha, certamente, ao alcance das mãos, entre seus livros, o relato das festas da chegada solene do primeiro bispo a Mariana e todo o repertório das imagens plásticas e poéticas, organizado de modo efêmero, em torno do trono áureo.

4. Das pontes aos castiçais: a produção de mobiliário artístico entre os ofícios mecânicos em Minas Gerais do século 18

Um trono episcopal e algumas cadeiras entalhadas com símbolos episcopais indicam que é preciso ir além do problema de atribuição e averiguar o conjunto da produção de mobiliário artístico no contexto de Minas Gerais do século 18, entre os diversos ofícios mecânicos. Levando-se em consideração que estes móveis não se apresentam como objetos para simples uso doméstico, mas se trata de peças de luxo, destinadas a uma alta finalidade religiosa e simbólica, colocamo-nos de saída diante de um problema de sobreposição: um móvel transformado em monumento, um trabalho de marcenaria tornado um refinado trabalho de escultura.

Com o intuito de compreender a quem cabia a produção de móveis no contexto do trabalho artesanal em Minas Gerais do século 18, interessa particularmente averiguar os ofícios relacionados aos trabalhos em madeira e seus limites de atuação. Pelo *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sèpre leal cidade de Lixboa*, em vigor desde 1572²⁵ e por outro importante conjunto de preceitos, publicado em Lisboa, em 1767, o *Regimento do Officio de Carpinteiro de Moveis e Semblage*²⁶ e, ainda, por procedimentos de fiscalização (juizes de ofício, cartas de exame, licenças etc.), cada ocupação deveria limitar-se à sua área de atuação. No entanto, sabe-se que isso não acontecia nem mesmo em Portugal. Se tampouco os limites entre as Belas Artes e as artes mecânicas eram rigidamente estabelecidos no universo português do século 18, assim “os entalhadores executavam portadas, retábulos e tocheiros, os imaginários esculpam imagens para templos de irmandades e oratórios particulares sendo simultaneamente escultores/arquitetos, pintores/cenógrafos. Faziam obras novas

²⁵ *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sèpre leal cidade de Lixboa –1572*. Publicado e prefaciado pelo Dr. Vergílio Correia. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

²⁶ Citado em LEITE, Serafim. *Artes e Ofícios dos jesuítas no Brasil* in ZANINI, Walter. (org.) *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, 1983, p. 171.

plástica, apresentada sur les carriots triomphaux et pendant les défilés.

L'ange qui se met à la droite du trône porte dans ses mains la croisse. Cet important attribut épiscopal n'apparaît pas beaucoup dans la chronique d'arrivée du premier évêque de Mariana. Cependant, il a été utilisé, comme le chapeau épiscopal et la mitre et la croix, comme un élément représentatif du pouvoir et comme valorisation, sous une forme plastique et poétique, de la présence du premier évêque.²⁴ Un autre élément présent plusieurs fois, associé aux symboles antérieures, était la Croix Épiscopale, ce qui suggère que c'était justement la pièce qui manque aujourd'hui dans la main mutilée de l'ange à la gauche.

Entre les nombreux livres de divers intérêts, de la musique à la cuisine, présents dans l'inventaire de Pontével, il y avait la chronique “Áureo Trono Episcopal”, de 1749. Celui qui avait chargé au charpentier la conception et la mise en œuvre d'un trône épiscopal avait, sûrement, à portée des mains, la chronique des fêtes de l'arrivée solennelle du premier évêque de Mariana et tout son répertoire des images plastiques et poétiques, organisées de façon éphémère, au tour d'un trône d'or.

4. Dès les ponts jusqu'aux candélabres: la production de mobilier artistique entre les métiers a Minas Gerais du 18^{ème}.

