

FRANCISCO VIEIRA SERVAS

FRANCISCO VIEIRA SERVAS

---

E O OFÍCIO DA ESCULTURA NA CAPITANIA DAS MINAS DO OURO  
AND THE CRAFT OF SCULPTING IN THE CAPITANIA OF THE GOLD MINES



# FRANCISCO VIEIRA SERVAS

E O OFÍCIO DA ESCULTURA NA CAPITANIA DAS MINAS DO OURO  
AND THE CRAFT OF SCULPTING IN THE CAPITANIA OF THE GOLD MINES

PATROCÍNIO



COORDENAÇÃO EDITORIAL EDITORIAL CO-ORDINATION  
ANGELA GUTIERREZ

PROJETO GRÁFICO GRAPHIC DESIGN  
ANGELA DOURADO  
BERNARDO LESSA  
NEW DESIGN

ASSESSORIA EDITORIAL, PRODUÇÃO EXECUTIVA E CAPTAÇÃO DE RECURSOS  
EDITORIAL ASSISTANCE, PRODUCTION CO-ORDINATION AND PROJECT FUNDING  
ELEONORA SANTA ROSA  
BUREAU CULTURAL

PESQUISA RESEARCH  
ADRIANO RAMOS  
CÉLIO MACEDO ALVES  
ELVÉCIO EUSTÁQUIO DA SILVA

PREPARAÇÃO DE ORIGINAIS E REVISÃO DE TEXTO  
PREPARATION OF ORIGINALS AND TEXT REVISED BY  
ROBERTO BARROS DE CARVALHO  
DENISE GONTIJO MACHADO

TRADUÇÃO ENGLISH VERSION  
TERESA CRISTINA TEIXEIRA  
STUART BROWN

FOTOGRAFIA PHOTOGRAPHY  
EUGÊNIO SÁVIO

ASSISTÊNCIA DE FOTOGRAFIA PHOTOGRAPHY ASSISTANCE  
SÉRGIO CASTANHEIRA

ARTE-FINAL ART EDITOR  
ALYSSON REIS

PRODUÇÃO GRÁFICA GRAPHIC PRODUCTION  
NEW DESIGN



Os Correios apoiaram o trabalho de pesquisa feito para esta publicação.  
*The research done for this publication enjoyed the support of Correios.*



# FRANCISCO VIEIRA SERVAS

---

E O OFÍCIO DA ESCULTURA NA CAPITANIA DAS MINAS DO OURO  
AND THE CRAFT OF SCULPTING IN THE CAPITANIA OF THE GOLD MINES

COORDENAÇÃO EDITORIAL / EDITORIAL CO-ORDINATION  
ANGELA GUTIERREZ

PESQUISA, ORGANIZAÇÃO E TEXTO / RESEARCH, ORGANIZATION AND TEXT  
ADRIANO RAMOS



Eligo tantam ignorantia

Escolho confessar tamanha ignorância a professar falsa ciênc

quam falsam scientiam profiteri.

Santo Agostinho

*I choose to confess such great ignorance rather than to profess false science.*



Este livro é dedicado à memória de *This book is dedicated to the memory of* Nídia Reis Ramos, Jair Afonso Inácio e Orlandino Seitas Fernandes



## MAKING AMENDS

*Despite the glory and fascination enjoyed by History, it has sometimes been unfair. History has, for example, consigned Francisco Vieira Servas almost to oblivion. This brilliant artist was born in Portugal in 1720, in the district of Guimarães, yet spent most of his life in Minas Gerais.*

*Whereas the artists Master Manuel da Costa Ataíde and Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho – both Servas's contemporaries – have been acclaimed due to their magnificent legacy, only now at the turn of the 20th to the 21st century does Servas start to get the attention that has been owed him for at least 200 years.*

*The hands and the soul of a group of outstanding artists created the splendour of Brazilian Baroque, which is a unique expression of our culture and identity. Master Ataíde, João Nepomuceno Corrêa e Castro, Bernardo Pires da Silva, Jerônimo Félix Teixeira and Manuel Rodrigues Coelho – of course not omitting Aleijadinho – roved the Gerais throughout the 18th century, spreading quintessential examples which are the paragon of Brazilian sacred art. Among them, and much overshadowed by the grandeur of his counterpart, o Aleijadinho, was Francisco Vieira Servas, with his retables, woodcarvings and sculptures, which only now have been effectually researched and studied.*

*Francisco Vieira Servas's contribution to Brazilian heritage, in particular during the last periods of the Baroque, is of great significance. He was one of the most important artists from the richest period in terms of retables and sacred images in the Capitania of Minas Gerais in the mid-18th century.*

*After having been forgotten for years, only recently, when several of his works started to be identified, has it been possible to have a notion of his magnificence. Today we can assert unmistakably that Servas, alongside Aleijadinho, was the greatest 18th-century sculptor and woodcarver in Minas Gerais.*

*PETROBRAS is honoured to support the publication of this book, whose mission is to break the silence regarding this exceptional artist.*

*In doing so, PETROBRAS reiterates a fundamental part of its mission: to work effectively in the present while striving to preserve the past and its heritage, for it is only by doing so that we can ensure and reach the future.*



# INJUSTIÇA REPARADA

A história tem sua grandeza e seus encantos, mas às vezes comete certas injustiças. Por exemplo: relegar a um quase esquecimento Francisco Vieira Servas, um luminoso artista nascido em Portugal em 1720, na Comarca de Guimarães, e que passou quase toda sua vida em Minas Gerais.

Enquanto os nomes de dois de seus contemporâneos – Mestre Manuel da Costa Ataíde e Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho – eram consagrados graças a seu genial legado, Vieira Servas só agora, na virada do século XX para o século XXI, passa a receber as atenções que lhe são devidas há pelo menos duzentos anos.

O esplendor do barroco brasileiro, expressão única de nossa cultura e de nossa identidade, nasceu das mãos e da alma de um grupo de criadores realmente excepcionais. Mestre Ataíde, João Nepomuceno Corrêa e Castro, Bernardo Pires da Silva, Jerônimo Félix Teixeira ou Manuel Rodrigues Coelho – além do Aleijadinho, naturalmente – peregrinaram pelas Gerais ao longo do século XVIII, espalhando a mais elevada arte sacra brasileira. Entre eles, um tanto ofuscado pela grandiosidade de seu companheiro de ofício, o Aleijadinho, estava Francisco Vieira Servas, com seus retábulos, suas talhas, suas esculturas, que só há pouco tempo passaram a ser efetivamente pesquisados e estudados.

A contribuição de Vieira Servas para o patrimônio brasileiro, sobretudo nos dois últimos períodos do barroco, é de enorme significado. Ele foi um dos artistas mais importantes da fase áurea dos retábulos e imagens religiosas da Capitania das Minas Gerais, em meados do século XVIII.

Após anos de esquecimento, só recentemente, quando vários de seus trabalhos começaram a ser identificados, foi possível perceber sua grandiosidade. Hoje, é possível afirmar, sem risco de erro, que Vieira Servas foi, ao lado do Aleijadinho, o maior escultor e entalhador do século XVIII em Minas Gerais.

A PETROBRAS sente enorme satisfação em apoiar a edição deste livro, cuja missão é começar a romper o silêncio que pairava sobre esse artista tão singular.

Dessa forma, a PETROBRAS está apenas reiterando parte fundamental de sua própria trajetória: atuar de maneira decidida no presente, enquanto zela pela preservação do passado e da memória, pois só assim será possível assegurar e alcançar o futuro.



## SPELLBINDING EYES

*One must look to one's memories to be able to explain the fascination surrounding Servas. Everything started in a former family house. The hallways of my uncle's house were very dark. The high ceiling kept out most of the light, creating a gloomy environment. At the end of one of these hallways there was an angel. It was huge. Frightening. The girl (of whom time was to make an art collector) would wonder at those eyes, which seemed to talk. The plump cheeks lent a different shape to the outline of the face; the full and protruding lips suggested a smile. The full and thick head of hair was also discernable; the quiff was like that of the doll which kept me company during my childhood. Frightened as well as entranced, I would always turn to those eyes. Unforgettable baroque eyes, forever carved in Brazilian cedar by Francisco Vieira Servas.*

*As time went by, this collector uncle of mine, a great scholar of Brazilian ancient art, became master and advisor. Plácido Gutierrez died young and took with him a profound knowledge of our homeland's furniture and imagery. One day, as an adult and student of the Baroque, I talked to him about the angel at the end of the hallway and how enchanted I was by its eyes; he smiled to me and said the maker who had crafted that piece had been a great artist who would one day be recognised and respected. However, to accomplish this task much patience, determination and above all a long and diligent project of historical research would be needed.*

*Years went by, the hallways were opened up and the light let in, because life eventually had to enter. But the angel remained, with its strength and beauty fulfilling my days. I never forgot my uncle's words and felt I needed an accomplice with whom to share the mystery of my discovery. Fate led me to meet Adriano Ramos, a master in the craft of restoration, born in Ouro Preto and*



## OS OLHOS DO ENCANTAMENTO

É preciso recorrer à memória para explicar o fascínio do personagem. Tudo começou em uma antiga casa de família. Os corredores da casa de meu tio eram muito escuros. O pé-direito alto limitava a entrada de luz, criando um ambiente de penumbra. No fundo de um daqueles corredores ficava o anjo. Enorme. Ameaçador. A menina (que o tempo transformou em colecionadora) olhava fascinada aqueles olhos que pareciam falar. As bochechas redondas, o queixo marcado dando uma forma diferente ao contorno do rosto, a boca carnuda, os lábios salientes sugerindo um sorriso. Os cabelos também impressionavam. Eram grossos, fartos; o topete lembrava o do boneco, companheiro na infância. Entre assustada e encantada, ela voltava sempre àqueles olhos. Inesquecíveis olhos barrocos, eternizados no cedro brasileiro por Francisco Vieira Servas.

O tio colecionador, grande estudioso da arte antiga brasileira, transformou-se com o tempo em professor e conselheiro. Plácido Gutierrez morreu muito cedo e levou com ele um conhecimento profundo do mobiliário e da imaginária de nossa terra. Quando um dia, já adulta e estudiosa do barroco, lhe falei sobre o anjo do fundo do corredor e sobre o meu encanto de criança por aqueles olhos, ele sorriu e disse que o autor daquela obra era um grande artista, que um dia ainda seria reconhecido e respeitado. Mas para isso seria preciso muita paciência, muita obstinação e, principalmente, um longo e criterioso trabalho de pesquisa histórica.

O tempo passou, os corredores foram abertos e se iluminaram, pois a vida precisava entrar. Mas o anjo permaneceu, com sua força e sua beleza, povoando os meus dias. Nunca esqueci as palavras de meu tio e sentia que precisava de um cúmplice que dividisse comigo o mistério daquela descoberta. O destino me levou ao encontro de Adriano Ramos, mestre no ofício da

*a great connoisseur of angels. The choice was wonderful. The result of Adriano Ramos's work means I need say no more.*

*The dream of carrying out this project only became true because of the effective sponsorship of PETROBRAS and the support of the Ministry of Culture. The Instituto Cultural Flávio Gutierrez is proud to be a partner of PETROBRAS, a company that has repeatedly demonstrated its commitment to restoring Brazilian heritage. This book is legacy of faith and respect to the Brazilian baroque art.*

*It has been three years of hard work along exhausting paths. We have had many doubts; sometimes we felt we would be unable to cope with such a challenge up to the end. Throughout the course of this beautiful journey three special angels, who were also baroque and marvellous, kept us company - Dona Nídia Ramos, Orlandino Seitas and Jair Inácio.*

*This book that we now give to you is the result of this team's work. To those who now enter this fascinating universe, I hope that our heavenly advisors will guide you through the discovery of this outstanding and unique artist called Francisco Vieira Servas.*

*Angela Gutierrez*  
President of Instituto Cultural Flávio Gutierrez

restauração, nascido em Ouro Preto e também grande entendedor de anjos. Foi uma escolha maravilhosa. O resultado do trabalho de Adriano Ramos fala por mim.

O sonho de viabilizar esse projeto só foi concretizado com o patrocínio efetivo da PETROBRAS e o apoio do Ministério da Cultura. O Instituto Cultural Flávio Gutierrez se orgulha da parceria com a PETROBRAS, empresa que tem dado repetidas mostras de compromisso com o resgate de nossa memória. Este livro é um legado de fé e respeito à arte barroca brasileira.

Foram três anos de intenso trabalho, em que percorremos caminhos exaustivos. Tivemos dúvidas, às vezes nos sentimos incapazes de levar o desafio até o fim. Mas nunca nos sentimos sozinhos. Durante o percurso desta linda caminhada, tivemos junto de nós três anjos especiais, barrocos e maravilhosos: Dona Nidia Ramos, Orlandino Seitas e Jair Inácio.

O livro que entregamos a vocês é o resultado do trabalho dessa equipe. Aos que agora se aproximam desse universo fascinante, que os nossos assessores celestes os acompanhem na descoberta deste artista maravilhoso e único chamado Francisco Vieira Servas.

Angela Gutierrez

*Presidente do Instituto Cultural Flávio Gutierrez*



# SUMÁRIO CONTENTS

INTRODUÇÃO <i>INTRODUCTION</i>	15
AMBIENTE ARTÍSTICO E SOCIAL NA MINAS SETECENTISTA <i>SOCIAL AND ARTISTIC ENVIRONMENT IN 18TH CENTURY MINAS</i>	21
A REGULAMENTAÇÃO DOS OFÍCIOS MECÂNICOS <i>REGULATION OF MECHANIC ARTS</i>	35
ESTILOS EM VIGOR NO TEMPO DE FRANCISCO VIEIRA SERVAS <i>STYLES IN VOGUE DURING FRANCISCO VIEIRA SERVAS'S LIFETIME</i>	43
UM PORTUGUÊS NAS MINAS GERAIS <i>A PORTUGUESE MAN IN MINAS GERAIS</i>	57
A PATERNIDADE DA OBRA DE ARTE <i>AUTHORSHIP OF THE WORKS OF ART</i>	75
INFLUÊNCIAS, PARCERIAS, EQUIPES <i>INFLUENCES, PARTERSHIPS AND TEAMS</i>	89
RISCOS E MODELOS <i>DESIGNS AND MODELS</i>	105
OS RETÁBULOS DE FRANCISCO VIEIRA SERVAS <i>FRANCISCO VIEIRA SERVAS'S RETABLES</i>	117
AS ESCULTURAS DE FRANCISCO VIEIRA SERVAS <i>FRANCISCO VIEIRA SERVAS'S SCULPTURES</i>	143
TÉCNICAS E MATERIAIS EMPREGADOS NA CONFECÇÃO DE OBRAS EM MADEIRA <i>TECHNIQUES AND MATERIALS USED IN WOODCARVING</i>	165
O VALE DO RIO PIRACICABA <i>THE PIRACICABA RIVER VALLEY</i>	177
OBRAS DE FRANCISCO VIEIRA SERVAS EM MONUMENTOS RELIGIOSOS <i>FRANCISCO VIEIRA SERVAS'S WORKS IN RELIGIOUS MONUMENTS</i>	181
POSFÁCIO: A PROPÓSITO DE FRANCISCO VIEIRA SERVAS E DA ARTE DO MINHO E DE MINAS GERAIS NO SÉCULO XVIII <i>POSTFACE: ON FRANCISCO VIEIRA SERVAS AND THE ART OF MINHO AND MINAS GERAIS IN THE 18<sup>th</sup> CENTURY</i>	195
EDUARDO PIRES DE OLIVEIRA	
CRONOLOGIA DA VIDA E DA OBRA DE FRANCISCO VIEIRA SERVAS <i>CHRONOLOGY OF FRANCISCO VIEIRA SERVAS'S LIFE AND WORK</i>	211
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS <i>BIBLIOGRAPHY</i>	215
ÍNDICE ONOMÁSTICO <i>NAMES INDEX</i>	219



## INTRODUCTION

*The artistic movement which took place in Minas Gerais during the 18th century recruited not only native apprentices who would begin the craft of chiselling with the Portuguese, but also overseas craftsmen who were of independent mind and therefore free to commit themselves to the involvement in this magnificent construction which we call barroco mineiro. Understood by Lourival Gomes Machado as a culture in formation and tending to the expression of its autonomy,<sup>1</sup> this movement has the advantage over other artistic movements of a similar nature which happened in other capitaniias\* of the Brazilian colony.*

*The documentation on the period, kept in public archives (municipal, state or federal) as well as in private and ecclesiastical archives (dioceses, parish churches, fraternities and third orders), has not yet been amply studied and published due to its great volume. This is despite the efforts made by the National Historical and Artistic Heritage Service since its foundation in 1937.*

*Renowned collaborators who have participated in this nationwide collective effort stand out in Minas Gerais. They include the pioneers Zoroastro Vianna Passos, Luís Jardim, Canon Raimundo Trindade, Antônio Ferreira de Moraes, Manuel de Paiva and Salomão de Vasconcellos. Their studies have been enriched by the anonymous collaboration which were the fruits of the curiosity of self-taught laymen. These are people wrote about their cities' work – in an admittedly empirical fashion, but who nevertheless were sympathetic to the daily rescue of our cultural heritage.*

*Other researchers have enriched these works with diversified and sometimes more profound studies. These include Germain Bazin, former director of the Musée du Louvre, the historian Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira and the architect Sylvio de Vasconcellos, both from the National Institute for Historical and Artistic Heritage and also the poet and essayist Affonso Ávila, the creator of Barroco magazine. They have been cited here for their merit, respect and affection. However, we must not forget many other professionals, spread throughout this vast country, who have aimed at keeping our cultural heritage alive.*

<sup>1</sup>MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 167.

\*Translator's note. Capitania is a territorial division in colonial Brazil.



## INTRODUÇÃO

O movimento artístico ocorrido em Minas Gerais no século XVIII arregimentou não só aprendizes da terra que se iniciavam com os portugueses no ofício da torêutica, mas também oficiais de além-mar, de espírito independente e portanto livres para se engajar na admirável construção do que chamamos ‘barroco mineiro’. Entendido por Lourival Gomes Machado como cultura em formação que tendia à expressão autônoma,<sup>1</sup> esse movimento tem vantagens sobre manifestações de caráter semelhante ocorridas em outras capitâncias da colônia brasileira.

A documentação sobre o período, guardada em arquivos públicos (municipais, estaduais e federais), privados e eclesiásticos (dioceses, paróquias, irmandades e ordens terceiras), ainda não foi, em razão de seu grande volume, amplamente estudada e publicada, apesar dos esforços do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional desde a sua fundação, em 1937.

Ilustres colaboradores participaram desse mutirão nacional, destacando-se em Minas Gerais os pioneiros Zoroastro Vianna Passos, Luís Jardim, Cônego Raimundo Trindade, Antônio Ferreira de Moraes, Manuel de Paiva e Salomão de Vasconcellos. Suas ações foram valorizadas pela colaboração de figuras anônimas, fruto da curiosidade de leigos, autodidatas, que escreveram sobre obras de suas cidades – empiricamente, é verdade, mas solidários com o resgate diário de nossos pertences culturais.

Outros pesquisadores vieram enriquecer esses trabalhos com estudos diversificados e às vezes mais profundos, como Germain Bazin, ex-diretor do Museu do Louvre, a historiadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira e o arquiteto Sylvio de Vasconcellos, ambos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e o poeta e ensaísta Affonso Ávila, criador da revista *Barroco*.

