

DAS PONTES AOS CASTIÇAIS: A PRODUÇÃO DE MOBILIÁRIO ARTÍSTICO EM MINAS GERAIS DO SÉCULO XVIII E OS OFÍCIOS MECÂNICOS

Angela Brandão¹

RESUMO: Este texto parte de um exemplo emblemático: um conjunto de cadeiras episcopais de madeira entalhada, atribuído a Antônio Francisco Lisboa. Se observarmos trabalhos de tantos artesãos anônimos no contexto de Antônio Francisco Lisboa, encontraremos uma versatilidade semelhante e a mesma capacidade de transitar entre grandes obras de construção em madeira e peças de pequeno formato. A idéia de totalidade artística poderia ser compreendida como sobreposição de atividades entre os distintos ofícios em Minas Gerais, século XVIII e começos do XIX.

PALAVRAS-CHAVE: Antônio Francisco Lisboa; mobiliário brasileiro; barroco mineiro; rococó mineiro.

FROM BRIDGES TO CANDLE-HOLDERS: THE PRODUCTION OF ARTISTIC FURNITURE IN EIGHTEENTH CENTURY MINAS GERAIS AND THE MECHANICAL SKILLS

ABSTRACT: *This text has been prompted by an emblematic example: a set of Episcopal chairs on carved wood, imputed to Antônio Francisco Lisboa. As one considers the works of so many anonymous craftsmen in the context of Antônio Francisco Lisboa, one finds the same versatility and capacity of moving from big works of wooden constructions to small pieces. The idea of artistic totality might be understood as a superposition of activities across the different kinds of skills found in the state of Minas Gerais (Brazil) in the 18th century and the beginning of the 19th century.*

KEYWORDS: *Antônio Francisco Lisboa; Brazilian furniture; Minas Gerais baroque and rococo.*

Um conjunto de móveis composto por um trono episcopal ricamente entalhado e estofado e algumas cadeiras também entalhadas com símbolos episcopais, pertencentes ao Museu Arquidiocesano de Arte Sacra da cidade de Mariana, atribuídas a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, datadas da década de 1780, indica que é preciso ir além do problema

¹ Doutora em História da Arte pela Universidade de Granada, Espanha, professora-adjunta de História da Arte no Instituto de Artes e Design e professora colaboradora do Mestrado em História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora. Realizou pesquisas sobre a recepção do barroco mineiro pelos modernistas e vem estudando, mais recentemente, as relações entre as artes aplicadas ou decorativas e as expressões artísticas consideradas ‘maiores’, no contexto mineiro do século XVIII, em caráter de pós-doutoramento, junto ao Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da FAU-USP.

de atribuição e averiguar o conjunto da produção de mobiliário artístico no contexto de Minas Gerais do século XVIII, entre os diversos ofícios mecânicos. Levando-se em consideração que estes móveis não se apresentam como objetos para simples uso doméstico, mas se tratam 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.

Depois de dois importantes textos da década de 1940, publicados na *Revista do SPHAN*, o então chamado Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no Brasil, como o de Salomão Vasconcelos “Ofícios Mecânicos em Vila Rica durante o Século XVIII” (VASCONCELOS, 1940, p.331-360) e o artigo de Noronha Santos “Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro” (SANTOS, 1942, p.295-317); a historiografia mais recente vem contribuindo, de modo esclarecedor, com a compreensão do papel dos oficiais mecânicos na produção artística mineira do século XVIII. Seria suficiente, talvez mencionar o sub-capítulo “Categorias profissionais e condições de trabalho”, publicado no livro “O Rococó Religioso no Brasil” de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (OLIVEIRA, 2003); ou a reflexão constante no texto “A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna” de Jeaneth Xavier de Araújo (ARAÚJO, 2005).

Entre os problemas esclarecidos pela historiografia atual, podemos localizar tanto a relevância do papel dos mestres de obra para a construção das igrejas no Brasil do século XVIII, em detrimento dos autores de riscos; bem como a diversidade de trabalhadores que integravam estes canteiros de obras, e ainda a organização de seus trabalhos em corporações, por uma série de legislações (compiladas no *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sêpre leal cidade de Lixboa –1572*²) e outro importante conjunto de preceitos, publicado em Lisboa, em 1767, o *Regimento do Officio de Carpinteiro de Moveis e Semblage*³ e, ainda, por procedimentos de fiscalização (juizes de officio, cartas de exame, licenças, etc.)⁴.

