SOBRE ALGUNS ELEMENTOS FORMAIS DA TALHA DE VIEIRA SERVAS:
Levantamento de estilemas como pistas para a atribuição de uma autoria

À PROPOS DE QUELQUES ÉLÉMENTS FORMELS DE VIEIRA SERVAS DE DÉFILEMENT DE CARVAGE : Enquête sur les styles comme indices pour l'attribution d'une paternité

ABOUT SOME FORMAL ELEMENTS OF THE SCROLL CARVING VIEIRA SERVAS: Survey of styles as clues for the attribution of an authorship

Marcos César de Sena Hill*

RESUMO
Neste artigo, ao propormos o levantamento de estilemas presentes em conjuntos retabulares da segunda metade do século XVIII, sublinhamos a importância do frontão como elemento arquitetônico, através de um breve percurso histórico. Aproximando exemplos de retábulos com comprovação documental de outros apenas atribuídos ao mestre entalhador português Francisco Vieira Servas, utilizamos como principal dispositivo a análise comparativa entre pares de retábulos, evidenciando semelhanças e diferenças nos modos de engendrar tanto a fatura escultórica quanto os elementos ornamentais que compõem o programa decorativo de cada um dos conjuntos analisados. A finalidade é evidenciar hipóteses a partir de uma mais atenta análise formal
Palavras-chave: Francisco Vieira Servas; Rococó mineiro; retábulo; frontão; análise formal.

RESUMÉ
Avec cet article, nous proposons l'investigation de caractéristiques stylistiques présentes dans des ensembles retabulaires de la deuxième moitié du XVIIIe siècle, en détachant l'importance du fronton en tant qu'élément architectonique, à travers d'un brief parcours historique. En rapprochant des exemples avec comprobation documantale d'autres à peine attribués au maître sculpteur portugais Francisco Vieira Servas, nous utilisons comme principal dispositif l'analyse comparative entre des pairs de retables, en mettant en évidence des similitudes et des differences dans la façon d'engendrer soit la facture sculpturale, soit des éléments ornamentaux qui composent le programme décoratif de chacun des ensembles analysés. Ici, le but est celui d'évidencier des hypotèses à partir d'une plus attentive analyse formel.
Mots-clé: Francisco Vieira Servas; Mineiro rococo; retable; fronton; analyse formelle.

RESUMEN
En este artículo, cuando proponemos el relevamiento de estilos presentes en retablos de la segunda mitad del siglo XVIII, subrayamos la importancia del frontón como elemento arquitectónico, a través de un breve recorrido histórico. Acercando ejemplos de retablos con testimonio documental de otros solo atribuidos al maestro tallador portugués Francisco Vieira Servas, utilizamos como dispositivo principal el análisis comparativo entre pares de retablos, evidenciando similitudes y diferencias en las formas de engendrar tanto la obra escultórica como los elementos ornamentales. que componen el programa decorativo de cada uno de los conjuntos analizados. El propósito es resaltar hipótesis a partir de un análisis formal más atento.
Palabras clave: **Francisco Vieira Servas; Mineiro Rococó; Retablo; Fronton; Analize formal.**

* Historiador da Arte e Professor dos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFMG, entre 1993 e 2019; Pós-Doutor em Literatura e Línguas Estrangeiras pela Universidade de Miami - EUA (2015); Doutor em Artes pela UFMG - Brasil (2008); Mestre em Arqueologia e História da Arte pela Universidade Católica de Louvain - Bélgica (1990); Especialista em Cultura e Arte Barroca (IFAC) pela UFOP - Brasil (1987); Especialista em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR) pela UFMG - Brasil (1986).

O FRONTÃO: UM POUCO DE HISTÓRIA

Na leitura de um retábulo, um dos elementos estruturais que melhor define o estilo é o coroamento, ou ático, conforme os portugueses gostam de identificá-lo. E, no caso luso-brasileiro, com exceção da talha do período Nacional, o coroamento possui um elemento compositivo constante que pode ser destacado: o frontão.