*We could not omit Judith Martins's unquestionable contribution to the study of art from the colonial period. Her Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais (Dictionary of 18th and 19th century artists and artisans in Minas Gerais) has become a kind of bible for researchers on the art produced during these centuries.*

*Despite all the research carried out and discoveries made during the 20th century, a number of more profound studies are still needed, either to recover works of art by certain expressive artists or to understand in detail the society in question. Within the context of religious art from Minas Gerais, Francisco Vieira Servas (1720 – 1811) is particularly worthy of attention and we can find a rich and varied collection of his work.*

*The work of this exceptional woodcarver and sculptor is important not just for its aesthetic quality, but for the fact that an analysis of his work, when taking into consideration the social environment in which it was produced, will inevitably lead to other studies. These studies will enable us to contextualize the events which made such work viable and which propelled or financed it.*

*In many studies on artists from colonial Brazil, one can notice a clear tendency towards their mystification, forgetting the intense interchange among artisans of the time. It is in fact this which explains the great amount of work attributed to the same artist which, alone, he would not have been able to accomplish during his productive life.*

*Although many scholars are acquainted with Francisco Vieira Servas's work and some studies on the artist have been carried out, such as the one by the museologist Orlandino Seitas Fernandes, former director of the Museu da Inconfidência de Ouro Preto (Museum of the Insurgency), hardly anything has been published. Not even Orlandino's work on that what would later be called the 'Servas style'.*

*Due to the exchange of information with friends, historians and researchers, and the constant contact with pieces attributed to Servas, whether proven or not, it has become a fascination to travel through the world of Servas's artwork. The peculiarities of his work lead us to understand his importance to the so-called barroco mineiro and encourage us to present here the results achieved throughout eight years of constant research.*

*Eclipsed by the numerous and varied studies on Antônio Francisco Lisboa, the Aleijadinho, Francisco Vieira Servas's artwork has as yet not been the object of a monographic study aiming at an exhaustive and precise critical analysis. Neither has it been gathered in a single thematic volume, with extensive photographic documentation, which aims to give to the public a full view of the exceptional legacy of his art.*

*Previously unknown artwork by Servas has been discovered in various monuments in Minas Gerais and added to the other work already documented or to that which has been attributed to him. This has allowed a more complete analysis based on his artistic expression, revealing his own style, which is exquisitely beautiful, elegant and refined.*

Aqui citados por merecimento, respeito e afeição, eles não nos deixam, porém, esquecer outros tantos profissionais espalhados por esse imenso país, decididos a manter viva nossa memória cultural.

Não poderíamos omitir a valiosa contribuição de Judith Martins para o estudo da arte do período colonial. Seu *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais* veio a se tornar uma espécie de bíblia para os pesquisadores da arte exercida em Minas nos séculos referidos.

Apesar de todas essas pesquisas e das descobertas ocorridas no século XX, vários estudos requerem maior aprofundamento, seja para resgatar obras de artistas expressivos ou entender mais detalhadamente a sociedade em questão. No cenário da arte religiosa mineira, merece especial atenção a obra de Francisco Vieira Servas (1720-1811), constituída por um rico e variado acervo.

O trabalho desse excepcional entalhador e escultor não é importante apenas em razão de sua qualidade estética, mas principalmente pelo fato de que o seu exame, associado à observação do entorno social em que foi produzido, se somará a outros estudos voltados para a contextualização dos fatos que viabilizaram, impulsionaram ou financiaram essas produções artísticas.

Em muitas pesquisas sobre artistas do Brasil-Colônia, verifica-se uma tendência à sua mistificação, omitindo-se freqüentemente o intenso intercâmbio entre os oficiais da época. Isso, aliás, explica o grande número de obras atribuídas a um mesmo autor, que, sozinho, não teria tido condições de realizá-las durante sua vida produtiva.

Apesar de vários estudiosos conhecerem a obra de Francisco Vieira Servas e haver alguns estudos sobre o artista, como o feito pelo museólogo Orlandino Seitas Fernandes, ex-diretor do Museu da Inconfidência de Ouro Preto, praticamente nada foi publicado, até mesmo pelo próprio Orlandino, sobre o que viria a ser denominado ‘estilo Servas’.

Diante da atenção de historiadores e pesquisadores amigos e do permanente contato com várias obras comprovadamente ou não de sua autoria, tornou-se uma fascinação viajar pelo universo plástico de Servas, cujas peculiaridades fazem com que compreendamos sua importância no chamado barroco mineiro e nos sintamos encorajados a apresentar aqui os resultados obtidos após oito anos de pesquisa constante.

Talvez eclipsada pelos inúmeros e variados estudos sobre Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, a obra de Francisco Vieira Servas ainda não havia sido objeto de um estudo monográfico empenhado em realizar uma análise crítica exaustiva e apurada. Tampouco fora reunida em um volume temático, com farta documentação fotográfica, de modo a dar ao público uma visão ampla do excepcional legado de seus objetos artísticos.

A descoberta de trabalhos inéditos de Servas em vários monumentos de Minas Gerais veio se juntar a outras obras suas já documentadas ou que lhe são atribuídas, tornando possível uma análise mais fundamentada de sua linguagem artística, que revela um estilo próprio e de elevado grau de beleza, elegância e refinamento.

Recently it has also been possible to assess essential data on his life, thanks to the discovery of his baptism certificate, his will and other papers concerning payment and charges for work he was contracted to do. These findings – enriched by the study on the stylistic characteristics of his fellow artists working in Minas Gerais during the same period – have given rise to a wealth of information about him.

During the research which resulted in the work presented here, we could see that Francisco Vieira Servas went through all the necessary stages to become a qualified professional of his time. While still in Portugal, he started as an apprentice in the atelier of his godfather, Francisco Vieira da Torre. Then, when he first arrived in Brazil, he worked as a woodcarver. Later, he established himself as one of the most important woodcarvers and sculptors of the period.

However, some questions will remain unanswered: Had something important been forgotten? Might we not have overlooked some document which could have provided us with more information on the artist? Might we not perhaps have forgotten about some of the artist's work?

The interior decoration of the Matriz da Boa Viagem of the former Curral del Rei, today Belo Horizonte, comes to mind. This was demolished in 1932. The retables which have survived are spread throughout museums and churches in Minas Gerais and they deserve to be studied with the objective of assessing a possible relation with Francisco Vieira Servas's works.

We are sure that everything within our ability has been done with enthusiasm and dedication in order to accomplish a quality work. We believe that the publication of this book, just like a seed sown in the earth, will flourish and bear fruits. Other works will surely be added to this one, broadening the collection of knowledge of sacred art produced in the capitania of Minas Gerais during the gold cycle.

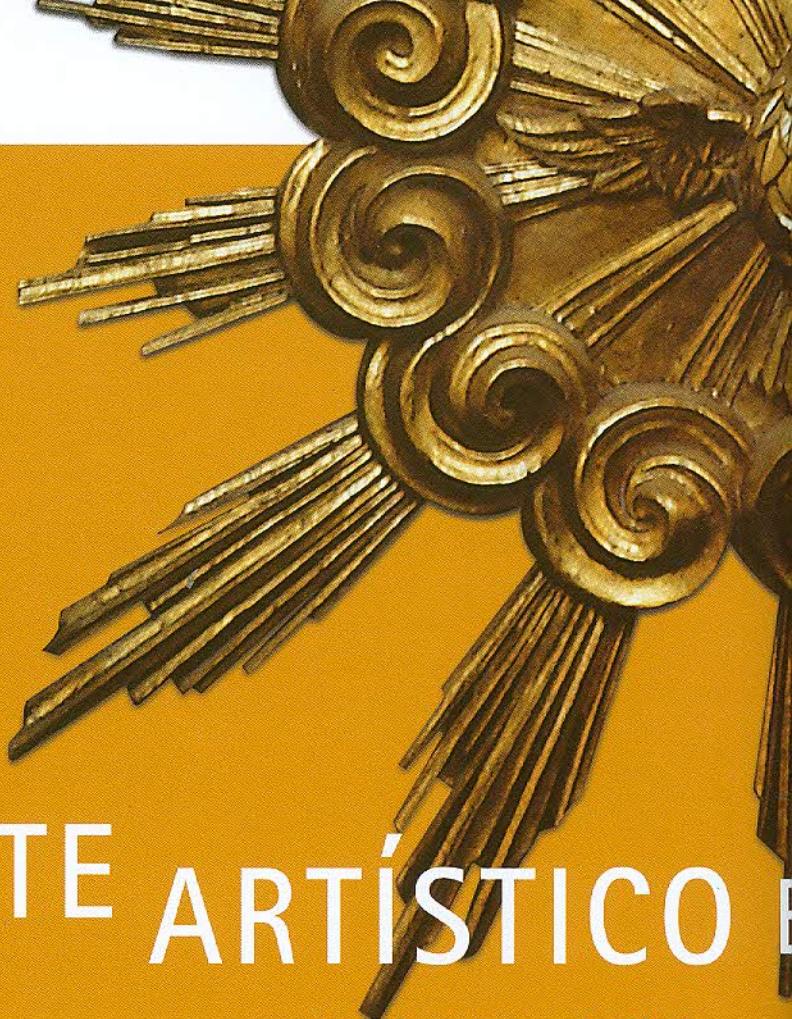
Nos últimos tempos, foi possível também levantar dados fundamentais sobre sua vida, graças à descoberta de sua certidão de batismo, seu inventário e outros papéis referentes a pagamentos e cobranças dos contratos de suas obras. Esses achados – enriquecidos pelo estudo das características estilísticas de companheiros de ofício que atuaram em Minas Gerais no mesmo período – abriram um amplo leque de informações sobre sua figura.

Durante as pesquisas que resultaram no trabalho aqui apresentado, percebeu-se que Francisco Vieira Servas cumpriu em sua trajetória todas as etapas por que passava um profissional qualificado de sua época. Iniciou-se como aprendiz no ateliê de seu padrinho, Francisco Vieira da Torre, em Portugal, atuou como oficial de entalhador após chegar ao Brasil e mais tarde se estabeleceu na capitania como um dos mais importantes entalhadores e escultores do período.

Mas algumas perguntas ficarão no ar: nada de importante foi esquecido? Não teríamos ignorado algum documento que poderia ampliar o volume de informações sobre o artista? Acaso não teríamos nos esquecido de algum trabalho do artista?

Vem-nos à mente a decoração interna da Matriz da Boa Viagem, do antigo Curral del Rei, hoje Belo Horizonte, demolida por volta de 1932. Os retábulos que sobreviveram estão espalhados por museus e igrejas de Minas Gerais e merecem estudos com o objetivo de avaliar uma possível relação com trabalhos de Francisco Vieira Servas.

Temos a consciência tranquila, certos de que fizemos com zelo e dedicação tudo o que esteve a nosso alcance para realizar um trabalho de qualidade, e sabemos que a edição deste livro, como uma semente lançada ao solo, deverá render frutos. Outros trabalhos certamente virão somar-se a este, ampliando a massa de conhecimento sobre a arte sacra produzida na capitania das Minas Gerais durante o ciclo do ouro.



# AMBIENTE ARTÍSTICO

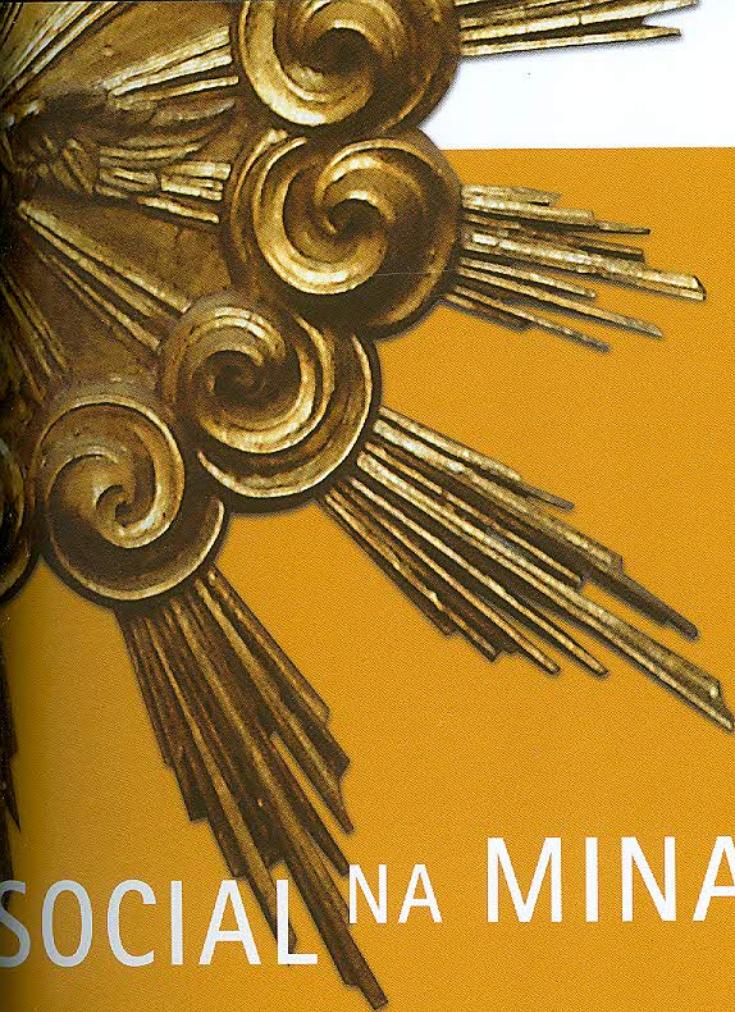
## SOCIAL AND ARTISTIC ENVIRONMENT IN 18TH CENTURY MINAS

*The Baroque, with its European plenitude and marked by the artistic interaction whose purpose was to excite the senses and arouse fervour among the masses, travelled to distant places and was adapted and transformed according to the society, economy and religious interests of the time.*

*The artistic enthusiasm, the theatrical performance and the religious splendour which are inherent in the style arrived in colonial Brazil at a dramatic moment. For there was a new environment being formed, one from which native Brazilians were excluded, Africans were kept in chains and the Portuguese were free. This was indeed a baroque way of life when we consider the contrasts within a society in formation. In short, the introduction of the Baroque in the colony happened in a dynamic and heated manner and naturally took a different course from that in Europe.*

*The style was introduced in Minas Gerais by Brazilians who came mainly from São Paulo, Pernambuco and Bahia, attracted by the gold here. This led to the growth here of an even more diversified society than that found on the coast. On this culturally mixed society, Affonso Ávila states in his book *Catas de aluvião* (Alluvial Diggings):*

In Minas Gerais, a central and mountainous region, other stimuli were to respond to the course of the Baroque's cultural circularity, and indeed it was probably more agile here than in Bahia. Its course was more evident in the gold territory thanks to the previous experience of adaptation accumulated throughout a century of life on the coast. Further reasons for this were the economic factors of the greater urban mobility in mining communities and the superior prodigality of its lay-religious maecenasship.<sup>2</sup>



# SOCIAL NA MINAS SETECENTISTA

O barroco – em toda a sua plenitude européia, pautada pela interação entre as artes com o objetivo de excitar os sentidos e causar fervor nas multidões – viajou para distantes paragens, adaptando-se e transformando-se de acordo com a sociedade, a economia e os interesses religiosos da época.

O entusiasmo artístico, a teatralidade e o esplendor religioso, inerentes ao estilo, chegaram ao Brasil-Colônia em momento também dramático nas relações sociais, pois aí se iniciava um ambiente novo, com índios excluídos, africanos acorrentados e portugueses livres: uma situação de vida barroca no que diz respeito aos contrastes de uma sociedade em formação. A implantação do barroco na colônia deu-se de forma dinâmica e tumultuada, diferenciando-se naturalmente de seu percurso na Europa.

Em Minas Gerais, a introdução do estilo contou com a presença de brasileiros vindos principalmente de São Paulo, Pernambuco e Bahia, atraídos pelo ouro, o que levou à formação de uma sociedade ainda mais diversificada que a das áreas litorâneas. Sobre essa convivência, diz Affonso Ávila em seu *Catas de aluvião*:

*Em Minas, região central e intramontina, outros estímulos responderão aos canais da circularidade cultural do barroco, mais ágeis talvez que na Bahia, canais mais obviados no território do ouro pela somada experiência adaptadora anterior de uma centúria na orla litorânea, quanto pelos fatores econômicos da maior mobilidade urbana da sociedade mineradora e pela superior prodigalidade de seu mecenato laico-religioso.<sup>2</sup>*

<sup>2</sup> ÁVILA, Affonso. *Catas de aluvião: do pensar e do ser em Minas*. Rio de Janeiro: Graphia, 2000, p.225-226.

*Furthermore, the researcher refers to a more erudite and formal circuit: "...the [circuit] of the ceiling panels with trompe l'oeil perspective and the arbalest-shaped finial of the retablos, ornamentals which embellish, with Rococo elements, the decorative design of greater churches, which are an example of the synchronic relation between different styles. This is an understandable phenomenon in the openly accessible art of a society with tears in its urban makeup, in an economy of risk, bidding and chance of gain, as it was in the eighteenth-century society of Minas."*

*On the same matter, the museologist Orlandino Seitas Fernandes says in an article published in the Suplemento Pedagógico de Minas Gerais (Pedagogical Supplement of Minas Gerais): "In contrast to the coast, where everything was sedimentation, conservatism and persistence, which was typical of trade and transport activities extensively carried out there; in the Alterosas (Minas Gerais) where everything was to be done or being re-done, nothing was stable, for even the soil itself was continuously being moved by human interest or as a consequence of it."<sup>3</sup>. He draws one's attention to the social intercourse of the "erudite Portuguese artist rubbing shoulders with a folk artist, and both with the archaising Portuguese or African improviser, primitive African or native improviser, with the imitating exotic of ivories and other influences imported from the Orient".*

*The period from 1740 to 1760 was undoubtedly the most favourable for the crafting of retablos and religious images in the capitania of Minas Gerais. The presence of Portuguese artists of the calibre of Francisco Xavier de Brito, José Coelho de Noronha, Francisco de Faria Xavier, Jerônimo Félix Teixeira and Felipe Vieira, among others, allowed the rise of several professionals qualified to carry out the craft.*

*It is worth mentioning that in the early 18th century, the works were commissioned to carpenters or bricklayers who, in turn, would contract specialised artisans. Important craftsmen like José Pereira Arouca, Captain Barroso Basto, Manuel Francisco Lisboa and, later, Manuel Francisco de Araújo are among others, who, despite neither sculpting nor woodcarving, for many years were commissioned to carry out major works in Minas Gerais. People who were appointed by the Portuguese Crown were entitled to subcontract specialised artisans.*

*Woodcarvers in charge of the contracted work would use the assistance of other professionals – apprentices or even craftsmen who were sometimes their own slaves – to carry out the major works. This fact made the building sites of that period veritable apprentice schools. Thus, after having learned about the different production stages of the artistic elements used in the monuments, the most qualified beginners acquired a full knowledge of the entire constructive process.*

*Often two or more fraternities would have their retablos simultaneously built in the same monument by different teams who would maintain a professional relationship with each other. They would also have laymen from these religious orders participating in discussions on the aesthetics and iconography of the elements to be used in the decoration of the temple. This relationship was of great importance in terms of style and theory, not only when considering the professional qualification of those who were beginning their careers, but also for renowned artists who would exchange opinions on models, techniques and the use of materials.*

<sup>3</sup>FERNANDES, Orlandino Seitas. *O imaginário e o inimaginável santeiro: todo o Aleijadinho*. Suplemento Pedagógico do Minas Gerais. Belo Horizonte, fev. de 1981, n.62, p.15.

Mais adiante, complementa o pesquisador, referindo-se a um circuito formal mais erudito: "... o [círculo] dos painéis de perspectiva ilusionista de tetos e do coroamento em arbaleta dos retábulos, soluções que elegantizam de rococó o programa decorativo de igrejas maiores, em exemplo de convivência sincrônica de diferentes estilemas, fenômeno compreensível na arte aberta de uma sociedade de esgarçadura urbana, numa economia de risco, lance e acaso do ganho, como foi a sociedade da Minas setecentista.".

A propósito da mesma questão diz o museólogo Orlandino Seitas Fernandes em artigo publicado no *Suplemento Pedagógico do Minas Gerais*: "Ao contrário da costa, onde tudo eram sedimentações, conservadorismos e persistências, bem típicos das atividades de comércio e transporte nela sobremodo exercidas, nas Alterosas, ao invés, tudo estava sempre por fazer-se ou sendo refeito, nada era estável, posto que o próprio solo de contínuo era movido pelo interesse humano ou consequência dele."<sup>3</sup>. Ele chamava a atenção para o convívio do "artista português erudito ao lado do popular e ambos ao lado do improvisador arcaizante, luso ou africano, do improvisador primitivo, negro ou indígena, e do exótico imitante a marfins e outros efeitos do Oriente importados".

O período compreendido entre 1740 e 1760 foi, sem dúvida, o mais propício à confecção de retábulos e imagens religiosas na então capitania de Minas Gerais. A presença de artistas portugueses do porte de Francisco Xavier de Brito, José Coelho de Noronha, Francisco de Faria Xavier, Jerônimo Félix Teixeira e Felipe Vieira, entre outros, permitiu o surgimento de vários profissionais capacitados para o desempenho do ofício.