Embora todo o sistema de organização da atuação dos ofícios mecânicos, herdada de modelos medievais portugueses, tenha se modificado ao adequar-se à colônia brasileira, parece certo que tanto em Portugal e tanto mais no Brasil, a rígida divisão das funções

² *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sêpre leal cidade de Lixboa –1572. Publicado e prefaciado pelo Dr. Vergílio Correia. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.*

³ Citado em LEITE, Serafím. 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

⁴ Sobre este aspecto ver: OLIVEIRA, M.A.R. op. cit. pp. 173 e ss. Ver também: MENESES, José Newton Coelho. Homens que não mineram: oficiais mecânicos nas Minas Gerais Setecentistas. In RESENDE, M.E. e VILLALTA, L.C. org. *História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas*. vol I. p. 377 e ss.

exercidas por diferentes oficiais nunca se tenha mantido criteriosamente. O trabalho dos artesãos dividia-se conforme o material a que se dedicavam. Os que trabalhavam os metais separavam-se, segundo a natureza do ofício, em serralheiros, ferreiros ou ourives. Aqueles que se dedicavam à pedra eram canteiros e pedreiros; os que se dedicavam à madeira, conforme o modo de trabalhá-la, eram considerados carpinteiros, carapinas, marceneiros, entalhadores. No entanto, os entalhadores, escultores, santeiros e pintores, já no século XVIII, alcançavam um estatuto profissional mais independente das regulamentações dos ofícios, aproximando-se muitas vezes de profissionais liberais (OLIVEIRA, 2003, p.175 e ARAÚJO, 2005, p.50).

Com o intuito de compreender a quem cabia a produção de móveis de honra no contexto do trabalho artesanal em Minas Gerais do século XVIII, interessa-nos particularmente averiguar os ofícios relacionados aos trabalhos em madeira e seus limites de atuação. Pelo *Regimento* dos ofícios mecânicos, cada ocupação deveria limitar-se a sua área de atuação, no entanto sabe-se que isso não acontecia nem mesmo em Portugal. Jeaneth Xavier de Araújo elucidou de modo suficiente que: “No que dizia respeito aos limites e atribuições de cada ofício, tanto em Portugal quanto na Capitania de Minas Gerais, não existiu observância rígida destes limites”, concluindo que não deve ser esquecida esta a pouca rigidez entre os limites de cada ofício (ARAÚJO, 2005, p.61,50).

Em outras palavras, Jeaneth Araújo bem observou que:

Pelos preceitos corporativos, nenhum oficial podia assumir obra pertencente a outro ofício. Provavelmente nem mesmo em Portugal esta norma foi rigidamente respeitada por parte dos mecânicos não havendo divisão rígida dos ofícios similares (escultor/entalhador, carpinteiro/carapina, pintor/dourador), ocorrendo a muitos destes profissionais agirem de acordo com a demanda. (ARAÚJO, 2005, pp.43-44).

A partir do *Censo dos Ofícios de 1746 para Vila Rica e seu termo*, a autora observou a: “inexistência de limites rígidos e atribuições demarcadas entre as várias ocupações exercidas na colônia, particularmente na Capitania de Minas Gerais, caracterizada pela variação ocupacional dos habitantes. A situação não era diferente no tocante aos artífices (ARAÚJO, p.43-44)”, afirmando, assim, o que poderíamos chamar de uma sobreposição de funções.

Estas sobreposições ou exercício de funções que extrapolavam os limites profissionais estabelecidos para cada ofício mecânico não deixaram de gerar conflitos como aquele narrado por Noronha Santos (SANTOS, 1942), ocorrido entre 1759 e 1761, envolvendo os juizes de ofício de carpinteiros e marceneiros e tendo como réu um entalhador que executava,

indevidamente, obras de marcenaria em lugar de dedicar-se “somente a seus trabalhos de talha, oratório, retábulos e lanternas, destinados a igrejas e domicílios”.

Se tampouco os limites entre as Belas Artes e as artes mecânicas eram rigidamente estabelecidos no universo português do século XVIII, assim:

os entalhadores executavam portadas, retábulos e tocheiros; os imaginários esculpam imagens para templos de irmandades e oratórios particulares. Às artes e ciências uniam-se engenheiros, dedicando-se à arquitetura civil e militar, traçando riscos de chafarizes e largos, como também executavam cenários efêmeros para festas religiosas e civis (ARAÚJO, 2005, p.41)

E, sempre de acordo com Jeaneth Araújo, “geralmente os artistas especializavam-se em mais de uma atividade, sendo simultaneamente escultores/arquitetos, pintores/cenógrafos. Faziam obras novas como também reparavam as existentes” (2005, p.41).

