

ORNATOS DOS MAPAS DE IMPORTAÇÃO E EXPORTAÇÃO: O BARROCO NO DESENHO DO BRASIL SETECENTISTA

*Antônio Wilson Silva de Souza*¹

Resumo: Incisivo e eficaz para a consecução de variados objetivos, o Desenho se apresenta como intento, plano, projeto, razão pela qual se insere no universo acadêmico, traduzindo princípios e fundamentos das artes em geral. Embora constitua linguagem presente em todas as culturas e em todas as épocas, e malgrado o seu significado enquanto fator atuante na evolução do pensamento e do mundo material, o desenho nem sempre foi concebido como expressão autônoma da arte. Por esse motivo, uma grande parte de expressões gráficas não mereceu o olhar atento de investigadores. É o caso específico dos mapas de importação e exportação de mercadorias referentes ao Brasil do século XVIII, que apresentam ornamentação em quantidade e qualidade suficientes para estudo sistematizado. O valor historiográfico e artístico desses mapas comerciais assume o foco no presente texto, em que também se faz uma análise, destacando-lhes o mérito técnico e afirmando a estética barroca radicada na iconografia e na configuração dos desenhos.

Palavras-chave: Ornato, Desenho, Barroco, Mapa comercial.

Abstract: The Drawing, as intent, plan, project, is incisive and effective on the attainment of varied objectives. For this reason it is integrated in the academy, translating principles and fundamentals of arts in general. Although it constitutes a language, present in all cultures and in all times, and despite its meaning being an acting factor in the evolution of thought and of material world, currently, the Drawing was not always conceived as an autonomous expression of art. Therefore, a great part of graphic expressions did not merit the attentive regard of researchers. This is particularly the case of the maps of import and export of merchandises related to Eighteenth-Century Brazil, as they present ornaments in sufficient quantity and quality to provide systematic study. The historiographical and artistic value of these commercial maps is focused in the present text, in which an analysis is also made, emphasizing their technical merit and affirming the baroque aesthetic rooted in the iconography and the configuration of the drawings.

Keywords: Ornament, Drawing, Baroque, Commercial Map.

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade (Universidade Estadual de Feira de Santana/Departamento de Letras e Artes). antoniowilsonsilv@gmail.com.

1 Introdução

A temática em epígrafe põe em evidência uma das mais recorrentes expressões da arte: o Desenho, aqui concebido como ornamento. Instaurando-se como registro desde fase primitiva da história, o Desenho é manifestação comum às mais variadas culturas e sociedades. Alcançando hoje (não o obteve sempre) o reconhecimento enquanto linguagem atuante e eficaz, o Desenho permanece com direito supremo de linguagem universal, muito embora sua gramática assuma propriedades singulares conforme seu nascedouro cultural. O Desenho se torna digno de olhar conspícuo no mundo acadêmico em razão da influência que exerce no processo evolutivo das mentalidades, pelo seu caráter codificante acessível à generalidade do pensamento, bem como pela pluralidade de sua incursão no universo da comunicação humana. Revelador da capacidade de criação, tradutor singular das ideias, o Desenho constitui, em si mesmo, um projeto, concepção em que, aliás, estão plantados os alicerces da sua gênese etimológica².

Ao longo da história, o desenho se vem tornando, cada vez mais, fator preponderante no impulsionar do conhecimento, sobretudo porque, além da direção estética a que, em geral, tende, é de fácil atestação a sua vertente científica, que se vem registrando, e não há pouco tempo. Seja suficiente imergir o pensamento no alvorecer da Idade Moderna, para que a mão dos renascentistas conduza a claras provas. Esse testemunho encontrará ressonância nos convincentes registros advindos das expedições científicas³ que, ao longo do século XVIII, se fizeram a título de conhecimento do imenso território ao sul da América.

Apesar da variabilidade constitutiva da essência do desenho enquanto linguagem de alto valor expressivo e da sua multiplicidade de funções, a análise, no presente texto, vai cingir-se à ornamentação de manuscritos. Essa modalidade da linguagem gráfica tem origem longínqua e se reveste de peculiaridades próprias da cultura e da sociedade em que tem gênese e estabelecimento, o que, via de regra, se verifica nas demais manifestações da arte. Há uma vasta quantidade de documentos, de natureza civil, militar e eclesiástica, que ostenta ornamento com subido grau de concepção e execução. Dentre aqueles de caráter civil, encontram-se os mapas de

² Ver sobre etimologia do Desenho, GOMES, Luiz Vidal Negreiros. **Desenhismo**. 2 ed. Santa Maria: UFSM, 1996.

³ Sobre o assunto, consultar MASSIRONI, M. **Ver Pelo Desenho**. Aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos. São Paulo: Martins Fontes, 1982. O autor deste livro faz um histórico do Desenho enquanto registro, destacando-lhe, inclusive, a vertente científica atuante na ação dos expedicionários.

importação e exportação de mercadorias. Nada singular, em se tratando da fase colonial, quando a política do mercantilismo se havia tornado um dos mais fortes signos das relações entre a metrópole e suas conquistas.

Para além da sua importância na história social e econômica do Brasil colonial, os mapas de importação e exportação, no Setecentos, exibiram uma face ornamental que, com nitidez, se pode identificar através dos sinais do estilo Barroco. No entanto, ao reconhecimento dessa associação não se chegou fortuitamente, mas é fruto de estudo que se vem empreendendo a partir das pesquisas⁴ realizadas durante o doutorado em História da Arte⁵ (2003-2008). A tese apresenta uma análise dos ornatos de documentos do Brasil setecentista, quando foi possível constatar uma estreita relação entre o desenho (ornamento) dos mapas comerciais e o estilo Barroco. De modo algum furtivo é esse vínculo, posto que a semelhança dos traços e a paridade da feição, contaminada por expressiva simbologia, se solidificam numa arte luso-brasileira merecedora de atenção.

Importa advertir que a tônica no presente texto recai não sobre a quantidade, mas sobre a representatividade das expressões artísticas. Por esse motivo, apenas três do conjunto de mapas de mercadorias com ornamentação foram selecionados para fins de análise. Eles são emblemáticos das manifestações gráfico-ornamentais da época.

É necessário afirmar que, no presente texto, uma análise se faz avançar, posto que se realiza uma imersão no, ainda que limitado, vocabulário icônico transmitido nos ornatos dos mapas em mira.

Reconhecendo a notoriedade conceptiva e técnica dos ornatos dos mapas comerciais do Brasil no século XVIII, o intuito neste texto é de enfatizar, de modo mais específico, a índole barroca que eles apresentam.

⁴ Os mapas de importação e exportação de mercadorias foram compulsados no original, dos quais se obteve reprodução fotocopiada autorizada pelo preclaro Arquivo Histórico Ultramarino, de Lisboa. Por essa razão, importa informar que as cotas que se encontram referenciadas nas figuras que constam neste trabalho acadêmico derivam de um composto de siglas estabelecido pelo arquivo, a saber, **AHU_ACL_CU, Cx, D.**, e significam respectivamente Arquivo Histórico Ultramarino, Administração Central, Conselho Ultramarino, Caixa e Documento.