Sabemos como a arquitetura grega foi, desde os primórdios, a referência fundamental de todo o processo de desenvolvimento da arquitetura ocidental e, desde então, o frontão sempre ocupou um lugar de destaque. É possível que o exemplo mais antigo seja o relevo da Porta das Leoas, datado de aproximadamente 1250 a.C., nas ruínas de Micenas, heroica cidade da Antiga Grécia.A partir desses primórdios, o dito relevo passa a ser considerado

> [...] o ancestral direto da escultura arquitetônica grega, e isto aparece com evidência quando o comparamos com a fachada do antigo templo arcaico de Artemis, na ilha de Corfou, erguido por volta de 600 a.C. Aqui ainda, a escultura está integrada numa zona vazia delimitada pelas partes construtivas do edifício: o triângulo formado pelo teto [plano horizontal] e as duas águas do telhado [planos diagonais]. A princípio, esta superfície, chamada de frontão, não seria necessária, a não ser para proteger os caibros de madeira da umidade; para isto um plano [vertical] menos espesso é suficiente. E é sobre este plano que a escultura frontal é disposta. (JANSON, 1987. p. 103).

Daí a preponderância da forma triangular que se celebrizou ao longo da História da Arquitetura. Mas há igualmente exemplos bastante antigos da variante curvilínea. Apesar de mais raros, eles podem ser encontrados com mais frequência na arquitetura romana. São os casos do Templo de Diana, em Nîmes (França), construído no séc. II a.C. e do Arco de Trajano da colônia de Timgad, fundada no ano 100 d.C., na atual Argélia.

Em Nîmes especificamente, os frontões curvilíneos aparecem alternados por frontões triangulares, todos exercendo a função de sobrevergas que encimam nichos laterais. No Arco de Trajano, eles ladeiam a passagem central, garantindo ao conjunto uma imponente monumentalidade.

Com o advento da Idade Moderna, não apenas as duas antigas variantes foram amplamente difundidas através de tratados: outras foram criadas a partir das duas já existentes. Notáveis exemplos de apropriação do frontão curvilíneo romano encontram-se em obras projetadas por Michelangelo (1475-1564), dentre elas o Túmulo de Juliano de Medicis (Nova Sacristia, São Lourenço, Florença, 1524-1534), o Palácio dos Restauradores no Capitólio de Roma (finalizado por volta de 1545) e a entrada da Biblioteca Laurenciana (Florença, terminada entre 1558 e 1559).

O frontão curvilíneo ainda pode ser visto em outras arquiteturas igualmente remarcáveis do mesmo período como a Corte Quadrada do Louvre (executada por Pierre Lescot a partir 1546), os Túmulos de Henrique II e Catarina de Medicis, na igreja abacial de Saint-Denis (executados por Primaticio e Germain Dilon, entre 1563 e 1570) e a fachada do Gesù de Roma (executada por Giacomo della Porta, entre 1575 e 1584).

Com a eclosão do Barroco, novos contornos surgem, em combinações que misturam as duas estruturas (frontões mistilíneos), como se pode ver exemplificado pela ordem "gótica" do tratado *Architettura Civile* de Guarino Guarini (1624-1683).

Além desta inovação, outras se consolidariam, ampliando os modelos de frontão utilizados na arquitetura, a partir do final do século XVI. É o que pode ser constatado na planta e vista do tabernáculo para o altar-mor da Igreja San Nicolò (1686), igualmente projetado por Guarini. Nesta

Sendo assim, para além dos clássicos frontões triangular e curvilíneo, a tipologia arquitetônica ocidental incorpora, desde o século XVI, frontões interrompidos, frontões recortados, frontões mistilíneos e fragmentos de frontão, todas estas variantes encontradas na arquitetura lusitana a partir do século XVII e, consequentemente nos frontispícios de fachadas assim como nos coroamentos dos retábulos luso-brasileiros.

A PRESENÇA DO FRONTÃO NA TALHA LUSO-MINEIRA DE FRANCISCO VIEIRA SERVAS

No que tange especificamente aos retábulos realizados por Francisco Vieira Servas, com comprovação documental, destaca-se a variante do frontão recortado, anteriormente identificado no tratado de GuarinoGuarini. Trata-se de um primeiro estilema que define praticamente todas as estruturas dos coroamentos de retábulos executados por esse mestre entalhador português.Como podemos constatar, nos três retábulos com autoria comprovada de Servas (retábulo-mor do Rosário de Mariana, retábulo colateral esquerdo do Carmo de Sabará e retábulo-mor da do Carmo de Sabará), o frontão recortado é o estilema que dá forma a seus respectivos coroamentos. (Figura 1).

Figura 1 – Silhuetas de frontões recortados

Desenho: Marcos Hill

Nestes três casos, o frontão recortado sobrepõe uma arbaleta (balestra), outro elemento também caracterizador da estrutura retabular de Servas.

