


Luz e ação nos manuscritos do Brasil: em cena o ornato Rococó

Lights and action on the manuscripts of Brazil:
the ornament of Rococo style on the scene

DOI: 10.20396/rhac.v1i1.13686

ANTONIO WILSON SILVA

Professor Doutor da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

 000-0003-3131-833X

Resumo

O presente artigo versa sobre as origens, características e difusão o ornato rococó dos manuscritos do Brasil no século VIII. Apesar dos avanços nos estudos sobre o tema, as particularidades do desenvolvimento do Rococó merecem, ainda hoje, análise mais pormenorizada, de modo a se entender melhor a influência da gravura francesa na ornamentação de manuscritos do Brasil setecentista. O foco no aspecto gráfico embasa a análise de singularidades do estilo Rococó, e permite entendimento sobre o significado do desenho na história da arte brasileira.

Palavras-chave: Ornato. Rococó. Gravura. Estampa. Manuscrito.

Abstract

The present article deals with the ornament of rococo style of the manuscripts of Eighteenth-century Brazil. The entering of the Rocaille style into Brazilian art and the particularities of its development necessitates even nowadays more detailed analysis. The objective here is to reflect on the influence of French engraving on the ornamentation of manuscripts of Eighteenth-century Brazil, effected by the exchange and use of prints carried by Portugal. The focus on the graphical aspect provides the basis for the analysis of the peculiarities of Rococo style, and allows understanding of the significance of the drawing in the history of Brazilian art.

Keywords: Ornament. Rococo. Engraving. Print. Manuscript.

Luz e ação nos manuscritos do Brasil: em cena o Rococó!

Apesar do avanço das técnicas de impressão na Europa, a cultura do Brasil no século XVIII permanecia, predominantemente, manuscrita¹. A necessidade de domínio da escrita também impulsionou ao desenvolvimento da habilidade para ornamentação dos manuscritos. Em estudo anterior², foi possível comprovar, na sociedade do Brasil setecentista, o apreço pela aprendizagem da caligrafia e, em consequência, pelo domínio de técnicas de desenho que pudessem matizar as laudas dos documentos oficiais (civis, militares e eclesiásticos) de esmerados ornatos. Esses desenhos traduziam as concepções estéticas em curso na época. Assim, proclamavam enfática verve do Barroco. Impregnado na mentalidade vigente, este movimento da arte nutriu a produção gráfica, fazendo-se refletir na ornamentação dos manuscritos.

No entanto, se pode reconhecer que, inicialmente em paralelo ao Barroco, o raio da estética Rococó também invadiu de luz e fertilizou a ação de ornamentar manuscritos, deixando o vinco de seu fulgor ornamental. Um tanto caprichosos, embora frugais, os traços delicados da estética *Rocaille* revestiram de requinte a ornamentação gráfica, produzindo composições que legavam largo espaço à fantasia. Todo o investimento ornamental era realizado conforme um desenho no qual as regras de composição derivadas do estudo dos clássicos cediam lugar à liberdade do artista³. Essa liberdade, a ponto de descambar na representação de elementos fantasísticos, advém do desprendimento do Rococó de amarras ideológicas. A maior autoridade no Rococó no Brasil, Myriam Ribeiro, ajuíza pela dificuldade na compreensão do estilo, que deixou significativas expressões na arquitetura e na mobiliária brasileiras, nos períodos colonial e imperial, afirmando que o Rococó “[...] é de mais difícil compreensão que o Barroco, em virtude do descompromisso de origem desse estilo com qualquer tipo de ideologia, de natureza religiosa ou até mesmo política”⁴.

¹ O presente texto constitui uma reflexão a partir de pesquisa de pós-doutorado, realizada em 2015-2016, na Universidade Paris I (Panthéon Sorbonne), com a colaboração do professor Jacinto Lageira. Importa destacar que obtivemos apoio financeiro da Capes, do que somos reconhecidos.

² Trata-se do doutorado, realizado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto-Portugal, de 2003 a 2008. Intitulada “O desenho no Brasil do século XVIII: ornato de documentos e figurinos militares”, a tese defendida foi orientada pelo Doutor Agostinho Marques Araújo (UP), coorientada pela Doutora Maria Helena Flexor (UFBA), bem como contou com o apoio financeiro da CAPES, na modalidade “Doutorado pleno no exterior”.

