

**REVISITANDO A PRODUÇÃO ESCULTÓRICA DE FRANCISCO  
VIEIRA SERVAS**

***REVIEWING THE SCULPTURAL PRODUCTION OF FRANCISCO  
VIEIRA SERVAS***

***REVISIÓN DE LA PRODUCCIÓN ESCULTURAL DE FRANCISCO  
VIEIRA SERVAS***

**Adriano Reis Ramos<sup>1</sup>**  
ramosreis2004@gmail.com

**RESUMO**

Desde 2002, data do lançamento do livro *Francisco Vieira Servas e o Ofício da Escultura na Capitania das Minas do Ouro*, foram descobertas várias obras esculpidas por Servas que, em uma nova edição, deverão substituir algumas das imagens apresentadas naquela publicação. Na época, para a exposição do conjunto de imaginária a ele atribuída, algumas peças foram utilizadas para análises comparativas, mas, com o passar dos anos e novos estudos desenvolvidos, percebeu-se tratar de obras de outras escolas, de formas semelhantes às conferidas a Servas, mas não produzidas em sua oficina. No presente artigo, pretende-se, além de mostrar algumas dessas imagens recém-descobertas, tecer considerações sobre a autoria e o ofício da escultura religiosa no período da então Capitania das Minas.

**Palavras-Chave:** Servas; imagens; oficina; escultura; autoria; atribuições.

**ABSTRACT**

Since 2002, when the book *Francisco Vieira Servas e o Ofício da Escultura na Capitania das Minas do Ouro* was published, several works were discovered that were sculpted by Servas which in a new edition, they will replace some of the images presented in that publication. At the time, for the exhibition of the group of imagery attributed to him, it was based on some comparative references which, as the years went by and new studies were developed, it was realized that they were works from other schools, in similar forms to those attributed to Servas, but not produced in his workshop. In the present article, besides showing some of these newly-discovered images, we intend to make considerations about the authorship and the craft of religious sculpture in that period of the then *Capitania de Minas*.

**Keywords:** Servas; images; workshop; sculpture; authorship; attributions.

**RESUMEN**

Desde 2002, fecha del lanzamiento del libro *Francisco Vieira Servas y el Oficio de la Escultura en la Capitania das Minas do Ouro*, se han descubierto varias obras esculpidas por Servas que,

---

<sup>1</sup> Adriano Ramos é pesquisador da arte do período colonial em Minas Gerais e restaurador de obras de arte do Grupo Oficina de Restauo. Autor de diversos textos sobre a imaginária barroca, publicou em 2002 o livro *Francisco Vieira Servas e o Ofício da Escultura na Capitania das Minas do Ouro*, sob os auspícios do Instituto Cultural Flávio Gutierrez.

en una nueva edición, reemplazarán algunas de las imágenes presentadas en esa publicación. En su momento, para la exposición del conjunto de imágenes que se le atribuye, se utilizaron algunas piezas para el análisis comparativo, pero, con el paso de los años y los nuevos estudios desarrollados, se percibió que se trataba de obras de otras escuelas, de manera similar a las conferidas a Servas, pero no producidas en su taller. En este artículo, además de mostrar algunas de estas imágenes recién descubiertas, pretendemos hacer consideraciones sobre la autoría y el oficio de la escultura religiosa en el período de la entonces Capitanía de Minas

**Palabra-clave:** Servas; imágenes; taller; escultura; paternidad autoral; Asignaciones.

## A ARTE NAS MINAS GERAIS

A produção de imagens sacras, entre meados do século XVIII e início do século XIX, nas Minas Gerais, era diversificada e intensa, envolvendo oficiais de origens e influências distintas, com variações artísticas que abrangiam desde o oficial mais erudito até artífices desconhecidos que produziam singelas imagens de origem popular. Todos, no entanto, foram influenciados pelo estilo em voga, difundido por meio de estampas e gravuras, absorvendo suas características estilísticas, cujas peculiaridades, muitas vezes, fizeram com que algumas dessas obras, produzidas em locais distantes e por profissionais distintos, apresentassem certas semelhanças.