Avançando a análise formal do frontão, pode-se ainda observar que este elemento é formado por um primeiro par de figuras geométricas em “C” (convexas), localizado nas extremidades laterais, seguido, na direção do centro, de um segundo par de figuras em “C” (côncavas), unido a outro par de figuras em “S”, acompanhado por um quarto par de figuras em “C” (côncavas) criando a parte central que, por sua vez, no caso de Servas, via de regra, serve como base para uma cartela ou palmeta rococó.

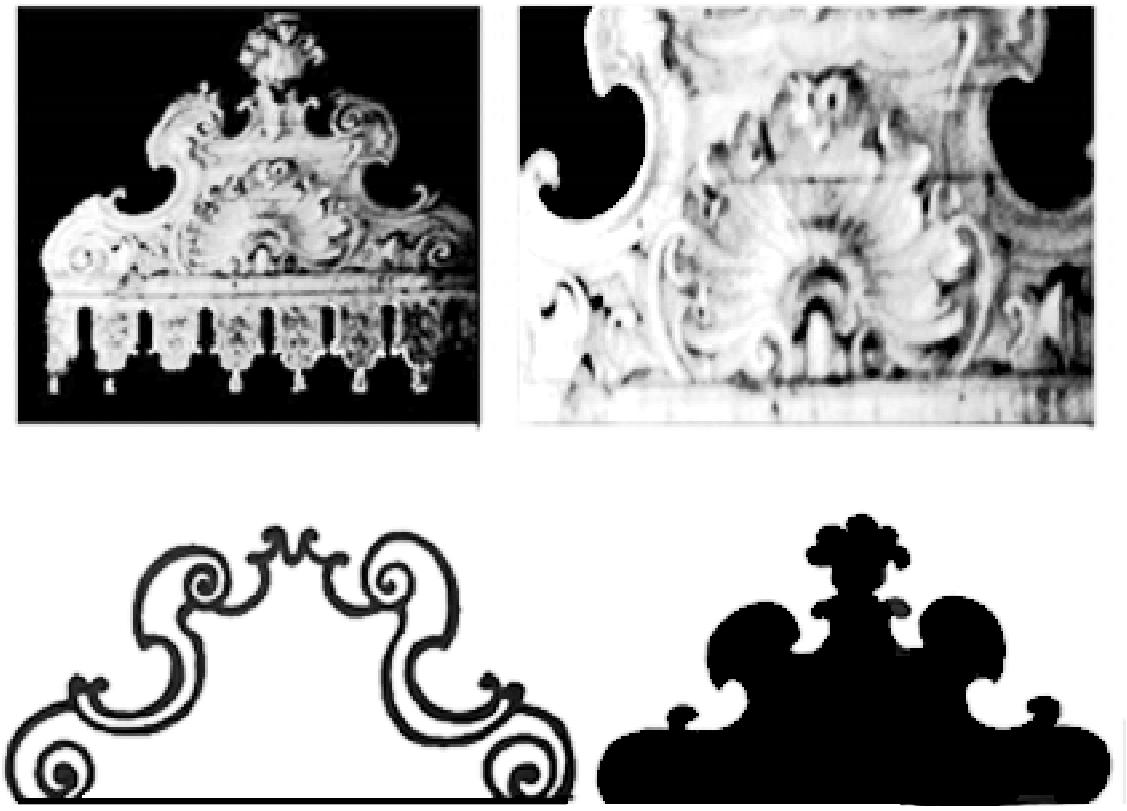
Formalmente identificado, este frontão testemunha um esforço de inovação com sua volumetria animada por sinuosidade contínua, gerando um estiramento que afina a forma e garante elegância e leveza ao coroamento rococó.

COMPARAÇÃO COM O JOANINO

Tal adelgaçamento é mais facilmente notado se evocarmos um frontão recortado joanino, como no caso dos que encimam as tribunas laterais da nave da Matriz de Catas Altas, com talha finalizada por Francisco de Faria Xavier, em 1755.

Em Catas Altas, a forma mais compacta do frontão recortado, igualmente justaposta a um elemento de cobertura, a sanefa com lambrequins (Figura 2), será substituída, nos retábulos de Servas, pela arbaleta também guarnecida por lambrequins. Na estrutura do frontão joanino, vê-se com mais nitidez as figuras geométricas em "C" e em "S" definindo perfis côncavos e convexos que compõem a volumetria recortada.