³ COLLE, Enrico. **Il mobile rococó in Italia: arredi e decorazioni dal 1738 al 1775**. Milano: Electa, 2003, p. 8.

⁴ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Barroco e Rococó nas igrejas do Rio de Janeiro**. v. 1. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2008, p. 139. Sem pretender afastar-nos dessa visão da autora, estendemos um pouco mais nossa visão ao entendermos que, sendo a época (século XVIII) fortemente iluminista as conexões com as incipientes posturas libertárias de viés político começavam a insurgir na França, impulsionando as correntes artísticas. Portanto, entendemos haver, embora sem o rigor de sujeição a determinadas instituições, vinculações a ideologias presentes no transcurso social e político da época. Contudo, esse nosso pensamento, nada mais venha a significar que um simples e respeitoso anexo às acepções de Myriam Ribeiro.

Se essa liberdade era exercida em relação ao projeto e execução das obras de arte em geral, no que diz respeito à ornamentação gráfica evidenciava-se uma mais expansiva flexibilidade. Era muito pouco provável que o domínio da ornamentação de manuscritos nesse período tivesse sido alvo de particular orientação, nem mesmo de vigilância, quanto ao emprego da iconográfica própria do estilo. Escapando à censura dimanada do âmbito civil ou do eclesiástico, por não constituir arte autônoma, a ornamentação dos manuscritos reservava aos seus autores um espaço amplo de criação, criando, assim, a possibilidade da absorção do novo, em meio às vicissitudes do gosto artístico da época.

Esse caráter de criação desvencilhada, em certo nível, de grilhões ideológicos, torna a arte Rococó declaradamente propensa à exibição do inusitado, pois os “prazeres da surpresa”⁵ estão na base do estilo. Nesse sentido, as composições do desenho *Rocaille* apresentam uma organização labiríntica, comum aos jardins de origem francesa, fazendo com que o olhar de quem as contempla se surpreenda ante cada detalhe e, instigado pela busca de uma via para a interpretação, veja em cada pormenor uma porta entreaberta, atraindo e conduzindo a uma pluralidade interpretativa. Aliás, liberdade e surpresa estão, filosoficamente, inter-relacionadas e em perfeita simbiose com a estética Rococó.

No entanto, essa liberdade não responde por todo o florescimento do Rococó. Rejeitava-se a oratória barroca, em função de critérios que punham em destaque o “maravilhoso”, o caprichoso, “o pitoresco”. Associado a essa postura, havia o esforço de uma sempre variada tipologia decorativa, sem que fosse negada a ordem compositiva requerida ao bom êxito de uma obra de arte⁶, o que, diga-se de passagem, torna injustificada a crítica ferrenha de que o Rococó foi alvo na sua origem.

Em linhas gerais, a ornamentação *rocaille* exibia contornos extraordinários, apresentava uma confusa mistura de atributos colocados indiscriminadamente, representavam elementos bizarros aguçados pela imaginação do autor. Nos cartuchos, ou cartelas, se podia encontrar uma junção confusa e irregular de troncos, juncos, palma, e uma variedade de plantas imaginárias que tanto provocaram tumulto no mundo da decoração⁷. A bem da verdade, o “sinuoso, orgânico e sensual – que é o mantra deste projeto [rococó]”⁸, sacralizou ‘os prazeres da surpresa’, mas não desvirtuou as premissas da linguagem visual; ritualizou o fantasioso, mas não negligenciou o realismo do clássico; celebrou o exótico, sem, contudo, apregoar a descrença no trivial. É por encerrar essas prerrogativas, reflexivas de

⁵ COLLE, op. cit., p. 7. No original: “Piaceri della sorpresa”. Tradução nossa.

⁶ Ibidem.

⁷ DAVIDSON, Gail S. Ornamento of bizarre imagination. Rococo prints and drawings from cooper-hewitt’s Léon Decloux Collection. In: COFFIN, Sarah (org). **Rococo**: The continuing curve, 1730-2008. New York: Smithsonian’s Cooper-Hewitt, National Design Museum, 2008, p. 41-75.

⁸ HUNTER-STIEBEL, Penelope. The continuing curve. In: COFFIN, op. cit., p. 1. No original: “Sinuous, organic, sensuous – that is the mantra of this project”. Tradução nossa.

determinadas e muito fortes aspirações sociais, que o ornato *rocaille* apresenta indiscutível valor estético. Isto posto, pode-se afirmar que, assim como o Barroco, o Rococó mais do que uma tendência artística constitui em si mesmo um projeto de vida enraizado na mentalidade da época.