É oportuno registrar que, nas primeiras décadas do século XVIII, as obras eram arrematadas por carpinteiros ou pedreiros, que por sua vez contratavam oficiais especializados. Figuras importantes, como José Pereira Arouca, Capitão Barroso Basto, Manuel Francisco Lisboa e, posteriormente, Manuel Francisco de Araújo, entre outros, apesar de não esculpir ou entalhar, foram durante muitos anos os arrematantes das principais obras nas Minas Gerais. Figuras de confiança da Coroa Portuguesa, podiam repassar serviços a oficiais especializados.

Diante do fato de que os entalhadores responsáveis pela empreitada de uma obra executavam as de maior vulto com o auxílio de outros profissionais – aprendizes ou mesmo oficiais que às vezes eram seus próprios escravos –, tem-se que os canteiros de obra daquele período funcionavam como verdadeiras escolas profissionalizantes. Assim, ao aprender as diferentes etapas de confecção dos elementos artísticos dos monumentos, os iniciantes mais qualificados adquiriam um profundo conhecimento de todo o processo construtivo.

Muitas vezes, duas ou mais irmandades construíam seus retábulos simultaneamente em um mesmo monumento, com equipes distintas, que se relacionavam, contando ainda com a participação de leigos dessas ordens religiosas nas discussões estéticas e iconográficas dos elementos que seriam utilizados na decoração do templo. Essa convivência 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 de materiais.

<sup>3</sup>FERNANDES, Orlandino Seitas. O imaginário e o irimaginável santeiro: todo o Aleijadinho. *Suplemento Pedagógico do Minas Gerais*. Belo Horizonte, fev. de 1981, n.62, p.15.

The decoration of the Church of Our Lady of Conception, in Catas Altas do Mato Dentro and the Church of Our Lady of Bom Sucesso, in Caeté, where Francisco Vieira Servas unquestionably worked, are two examples of work which resulted from the accomplishments of these apprentice schools. These churches, considering the period in which they were built and the woodwork completed within them, served as a definitive landmark for the conduct of talented professionals such as Servas and Antônio Francisco Lisboa.

Despite the considerable theoretical knowledge acquired from foreign treatise on architecture, painting and sculpting, the 18th-century artist working in Brazil was in no position of privilege, getting paid as much as a mechanic, as was the case for carpenters or master builders. Although some of the artists were literate – which was rare in the colony – the artistic class did not receive any special privilege and were at the same level as other craftsmen.

It was practically the same case in Portugal and Spain. However, a considerable difference was that some artists from the Spanish Siglo de Oro (Gold Period), such as Diego Velásquez (1599-1660), were contracted by the court.



Vista parcial do retábulo lateral da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Caeté  
Parcial view of the side retable of the Church of Our Lady of of Bom Sucessa, in Caeté

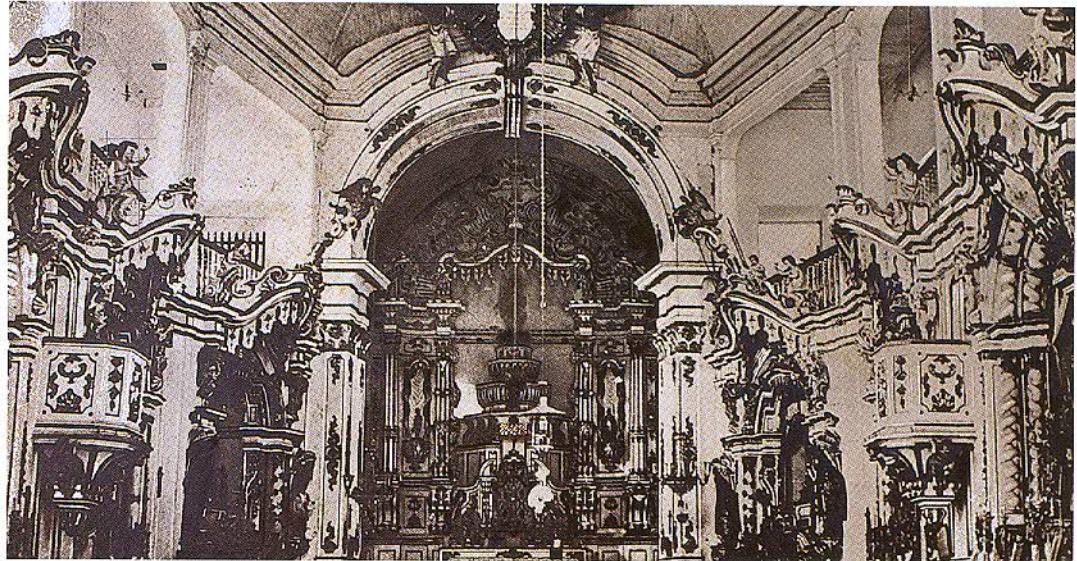
Dois exemplos de obras que resultaram da ação dessas escolas profissionalizantes são as decorações da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, e da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Caeté, onde Francisco Vieira Servas indiscutivelmente trabalhou. Essas igrejas, pela época de sua construção e em função dos trabalhos de madeira ali realizados, marcaram definitivamente a conduta de profissionais do porte de Servas e de Antônio Francisco Lisboa.

Apesar de seu respeitável aparato teórico, adquirido graças à leitura de tratados estrangeiros de arquitetura, pintura e escultura, o artista setecentista que atuava no Brasil não tinha regalias, alcançando remuneração idêntica à de um oficial mecânico, tal qual um carpinteiro ou um mestre-de-obras. A classe artística, embora contasse em seus quadros com pessoas alfabetizadas – uma raridade na colônia –, não recebia qualquer tratamento especial, mantendo-se no mesmo patamar de outros oficiais mecânicos.

Em Portugal e na Espanha sucedeu praticamente a mesma coisa, com a significativa diferença de que alguns artistas do chamado *Siglo de Oro* espanhol, como Diego Velásquez (1599-1660), eram contratados pela corte.



Vista parcial do retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro  
Partial view of the main retable of the Church of Our Lady of Conception, in Catas Altas do Mato Dentro



Decoração interna da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Pitangui, incendiada em 1914  
Foto do Museu Histórico de Pitangui

*Interior decoration of the Church of Our Lady of Pilar, in Pitangui, burned down in 1914.  
Photo from the Historical Museum of Pitangui*

*Although the machine of administration was concerned mainly with gold exploration, it would also create mechanisms for controlling the entire local economy. The Senado da Câmara\* was in charge of granting licences to open commercial shops which were strictly controlled. We can conjecture that the prices set in the capitania of Minas were, in a way, under the scrutiny of local administration.*

*We are not sure whether the artistic class would be under the same type of control that the tailors, blacksmiths, etc. were. What we can affirm is that the prices established in the contracts between fraternities and artists presented a certain uniformity, with minimal variations.*

*Moreover, there was also the ‘arbiter’ and the master appointed by the Portuguese Crown, who not only supervised the technical and aesthetic aspects of the work but also negotiated contracts, a good example of which is found in a document from 10th October 1752. The document is a letter from the governor communicating that the lowest bid proposed for the work to be carried out on the chancel of the church in Pitangui (MG) was 19 250Cz (nineteen thousand, two hundred fifty cruzados)<sup>4</sup> and that the master builder, Manuel Francisco Lisboa, had declared the same could be done for 18 000 cruzados. “As Pitangui is very far, deep in the hinterlands, few masters would probably like to go there to work.”<sup>5</sup>*

*The fraternities also used price tender to contract services, as happened in Sabará, when Servas signed a contract with the Third Order of Mount Carmel to produce the main retable of their church. It is an important document, in a minute format, dated from August 1806, and shows clearly the type of business transaction which used to take place between the masters and board members of the fraternities, who were entitled to a price reduction.*

*An interesting fact can be seen in the document in Portuguese text in which Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, and Francisco Vieira Servas are in intense competition over a bid.<sup>6</sup>*

<sup>4</sup> 1 cruzado (Cz) = 1\$200 (one thousand and two hundred réis).

<sup>5</sup> MARTINS, Judith. Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.27, 1974, p.390. v.1.

<sup>6</sup> ARQUIVO DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE SABARÁ. Livro de Termos de Ereção e de Registros, fl. 68, 1761.

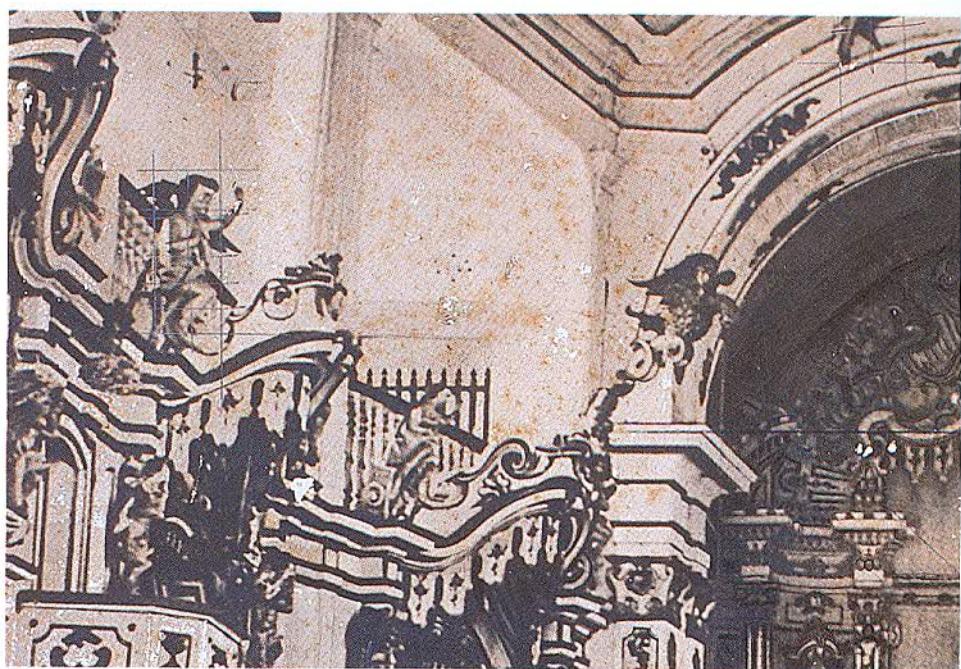
\*Translator's note. Senado da Câmara (municipal council) could either be elected by local property owners or chosen by the Crown. It represented the ruling class of merchants, planters, and professional men.

A máquina administrativa, embora quase totalmente voltada para a exploração aurifera, não deixava de criar mecanismos de controle de toda a economia local. Era o Senado da Câmara que liberava os alvarás para a abertura de tendas comerciais e sobre elas exerciam rígido controle. Podemos, pois, conjecturar que os preços praticados na capitania das Minas estavam, de certa forma, sob a mira da administração local.

Não temos certeza se a classe artística sofria o mesmo tipo de controle exercido sobre alfaiates, ferreiros etc. O que se pode afirmar é que os preços estipulados nos contratos entre irmandades e artífices apresentam certa homogeneidade, com variações mínimas.

Acrescentem-se ainda as figuras do ‘louvado’ e a do mestre designado pela Coroa Portuguesa, que, além de acompanhar os aspectos técnicos e estéticos de uma obra, ajuizavam financeiramente um contrato, como bem exemplifica um documento de 10 de outubro de 1752, uma carta do governador comunicando que o menor lance obtido para a obra da capela-mor da igreja de Pitangui era de 19.250Cz (dezenove mil e duzentos e cinqüenta cruzados)<sup>4</sup> e que o mestre-de- obras, Manuel Francisco Lisboa, havia declarado que esta poderia ser feita por 18.000 cruzados. “Como Pitangui fica muito distante, enfrontada no sertão, provavelmente poucos oficiais queiram ir lá trabalhar.”<sup>5</sup>

As irmandades também utilizavam a tomada de preços para contratar serviços, como ocorreu em Sabará no contrato firmado entre Servas e a irmandade da Ordem Terceira do Carmo para o retábulo-mor de sua igreja. Esse importante documento, em forma de ata, datado de agosto de 1806, demonstra claramente o tipo de negociação que ocorria entre os oficiais e os mesários das irmandades com direito a abatimento de valores. Uma curiosidade, como se verá a seguir, é que esse documento apresenta Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e Francisco Vieira Servas em plena concorrência orçamentária.



<sup>4</sup> 1 cruzado (Cz) = 1\$200 (mil e duzentos réis).

<sup>5</sup> MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.27, 1974, p.390. v.1.

(...) Registro da Carta que a Meza desta Val. Ordem Terceira Escreveo ao Illmo. Capm. Mor Manoel Joze Pena, em que lhe dão parte do ajuste do Retabollo desta Capella Mor com Francisco Vieyra Servas.

Illmo. Sr. Cappm. Mor Joze Pena

*Todos que temos a inixtimavel filicidade de professarmos a Lei de Jessus Christo, estamos certos em que as nossas accções são deregidas pela vontade de todo Poderoso, assim como elles não chegão a ter execução senão quando o mesmo Snr he servido, pois Elle as encaminha de forma que quando menos pensamos, tudo se ordena, e tudo se arranja sem defficuldade.*

*Esta Ordem à muitos annos depois, que faziam empossível a exam. deste empenho; porem quiz Deos, que tudo se vencesse, elegendo a Vossa Senhoria para instrumento principal desta empreza. Sim Elle permitio, que V. Senhoria viesse a esta Villa a negocio particul seu e em ocazião, que houve inspiração no coração de V. Senhoria para se falar na obra do retabolo, e antão V. Senhoria mmo. com a liberalide. que lhe é congenita para tudo o que he do maior culto de Deos, e de Sua May Smma. se prestou a concorrer com o que he bem notorio para ajuda de mma. obra, o que se fez público, e por isso apparecendo Antônio Francisco Lisbôa o Aleijadinho foi levado a capella pr. alguns devotos Irmãos; e ali deu o seu parecer sobre a formalide. da obra, e fallandose lhe em ajuste nenhum quis fazer, segundo digo segurando que só trabalhava pelo jornal de hua oytava por dia, e que alem deste se lhe havia dar offes. de sua escolha, e outras condiçōens, que amedrontou aos Irmãos para maiz não fallarem na obra. Agora quando menos se pensava apareceu Francisco Vieyra Servas, e seu companheiro Joze Fiz Lobo, etrando-se da mesma obra apresentarão hum risco bem ordenado prometendo executalo pelo premio de 2:400\$ reis, porém ficarão a fazela com o abatimto. de quinhentos e cinquenta mil reis, ficando em hum canto e oyto centos e cincoenta mil reis.*

*Fazendose huma Meza redonda na qual se fes publica a esmola que V. Senhoria se dispuinha dar, Logotres Irmãos que se achavão na mesma Meza, se comprometerão a concorrer, dois com a quantia de cem mil reis cada hum, e outro com noventa mil reis e há esperanças que a exemplo destes concorrerão outros com o que lhe for possível, não ficando de fora a esmola, que promete dar o actual Prior desta Ordem o Illmo Corel. Francisco de Abreu Guimes.*

*As condições dos ajustes feito com os ditos Servas, e seu companheiro se achão descritas no termo, que se escriturou no Lo. da Ordem, do qual retemos a V. Senhoria huma copia authentica. Esta eleito e prompto quem se obriga de fora a satisfação do salario na falta da Ordem. Esta tambem eleito o pronto hum Irmão, que se encarrega de prestar o necessário para o adiantamento da dita talha e seus pagamentos, esprando em que se hão de verificar as promessas feitas pelos devotos. E por que devemos a concluzão deste empenho ao grando zelo e Caridade de V. Senhoria vamos com o maior gosto a por na sua respeitavel Prez. a todo orceomtado, fazendo ao mesmo tempo certo a V. Senhoria que dezejamos merecer-lhe a Graça de nos apresentar a sua Patente pela qual está alistado como filho de Nossa May Santissina do Carmo em Villa Rica para igualmente o reconhecemos por Nossa Amado Irmão permitindo que se escreva o seu Respeitavel Nome nos Livros desta Ordem, sem outra alguma esmola do que a que para o Retabulo com a qual fica remido para sempre, esta Ordem com a obrigação indespensavel de rogar a Nossa May Sm. pelo aumento espiritual de V. Senhoria e de todos os seus illustres ascendentes. Deos guarde a V. Senhoria muitos annos. Consistorio 19 de agosto de 1806. De V. Senhoria asignados. o Comissario Joaquim Mariano de Souza Guerra Araujo Godinho –*

Joaquim Affonso Pedrozo – Valentim Jozé dos Santos – Bernardo Jozé de Moraes – Jozé Alves Ferreira – Manoel Affonso Diniz – João Leite Tinoco – Antônio dos Santos Pereira – Manoel Ferreira Couto – Mathias Rodrigues de Carvalho – Joaquim Pereira da Roaha Cebollas – Está conforme – e Eu Mathias Roiz de Carvalho Secretario da Ordem que o escrevi a asiney.<sup>6</sup>



Retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Sabará

Main retable of the Church of Our Lady of Mount Carmel, in Sabará



Detalhe do sacrário do retábulo-mor da Igreja da Nossa Senhora do Rosário, em Mariana  
Detail of the sacramentarium of the main retable, Church of Our Lady of the Rosary, in Mariana

As irmandades eram subvencionadas pela Real Fazenda, como reza a documentação referente a José Coelho de Noronha na Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Caeté,<sup>7</sup> ou arrecadavam os valores necessários com os irmãos e fiéis da igreja de sua devação. É interessante observar que, nesse último caso, os valores eram públicos, conhecidos por grande parte da comunidade, pois era ela que financiava a construção de seus templos, devendo, portanto, estar bem informada sobre os custos de determinada empreitada ou do preço da jornada de um mestre em outros contratos. Os integrantes das irmandades tinham, pois, argumentos para negociar os custos das obras, que deveriam ser compatíveis com o universo-econômico da capitania.

Havia muitos problemas relacionados com pagamentos não efetuados devidamente, os quais davam origem a processos que envolviam irmandades e artistas. No processo que Manuel da Costa Ataíde moveu contra a Irmandade do Rosário em Mariana, reclamando o pagamento de honorários referentes a trabalhos que executou na Igreja do Rosário, ela é acusada de relapsa no acerto de suas dívidas, e Francisco Vieira Servas é apontado como uma de suas vítimas. No processo, Ataíde explica por que não empregou uma folha de prata em um sacrário da igreja, questão contestada pelo louvado Francisco Xavier Carneiro.

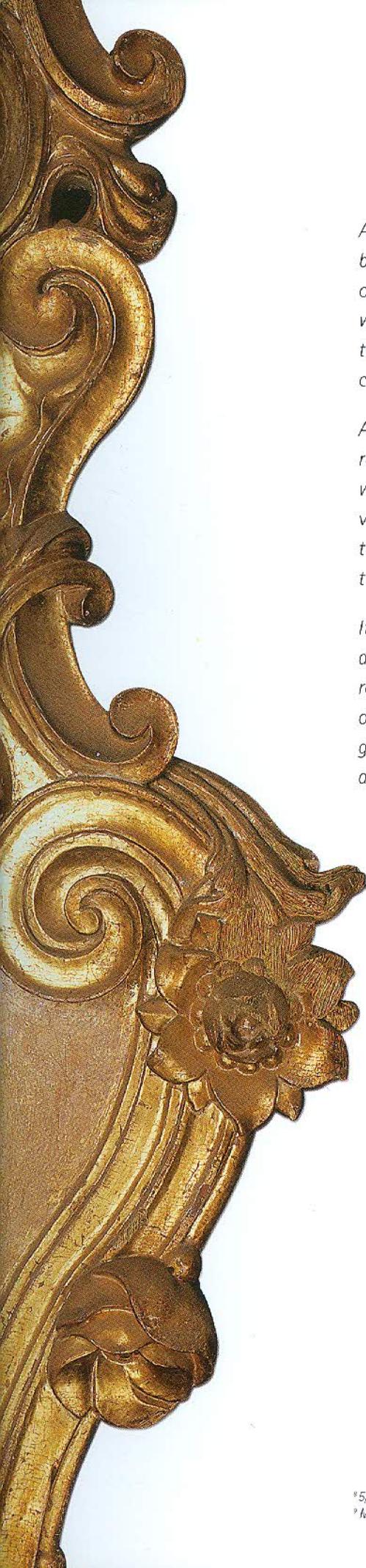
Os recursos disponíveis para a execução das obras é que determinavam a qualidade artística do empreendimento e a escolha dos profissionais que participariam da empreitada. Às vezes irmandades e oficiais tinham que recorrer a soluções realistas para baratear custos. Geralmente o projeto original era simplificado, e os profissionais podiam ser substituídos por aprendizes que demonstraram habilidade para realizar as tarefas necessárias.