Desde havia muito, no contexto artístico colonial brasileiro, corriam notícias do acúmulo de tarefas por parte de alguns artesãos. Foi mencionada uma carta de 1549, do padre Manoel da Nóbrega, em que se referia ao padre Francisco Pires “hábil carpinteiro que também marcineirava”, pois era “oficial de tudo”, com quem a Companhia de Jesus contava: “Antonio Pires pede a V. Revma. alguma ferramenta de carpinteiro, porque ele é nosso “oficial de tudo” [sem negritas no original]” (NÓBREGA, 1549, p.87).

Diferentes caminhos, levados em consideração, levam 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 o termo do século XVI), nos canteiros de obras e nos diversos encargos promovidos por irmandades e pela diocese em Minas Gerais do século XVIII. 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*, organizado por Judith Martins (MARTINS, 1974).

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 ao longo das décadas de 1940 e 1960, e agrupados pela autora em verbetes segundo o sobrenome do artífice. Os verbetes foram compostos:

a partir de cópias de documentos originais levantados por pesquisadores em arquivos públicos civis e eclesiásticos de várias cidades mineiras, sob a orientação

do fundador e primeiro Diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no Brasil, Rodrigo Mello Franco de Andrade. (MARTINS, 1974, p.5)

A publicação do *Dicionário* de Judith Martins entendia-se, já em seu momento, como obra não definitiva e esperava que o acréscimo de documentação, por parte de pesquisadores e estudiosos futuros, levasse a sucessivas reedições atualizadas, o que infelizmente jamais se concretizou. Embora o *Dicionário* tenha se tornado “obsoleto” do ponto de vista quantitativo, pois um grande volume de documentação, como ele mesmo previa, foi localizado e transcrito desde 1974, esta publicação não perdeu, de forma alguma, sua validade e sua potencialidade, na medida em que é capaz de apresentar, em conjunto, uma gama de personagens e suas atuações no mundo das cidades da mineração. Não se tratavam de biografias, como o projeto mesmo alertava, mas de seqüências de transcrições documentais que sugerem muitas trajetórias possíveis e infinitas novas combinações de dados (MARTINS, 1974).

As fontes transcritas no *Dicionário* de Judith Martins, relativas aos trabalhos documentados de centenas de ofícios mecânicos datam, especialmente, da segunda década do século XVIII à segunda década do século XIX, perfazendo, assim, um arco de registros de trabalhos de cem anos, aproximadamente. Poucos documentos escapam a essa concentração cronológica. Uma avaliação quantitativa dos ofícios relacionados aos trabalhos em madeira, a partir da 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. Vejamos que, neste arco de cem anos (1720-1820) correspondente ao grosso da documentação levantada até os anos 1970, constam mencionados 375 carpinteiros, 65 entalhadores, mas apenas 32 marceneiros; sendo que grande maioria destes eram nascidos em Portugal e não haviam passado por exame de ofício nas Câmaras de Minas Gerais. Podemos deduzir que o predomínio, se não dizer exclusividade, da presença do ofício de carpinteiro, neste contexto, propõe já um sistema de equivalência em termos de atuação. Não constam, na documentação transcrita, exames de marceneiros ou eleições de juízes de marceneiros, mas somente o registro da atuação de poucos artífices, com menção específica ao ofício da marcenaria, por parte de portugueses. Seria um problema lexical, uma equivalência dos termos “carpinteiro” e “marceneiro”, assim como carpinteiro e carapina, uma perda da diferenciação entre os ofícios ou uma ambigüidade própria do *Regimento*? (MARTINS, 1974)

É possível observar, sempre tendo em conta a documentação transcrita até 1970, quando mencionados, que trabalhos eram executados em sua maior parte por carpinteiros, e quais

eram realizados por marceneiros ou entalhadores. No que se refere aos carpinteiros, vemos que dos 375 nomes citados no *Dicionário* há referências documentais de trabalhos próprios ao ofício de carpintaria, realizados por carpinteiros, em número de 111. Tratam-se, portanto, de 120 registros de trabalhos de carpintaria, referentes a madeiramento em obras, tetos, assoalhos, portas e janelas, e muitas construções de pontes, entre outros. Dos 120 trabalhos de carpintaria, 111 foram realizados por carpinteiros, identificados por seu ofício no mesmo conjunto de documentação. Apenas registraram-se quatro casos de trabalho de carpintaria realizados por marceneiros e cinco casos, por entalhadores. Deduz-se uma significativa adequação ao ofício e suas funções no que concerne aos carpinteiros em 92,5% dos trabalhos registrados no *Dicionário* de 1974. (MARTINS, 1974)