Dessa mentalidade *rocaille*, que pairava na Europa setecentista, dá fidedigno testemunho o conjunto de impressos do século XVIII que foi compulsado ao longo de um ano de pesquisa (outubro 2015/setembro 2016) em Paris, no Setor de Estampas e Imagens da Biblioteca Nacional da França, no Instituto Nacional de História da Arte e na Biblioteca do Museu de Artes Decorativas. A consulta aos documentos motivou a análise da ornamentação gráfica requerida para a presente reflexão. Na sua quase totalidade, trata-se de estampas em planchas individuais ou reunidas em volumes, cujos autores, decoradores e gravadores, atuaram na França a partir de 1730. Alguns dentre eles se destacaram, tornando suas estampas modelos para a arte da ornamentação, tais como Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750), Jacques de Lajoue (1687-1761), P. E. Babel (1720-1775), F. de Cuvilliers (1698-1768) e F. Boucher (1703-1770)⁹. No entanto, é forçoso informar que o trabalho desses ornamentalistas, e de outros que lhes deram sequência, se tornou mais conhecido através das mãos de editores, em especial da Alemanha, que, manifestando apreço pela decoração francesa, a copiaram e a difundiram. Individualizada ou em série, a publicação de estampas foi a empreitada que garantiu a dissipação do estilo *rocaille* na França, como também a sua divulgação internacional, tendo como centro irradiador a Alemanha do Sul.

Augsburg era, no começo do século XVIII, um centro editorial muito ativo e um importante difusor da circulação internacional dos modelos de ornamentos gravados. Editores como Jeremias Wolff (?-1724) fez lá uma especializada imitação de estampas estrangeiras, que eles exportavam em seguida para a Europa ou para a América Latina. Em Portugal, em particular, os ornamentos franceses [...] foram conhecidos, não somente em suas edições originais, mas sobretudo por suas imitações [...] alemãs das quais os mais numerosos exemplares estão ainda conservados nas coleções nacionais¹⁰.

Disseminadas pela Europa, por força das edições francesa e alemã, as estampas de ornamento (elaboradas à guisa de modelo) assumiram a *pole position* na propagação do Rococó. Em Portugal, na

⁹ MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse. Information artistique et “mass media” au XVIII^{ème} siècle: la diffusion de l’ornement grave rococo au Portugal. **Bracara Augusta**, v. 27, n. 64, Braga, 1973, p. 5.

¹⁰ Ibidem, p. 6. No original: “Augsburg était au début du XVIII^{ème} siècle un centre d’édition très actif et un relais important de la circulation internationale des modèles d’ornements gravés. Des éditeurs comme Jeremias Wolff (?-1724) s’y étaient fait une spécialité de la contefacon d’estampes étrangères, qu’ils exportaient ensuite en Europe ou en Amérique Latine. Au Portugal, en particulier, des ornemanistes français [...] furent connus, non seulement en leurs éditions originales, mais surtout par des contrefaçons [...] allemandes dont de plus nonbreux exemplaires sont encore consevés dans les collections nationales”. Tradução nossa.

primeira metade do Setecentos, “o novo estilo foi apenas conhecido através de gravuras [...]”¹¹, porque “a circulação de modelos e estampas foi uma prática muito comum na América portuguesa, [...]”¹². Verdade é que, em terras lusitanas, as estampas desempenharam um significativo papel no desenvolvimento das artes decorativas, de modo especial, por iniciativa do rei D. João V, o ‘Magnânimo’, que, reinando de 1707-1750, muito investiu no florescimento artístico do país, contratando, inclusive, artistas, equipe de gravadores, para ilustrar as edições da Academia Real de História¹³, investida que se harmoniza à ambição de um monarca do tempo das Luzes. Devido à colonização portuguesa, no Brasil se encontram vestígios nitidamente identificáveis desse impulso dado às artes, que, em parte, se deve à circulação das gravuras, algumas dentre as quais assinadas pelos próprios gravadores convidados pelo rei. Dentre os manuscritos do Brasil colonial, há exemplares que comprovam essa influência, testemunhando a absorção da linguagem *Rocaille*, apesar da vigência do Barroco na época. Nas Minas Gerais setecentistas, por exemplo, há peculiaridades dignas de nota que mais adiante serão enfatizadas.