*The fraternities were either subsidised by the Royal Exchequer, as in the document about José Coelho de Noronha and the Church of Our Lady of Bom Sucesso in Caeté,<sup>7</sup> or they collected the necessary amount of money from the brothers and the faithful of the church of their devotion. It is worth observing that in the latter case the figures were made public, known by the majority of the community, because the community financed the construction of its temples. Therefore, they had to be well-informed of the cost of a particular undertaking or the price of a master's working day from other contracts. Then, the members of fraternities would argue in order to negotiate the costs of the work which had to be compatible with the capitania's economy.*

*There were many problems concerning payments not properly made which led artists to sue fraternities. Manuel da Costa Ataíde filed a lawsuit against the Fraternity of the Rosary in Mariana (MG), claiming his fees for the work carried out in the Church of Our Lady of the Rosary. The fraternity mentioned is accused of negligence for failing to pay its debts, and Francisco Vieira Servas is considered one of its victims. In this lawsuit, Ataíde justifies why he did not use a silver leaf on one of the church sacra. The suit was defended by the arbiter Francisco Xavier Carneiro.*

*The resources available to pay for the work determined the artistic quality of the undertaking and the choice of professionals who would participate in the contracted job. Sometimes the fraternities and the masters had to find realistic solutions to lower the costs. The original design was usually simplified, and sometimes professionals were substituted for apprentices who had shown the ability to carry out the necessary tasks.*

<sup>7</sup> MARTINS, Judith. Op. cit., p.73. v.2.



*After the public tender, the better-qualified artists would be contracted if their previous work had been acknowledged, if fraternities recommended them, if they had licences issued by local councils or they were from other capitarias or the metropolis. They acted as true businessmen in dealing with representatives from lay guilds. In addition to managing contracts signed with the fraternities, they were responsible for planning the work according to the agreed deadline and also for co-ordinating the activities of the team of workers.*

*Another interesting aspect about the subcontracting of services is that after analysing several rococo retables, including Servas's works, we can see that the paintings at the back of the throne were carried out by the same atelier. We suppose that the atelier accepted commissions from various artists without having to work *in loco*. Knowing the size of the boards and the patterns to be painted, the artists were able to work in their own atelier and then have the pieces delivered to the monument where they would be assembled.*

*It is worth pointing out that, concerning the retables, elements such as the rope moulding, friezes and frames could be mass produced, as is clearly shown in the document from 1794/95 which reveals that Francisco Machado da Luz was contracted by Mariana's Third Order of Saint Francis of Assisi to produce "the lacework of the Lord's throne and he also received 5/8 as<sup>e</sup> and 1/2 of gold for making the base of the high altar niches"<sup>8</sup>. The iron moulds were specially made for the desired types of woodcarving and then reused for other commissions.*

<sup>8</sup>5/8as [5 oitavas]. Around 1750, one oitava was worth 1\$200 (one thousand and two hundred réis).  
<sup>9</sup>MARTINS, Judith. Op. cit., p.404. v.1.

Os oficiais mais qualificados – contratados, após concorrência pública, pelo reconhecimento de trabalhos já feitos, por indicação das irmandades ou por licenças expedidas pelas câmaras locais, se fossem da metrópole ou de outras capitâncias – atuavam como verdadeiros empresários em seus contatos com representantes das confrarias de leigos. Além de administrar os contratos celebrados com as irmandades, eram responsáveis por planejar os serviços de acordo com os prazos estabelecidos e coordenar as ações do grupo de trabalho.

Outro fato curioso diz respeito à terceirização de serviços. Após a análise de vários retábulos rococós, pode-se constatar que as pinturas de fundo dos camarins foram executadas em um mesmo ateliê, que, supomos, atendia a encomendas de vários artistas sem necessariamente atuar *in loco*. Cientes das medidas das tábuas e da padronagem a ser pintada, os oficiais podiam trabalhar em seu próprio ateliê e depois encaminhá-las ao monumento em que seriam montadas.

Vale lembrar ainda que, no caso de retábulos, elementos como cordões, frisos e molduras podiam ser feitos em série, como indica um documento de 1794-1795 que revela ter sido Francisco Machado da Luz contratado pela irmandade da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana para executar a “renda do camarim do Sr. e mais 5/8as<sup>8</sup> e 1/2 do feitio da peanha dos nichos do altar mor”<sup>9</sup>. Os ferros eram especialmente confeccionados para os tipos de cortes desejados e eram reaproveitados em outras encomendas.



<sup>8</sup> 5/8as = 5 oitavas. Por volta de 1750, uma oitava valia 1\$200 (mil e duzentos réis).

<sup>9</sup> MARTINS, Judith. Op. cit., p.404. v.1.

# A REGULAMENTAÇÃO REGULATION OF MECHANIC ARTS

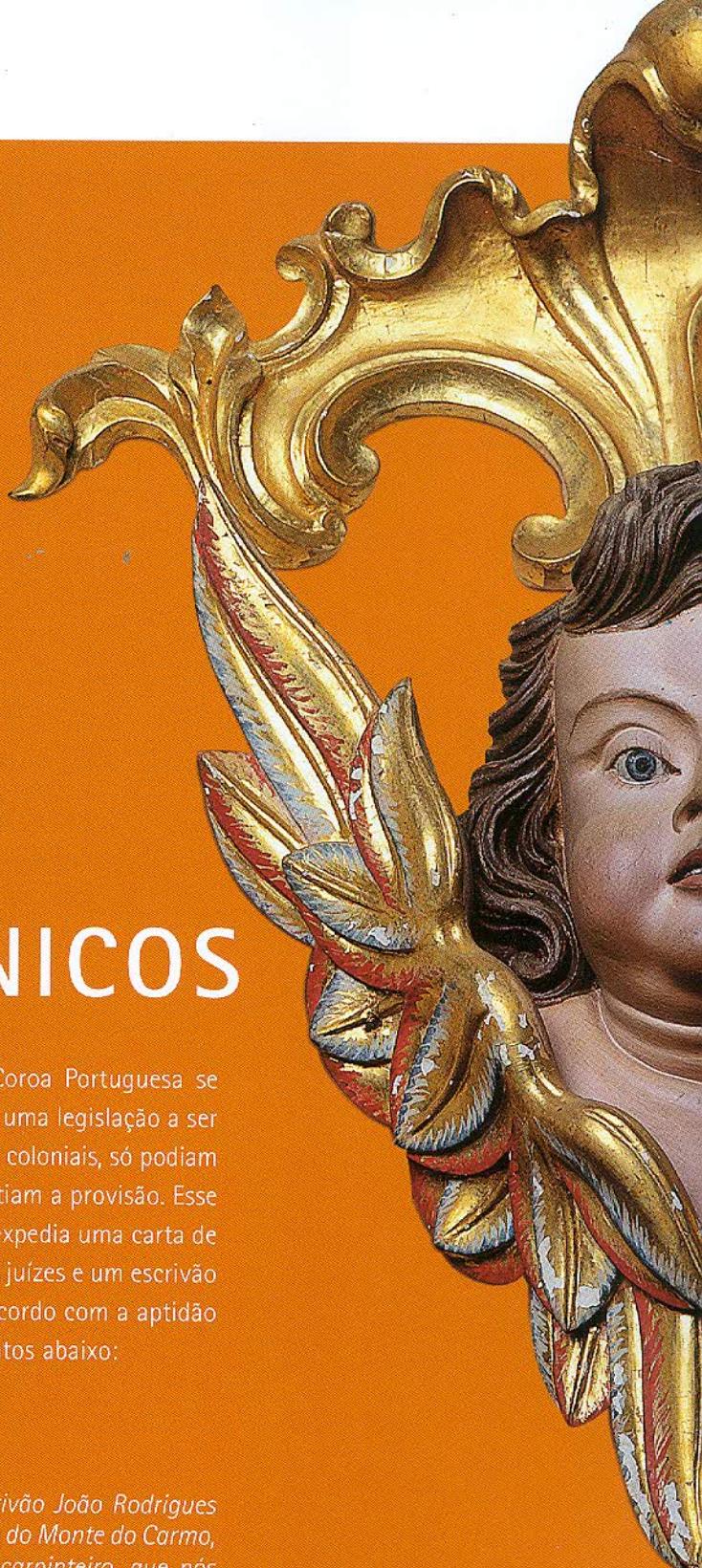
As previously highlighted, the attention of the Portuguese Crown's administrative machine was drawn mainly to activities related to gold extraction. There was, however, legislation to be adhered to. Therefore the so-called mechanic arts could only be carried out legally by artists who had passed the relevant exams to obtain their official document. In order for this document to be validated, it had to be taken to the Senado da Câmara, where a confirmation letter and a licence were issued. Every year the licensed craftsmen would elect two judges and a registrar for the Senado da Câmara. The judges would be in charge of examining the applicants and, depending on their proven aptitude, they would issue the certificate or not, as is shown in the documents in the Portuguese text.<sup>10</sup>

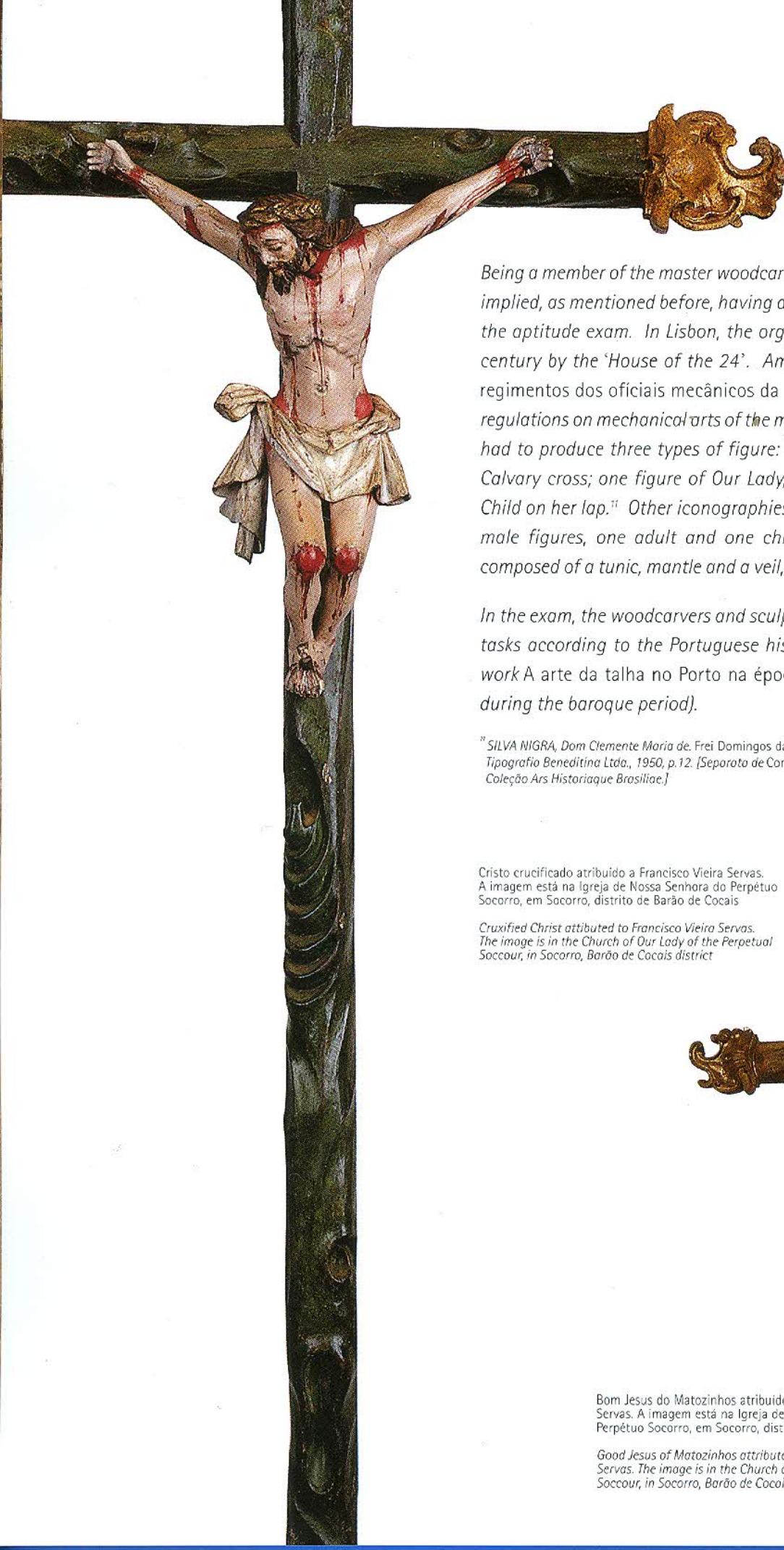
# DOS OFÍCIOS MECÂNICOS

Como já destacado, embora a atenção da máquina administrativa da Coroa Portuguesa se voltasse sobretudo para atribuições relacionadas à extração aurífera, havia uma legislação a ser cumprida. Assim, os chamados ofícios mecânicos, como revelam os registros coloniais, só podiam ser legalmente exercidos por oficiais aprovados em exames que lhes garantiam a provisão. Esse documento, para ter validade, devia ser levado ao Senado da Câmara, que expedia uma carta de confirmação e licença. Anualmente os operários provisionados elegiam dois juízes e um escrivão para o Senado da Câmara. Aos juízes cabia examinar os candidatos e, de acordo com a aptidão demonstrada, fornecer-lhes ou não a certidão, como mostram os documentos abaixo:

## EXAME DO OFÍCIO DE CARPINTERO

*Dizemos nós o Juiz do officio de carpinteiro Vicente Jorge, e o escrivão João Rodrigues Negrão, que este presente anno servimos nesta Villa de Nossa Senhora do Monte do Carmo, e seo termo, com obrigação de examinadores do dicto Officio de carpinteiro, que nós achamos capás de obra prima conthenda no nosso Regimento a Joseph de Oliveira, lhe mandamos passar sua Certidam para poder rezar do dicto Officio; e, assim pedimos aos Senhores Juízes, e aos Senhores vereadores lhe fassão mercê mandar lhe confirmar, e se cumpra como nella se contem, eu João Rodrigues Negram escrivam do dicto officio a fiz por mandado do d.o Juiz do Officio que comigo assignou Villa do Carmo; vinte e tres do mês de Junho de mil settecentos e dezoito annos. João Rodrigues Negrão // Vicente Jorge.*





*Being a member of the master woodcarvers and sculptors' organisation in the capitania implied, as mentioned before, having a licence issued by the Senado da Câmara after the aptitude exam. In Lisbon, the organisation had been controlled since the 15th century by the 'House of the 24'. Among the requirements listed in the Livro dos regimentos dos oficiais mecânicos da mui nobre cidade de Lisboa, de 1572 (Book of regulations on mechanical arts of the most noble city of Lisbon, of 1572), the applicant had to produce three types of figure: one figure of Christ, 60cm tall, placed on his Calvary cross; one figure of Our Lady, the same size as the Christ, with the Christ Child on her lap.<sup>11</sup> Other iconographies were likely to be accepted. In any event, two male figures, one adult and one child, and a female adult wearing a garment composed of a tunic, mantle and a veil, were sufficient to certify the artist's potential.*

*In the exam, the woodcarvers and sculptors were supposed to carry out the following tasks according to the Portuguese historian Natália Marinho Ferreira Alves in her work A arte da talha no Porto na época barroca (The art of woodcarving in Oporto during the baroque period).*

<sup>11</sup> SILVA NIGRA, Dom Clemente Maria de. Frei Domingos da Conceição: o escultor seiscentista do Rio de Janeiro. Salvador: Tipografia Benedictina Ltda., 1950, p.12. [Separata de Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Coleção Ars Historiae Brasiliæ.]

Cristo crucificado atribuído a Francisco Vieira Servas.  
A imagem está na Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, em Socorro, distrito de Barão de Cocais

*Crucified Christ attributed to Francisco Vieira Servas.  
The image is in the Church of Our Lady of the Perpetual Soccor, in Socorro, Barão de Cocais district*



Bom Jesus do Matozinhos atribuído a Francisco Vieira Servas. A imagem está na Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, em Socorro, distrito de Barão de Cocais

*Good Jesus of Matozinhos attributed to Francisco Vieira Servas. The image is in the Church of Our Lady of Perpetual Soccor, in Socorro, Barão de Cocais district*

## CONFIRMAÇÃO

O Juiz, Vereadores e Procurador da Camara desta Leal Villa de Nossa Senhora do Carmo, etc. Fazemos saber que vimos a certidão assima dos examinadores do officio de Carpinteiro, pella qual se mostra examinarem a Joseph de Oliveira nella, contheúdo, e que o acharão capás de obra prima para poder usar do dicto Officio de carpinteiro, tendo nós a isto respeito confirmamos e havemos por boa d.a examinação, e em seo cumprimento damos licença ao dicto examinado para que nesta Villa, e todo o seo destricto possa usar do dicto Officio, sem lhe ser posto impedimento algum com declaração que ficara sujeito as posturas do concelho e mais Acordãos, contra o que se não poderá valer de previlégio algum; em firmeza do que lhe mandamos passar a prezente carta, pela qual pedimos aos Senhores Corregedores, Provedores, Ouvidores, Juizes, Vereadores e Procuradores, e mais Officiaes desta Villa e sua jurisdição, e mais Reinos de Portugal assim a cumprão e fassão cumprir em suas juridiçõins, porque nós também faremos o que for parte de suas mercês nos for requerido e deprecado por semelhante carta; Dada nesta Leal Villa de Nossa Senhora do Carmo em Camara aos onze de Junho de mil settecentos e dezoito annos: Manoel de Britto Barreto escrivam da camara a escrevy // Jacinto Barbosa Lopes // Guilherme Mainarde da Silva // Domingos Lopes da Crux.<sup>10</sup>

Para exercer seu ofício na capitania, entalhadores e escultores deviam, como já dito, se submeter a uma exame de aptidão; se aprovados, recebiam uma licença do Senado da Câmara. Em Lisboa, a organização era controlada pela Casa dos 24, atuante desde o século XV. Entre as exigências que constam do *Livro dos regimentos dos oficiais mecânicos da mui nobre cidade de Lisboa*, de 1572, o candidato deveria confeccionar três tipos de figura: um Cristo de 60 cm de altura, posto na cruz com seu calvário, uma Nossa Senhora, do mesmo tamanho do Cristo, e o Menino Jesus no colo da mãe.<sup>11</sup> Possivelmente outras iconografias poderiam ser aceitas. De qualquer forma, duas figuras masculinas, nas fases infantil e adulta, e outra feminina, já mulher, recoberta por indumentária composta, geralmente túnica, manto e véu, eram suficientes para atestar as potencialidades de um artista.

A propósito dos exames a que entalhadores e escultores deviam se submeter, relata a historiadora portuguesa Natália Marinho Ferreira Alves, em sua obra *A arte da talha no Porto na época barroca*.



Imagen de Nossa Senhora do Rosário,  
Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Mariana  
Image of Our Lady of the Rosary,  
Church of Our Lady of the Rosary, in Mariana



Nossa Senhora do Rosário atribuída a Francisco Vieira Servas. A imagem está na Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, em Socorro, distrito de Barão de Cocais  
Our Lady of the Rosary attributed to Francisco Vieira Servas. The image is in the Church of Our Lady of Perpetual Soccour, in Socorro, in Barão de Cocais district

<sup>10</sup> IV ANUÁRIO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. Livro de regimentos da Câmara da cidade de Mariana. Ouro Preto: Ministério da Educação e Saúde/Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1955/57, p.73.

<sup>11</sup> SILVA NIGRA, Dom Clemente Maria da. *Frei Domingos da Conceição: o escultor seiscentista do Rio de Janeiro*. Salvador: Tipografia Beneditina Ltda., 1950, p.12. [Separata de Construtores e artistas da Mosteira de São Bento do Rio de Janeiro. Coleção Ars Historiaeque Brasiliæ.]