Essas similaridades entre obras no período, muito comuns em solo mineiro, levam o pesquisador a se confundir quanto às autorias de determinadas estátuas religiosas que se familiarizam não somente pelo estilo de época, mas também por detalhes escultóricos que eram empregados por diversos oficiais, sem que, necessariamente, estes tenham se relacionado profissionalmente. Obviamente, se determinado artista fosse discípulo ou tivesse atuado conjuntamente com outro profissional, essas similitudes tornam-se ainda maiores e a distinção entre as particularidades de cada um desses oficiais eleva ainda mais o nível de complexidade.

Outra dificuldade que se impõe ao pesquisador nessas atribuições diz respeito às variadas fases de um artista ao longo da sua trajetória profissional. Sabe-se que muitos deles iniciaram seu ofício como simples marceneiros e que, ao longo do percurso, convivendo cotidianamente com entalhadores e/ou escultores, viram nascer entre suas habilidades esse tipo de ofício. Daí até a sua maturidade artística, muitas influências e etapas variadas foram percorridas, deixando como legado uma obra com muitas diversificações e que são de difícil percepção no campo da atribuição autoral.

Importante destacar que o período compreendido entre as décadas de 50 e 60 do século XVIII foi, sem dúvida, a fase mais enriquecedora para a confecção de retábulos e imagens religiosas na então Capitanía de Minas Gerais.

A presença de artistas oriundos de Portugal, do porte de Francisco Xavier de Brito, José Coelho de Noronha, Jerônimo Félix Teixeira, Felipe Vieira e Francisco de Faria Xavier, entre outros, com suas características individuais, embora alinhavadas no processo evolutivo do fazer artístico, permitiu o surgimento de vários profissionais capacitados para o exercício do ofício.

É muito oportuno o registro de que, nas primeiras décadas do século XVIII, as obras eram arrematadas por carpinteiros ou pedreiros que, por sua vez, contratavam os oficiais especializados. Figuras importantes como José Pereira Arouca, Capitão Barroso Basto, Manoel Francisco Araújo, Manoel Francisco Lisboa, apesar de não esculpirem ou entalharem, foram, durante muitos anos, os arrematantes das obras na Capitania das Minas Gerais por sua condição de figuras confiáveis à Coroa Portuguesa, e eles as repassavam aos especialistas.

Sabendo-se que os entalhadores responsáveis pela empreitada de uma obra desenvolviam seus trabalhos de maior vulto auxiliados por outros profissionais, fossem eles aprendizes ou mesmo oficiais, os quais, muitas vezes, eram seus próprios escravos, torna-se clara a visão de que os canteiros de obras do período funcionavam como verdadeiras escolas profissionalizantes, nas quais as distintas etapas de confecção dos elementos artísticos dos monumentos propiciavam aos iniciantes mais qualificados, é claro, um profundo conhecimento de todo o processo construtivo em questão.

Frequentemente, em um mesmo monumento, duas ou mais irmandades estavam construindo simultaneamente seus retábulos, com equipes distintas, que se relacionavam diariamente, contando ainda com a participação efetiva dos leigos dessas ordens religiosas nas discussões estéticas e iconográficas dos elementos que iriam decorar seus templos. Essa convivência plural teve importância significativa nos campos estilístico e teórico, não só para a formação dos profissionais que se iniciavam, mas também para os já reconhecidos, que trocavam opiniões sobre modelos, técnicas e emprego dos materiais. Dois grandes exemplos de obras que se assemelham às escolas profissionalizantes de nosso tempo foram as decorações da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, e da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Caeté, onde, sem sombra de dúvidas, Servas atuou. Essas duas igrejas, pela época de sua construção e em função dos trabalhos de madeira ali exercidos, marcaram definitivamente a conduta de alguns profissionais do porte de Francisco Vieira Servas e Antônio Francisco Lisboa.