Un trône épiscopal et quelques chaises sculptés avec des symboles épiscopaux indiquent qu'il faut avancer au-delà du problème d'attribution et vérifier l'ensemble de la production des meubles artistiques dans le contexte de Minas Gerais pendant le 18^{ème} siècle, entre les différents métiers. Si on considère que ces meubles ne se présentent pas comme des objets pour une simple utilisation domestique, mais ils sont en réalité des pièces de luxe, destinées à des hauts buts religieux et symboliques, nous nous mettons devant un problème de superposition: un meuble transformé en monument, un travail d'ébanisterie transformé dans un raffiné travail de sculpture.

Avec le but de comprendre qui produisait les meubles dans le contexte du travail des artisans à Minas Gerais du 18^{ème} siècle, on est intéressé particulièrement à vérifier les métiers concernant aux

²⁴ Anônimo. *Áureo Trono Episcopal... Op. cit.*, p. 39 in ÁVILA, A. *Op. cit.*, p. 395.

travail en bois et ses limites d'action. D'accord le *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sãpre leal cidade de Lisboa*,²⁵ une législation en vigueur depuis 1572 et selon un autre important ensemble de lois, publié aussi à Lisbonne en 1767, le *Regimento do Officio de Carpinteiro de Moveis e Semblage*²⁶ et, aussi selon des procédures de surveillance (des juges, des lettres de examen, des permis etc.), chaque profession devrait être limitée à son domaine d'activité. Cependant, on sait que cela ne se produit pas même au Portugal. Si ni le limites entre les Beaux Arts et les arts mécaniques étaient rigoureusement établis dans l'univers portugais du 18^{ème} siècle, de cette façon "les sculpteurs executaient portes, retables et candelabres; les sculpteur d'images faisaient des saints pour les temples des confreries et pour des oratoires particuliers et ils était au même temps des sculpteurs/architectes; peintres/scénographes. Ils faisaient des oeuvres nouvelles mais aussi ils réparaient les déjà existentes".²⁷

Nous sommes conduits à conclure que les travaux artistiques et l'artisanat, dans ses activités variées, mélangaient ses fonction dans les mains de différents artisans (les 'artisans de tout', pour utiliser une expression employée dans un document du 16^{ème} siècle)²⁸ dans les chantiers et dans les plusieurs travaux proportionnés à Minas Gerais du 18^{ème}. Ici, les occupations relatives à la production de meubles étaient exercées par différents artisans. Nous pouvons observer la superposition des activités en ce qui concerne à la production de meubles dans l'ensemble de documents transcrits dans le *Dicionário de Artistas e Artífices do Século XVIII e XIX em Minas Gerais*,²⁹ organisé par Judith Martins.

²⁵ *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sãpre leal cidade de Lisboa – 1572*. Publicado e prefaciado pelo Dr. Vergílio Correia. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

²⁶ Citado em LEITE, Serafim. Artes e Ofícios dos jesuítas no Brasil in ZANINI, Walter. (org.) *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, 1983, p. 171.

²⁷ ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna. In CAMPOS, Adalgisa Arantes. (Org.) *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005, p. 41.

²⁸ Cartas de Nóbrega, 1549, p. 87. Ed. da Academia. Citado em Mobiliário, Vestuário, Joias e Alfaias dos Tempos Coloniais. Notas para uma nomenclatura Baseada em Documentos Coevos. In Arquitetura Civil III. São Paulo: FAU-USP, MEC-IPHAN, 1975, p. 167.

²⁹ MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Op. cit.

como também reparavam as existentes".²⁷

Somos levados a concluir que os trabalhos artísticos e artesanais, em suas variadas atividades, entrelaçavam suas funções nas mãos de diferentes oficiais (os "oficiais de tudo", para usar um termo empregado em documento do século 16),²⁸ nos canteiros de obras e nos diversos encargos promovidos em Minas Gerais do século 18. Aqui, os encargos referentes à produção de mobiliário caberiam a diferentes oficiais. Podemos observar a sobreposição de tarefas referentes ao feitiço de mobília no conjunto de documentos transcritos no *Dicionário de Artistas e Artífices do Século XVIII e XIX em Minas Gerais*,²⁹ organizado por Judith Martins.

