

Do relato ao entalhe: o Áureo Trono Episcopal e um cadeirão de Jacarandá

Angela Brandão

No texto “Cotidiano e contexto cultural nos passos de Aleijadinho”, que compõe o conjunto de ensaios reunidos para a exposição *Aleijadinho e seu tempo*, de 2006, Ângelo Oswaldo de Araújo Santos escreveu:

Não escaparia ao menino de 10 anos a repercussão das grandiosas festas do Áureo Trono Episcopal com que a cidade de Mariana recebe, em 1748, o primeiro bispo das Minas Gerais, dom Frei Manuel da Cruz – trono mais tarde executado em madeira pelo grande artista.¹

Seria instigante, se não literário, imaginar que aquele que seria mais tarde um escultor tenha vivenciado, ainda que por meio de notícias, com olhos de um menino ainda, os acontecimentos que marcaram a cidade vizinha de Mariana, nas festividades de recepção de seu primeiro bispo – festa narrada em detalhes na conhecida crônica intitulada “Áureo Trono Episcopal”. A ideia de que este mesmo trono – simbólico – tenha se materializado como talha em madeira pelas mãos do escultor ou de outro marceneiro ou entalhador de seu tempo não seria de todo inusitada. A grande festa de inauguração da diocese de Mariana ainda ecoava sobre as recordações da cidade.

Foi corrente, entre os séculos XVII e XVIII, a organização de importantes projetos e cenários decorativos para festas, como arte efêmera capaz de envolver grandes artistas. Assim como constam efeitos de decoração luminosa e carros alegóricos nas descrições da festa de Mariana de 1738, há muitas notícias de festas consideradas essencialmente “barrocas”, tanto no ambiente da Minas do século XVIII (Triunfo Eucarístico e exéquias de dom João V) quanto no amplo universo das cortes e igrejas europeias de então.

¹ SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo. Cotidiano e contexto cultural nos passos de Aleijadinho. In: MAGALHÃES, F. ; CURTI, A. H. (Org.). *Aleijadinho e seu tempo: fé, engenho e arte*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006. p. 43.

Entre outros estudos acerca da decoração efêmera para festas barrocas, no universo de relações artísticas entre Portugal e Roma durante o período joanino, podemos indicar aquele realizado por Marianna Brancia di Apricena – “Gli apparati effimeri e le cerimonie portoghesi nella chiesa dell’Aracoeli”. Aqui, a autora reconstituiu, a partir de generosas descrições em crônicas da época, todo o aparato efêmero projetado e executado às expensas da igreja de Évora – na fachada e dependências da Igreja dell’Aracoeli e em São Pedro de Roma, por ocasião da beatificação de três santos, Giacomo della Marca, Francesco Solano e Margherita da Cortona; e da beatificação de Andrea Conti, Giovanni da Parado, Giacinta Marescotti e Michelina da Pensaro (Conto de Valladolid), entre 1726-1728. O conjunto compreendia tapeçarias, procissões, decorações luminosas, tecidos, entre outros aparatos, caracterizando uma “fusão cenográfica das três artes, arquitetura, pintura e escultura”.²

Em Portugal, desde 1640, os modelos romanos de arte efêmera foram adotados: arcos para entradas régias, fogos de artifício em festas reais, aparatos móveis, etc. Arcos e carros alegóricos eram construídos também para festividades religiosas, procissões ou canonizações de santos, seguindo, muitas vezes, programas iconográficos retirados da mitologia clássica, representados entre rochedos e nuvens, adaptados às circunstâncias da festa. Alguns carros alegóricos se autodestruíam com fogo no final da celebração. Os melhores arquitetos eram chamados para colaborar nesses aparatos. Antonio Canevari foi contratado para os fogos comemorativos do anúncio do duplo casamento entre as Casas Reais da Espanha e Portugal, em 1728. Em 1719, Ludovice desenhou as arquiteturas efêmeras para o percurso de Corpus Christi, de acordo com a disposição de dom João V para reformular e aumentar o espetáculo da fé cristã.³

O sentido de integração da arte barroca e da composição das decorações para festas indica que:

² APRICENA, Marianna Brancia di. Gli Apparati Effimeri e le Cerimonie Portoghesi nella Chiesa dell’Aracoeli. In: BORGHINI, Gabriele; ROCCA, Sandra Vasco. (Org.). *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la Cultura Romana del suo tempo*. Roma: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1995. p. 231-246 Ver também: MAGNE, Émile. *Les fêtes en Europe au XVIIe siècle*. Paris: [s. n.], 1930.

³ PEREIRA, João Castel-Branco. Arte Efêmera. In: PEREIRA, J. F. (Org.). *Dicionário de arte barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 1989. p. 48-51.