Esse ambiente de intensa movimentação artística, analisado por Lourival Gomes Machado no livro *Barroco Mineiro* (1969, p. 169), como “cultura em formação e tendendo à expressão de sua autonomia”, está intrinsecamente relacionado a alguns condicionantes que contribuíram para a produção artística e arquitetônica singular característica da região

mineradora durante o ciclo do ouro. Alguns fatores seriam: a proibição pela Coroa Portuguesa da presença de ordens religiosas monásticas ou mendicantes na capitania, as quais seguiam padrão artístico em conformidade com exemplares da metrópole, e as circunstâncias geográficas, cujo isolamento territorial condicionou seus integrantes a exercerem certa independência dos padrões adotados em outras capitanias da colônia. Dentro desse contexto, os oficiais envolvidos no processo artístico foram induzidos a reinterpretar os modelos europeus convencionais, criando uma arte com características próprias e com alto grau de peculiaridade e originalidade.

## **SERVAS**

Francisco Vieira Servas nasceu na Freguesia de Sam Paio de Eira Vedra, Concelho de Vieira, Comarca de Guimarães, Arcebispado de Braga, Portugal, no ano de 1720. A descoberta do ano de seu nascimento somente foi possível após a solicitação ao Dr. Eduardo Pires de Oliveira, ilustre historiador da cidade de Braga, informações documentais a respeito de Servas ou de seus familiares. Por intermédio de consultas no arquivo da arquidiocese da referida cidade, descobriu-se sua certidão de batismo, inclusive com uma sugestiva referência a seu padrinho, Francisco Vieira da Torre, autor de dois retábulos colaterais, um altar lateral (lado do evangelho) e talha do arco-cruzeiro, com data de 1729, na Matriz de Torqueda, Concelho de Vila Real, Portugal, tendo sido com certeza a sua primeira referência artística na confecção de figuras tridimensionais. A partir de 1753, com sua presença atestada documentalmente na Capitania das Minas Gerais, mais precisamente em Catas Altas do Mato Dentro, outro importante artista do período, também português, de nome Francisco de Faria Xavier, vem exercer a mais significativa influência em seu trabalho, chegando ao ponto de muitos estudiosos confundirem sua produção com a desse seu mestre. Com a morte de Faria Xavier, em 1759, a obra da Matriz de Catas Altas fica sob a responsabilidade de Servas. A partir dessa data, ou seja, na sexta década do século XVIII, Servas desponta no cenário das artes exercidas no território aurífero como mais um profissional de destaque, assumindo contratos com várias irmandades religiosas, sem necessitar da interveniência de outros oficiais como ocorrera em datas anteriores.

No período compreendido entre 1770 e 1775, na decoração interna da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Mariana, é onde reside a verdadeira concepção dos retábulos e esculturas de Francisco Vieira Servas. Ali se podem visualizar a estrutura formal de seus retábulos compostos da famosa arbaleta, de rocalhas e elementos fitomorfos característicos,

suas variações anatômicas, seu controle para a disposição das figuras em pontos distintos do retábulo e ainda os detalhes fisionômicos dos seus pares de querubins. É nesse momento da sua história que Servas ultrapassa a linha divisória que separa o oficial do mestre. Ele passa, então, a fazer parte do restrito grupo de profissionais que contratam as obras diretamente com as irmandades religiosas, como mencionado. Desde essa época, Vieira Servas inicia uma trajetória profissional ininterrupta, que resulta na criação de um ateliê localizado no Vale do Rio Piracicaba.

A partir das obras do Rosário, de Mariana, comprovadamente de sua autoria, foi possível exercer análises comparativas na expectativa de detectar semelhanças entre retábulos, entalhes, esculturas que, mesmo passíveis de algum equívoco, abrem perspectivas para novos estudos que porventura venham a ser realizados.