⁵ O doutoramento em História da Arte foi realizado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Portugal). A tese, que recebeu a alcunha de “*Desenho no Brasil do século XVIII. Ornatos de manuscritos e figurinos militares*” foi conduzida à defesa pública em novembro de 2008, quando obteve o almejado logro.

2 O Desenho no intercâmbio comercial

O tema em destaque remete para uma reflexão sobre a presença do Desenho (ornamento) nos documentos referentes ao comércio entre Portugal e Brasil. A relação predominantemente comercial entre os dois países não anulou a capacidade de empreender o exercício da habilidade gráfica; bem ao contrário, espécimes de mapas de importação e exportação de mercadorias podem esclarecer um vínculo, além de mercantil, tendente à influência estética nos moldes de ornamentação.

A história do Brasil Colonial registra uma oscilação econômica, de modo especial, nos Setecentos, quando a economia brasileira assumiu uma característica marcante com uma elevada especialização e alto grau de complementaridade, exportando produtos coloniais e importando produtos manufaturados (MARQUES; SERRÃO, 1991). Nesse processo – pendular como se uma balança fosse (e na verdade o era, financeiramente) -, o Brasil vivenciou intensas crises e lentos soerguimentos, ora constituindo-se numa fonte de renda para o Império Português, ora - sem deixar de sê-lo, dada a conjuntura política - transformando-se num temido concorrente da metrópole, a ponto de tornar-se uma ameaça para o Império Espanhol (vizinho inimigo), como ocorreu durante o século XVIII (*Idem*, 1991). Embora importante para o conhecimento do Brasil colonial, a relação mercantilista não requer aqui um engaste do olhar por exceder os quadrantes da presente reflexão⁶. Concentrando o olhar na quantidade e na qualidade técnica e estética dos mapas, contata-se que, além de registrarem o enredo econômico, indicam o grau de envolvimento com a linguagem do desenho, traduzindo, desta sorte, o estabelecimento de um “consórcio” artístico entre a metrópole e a colônia.

No que diz respeito a esse vínculo artístico, pode-se comprovar a permanência do Desenho aplicado aos documentos administrativos, ao longo de toda a centúria em referência. Essa manifestação recorrente denota o estabelecimento de uma relação estilística que, com minudência de detalhes, se verá mais adiante. A permanência da expressão gráfico-ornamental revela a incidência de signos identificadores da estética barroca, refletindo, deste modo, a mentalidade reinante na sociedade colonial setecentista.

A razão que mais explica a presença de ornamentos nos mapas de importação de mercadorias do Brasil Colonial é a aprendizagem da linguagem escrita, a cujo domínio

⁶ Aqueles que vierem a pleitear conhecimento mais aprofundado sobre o assunto, aqui se faz a indicação de consulta do VIII volume da obra de MARQUES, A. H. de Oliveira e SERRÃO, Joel. (Direc.). **Nova história da expansão portuguesa**. O império luso-brasileiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1991.

bem poucos tinham reservado direito. E nesse particular, aqueles dedicados a atividades de cunho comercial, por necessidade imposta pela própria ação mercantil, deveriam apresentar essa propriedade. Embora não se possa afirmar categoricamente, não se afigura como contrasenso cogitar que os comerciantes, que aprendiam a escrever, aprendiam também a desenhar, ou seja, a ornamentar documentos, por que esta era a orientação dos Manuais de Caligrafia da época.

Quando analisado sob a óptica de uma investigação da historiografia da arte, o vasto depósito documental dos arquivos portugueses e brasileiros referente ao século XVIII conduz a uma concepção de escrita bem mais ampla que a capacidade para traçar caracteres de letras, visto que abrangia também a habilidade para desenhar, ou seja, ornamentar textos. (SOUZA, 2008, p. 19)

Através da aprendizagem da escrita, absorviam-se também os valores considerados fundamentais na orientação da vida social e espiritual⁷. Como toda comunicação escrita e as publicações estavam subordinadas à autorização da Côrte, compreende-se a presença de signos que, no grafismo setecentista, expressavam o vínculo entre poder cível e religião cristã católica. A ornamentação dos mapas de importação e exportação de mercadorias transmite os símbolos da identidade portuguesa, alguns dos quais refletidos no vínculo entre política e religião. Um vínculo que tanto celebrava a relação mercantil, quanto firmava o legado artístico multireferencializado.

Ainda que só em traços de pouco aprofundamento, pareceu pertinente consagrar algumas linhas a esse assunto, sobretudo porque se reconhece o elo entre a documentação administrativa luso-brasileira e a linguagem do Desenho que traduzia, transmitia e autenticava a mentalidade vigente no Brasil durante todo o desenrolar do Século das Luzes.

No entanto, não se pretendeu aqui adentrar na esfera de uma fastidiosa explicação do transcurso histórico da colonização, por escapar ao foco primordial da discussão sobre o tema, vincado num acentuado pendor estético e direcionado ao entendimento da conexão entre os ornamentos dos mapas de comércio e o estilo Barroco.

⁷ O objetivo principal dos Manuais de Caligrafia setecentistas era o ensino da escrita, mas efetivamente terminavam por transmitir normas cristãs, e princípios de civilidade. Comprova-o “A Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar”, Manual de Caligrafia mais utilizado durante o século XVIII. Da autoria do brasileiro Manuel Andrade de Figueiredo, este compêndio exemplifica a mentalidade da época, de acentuada vertente ornamental, a transmitir os signos do mundo lusitano, apresentados sob estilo predominantemente barroco.

3 A autoria dos ornatos dos mapas: indicativos

No fluxo dessa reflexão, há que se interpor um intrigante questionamento em busca dos autores dos ornatos aplicados aos mapas de mercadoria, muito embora não recaia sobre este fator a tônica do presente texto. É forçoso reconhecer que, até o presente momento, continua-se a adentrar num âmbito desprovido de elementos seguros indicativos da autoria. Por essa razão, determinar os autores desses mapas continua sendo um empreendimento dificultoso.

Àqueles que se deixam conduzir por sopros de ortodoxia, pode parecer ilógico tratar de uma ausência, a da autoria, quando a história se pauta sobre constatação documental. Contudo, para evitar que estes elaborem um juízo precipitado, importa referir que, no mundo acadêmico atual, se reconhece nos registros iconográficos uma prova documental.