A circularidade propiciada pelas fontes impressas permitiu à colônia brasileira receber a influência não só de Portugal, mas também da região da Alemanha e da França e, juntamente com as tradições locais, realizou-se um mosaico de interpretações do estilo rococó. É elucidativo pensar a aproximação entre o rococó germânico e aquela produzido em Minas — muitas vezes o que se delega como “original”, é uma peculiaridade do rococó religioso — e também a grande semelhança entre as duas sociedades, visto que, em ambas, a maioria dos artistas eram locais, formados em oficinas e eram fortemente ligados às tradições artísticas próprias da região e ao seu tipo específico de sensibilidade estética¹⁴.

A ornamentação de manuscritos, portanto, apresenta evidências do seu vínculo com as estampas, testificando que o processo de produção e circulação dessas gravuras favoreceu a proliferação do estilo Rococó. Para maior esclarecimento desse movimento de expansão do estilo através do uso da estampa, recorre-se aqui à estampa [Figura 1] em que o repertório da arte Rococó é magistralmente representada pelo punho do ornamentalista francês Juste-Aurèle Meissonnier.

A estampa exibida [Figura 1] tem origem no século XVIII e integra uma obra que mereceu reedição pela Biblioteca do Instituto Nacional de História da Arte de Paris. Ao registrar a originalidade do seu traço,

¹¹ OLIVEIRA, Eduardo Pires de. **André Soares e o rococó do Minho**. Tese (Doutorado em História da Arte) - Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2011, p. 497.

¹² NÓBREGA, Michael Douglas dos Santos. **Circulação de imagens lusitanas no Além-Mar: cultura histórica e cultura artística na azulejaria barroca de Teotônio dos Santos na Paraíba colonial**. Dissertação (Mestrado em História). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, 2015, p. 44.

¹³ MANDROUX-FRANÇA, op. cit., p. 14.

¹⁴ KLAUSING, Flávia Gervásio. (Resenha de) OLIVEIRA, Myriam Ribeiro. O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. **Varia História**, v. 20, n. 31, Minas Gerais, jan. 2004, p. 280-281.

Meissonnier tornou distinta essa estampa de ornamento, seja pela qualidade do desenho, seja pela singularidade da composição construída sobre uma ritmada conjugação de formas curvas, que volteiam e revolteiam, repetindo-se como um eco do padrão côncavo da rocalha. O sombreado sutil, que foge ao acentuado contraste, traduz a sutileza já esperada pela sociedade francesa setecentista. A representação floral, que ora se conforma ao todo retratado, ora se lança esvoaçante como que ao acaso, somada ao caráter tendenciosamente assimétrico do conjunto, transmite tal força ao modelo que anuncia um novo estilo distinto do antecessor Barroco.

Diante de tantas qualidades técnicas, as estampas incitavam aos conhecidos fenômenos da repetição e da imitação, que não eram investidos de sentido negativo. Ao contrário, “é bom lembrar que o curso livre da cópia, na época, pode ser entendido como uma forma de expressar admiração”¹⁵. A atitude de copiar não traduzia alguma espécie de desvalorização da criatividade, mas o reconhecimento tributado às mãos que plasmaram os rumos de novos caminhos da arte. Não se pode esquecer que, apesar das peculiaridades da nova proposta estética, os desenhistas e gravadores setecentistas mantinham profundo respeito e ‘admiração’ pelos padrões clássicos da arte, tendo se afigurado o classicismo como um referencial a ser seguido por longo tempo na história da arte ocidental, ainda que, na maioria das vezes, com o acréscimo de inovadores revestimentos.

Ao lado da função de modelo, as estampas de ornamento se enquadravam também como material pedagógico, nos ateliers, para a formação de atistas e artesãos que se dedicavam à aprendizagem das artes que criavam obras de maior superfície como a talha, a escultura e, para tanto, necessitavam de desenvolver a habilidade de desenhar. Algumas estampas foram explicitamente realizadas para esse efeito. Por essa razão, alguns manuais de arquitetura da época reforçavam o domínio do desenho, indicando o seu exercício como fundamental, anexando estampas com finalidades didáticas¹⁶.