Se os pintores, os escultores e os arquitetos contribuíram muito para a invenção destes espetáculos que constituem obras barrocas “avant-la-lettre”, as festas propiciaram à pintura, à escultura e à arquitetura aquilo que elas as tinham emprestado. Antes de ser quadros efêmeros estritamente, as obras barrocas foram quadros vivos.⁴

A imagem levantada, talvez como efeito literário, de que Antônio Francisco Lisboa tivesse tomado contato direto ou indireto com as manifestações da festividade para a chegada do primeiro bispo de Mariana, e o conjunto de festas realizadas no contexto das cidades de Minas Gerais do século XVIII, tanto aquelas conhecidas por registros narrativos quanto aquelas que não tiveram registro escrito, tudo indica, como era próprio ao universo artístico setecentista, uma possível vinculação entre projetos artísticos de caráter efêmero, 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 se supor um sentido comum na concepção simbólica e formal do 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?

No que se refere especificamente à percepção artística de Antônio Francisco Lisboa, recorreremos ao que John Bury bem precisou:

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 como um cortejo ou uma exibição de fogos de artifício, deveriam ser usados como elementos que contribuíssem harmoniosamente para um grandioso efeito ilusório.*⁵

⁴ ROY, Claude apud CORTANZE, Gérard de. *Promenades baroques*. Paris: Arsenal, 1995. p. 149.

⁵ BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Brasília: Iphan, 2006. p. 46. (Série Monumenta). Grifo nosso.

As festas e sua organização decorativa deveriam emprestar uma série de elementos formais, temáticos, alegóricos para outras formas artísticas, digamos, “não efêmeras”, e vice-versa.

A festa realizada em Mariana, em 1748, para receber seu primeiro bispo, dom Frei Manoel da Cruz, foi cercada de uma série de atuações anônimas, especialmente no que se refere ao relato de descrição da festa publicada em Lisboa no ano seguinte – onde se tem indicado apenas o editor. Alguns “padres-poetas”, organizados em torno da Academia do Áureo Trono, formularam poemas, discursos, sermões, canções, encenações teatrais para honrar e celebrar a chegada do bispo. Entre as tantas alegorias e emblemas criados para a festa, estava o “sol mitrado”. Este “símbolo” aparece tanto nas poesias como materializado em decoração das procissões realizadas por ocasião da festa. Sua criação foi atribuída a Francisco Xavier da Silva, padre-poeta talvez nascido e bacharelado em Portugal, cuja atuação nas festas de posse do bispo teria se destacado – como mais tarde se tornaria cônego prebendado do colégio capitular do novo bispado e representante ilustre da intelectualidade eclesiástica de seu tempo. Com pendores para as artes plásticas, teria criado o emblema do sol-mitra, representado num carro triunfal em 28 de novembro de 1748 e explicado por ele mesmo num longo poema.⁶

Esses personagens – organizados em torno da Academia do Áureo Trono –, sua história e seus escritos apresentam um fragmento, dão uma ideia, do que teria sido o papel e a mentalidade da “comitência” – o mecenato artístico por parte do bispado e do clero daquele momento.

Domingos José Coelho de S. Paio (Sampaio), que no período das festividades do Áureo Trono atuava como vigário encomendado da Vila do Ribeirão do Carmo, teve atuação importante no programa festivo, colaborando na ornamentação da cidade. Assim como Francisco Xavier da Silva, apresentava talento e sensibilidade para as artes plásticas, criando o projeto de iluminação da sé para as três noites que se seguiram à chegada do bispo, com frases, figuras e símbolos luminosos.⁷

Embora se tenha indicação de uma atuação mais direta desses dois padres no programa iconográfico e na idealização em todo ou em parte – ou, ao me-

⁶ ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século de ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais, 2006. p. 648.

⁷ *Ibid.*, p. 662-663.

nos, Francisco Xavier de Brito teria concebido o sol-mitra, como forma plástica e poética, e Domingos José Coelho Sampaio teria desenvolvido o projeto de iluminação decorativa da sé de Mariana –, é possível se supor que um esforço coletivo, que reunira tanto os representantes da igreja como talvez arquitetos, escultores e entalhadores, tenha se dado em torno da decoração efêmera e dos carros alegóricos, etc., durante as festas do Áureo Trono.

Mas, qual seria a importância do Trono Episcopal, qual seu sentido poético e decorativo na descrição das festividades para a chegada do primeiro bispo?⁸ O próprio título do relato que descreve as festividades e reúne parte das criações literárias lidas e declamadas durante as celebrações remete-se ao trono: um trono de ouro, o “áureo trono episcopal colocado nas Minas do Ouro”, a cadeira a ser ocupada por dom frei Manoel da Cruz. O sentido, talvez óbvio, de que a presença da cadeira dava origem e era a própria cátedra, e que, portanto, transformava a igreja matriz da cidade de Mariana, igreja de Nossa Senhora da Assunção em catedral era exposto, entretanto, no