Presume-se, nesse contexto, que Francisco Vieira Servas tenha se tornado uma espécie de empresário, que se aliava a outros artistas para a viabilização de suas empreitadas. E, comprovadamente, ensinava, às expensas de pessoas da sociedade local, a profissão de entalhador para mulatos nascidos livres ou escravos alforriados, como reza o documento colhido por Judith Martins em seu *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais* (1974, p. 250): "Silvério Dias, 1815, Natural de Mariana, aprendeu durante sete anos, à custa de sua senhora, D. Ana Pulcheria de Queiroz, com o fulano 'Servas' o ofício de entalhador". Também deve ser acrescentado que oficiais do gabarito de Servas compravam escravos e os treinavam devidamente para trabalharem em seus ateliês. Esses escravos, de acordo com inventários da época, acabavam por ter alto valor financeiro em função de sua habilidade manual para as artes.

Servas morreu em 1811, como atesta a certidão de óbito anexada a seu testamento e publicada no *IV Anuário do Museu da Inconfidência* (1952), "Aos dezessete de Julho de mil oitocentos e onze faleceu com todos os Sacramentos Francisco Vieira Servas, homem branco, solteiro, natural de Portugal e com Solene Testamento: foi encomendado, e sepultado dentro da Capela de São Domingos do Prata do Arco-cruzeiro para cima e teve acompanhamento".

Muitas das suas imagens sacras têm forte personalidade autoral e trazem em sua essência um leque de informações bastante peculiares. Apesar de não terem documentação que comprovem a sua autoria, podem ser a ele atribuídas por vários aspectos que lhe são peculiares e demarcam de forma bastante clara seus traços estilísticos. Na indumentária de suas figuras, observa-se a presença de significativos recortes geométricos nas extremidades dos mantos, com destaque para a resolução em formato retangular principalmente no barrado das imagens femininas. Também bastante comum na sua obra são a diagonalização e triangulação dos

mantos, neste último caso, na parte frontal da imagem, proporcionando-lhe acentuada movimentação. As soluções anatômicas adotadas por Servas, igualmente, trazem em sua composição características marcantes traduzidas pela simetria da face, igualdade entre as larguras de boca, narinas e olhos e pela terminação do cabelo sobre a testa em pequena ponta parecida a uma "vírgula". As mãos e as orelhas por ele esculpidas não se apresentam bem resolvidas anatomicamente e se revelam como um ponto forte para análise, uma vez que se assemelham em praticamente todas as suas obras.

## **O ARTISTA E SEU OFÍCIO**

Algumas considerações sobre os artífices e sua arte escultórica devem ser feitas, a começar pela lembrança de que os hábitos de um determinado artista para a confecção de uma escultura tridimensional podem ser colhidos tanto na observação genérica da composição da obra quanto nos detalhes mais simples, que, muitas vezes, passam despercebidos aos olhos menos atentos. Cada artista traz em sua bagagem acertos e erros que são transpostos inconscientemente para a sua criação. Esses traços, chamados de traços psicológicos, são de grande valia para os estudiosos utilizarem em suas análises comparativas.

Com raríssimas exceções, praticamente não existe, nas Minas do período colonial, documentação relativa ao pagamento ou mesmo à contratação de santeiros, imaginários e/ou escultores para a confecção das suas obras. Já as decorações internas dos monumentos religiosos geralmente contam com recibos, ou menções às obras contratadas, que identificam seus autores. Nesse contexto, as expressões faciais, a disposição dos panejamentos, o tratamento destinado às cabeleiras são alguns dos importantes dados a serem utilizados pelos pesquisadores em seus estudos comparativos. Essas informações podem ser retiradas da exaustiva observação das figuras que compreendem meninos, anjos, querubins, cariátides, atlantes, representações da Santíssima Trindade, entre outras, que compõem esses retábulos e, muito possivelmente, permitirão atribuir a um determinado artista a autoria de uma imagem religiosa fora de qualquer contexto histórico, artístico ou geográfico.