Importa também considerar que as estampas permitiam uma adaptação aos gostos da moda, além dos seus temas poderem ser aplicados a diversos suportes, porque, na realidade, elas surgiam como fontes para uma parcela de manifestações da arte. Embora pouco visada pela literatura artística, uma das artes penetradas pela decoração *rocaille* das estampas foi, sem dúvida, a ornamentação de manuscritos que também revelou o dito ‘gosto moderno’. Merece destaque a capacidade de reprodução e criação dos que realizavam essa arte da qual se originaram desenhos dignos de nota, mas que, por não terem sido assinados, ficaram no anonimato. Há dentre eles exemplares que eliminam dúvidas a respeito da

¹⁵ OLIVEIRA, op. cit., p. 497.

¹⁶ DECROSSAS, Michael; FLÉJOU, Luice (Dir.). *Ornements. XV^e - XVIII^e siècles: chefs-d’oeuvre de la Bibliothèque de l’INHA*, collection Jacques Doucet. Paris: Mare & Martin/INHA, 2014, p. 14.

influência da gravura na ornamentação dos documentos do Brasil no século XVIII, como provam as figuras a seguir, provenientes da então capitania das Minas Gerais. Ao percorrer com o olhar os traços das figuras, capta-se o lúcido atendimento às normas de um estilo que se implantava no Brasil e que, caminhando, por certo período, de mãos dadas com o Barroco, foi se afirmando em razão da sua fecundidade ornamental.

Para maior fundamentação da análise, aqui se expõe uma carta geográfica¹⁷ [Figura 2] da segunda metade do século XVIII, sendo que a ênfase aqui recai sobre o cartucho. Comuns às páginas dos livros de ornamentos, e presentes quase sempre nas planchas de estampas a título de amostra, como o que se pode ver no ângulo superior esquerdo da figura 1, os cartuchos eram traçados respeitando-se o conjunto de signos do estilo que o plasmou.

No caso em destaque, observa-se a sintonia com o Rococó que, nas Minas Gerais do Brasil, se manifestou com certa propriedade, mostrando-se esplendoroso¹⁸ em algumas expressões da arte. O esplendor, mais habitualmente testificado pela literatura histórica na escultura e na arquitetura, pode também ser comprovado na ornamentação de manuscritos, dentre os mais frequentes as cartas geográficas e os compromissos de irmandade. A figuração do cartucho na carta em foco atesta afinidade com o Rococó, tendo tido como provável fonte de leitura e reprodução os padrões transmitidos por impressos de origem francesa ou alemã – através da ação portuguesa. Tenha-se em mente que “Portugal era o motor Atlântico e dominava boa parte dos trópicos no século XVIII”¹⁹. Para provar esse entendimento, seja bastante pôr a carta geográfica [Figura 2] em paralelo à estampa de Meissonnier [Figura 1].

Considerando a composição e os recursos plásticos a que o ornamentalista recorreu, como as cores, esse cartucho é um exemplar de traçado inconfundivelmente *rocaille*. A representação de flores, tingidas de coloração azul e vermelho, traduz a carga emocional típica daquele período histórico: um sentimento mais abrandado da vida, uma certa serenidade na visão de mundo, concretizada no modo de conceber o ambiente social. Assim, os ornatos exibiam a sobriedade de tons, e para essa finalidade se prestava, adequadamente, a técnica do desenho aquarelado. O cartucho em si é a chave principal da leitura estética do mapa, pela exibição de formas curvas, pela disposição harmoniosa de côncavos e convexos que, ajustadas à suave tonalidade das cores, impregnam todo o desenho de transparência e

¹⁷ Esse exemplar de carta geográfica pertence ao acervo do Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa, Portugal, e foi compulsado durante as pesquisas de doutorado na Universidade do Porto (2003-2008).

¹⁸ COSTA, Antônio Gilberto (org.). **Roteiro prático de cartografia: da América portuguesa ao Brasil Império**. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

¹⁹ NÓBREGA, op. cit., p. 45.

luminosidade. Essas qualidades já dão mostras de uma saída do Barroco para conformação do desenho ao ornamentalismo do Rococó.

Outro exemplar, que bem pode ser considerado digno da arte brasileira [Figura 3], encontra-se em uma lauda de um Compromisso de Irmandade do século XVIII. Ele ostenta uma cercadura com decoração similar à de alguns dos seus congêneres contemporâneos que registram a preocupação setecentista com a função ornamental do desenho. A letra capitular, nele presente, se integra em estilo à cercadura. Esta tem seu traçado interrompido, mas o desenhista pretendeu uma solução de continuidade retratando elementos florais, o que transmitiu graça e leveza ao conjunto ornamental, provável influência do envolvimento do autor com a concepção estética do Rococó. As representações de folhagens da figura acenam também para essa possibilidade.