Sermão no Segundo Dia do Tríduo com que se celebrou a criação e dedicação da nova Catedral de Mariana [...] mudado pelo Sumo Pontífice o título da Conceição, que tinha a igreja paroquial antiga, no da Assunção da Virgem Santíssima, que deu à Nova Sé: “Lia representa a uma Igreja Catedral, visto que é Igreja com Prelado; *porque da Cadeira Pontifical é que se chamam Catedrais*, ou Sés as Igrejas, em que residem Bispos”.⁹

⁸ Não seria preciso retomar a história do sentido honorífico da cadeira desde as origens da civilização. Desde os egípcios, os inventores da cadeira, este objeto revestiu-se de um sentido de uso – o sentar-se simplesmente – e de um sentido honorífico. Estar sentado representava poder, dignidade, distinção. Assim as cadeiras se revestiram de uma monumentalidade e as civilizações antigas – mesopotâmicos, egípcios, gregos e romanos – impuseram-lhe um caráter formal e simbólico, transformando-as em objetos emblemáticos. LUCIE-SMITH, E. *Furniture: a concise history*. London: Thames and Hudson, 2000.

⁹ MORAES, José de Andrade e. Sermão no Segundo dia do Tríduo com que se celebrou a criação e dedicação da nova Catedral de Mariana [...] mudado pelo Sumo Pontífice o título da Conceição, que tinha a igreja paroquial antiga, no da Assunção da Virgem Santíssima, que deu à Nova Sé. In: *ÁUREO Trono Episcopal collocado nas Minas do Ouro...*Lisboa: Miguel Manescal

Assim também nos termos da aprovação da publicação do relato, este é tratado como “relação da entrada e posse que tomou o novo Prelado da sua também nova Cadeira Episcopal da Cidade de Mariana”.¹⁰ Ou, mais adiante, no mesmo sermão de inauguração da nova catedral: “Chegou enfim o novo Peregrino e desejado Jacó ao tálamo espiritual, *ao trono de Mariana* [...]”.¹¹ Ou, ainda, nas primeiras páginas do relato anônimo, dirigindo-se a dom João V: “[...] e esta fidelidade para com o Príncipe Secular habilitava o Carmo para *merecer o trono do Eclesiástico*, como mereceu com o nome de Cidade Mariana”.¹²

Ao lado do sentido figurado, trono como cátedra, como o lugar do próprio poder do bispo, uma cadeira honorífica surge como objeto a compor uma espécie de cenário onde se apresenta o personagem principal, no dizer do sermonista, o “novo Peregrino”. Em muitos momentos no decorrer da narrativa, o trono episcopal manifesta-se como ponto central para onde se dirigem os olhares dos participantes, o lugar a ser ocupado pelo protagonista da série de celebrações. Esta ideia aparece mesmo antes da chegada em Mariana, durante as passagens da longa viagem que empreendeu dom Manoel desde o Maranhão. Ainda em Vila Rica, foi recebido pelas autoridades com “galas” e um “lustroso concurso” com cinquenta passos até chegar à Matriz. Chegando àquele:

Templo grande e majestoso; mas que ficou pequeno para a multidão do concurso, que foi o maior que até então tinha visto em si. Estava rica, e primorosamente ornado; à entrada da parte da Epístola se via prevenido o lugar, em que havia de paramentar-se o novo Governador (bispo?) o qual foi recebido com toda a honra Eclesiástica, que o Cerimonial man-

da Costa, 1749. Edição fac-símile em ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século de ouro e as projeções do mundo barroco*, p. 571. Grifo nosso.

¹⁰ ÁUREO Trono Episcopal collocado nas Minas do Ouro... Lisboa: Miguel Manescal da Costa, 1749. Edição fac-símile em ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas*, p. 353.

¹¹ *Ibid.*, p. 578. Grifo nosso.

¹² *Ibid.*, p. 359. Grifo nosso.

*da. Tomou a cadeira, que lhe estava preparada sobre um estrado com seu espaldar de damasco carmesim, e a cadeira era de veludo da mesma cor.*¹³

A difícil viagem transcorrida durante meses e a longa espera pela chegada do bispo a Mariana resultaram numa expectativa, segundo o relato, sem par de vê-lo, finalmente, ocupar seu trono: “Não havia pessoa de todos os estados e condição, (ainda servil) que não desejasse ver o novo Prelado no seu trono”.¹⁴ E assim, o trono se torna o espaço de ação do bispo, para onde se dirige finalmente a cada etapa das comemorações:

*Desceu Sua Excelência do trono [...]. “Subiu ao trono, e nele recebeu geralmente a obediência de todo o estado, assim Eclesiástico como Secular; e rezando S. Excelência as orações na parte da Epístola, tomou a Mitra, e Bago, e no meio do Altar deu a bênção Pontifical ao povo [...]. Enquanto S. Excelência se restituiu ao trono, onde se despiu dos paramentos, e tomou a capa magna [...]. S. Excelência, que depois de orar *subiu ao trono*, e com uma prática gratulatória, doutrinal, e elegante, exortou ao nobre Cabido [...].*¹⁵