O *Dicionário* de Judith Martins, publicado em dois volumes pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1974, resultou de um importante projeto de organização e sistematização de fontes de natureza diversa, localizadas por muitos pesquisadores, e agrupadas pela autora em verbetes segundo o sobrenome do artífice. Não se tratava de biografias, como o projeto mesmo alertava, mas de sequências de transcrições documentais que sugerem muitas trajetórias possíveis e infinitas novas combinações de dados.³⁰

Uma avaliação quantitativa dos ofícios relacionados aos trabalhos de madeira, com base na documentação reunida até 1974 no *Dicionário* de Judith Martins, permite compreender, de modo geral, o que se entende como sobreposição das funções artísticas e artesanais no mundo da mineração. É possível observar, sempre tendo em conta a documentação transcrita até os anos 1970, quais trabalhos eram executados em sua maior parte por carpinteiros, e quais eram realizados por carpinteiros de móveis, marceneiros ou entalhadores.

Mais do que uma inadequação de termos para designar os diferentes ofícios mecânicos, característica do vocabulário do século 18, ou na aceção das palavras adotadas pelo *Dicionário*

²⁷ ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna. In CAMPOS, Adalgisa Arantes. (Org.) *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005, p. 41.

²⁸ Cartas de Nóbrega, 1549, p. 87. Ed. da Academia. Citado em Mobiliário, Vestuário, Joias e Alfaias dos Tempos Coloniais. Notas para uma nomenclatura Baseada em Documentos Coevos. In Arquitetura Civil III. São Paulo: FAU-USP, MEC-IPHAN, 1975, p. 167.

²⁹ MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Op. cit.

³⁰ *Ibid.* vol. I, pp. 5-6.

de 1974, a massa de documentos arrolados até então mostrava caminhos biográficos bastante curiosos. O problema da sobreposição das funções e da ambiguidade das ocupações de marceneiros e carpinteiros de móveis (para não acrescentar carapinas, entalhadores e escultores) ocorria nas indicações mesmas dos serviços realizados. Ou seja, a trajetória sugerida pela documentação mencionada para determinados personagens, sobretudo de muitos carpinteiros dos séculos 18 e 19 em Minas Gerais, indica a abrangência de suas atribuições e a diversidade de trabalhos executados por estes chamados simplesmente de “carpinteiros”. Tal diversidade os levava de grandes empreitadas a pequenos e delicados serviços de marcenaria, desde a construção de pontes até o feitiço de castiçais.

No entanto, se olharmos os trabalhos de tantos oficiais mecânicos, quase anônimos, que trabalhavam no mesmo tempo que Antônio Lisboa, encontraremos uma semelhante versatilidade e a mesma capacidade de transitar entre grandes serviços de construção em madeira e peças de pequeno formato.

O mais afamado artista empreendeu, como se sabe, grandes e pequenas obras, muitas ao mesmo tempo, com ajuda de seus oficiais. Poucos anos depois de receber o pagamento por seu monumental conjunto de esculturas, ou seja, “pela fatura dos Profetas”, conforme o *Livro de Despesas* do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, Aleijadinho estava a receber outro pagamento “por uns castiçais”.³¹ O que ocorre é que não se tratava simplesmente de castiçais, assim como o trono episcopal e as cadeiras do Museu de Mariana não eram simplesmente móveis, mas tudo compunha um conjunto envolvido pela arquitetura e em diálogo com ela.

5. Atribuição de mobiliário artístico a Antônio Francisco Lisboa

Quando se seleciona um conjunto de móveis do século 18 mineiro, composto de um trono monumental e ao menos cinco cadeiras, poder-se-ia deixar de lado o problema de sua autoria. A identificação de um autor, um escultor consagrado, para este grupo de obras de marcenaria não deveria, de qualquer modo, ocultar a importância do trabalho de artífices anônimos, pouco ou nada conhecidos, que trabalharam com afinco no contexto de Minas Gerais do século 18.

³¹ *Ibid. Idem*, p. 368.