Embora haja interferência, em menor grau, de outros fatores, uma das mais lúcidas respostas para o anonimato é oferecida pela subordinação do desenho às demais manifestações da arte. “E, de fato, até o Renascimento, poucos foram os desenhadores-artistas que tiveram suas atividades profissionais reconhecidas socialmente, apesar de serem dotados de alta capacidade criadora” (GOMES, 1996, p. 50). Resquício de concepção do período renascentista, o desenho, no século XVIII, se constituía numa fase preparatória e propedêutica para o amplo leque de expressões artísticas. Por não terem sido concebidos, portanto, como expressão autônoma da arte, os ornatos gráficos daquele período não lograram assinatura. Em decorrência disso, ainda que os desenhos permitam o reconhecimento das habilidades artísticas dos seus autores, se mantém a dificuldade de identificação nominal.

Outra vertente de pensamento conduz à crença de que a incapacidade de alcançar nomes advém, em certa medida, do fato que nas sociedades metropolitana e colonial, ornamentar documentos consistia em uma atividade desenvolvida por qualquer pessoa que, em geral, possuísse, à época (século XVIII), uma orientação para a prática da escrita. Ornamentar documentos no Brasil setecentista constituía, em grande parte, um desenvolvimento da ação de escrever e significava não somente a apreensão de um conteúdo indispensável para o progresso intelectual, mas também um impulso, ainda que secundariamente visado, no domínio da capacidade de expressão artística⁸. No entanto, essa explicação não pode se afigurar como

⁸ Em trabalho acadêmico de nossa lavra, referido em nota anterior, encontram-se maiores dados sobre o assunto em pauta. Em uma das partes daquele texto, encontra-se análise sobre manuais de caligrafia e seu uso enquanto orientação para ornamentar manuscritos.

justificativa suficiente, posto não se terem fontes seguras que permitam afirmar que cabia ao redator dos mapas a elaboração e a execução dos desenhos que os ornamentavam.

Integrante de uma gama de expressões que viabilizam a comunicação, o Desenho apresenta uma função informativa, revelando, não somente o ambiente social onde nasceu, o quadro cultural que o originou e sua gênese conceitual, vinculada, em geral, ao contorno estético do seu feitiço, mas transmite dados sobre quem o produziu. Enquanto elemento fundamental, manifesto nas mais variadas culturas, “o desenho evoca inevitavelmente a busca de uma simbiose entre as dimensões materiais e imateriais” (GUILLAUME; HEILBRUNN; PEYRICOT, 2003, p. 11). É por esta razão que o desenho, em si mesmo, possibilita a caracterização do seu autor. Com apoio nesta prerrogativa, é concebível advogar pela legitimidade do próprio desenho enquanto fator fundamental para o conhecimento do perfil do(s) autor(es) dos mapas de importação e exportação de mercadorias. Os signos que revelaram as composições, a configuração que apresenta os instrumentos e materiais de base utilizados, são delatores de uma sólida aplicação ao desenho.

O traçado seguro deixa entrever, ou supor, uma mão comandada por cuidadoso devotamento à prática do desenho. Uma dedicação, que não só conduzia ao progresso da destreza manual, mas, sobretudo, a um estudo (mesmo que à base de cópia) de expressões artísticas clássicas, revelando, desta sorte, uma indiscutível cultura artística. Tais características apontam para um autor treinado no desenho, detentor de sapiência sobre os fundamentos da cultura renascentista e possuidor de uma capacidade de expressão gráfica em elevado grau de desenvolvimento.

Uma análise da feição artística dos mapas comerciais em estudo não somente dá fiança de firme habilidade técnica dos seus autores, como também leva a considerar esses desenhos como eloquente testemunho de um acentuado fulgor decorativo, reflexivo da mentalidade barroca vigente no mundo luso-brasileiro do século XVIII.

4 Ornatos dos mapas de importação e exportação de mercadoria: expressão barroca

De início, importa afirmar que a arte da ornamentação gráfica aplicada a manuscritos não constitui uma originalidade do mundo setecentista⁹, nem insurge como

⁹ Ver sobre o assunto JANSON, H. W. *História da arte*. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992 e GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. 16 ed. São Paulo: LTC, 2000.

manifestação exclusiva do universo cultural luso-brasileiro. As iluminuras que se fizeram na Europa medieval podem ser consideradas como suas predecessoras. E, considerando que a atividade de iluminar apresentava estreita relação com a aprendizagem da escrita, se pode entender o vínculo entre ornamentação de documentos e manuais de caligrafia. Provam-no elaboradas letras capitulares que, aliás, dão testemunho da longínqua diligência na prática do desenho. Esse empenho no domínio da habilidade gráfica contribuiu para tingir uma mentalidade ornamental no Brasil do século XVIII. Testificar, através de uma análise sistemática, o teor estético dos ornatos dos mapas de importação e exportação de mercadorias e, de modo especial, sua vertente barroca, é o que aqui se pleiteia.

Nesta parte do texto, uma incursão específica vem iluminar a compreensão do papel que o Desenho desempenhou no cenário da arte luso-brasileira: no palco da história da arte, os refletores da gênese e história das palavras se acendem para clarificar que a língua é um dos fatores que melhor traduzem o pensamento; “é um dos reflexos do estágio de progresso de uma nação” (GOMES, 1996, p. 36). Assim, como sua etimologia o indica, desenhar acolhe também a ideia de projetar, realizar discurso sobre o que se representa¹⁰. “Dito de outro modo, não se desenha jamais [...] de maneira inocente e todo objeto [desenho] manifesta uma face ética, estética, lúdica... como também uma visão¹¹” (GUILLAUME; HEILBRUNN; PEYRICOT, 2003, p. 11), pois é sempre um projeto.

Para concluir esta preambular abordagem sobre concepção de desenho, foi irresistível transcrever algumas linhas de Agostinho Araújo que, de forma sintética, traduz o que se pensa a respeito do desenho no século XVIII:

Numa fase civilizacional excessivamente veneradora de modelos, é saudável assistir a tão descomplexada afirmação desta como uma das mil espécies da Arte na sua unidade, reafirmando a constante presença do **Desenho** enquanto **linguagem universal, instauradora da legibilidade do mundo**. E, sobretudo, verificar como tal se apoia quase absolutamente nos poderes radicais do olhar e da mão¹². (FARIA, 2001. No prefácio)

¹⁰ Aos que almejam maiores referências sobre esse assunto, recomenda-se consultar GOMES, Luiz Vidal Negreiros. **Desenhismo**. 2 ed. Santa Maria: UFSM, 1996. Teórico do Desenho, Luiz Vidal Gomes lançou as bases do seu pensamento sobre questões etimológicas a respeito do Desenho. Consubstanciando uma investigação de cariz epistemológico, contributiva de melhor compreensão da História do Desenho, essa obra põe seu autor em primeira plana do mundo acadêmico e o faz figurar dentre as personalidades da mais elevada craveira no universo da ciência.

¹¹ Versão original do excerto transcrito é em língua francesa, com tradução de nossa responsabilidade.

¹² Grifo de nossa iniciativa.