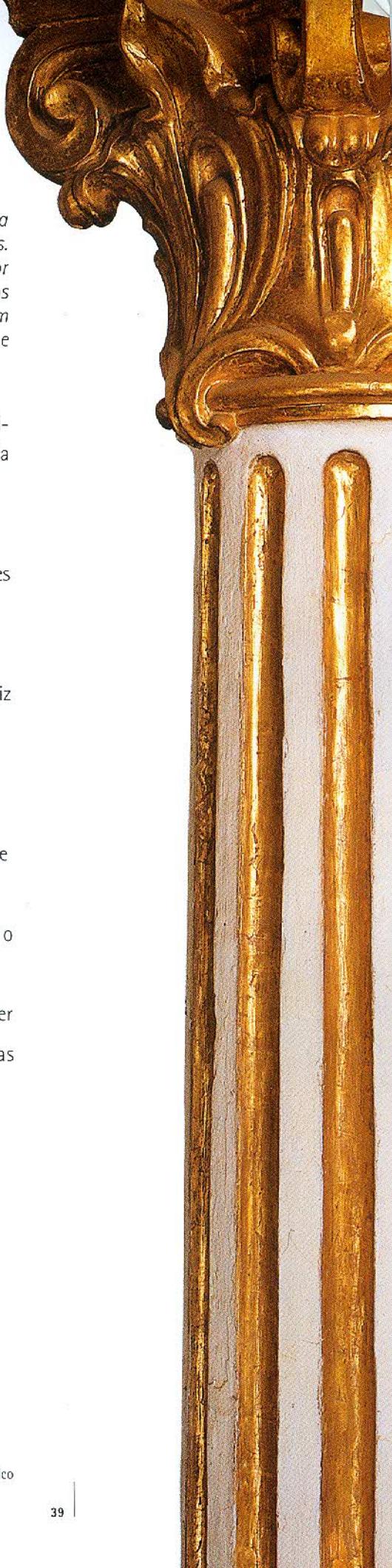
The joiner was presented with the design of an ornate chest of drawers, "carved all round", and he was to draw its ground plan and also make all its patterns. He was also required to produce a chair of the period. The woodcarver was required to craft a frieze and a pillar of five and six hand-spans' length respectively, these pieces being "very well-ordered and romanly carved". A Corinthian capital and a drawing of the five orders (Tuscan, Doric, Ionic, Corinthian, and composite) from the cymatium "up to the entablature".<sup>12</sup>

*Due to the earthquake in Lisbon in 1755, several workshops and the building where most of the documentation on the crafts were kept disappeared. Thereafter the Eighteenth Century Reform of Regulations was enforced in the Portuguese capital, which regulated the following topics, among others:*

- annual election of two judge-examiners, who were in charge of correcting and enforcing penalties to those who did not obey the established rules;
- stricter hierarchization of the craft;
- fixed length of apprenticeship and established rules on the apprentice's admission and his learning;
- admission to exam regulated by the length of crafting practice;
- obtainment of the exam letter only after having completing certain stages;
- concession of licence for opening a workshop only to craftsmen who had been examined (each master could have one workshop);
- granting benefits to the masters' children when they wanted to follow their parents' craft;
- protection for the masters' widows, provided they did not remarry (they were allowed to keep the workshop open and contract another master to carry out the services, but they were prohibited from having apprentices except for their own children);
- definition of the registrar's duties, who was in charge of organising the books;
- settling matters which might arise between masters by the Senado da Câmara.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> ALVES, Natália Marinho Ferreira. *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela; materiais e técnica.* Porto: Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto, 1989, p.73-74. v.1.

<sup>13</sup> ALVES, Natália Marinho Ferreira. *Op. cit.*, p.68-69. v.1.



Ao oficial de ensamblador era apresentado o risco de uma cômoda ornada “torta e retorta por todos os três lados”, da qual ele deveria tirar a planta baixa e fazer todos os moldes. Exigia-se-lhe também a feitura de uma cadeira em uso na época. Ao oficial de entalhador requeria-se a execução de um friso e de um pilar, respectivamente de cinco e seis palmos de comprimento, sendo essas peças “muito bem ordenadas e lavradas ao romano”, de um capitel coríntio e de um desenho das cinco ordens (toscanas, dórica, jônica, coríntia e compósita), desde a cimalha “emthe o seu emvazamento”.<sup>12</sup>

Em razão do terremoto de Lisboa, em 1755, desapareceram várias oficinas e edifícios onde estava depositada a maioria da documentação referente aos ofícios. Surge então na capital portuguesa a chamada Reforma Setecentista dos Regimentos, que contemplava, entre outros, os seguintes tópicos:

- eleição anual de dois juizes-examinadores, aos quais competia corrigir e aplicar penalidades àqueles que não cumprissem as ordens estabelecidas;
- hierarquização mais rigorosa do ofício;
- aprendizado com duração fixada e estabelecimento de regras sobre admissão do aprendiz e seu ensino;
- admissão a exame regulamentada pelo tempo de exercício do ofício;
- obtenção da carta de exame só após o cumprimento de determinadas etapas;
- concessão de licença para abertura de loja apenas a oficiais examinados (cada mestre só poderia ter uma tenda);
- concessão de facilidades aos filhos dos mestres quando aqueles desejassem seguir o ofício dos pais;
- proteção às viúvas dos mestres, desde que não se casassem novamente (podiam manter a loja aberta e contratar um oficial para executar os serviços, mas estavam proibidas de receber aprendizes, exceto os próprios filhos);
- definição dos deveres do escrivão, a quem competia organizar a escrita;
- resolução de questões surgidas entre mestres pelo Senado da Câmara.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> ALVES, Natália Marinho Ferreira. *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela; materiais e técnica*. Porto: Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto, 1989, p.73-74. v.1.

<sup>13</sup> ALVES, Natália Marinho Ferreira. Op. cit., p.68-69. v.1.

*Between 1759 and 1761 there was a lawsuit between joiners and woodcarvers in the city of Rio de Janeiro, the documentation of which was collected by Noronha Santos in the Federal District Archive and published in the Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Magazine of Historical and Artistic National Heritage Service) in 1942.<sup>14</sup> The testimonies found in the legal proceedings – which the judges from the standard-bearing crafts of carpenters and joiners of the Fraternity of the Patriarch Saint Joseph and the defendant, the woodcarver Francisco Felix da Cruz, were the authors – prove that, despite all the Senados das Câmaras' control, the craftsmen's attributions were often cheated. This was because not only the joiners worked as woodcarvers, but also woodcarvers worked in the making of domestic furniture. According to the established rules, the making of domestic furniture was the joiners' exclusive task.*

*The fight for acknowledgement that the artists were intellectually prepared to develop their work and that they were perfectly suitable to be integrated in the liberal arts was not won on the Iberian Peninsula. It was during the 16th and 17th centuries that the theme for changing the terminology appears among the Spanish painters, with El Greco (1541-1614) as its main speaker.*

*In Portugal, and consequently in colonial Brazil, the same happened. There are no reports of protest movements by the artistic class (if it can be called that). In the capitania of Minas Gerais, where renowned intellectuals lived, like Cláudio Manuel da Costa, Alvarenga Peixoto and Tomás Antônio Gonzaga, engaged in the fight for the Enlightenment, there is no record on any questioning of the strict control from the Portuguese Crown regarding the artisans' activities.*

*European artists, especially the Spanish, who were in charge of religious arts under the Council of Trent, did not accept being included among the mechanics (joiners, carpenters, bricklayers, etc.) and fought to be included among the so-called liberal arts, which formed the Trivium (Grammar, Rhetoric, Dialect) and the Quadrivium (Arithmetic, Geometry, Astrology and Music). They argued that they were intellectually prepared to carry out their work.*

Entre 1759 e 1761, houve um litígio entre marceneiros e entalhadores na cidade do Rio de Janeiro, cuja documentação foi recolhida por Noronha Santos no Arquivo do Distrito Federal e publicada na *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* em 1942.<sup>14</sup> Os depoimentos que constam dos autos do processo – em que foram autores os juizes dos ofícios embandeirados de carpinteiros e marceneiros da Irmandade do Patriarca São José e réu o entalhador Francisco Félix da Cruz – comprovam que, apesar de todo o controle exercido pelos Senados das Câmaras, as atribuições dos oficiais eram constantemente burladas: não só marceneiros trabalhavam como entalhadores, como entalhadores atuavam na confecção de mobiliário civil.

A luta em prol do reconhecimento de que os artistas eram preparados intelectualmente para o desenvolvimento de seus trabalhos, em condições mais que perfeitas para se integrar aos ofícios liberais, não saiu vitoriosa na Península Ibérica. Foi durante os séculos XVI e XVII que o tema da mudança de terminologia mais apareceu entre os pintores espanhóis, tendo sido El Greco (1541-1614) seu maior interlocutor.

Em Portugal e no Brasil-Colônia deu-se o mesmo, e não se tem notícia de movimentos de protesto da classe artística (se assim podemos chamá-la). Na capitania de Minas Gerais, onde viviam intelectuais de elite, como Cláudio Manuel da Costa, Alvarenga Peixoto e Tomás Antônio Gonzaga, engajados na luta em favor do Iluminismo, não há registro de críticas ao rigoroso controle das atribuições dos artífices pela Coroa Portuguesa.

Os artistas europeus, particularmente os espanhóis, que comandavam as artes religiosas sob os desígnios do Concílio de Trento, não aceitavam sua inclusão entre os oficiais mecânicos (marceneiros, carpinteiros, pedreiros etc.) e lutavam para que seu ofício fosse incluído entre as chamadas artes liberais, que formavam o *Trivium* (gramática, retórica e dialética) e o *Quadrivium* (aritmética, geometria, astrologia e música). Eles argumentavam que eram preparados intelectualmente para a execução de seu trabalho.

<sup>14</sup>SANTOS, Noronha. Um litígio entre marceneiros e entalhadores na cidade do Rio de Janeiro. *Revista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.6, 1942, p.295-317.



# ESTILOS EM VIGOR NO TEMPO

STYLES IN VOGUE DURING FRANCISCO VIEIRA SERVAS'S LIFETIME

According to Robert Smith, the *retablos* produced in the metropolis after the advent of what is called the *nacional português* style were much influenced by a new typology adopted in Portugal and its colonies, a result of the reign of Dom João V (1706-1750). This typology, which would later be called the *joanino* style, had a stylistic pattern inspired in the Italian Baroque. Smith also refers to the *rococo* style in a somewhat remarkable period, which he describes as follows:

(...) The first great rococo expression of Portuguese woodcarving is likely to have been the decoration on Dom João V's ceremonial carriage dating from 1729-1730, in the Museu dos Coches (Museum of Carriages) in Belém. The essentially French work shows in its fittings the decorative naturalism of the rococo movement, with the asymmetry which accompanies it, in the vertical friezes on the corners, consisting of cartouches with contours in volutes, from where women's half-bodies emerge along with figures of children intermingled with masks and busts with stylised leaf motifs attached to a golden surface with shading work.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> SMITH, Robert. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962, p.130.



# DE FRANCISCO VIEIRA SERVAS

Segundo Robert Smith, os retábulos feitos na metrópole após o advento do estilo que ele denomina ‘nacional português’ eram fortemente influenciados por uma nova tipologia adotada em Portugal e suas colônias, fruto do reinado de Dom João V (1706-1750). Essa tipologia, que mais tarde passaria a se intitular ‘estilo joanino’, buscou seu padrão estilístico no barroco italiano. Smith refere-se também ao gosto rococó em uma época um tanto quanto surpreendente, descrevendo-o da seguinte forma:

‘(...) A primeira grande expressão do rococó na talha portuguesa parece ter sido a decoração do coche ceremonial de Dom João V, de 1729-1730, no Museu dos Coches de Belém. Obra fundamentalmente francesa, mostra no seu enquadramento o naturalismo decorativo do movimento rococó, com a assimetria, que naturalmente o acompanha, nos frisos verticais dos ângulos, compostos de tarjas com perfis de volutas, donde surgem meios-corpos de mulheres e figuras de crianças entremetidas com máscaras e bustos com motivos de folhas estilizadas aplicadas nas superfícies douradas, e trabalho de matiz.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> SMITH, Robert. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962, p.130.

*In Portugal as well as in the Brazilian colony, several styles were practised simultaneously, depending on the location of the villages, the fraternities involved and their economic situation. In his book on Aleijadinho, after describing the medieval atmosphere in which the artists and craftsmen worked, Germain Bazin states:*

(...) It is in Minas Gerais that the rupture with this medieval style starts to take place, which had until then subsisted in the colony nourished by the monks. Within this territory of ours, artistic production had been dominated until 1740 by anonymous artists and by the functionalist spirit of the Middle Ages; the evolution of forms took place through a slow maturity of traditions, based on the analysis of constructive data and the proposed plan. In Minas Gerais, for the first time, we witness the genuinely aesthetic speculations which would generate forms created "for art's sake"; the conflict of 1747 in which the Fraternity of the Blessed Sacrament, responsible for the work of the parish church of Catas Altas, is opposed to the Fraternity of Saint Michael and the Souls, concerning the altar erected by the latter, establishes what we could call the birth of aesthetic sentiment in Brazil.<sup>16</sup>



*The first information on the presence of the sculptor Francisco Vieira Servas in Brazil dates from a decade after the period mentioned above, which dictated the styles and models used in the making of retables and sculptures in Minas Gerais. The height of the Dom João V style took place in Minas Gerais in the mid-18th century, when Portuguese artists of high calibre worked in the capitania, such as Francisco Xavier de Brito, who died in 1751. Due to the superior quality of his work, he is considered the greatest artist of his time. His work influenced younger artists – such as Aleijadinho, according to many specialists – concerning the dramaticism of the figures and more sculptitory than architectonic solution for the retables.*

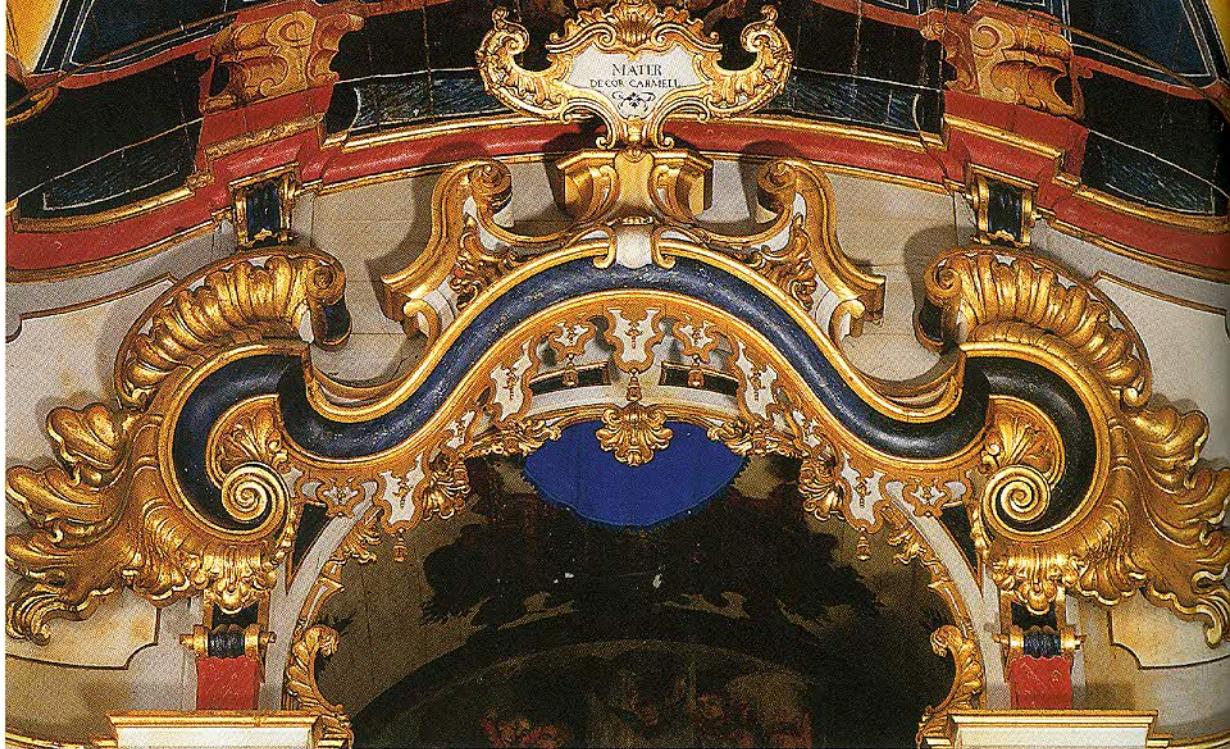
Como em Portugal, na colônia brasileira também se praticavam vários estilos simultaneamente, a depender da localização dos vilarejos, das irmandades envolvidas e da situação econômica destas. Em seu livro sobre Aleijadinho, após discorrer sobre a atmosfera medieval em que trabalhavam artistas e artesãos, Germain Bazin informa:

(...) É em Minas que começa a produzir-se a rutura com esse espírito medieval, que tinha até então subsistido na colônia e que os monges alimentavam. No domínio que é o nosso, a produção artística tinha sido dominada até 1740 pelo anonimato e pelo espírito funcionalista da Idade Média; a evolução das formas realizava-se através de lento amadurecimento das tradições, apoiado numa análise dos dados construtivos e do programa proposto. Em Minas Gerais, pela primeira vez, assistimos a puras especulações estéticas geradoras de formas criadas “para a arte”; o conflito que opõe, em 1747, a irmandade do Santíssimo Sacramento, responsável pela obra da paróquia de Catas Altas, à irmandade de São Miguel e das Almas, a propósito do altar erguido por esta última, consagra o que poderíamos chamar de o nascimento do sentimento estético no Brasil.<sup>16</sup>



Uma década após o período a que nos referimos, que ditava estilos e modelos empregados na confecção de retábulos e esculturas em Minas Gerais, tem-se a primeira informação sobre a presença do escultor Francisco Vieira Servas em território brasileiro. O auge do estilo joanino em Minas ocorreu em meados do século XVIII, quando atuavam na capitania artistas portugueses do porte de Francisco Xavier de Brito, falecido em 1751. Pela excepcionalidade de seu trabalho, Brito é considerado o maior artista do período. Sua obra influenciou artistas mais novos – como o Aleijadinho, segundo muitos especialistas – no que diz respeito à dramaticidade de suas figuras e ao tratamento mais escultórico que arquitetônico dispensado aos retábulos.

<sup>16</sup> BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Tradução de Marisa Murray. Rio de Janeiro: Distribuidora Record de Serviços de Imprensa S.A., 1971, p.74.



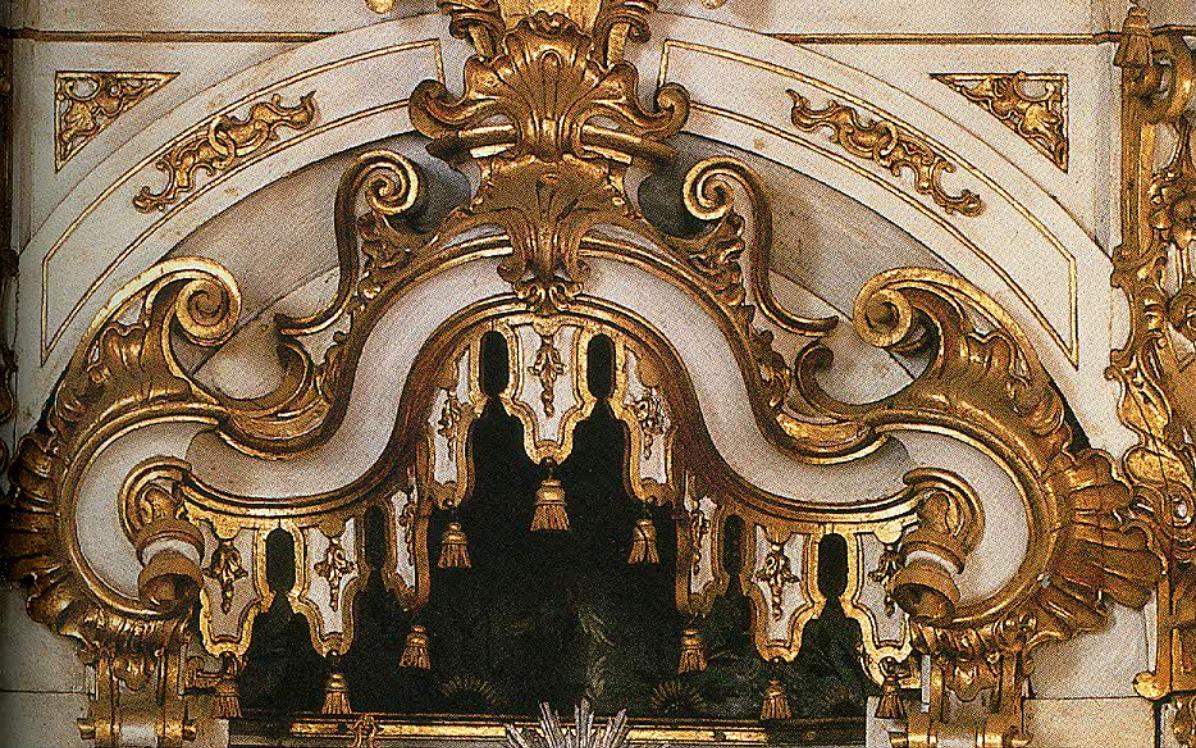
Arbalète do retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Sabará  
Arbalète of the main retable, Church of Our Lady of Mount Carmel, in Sabará

From this period on (late 1750's and early 1760's) the first expressions of the rococo style started to appear in the retables of the chancels in the capitania's church. The work of the following woodcarvers in particular stands out: José Coelho de Noronha's work in the Church of Our Lady of Bom Sucesso, in Caeté, and Felipe Vieira and Jerônimo Felix Teixeira's work in the Church of Our Lady of Conception of Antônio Dias, in Ouro Preto. Although these retables display the Dom João V style, one can just about see the beginnings of a tendency towards asymmetry and the inclusion of rocailles, substituting elements which should really have been baroque.