Figura 2 – Frontão joanino de Catas Altas



DESLOCAMENTO PARA O PICTÓRICO

Como já se afirmou, o frontão é um elemento arquitetônico que, surgido na Grécia Antiga, torna-se proeminente a partir do Renascimento, podendo ser notado em composições centralizadas, tanto como "chave" de frontispícios das mais variadas edificações quanto como sobreverga de portas e janelas, estendendo-se aos coroamentos de retábulos, às cartelas e aos medalhões.

Interessante é notar como suas características plásticas acabam deslocando-o para o contexto da representação pictórica, sendo ele absorvido por pinturas ilusionistas de tetos, forros e paredes, nos interiores de construções civis e religiosas. No caso luso-mineiro, um primeiro exemplo encontra-se num dos tetos da Casa do Padre Taborda, em Itaverava. Além do frontão recortado, a rocalha assim como as formas em "C" e "S" são destaques compositivos dessa singela cartela coeva à talha de Servas espalhada por toda a Capitania das Minas, entre a segunda metade do séc. XVIII e o início do séc. XIX.

No mesmo período, exemplos mais grandiosos aparecem nos medalhões pintados em forros como os da nave da Capela de São Francisco de Assis de Mariana, atribuído a Francisco Xavier Carneiro

(2ª metade do séc. XVIII); da capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Boa Morte, no Seminário Menor de Mariana, de autoria de Antônio Martins da Silveira (c.1782); e da nave da Capela de São Francisco de Assis de Vila Rica, de autoria de Manuel da Costa Ataíde (1801-1812).

OS RETÁBULOS COLATERAIS DO CARMO DE SABARÁ

Apesar de atualmente se manter viva a busca por critérios que ajudem a reconhecer a "mão" de Vieira Servas, nas análises que aproximam fatura escultórica e documentação arquivística, tanto na imaginária quanto na talha, fica evidente a atuação de uma oficina na qual várias "mãos" revezavam-se na execução das obras.

Sem querer necessariamente seguir uma ordem cronológica, selecionamos primeiro os retábulos colaterais da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Sabará (São Simão Stock e São João da Cruz), baseados na comprovação documental da autoria do retábulo colateral esquerdo, o de São Simão Stock, executado a partir de 1778. Numa primeira aproximação é visível a utilização de um mesmo risco para a elaboração de ambos. Entretanto, quando nos atemos aos pormenores, diferenças significativas começam a aparecer (Figura 3).

Figura 3 - Retábulos colaterais de São Simão Stock (esquerdo) e de São João da Cruz (direito)

Fotos: Eugênio Sávio

Propomos iniciar a análise comparativa de baixo para cima (*sotto in su*) e das extremidades para o centro dos retábulos, observando os registros que se justapõem horizontalmente e os tramos que se justapõem verticalmente.Começaremos pelo registro da banqueta onde se encontra o sacrário. No intercolúnio do primeiro tramo do retábulo de São Simão, aparece uma rocalha cujo desdobramento

evolui para baixo, ocupando boa parte do espaço. O mesmo não ocorre no caso de São João, onde a rocalha é mais tímida, deixando abaixo de si um espaço vazio considerável. Neste início da análise, é importante ressaltar que tudo que for identificado tanto no primeiro tramo quanto no registro a ser analisado, valerá para o terceiro tramo, considerando que a composição do risco é sempre regulada por um perfeito rebatimento simétrico (Figura 4).

Figura 4 - Mísulas e sacrários de São Simão Stock e de São João da Cruz.

Fotos: Eugênio Sávio

Ainda no mesmo registro, aparecem outras diferenças localizadas na parte central do sacrário de São Simão onde palmetas/rocalhas que se sobrepõem sucessivamente possuem volumetria mais pronunciada.

No registro do corpo, há o que se notar principalmente nos quartelões. No retábulo de Servas (São Simão Stock), a exuberância volumétrica continua determinando contrastes. Tanto as folhas de acanto que surgem das mísulas inferiores, evoluindo verticalmente para cima sobre o fuste da mísula, quanto as rocalhas que encimam a segunda mísula possuem uma fatura escultórica bem mais proeminente. Há igualmente diferença na fatura dos capitéis (Figura 5).

No registro do coroamento, São Simão continua primando por uma fatura mais volumosa. A começar pelas mísulas que definem as laterais do amplo frontão em forma de edícula. Os festões de flores que descem ao encontro da folha de acanto da base não escondem o gosto por uma talha “gorda”(Figura 6).

Figura 5 – Quartelões de São Simão Stock e de São João da Cruz.

Fotos: Eugênio Sávio.

Figura 6 – Coroamentos de São João da Cruz e de São Simão Stock.