Universal e instauradora da legibilidade do mundo, a linguagem do Desenho torna possível descortinar não somente a mentalidade dominante no século XVIII, mas também, através dos poderes radicais do olhar e da mão, revelar concepções e estilos da arte. Reconhecendo o trânsito intenso de pensamento e atitudes no vasto e complexo mundo de relações entre Portugal e Brasil, procura-se aqui levantar o véu que recobre distinções e particularidades da estética barroca consubstanciada numa peculiar modalidade do desenho: a ornamentação.

A ornamentação dos mapas de importação e exportação de mercadoria surge como um sinal da necessidade estética, e até mesmo social, de expressão gráfica no seio de uma sociedade marcada pela cultura clássica, pois pairava na mentalidade setecentista luso-brasileira certo grau de estruturação intelectual e artística advindo do Renascimento, responsável, em grande parte, pela orientação dos punhos criadores da arte do século XVIII.

Para fim de análise foram selecionados três espécimes de mapa de importação e exportação de mercadoria¹³. As razões dessa eleição se fundam no fato que eles apresentam um conjunto de signos tradutores de uma estética que reveste o clássico de nova índole ornamental, de novo caráter dinamizador e efusivo. Caráter que torna esses mapas, bem como os do mesmo gênero, emblemáticos da influência do espírito barroco na vasta seara de documentos ornamentados pertencentes à história luso-brasileira. Os signos e a forma de organização, bem como a compleição dos ditos ornatos podem acrescer ao saber acadêmico atual uma crônica do mundo setecentista, pois “qualquer imagem admite tradução em uma linguagem compreensível, revelando ao espectador aquilo que podemos chamar de Narrativa da imagem, com N maiúsculo” (MANGUEL, 2001, p. 21).

A Figura 1 é um exemplar merecedor de atenção porque anuncia um discurso de conquista e domínio, em que os limites geopolíticos ficam delineados e ratificados pelos aparatos simbólicos traduzidos na ornamentação.

¹³ Cumpre também referir que o material a ser analisado integra o acervo do Arquivo Histórico Ultramarino (Lisboa). Esta instituição possui um acervo documental restrito sobre o Brasil colonial e, até certo ponto, desconhecido, mas que já foi inventariado por membros especializados do Projeto Resgate que já se desenvolveu por longos anos com a finalidade de catalogar, inclusive digitalizando, toda a documentação do Brasil constante do acervo. Do seu acervo sobressaem de modo particular os manuscritos. Por constituir um acervo de inestimável valor, oferece-se ao presente estudo como um objeto relevante no processo de conhecimento não somente da história do Brasil, mas também, especificamente, da história da arte brasileira. A maior parte dos documentos do Arquivo Histórico Ultramarino relativos ao Brasil já se encontra disponível em CD-Rom, graças ao aludido Projeto, fruto de um acordo firmado entre Portugal e Brasil.

Nessa direção é imperioso remeter a visão para o ornato. Chama de imediato a atenção à estruturação apoteótica que confere sentido litúrgico, ou seja, celebrativo, ao manuscrito.

A linguagem do Desenho, prestando-se à expressão mais contundente da vinculação sócio-econômica, transmite também, e de modo solene, através do recuso à iconografia específica, o poder político lusitano.

O desenho adentra a esfera da comunicação enquanto elemento constitutivo da fraseologia visual capaz de traduzir a mutualidade de referências estéticas, como se torna evidente na Figura 1. Exibidora do perfil clássico, seja no modo de organização espacial baseado em equilíbrio tendente à simetria, seja no que diz respeito aos símbolos que reúne, a ornamentação em pauta conduz à crença no reconhecimento setecentista do poder radical do desenho. A intencionalidade dialética subjacente a esse exemplar, como de resto a todos do mesmo gênero, faz vislumbrar sua clara vernissagem barroca.

O repertório temático dos ornatos dos mapas de mercadorias era limitado, transcrevendo-se, basicamente, a exaltação da monarquia e da religião cristã. O uso do léxico tradicional para traduzir um novo conteúdo, simbólico, e a significação das formas pouco interessava ao autor dos ornatos dos mapas de mercadoria. Seu maior objetivo era se apropriar da herança do passado, para transformá-la, integrando-a numa nova proposta de expressão.

Os signos explícitos de uma aproximação barroca se fazem evidentes nos fortes contrastes de luz e sombra, nos anjos rechonchudos que traduzem a sensualidade típica desse estilo, na antítese de retas e curvas e no equilíbrio assimétrico que cria vertiginosa dinamização no espaço visual. Portanto, o ornato da Figura 1 dá significativa ênfase à tonalidade barroca no Desenho setecentista.

É bom também observar os símbolos presentes na ornamentação que inclui, além dos já mencionados anjos, a coroa real, coroa de louros, as armas de Portugal, estandartes, armas de guerra (espada, lança e canhão), instrumentos musicais (tambor e trombeta), barril e elementos fitomorfos¹⁴. Isolado, cada um desses símbolos, poderia remeter a um hermético significado, impedindo a conexão harmoniosa do conjunto; associados, porém, na integralidade do ornato, eles

¹⁴ Aos que queiram maior aprofundamento sobre simbologia, faz-se aqui a recomendação de consulta aos títulos que seguem: BECKER, Udo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Paulus, 1999; PONNAU, Dominique. **Figuras de Deus: a Bíblia na arte**. São Paulo: Editora UNESP, 2006 e CARR-GOMM, Sarah. **Dicionário de símbolos na arte**. Guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais. São Paulo: EDUSC, 2004.

confirmam a unidade entre poder civil e espiritual. As armas de guerra, por exemplo, para além de seu sentido secular, acolhem a compreensão de Paixão de Cristo, arma dos cristãos contra “o grande mal da morte”.

Não constituiria uma tendência absurda fazer a leitura das armas portuguesas inclinadas no centro do ornato, como símbolo do rei desfalecido, mas vitorioso, após a conquista de terras, sendo reconduzido à Portugal, por sua Côrte, aqui esboçada em matiz celestial na representação de anjos que marcham alguns passos à frente. Até mesmo os instrumentos musicais (tambor e trompete) prestam-se também a essa associação: são o timbre da voz militar com tonalidade religiosa. Considerando essa Figura na sua completude, dá-se crédito a Bertetto (2006, p. 277), quando deduz pelo “puro domínio do código que anexa todos os signos, todos os funcionamentos, e os articula como variantes reduzidas que confirmam sua validade operativa totalizadora”. Em abono da verdade, é justamente a integração formal e a harmonia ao nível dos sentidos que permitem reconhecer na ornamentação dos mapas de importação e exportação de mercadoria uma totalidade de referenciais indubitavelmente conducentes ao Barroco.