Ce dictionnaire de Judith Martins, publié en deux volumes par l' *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, em 1974, a été le résultat d'un projet important d'organisation et de systématisation des sources des différents types, localisées par plusieurs chercheurs et regroupées par l'auteur selon le surnom de l'artisan. Il ne s'agissait pas de bibliographies, comme le projet alertait déjà, mais de séquences de transcriptions documentales qui suggèrent nombreuses trajectoires possibles et un sans fins de nouvelles combinaisons des données.³⁰

Une nouvelle évaluation quantitative des métiers concernés aux travaux en bois, en prenant en considération la documentation réunies jusque 1974 dans le dictionnaire de Judith Martins, permet de comprendre, en général, ce qu'on peut considérer comme superposition de fonctions artistiques et artisanales dans ce monde de l'exploitation minière. On peut observer, en considérant toujours la documentation transcrite jusque les années 1970, les travaux exécutés par des charpentiers et les travaux réalisés par ébanistes ou sculpteurs.

Plus que un problème de inadéquation des termes pour désigner les différents métiers, caractéristique du vocabulaire du 18^{ème} siècle ou de l'acception des mots adoptée par le dictionnaire de 1974, le volume de documents localisés jusqu'à ce moment-là montrait des chemins biographiques très curieux. Le problème de la superposition des fonctions et l'ambiguïté des métiers des ébanistes et charpentier de meubles (et aussi par des maçons et des sculpteurs) apparaît dans les indications des travaux réalisés. C'est à dire, la trajectoire suggérée par la documentation de certains personnages, surtout de plusieurs charpentiers du 18^{ème} et du 19^{ème} siècles à Minas Gerais, indique le champ d'application de leurs occupations et la diversité de travaux exécutés par ces qu'on appelle simplement de 'charpentier'. Cette diversité les obligeait à faire dès des grandes travaux jusqu'à des délicats activités d'ébanisterie, dès la construction de ponts jusqu'à faire des candélabres.

Le plus connu artiste a réalisé, comme on sait, des grandes et des petites oeuvres, plusieurs au même temps, avec l'aide de ses apprentis. Peu d'années après avoir reçu le paiement pour son ensemble de sculpture le plus monumental, c'est à dire, pour faire le Profètes de Congonhas, selon

Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. *Op. cit.*

³⁰ *Ibid.* vol. I, pp. 5-6.

le *Livro de Despesas* do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, à Congonhas do Campo, Aleijadinho a reçu aussi autre paiement «pour quelques candélabres».³¹ Ce qui se passe c'est qu'ils ne s'agissaient pas simplement de candélabres, de la même façon le trône épiscopal et les chaises du musée de Mariana n'étaient pas simplement des meubles, mais tout composait un ensemble entouré par l'architecture et en dialogue avec elle.

5. Attribution de mobilier artistique a Antônio Francisco Lisboa

Quand on sélectionne un ensemble de meuble du 18^{ème} composé par un trône monumental et au moins par cinq chaises, on pourrait laisser de côté le problème de son auteur. L'indétification d'un auteur, un sculpteur consacré, pour ce groupe d'oeuvre d'ébanisterie ne devrait pas cacher l'importance du travail des artisans anonymes, peu ou rien connus, qui travaillaient avec détermination dans le contexte de Minas Gerais de ce période là.

Cependant, vérifier certains éléments vers une confirmation de l'auteur du trône et de l'ensemble des chaises peut servir, au moins, comme un exercice de réflexion sur le rapport formel entre la production de meubles et d'autres formes de production artistique, de la même façon que entre les meubles et la sculpture de grand format, les retables en bois et les portales monumentales en pierre.

Dans ce sens là, si on observe la composition qui couronne le trône du *Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana*, la tête avec la mitre du chérubin central avec deux anges enfants de corps entiers, nus, en portant des messages ou symboles [Fig. 5], on pourrait exercer une comparaison formelle avec d'autres oeuvres associées au nom de Antônio Francisco Lisboa, où cette combinaison a été faite de la même façon.