Tudo isso parece sintetizar-se em duas estrofes de um dos poemas declamados na primeira noite do tríduo, composto por José de Andrade e Moraes: “No trono excelso, com real presença,/ Todo o povo feliz ver-vos alcança [...]”.¹⁶ E, por fim, o trono aparece “portátil” em carro alegórico em meio ao cortejo pelas ruas de Mariana, atrás de uma cavalcada de 11 figuras alegóricas:

Atrás dessa enigmática e brilhadora cavalcata rodava suntuoso, e rico o segundo carro triunfal, tão magnífico, e majestoso, como o ânimo de quem o aprontou. Era ele o remate de tão glorioso aparato; não podia ter outro lugar para ser, como foi, a excelsa coroa de tão vistosa

¹³ *Ibid.*, p. 375. Grifo nosso.

¹⁴ *Ibid.*, p. 378.

¹⁵ *Ibid.*, p. 378, 402, 405, 412. Grifo nosso.

¹⁶ *Ibid.*, p. 436. Grifo nosso.

magnificência. Neste, pois, o *trono portátil* se via muito de assento a majestade da Igreja, a qual, para parecer coisa do Céu, se já não era triunfante, sua triunfadora e triunfando Igreja Mariana, por conseguir a venturosa companhia do seu novo e amado Esposo espiritual.¹⁷

O trono, como símbolo e lugar destinado a ser ocupado pelo bispo, título do relato das festividades para receber o prelado, ganha forma no decurso da narrativa, concretiza-se como imagem e objeto, como um simbólico e verdadeiro trono de ouro. Nesses termos, aparece uma única vez no “*Soneto diacróstico*” de José de Andrade e Moraes, entre as obras apresentadas pela Academia do Áureo Trono, reunidas como “*Oração acadêmica e congratulatória*”: “Mariana de gala traz o agouro: Croas perlas lhe dão de altiva glória: Rutilo faz da prata o *trono de ouro*”.¹⁸

O objeto que se fará entalhar e estofar por um excelente trabalho de marcenaria – ebanisteria, poder-se-ia dizer – 30 anos depois, seja pelas mãos do célebre escultor Antônio Francisco Lisboa, seja por outro mestre desconhecido, condensará, de modo curioso, mas coerente, muitos dos elementos simbólicos próprios ao bispado e presentes nas cerimônias de recepção do primeiro bispo de 1748. O trono era por si mesmo um símbolo, mas trará em seu espaldar, aos lados da testeira, dois anjos carregando outros símbolos episcopais: o bago de uma parte, e, de outra, um elemento que se perdeu, juntamente com a pequena mão do anjo que se quebrou. Ao centro, um anjo querubim, portando em sua cabeça a mitra e, nos lábios, um sorriso.

As crianças compunham o cortejo, em muitos momentos do relato das festividades do Áureo Trono, dando-lhe jocosidade, alegria e motivo de riso – teor escolhido para narrar grande parte do ambiente da festa e os poemas escritos para a ocasião:

Seguia-se às sobreditas figuras uma dança de Carijós, ou gentio da terra. Era esta ajustada de *onze mulatinhos de idade juvenil*, nus da cintura para cima, a qual cingiam várias plumas caídas até os joelhos, formando saio: rodeavam as cabeças penachos das mesmas plumas, e ou-

¹⁷ *Ibid.*, p. 483-484. Grifo nosso.

¹⁸ *Ibid.*, p. 507. Grifo nosso.

tros cingidos de papel pintado, e latas crespas; nos braços, e pernas tinham várias prisões de fitas, maravalhas e guizos; na variedade das mudanças usavam de uns arcos, com que formavam diversos enleios, cantando ao mesmo tempo celebres toadas ao som de tamboril, flautas e pífaros pastoris, tocados por outros Carijós mais adultos, *que na grosseria natural dos gestos excitavam motivo de grande jocosidade*.¹⁹

E também:

Era de meninos o baile, para ser o amor o guia do festejo; pois para se fazer gigante do prazer, nunca passou Cupido da infantil estatura, nem pode deixar o amor de ser sempre menino para se perpetuar o seu gosto. Se já não é por isso que *os meninos dançam* neste aplauso; porque como S. Excelência Reverendíssima é quem anima este alvoroço público significam os *pueris dançadores*, que *nunca há de envelhecer o gosto, antes será perene a alegria* com a assistência de ilustre Príncipe.²⁰

Assim como as crianças sorriam e dançavam, anjos representados como crianças formavam parte da decoração dos carros alegóricos:

Seguia-se um carro triunfante de cumprimento 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

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

¹⁹ Ibid., p. 464-465. Grifo nosso.

²⁰ Ibid., p. 481. Grifo nosso.