In the article on the evolution of rococo woodcarving in Minas Gerais, the historian Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira<sup>17</sup> mentions Captain Joaquim José da Silva's Memória histórica (Historic memory) from 1790, in which this councillor from Mariana deals with the situation of the arts in the capitania. The historian's conclusion was based on Joaquim José da Silva's opinion about the woodcarvers Felipe Vieira and José Coelho de Noronha, who "amended the gothic taste" of the woodcarving of the period because they "were responsible for the stylistic changes of last stage of the Dom João V baroque style in favour of a more architectonic structuring of the retables and less ornamental complexity".

Except for the work of Antônio Francisco Lisboa – who imprinted in his retables references from different periods, but was up-to-date concerning the new stylistic taste, the Rococo – there were three basic types of retable in Minas Gerais during the artistic periods analysed here, especially concerning their finials.

Apart from the canopy that, along with other decorative elements, characterised the Dom João V style, new ornaments started to be used on the top of the retables, which would characterise the rococo period – one of them was the arbalète. According to Myriam Ribeiro, this elegantly ornamental element has its origin in the decoration of French domestic furniture from the Regency period and was applied to the religious furniture of the capitania, thus becoming a significant characteristic of woodcarving from Minas Gerais. Francisco Vieira Servas, as it will be seen, made ample use of the arbalète in his work.



Arbalète do retábulo dedicado a São João da Cruz, na Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Saborá

*Arbalète of the retable dedicated to Saint John of the Cross, Church of Our Lady of Mount Carmel, in Saborá*

A partir dessa fase (final da década de 1750 e início da década 1760) começaram a surgir manifestações do estilo rococó em retábulos da capela-mor de igrejas da capitania. Destaca-se o trabalho dos entalhadores José Coelho de Noronha, na Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Caeté, Felipe Vieira e Jerônimo Félix Teixeira, na Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, em Ouro Preto. Ainda que timidamente, já se notam nesses retábulos de composição joanina tendência à assimetria e à inclusão de rocalhas em substituição a elementos que eventualmente deveriam ser barrocos.

Em artigo sobre a evolução da talha rococó em Minas, a historiadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira<sup>17</sup> cita a *Memória histórica* do capitão Joaquim José da Silva, de 1790, em que esse vereador de Mariana trata da situação das artes na capitania. A conclusão da historiadora com base na avaliação de Joaquim José da Silva sobre os entalhadores Felipe Vieira e José Coelho de Noronha, que “emendaram o gosto gótico” da talha do período, é de que eles “responsabilizaram-se pelas mudanças estilísticas da última fase do barroco joanino, em prol de uma estruturação mais arquitetônica dos retábulos e menor complexidade ornamental”.

À exceção da obra de Antônio Francisco Lisboa – que imprimiu em seus retábulos referências a épocas distintas, mas sempre atualizadas no que se refere ao novo gosto estilístico, o rococó –, foram basicamente três os modelos de retábulos em Minas Gerais durante as fases artísticas aqui analisadas, sobretudo no que diz respeito ao seu coroamento.

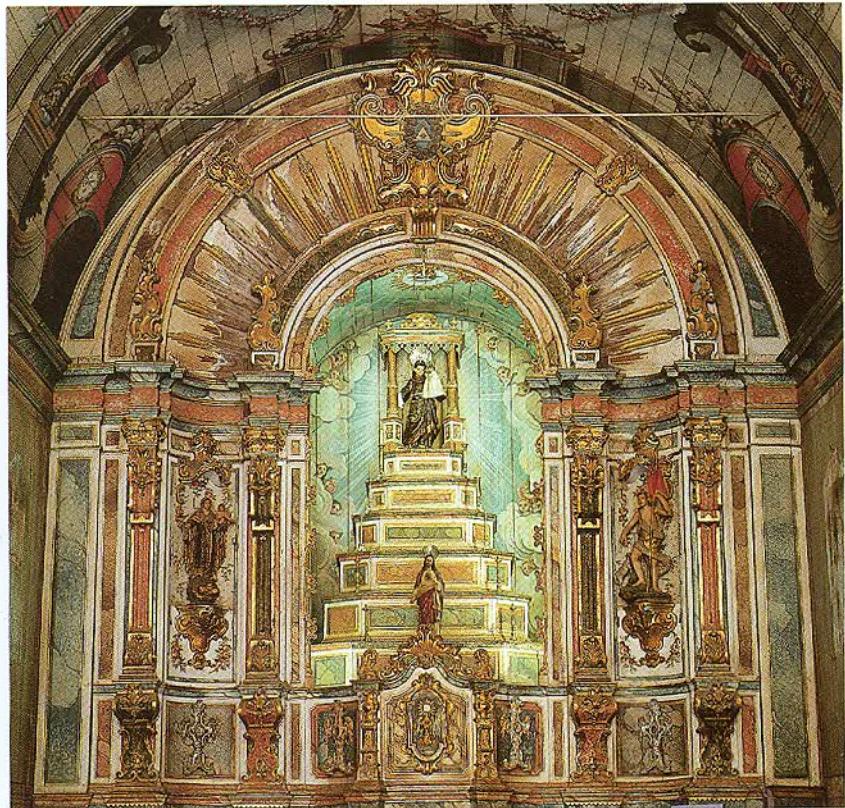
Excluindo-se o dossel, que, com outros elementos decorativos, caracterizava o estilo joanino, surgiram nos remates dos retábulos soluções novas que viriam caracterizar o período rococó – uma delas foi a *arbalète*. Segundo Myriam Ribeiro, esse gracioso elemento ornamental teve origem na decoração do mobiliário civil francês do período da Regência e foi aplicado no mobiliário religioso da capitania, tornando-se um traço marcante da talha mineira. Francisco Vieira Servas, como se verá, utilizou amplamente a *arbalète* em várias de suas obras.

<sup>17</sup> OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Tipologia da talha rococó em Minas: retábulos de capela-mor. *Barroco*, Belo Horizonte, n.15, 1990/92, p.413.



Arbaleta do retábulo-mor da Matriz de São José, em Nova Era  
Arbalest of the main retable, Church of Saint Joseph, in Nova Era





Retábulo-mor da Matriz  
de Santo Antônio, em Itaverava  
*Main retable of the Church  
of Saint Anthony, in Itaverava*



Retábulo-mor da Igreja de  
São Francisco de Assis, em Mariana  
*Main retable of the Church of  
Saint Francis of Assisi, in Mariana*



Retábulo lateral da Igreja de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Caeté  
Side retable of the Church of Our Lady of Bom Sucesso, in Caeté

Germain Bazin foi o primeiro estudioso a fazer uma analogia desse elemento com a besta (arma antiga para disparar virotes e peloiros, composta essencialmente de um arco de ferro apoiado numa haste ou coronha e cuja corda se retesava por meio de uma mola). A partir dessa referência, a historiadora Myriam Ribeiro passou a utilizar o termo ‘arbalesta’, e como tal ele foi incorporado aos glossários de arte colonial brasileira.

Outra solução de coroamento muito comum naquela fase é o frontão central, folheado a ouro e resolvido em curvas e contracurvas. A Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Mariana, e a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto, são bons exemplos de edificações em que se utiliza esse recurso.

Por fim, elaborados de forma mais simples, há os coroamentos em arco-pleno, com almofadas decoradas com raios, apresentando no centro tarjas entalhadas ao gosto rococó, como no retábulo-mor da Matriz de Santo Antônio, em Itaverava, e na sala-capela interna da Casa Azul, em Sabará. Podem receber ainda arremates com imponentes sanefas, como os dos retábulos laterais da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto, e da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Caeté.

Ainda com respeito à introdução do estilo rococó em Minas Gerais, não podemos deixar de mencionar o desenhista e abridor de cunhos da Casa de Fundição de Vila Rica João Gomes Batista, cuja presença na capitania é confirmada documentalmente a partir de 1751.<sup>19</sup> Discípulo de Antônio Megin e adepto do novo gosto francês da corte de Luis XV, ministrou aulas de desenho em Vila Rica. Autor do risco dos púlpitos da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto, Gomes Batista é citado por diversos especialistas como importante professor de Aleijadinho.

*Germain Bazin was the first expert to make the analogy of this element with the arbalest (an archaic crossbow, used to shoot arrows and balls, having an iron bow supported by a pole or butt and whose string was tightened by a spring). From this reference, the historian Myriam Ribeiro started to use the word arbalest and it became part of the glossaries on colonial Brazilian art.*

*Another type of finial often used in that period is the central pediment, which is gold plated and its shape is of curves and reverse curves. The churches of the Third Order of Saint Francis of Assisi, in Mariana, and of the Third Order of Our Lady of Mount Carmel, in Ouro Preto, are good examples of monuments where these elements were used.*

*Lastly, there are the simply decorated ones with round-arched finials decorated with panelled voussoirs and in the centre cartouches are carved in the rococo style such as in the main retable of the Church of Saint Anthony, in Itaverava (MG), and in the interior chapel room of the Blue House, in Sabará. They can still have a top with impressive lambrequins, such as the side retablos of the Church of Our Lady of Mount Carmel, in Ouro Preto, and the Church of Our Lady of Bom Sucesso, in Caeté.*

*Still concerning the introduction of the rococo style in Minas Gerais, it is worth mentioning João Gomes Batista, designer and coin engraver from the Mint in Vila Rica, whose documented presence in the capitania dates from 1751.<sup>19</sup> As Antônio Megin's pupil, he was an adept of the new French style from the court of Louis XV and also taught drawing in Vila Rica. The designs of the pulpits of the Church of the Third Order of Our Lady of Mount Carmel, in Ouro Preto, are of Gomes Batista's authorship. He is also mentioned by several specialists as being an important teacher of Aleijadinho.*

*Concerning the sculptures produced in the capitania, more detailed analyses are extremely complex due to the difficulties which are intrinsic in this type of study or to the lack of documentation on the subject. However, we can conjecture that as the woodcarvers assimilated the new taste in their retables, they would transport the assimilated novelties to their sculptures. It is worth remembering Germain Bazin's observation that around 1750 in Portugal, "all styles were truly in vogue at the same time". According to Germain Bazin, "the 'baroquization' seems therefore to have been accepted definitively. However, the virtues of the national spirit are still expressed in sacred images, where we find the classical moderation and modesty of feelings to which we have become accustomed".<sup>19</sup>*

*I reproduce here part of the article which I published, with the collaboration of the researcher and art restorer Orlando Ramos, in the Barroco magazine as an attempt to give the reader a view of the tendencies of sacred imagery in the colony. Despite being inconclusive, the text suggests parameters for classifying the styles used throughout the plastic evolution of sacred sculptures produced in Minas Gerais in the 18th century. Despite their unmistakable characteristics, they were influenced by different places and periods.*

(...) Until around the last quarter of the 17th century, statues produced in Brazil express the aesthetic ideals of the renaissance, maintaining the immobility, rigidity, solidity and geometric structuring of the 16th century. Works of sculpture are more remarkable than those of the previous century, but are of a simple, static and bulged composition and the shape of the body can barely be observed beneath the clothing. A central dividing line can be drawn from the head to between the feet and the figures are imposing and fat, simplified and facing forwards. Whatever little movement there is, is found in the knees and arms.

From approximately 1690 onwards statues start to transform, losing definitively their right-angled and rigid form to finally take on the baroque spirit. The body begins to move, with the drapery insinuating the vibration of this style through the presence of folds and also the freedom of movement of the limbs. The head becomes more proportional, the woodcarving more delicate, the expression more emotive, with softer facial lines; the hair shows perfection in its detail. The bases are still simple, also taking rectangular forms and the first static cherubs appear as well as some other elements that suggest panels.

Being approximately ten years behind the coastal region, the Dom João V style took off in a surprising way in Minas Gerais from the second quarter of the 18th century on: the name Francisco Xavier de Brito stood out among the various anonymous artists. With his unmistakable style, he influenced a whole range of professionals of that period. This phase sees an assimilation of the more outstanding characteristics of the baroque style, such as the rich composition, expressed in the bulging and sinuous S and C-shaped lines, with the artificial drapery showing excessive movement and fluttering forms. The hair is elaborate, intertwining perfectly, sometimes tied with ribbon.



Santa Ifigênia atribuída a Francisco Vieira Servas

coleção Flávio Sasso

Saint Iphigeny attributed to Francisco Vieira Servas

Flávio Sasso collection

Quanto às esculturas produzidas na capitania, análises mais apuradas a seu respeito são extremamente complexas, seja em razão das dificuldades intrínsecas a esse tipo de estudo ou da falta de documentação sobre o tema. Mas podemos conjecturar que os entalhadores, à medida que iam assimilando o novo gosto em seus retábulos, transportavam para suas esculturas as novidades assimiladas. Vale lembrar aqui a observação de Germain Bazin de que, por volta de 1750, em Portugal “praticam-se, verdadeiramente, todos os estilos ao mesmo tempo”. Segundo ele, “a ‘barroquização’ parece então definitivamente aceita e, contudo, as virtudes da alma nacional exprimem-se ainda nas imagens santas, onde se encontra essa moderação clássica e esse pudor nos sentimentos a que já nos acostumamos”.<sup>19</sup>

Reproduzo a seguir uma passagem do artigo que publiquei, com a colaboração do pesquisador e restaurador de obras de arte Orlando Ramos, na revista *Barroco*, com o objetivo de dar uma visão sobre as tendências da imaginária religiosa na colônia. Embora não conclusivo, o texto sugere parâmetros classificatórios dos estilemas empregados na evolução plástica das esculturas sacras produzidas em Minas Gerais no século XVIII, que, com suas características inconfundíveis, sofreram influências de localidades e épocas distintas.

*(...) Até por volta do último quartel do século XVII, a estatuária produzida em solo brasileiro traduzirá os ideais estéticos renascentistas, mantendo a imobilidade, a rigidez, a solidez e estruturação geométrica do século XVI. A escultura é mais marcante que a do período anterior, mas de composição simples, estática e abaulada, quase não observando-se a forma do corpo sob a indumentária. O fio de prumo desce da cabeça ao meio dos pés e as figuras são imponentes e gordas, simplificadas e com atitudes frontais. O pequeno movimento existente está localizado nos joelhos e braços.*

*A partir de aproximadamente 1690, a estatuária começará a se transformar, abandonando definitivamente sua forma hierática, hirta, para enfim assumir o espírito barroco. O corpo começará a movimentar-se, com o panejamento já insinuando a vibração desse estilo, através da presença dos drapeados, e também com a soltura no posicionamento dos braços e das pernas. A cabeça se torna mais proporcional, o entalhe mais delicado, a expressão mais emotiva, com traços fisionômicos mais suaves; a cabeleira apresenta-se perfeccionista em seus detalhes. As bases ainda são simples, aparecendo também em formas retangulares e surgindo os primeiros estáticos querubins, além de alguns elementos que sugerem almofadas.*

*Com uma defasagem de aproximadamente dez anos em realçado ao litoral, o estilo joanino aconteceu de forma surpreendente em Minas Gerais, a partir do segundo quartel do século XVIII, por intermédio de vários artistas anônimos, destacando-se entre os conhecidos o nome de Francisco Xavier de Brito que, com seu estilo inconfundível, influenciou uma gama de profissionais do período. Nessa fase, são assimiladas as características mais marcantes do barroco, como a composição rica, bojudas, sinuosa em S e C, com o panejamento artificial, excessivamente movimentado com suas formas esvoaçantes. As cabeleiras são elaboradas, trançadas de forma rebuscada e às vezes até com laços de fita.*



São Benedito da Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, em Socorro, distrito de Barão de Cocais. Imagem atribuída a Francisco Vieira Servas

*Saint Benedict, Church of Our Lady of Perpetual Soccor, in Socorro, Barão de Cocais district. Image attributed to Francisco Vieira Servas*

<sup>19</sup> BAZIN, Germain. Op. cit., p.28.

The arms show movement, while the monumental bases are adorned with cherubs in an asymmetrical pattern, mingled with clouds and volutes. The polychromy is in strong and varied shades of colour and abundantly gilded, whether it is in the thorough estofado with sgraffito or simply in studding as well as *pastigljos*, punching and metallic lacework.

In the rococo period, which became absorbed in Minas Gerais from the 1760's onwards, the main characteristics of religious sculpture are lightness, ascendancy, affectedness and asymmetry. The central axis of the composition goes from the head down to the left foot (rarely to the right); the mantle has diagonal lines and on the bases, the cherubs are positioned haphazardly. In the more moderate polychromy, the famous Malabar roses appear and the colours take on a paler tone.

Finally in the 19th century, with the due exceptions of those artists who still incorporated the rococo patterns (such as happened with some pieces from Bahia or even those of José Joaquim da Veiga Valle in Goiás and Master Valentim in Rio de Janeiro), holy sculpture, bearing more the style in vogue at the time – neo-classicism, inspired in Greco-Roman art, reuses past styles. However the artistic result is of little significance.<sup>20</sup>



Nossa Senhora da Conceição atribuída a Servas  
coleção Angela Gutierrez

Our Lady of Conception attributed to Servas  
Angela Gutierrez collection



Anjo atribuído a Servas. Imagem da  
Igreja de São Pedro dos Clérigos, em Mariana  
Angel attributed to Servas. Image from the  
Church of Saint Peter of the Clergies, in Mariana

Os braços são movimentados, enquanto as bases monumentais se apresentam ornadas com querubins, distribuídos assimetricamente, envoltos em nuvens e volutas. A policromia tem tonalidades fortes e é variada, apresentando farto douramento, seja através do estofamento total com esgrafiados ou apenas em mancheteados, bem como pastiglions, punções e rendas metálicas.

No período rococó, absorvido em Minas a partir da sexta década do século XVIII, a escultura sacra tem como principais características a leveza, a ascendência, a afetação e a assimetria. O eixo central de composição se direciona da cabeça ao pé esquerdo (raramente ao direito); o manto é diagonalizado e nas bases os querubins são colocados aleatoriamente. Na policromia, mais contida, surgem as famosas rosas de malabar, e os tons das cores se tornam mais claros.