Lieure já havia constatado a extensão que a estética de uma época podia dar às cercaduras, com base na sua atenção especial às artes decorativas do século XVI. A propósito, as cercaduras seiscentistas ocupavam grande espaço e tinham “às vezes, até mesmo, mais importância e mais atrativo que o assunto principal”²⁰. Essas qualidades ornamentais derivadas das correntes estéticas ocorreram também no século XVIII, razão por que foi possível constatar a singularidade dessa cercadura [Figura 3]: escasso, mas nítido campo figurativo, desde as flores aos motivos concheados, que ora fazem crer em uma equiparação ao Barroco, em razão do *chiaroscuro* que garante peculiar feição às páginas, ora remete a uma leitura *rocaille* devido aos pormenores vegetalistas a transmitir graça e leveza à composição. Atente-se ainda para o fato de que o pássaro, representado no ângulo superior direito da cercadura, toma forma particular para poder satisfazer muito mais a uma função comunicativa de provável cunho religioso, imposto por atenção à padrões caligráficos, do que se prestar a um intento meramente ornamental. Isso evidencia que o Rococó nem sempre conseguia escapar aos ditames da simbologia cristã.

Essas particularidades tornam interessante esse exemplar de manuscrito mineiro e provocam certa dificuldade na sua classificação estética. De um lado, a estruturação e as formas marcadamente barrocas; de outro, o refinamento e a delicadeza dos escassos, mas evidentes, motivos *rocaille*. “Na segunda metade do século XVIII, as doutrinas estéticas do Barroco são substituídas pelas do Rococó. O luxo permanecerá, mas evidencia-se de um modo mais discreto, alastrando-se a uma base social mais alargada, diversificando-se na escala social dos encomendantes”²¹. Não se esqueça de que na época de datação da cercadura em pauta (final do século XVIII), Portugal retomou o classicismo, enquanto no Brasil

²⁰ LIEURE, J. **La gravure en France au XVI^{ème} siècle**: la gravure dans le livre et l'ornement. Paris/Bruxelles: Librairie Nationale d'Art et d'Histoire. 1927, p. 22. No original: “[...] parfois même plus d'importance et plus d'agrément que le sujet principal”. Tradução nossa.

²¹ MARQUES, Maria da Luz Vasconcelos e Souza Paula. **Mobiliário português do aparato do século XVIII**: Credência, consolas e tremós. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 1997, p. 8.

se continuava a expressão barroca mesclada com impulsos da ornamentação *rocaille*, donde deriva a sutileza na análise.

Fixando o olhar sobre a estampa [Figura 1] e a cercadura ornamental [Figura 3], é facilmente observável a paridade das formas e o cruzamento de peculiaridades do desenho: as curvas em “C”, o dinamismo dos conchoides e florais a perfazer boa parte do ornato, bem como a elaborada aplicação de sombreado, atenuado na estampa, mas acentuado na página do Compromisso. Todos esses atributos conferem à cercadura um tímido, mas delineado, semblante Rococó. Enquanto o Barroco acentuava as expressões religiosas mais explícitas, como as imagens de santos e anjos, o exagero e abundância sempre chocantes, no Rococó se atribuía maior significado à *noble simplicité*. Nos ornatos escolhidos, a timidez do caráter não encobre a intensidade do espírito, nem o acanhado caminhar do estilo poderia ocultar a intrepidez dos passos avançados. Se a geração deriva de provável impulso barroco, o nascimento e a evolução do desenho, no espécime em questão, decorrem de maturação *rocaille*.

Torna-se interessante reconhecer que não há uma correspondência perfeita entre a produção artística colonial e metropolitana, o que faz considerar os ornatos das figuras 2 e 3 como manifestação de distintas culturas, mas que havia fonte inspiradora comum, como provam as estampas europeias. Os elementos decifrados na ornamentação do Compromisso e da Carta geográfica, tais como, pássaro, flores, curvas, concheados, dentre outros, por pertencerem ao universo figurativo comum às estampas e à outras artes visuais comportavam a possibilidade de adaptação iconográfica, como uma espécie de sincretismo estético. Ademais, a falta de absoluta correspondência tem plausíveis explicações que, neste artigo, seja suficiente expor apenas uma:

Imitar, aqui, não significa simplesmente copiar servilmente, mas selecionar o que imitar e reelaborar seu modelo mediante conhecimentos de Regras da Arte, da Natureza e das criações antigas, concepção pertinente ao período. Ao mirar modelos gravados como fontes criativas, os artistas atualizavam-nas, em suas obras, a partir de concepções estéticas e habilidades que os circundavam²².