Dans quelques exemples de l'utilisation des anges dans les portales monumentales, nous avons un parallèle de l'emploi de cet schéma symbolique-décoratif en grandes dimensions et qui a été réduit pour se répéter sur le trône chargé par Dom Domingos da Encarnação Pontével. Au moment de penser à un schéma décoratif d'un trône, comme un portail, l'artisan transformait le meuble en une spèce de "entrée triomphale", transformait

Porém, averiguar certos elementos em direção a uma confirmação da autoria do trono e do conjunto de cadeiras pode servir, ao menos, como um exercício de reflexão sobre a relação formal entre a produção de mobília e outras formas de produção artística, assim como entre a mobília e a escultura de grande formato, os retábulos de madeira e as portadas de pedra.

Nesse sentido, se observarmos a composição que encabeça o trono do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana, a cabeça mitrada de um querubim central ladeada por dois anjos meninos de corpo inteiro, despídos, portando mensagens ou símbolos [Fig. 5], poderíamos exercer uma comparação formal com outras obras associadas ao nome de Antônio Francisco Lisboa em que essa combinação se fez de modo semelhante.

Em alguns exemplos de aplicação dos anjos a portadas monumentais, temos um paralelo da utilização de tal esquema simbólico-decorativo em grandes dimensões e que foi reduzido em escala para se repetir sobre o trono encarregado por Dom Domingos da Encarnação Pontével. Ao pensar o esquema decorativo de um trono, como portada, o artífice transformava o móvel numa espécie de "entrada triunfal", transformava o encosto que emoldurava o bispo num medalhão.

Ainda que a utilização da madeira na talha dos retábulos, assim como no feitiço da mobília, pudesse sugerir uma aproximação maior entre os esquemas decorativos de retábulos e do trono episcopal de Mariana, o que ocorre é justamente o inverso. As soluções adotadas para a decoração das portadas em pedra-sabão mantêm relações muito mais próximas com o entalhe aplicado ao mobiliário, ao contrário do que os materiais poderiam sugerir [Fig. 6].

O trono episcopal de Mariana parece concebido em estranhas proporções e em eficaz combinação entre o peso da talha barroca e a delicadeza da mobília rococó. Tratava-se também de um processo de miniaturizar a linguagem monumental das portadas em pedra-sabão e de dar um sentido de atualidade estilística, ao gosto francês, associado a certo conforto para sentar-se. A extrema capacidade de Antônio Francisco Lisboa em adaptar-se a diferentes expressões arquitetônicas e escultóricas, bastante exaltada pelos estudiosos de sua obra, sugere caminhos, para além de um problema de autoria, do fundamental diálogo entre as diversas formas artísticas em direção à totalidade.

³¹ *Ibid.* Idem, p. 368.

6. O objeto como monumento

Embora haja apenas cinco cadeiras conhecidas, é possível que se tratasse de um conjunto de 12 unidades, além do trono.³² Esse número coincidiria com a quantidade de cônegos que compunham o cabido; portanto, não seria apenas um conjunto de móveis para um salão de visitas, mas para uma sala de reuniões do cabido, deslocada para a residência do bispo em Ouro Preto ou para o Paço Episcopal de Mariana – já que a diocese veria erguer-se apenas mais tarde sua imponente Casa Capitular, cuja construção se deu em meio a uma série de acusações e processos.

As cinco cadeiras conhecidas apresentam-se como exemplos de cadeiras de braços estofadas, características da segunda metade do século 18: pernas esguias em *cabriolet* suave, ausência de amarração entre as pernas, predomínio da madeira lisa em detrimento do entalhe concentrado em apenas alguns pontos: na aba frontal da moldura do assento e no cachaço, ao alto do espaldar. Tais entalhes se apresentam em volume atenuado, com elementos decorativos característicos do rococó, rocalhas e ornamentos fitomórficos. No entalhe ao alto do espaldar aparece, em todas as cadeiras, o emblema da mitra, o que indica a procedência, que se tem reconhecida, do bispado de Mariana.