## **IDENTIFICAÇÃO**

Não é simples a identificação da imaginária especialmente do período em questão, pois um mesmo artista contava com diversos recursos estéticos e, a depender dos dados iconográficos, essa variação torna sua análise ainda mais enigmática. Acrescente-se que muitos

artífices de uma mesma época, como dito anteriormente, utilizavam traços inerentes ao estilo em voga, fazendo com que suas obras apresentassem alguma semelhança com outras de determinado artista do mesmo período.

Uma escultura, no que concerne à sua composição, praticamente se divide em dois momentos bastante claros. Um é a relação entre as partes da figura: do tamanho do corpo para com a cabeça; dos dedos uns com os outros; destes para com o punho; do antebraço com o braço, e deste para com o restante do corpo. Trata-se, na verdade, de seguir uma regra (cânone), de forma que a figura resultante tenha uma adequada proporção entre as partes. O segundo momento, que viria a ser dos pormenores, trata dos perfis e determinará os contornos da figura, dando-lhe sua silhueta tridimensional. Ambas as modalidades podem ser empregadas na confecção de rostos, esboçando sua constituição anatômica. Contudo, o tratamento dispensado aos olhos, bocas, narinas, orelhas etc. é que deixará as marcas inconfundíveis do artista, sua personalidade e seus “cacoetes”, termo que alguns estudiosos empregam ao se referir à repetição frequente de um ou mais atos exercidos pelo autor em suas obras.

É desconhecida em nossa produção barroca a presença de modelos figurativos para a representação de figuras antropomorfas como ocorreu com os principais autores do "renascimento" europeu que, além de efetuarem profundos estudos do corpo humano, chegaram até a dissecar cadáveres para a obtenção de amplo conhecimento da anatomia, em busca da perfeição para as reproduções das suas figuras.

As representações artísticas disseminadas no período barroco atrelavam-se mais a questões de caráter simbólico — para onde, aliás, o estilo induz —, propiciando imagens mais caricaturais, em clara evocação às mensagens iconográficas almejadas. Aproveita-se aqui a afirmação do historiador espanhol Juan José Martín González, em sua publicação intitulada *Las claves de la escultura* (1990, p. 65), de que "o artista pode utilizar o corpo humano apenas como referência, sem importar-lhe a verossimilhança", acrescentando que "realismo e abstração se alternam constantemente na evolução artística".

## **ESTILOS DO PERÍODO**

Embora grande parte das esculturas produzidas por Francisco Vieira Servas em Minas Gerais seja de um período em que predominava o gosto rococó — já totalmente incorporado à decoração dos novos templos da capitania a partir da década de 1760 —, tipologicamente elas ainda se ligam aos padrões empregados no estilo anterior, o joanino. A composição da imagem

é bojuda; o panejamento, excessivamente movimentado, e o eixo de prumo passa pelo centro da cabeça e por entre os pés, estes parcialmente cobertos pela vestimenta.

Com o passar dos anos, entretanto, tais características básicas do barroco passariam a conviver com aspectos morfológicos do rococó. Muitas obras de Servas refletem essa mescla: a composição, mesmo volumosa, já assimila alguma leveza, e a indumentária, ainda movimentada, tende à diagonalização, seja na totalidade da face posterior do panejamento ou na parte frontal, especificamente na altura da cintura, onde o manto se arremata em formato triangular. Esse mecanismo de resolução do panejamento, pode-se conjecturar, Servas herdou de outro grande artista, o entalhador e escultor Francisco de Faria Xavier, que atuou nas matrizes de Catas Altas do Mato Dentro e de Santa Bárbara em meados do século XVIII.