Assim, a cópia não resultava em uma reprodução irrefletida, pois no confronto com elementos das culturas envolvidas desdobrava-se em possibilidades de multivariada interpretação, algumas das quais forjadoras de significativos acréscimos à feição da obra. Foi essa capacidade de reelaborar, de interpretar, que impulsionou o transcurso do Barroco para o Rococó, como se pode deduzir dos estudos da pesquisadora Myriam Ribeiro que deixa claro que a fase do Rococó no Brasil foi o período mais criativo da

²² SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Os usos de gravuras europeias como modelos pelos pintores coloniais: três pinturas mineiras baseadas em uma gravura portuguesa que representa a Anunciação. *Temporalidades*, v. 3, n. 1, Belo Horizonte, jan. - jul. 2011, p. 189.

contribuição mineira para a arte colonial²³. Essa criatividade, não só estava circunscrita às Minas Gerais, mas também se manifestou nas capitanias mais prósperas do Brasil colonial, tais como, o Rio, a Bahia e Pernambuco, de modo especial, no que diz respeito à ornamentação de manuscritos.

A particular relação entre os artistas e as estampas europeias contribuiu para fazer o estilo Rococó, *in statu nascendi* no Brasil de meados do Setecentos, pontilhar de sutileza e sobriedade a face ornamental da arte brasileira. A confluência de vários elementos estimulados pela estampa configura uma proposta estilística, articulada e capaz de desenvolver as potencialidades dos artistas, a maioria dos quais, nem sempre *stricto sensu* ligada às artes decorativas, o que confirma ser sempre possível um natural deslizamento de fronteiras entre os autores de diferentes gêneros artísticos.

A partir da análise, foi possível comprovar um hibridismo de estilos, o que, aliás, é recorrente em vários exemplares da época, em que o Barroco e o Rococó viviam numa simbiose com predominância ora do Barroco, ora do Rococó, sendo que nos espécimes em foco [Figuras 2 e 3] este último estilo deixou marcas mais lúcidas. Contudo, “é preciso pensar os estilos de modo relativo. O classicismo detém uma prioridade *de direito*. O barroco se distancia, pois não visa mais à beleza, e sim o sublime em sua potência e grandeza. O Rococó, por seu turno, visa ao jogo da graça”²⁴. Como se pode entender do pensamento citado, os estilos, sucessivos ou momentaneamente paralelos, se inter-relacionam pela partilha de elementos comuns, remetem-se um ao outro, dialogam através da comunhão de símbolos e, por paradoxal que possa parecer, se acolhem mutuamente.

Embora se tenha ciência de que houve outros referenciais influentes no desenvolvimento da arte Rococó no Brasil, não se pode duvidar do significado das estampas para a ornamentação de manuscritos, como provam as equivalências formais, estilísticas e iconográficas. Ademais, grande parte do repertório ornamental da arte brasileira do século XVIII era divulgado pelas estampas europeias que, assim, funcionaram como uma gramática para o estilo *Rocaille*.

Reconhecer as gravuras como não única, mas principal, fonte de inspiração, não significa assumir uma restrição criativa, porém afirmar um estímulo enriquecedor da concepção e produção de obras de arte, formuladas e criadas mediante a confluência de elementos culturais relacionados às vivências do artista, seu modo de ver, sua formação. É do confronto entre a fonte inspiradora e o contexto de sua própria história, suas experiências e saberes, que o artista exerce a faculdade de criar. É por essa razão que pesquisadores do processo de aquisição, ou reaquisição, da linguagem do desenho asseguram que o

²³ OLIVEIRA, op. cit., p. 141.

²⁴ MINGUET, Philippe. *Esthétique du rococo*. Paris: J. Vrin, 1966, p. 676. No original: “[...] il faut penser les styles de façon relative. Le classicisme détient une priorité *de droit*. Le baroque s’en écarte, il ne vise plus à la beauté, mais au sublime dans sa puissance et sa grandeur. Le rococó de son côté vise au jeu de la grâce”. Tradução nossa.

desenvolvimento da comunicação visual se pauta não na pura reprodução do que se vê, mas sim do que se sabe, pondo, assim, o acento muito mais na experiência de conhecimentos adquiridos na vivência em sociedade.