Por fim, no século XIX, com as devidas exceções dos artistas que ainda incorporavam os padrões rococós, como ocorreram com algumas peças baianas, ou mesmo com as de José Joaquim da Veiga Valle, em Goiás, e do Mestre Valentim, no Rio de Janeiro, a escultura sacra, mais marcada pelo estilo em voga, o neoclassicismo, inspirado na arte greco-romana, reutiliza estilos anteriores, sem obter resultados plásticos muito significativos.<sup>20</sup>



Anjo atribuído a Servas. Imagem da Igreja de São Pedro dos Clérigos, em Mariana  
Angel attributed to Servas. Image from the Church of Saint Peter of the Clergies, in Mariana



São José da Matriz de Santo Antônio, em Itaverava.  
Técnicos do IPHAN atribuem esta imagem a Servas  
Saint Joseph from the Church of Saint Anthony, in Itaverava.  
Technicians from IPHAN have attributed this image to Servas



Paisagem do lugar de Servas, Freguesia de Sam Paio de Eira Vedra, Portugal, onde nasceu Francisco Vieira Servas  
Landscape of the hamlet Servas, Parish of Sam Paio de Eira Vedra, Portugal, Francisco Vieira Servas's birthplace

# UM PORTUGUÊS

## A PORTUGUESE MAN IN MINAS GERAIS

Francisco Vieira Servas was born in 1720 in the hamlet of Servas, in the Parish of Sam Paio de Eira Vedra, Municipality of Vieira, District of Guimarães, Archiepiscopate of Braga, Portugal. The discovery of the year he was born was possible thanks to the documented information provided by the historian Eduardo Pires de Oliveira. Consulting the archives of the Archdiocese of Braga led to the discovery of the artist's baptism certificate, and a suggestive reference to his godfather, Francisco Vieira da Torre. Natália Marinho Ferreira Alves, in her book *A arte da talha no Porto na época barroca*, attributed to Torres two collateral retablos, a side altar and the woodcarving of the chancel arch in the Church of Saint Salvador in Torquedea, Municipality of Vila Real which date from 1729.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> ALVES, Natália Marinho Ferreira. *Op. cit.*, p. 114. v.1.

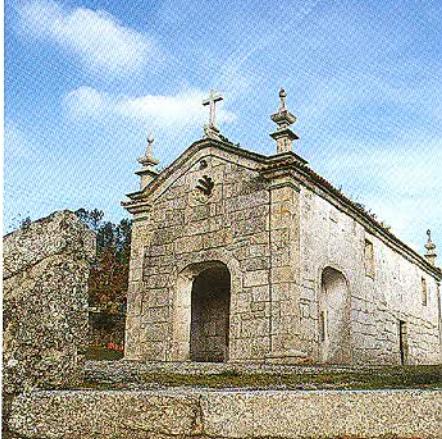


# NAS MINAS GERAIS

Francisco Vieira Servas nasceu em 1720 no lugar de Servas, na Freguesia de Sam Paio de Eira Vedra, Concelho de Vieira, Comarca de Guimarães, Arcebispado de Braga, Portugal. A descoberta do ano de seu nascimento só foi possível graças a informações documentais levantadas pelo historiador português Eduardo Pires de Oliveira. Consultas aos arquivos da arquidiocese de Braga levaram à descoberta da certidão de batismo do artista, com uma sugestiva referência a seu padrinho, Francisco Vieira da Torre. Em sua obra *A arte da talha no Porto na época barroca*, a historiadora Natália Marinho Ferreira Alves atribui a Torre dois retábulos colaterais, um altar lateral e a talha do arco cruzeiro, com data de 1729, na Matriz de São Salvador, em Torgueda, Concelho de Vila Real.<sup>21</sup>

Matriz de Sam Paio, em Eira Vedra, onde Servas foi batizado

*Church of Sam Paio, Eira Vedra, where Servas was baptised*



Igreja de São Francisco (ou de Nossa Senhora dos Remédios), em Eira Vedra  
*Church of Saint Francis (or of Our Lady of the Remedies), in Eira Vedra*

<sup>21</sup> ALVES, Natália Marinho Ferreira. Op. cit., p.114. v.1.

### CERTIDÃO DE BATISMO

Francisco, filho de Domingos Vieira e de sua mulher Teresa Vieira, do lugar de Servas, desta freguesia de Eira Vedra, foi baptizado de minha licença pelo padre Bernardo Vieira, do lugar da Torre, feita em os vinte e dois dias do mês de janeiro de 1720. Foram padrinhos Francisco Vieira da Torre e Custódia Gomes, solteira, do lugar da vila de Taboaças, ambos. E por virtude fiz este acento que assinei eu Abade abaixo assinado. Era ut supra. O abade Pedro da Gama Gouveia.<sup>22</sup>

### BAPTISM CERTIFICATE

Francisco, son of Domingos Vieira and his wife, Teresa Vieira, was baptised, with my permission, in the hamlet of Servas of this parish of Eira Vedra, by the priest Bernardo Vieira from the hamlet of Torres on the twenty-second of January 1720. Francisco Vieira da Torre and Custódia Gomes, single, both from the village of Taboaças, were godparents. And because I made this concession, I, Abbot, undersign. It was *ut supra*. The abbot Pedro da Gama Gouveia.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> ARQUIVO DISTRITAL DE BRAGA. *Registro Paroquial*. Eira Vedra (Vieira do Minho), Misto 5, fl. 36. Transcrição: Eduardo Pires de Oliveira (fevereiro de 1996).

Gamaf. 36

Francisco filho de Domingos Vieira e da sua mother  
Theressa Vieira no Lugar de Serras desta freguesia de Giaredeira  
Baptizado de minha luenga pello padre Bernardo Vieira no Lugar  
Sagrada em os vinte e oito dias do mes de Janeiro de mil e setecentos  
e vinte e oito padrinhos Francisco Vieira de Tavares e Bartolomeu  
Soeiro no Lugar da vila de Tabougas ambos. E por verdade fiz  
acento & assinei em Abegoa a 6 de Junho assinado. Era ut Supraf.  
Assinado o Abb. Pedro da Gama Gonçalves.

Padrinho Francisco

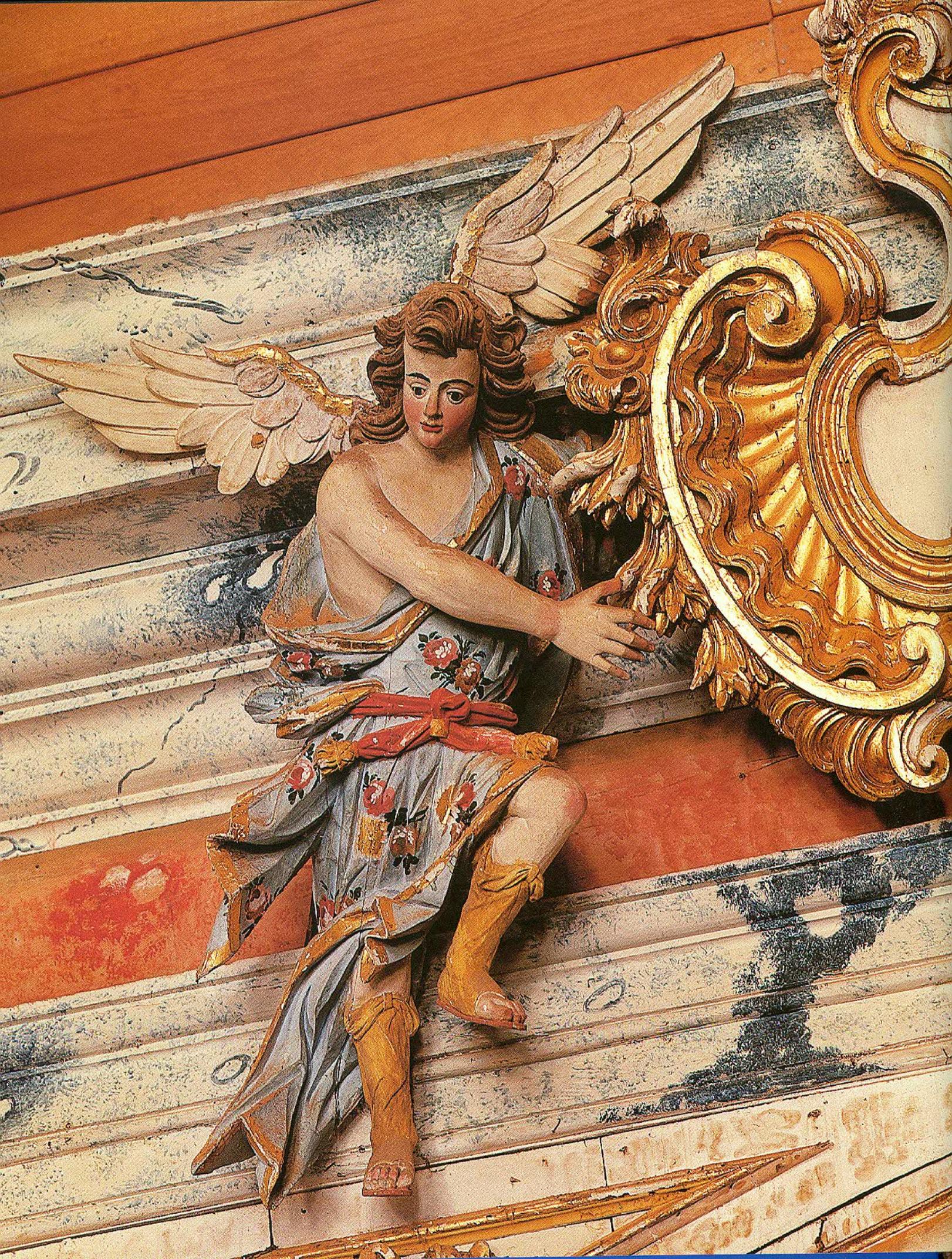
Fatherina filha de Antonio Rebello e da sua mother Juliana Vieira  
moradora no Lugar de Tras do Rio desta freguesia de Giaredeira foi  
baptizada nove dias do mes de Fevereiro de mil e setecentos  
e vinte e um e entrou nos laces d'adito mes canos pello p.  
Manoel Rebello da Boura dentro d'ita freguesia demorando-se  
d'oram padrinhos Fracatto Antunes da Cortelaria e Antunes  
Francisco na red' Lugar de Samoajo. E por verdade fiz este ato  
assinei era ut Supraf.

Assinado o Abb. Pedro da Gama Gonçalves

Padrinho Francisco

Bernardo filho de Alexandre de Araujo e da sua mother  
Antonia Monteiro moradora no Lugar de Tras do Rio d'ita  
freguesia de Giaredeira foi baptizado pello padre Joao  
Bernardo de Gus morador aquela freguesia d'innhos que se seguiu  
doze dias do mes Fevereiro de mil e setecentos e vinte  
e um e entrou nos laces d'adito mes canos pello p.  
foi padrinho Felis de Abre de cidade de Braga morador  
na freguesia de Santa Anna e Maria Jose filha de Pontenciano  
de Gus no Lugar de Brantelle freguesia de Mosteiro de Vieira  
da Gus no Lugar de Brantelle freguesia de Mosteiro de Vieira  
E por verdade fiz este acto & assinei era ut Supraf.

Assinado o Abb. Pedro da Gama Gonçalves.



As primeiras notícias documentadas sobre Francisco Vieira Servas em terras brasileiras datam de 1753, em Catas Altas do Mato Dentro, onde, com Manuel Pinto, Martinho Gonçalves e Feliciano Pereira, todos oficiais entalhadores, recebeu da Irmandade do Santíssimo Sacramento honorários referentes a trabalhos feitos na Matriz de Nossa Senhora da Conceição.

Em seu testamento, datado de 1809, escrito por Joam Fernandes Rodrigues de Limae, sob sua aquiescência, e registrado em Catas Altas do Mato Dentro, Servas – solteiro e sem filhos – refere-se a seus pais, Domingos Vieira e Teresa Vieira, católicos e já falecidos. Presume-se, contudo, que vivia com Juliana Maria d'Assumpção, mulher de cor com quem dividia, segundo seu testamento, “a roça situada no córrego de São Nicolau”, em São Domingos do Prata. Em 1793, Servas e Juliana requerem à Coroa Portuguesa pedido de sesmaria de meia légua de terra no citado córrego de São Nicolau, freguesia de São Miguel de Piracicaba, cujas terras devolutas compreendiam matos virgens e capoeiras.<sup>23</sup> Alegavam que não tinham área de cultura para seu sustento e de seus escravos e que a terra almejada, como era condição legal para essa requisição, não estava próxima de arraial, capela ou rio navegável.

Do patrimônio de Francisco Vieira Servas ainda faziam parte uma fazenda de roça com seu engenho de bois no Ribeirão do Ferreiro, Freguesia de São Miguel, hoje Rio Piracicaba, e outros escravos além de José Angola e Antônio Macuco, mencionados em seu testamento e que deveriam ser alforriados após sua morte. O testamento cita também seu sócio, o entalhador José Fernandes Lobo, na condição de segundo herdeiro e testamenteiro, e seu sobrinho, José Vieira Servas, seu herdeiro universal.

*The first documented information on Francisco Vieira Servas on Brazilian soil dates from 1753 in Catas Altas do Mato Dentro, where Manuel Pinto, Martinho Gonçalves and Feliciano Pereira, all master woodcarvers, received from the Fraternity of the Blessed Sacrament the fees for the work carried out in the Church of Our Lady of Conception.*

*In his will, dated from 1809, written by Joam Fernandes Rodrigues de Limae, under his acquiescence, and registered in Catas Altas do Mato Dentro, Servas – single and childless – refers to his parents Domingos Vieira and Teresa Vieira, both Catholic and deceased. It is presumable that he lived with Juliana Maria d'Assumpção, a coloured woman with whom he shared, according to his will, “the farm situated by the São Nicolau brook”, in the parish of São Domingos da Prata. In 1793, Servas and Juliana requested from the Portuguese Crown the right to sesmaria of half a league of land by the aforementioned brook of São Nicolau, parish of São Miguel de Piracicaba, whose fallow ground was comprised of virgin woods and glades<sup>23</sup>. They pled that they did not have tilled land for their and their slaves’ livelihood and that the desired land, as was the legal condition for this request, was neither near a village, chapel nor navigable river.*

*The Portuguese text on the following pages is a transcribed from Francisco Vieira Servas’s original will.<sup>24</sup>*

<sup>23</sup> ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. Códice 256, *Registro de Sesmarias (1788-1794)*, Seção Colonial, fl. 216 v.

<sup>24</sup> IVANUÁRIO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. *Livro de Óbitos da Freguesia de São Miguel de Piracicaba que serviu em 1811*. Ouro Preto: Ministério da Educação e Saúde/Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1955/57, fl. 308v. e segs.

# Testamento Testam. to dom. mo Supra



Em nome de Deus. Amen. Aos Senhores, a quem pertencer o conhecimento desta cedula testamentaria, faço saber que lembro-me da Eternidade, e que por isso devo dispor dos meos bens para beneficiar a minha alma, me dispuz a fazer meu testamento na forma seguinte = Sou Catholico Romano e meos Pais tambem o foram, e

Sempre profeci a Lei de Jezus Christo, e nella protesto morrer para salvar a minha alma, nam pelos meos merecimentos, mas pelos da paixam e morte de meu Senhor Jezus Christo // Sou natural da Freguezia de Sam Paio de Beira Bedra, Concelho de Vieira, Comarca de Guimaraes, Arcebispado de Braga; foram meos pais Domingos Vieira e Teresa Vieira sua mulher ambos ja fallecidos.

Sou e sempre fui solteiro, e nam tenho filho algum como herdeiro necessario // Constituo por meos testamenteiros em primeiro lugar a meu sobrinho Joze Viera Servas de presente morador em minha compagnia; em segundo lugar a Joze fernandes Lobo, morador na Villa Nova da Rainha; em terceiro lugar ao Reverendo Padre Joze Viera da Silva; em quarto lugar ao Alferes Francisco Viera da Silva, estes presentes moradores na freguezia de Nossa Senhora da Conceicam de Cattas Altas de Mato Dentro, aos quais e cada hum in Solidum concordo os poderes necessarios para dispor dos meos bens com livre e absoluta liberdade para o effeito de dar prompto cumprimento as minhas disposicoins = ordeno que o meu corpo seja envolto no habitto de Nossa Senhora do Monte Carmo de quem sou indigno Jimão professo na ordem terceira de Villa Rica e se no tempo do meu falecimento eu estiver devendo algua coiza a mesma, a quem fará aviso para se me fazerem os suffragios, que em razão de Jimão me são devedores, se pagará //

Meo corpo será sepultado na Matris, ou Capella mais rezinha ao lugar do meu falecimento e me acompanharam o meu Reverendo Pracho com os mais sacerdotes que se acharem, e todos medianam Missa de corpo presente, e se lhes pagará na for-

ma de costume, e tambem me acompanharam as Imandades, que ouverem no lugar,  
e me conduzirão na sua tumba a Imandade das Almas, e a cada hum se dará a esmo  
la do costume // Meo testamenteiro me mandará dizer pelos mesmos Sacerdotes  
que me acompanharem hum oratório de Missas pela minha alma, digo, hum  
oratório por cada hum de esmola de setecentos reis cada huma // Declaro que meo  
testamenteiro mandará dizer nestas Minas Duzentas Missas de esmola de siscen-  
tos reis cada huma pela minha Alma, as quais mandará dizer pelos Sacerdotes de  
sua eleição // Declaro que na mesma forma, e da mesma esmola mandará dizer  
vinte e cinco Missas pela alma do falecido meu pai, e outras vinte e cinco pela  
alma da falecida minha mui // Declaro que na mesma forma mandará dizer dez  
Missas pelas almas de meos avós, e outras dez pelas almas de meos irmãos faleci-  
dos // Declaro que da mesma forma e da mesma esmola mandará dizer dez missas  
pelas almas dos meos escravos falecidos, e vinte e cinco pelas almas em geral do fogo  
do Purgatorio, e cinco pela alma mais necessitada que estiver nas penas do  
Purgatorio // Declaro que meo testamenteiro mandará dizer por minha alma na  
Capella da Veneravel Ordem Terceira da Senhora do Monte do Carmo de  
Villa Rica, onde sou Imam dez Missas da mesma esmola acima declarada //  
Declaro que sou Imam remido na Imandade das Almas da Villa Nova da  
Rainha, meo testamenteiro avisará a mesma para se me fazer os Suffragios, que  
como Imam me São devidos, e se o meu falecimento for na dita Villa, tenho  
sepultura na dita Imandade, e esta me acompanhará, e carregará na sua tumba,  
como tem obrigação // Declaro que sou Imam da Caza Santa de Jeruzalem por  
acento que fiz na Cidade de Mariana, o meo testamenteiro pagará o que eu dever  
// Declaro que deicho o meu escravo Joze Angola, official de Entalhador, fono e  
o meo testamenteiro lhe dará corenta mil reis, e hum sortimento de ferros do officio  
escolhido a eleição do dito escravo, e hum bracetete de ferro, e se no tempo do meu  
falecimento lhe nam tiver passado carta de liberdade meo testamenteiro lha passará

// Declaro que deicho forro por meu falecimento o meu escravo por nome de Antonio Macuco, e se entam lhe nam tiver passado carta, meu testamenteiro lha passará para seu título de liberdade // Declaro que os bens que possuo he hua fazenda de iossa com seu engenho de bois no Ribeirão do Feneiro da Freguezia de São Miguel donde prezentemente assisto, e os escravos que se acharem por meu falecimento; possuo mais a metade de hua iossa, sita no Conego de São Nicolau da applicação de São Domingos do Prata por pertencer a outra metade a Juliana Maria S'Annunciam // Declaro que me devem algumas pessoas por creditos e por assentos no meu livro // Declaro que se alem das pessoas, que tenho declarado no meu livro, a quem sou devedor apparecer algua pessoa de verdade e conhecida consciencia que diga eu lhe devo meu testamenteiro lhe pagará sem contenda de Justica // Declaro que aceitei no Juizo da Cidade Marianna a testamentaria do falecido Antonio da Silva Leme, cujo testamento, clareza e documentos se acham na mão do meu Procurador o Capitão Joze Pereira de Souza para effeito de dar as contas em Juizo, e se ao tempo do meu falecimento não tiver finda a referida conta o meu testamenteiro procurará saber o estado da mesma e continuará a conta da sobre-sita testamentaria // Declaro que por serem falecidos meos Pais, e nam ter herdeiros forçados ascendentes, nem descendentes, nomeio e instituo por meu universal herdeiro a meu Sobrinho Joze Vieira Serrav de tudo quanto sobrar da minha fazenda depois de cumpridas todas as minhas disposições, o qual tenho nominado por meu primeiro testamenteiro, e de prezente morador em minha companhia // Declaro que se o sobredito meu herdeiro me não sobreviver he minha vontade que seja meu herdeiro o segundo testamenteiro nomeado Joze Fernandes Lobo, e na falta de ambos o Reverendo Padre Joze Vieira da Silva // Segunda vez peço e rogo em primeiro lugar a meu Sobrinho Joze Vieira Serrav, em segundo lugar a Joze Fernando Lobo, em terceiro lugar ao Reverendo Padre Joze Vieira da Silva, que por

serviço de Deus, e por me fazerem mere queiram aceitar esta minha testamentaria,  
e para o cumprimento do que acima tenho disposto concedo o tempo de oito anos, e lhe  
deicho de premio aquelle que aceitar esta minha testamentaria trezentos mil reis e  
antes do referido tempo de oito annos nam poderá ser obrigado pelo juizo a quem tocar  
a conta deste meu testamento, e he também minha vontade, que todas as despezas, que  
meu testamenteiro fizer com esta minha testamentaria se lhe leve em conta no Juizo  
a que tocar // Declaro que he minha vontade que o meu testamenteiro, e herdeiro  
querendo vender por meu falecimento a minha fazenda de rossia sita no Ribeirão do  
ferrinho, quero que neste caso prefira a compra della em primeiro lugar o Guardamor  
Innocencio Vieira da Silva, a quem terá obrigação de vender, querendo elle com-  
pralla, pagandoa pelo preço em que se ajustarem // Enesta forma dou por findo,  
e acabado este meu testamento, e disposição de ultima e dernadaria vontade, e peço as  
Justiças de Sua Alteza Real assim seculares como Ecclesiasticas lhe dem toda a  
força e vigor, que em direito se requer. E se nello faltar algumas clausulas em o direi-  
to precisar aqui as hei expressadas, como se de cada huma dellas fizesse individual  
mençam, e por firmeza de tudo pedi e roguei a Joam Fernandes Rodrigues Lima  
que mo escrevesse, e ao depois de escrito, mo leu e eu também o li e por achar em tudo  
conforme o mandei escrever com elle me assignei nos dois dias do mês de Setembro de mil  
oitocentos e nove neste Anoial de Catas Altas // Francisco Vieira Servas /  
como testemunha que este fiz a rogo do testador e o vi assignar Joam Fernandes  
Rodrigues Lima = E logo se seguia a aprovação do Jaballiam Joam  
Fernandes Rodrigues Lima, o nome do testador e das testemunha - Jose  
Francisco Lopes - Antonio Ferreira de Carvalho - Damazo da Silva Franco  
- Francisco Gonçalves Banoso - Manoel Dias Lima // Nada mais se  
continha em o dito testamento que o copiei do proprio a que me reporto, e o affirmo in  
fide Panochi // S. Miguel a 17 de julho de 1811 - O Conjur M. el Roiz Souto.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> IV ANUÁRIO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. Livro de Óbitos da Freguesia de São Miguel de Piracicaba que servia em 1811. Ouro Preto: Ministério da Educação e Saúde/Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1955/57, fl. 308v. e segs.