A visão triunfante da vida típica do espírito barroco se deixa consumir no conjunto unificado de forças convergentes agregadoras de valores, só na aparência, antitéticos. Nesse aspecto, é interessante volver a atenção para a face inclinada e as formas sensualizadas dos anjos, e para o drapeado do manto esvoaçante que envolve parte do seu corpo e que remete a um ameno tom helênico. Esses pormenores aliados ao posicionamento desses anjos em primeiro plano na composição, como que a justificar a ação conquistadora lusitana pela anuência da religião cristã, impulsionam o olhar para uma compreensão barroca do desenho.

A posição diagonal das armas portuguesas, na composição, indica o caráter dominante de Portugal sobre as suas possessões. Esse mesmo direcionamento em diagonal debilita a simetria em função de um equilíbrio muito mais subjugado à força do signo que à distribuição equitativa das formas. Essa tendência representa uma operação que se efetiva fundamentalmente no horizonte do estatuto simbólico. Esse ornato deriva de uma mente conhecedora da fonte sígnica que lhe ofereceu inspiração, ou decorre de reprodução adaptada de padrões estéticos a que tinha acesso por um corrente desempenho na prática do desenho ou as duas possibilidades se entrecruzam para ratificar a muito legível vertente barroca.

No que tange aos aspectos formais do desenho na figura em análise, importa centralizar a atenção no jogo intenso de luz e sombra que confere ao ornato o grau de

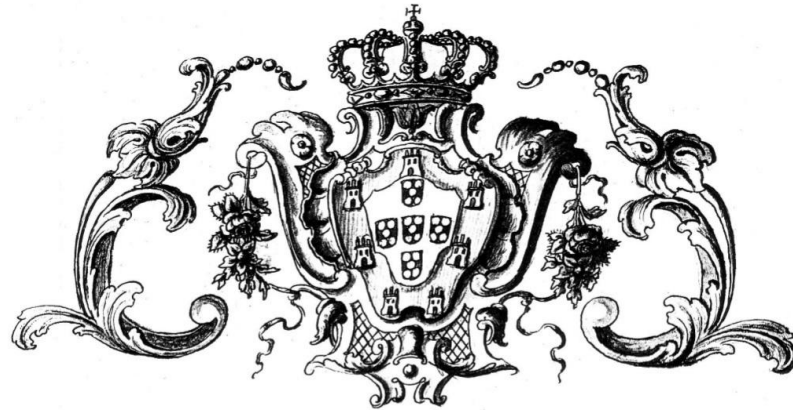
contraste necessário ao realce da celebração do poderio lusitano. Esse pormenor estabelece um liame entre esse exemplar e o estilo Barroco. No Barroco, o “verdadeiro tema da obra – ou seja, o que revela o coração do artista – é o jogo de iluminação, ao passo que as personagens retratadas têm papel secundário” (BURCKHARDT, 2004, p. 251). Portanto, o discurso narrativo da “cena” encontra-se latente na intensidade do contraste de luz e sombra. A decifração iconográfica apresenta certa clareza, visto que o desenho recorre a elementos simbólicos de claro entendimento.

Esse ornato pode equiparar-se em intenção a um arco do triunfo ativador da memória da colonização portuguesa na América do Sul. Contribui enormemente para acentuar esse item a direção das lanças e estandartes, porque impulsiona, num fluxo e refluxo, o movimento do olhar do espectador, orientando a leitura do desenho em duas etapas: uma que abriga a compreensão daqueles elementos simbólicos como raios de sol resplandescente a emoldurar a força da monarquia; outra, atua de modo convergente, conduzindo a atenção para as armas portuguesas, postas no centro da composição. O centro ótico é também, nesse caso específico, o centro simbólico do ornato. Assim, os elementos retratados no centro assumem um papel de destaque, porque exercem força de atração e repulsão. Representadas nesse lugar, as armas portuguesas reforçam a ideia da supremacia do governo e induzem à aceitação da soberania da metrópole sobre suas colônias.

A análise dos desenhos aplicados aos mapas de importação e exportação de mercadorias leva à comprovação da vertente barroca que apresentam, tornando-os expressões singulares da arte setecentista e, por essa razão, “têm o requinte de simbolismo de forte influência do humanismo clássico europeu, geométrico, racional e extremamente decorativo” (PASTRO, 2010, p. 182). A Figura 2 demonstra com nitidez a subordinação do traço aos padrões estéticos do Barroco, atendendo aos imperiosos códigos estéticos do século XVIII.

Para instigar o espírito investigativo, houve por bem trazer à luz outro exemplar de ornamento traçado sobre um mapa de importação e exportação de mercadoria proveniente do século XVIII e referente às Minas Gerais.

Subjugado a uma configuração de base triangular, que é também patente na Figura 1, o ornato da Figura 2 revela uma diferenciação sem que tenha havido um investimento direto na estruturação fundamental do desenho. Esse modo de organização espacial, resguardadas as particularidades de cada ornato, confirma a presença de uma seriação de paridade na ornamentação dos mapas em estudo, bem como estabelece relação de equivalência.



*Rappa geral do que renderão as Reaes Casas de Fundição das
quatro comarcas das Minas geraes no nono anno de seu estabelecimento que teve prin-
cipio no primeiro de Agosto de 1752 e findou no ultimo de Junho de 1760*

2.^o anno

Comarca	mil. re. vz.	cent. o.	toil. o.	gr. o.	q. o.	toil. o.	cent. o.	toil. o.	gr. o.	q. o.		
Villa Rica	2873	3	0	00	0	22	29	0	4	2	27	0
Confuzco
Sabara
Quinto	4625	7	0	00	0	26	15	4	7	0	00	0
R. das Mortes
Quinto	4555	0	0	00	0	20	26	4	4	5	60	0
Confuzco
Serro-frio
Quinto	335	7	6	68	0	5	8	0	7	4	63	0
Confuzco
Pamuta-Pajubá	46	6	6	26	2	00	8	0	6	6	26	2
Soma	6257	0	0	32	2	27	22	4	0	0	32	2
Escov. de Vila Rica	36	6	2	00	0	00	18	0	6	2	00	0
Sabara	42	3	2	00	0	00	7	0	3	2	00	0
R. das Mortes	40	3	2	48	0	00	5	0	5	2	48	0
Serro-frio	5	2	3	00	0	00	2	4	2	3	00	0
Soma	67	4	3	48	0	4	4	4	4	3	48	0
Soma total	6322	4	3	50	2	28	26	0	4	3	50	2
Rendto o 8. ^o anno	7523	7	7	66	2	44	47	4	7	7	66	2
Requede diminuição deste aquelle	4266	7	7	32	2	42	25	0	7	7	32	2
Quinto das Minas Novas	23	3	0	38	2	06	44	4	3	0	38	2

Em que se mostra importar o R. 5^o seis mil duzentos cincoenta e sete marcos trinta e doze graos de ouro que fazem noventa e sete a dobas vinte e quatro a cateiz e o marco trinta e doze graos e doze quintos

Das Escovilhas que renderão ao R. 2.^o anno seiscenta e sete marcos e oca trez oitavas de oito graos, que fazem eua a doba e a anatel um marco eua onca trez oitavas e dez oitavo graos

Rendto do oitavo anno cento e dez e sete a dobas dez e sete a cateiz e o marco sete oncas sete oitavas e cento e seis graos e quatro quintos

Requede diminuição deste aquelle de onze a dobas vinte e cinco marcos sete oncas e sete oitavas trinta e quatro graos e doze quintos

Das Minas onze a cateiz e o marco trez oncas trinta e oito graos, e doze quintos que por tenem ao rendimento do quinto das Minas do vax que não entra na conta

Figura 2 - Mapa de rendimentos das Reais Casas de Fundição das Minas Gerais. 1761.
Desenho aguarelado sobre papel. 76 x 149 mm.
Fonte: Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa (Portugal).
Cota: AHU_ACL_CU_011, Cx. 77, D. 6357.