Do mesmo modo, entre os entalhadores, parece haver um sentido bastante claro de adequação e uma atuação específica dentro do quadro de suas funções. De um total de 51 trabalhos de talha documentados, 45 foram realizados por entalhadores, ou seja, 80,4%. Há apenas cinco casos, entre as 51 obras de talha, atribuídas pela documentação a carpinteiros; e uma talha somente executada por escultor. Por outro lado, há registro de quatro obras de esculturas de imagens feitas por entalhadores. Como vimos em Jeaneth Araújo, o registro de escultores, assim como de pintores, no âmbito da documentação levantada para o *Dicionário* de Judith Martins é bastante raro, pois não se submetiam ao mesmo “controle” pelo mesmo sistema de regulamentação, exames e licenças como os demais ofícios mecânicos (MARTINS, 1974).

Contudo, se o registro de ofícios marceneiros ou mestres marceneiros, assim como o registro de juizes marceneiros estão ausentes na documentação levantada até a década de 1970, quem eram os artesãos responsáveis pela produção de mobília em Minas Gerais do século XVIII e começos do XIX? Há pouca referência a trabalhos de risco ou execução de mobília no imenso volume de fontes levantadas até o momento da publicação do *Dicionário*. Isso poderia se dever a um menor interesse até aquele momento, por parte dos pesquisadores, em relação a uma produção de móveis em Minas Gerais do XVIII e XIX? Por outra parte, muitos artesãos classificados pelo *Dicionário* como carpinteiros, sem documentação com menção explícita do ofício, poderiam ser melhor entendidos como marceneiros. Nas fontes associadas a determinados nomes de artesãos estão recibos de serviços menores, mais refinados, trabalhos com madeira torneada. Por exemplo, Pedro Machado Toledo, considerado carpinteiro, tem como único documento em seu nome um recibo pelo “feito de 50 castiçais torneados”, em 1794, para a *Igreja de São Francisco de Assis* de Mariana (MARTINS, 1974, v.2, p.287) Como esse, inúmeros exemplos remetem artífices da

carpintaria a serviços de marcenaria, em lugar de construções maiores, de pontes e de outras grandes estruturas de madeira.

Mais do que uma inadequação de termos para designar os diferentes ofícios mecânicos presente no vocabulário do século XVIII ou na acepção das palavras adotadas pelo *Dicionário* de 1974, a massa de documentos arrolados até então mostrava caminhos biográficos bastante curiosos. O problema da sobreposição das funções e da ambigüidade das ocupações de marceneiros e carpinteiros (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 XVIII e XIX 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, das pontes aos castiçais.

Observemos o caso de Antônio Pereira da Costa. Morador da cidade de Mariana: registrou sua carta de exame de ofício de carpinteiro em 1798. Em 1745, no entanto, há menção a trabalho realizado por ele no *Registro de Acórdãos da Câmara* pela construção de uma ponte. Muitos anos depois, há indicação, no *Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês* de Mariana, de que fizera três dúzias de castiçais e, alguns anos, mais tarde apareceria no *Livro de Termos da Igreja de São Francisco de Assis* da mesma cidade, responsável pela execução de portas e janelas, o que talvez pela idade avançada não foi capaz de cumprir (MARTINS, 1974, v.1, p.201-202).

A versatilidade de certos artesãos transparece, portanto, na seqüência de trabalhos executados sobre madeira, mas de natureza bastante diversa. Entre outros exemplos, vale citar o de Romão de Abreu, falecido em Mariana, Minas Gerais, em 1798. Para a *Igreja de Nossa Senhora do Carmo* realizara, conforme documentação, em 1765, seis castiçais. Entre 1793 e 1799, no entanto, esteve ligado aos trabalhos de madeiramento do teto da mesma Igreja. Para o templo de Nossa Senhora das Mercês, realizara entre os anos 1774 e 1775 uma mesa e uma credência. Anos depois, passou a trabalhar para este mesmo templo, no feitio de portas e janelas, do forro do arco cruzeiro, da estrutura do sino. Para a Igreja de São Francisco de Assis, sempre em Mariana, recebeu, entre 1774 e 1797, por realizar portas, por cobrir os corredores, por assoalhar a capela e pelo trono e credências do altar mor. Entre 1776 e 1781, fez uma estante para a Capela mor da *Sé* de Mariana e, três anos depois executava uma nova porta para o Palácio Episcopal da mesma cidade. E, assim, entre outras comprovações de trabalhos diversos, percebe-se o quanto o carpinteiro Romão de Abreu, do qual o *Dicionário*

não menciona carta de exame de ofício ou licença de carpinteiro ou marceneiro, pois talvez não se tivesse ainda localizado, cumpria com obras de natureza diversa, de grandes estruturas de madeira, como forros e assoalhos, até a execução de mobília e peças de retábulo (MARTINS, 1974, v.1, p.13-16).