²¹ Ibid., p. 441-442. Grifo nosso.

para os carros triunfais e, mais de trinta anos passados, estes mesmos temas decorativos – os anjos ocupados com a mitra e o bago – entalhados em madeira para o trono episcopal 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

O modelo dos anjos – mensageiros, portadores de emblemas, escudos, tarjas, símbolos de todo tipo – remonta à própria história de sua representação nas práticas artísticas. Os anjos aparecem representados como personagens da teologia cristã desde a arte cristã primitiva. Durante a Idade Média, ainda que muitas vezes como crianças, geralmente meninos de sexualidade atenuada, mantinham uma postura solene. A partir do Renascimento, surgem modelos de representação de anjos crianças dotados de alegria e irreverência. Proliferam representações bem-humoradas dessas figuras celestiais, cumprindo os mais diferentes papéis na arte religiosa a partir do século XVI, acentuando-se em número e graça na arte barroca. A ideia dos anjos como portadores de mensagens espirituais, como elo entre Deus e os homens, foi explorada de muitas maneiras pelas formas artísticas. Sejam legiões numerosas em cenas celestiais, sejam grupos menores, sejam pares – ajudando-se mutuamente a sustentar uma “mensagem”: escudo, emblema ou símbolo –, os anjos são recorrentes na arte religiosa dos séculos XVII e XVIII.²³

Apresentá-los ao redor do trono talvez seja uma forma exemplar, já que por um lado os serafins eram considerados “aqueles que circundam o trono de Deus”, com seis asas para que duas cubram o rosto (por medo de ver o Deus), duas cubram os pés (eufemismo para ocultar o sexo) e duas para voar (Isaías 6: 1-2).

Num dos exemplos centrais para a arte religiosa dos séculos XVII e XVIII – o altar da basílica de São Pedro, em Roma, esculpido por Gianlorenzo Bernini –, representa-se a “cátedra de São Pedro” (1657-1666), símbolo da autoridade de Cristo, outorgada ao papa. O trono eleva-se no ar sobre uma base terrena: os quatro padres

²² *Ibid.*, p. 465-466. Grifo nosso.

²³ CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1998. p. 60-61; TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de santos*. Porto: Lello & Irmãos, 1990. p. 20. Ver também: AREOPAGITA, Dionísio. (Pseudo). *Oeuvres complètes*. Paris: [s.n.], 1943; AREOPAGITA, D. (Pseudo). *Teologia mística*. São Paulo: Fissus, 2008.

(doutores) da Igreja (Santo Ambrósio, Santo Atanásio, São João Crisóstomo e Santo Agostinho). O poder do papa era confirmado por sua fonte de sabedoria: o Espírito Santo, representado como uma pomba em vidro traspassado por luz natural, e mais diretamente ligados ao espaldar do trono dois anjos meninos *ignudi* levam as chaves, símbolos de Pedro, e, ao centro, a mitra papal.

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 portadores da confirmação do poder que ali se assentaria. O anjo central, um querubim, traz à cabeça a mitra.²⁴ 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 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.

Certamente, a mitra era mencionada como uma das peças a compor a indumentária de dom Francisco Manoel da Cruz, entre os paramentos relativos ao bispo:

Logo o Mestre de Cerimônias com vários Capelães de sobrepelizes presentou os paramentos ao Reverendíssimo Doutor Governador, que servindo de Presbítero assistente, os ministrou a S. Excelência, o qual se revestiu de Sobrepeliz, Amicto, Alva, Cíngulo, Cruz peitoral, Estola, Capa, Pluvial, Anel, e *Mitra*.²⁵

No entanto, a mitra transcendia seu uso como paramento, mesmo sendo este já bastante simbólico. Tornou-se, no programa decorativo das festividades do Áureo Trono Episcopal, de 1748, um objeto isolado e apresentado sob diferentes formas, sempre com o sentido de enaltecê-lo, e foi, ao lado do trono, um dos motivos mais explorados do ponto de vista plástico. A mitra aparece desse modo, como símbolo luminoso, ao lado do báculo e da cruz:

²⁴ TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de santos*, p. 162-163.

²⁵ ÁUREO Trono Episcopal colocado nas Minas do Ouro... Lisboa: Miguel Manescal da Costa, 1749. Edição fac-símile em ÁVILA, Afonso. *Resíduos seiscentistas em Minas*, p. 401. Grifo nosso.

Na Segunda noite se observou exaltada sobre outra estrela uma Cruz, e nos lados uma Mitra, e um Bago Episcopal, rodeando à distância da Igreja o nome de S. Excelência, tudo por arquitetura luminosa.²⁶

No desfile de oito figuras a cavalo, cada uma trazia um dos símbolos associados ao bispo.

A décima figura levava uma coluna, e no alto dela uma Mitra com o seguinte letreiro: *Firmabitur, & non flectetur* [...]. A undécima figura levava uma Mitra exaltada sobre uma nuvem, e no alto da dita Mitra uma Estrela, cuja letra era seguinte: *Contulit ei Splendorem*.²⁷

A mitra apresentava-se, assim, ao lado dos demais símbolos associados ao bispado. Num dos carros triunfantes, como vimos, vários anjos sustentavam a mitra, o chapéu e o bago.