Já o trono, como peça predominante do conjunto, pode ser observado em dois aspectos. Primeiramente, pode ser entendido como uma imponente cadeira de braços, como um *pendant* das outras cadeiras do conjunto, acrescida de elementos escultóricos. O trono, se pudesse ser compreendido apenas como uma peça de mobiliário rococó, sem levar em conta a cornija que lhe coroa, apresenta as mesmas características do conjunto de cadeiras do qual fazia parte: predomínio da madeira lisa como moldura para o estofamento, concentração da talha rasa em pontos específicos (a parte frontal do assento, as Joelheiras das pernas), o uso das rocalhas e de motivos fitomórficos. Por outro lado, a maneira como o artesão que o executou pretendeu dotar-lhe de monumentalidade, resultou em estranhas proporções. De um lado, quis acompanhar as tendências da mobília francesa do século 18, rebaixando o assento de modo a responder a uma nova postura

³² Em 1978, quando o trono e duas cadeiras foram levados para uma exposição temporária no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o projeto para as legendas da exposição fazia referência à existência de 12 cadeiras e não apenas cinco como conhecemos. Exposição “O Aleijadinho”. Projeto dos elementos veiculadores de informações. Documento datilografado s./ autor. Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

le dossier qui encadrerait l'évêque comme dans un médaillon.

Même si l'utilisation du bois dans les sculptures de retables, aussi comme dans la production de meubles pouvait suggérer une proximité plus grande entre les schémas décoratifs de retables et du trône épiscopal de Mariana, ce qui se passe est justement tout le contraire. Les solutions adoptées par la decorations des portales en stéatite maintiennent des rapports beaucoup plus proche avec les sculptures appliquées aux meubles, au contraire de ce que les matériaux semblables pourraient suggérer [Fig. 6].

Le trône épiscopal de Mariana semble conçu dans des étranges proportions et dans une efficace combinaison entre le poids de la sculpture barroque et la délicatesse du mobilier rococo. Il s'agissait aussi d'un procès de miniaturizer le langage monumental des portales en stéatite et de donner un sense d'actualité stylistique, de goût français, associé a un certain confort pour s'asseoir. L'extrême capacité de Antônio Francisco Lisboa de s'adapter a différentes expressions architecturales et sculpturales, très exaltée par des connoisseur de son oeuvre, sugère des chemins, au delà d'un problème d'auteur, sur le fondamental dialogue entre les diverses formes artistiques ver la totalité.

6. L'objet comme monument

Bien qu'il y a cinq chaises connues, c'est possible qu'il s'agissait d'un ensemble de 12 unités, au delà du trône.³² Ce nombre coincide avec la quantité de canons du chapitre; donc, il ne serait pas simplement un ensemble de meubles pour un salon, mais pour une salle de reunion du chapitre, déplacée vers la maison de l'évêque a Ouro Preto ou vers le Palais de Mariana – puisque la diocese seulement plus tard verrait se construire son imposante siège, dont la construction s'est donné parmi une série d'accusations et de procès.

Les cinq chaises connues se presentent comme des exemples de fauteil de bras rembourré, caracteristiques de la seconde moitié du

³² En 1978, quand le trône et deux chaises ont été portés à une exposition au Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, le projet pour les sous-titres de l'exposition se remet à l'existence de 12 chaises et non pas seulement cinq como nous savon. Exposição “O Aleijadinho”. Projeto dos elementos veiculadores de informações. Documento datilografado s./ autor. Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

18^{ème} siècle: les pieds maigre en léger cabriolet, l'absence de structure entre les pieds, la prévalence du bois lisse au détriment de la sculpture, concentrée tout simplement dans quelques points: dans le aix central du cadre du dossier et du cadre de la siège et dans l'haut du dossier. Ces sculptures se presentent en volume atténué, avec des éléments caractéristiques du rococo, des rocailles et des ornements phytomorphique. Dans l'haut du dossier il apparaît, dans toutes les chaises, l'emblème de la mitre, ce qui indiquait sa procedence reconnue comme de la diocèse de Mariana.