Por outro lado, se levarmos em conta as imagens feitas para atender às encomendas de leigos — em geral menores e executadas de modo mais livre, segundo a vontade do artista —, encontraremos obras de composição mais leve, influenciadas pelo estilo rococó, ao contrário das peças feitas para os templos, que eram maiores e costumavam ajustar-se ao gosto de leigos das irmandades. Estes discutiam com os artistas detalhes da iconografia, que em geral devia seguir o molde das estampas do período barroco. Sob influência do Concílio de Trento, essas estampas predominaram em toda a colônia durante o reinado de D. João V. Parece-nos, nos, enfim, que as imagens de composição barroca eram mais apropriadas para os grandes nichos dos retábulos, onde seriam contempladas à distância. Mais vazadas e menos volumosas, as peças rococós se adequavam ao contato direto com o espectador.

Talvez, sem as transformações ocorridas nas Alterosas, Servas fosse lembrado apenas como mais outro artista português do período barroco. Contudo, uma vez envolvido no processo evolutivo que originou os chamados "novos templos", construídos no território aurífero, é digna a constatação de que ele assimilou as novidades estéticas que vieram mudar o panorama da arte exercida na Capitania das Minas setecentista.

Sobre a abordagem dos estilos mencionados, vale o registro de que a expressão “barroco mineiro”, amplamente utilizada para caracterizar a arte produzida no século XVIII e criada na década de 1920 na esteira da revalorização crítica desse legado cultural, em prol de uma bandeira nacionalista erguida pelos modernistas da Semana de 22, traz em si alguma inverdade, uma vez que foi sob a influência do estilo rococó que esse magnífico acervo caracterizou-se em relação a outras produções artísticas do período colonial.

Apesar de determinados autores considerarem o rococó como uma extensão do estilo barroco, outros estudiosos tratam-no como fenômeno artístico internacional, “expressão



autônoma de abrangência ampla”, como defende a historiadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2003, p.105).

## **CARACTERÍSTICAS DE SERVAS**

Outra marca dos panejamentos de Servas, como já mencionado, está na diagonalização da parte superior das vestes, de que resultam imagens com um ombro coberto e outro desnudo. Lateralmente, observa-se a resolução do entalhe em zigue-zague. Todos os panejamentos são direcionados para um mesmo lado, como se estivessem expostos a um golpe de vento soprado de flanco. A indumentária de quase todas as suas obras comporta ainda recortes triangulares ou retangulares nas extremidades dos mantos.

Às vezes, como se observa na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Mariana, os anjos estão descalços. Outras vezes, as figuras calçam botas do tipo borzeguim, com cano superior resolvido em formato triangular. Nos anjos maiores, um triângulo demarca o pescoço, interrompido na parte inferior por traço curvo de onde desce uma linha vertical até a altura da barriga. Em anjos menores, como os dos retábulos dedicados a São Miguel e a Nossa Senhora da Conceição na Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Caeté, Servas dá ao pescoço a mesma forma dada aos querubins que esculpiu: linhas curvas que sugerem pequena papada. Quanto aos querubins, vale lembrar que seu rosto é mais rechonchudo. As bochechas são definidas por bolas mais salientes, e o queixo, por uma bola menor. Outro detalhe marcante é a terminação do cabelo em forma de vírgula sobre a testa.

Nas aulas que ministrou na Fundação de Arte de Ouro Preto, o restaurador Jair Afonso Inácio ensinava que os traços mais marcantes das figuras de Servas estão na face: boca, nariz e olhos têm simetria rigorosa, e o cabelo se arremata em topete fortemente ondulado. A essas observações podemos acrescentar: rosto de composição bojuda e angulosa, olhos amendoados, nariz pontiagudo, lábios superiores em bico, maçãs e queixos cheios, como bem observaram os técnicos do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, responsáveis pelo Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados.

Pelo conjunto da sua obra, Servas tornar-se-ia, juntamente com outros oficiais da época, um dos mais importantes oficiais da segunda metade do século XVIII, fazendo parte de uma privilegiada geração de artistas responsáveis pela construção de um conjunto de obras jamais visto, e que, por sua originalidade e peculiaridade, viria a se enquadrar nesse seleto grupo do aclamado “barroco mineiro”.