Antônio José da Fonseca, mencionado como carpinteiro pelo *Dicionário* de Judith Martins, pois com essa indicação aparece nos Exames de ofícios, é apontado em processo de pagamento, como “mestre marceneiro”. Em 1760, realizou os balaústres que separam a nave da capela mor para a *Sé* de Mariana. Dez anos depois, fez duas cadeiras de braços para a *Casa de Fundação e Intendência* (MARTINS, 1974, v.1, p.287). João Lopes, eleito escrivão do ofício de carpinteiro em 1741, em Mariana, recebia, no mesmo ano, pagamento pelos bancos dos Cônegos da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, que logo se tornaria Catedral (MARTINS, 1974, v.1, p.397). João Gonçalves Rosa, por sua vez, atuara em seu ofício de carpinteiro junto ao Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, entre 1769 e 1790, realizando obras de carapina, o oratório da Sacristia, quatro tocheiros e uma estante de jacarandá, o trono do Santo Lenho e o Altar da Casa dos Milagres, segundo o Livro de Despesas do santuário (MARTINS, 1974, v.2, p.186). Havia ainda casos menos comuns de atuação de carpinteiros em obras em pedra, portadas e brasões.

Trajetórias individuais como essas, entre tantas outras, sugerem uma atuação profissional bastante ampla por parte dos carpinteiros, enquanto os marceneiros tinham pouca representação numérica e rara participação em obras de grande porte, como pontes ou estruturas de madeiramento nos templos. Em alguns casos, como de Manoel Antônio do Sacramento, há apenas registros de realização de móveis, associados ao seu nome (MARTINS, v.2, p.190). Ao passo que os entalhadores, como vimos, concentravam-se quase sempre de modo mais específico em obras de talha.

Nesse universo de sobreposições de atividades artesanais, onde carpinteiros confundiam-se com marceneiros ou entalhadores, onde as atuações profissionais eram conduzidas, usando as palavras de Jeaneth Xavier Araújo, conforme a demanda, o feitiço de móveis, como os documentos comprovam, cabia a diferentes artífices. (ARAÚJO, 2005) Uma vez encarregados de executar obras de mobiliário, conhecedores dos ofícios de madeira, estavam a atuar não apenas os marceneiros, mas carpinteiros e entalhadores, como se viu. Mais do que isso, a noção de mobiliário de honra, com características de refinamento artesanal, com funções litúrgicas ou civis, própria do século XVIII, aproxima o móvel ao sentido da arquitetura, da decoração interna dos edifícios, da talha e da escultura, mais do que de um simples objeto de uso.

Em seu “Mobiliário: uma história concisa”, Edward Lucie-Smith, refletindo sobre o móvel produzido na Europa, percebeu que, pelo menos desde a Idade Média, a mobília foi influenciada pela arquitetura. Os ornamentos dos móveis foram desde então, muito freqüentemente, emprestados de fontes arquitetônicas. Mas a seu ver, certamente, foram os arquitetos do século XVIII os que exercitaram a maior influência sobre a maneira como se deu o desenvolvimento do mobiliário, insistindo na idéia de unidade entre interior arquitetônico e os objetos colocados num determinado espaço. Faltou-lhe notar que o mobiliário dos séculos XVII e XVIII, além de relacionar-se com a arquitetura, aproximava-se da linguagem escultórica de seu tempo, de modo definitivo (LUCIE-SMITH, 2000, p.14).

A presença da cor e da pintura sobre a mobília remontava à origem do móvel como objeto de civilização. Foi, no entanto, fortemente utilizada a policromia sobre mobília, para além do douramento característico do século XVII, a partir do artesanato alemão desde o século XVIII, com o uso de motivos florais e vegetais e de técnicas populares que ficaram conhecidas como *bauernmalerei*. Não se sabe, ao certo, como tais técnicas de pintura de motivos florais e o predomínio de tons suaves, ao gosto rococó, teriam sido transmitidas aos móveis realizados em Minas Gerais do século XVIII, muitas vezes relacionadas à pintura ilusionista.