De compleição mais simplificada que o ornamento da Figura 1 e, no entanto, igualmente bem elaborado, o desenho exibido na Figura 2 deixa clara, por seu turno, uma interlocução com o Barroco. Tendo em mente o vocabulário próprio deste estilo, pode-se, pois, averiguar a antinomia evidente no sombreado contrastante que

perpassa todo o desenho. Nada poderia ilustrar melhor a expressão gráfica do século XVIII que a evolução dos contrastes, também verificável no Renascimento, mas “é a arte barroca que leva ao extremo este desenvolvimento, até o ponto em que as formas espaciais, sugeridas pelo claro-escuro, perdem esta corporeidade quase tangível [...]” (BURCKHARDT, 2004, p. 243) e criam como que uma ambientação cenográfica projetada para o desenrolar de uma visão espetacularizada da vida.

É também detectável, no desenho em foco, a presença de motivos vegetalistas, podendo-se distinguir unidades florais pendentes do aparato ornamental das armas portuguesas, fator central, cuja especificação botânica, no entanto, não foi possível alcançar, seja por carência de dotes identificadores na representação, seja pela intencionalidade meramente decorativa deste elemento. Contudo, dos entes fitomorfos, a folha de acanto é o mais frequente, nas várias composições, criador de um padrão bastante próximo da linguagem clássica¹⁵. É bom também observar que a tonicidade das curvas predomina com a mesma elegância dos acantos que guarnecem a arquitetura helênica, tornando esse desenho um *Partenon* a abrigar a imagem da beleza.

O traçado vigoroso revela a disciplina da mão, gerando o que se poderia designar como paradigma da vivência artística, transposto por elementos de fácil acesso à compreensão. O punho setecentista, comandado por insuspeitável perícia técnica, tendo por base memória estética plantada em raízes longínquas, tanto gerou, quanto solidificou arquétipos do Barroco.

A simplicidade do conjunto não obscurece o garbo dos signos retratados, nem a sutileza do risco tornaria um devaneio considerar um ornato deste nível de execução como portal para maior conhecimento da incidência barroca nas expressões da arte luso-brasileira.

Para se ter referência do acesso ao glossário recorrente, seja bastante lembrar que a coroa real, assim como a coroa de louro, como a que se pode ver na Figura 1, são, desde a Antiguidade, símbolos ostensivos da vitória e de destaque na esfera sócio-econômica (O’CONNELL; AIREY, 2010). E, por essa razão, serviam para construir uma concepção pomposa da vida, reflexiva, aliás, do modo barroco de viver.

Considerações similares aplicam-se à Figura 3 que condensa uma força expressiva digna de nota. Nela se pode encontrar aspectos de um desenho afirmador do Barroco, muito embora se possa comprovar certo hibridismo, resultado da guarida

¹⁵ É muito conhecido que a representação do acanto encontra registro desde a Grécia Antiga, com larga utilização nas Ordens (arquitetônicas) clássicas, mais precisamente, no revestimento ornamental da coluna Coríntia.

oferecida à estética do Rococó, em erupção em Portugal, na segunda metade século XVIII. Na figura em pauta se comprova ligeiro aceno para o *rocaille*¹⁶, razão pela qual seu grau ornamental se afigura ainda mais enérgico.

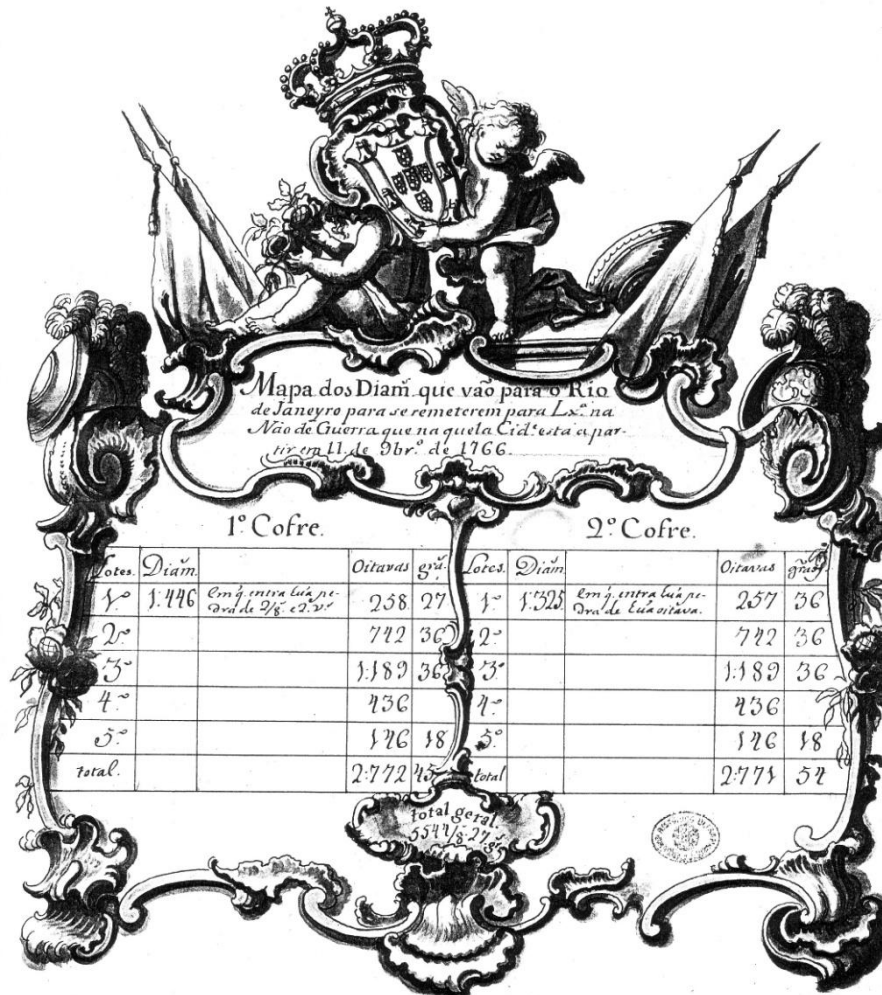


Figura 3 - Mapa de diamantes que vão do Rio de Janeiro para Lisboa. 1766
Aguada sobre papel. 205 x 210 mm.