Among Francisco Vieira Servas' property, there was still a farm with his ox-drawn treadmill in Ribeirão do Ferreiro, Parish of São Miguel, today Rio Piracicaba and other slaves besides José Angola and Antônio Macuco, who were mentioned in his will and should be enfranchised after his death. His partner, the woodcarver José Fernandes Lobo, is also mentioned in his will as his second heir and executor of his will along with his nephew, José Vieira Servas, his residuary legatee.

Servas died in 1811, as is certified by the death certificate attached to his will and published in IV Anuário do Museu da Inconfidência: "On the seventeenth of July in the year eighteen hundred and eleven, Francisco Vieira Servas, a white man, single, born in Portugal and with Solemn Testament, died with all Sacred Rites: he was commended and buried inside the Chapel of São Domingos de Prata above the chancel arch and had funeral obsequies// The coadjutor M. el Roiz Souto.". He was a brother of the Venerable Third Order of Mount Carmel of Vila Rica, where he had a grave, of the fraternity of Souls of Vila Nova da Rainha, today Caeté, and of the Casa Santa de Jerusalém, in Mariana. He was buried in the chapel of São Domingos do Prata.



Servas morreu em 1811, como atesta a certidão de óbito anexada a seu testamento e publicada no *IV Anuário do Museu da Inconfidência*: “Aos dezesette de Julho de mil oitocentos e onze faleceu com todos os Sacramentos Francisco Vieira Servas, homem branco, solteiro, natural de Portugal e com Solemne Testamento: foi encomendado, e sepultado dentro da Capella de Sam Domingos da Prata do Arco cruzeiro para cima, e teve acompanhamento // O Coadj.or M.el Roiz Souto.”. Era irmão da Venerável Ordem Terceira do Monte do Carmo de Vila Rica, onde tinha sepultura, da irmandade das Almas da Vila Nova da Rainha, hoje Caeté, e da Casa Santa de Jerusalém, em Mariana. Foi enterrado na Capela de São Domingos do Prata.

M. de Segur L'Anglais

A. Sodas' At. de Estado Bolívar "Río de  
Sino dact. ord. 3º Sant. Cruz grande  
Cento vinte e quinze mil e vinte e cinco  
trig. q. a 8.07 do Centro - humanação  
velha v. 17 vij. q. pia Leste q. acanta  
Praia do Sono e Grano morto do  
Centro e por vila de maranhão q. apesar  
opposto p. v. São Luiz do Rio Claro  
q. q. v. mindo alagoano com o nome  
Segund reformatado 1860 d. 26. 32  
f. 1863.

From Mr. Jervis

Beatri do Albergaria Antonio Borges Rodriguez Sindico  
da Veneravel ordem 3.º de São Francisco, aggiuntivo  
de detta citta oitava e meia de Mayo presento de sua clu-  
tta a questo tempo que se reuele da Com

Como prova o recibo emitido à Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana, que guarda o referido documento, Francisco Vieira Servas era alfabetizado. Além de comportar sua assinatura, o recibo apresenta texto escrito de próprio punho, cuja transcrição se segue:

*Recebi do Sr. Antônio Borges Rodrigues, sindico da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, a quantia de cento e vinte e dois mil e vinte e cinco réis, que cuja quantia recebi pela conta do ajuste do novo trono e portas das torres. E por ser verdade mandei passar o presente por João Luís dos Reis e somente por mim assinado com o meu sinal. Mariana, 22 de setembro de 1802.<sup>25</sup>*

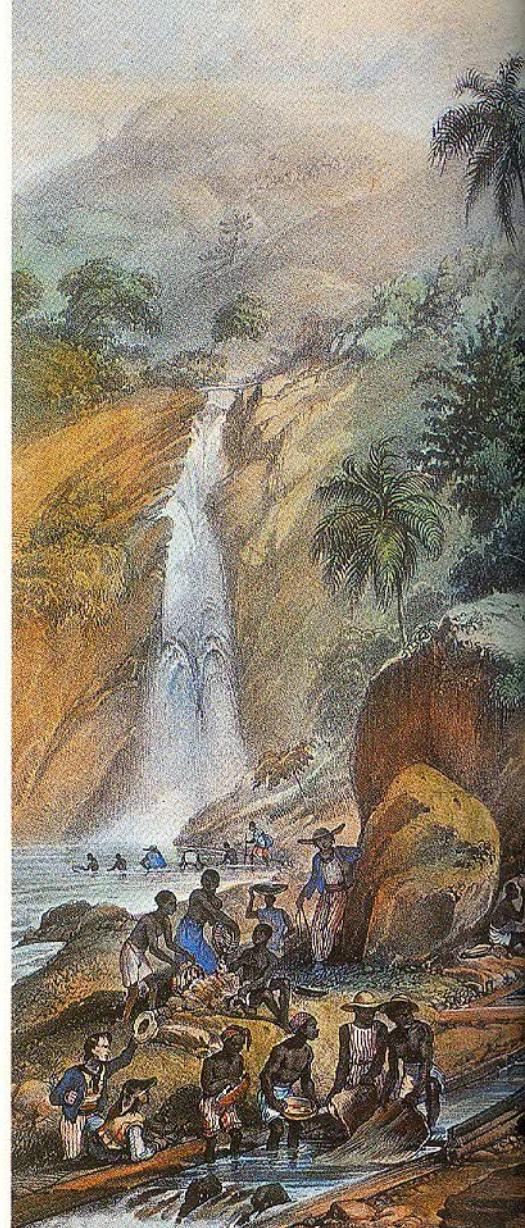
Francisco Vieira Servas was literate, as is proven by the receipt he made out to the Third Order of Saint Francis of Assisi, in Mariana. Besides having his signature, the receipt has a hand-written text with the following transcription:

I received from Mr. Antônio Borges Rodrigues, syndic of the Venerable Third Order of Saint Francis, the amount of one hundred twenty-two thousand and twenty-five réis, the amount which I received as settlement for the new throne and the door of the towers. In witness whereof, I ordered this document to be acknowledged by João Luís dos Reis and I, myself, signed and put my seal on it. Mariana, 22 September 1802.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> ARQUIVO DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS DE MARIANA. Livro n.º 1 de Receita e Despesa (1758-1823), fl. 74.

Servas maintained good relations with other qualified artists, even when dealing with financial matters. His name is always mentioned as a creditor in documents which refer to other professionals. The renowned bricklayer and carpenter José Pereira Arouca, the city of Mariana's great urbanist, for example, died owing him the sum of "26 oitavas of credit plus a stock with its planes and a woodworker's bench".<sup>26</sup>

His name also appears in a document on a dispute – whose appeal reached the Court of Justice of Rio de Janeiro – between Manuel da Costa Ataíde and the Fraternity of the Third Order of the Rosary of Mariana concerning the painting work carried out on the main retable of the Church of Our Lady of the Rosary in 1826. Ataíde's defence includes the following passage: "The further inquire," (...) "it reminds us of the habit which the board members of the Fraternity have always had, which is of not paying for the works they have commissioned. The master woodcarver, Francisco Vieira Servas, crafted in wood the high altar and died without being paid for the rest of his work."<sup>27</sup>



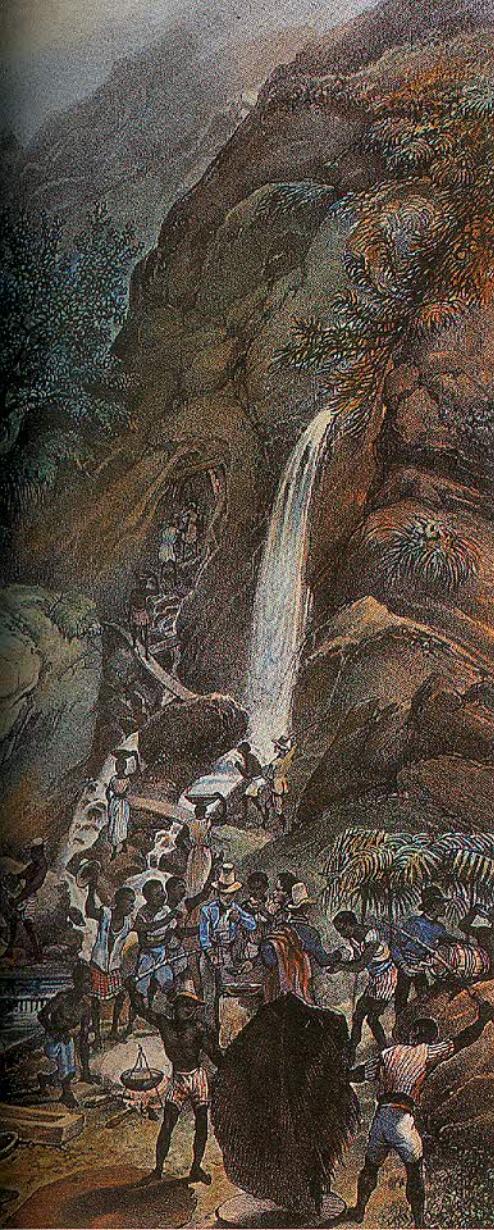
*It is not known exactly why Francisco Vieira Servas came to Brazil. However, it is known that the emigration of Portuguese nationals from the north was common, either because of economic difficulties or the region's overpopulation. We have reproduced the following text by Kenneth Maxwell, which deals very appropriately with the theme.*

(...) Among the white majority in Minas Gerais the values and modes of northern Portuguese provinces, especially Minho, Trás-os-Montes, Oporto, Douro and the Beiras were predominant, rarely did the immigrants come from Lisbon and the South. Reflected in speech and in ecclesiastical and domestic architecture, this dominant northern influence provided a powerful element in the consolidation of society, and encouraged a rapid and successful transplantation of Portuguese cultural mores into a highly volatile and unstable environment of the mining zone.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> MENEZES, Ivo Porto de. José Pereira Arouca. V Anuário do Museu da Inconfidência, Ouro Preto, 1978, p.91.

<sup>27</sup> ARQUIVO DA CASA SETECENTISTA DE MARIANA, Códice 239, Auto 5972, 2º Ofício. Libelo entre o Alferes Manoel da Costa Ataíde (autor) e os mesários da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Mariana (rêus), 1826.

<sup>28</sup> MAXWELL, Kenneth. Conflicts and Confrontations: Brazil and Portugal 1750-1808. Cambridge University Press, 1973, p.92.



Servas mantinha bom relacionamento com outros oficiais qualificados, até para tratar de questões financeiras. Em documentos referentes a outros profissionais, seu nome sempre é citado na condição de credor. O renomado pedreiro e carpinteiro José Pereira Arouca, grande urbanista da cidade de Mariana, por exemplo, faleceu lhe devendo a quantia de “26 oitavas por um crédito e fora dele de uma corrente com seus gulares e um tronco de ferro”.<sup>26</sup>

Seu nome aparece também no documento que trata da pendência – cuja apelação chegou ao Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro – entre Manuel da Costa Ataíde e a Irmandade da Ordem Terceira do Rosário de Mariana a respeito do trabalho de pintura do retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em 1826. Da defesa de Ataíde consta a seguinte passagem: “O exame de novo feito, provando a paixão com que elle se fez, faz tambem lembrar o costume de que sempre se tem aproveitado os Mesários da Irmandade para não pagarem as obras que mandão fazer. O Mestre Entalhador Francisco Vieira Servas, que fez de madeira o Altar Mor falleceu sem ser pago do resto da sua obra.”<sup>27</sup>.

Não se sabe exatamente por que Francisco Vieira Servas veio para o Brasil. Sabe-se, no entanto, que a emigração de portugueses do norte era comum, seja em função de dificuldades econômicas ou do superpovoamento da região. A propósito, reproduzimos a seguir um texto de Kenneth Maxwell que trata do tema com singular propriedade.

(...) Entre a minoria branca de Minas Gerais predominavam os valores e costumes das províncias do norte português, especialmente Minho, Trás-os-Montes, Porto, Douro e as Beiras, sendo raro que os emigrantes procedessem de Lisboa e do sul. Refletida no modo de falar e na arquitetura doméstica e eclesiástica, esta dominante influência nortista proporcionava forte elemento de consolidação da sociedade e estimulava um rápido e bem-sucedido transplante da cultura portuguesa para o ambiente social e econômico transitório e altamente instável da zona de mineração.<sup>28</sup>

Lavagem do minério de ouro  
Gravura de Johann Moritz Rugendas  
Acervo do Museu do Ouro (Sabará)

Washing of the gold ore  
Printing by Johann Moritz Rugendas  
Gold Museum collection (Sabará)

<sup>26</sup> MENEZES, Ivo Porto de. José Pereira Arouca. *V Anuário do Museu da Inconfidência*, Ouro Preto, 1978, p.91.

<sup>27</sup> ARQUIVO DA CASA SETECENTISTA DE MARIANA. Códice 239, Auto 5972, 2º Ofício. *Libelo entre o Alferes Manoel da Costa Ataíde (autor) e os mesários da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Mariana (réus)*, 1826.

<sup>28</sup> MAXWELL, Kenneth. *A devassa da devassa - A Inconfidência Mineira: Brasil e Portugal (1750-1808)*. Tradução de João Maia. São Paulo: Paz e Terra, 1995, p.114.

We might suppose that the reason why Servas came to Minas Gerais is related to the death of his godfather and father in 1748 and 1751 respectively or due to an incompatibility with his older brother, the first born and, by law, heir to his father's inheritance. We can also not dismiss the hypothesis that he left Portugal to search for new opportunities. However, relatives of his presumably lived in Catas Altas do Mato Dentro as owners of gold mines, such as Domingos Vieira and his son, the wander Inocêncio Vieira da Silva, the latter being mentioned in his will. Curiously, Domingos and Inocêncio Vieira were mentioned by the famous English traveller Richard Burton in his book *The journey from Rio de Janeiro to Morro Velho* when he travelled through Minas Gerais around 1860.<sup>29</sup>

Servas had five siblings: Domingas, born in 1715; Izidoro, in 1718; André, in 1723; another Izidoro, born in 1727; and Ana Maria, born in 1741. His mother, Teresa Vieira, died on 7th December 1767. The entire documentation on Servas's family is in the District Archive of Braga.

Research carried out on books of deaths and baptisms at the town hall of São Domingos da Prata and in the diocese of Itabira has revealed that José Vieira Servas, Francisco Vieira Servas's nephew, a white man, died on 2nd April 1851 in the same locality at the age of 75. Also identified were the lieutenant Joaquim Gomes Servas, the priest Francisco José Joaquim Servas and the captain Antônio Joaquim Vieira Servas, with references to their activities dating from 1855, 1857 and 1858, respectively, besides Francisca, José Servas's widow, who died in 1893, and Antônio Vieira Servas, buried on 13th December 1887 in the chapel of São Domingos do Prata. After this date, there is no reference to the family name Vieira Servas, except for the one by Canon Raimundo Trindade in his monograph on the parish church of Saint Joseph of Barra Longa, in 1917. In this work he says that he has some information on Francisco Vieira Servas's relatives in São Domingos do Prata.<sup>30</sup>



<sup>29</sup> BURTON, Richard. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976, p.264.

<sup>30</sup> TRINDADE, Raimundo. *Monografia da paróquia de São José de Barra Longa [1728-1961]*. 2nd ed. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1962, p.15.



É possível supor que a vinda de Servas para Minas Gerais esteja relacionada com a morte de seu padrinho e de seu pai, respectivamente em 1748 e 1751, ou se deva à incompatibilidade com seu irmão mais velho, o primogênito, herdeiro, pela lei, das atribuições paternas. Não se descarta também a hipótese de que tenha deixado Portugal em busca de novas oportunidades. Presume-se, contudo, que havia parentes seus em Catas Altas do Mato Dentro, como os proprietários de jazidas de ouro Domingos Vieira e seu filho, o guarda-mor Inocêncio Vieira da Silva, este último citado em seu testamento. Curiosamente, Domingos e Inocêncio Vieira foram mencionados pelo famoso viajante inglês Richard Burton em seu livro *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*, quando de sua passagem por Minas Gerais, por volta de 1860.<sup>29</sup>

Francisco Vieira Servas teve cinco irmãos: Domingas, nascida em 1715; Izidoro, em 1718; André, em 1723; novamente Izidoro, nascido em 1727; e Ana Maria, de 1741. Sua mãe, Teresa Vieira, faleceu a 7 de dezembro de 1767. Toda a documentação referente à família de Servas está no Arquivo Distrital de Braga.

Pesquisa realizada nos livros de óbitos e batismos da prefeitura de São Domingos do Prata e da diocese de Itabira revelou que José Vieira Servas, sobrinho de Francisco Vieira Servas, de cor branca, faleceu a 2 de abril de 1851 na mesma localidade, aos 75 anos. Foram identificados também o tenente Joaquim Gomes Servas, o padre Francisco José Joaquim Servas e o capitão Antônio Joaquim Vieira Servas, cujas referências de atividade datam de 1855, 1857 e 1858, respectivamente, além de Francisca, viúva de José Servas, falecida em 1893, e de Antônio Vieira Servas, sepultado a 13 de dezembro de 1887 na Capela de São Domingos do Prata. Após essa data não se tem mais notícia do sobrenome Vieira Servas, à exceção de uma referência feita pelo Cônego Raimundo Trindade na monografia que escreveu em 1917 sobre a paróquia de São José, em Barra Longa. Nesse trabalho ele diz ter informações sobre parentes de Francisco Vieira Servas em São Domingos do Prata.<sup>30</sup>

Símbolo tricordiano procedente da Matriz de São Gonçalo, em São Gonçalo do Rio Abaixo.  
Acervo do Museu Mineiro (Belo Horizonte)

Tricord symbol from the Church of Saint Gonçalo, in São Gonçalo do Rio Aboixo.  
Museu Mineiro collection (Belo Horizonte)

<sup>29</sup> BURTON, Richard. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976, p.264.

<sup>30</sup> TRINDADE, Raimundo. *Monografia da paróquia de São José de Barra Longa (1728-1961)*. 2.ed. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1962, p.15.