Fotos: Eugênio Sávio.

Ainda sobre a estrutura do grande frontão em forma de edícula, deve ser notada a mesma diferença volumétrica das rocalhas que ornamentam os cantos superiores. O mesmo ocorre com os entrelaçamentos de figuras em "C" compondo o arco pleno que acolhe o frontão recortado do coroamento propriamente dito.

Resta a análise da palmeta/rocalha que fecha a parte central do frontão recortado justaposto à arbaleta do coroamento. No caso de São Simão Stock, ela se verticaliza, quase tangenciando a parte central da grande cartela posta logo acima. Há, no entanto, partes cuja fatura é praticamente a mesma, o que inclusive confirma a utilização de um mesmo risco. É o caso das grandes sanefas com lambrequins que, justapostas aos frontões recortados, cobrem toda a estrutura dos dois retábulos.

Isto nos acena mais uma vez para a hipótese de que Vieira Servas trabalhava com uma oficina com vários artífices, sendo ele o mestre, na medida em que, inclusive, é seu nome que aparece nos documentos existentes tais como ajustes, termos de entrega, testamentos e recibos.Essa primeira aproximação entre os retábulos colaterais do Carmo de Sabará nos instiga a reconhecer a "mão" de Servas como aquela que executou os elementos escultóricos com mais fluidez linear e com volumetria vigorosa, como constatado, por exemplo, na fatura dos quartelões de São Simão Stock.

OS RETÁBULOS COLATERAIS DO ROSÁRIO DE MARIANA

Outra interessante possibilidade de análise encontra-se na Capela do Rosário de Mariana. Sabe-se que lá, Servas executou a talha do retábulo-mor, entre 1770 e 1775. Esse templo oferece condição privilegiada para análises comparativas devido à existência de dois belíssimos retábulos colaterais, o que nos aproxima da situação anteriormente estudada na Capela do Carmo de Sabará, possibilitando um paralelismo produtivo entre as análises.

Figura 7 – Colaterais de Santa Efigênia e de São Benedito, Rosário de Mariana

Fotos: Eugênio Sávio

A problemática aqui enfrentada é constituída pela falta de documentação comprobatória para a autoria desses retábulos colaterais, restando apenas a referência documental do retábulo-mor. Diante desta limitação arquivística, cabe-nos a análise formal que nos conduzirá a hipóteses respaldadas pela presença comprovada de Servas, no Rosário de Mariana.No caso desses dois colaterais do templo marianense, constatamos, como em Sabará, que novamente um único risco foi usado para as duas estruturas retabulares.

Na sequência, se repetirmos os mesmos detalhes já utilizados em Sabará, podemos constatar que, no caso de Mariana, ao contrário do anterior, não há divergências significativas entre as faturas escultóricas dos dois colaterais. Seguindo roteiro idêntico, na leitura de baixo para cima, o primeiro detalhe é o das mísulas que ficam no registro da banqueta e no terceiro tramo (Figura 7).

O segundo detalhe é o dos coroamentos dos sacrários. Reparem que, em escala reduzida, o desenho do frontão recortado utilizado nestes dois casos assemelha-se muito aos monumentais frontões dos coroamentos de maior parte dos retábulos de autoria e/ou atribuídos a Servas, a começar pelo próprio retábulo-mor de Mariana.

Figura 8 – Quartelões de Santa Efigênia e São Benedito.

Fotos: Eugênio Sávio

O terceiro detalhe é o dos quartelões que guarnecem o registro do corpo. Como em Sabará, aqui aproveitamos os quartelões do terceiro tramo, ou seja, as pilastras localizadas à direita dos respectivos retábulos (Figura 8).

O quarto detalhe é o dos coroamentos, considerando-se que, em Mariana, o risco é diferente dos colaterais do Carmo de Sabará. Neste caso, apesar da fatura de ambos os retábulos aproximarem-se imensamente, ainda assim, notamos diferenças que indicam do mesmo modo a participação de duas “mãos”. Tendo aqui igualmente o retábulo colateral esquerdo (Santa Efigênia) uma superioridade

qualitativa perceptível, cabe propor sua aproximação tanto com o retábulo-mor da mesma capela (Rosário de Mariana) quanto como colateral esquerdo do Carmo de Sabará (São Simão Stock), no interesse de se consolidar a fixação de estilemas que, presentes na talha de outros templos, vão corroborar não apenas com a identificação da "mão" do mestre como com a hipótese da existência de uma oficina coordenada pelo próprio Vieira Servas. O que certamente facilitará análises futuras de obras a ele atribuíveis.