D'autre côté le trône, comme la pièce dominante de l'ensemble, peut être observé sous deux aspects. D'abord, il peut être compris comme un important fauteil de bras comme un pendant d'autres chaises de l'ensemble, ajoutée d'éléments sculpturals. Le trône, s'il pouvait être compris seulement comme une pièce du mobilier rococo, sans considerer la corniche qui lui coronne, présente les mêmes caractéristiques de l'ensemble des chaises duquel il faisait partie: prédominance du bois lisse comme cadre pour l'étouffage, la concentration de la sculpture basse dans des points spécifiques (la partie frontale de la siège, dans la moitiés des pieds) l'utilisation des rocailles et des motifs phytomorphiques. D'autre côté, la manière comment l'artisan qui l'a fait a cherché de donner une monumentalité, cela a produit une étrange proportion. D'une part, il a volut accompagner les tendances du mobilier français du 18^{ème} siècle, en baissant la siège de façon a répondre a un nouveau principe de confort. D'autre côté, au moment de lui donner cette monumentalité, l'artisan a tiré les mesures laterales de la siège, en lui donnant des étranges dimensions, comme rebaisée, moins élégantes que l'équilibre obtenu dans les autres chaises.³³

Mais, ensuite, si on regarde cet objet en ce qui lui fait transcender, on arrive a observer l'élément sculpturel prédominant, la corniche qui couronne l'haut de son dossier. Bien que comme un meuble, le trône pourrait être compris comme un exemple caractéristique de la seconde moitié du 18^{ème} siècle luso-brésilien, donc, en style Dom José I, le volume sculpturel de la corniche semble resulter d'une choix, par l'artiste qui l'avait conçu, en faveur du style courant dans la première moitié de ce siècle, un retour intentionnelle et délibéré vers la force

do sentar-se, menos hierática e mais relaxada, baseando-se no novo princípio do conforto. De outro lado, ao dotar-lhe de monumentalidade, esticou as medidas laterais do assento, dando-lhe uma estranha proporção, como que rebaixada, menos elegante que o equilíbrio conseguido para as demais cadeiras.³³

Mas, em segundo lugar, elevando o olhar para este objeto naquilo que o faz transcender, chegamos a observar o elemento escultórico predominante, a cornija que coroa o alto de seu espadar. Embora como móvel o trono pudesse ser compreendido como um exemplar característico da segunda metade do século 18, portanto em estilo Dom José I, o volume escultórico da cornija parece ter resultado de uma escolha, por parte do artista que o concebeu, em favor do estilo corrente na primeira metade do século, um retorno intencional e deliberado à força simbólica e escultórica do joanino. Nesse elemento que encabeça o trono, a talha cheia e volumosa, volta-se a conseguir um sentido simbólico e místico, ao contrário da talha rasa de efeito predominantemente decorativo que marcava o estilo Dom José I. Assim, isso poderia justificar a sobreposição de estilos que se observa no trono do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana. Uma combinação entre a elegância e o conforto pretendidos dos móveis de assento, bem ao gosto do rococó francês, e o peso visual e simbólico da talha barroca. A liberdade com que Antônio Francisco Lisboa utilizou-se, em suas obras, ora de uma permanência dos elementos barrocos, ora de uma adoção das inovações ornamentais e arquitetônicas em direção ao rococó, ora a sobreposição de ambos, foi anotada por diferentes estudiosos de sua obra, se considerarmos como válida a atribuição do trono a este importante escultor mineiro.

Esta peça de mobiliário do século 18 compõe-se, assim, de um importante elemento escultórico que o encabeça, carregado de funções simbólicas e de grande expressão volumétrica. Aqui, faz-se possível estabelecer o diálogo da escultura aplicada à móvel e o repertório monumental das esculturas em pedra nas fachadas no mesmo contexto setecentista de Minas Gerais. Parece haver muitas comunicações, próprias da ideia de totalidade artística do rococó, entre a linguagem escultórica das portadas de edifícios religiosos e dos retábulos – em dimensões arquitetônicas, de um lado; e, de outro, a talha aplicada ao móvel, em dimensões de um objeto para sentar-se.