Há algumas referências documentais, na trajetória de alguns pintores indicada pelo *Dicionário* de Judith Martins, de pagamentos referentes a trabalhos de pintura sobre mobília. João Lopes Maciel acumulara recebimentos de trabalhos de pintura entre encarnação de imagens, douramentos e pinturas de estantes e escabelos, nos anos 1780-1790 em Mariana. José Martins recebera, em 1741, conforme o Livro de Despesas e Receitas da *Matriz de Nossa Senhora da Conceição*, em Ouro Preto, pagamento por pintar a credência. Por sua vez, o pintor Manoel Antônio Pinto recebia a partir de 1799 pagamentos por dourar os castiçais de pau e pintar o armário grande da *Matriz de Nossa Senhora do Pilar*, também em Ouro Preto (MARTINS, v.2, p.14, 132).

Mesmo um célebre pintor como Manoel da Costa Ataíde recebera pagamentos por dourar ou pratear castiçais, dourar e pintar oratórios, pálios e varas, talhas, tronos, altares e caixilhos, pintar banquetas, credências, palmas e tocheiros, além de encarnar imagens e de realizar suas pinturas em telas e seus grandes trabalhos de pinturas de forro (MENESES, 2003, p.22-30, p.170-216). Assim, a mobília artística ultrapassava os limites da marcenaria e estabelecia diálogo com a arquitetura, a escultura e a pintura. Contudo, o tema da policromia sobre o móvel mineiro dos séculos XVIII e começos do XIX comporia um capítulo especial.

Convém retornar, portanto, ao problema da relação entre talha e mobília. O entalhador Francisco Antônio Lisboa, que não se confunde com o Aleijadinho, depois de trabalhar, em 1745, nas obras dos altares novos da *Igreja de Nossa Senhora do Carmo* de Diamantina, recebeu pagamentos, entre 1752 e 1761, por “estante que fez para livros e papéis da Intendência” (MARTINS, 1974, v.1, p.379). É um exemplo raro, mas significativo, de menção de execução de mobília por parte de um entalhador.

E ainda poder-se-ia lembrar da documentação que associa o próprio Antônio Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho, à realização de móveis.

Recebeu a quantia de trinta mil pela fatura para a Secretaria deste Governo uma mesa de jacarandá preto com suas gavetas e assim mais dois bancos de encosto pequenos para a mesma Secretaria na mesma forma fez dois bancos grandes para a Sala dos oficiais subalternos tudo justo com o Exmo. Sr. Governador e Tesoureiro da Real Fazenda por preço de vinte e cinco oitavas de ouro. (MARTINS, v.1, 379).

Este recibo teria sido precedido de uma petição nos seguintes termos:

Diz Antônio Francisco Lisboa que ele suplicante fez para a Secretaria deste Governo uma Mesa de Jacarandá preto com duas gavetas e assim mais dois bancos grandes para encosto pequenos para a mesma Secretaria na mesma forma fez dois bancos grandes para a sala dos oficiais só a tornos tudo justo como Exmo. Sr. Governador e Tesoureiro da Real Fazenda por preço de vinte e cinco oitavas de ouro e como quer haver seu pagamento, por esta Provedoria – Pede a V. Mercê, lhe faça mercê mandar que informando o Tesoureiro desta verdade se lhe passe mandado. E. R. M. (JORGE, 1971, p.224)

Menções ao jacarandá, presentes em inúmeros recibos de pagamentos e livros de despesas relativas ao mobiliário, assim como em inventários de igrejas mineiras do XVIII, não parece ter sido um mero capricho descritivo ou de identificação. O uso do jacarandá correspondia à escolha de um material especial para a realização de uma peça de honra. Em muitos inventários, o que não era mobília de jacarandá era referido como simplesmente móvel “de pau-branco”, ou de “madeira branca”, associado desta vez ao uso corrente, sem sentido de luxo ou honra. Da mesma forma, cabe aqui uma ressalva sobre a expressão “só a tornos”. Para Márcio Jardim, era um modo de especificar que não se tratava de um trabalho de talha, mas simplesmente de marcenaria (JARDIM, 2006, p.52-53).

A relação da obra de Antônio Francisco Lisboa com a produção de mobília foi bastante discutida desde os anos 1960, com a descoberta e atribuição das peças na reserva do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana (figs.1-3.) e com o achado desta citada documentação referente a trabalhos de marcenaria realizados pelo escultor. Tais idéias culminaram na grande exposição de comemoração dos trinta anos do *Museu de Arte Moderna*

do Rio de Janeiro, em 1978, quando se apresentou ao grande público esta “nova faceta” de Aleijadinho.