Nesse sentido, a atenção atribuída aqui à ornamentação de manuscritos põe em foco não somente aspectos técnicos de um específico processo de representação gráfica, mas sobretudo o reconhecimento do valor do desenho enquanto expressão do pensamento, signo da mais ampla utilidade para a apreensão e o evoluir do conhecimento, reflexo singular da história das culturas.

O desenho é a expressão mais convincente da capacidade humana de, criando novas formas, estetizar a natureza. A ornamentação é uma das irremediáveis sendas a ser trilhadas por todo historiador da arte, porque a que transmite com mais clareza a criatividade. Sendo etimologicamente onipresente à essência das artes, o ornato é um dos produtos mais persuasivos da faculdade de representação que o ser humano vem exercendo ao longo de sua evolução. Ainda que possa se configurar em pequeno porte, todo ornato é um vasto horizonte em cujo infinito é possível vislumbrar toda a dimensão de um simples ato de criação.

O exercício habitual da expressão gráfica, na Europa e na América, reservou espaço privilegiado ao desenvolvimento e produção do ornato que, assumindo por certo período feição caracteristicamente *rocaille*, confirmou a tendência das sociedades setecentistas à manutenção das artes decorativas. Estigmatizando a história por impulso que projetava clarão no novo modo de conceber a vida, o Rococó abriu as cortinas para o espetáculo da graça e da sobriedade, razão por que toda a ornamentação desse estilo não pode ser mais vista como apêndice da arte do século XVIII.

Descerradas as cortinas dos limites, por vezes, interpenetrados pelo Barroco, pode-se contemplar no palco da arte a apresentação da identidade Rococó. Ainda que investidos pela máscara do anonimato, os desenhos decorativos são iluminados pelos refletores da memória para afugentar toda forma de esquecimento, a fim de que o mundo acadêmico possa constituir hoje uma admirada, quando muito especializada, plateia acolhedora do anúncio: luz e ação nos manuscritos do Brasil: em cena o ornato Rococó!

Figura 1:
Juste-Aurèle Meissonnier.
Estampa de ornamento, datada
de 1733.

Fonte: MEISSONNIER, Juste-Aurèle. *Oeuvre de Juste Aurèle Meissonnier, Peintre, Sculpteur, Architecte, Dessinateur de la Chambre et Cabinet du Roy. Première partie executé sous la conduite de l'auteur.* Paris, Bibliothèque de l'Institut National de l'Histoire de l'Art, Collections Jacques Doucet, [17..]. Estampe 35.

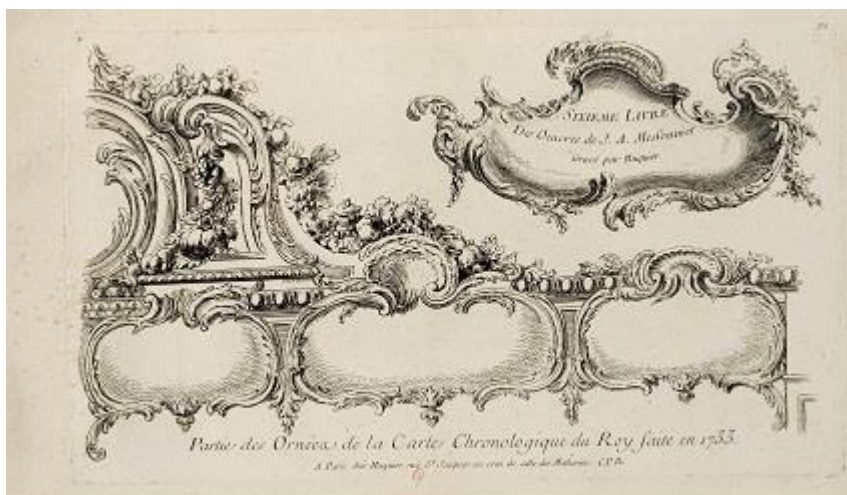


Figura 2:
Carta geográfica do termo da
Vila Rica. Minas Gerais, 1766.
Desenho aquarelado sobre papel,
17 x 11,5 cm.

Fonte: Arquivo Histórico Ultramarino-
Cartografia manuscrita_001,
Documento 1160.