## ANÁLISE DE ALGUMAS IMAGENS

### 1- ANJOS TOCHEIROS

Figura 1- Anjo Tocheiro (par) – Palácio dos Bandeirantes - São Paulo, São Paul



Fonte: Catálogo da exposição O universo mágico do Barroco Brasileiro, 1998.

Atribuídos a Francisco Vieira Servas por diversos estudiosos e colecionadores mineiros, esses dois anjos tocheiros (figura 1), que hoje se encontram no Palácio dos Bandeirantes, trazem, em seu repertório decorativo, algumas características inerentes ao cinzel do artista, com destaque para a resolução triangular nas terminações verticalizadas do panejamento, os recortes geométricos pontuais em suas dobras e, também, a resolução em nuvens fortemente onduladas da base. Ambos os rostos se assemelham demasiadamente ao da imagem de São Sebastião, da localidade de Bandeirantes, distrito de Mariana.

## 2. SÃO JOÃO BATISTA

Figura 2 - São João Batista – Matriz de Catas Altas da Noruega, Minas Gerais.



Fonte: acervo do autor, 2001.

A imagem de São João Batista (figura 2), da igreja de São Gonçalo do Amarante na cidade de Catas Altas da Noruega, até então nunca havia sido atribuída a Vieira Servas. No entanto, ao analisarmos detidamente seus traços fisionômicos e compará-los com os dois anjos adoradores da igreja de São Pedro dos Clérigos, de Mariana, deparamo-nos com a mesma expressão e a mesma disposição simétrica dos olhos, nariz e boca, tendo ainda implícita a marca registrada de Servas: a terminação em vírgula do cabelo no centro da testa, trejeitos esses característicos do artista no tratamento dispensado às suas esculturas.

## 3. SÃO GONÇALO DO AMARANTE

Apesar de estar em atitude mais clássica — exigência do próprio tema iconográfico —, apresenta alguns cacoetes inerentes à obra de Servas, tais como a base circular com fortes ondas de nuvens e a terminação verticalizada em dobra triangular em uma das laterais. Para reforçar ainda mais a teoria de atribuição da autoria, há outra de suas marcas: dimensões idênticas da

boca, nariz e olhos, além do fato de a imagem ter sido confeccionada para ocupar o retábulo atribuído ao artista da matriz de São Gonçalo do Rio Abaixo.

Figura 3 - São Gonçalo do Amarante – Matriz de São Gonçalo do Rio Abaixo, Minas Gerais.



Fonte: acervo do autor, 2015.

#### 4. CRISTO CRUCIFICADO

Cristo crucificado, (figura 4). Dentre todas as iconografias da igreja católica, quiçá a de mais difícil interpretação seja a da figura de Cristo. Nessas imagens, o pesquisador, para obter informações sobre o seu repertório estilístico, conta basicamente com a atitude física da composição, os pormenores da expressão facial, o ritmo e a volumetria da cabeleira, barba e bigode, as demarcações da ogiva na altura do abdome e costelas, além das variações do perizônio com suas dobras e drapeados. No caso específico dos crucifixos, tem-se como importante aliado a cruz que, municia o estudioso com preciosas informações a partir das diferenças entre ponteiros e bases e ainda ao acabamento dispensado às duas peças de madeira que se cruzam. Afora o fato de pertencer à banquetta do retábulo-mor da igreja do Rosário, de

Mariana — comprovadamente de autoria de Servas —, seu perizônio, além da dobra verticalizada na lateral direita, apresenta o recorte geométrico pontual na indumentária típico

Figura 4 - Cristo Crucificado. Museu Arquidiocesano de Mariana, Mina Gerais.



Fonte: acervo do autor, 2016.