As cinco cadeiras conhecidas (fig.3) e atribuídas a Antônio Francisco Lisboa apresentam-se como exemplos de cadeiras de braços estofadas, características da segunda metade do século XVIII: 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 (fig.1), 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 XVIII, rebaixando o assento de modo a responder a uma nova postura 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. Rivas, ao apresentar o trono para o catálogo da exposição de arte latino-americana no *Museu da Filadélfia*, em 2006, indicou justamente um jogo intencional com que o artesão dispôs as proporções da peça: “A cadeira tem tamanho imponente porque foi concebida para projetar a dignidade e magnificência da hierarquia da igreja. Isto foi conseguido através de engenhosa manipulação das proporções e escalas da cadeira.” (RIVAS, 2006, p.506)

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 espaldar (fig.2). Embora enquanto mobília o trono pudesse ser compreendido como um exemplar característico da segunda metade do século XVIII, 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 “simplesmente decorativo”⁵ que marcava o estilo Dom José I. Assim, isso poderia justificar a combinação de estilos que se observa no trono do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana. Uma adequação 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.

O trono episcopal de Mariana apresenta, dessa forma, uma imponente cornija escultórica, onde três anjos ostentam três símbolos associados ao bispado. Entre elementos decorativos como rocalhas, guirlandas de flores, o anjo do centro, um querubim, leva sorridente em sua cabeça a mitra, símbolo definitivo dos bispos e um dos temas que havia sido fortemente evocado durante as festividades de instauração do bispado de Mariana em 1748, trinta anos antes da execução da peça, e bastante conhecidas pelo relato intitulado “Áureo Trono Episcopal”⁶. O rosto sorridente do querubim parecia, aqui, usurpar inocentemente o símbolo do bispado, de acordo com o espírito de graça e jocosidade que marcava certos trechos do relato das festas de chegada do primeiro bispo.

Esta peça de mobiliário do século XVIII 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 mobília e o repertório monumental da talha em decoração de retábulos e das esculturas em pedra empregadas em fachadas no mesmo contexto setecentista de Minas Gerais. Parece haver muitas comunicações, próprias da idéia de totalidade artística do rococó, entre a linguagem escultórica das portadas de edifícios religiosos e dos retábulos – em dimensões arquitetônicas e a talha aplicada ao móvel, em dimensões de um objeto para sentar-se.

⁵ Poderíamos contrapor esta idéia, acrescentando que o decorativo é, ele também, essencialmente simbólico.

⁶ Para este artigo utilizamos a seguinte edição fac-similar: Anônimo. Áureo Trono Episcopal collocado nas Minas do Ouro... Lisboa: Miguel Manescal da Costa, 1749. Edição facsímil em ÁVILA, Affonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas*. Belo Horizonte: Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2006.

No entanto, se olharmos os trabalhos de tantos oficiais mecânicos quase anônimos que atuaram nos mesmos tempos que Antônio Lisboa, encontraremos uma semelhante versatilidade e a mesma capacidade de transitar entre grande 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 mais monumental conjunto de esculturas, ou seja, “pela fatura dos Profetas”, conforme o Livro de Despesas do Santuário de Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas do Campo, Aleijadinho estava a receber outro pagamento “por uns castiçais” (MARTINS, v.1, p.379). O que ocorre é que não se tratavam 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.

No Catálogo da Exposição ocorrida no *Museu da Filadélfia*, nos Estados Unidos, *Arte na América Latina*, em 2006, Jorge F. Rivas P. dedicava uma página ao trono episcopal do *Museu de Arte Sacra* de Mariana ao lado de uma fotografia do móvel. Ao manter a idéia da atribuição do trono a Antônio Francisco Lisboa, o autor lembrava que o arquiteto e escultor trabalhara em outras formas, incluindo o mobiliário, e o trono era uma evidência disso. Retomando suas palavras: “Aleijadinho via a arquitetura, o mobiliário, a escultura e outras ornamentações de edifícios e outras decorações de ambientes como interdependentes, harmonizando-as num contexto específico como parte de um complexo e detalhado projeto” (RIVAS, 2006, p.506-507).

Por sua vez, John Bury havia sugerido que a obra de Aleijadinho correspondia à criação de uma totalidade artística. Escreveu que:

O estilo Aleijadinho pertence ao barroco, no sentido mais amplo do termo. O espírito do barroco era o da universalidade católica e imperial e, nesse aspecto, o Aleijadinho foi um verdadeiro mestre desse estilo. Ele captou instintivamente as noções básicas do barroco em termos de movimento, ausência de limites e espírito teatral, bem como **a ideia de que todas as artes, arquitetura, escultura, talha, douramento, pintura e até mesmo espetáculos efêmeros (...) deveriam ser usados como elementos que contribuíssem harmoniosamente para um grandioso efeito ilusório** (BURY, 2006, p.46-47) [sem negritos no original].