Mostrava a efeitos da pintura sair de uma concha, e esta de uma nuvem, que tocava o chão. Conduzia-se por quatro rodas, a que dava movimento um artifício oculto. Levava no alto da popa um Sol Mitrado, exaltado sobre uma glória de Anjos e Serafins, e da mesma entre resplandores saíam o Bago, e Cruz Episcopal.

Entre 12 figuras, viam-se:

[...] emblemas e letras seguintes Uma Mitra com a letra: *Optimè Certante*. Uma Cruz Episcopal: *Salus Reipublicae*. Uma Mitra, Bago, e Chapeo: *virtutis proemia*. Uma Cadeira

²⁶ Ibid., p 395.

²⁷ Ibid., p. 464. As expressões em latim querem dizer: "Firmar-se-á e não dobrará"; "Conferiu-lhe esplendor". Trad. Lourenço de Oliveira, p. 627-642.

debaixo de um dossel: *Ubique Primus*. Uma Mitra ilustrada por um sol: *Lustrans universa in circuitu* [...] Uma Mitra sobre uma almofada: *Collatus honore*.²⁸

A associação do sol mitra, criada em forma plástica e em forma poética pelo cônego Francisco Xavier da Silva (“No âmbito de todo o carro se liam os seguintes elegantes versos feitos pelo M.R. Cônego Francisco Xavier da Silva, como exposição do emblema do Sol Mitra, cuja propriedade, e empresa se deve ao mesmo Autor da Poesia, que se segue.”), aparecia em muitas estrofes: “[...] no Sol a Divindade/ Com o nome de Mitra reconhece [...] a Mitra de Luz”, “Que os raios do Sol Mitra sejam aios, Da Mitra do seu Sol, e dos seus raios”.²⁹ A imagem plástica e poética criada para a ocasião da chegada do bispo à Mariana foi assim descrita, detalhadamente, em outro ponto do texto:

E não me engano; porque aquele andante, ou movido sólio sustentava a Mitra do Sol, ou o Sol Mithren, como glorioso jeroglyfico do Preclaro Pontífice Marianense. Luzido retrato para tanta glória! Prodigiosa Metamorfose de luz para os auspicados, brilhantes progressos de nossa Mariana! Tinha esta cidade no Carmo o timbre das Estrelas para luzir, agora aumenta-se-lhe o esplendor, porque um Sol mitrado é o que lhe ilustra, a coroa a sua grandeza. Sim, que é todo o sol nos luzimentos, e na claridade das virtudes o excelentíssimo Prelado, o sagrado Pastor, que a ilumina.³⁰

A cidade é, portanto, transformada pela luz advinda da mitra-sol, da “claridade das virtudes” do primeiro bispo. Porém, o sol de Mariana é também combinado, sob as formas poéticas presentes no relato do “Áureo Trono”, como

²⁸ Ibid., p. 441-443. As expressões em latim querem dizer: “Combatendo otimamente”; “Salvação do bem comum”; “Prêmios da virtude”; “Em qualquer lugar, o primeiro”; “Aclarando tudo em volta”; “Colado com honra”. Trad. Lourenço de Oliveira. p. 627-642.

²⁹ Ibid., p. 442-450.

³⁰ Ibid., p. 480.

metáfora do ouro: “E Mariana, que gera o metal louro,/O Bispo é do Sol, Planeta de ouro”.³¹

O conjunto de cadeiras destinadas ao bispo de Mariana, aparentemente composto de ao menos cinco peças iguais e um trono monumental, todos entalhados em jacarandá, revelam em maior ou menor grau, restos de douramento. Parece provável que não tivessem sido totalmente douradas as peças, mas somente nas partes entalhadas, tendo sido deixada a madeira natural, o negro do jacarandá, aparente nas partes lisas. O douramento sobre mobília dizia respeito a uma longa tradição. Longe demais, talvez, recordar os tronos egípcios que fizeram uso de metais preciosos como revestimento ou como estrutura. Também os romanos conceberam mobiliário como peça metálica. Depois do predomínio do uso aparente da madeira, ainda que ricamente entalhada, no mobiliário de luxo medieval ou renascimental, o gosto pelo aspecto dourado, ou mesmo prateado, aplicado aos móveis ressurgiu na *ebanisteria* barroca. Em alguns casos, peças inteiramente metálicas foram concebidas, mas prevaleceu a talha em madeira folhada a ouro ou prata.