## 5. NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

Nossa Senhora do Rosário (figura 5). Além de apresentar a tradicional solução do manto em diagonal na altura dos joelhos e o recorte geométrico na parte inferior da túnica, característicos do repertório decorativo de Vieira Servas, a Nossa Senhora do Rosário traz sete querubins em sua base com os mesmos traços fisionômicos dos seus pares que se distribuem no retábulo-mor da igreja de mesmo nome, na cidade de Mariana, e cuja autoria está comprovada documentalmente no *Livro de Receitas e Despesas* do referido templo.

Figura 5- Nossa Senhora do Rosário - Igreja do Rosário - Mariana, Minas Gerais.



Fonte: Eugênio Sávio. 2001.

## 6. SANTA EFIGÊNIA

Além de ter sido confeccionada para a igreja do Rosário, de Mariana, onde Francisco Vieira Servas comprovadamente atuou por cinco anos ininterruptos, a imagem de Santa Efigênia (figura 5) apresenta em sua composição as marcas do seu cinzel, que variam desde o peculiar recorte diagonal do panejamento na altura do joelho, mais a terminação em dobra com contorno geométrico na ponta inferior do manto até a tradicional simetria na disposição de olhos, boca e nariz. A figura do Cristo crucificado assemelha-se demasiadamente ao seu homônimo da banquetta do retábulo-mor da mesma igreja e que também é atribuído ao artista.

Figura 6 - Santa Efigênia, da Igreja do Rosário - Mariana, Minas Gerais



Fonte: Eugênio Sávio, 2000.

## 7. CRISTO REDENTOR

Figura 7 - Cristo Redentor. Museu Arquidiocesano de Mariana, MG.



Fonte: Acervo do autor, 2001.



Considerado por diversos pesquisadores como a obra-prima de Francisco Vieira Servas, o Cristo Ressuscitado (figura7), do Museu Arquidiocesano de Mariana, apresenta alguns traços característicos que nos remetem a esse excepcional artista. A resolução da composição em formato de um “C” invertido, com a peculiar dobra na ponta inferior, a terminação triangular verticalizada da indumentária e ainda a base resolvida em fortes nuvens onduladas são marcas que Servas sempre empregou na confecção das suas obras. Acrescente-se que o perizônio assemelha-se ao do Cristo crucificado que a Santa Efigênia da igreja do Rosário, de Mariana, segura, e que também é atribuída a Servas.

## 8. ANJO

Figura 8 - Anjo do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matozinhos (par ) Congonhas, Minas Gerais.



Fonte: Eugênio Savio, 2001.

O Anjo do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos (Figura 8), em Congonhas, Minas Gerais, atribuído a Servas nos estudos que antecederam a publicação do livro Francisco Vieira Servas e o Ofício da Escultura na Capitania das Minas do Ouro, ano de 2002, editado pelo Instituto Cultural Flávio Gutierrez com coordenação editorial de Angela Gutierrez, é seguramente de Servas um dos anjos citados no L.º de Despesa do Santuário, onde consta que ele em “1777 - Recebeu 85/8as. P. coatro anjos Gr.des” (MARTINS, 1974, p. 216). Muitos



estudiosos se equivocaram ao confundir os anjos grandes com os tocheiros que se encontram no camarim do retábulo-mor do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas.

Todos os trejeitos característicos do cinzel de Servas podem ser observados nesse anjo do arco-cruzeiro: o rigor na simetria de boca, nariz e olhos, a terminação do cabelo em vírgula sobre a testa e a indumentária com recortes triangulares e retangulares em suas extremidades, além do panejamento cobrir por inteiro uma das pernas, são particularidades de Servas na escultura dos anjos maiores.

## REFERÊNCIAS

IV ANUÁRIO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. Ouro Preto: Ministério da Educação e Saúde/Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1954/1955.

GONZÁLES, Juan José Martins. **Las claves de la escultura**. Barcelona: Editorial Planeta, 1990.

MACHADO, Lourival Gomes. **Barroco mineiro**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1969.

MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Publicações IPHAN, v. II, n. 27, 1974.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RAMOS, Adriano Reis. **Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na Capitania das Minas do Ouro**. Belo Horizonte: ICFG, 2002.