³³ RIVAS P., Jorge F. in Art in Latin America 1492-1820. Philadelphia Museum of Art, 17 sept – 31 dic. 2006.

³³ RIVAS P., Jorge F. in Art in Latin America 1492-1820. Philadelphia Museum of Art, 17 sept – 31 dic. 2006.

Parafraseando Giulio Carlo Argan, com base na sua observação do célebre saleiro cinzelado por Benvenuto Cellini para Francisco I,³⁴ pode-se interpretar, em parte, o sentido do trono episcopal do Museu de Mariana: uma cadeira concebida como um monumento, capaz de conferir àquele, para quem o objeto se destinava, o poder de mover, em torno de si, ao sentar-se, as entidades celestiais portadoras dos símbolos do bispado.

symbolique et sculptural du style Dom João V. Dans cet élément qui couronne le trône, la sculpture volumée, on réussit le sens symbolique et mystique, au contraire de ce que la sculpture basse d'effet surtout décoratif qui caractérisait le style Dom José I. De cette façon, on pourrait justifier la superposition des styles qu'on observe au trône du *Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana*. Une combinaison entre l'élégance et le confort des meubles pour s'asseoir, bien au goût du rococo français et le poids visuel et symbolique de la sculpture baroque. La liberté avec laquelle Antônio Francisco Lisboa a utilisé, dans ses oeuvres, soit d'une permanence des éléments baroques, soit de l'adoption des nouveautés ornementales et architecturales vers le rococo, soit la superposition des deux choses, a été observé pour des différents historien de l'art, si on considère que l'attribution du trône est vraiment à cet important sculpteur brésilien.

Cette pièce de mobilier brésilien du 18^{ème} siècle est composée, donc, d'un important élément sculptural qui lui couronne, chargé de fonctions symboliques et de grande expression volumétrique. Ici, il devient possible établir le dialogue de la sculpture appliquée au meuble et le répertoire monumentale des sculptures en pierre dans les façades dans le même contexte du 18^{ème} à Minas Gerais. Il semble qu'il y a plusieurs communications, propres de l'idée de totalité artistique du rococo, entre le langage sculptural des portales des édifice religieux et des retables – en dimensions architecturales, d'un côté, et, de l'autre côté, la sculpture appliquée aux dimensions d'un objet pour s'asseoir.

Si on paraphrase Giulio Carlo Argan, en prenant comme base son observation de la célèbre saleiro cinzelée par Benvenuto Cellini pour François I,³⁴ on peut interpréter le sens du trône épiscopal du musée de Mariana: une chaise conçue comme un monument, capable de donner à celui pour qui l'objet est destiné, le pouvoir de déplacer, autour de soi même, au moment de s'asseoir, les entités célestes porteurs des symboles de la diocèse.

³⁴ ARGAN, Giulio Carlo. A História da Arte. In *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pp. 31-32.

³⁴ ARGAN, Giulio Carlo. A História da Arte. In: *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pp. 31-32.



1

1 Antônio Francisco Lisboa (atr.). Trono Episcopal e cadeiras (c. 1778-1783)

2 Antônio Francisco Lisboa (atr.). Cadeira Episcopal. (c. 1778-1783)



2



3



4

3 Manuel Francisco Lisboa (atr.) e José Pereira Arouca. Paço Episcopal de Mariana. Fachada principal (1753-1792)

4 Manuel Francisco Lisboa (atr.) e José Pereira Arouca. Paço Episcopal de Mariana. Fachada posterior (1753-1792)



5



6

5 Francisco Lisboa (atr.). Trono Episcopal (det.)
(c. 1778-1783)

6 Antônio Francisco Lisboa. Portada da Igreja
de São Francisco de Assis (1774-1775)