No mobiliário barroco luso-brasileiro, tanto no período nacional-português como joanino, o uso do douramento não ofuscou a preferência pela cor natural do jacarandá, uma espécie de opção por um material proveniente do Brasil, semelhante ao ébano. Na medida em que o artesão, altamente especializado, optou pelo jacarandá ao conceber as cadeiras encomendadas pelo bispo Domingos da Encarnação Pontével, sabia que selecionava a matéria mais nobre à sua disposição, a “madeira negra” (em oposição ao “pau-branco”, como eram designados os móveis de menor importância pelos inventários). A nobreza do jacarandá era, no entanto, acrescida de um elemento duplamente precioso: evocativo de uma longa tradição do mobiliário, de um gosto próprio das cortes europeias, de uma tendência do rococó francês – em trabalhar com o contraste entre a talha dourada e superfícies lisas não douradas. Mas aliada ao *savoir-faire* do artista que as concebeu, de uma consciência clara da excelência de seu ofício, não poderia ecoar ainda a metáfora que décadas antes tinha circulado sobre carros alegóricos, erguida por figuras a cavalo, entoada em poemas, pelas ruas de Mariana? Um trono de ouro. A mitra apareceria, assim, como símbolo a coroar o espaldar das cinco cadeiras

³¹ *Ibid.*, p. 447.

que, ao menos cinco, circundavam o trono; apareceria a coroar o próprio trono, levada pela cabecinha do querubim sorridente, mas apareceria também dourada, exatamente como a mitra-sol de 1748: “A coroa é a Mitra mais brilhante”.³²

O anjo que se coloca à direita do trono carrega nas mãos o báculo.³³ 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, da cruz, como representativo do poder e como enaltecimento, sob forma plástica e poética, da presença do primeiro bispo. O báculo surge em efeito luminoso na decoração efêmera da fachada da recém-criada catedral: “Na segunda noite se observou exaltada sobre outra estrela uma Cruz, e nos lados uma Mitra, e um *Bago Episcopal* [...] tudo por arquitetura luminosa”.³⁴

Assim, ao lado da mitra e da cruz, o báculo aparece não apenas em símbolo luminoso, mas também em outro dos aparatos organizados para as festividades, dessa vez a ser transportado em carro triunfal, onde fora apresentado transportado por anjos:

Seguia-se um carro triunfante [...] relevos de primoroso engenho, entre os quais se viam vários Anjos, uns pegando em tarjas [...], e outros ocupados com Mitra, Chapéu, e *Bago*. [...] Levava no alto da popa um Sol mitrado, exaltado sobre uma glória de Anjos, e Serafins, e da mesma entre resplandores saíam o *Bago*, e Cruz Episcopal. [...].

³² *Ibid.*, p. 449. Ver LUCIE-SMITH, E. *Furniture: a concise history*.

³³ O báculo ou bago (desus.), como aparece quase sempre no texto do “Áureo Trono”, tornou-se um dos símbolos episcopais por um caminho humilde. Na história da Igreja, os papas e bispos, quase sempre de idade avançada, usavam bastões ou bengalas para se apoiarem, estes objetos foram ganhando significado simbólico, dando origem à ideia de bastão ou cajado do líder dos homens. Uma das primeiras formas de báculo foi o cajado de pastor com um gancho na ponta para abarcar o pescoço da ovelha e trazê-la para o bom caminho, reconduzindo-a ao rebanho. Esse tipo de báculo foi usado na Irlanda até o século XII. O báculo com o topo em forma de tau ou arredondado foi muito usado entre abades até o século XIII. A partir do século VI teria aparecido o báculo com topo em forma de espiral, com longa carreira ao longo dos séculos. O báculo é usado por bispos, arcebispos e cardeais, abades regulares e abades comendatários (nos limites dos mosteiros). É proibido, no entanto, às abadessas. TAVARES, J.C. *Dicionário de santos*, p. 165.

³⁴ Áureo Trono Episcopal... In: ÁVILA, A. *Resíduos seiscentistas em Minas*, p. 395. Grifo nosso.

E, mais adiante, levados por uma entre as doze figuras que portavam emblemas e letras estavam “Uma mitra, *Bago* e Chapéu: *Virtutis proemia* (Prêmios da Virtude)”.³⁵