Fonte: Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa (Portugal).

Cota: AHU_ACL_CU_011, Cx. 89, D. 31.

¹⁶ Termo francês para referir-se ao Rococó que se utiliza basicamente de conchas (*rocaille*). O Rococó conservou o aspecto ornamental, embora com mais modéstia, em que os artistas do Barroco se haviam empenhado. É por esse motivo que o Rococó é considerado como o Barroco do Barroco, um Barroco levado ao extremo, mas no que tange ao intuito de decoração que chegou ao paroxismo, não, porém, no que se refere aos fortes contrastes dissolutos na nova estética. Em Portugal, “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” (MARQUES, 1997, p. 8). A quem veja a atenção se deter sobre esse domínio, faz-se sugestão de leitura de JANSON, H. W. **História da arte**. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992 e GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. 16 ed. São Paulo: LTC, 2000.

É importante considerar que a baliza temporal e a imprecisão dos limites impõem cautela na classificação dos estilos da arte setecentista. Portanto, apesar do reconhecimento de que o ornato da Figura 3 denota ocorrência de conjunção estética, é atitude prudente ajuizar pela predominância do Barroco. Tal postura encontra abrigo na densidade de elementos que, no desenho em análise, remete para os pilares deste estilo, tais como o intenso contraste obtido pelo jogo intenso de luz e sombra e, ao nível icônico, a justaposição de signos do universo espiritual e secular. Essa compreensão torna possível constatar que o Barroco moldava a mentalidade da sociedade colonial brasileira, de modo que mais do que um estilo artístico, tornou-se um estilo de vida no Brasil setecentista¹⁷.

A evolução dos estilos não permite estabelecer uma padronização característica para todo o século XVIII. De fato,

As periodizações, as fronteiras precisas e as cronologias exactas são artifícios históricos a que se recorre para explicar transformações que se prolongam no tempo, deixando meros vestígios, por vezes quase imperceptíveis, que, estratificando-se uns sobre os outros, formam um percurso ao longo do qual podemos dispor alguns marcos de orientação. (FRANZINI, 1999, p. 78)

No século das Luzes, registrou-se uma sucessão de correntes artísticas, Barroco, Rococó e Neoclássico, em Portugal; e Barroco e Rococó, no Brasil, ou seja, quando, no Brasil, o Barroco estava em pleno vigor, em Portugal, nos meados da centúria, já se ia caducando, quando também se via introduzir o Rococó. As mãos que deram forma a alguns ornatos na segunda metade dos Setecentos, em meio à confluência estilística na qual o Barroco tinha a primazia, deixavam entrever um leve carácter acolhedor de nova vertente da estética, decorrência lógica do descompassado caminhar da História da Arte Brasileira em relação à História da Arte Portuguesa, bem como da natureza de todo processo evolutivo em que culturas e mentalidades se entrosam e se misturam.

Contemplando ornamentos como o da Figura 3, se pode entender que a dificuldade de classificação relativa ao estilo artístico mais duradouro e intenso a

¹⁷ Documento importante para o conhecimento da vida da sociedade colonial do século XVIII são as *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. Escritas pelo bispo de Salvador, Dom Sebastião Monteiro da Vide, datam do ano de 1720. Esse documento dá notícia da vida espiritual e social dos católicos e apresenta normas morais que orientavam a vida em vários domínios. Ver também sobre o assunto, FLEXOR, Maria Helena Ochi. **A religiosidade popular e a imaginária na Bahia do século XVIII**. In Actas do III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, Évora, 1995. Évora/Portugal: Universidade de Évora, 1997. p. 11-31. Nesse, como em outros escritos, a pesquisadora da Arte na Bahia faz referência às *Constituições do Arcebispado da Bahia* como documento necessário à compreensão das normas de vida em sociedade no Brasil colonial.

vigorar no Brasil durante o século XVIII deriva também da própria concepção de Barroco, sobretudo porque “[...] o barroco abraça tantas ramificações de carácter artístico, aparece em tão diversas formas, nos diferentes países e esferas de cultura, que parece duvidoso, à primeira vista, ser possível reduzi-las a um denominador comum” (HAUSER, 1997, p. 27).

Não fosse a destacada tonalidade barroca que permeia o ornato, a Figura 3 ofereceria dificuldade no sentido de uma classificação, porque a vista não empreende grande esforço para perceber, de um só golpe, a introdução das curvas em “C”, dos espiralados e dos conchoides, elementos adicionais que conferem ao mapa em questão um leve toque de acentuado fulgor ornamental que o punho do artista provavelmente reproduziu insuflado por fortes aragens barrocas e suaves brisas *rocailles*¹⁸. Esses elementos de base curvilínea são buscados em motivos classicizantes revestidos, porém, de uma tônica emocional que somente o acolhimento da exuberância barroca poderia proporcionar.

A base icônica do Barroco, expressiva e nada aleatória, é mantida, não sendo possível, pois, passar despercebido o conjunto de importante distinção formado por coroa, armas nacionais, anjo, flores e folhagens, estandarte, escudo e elmo. Gizada por hábil pena, a retratação desses símbolos deu ao desenho em foco um carácter de exacerbado decorativismo. Este não foi inviabilizado pela ausência de coloração, particularidade que remete para um extenso entendimento da competência dos autores dos ornatos. Recorrer à utilização da cor, representa um investimento no caris emocional de qualquer expressão artística. A verve cenográfica peculiar do Barroco o exigiria. No entanto, a relação que vigora entre o desenho em preto e branco e os ornatos gráficos aplicados aos mapas em estudo advém da associação entre escrita e desenho (a que já se fez referência), uma vez que seus instrumentos e materiais

¹⁸ Encontra-se em curso a pesquisa de pós-doutorado, sob nossa responsabilidade, cujo objetivo é reconhecer a influência do Rococó na ornamentação de manuscritos luso-brasileiros do século XVIII. Esta investigação científica (iniciada em outubro de 2015), que conta com apoio financeiro da Capes, vinculada à Université Paris I / Pantheon Sorbonne, em Paris, tem sido realizada de modo especial nos arquivos e bibliotecas francesas em cujo acervo se tem compulsado material expressivo e comprovador da suspeitada influência estética *rocaille* na ornamentação de manuscritos. A pesquisadora brasileira Miram Ribeiro, ao reconhecer o paralelismo evidente entre a decoração arquitetônica e outras expressões da arte, notadamente a pintura e a estampa, há alguns anos, já pôde constatar a presença do Rococó no Brasil através do conúbio histórico com Portugal, este, por sua vez, herdeiro de tradições francesas, inglesas e alemãs. De modo mais claro na arquitetura colonial, a influência dos estilos europeus, no entanto, se expandiu por muitas outras expressões da arte. A ênfase neste texto recai sobre os a ornamentação dos mapas comerciais, de cuja análise se espera alcançar afirmações mais elucidativas a respeito da existência de um desenho tipicamente rococó no Brasil do século XVIII.

constituíam, à época, basicamente os mesmos. Pena, pincel, papel e tinta sépia serviam adequadamente à prática da aguada¹⁹, técnica sob a qual foram executados os desenhos em análise. O valor atribuído ao movimento, ao dinamismo e à iconografia elaborada com primor técnico tornou possível manter a linhagem dos contrastes solicitada pela mentalidade setecentista, não causando, portanto, nenhum comprometimento à qualidade estética do Desenho.