A ARBALETA

Outro estilema que se destaca nas composições de Servas é a arbaleta que, justaposta ao frontão recortado, caracteriza um traço formal presente em número significativo de obras retabulares mineiras inscritas num mesmo padrão estilístico. Traço que, no avanço das pesquisas, acaba sendo reconhecido como uma marca indiscutível da oficina de Servas, indicando a transição definitiva do período joanino para o período rococó, no contexto escultórico das Minas da segunda metade do século XVIII.

Deste modo, a operação arbaleta + frontão recortado caracterizará um *topos* oficinal em todas as realizações, ocupando o espaço do coroamento em escalas variadas como pode ser constatado, de um lado no caso dos sacrários dos retábulos de Santa Efigênia e São Benedito do Rosário de Mariana e, do outro, no coroamento do retábulo-mor da mesma Capela.

Figura 9 - Detalhe do coroamento do retábulo-mor do Rosário de Mariana

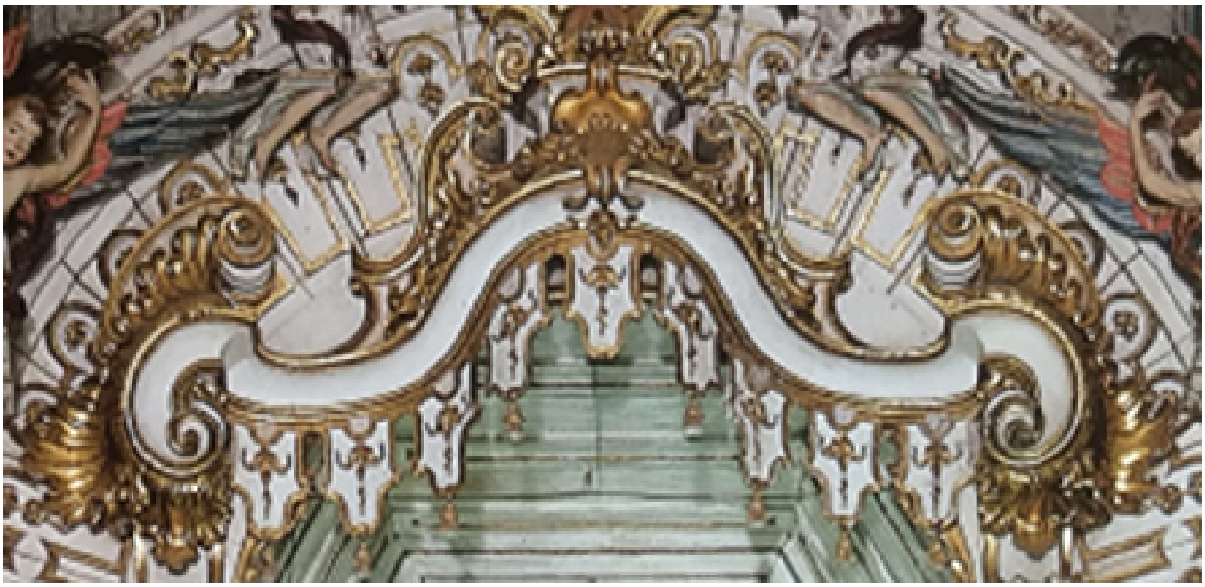


Foto: Eugênio Sávio.

Tanto nos retábulos com documentação comprobatória quanto nos atribuídos, a operação arbaleta + frontão recortado constitui uma espécie de assinatura formal, indicando a presença de uma identidade autoral tanto individual quanto coletiva.Esta mesma identidade individual do mestre pode ser reconhecida na fluidez e na volumetria generosa de certos arranjos ornamentais que traduzidos em talha, marcam uma presença que se destaca do resto. É como se, no caso de Servas, entre o desenho do risco e a volumetria da talha ocorresse uma fusão, como se fosse possível passar de um ao outro sem limite material significativo. Desse modo, registramos aqui características formais e estilísticas que, uma vez anotadas, podem estimular os próximos estudos sobre a "mão" do mestre entalhador Francisco Vieira Servas, sempre respaldado pela atuação de sua oficina.

REFERÊNCIAS

JANSON, H. W. Histoire de l'Art. **Panorama des Arts Plastiques des origines à nos jours**. Paris: Ars Mundi, 1987.

MARTINS, Judith. **Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.** Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974. 2 volumes.

RAMOS, Adriano (org.). **Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na Capitania das Minas do Ouro**. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2002