Resta saber qual seria o terceiro símbolo presente no trono episcopal de Mariana, o que seria levado pela mão do anjo mutilado: um anel, uma cruz, um chapéu³⁶? Se levarmos em conta, mais uma vez, o relato do *Áureo Trono*, mesmo que se trate de uma simples e livre associação, distanciada no tempo em mais de trinta anos, mas considerando que tais símbolos atribuídos aos bispos têm permanência secular, podemos imaginar como se tomou, no ambiente restrito do bispado de Mariana, de modo mais recorrente cada um desses atributos. Vimos que a Mitra foi, sem dúvida, o elemento preponderante na poesia e na decoração efêmera durante as festas de 1748 e ela estava, ali, a coroar a mobília dos anos 1780-1790. Assim também o báculo, em menor medida, pertencera ao universo das festividades do *Áureo Trono*. Talvez o elemento presente em maior número de vezes, associado aos símbolos anteriores, tenha sido a Cruz Episcopal. Também esta consistia no símbolo preponderante do retrato de dom Frei Domingos da Encarnação Pontével, o quarto bispo de Mariana, para quem a mobília teria sido feita. Embora, nesta imagem de autoria desconhecida (retrato que se encontra exposto na mesma sala do Trono do *Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana*), o bispo marcasse com o dedo indicador uma das páginas de um pequeno livro – a Bíblia ou um missal – como quem tivesse interrompido a leitura, momentaneamente; embora revelasse discretamente o anel episcopal na mão direita, é uma pesada cruz metálica o foco central de seu retrato, despido de qualquer outro ornamento e marcado por um sentido completo de austeridade³⁷. Se o próprio frei Domingos da Encarnação Pontével tivesse interferido, de alguma maneira, na concepção de seu próprio retrato ou do conjunto de móveis que comporiam

³⁵ *Ibid.*, p. 442-443. Grifo nosso.

³⁶ A curadora do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana apontou como uma dos possíveis objetos a ser sustentado pelo anjo à direita do Trono, um livro, levando em consideração que em alguns dos retratos dos Bispos do século XVIII de Mariana, eles aparecem retratados com um livro nas mãos.

³⁷ Cruz peitoral – já no século X muitos bispos usavam cruz no peito como devoção particular. No século XVI assumiu distintivo próprio dos bispos, arcebispos, cardeais e do papa (TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de Santos*, p. 165).

o salão de visitas de “seu” Palácio, não teria escolhido como um dos emblemas predominantes a cruz episcopal mesma?

O momento que marcara as comemorações da chegada do primeiro bispo a Mariana, dom Frei Manoel da Cruz, distava em trinta e um anos do exercício do governo deste quarto bispo. Entre a morte do primeiro Prelado e a chegada de dom Frei Domingos da Encarnação Pontével passaram-se quinze anos, período em que o bispado de Mariana foi administrado por procuradores, cujos dois bispos, o segundo e o terceiro, mantiveram-se à distância, governando através de delegados. Esta ausência do poder episcopal, uma lacuna de quinze anos, teria sido um dos motivos para o desenvolvimento de um ambiente de disputas e desobediência por parte do Cabido de Mariana. O episódio de retorno de um bispado presente, na figura de Frei Domingos da Encarnação Pontével, teria marcado, por um lado, uma atmosfera de reviver a chegada do primeiro bispo – pois este era de fato o segundo bispo a estar presente em Mariana. Por outro lado, teria provocado a necessidade de reafirmar a disciplina de um poder agora presente, recobrar o controle de um clero disperso por interesses e rivalidades³⁸. Desta forma, poder-se-ia estabelecer, por outro caminho, a ligação entre o ambiente em torno do *Áureo Trono Episcopal*, de 1748, e o contexto de confecção do Trono Episcopal em madeira entalhada dos anos 1780-90 – ambos os momentos de importante afirmação do poder do bispado; no primeiro caso, em meio a uma diocese recém-criada e, no segundo, em meio a uma diocese governada durante quinze anos por procuradores. Entre os muitos livros de interesse diverso, da música à culinária, presentes no inventário de morte de Pontével, constava, como não poderia deixar de ser, o relato do “*Áureo Trono Episcopal*”, de 1749. Aquele que teria encarregado ao marceneiro a concepção e a execução de um trono episcopal tinha certamente em mãos, entre seus livros, o relato das festas da chegada solene do primeiro bispo em Mariana e todo o repertório das imagens plásticas e poéticas, organizadas de modo efêmero em torno do trono áureo.

Porém, haveria uma imagem literária, impressa nas primeiras páginas da crônica narrativa das festividades do *Áureo Trono Episcopal*, que indicava um anseio em concretizar aquelas palavras e aqueles acontecimentos em forma plástica.

³⁸ SANTIAGO, Pe. Marcelo Moreira et al. *Igreja de Mariana 100 anos como arquidiocese*. Mariana: Dom Viçoso, 2006. p. 49-52

Nas Licenças do Santo Ofício, Aprovação do M.R.P. M. Frei Francisco de Sant-Iago, Ex-leitor Jubilado, Consultor do Santo Ofício, e da Bula da Cruzada, lia-se:

São os livros os tesouros, em que se depositam as mais preciosas memórias para a posteridade; e o que hoje se escreve em papel, gravavam os antigos para memória de futuro em lâminas de metal. Em lâminas de fino ouro se devia esculpir o que contém este livro³⁹.” Tratava-se apenas e certamente de um recurso retórico, mas poderia soar, talvez, a um leitor talentoso, como um convite à escultura.

³⁹ SANTIAGO, Frei Francisco. Licenças do Santo Ofício... In: Áureo Trono Episcopal... In: ÁVILA, A. *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século de ouro e as projeções do mundo barroco*. p. 350.