Sem desconsiderar estas sugestões bastante apropriadas que nos fornecem a atenta observação da obra de Aleijadinho, pelo olhar de John Bury, como tampouco a aguda percepção da peça de mobiliário atribuída ao escultor, por parte de Rivas, no catálogo do

Museu de Filadélfia; a ideia de totalidade artística poderia ser somada à sobreposição das atividades entre os ofícios mecânicos em Minas Gerais do século XVIII e começos do XIX. Por outro lado, não se poderia esquecer que o século XVIII europeu transmitia – sobretudo Portugal as recebia e transpunha ao Brasil – concepções de mobiliário próprias ao rococó francês e aos grandes ateliês ingleses – onde, como vimos em Edward Lucie-Smith, a arquitetura compreendia seu espaço interno como um todo composto de diversas partes igualmente importantes. Os móveis compunham estes espaços ao lado de outras formas artísticas de decoração de interiores, como talvez em nenhum outro tempo, onde a hierarquia entre as belas artes e as artes aplicadas se tornou atenuada e, por vezes, subvertida. O sentido de espaço arquitetônico, como lugar de expressão de uma totalidade artística, composta pelo diálogo entre a pintura, a escultura como entalhe e como imaginária, foi perfeitamente compreendido por artistas como Antônio Francisco Lisboa.

Porém, no contexto mineiro do século XVIII, pode-se vislumbrar uma complementaridade entre a grande idéia de totalidade artística, de diálogo entre distintas manifestações e as circunstâncias em que se exerceram os trabalhos artesanais. Vale dizer que a transposição dos modelos da arte barroca e rococó, como concepções de totalidade artística, encontrou uma correspondência com aquela atuação dos artífices que se dava conforme a demanda, como nos sugeriu Jeaneth Xavier Araújo (ARAÚJO, 2005). Aqui, a totalidade artística encontrou um terreno fértil nas fronteiras pouco definidas entre os trabalhos de carpinteiros, entalhadores, escultores e marceneiros. Mas encontrou também acolhida na atuação dos importantes mestres de obras, administradores que estabeleciam contratos de sub-empregada com muitos outros artesãos e artistas, reunindo num mesmo canteiro de obras, oficiais de diversos talentos e habilidades.



Figura 1 – *Trono Episcopal e cadeiras. Antônio Francisco Lisboa (atr.) Jacarandá entalhado e estofado, c. 1778-1783. Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana. Foto da autora.*



Figura 2 - *Antônio Francisco Lisboa, atr. 1780-1793. Trono Episcopal, det. Madeira entalhada.(det.) Museu de Arte Sacra da Arquidiocese de Mariana*



Figura 3 - Cadeira. Antônio Francisco Lisboa (atr.) Jacarandá entalhado e estofado, c. 1778-1783. Museu da Inconfidência, Ouro Preto. Foto Catálogo Banco Safra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANÔNIMO. Áureo Trono Episcopal collocado nas Minas do Ouro...Lisboa: Miguel Manescal da Costa, 1749. Edição facsímil em ÁVILA, Affonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas*. Belo Horizonte: Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2006.

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.

BOSCHI, Caio Cezar. *O Barroco Mineiro: artes e trabalhos*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

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

BURY, John. Os doze Profetas de Congonhas do Campo. In *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. Brasília: IPHAN, Monumenta, 2006. Pp.46-47. Artigo publicado originalmente em *The Month*, v.2, n.3, Londres, setembro de 1949.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Org. *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

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

JARDIM, Márcio. *Aleijadinho*: catálogo geral da obra. Belo Horizonte, RTKF, 2006.

JORGE, Fernando. *Aleijadinho*: sua vida, sua obra, seu gênio. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971.

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.

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

LUCIE-SMITH, Edward. *Furniture: a Concise History*. London, Thames & Hudson, 2000.

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.

MENESES, José Newton Coelho. Homens que não mineram: oficiais mecânicos nas Minas Gerais Setecentistas. In RESENDE, M.E. e VILLALTA, L.C. org. *História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas*. vol I.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó Religioso no Brasil: e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

SANTOS, Noronha. *Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro*. Revista do SPHAN, Rio de Janeiro, n.6, pp.295-317, 1942.

VASCONCELOS, Salomão de. *Ofícios Mecânicos em Vila Rica Durante o Século XVIII*. Revista do SPHAN, Rio de Janeiro, n.4, pp.331-360, 1940.