Tomando-se em consideração os aspectos gerais da composição, percebe-se que, além da simetria, o ornato apresenta um movimento muito intenso, recurso da abusiva utilização de linhas curvas. O dinamismo daí derivado, fator básico na construção de uma composição gráfica, faz com que o espécime da Figura 3 seja enquadrado como um desenho no qual a monotonia visual é, praticamente, nula, e contribui para reiterar o apelo visual como atributo da conceituação do Barroco. Esse entendimento coaduna-se com a ideia de um estilo beneficiário da fé e da monarquia que se uniam, “procurando-se fazer passar a sua mensagem através de sinais que apelassem à emotividade e fossem de fácil descodificação” (PEREIRA, 1995, p. 26).

A retratação em posição inclinada das armas portuguesas, ao mesmo tempo em que cria dinamismo na composição, ratifica o vínculo entre poder civil e poder religioso. O fator que mais traduz esse envolvimento é o fato das armas aparecerem suspensas por mãos angelicais. Em contraposição ao viés sagrado, o personagem, em cujo dorso se encontra assentado o aludido símbolo nacional, retém flores e, pelo modo como foi representado, isto é, sentado, recostado, quase que incrustado, apresenta-se como um suporte humano para a ação e apoio da Côrte portuguesa, podendo simbolizar desta sorte as colônias, das quais se esperava sujeição àquele ligame²⁰. Tarefa difícil seria abstrair dessa conexão, sobretudo no que diz respeito ao acervo de mapas de importação e exportação de mercadorias do Brasil setecentista,

¹⁹ A aguada é uma técnica que consiste em lançar com pincel a tinta no suporte (no caso, o papel) e, acrescentando-lhe poucas doses de água, fazê-la diluir, criando uma aparência intermediária entre a transparência da aquarela e a opacidade da guache. Foi muito utilizada no século XVIII, porque possibilitava alcançar às nuances de contrastante próprio do Barroco. Um dos mais frequentes pigmentos empregados na época era a sépia. O papel era de fibras de trapo e utilizado com ampla aplicabilidade, porque oferecia resistência e durabilidade requeridas para a aguada, bem como, diga-se de passagem, para a escrita. Para maiores informações sobre essa técnica, recorrer a FERREIRO, Fábio. **Meios e procedimentos de produção artística**: interferências de recursos digitais, aproximação às representações no design de automóveis. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo: s./n., 2007.

²⁰ É mais do que conhecida a interferência mútua entre Estado e Igreja atestada ao longo de séculos. A respeito desse assunto, podem ser consultadas obras que tratam da História do Brasil Colonial e da História da Igreja Católica nas colônias portuguesas. Nesse domínio, pode ser de grande valia consultar os títulos mencionados em notas anteriores.

posto que, de maneira lapidar, denuncia a presença da simbologia cristã católica na ornamentação. Isso porque

Portugal sempre se considerou uma nação católica, fidelíssima à Igreja, orgulhosa dos títulos e pompas que esta lhe proporcionava e, mesmo em pleno século XVIII, no chamado século das Luzes, D. João V dispendeu grandes somas para obter o título que correspondesse àquela condição. Aliás, os soberanos portugueses sempre se esforçavam por colocar-se no papel de filhos extremosos da Igreja romana. (SCARANO, 1975, p. 11)

O desenho em análise deixa também transparecer o vínculo entre poder civil e poder religioso na bem elaborada cercadura. As flores que exibem têm relação simbólica com o cristianismo, traduzindo o sentido da vida que nasce, floresce, viceja e declina. Coordenadas aos elmos, capacetes militares, que lhes sobrepujam em posição no conjunto, fundamentam a concepção dual da existência humana e remetem para a compreensão da dicotômica e contrastante experiência da vida em sociedade no Brasil do século XVIII. Original e cenográfica, a cercadura da Figura 3, levando-se em conta as formas padronizadas das curvas e o jogo intenso de luz e sombra, dá sinais evidentes da mentalidade vincada na espetacularidade e na exuberância. As mãos que lhe deram forma denunciam habilidade na linguagem do Desenho, a ponto de criar com relativa liberdade um ornamento revestido de caráter barroco bastante acentuado.

A Figura 3 oferece uma portentosa confirmação de que, no processo histórico encimado pelo Barroco, foi superada a força expressiva de estéticas emergentes no século XVIII. Esse ornato se encontra em posição de edificar um código para o Desenho barroco, sobretudo por ratificar princípios estéticos que esse estilo empregava habitualmente, tais como: jogo intenso de claro escuro, fortes contrastes, espetacularidade, antítese e curvilinearidade.

A descrição iconográfica por si só não é suficiente para fazer o enquadramento estilístico dos ornatos dos mapas de importação e exportação de mercadorias. Por essa razão convém lançar o olhar para outros indicativos, tais como o jogo de luz e sombra e a gama de elementos curvilíneos e espiralados. Somente numa visão de conjunto que vincula ícones, fatores estruturais de composição e perícia técnica, centrada em mãos que souberam de modo magistral transpor essa sincronia, é que se pode deduzir por um perfil barroco, esclarecedor não somente da decoração dos mapas de mercadoria, mas de uma gama variada de ornatos setecentistas aplicados à

determinada documentação civil e eclesial²¹, cujo abrangente entendimento fica a dever à incisiva linguagem do Desenho.

5 Considerações finais

Os ornatos dos mapas de importação e exportação de mercadorias do Brasil do século XVIII adentram a esfera do mundo científico como manifestações de invulgar compleição artística. A elaborada conjunção de ícones e aparato técnico, consubstanciada numa profusão de contrastes, vem confirmar o enquadramento barroco desses Desenhos. Eles podem ser vistos como veículos da história colonial e contributivos do entendimento da produção artística do mundo setecentista.

Atente-se para a expressividade da fisionomia estética alcançada numa gama pouco variada de símbolos e que, ainda assim, infundem no desenho uma elegância particular, transfigurando os ornatos analisados em paradigmas de um modo de desenhar característico da mentalidade barroca, rebuscada nas formas de expressão. Não é a falta de criatividade a responsável pelo repertório pouco extenso da iconografia barroca na ornamentação gráfica, mas o condicionamento da linguagem artística aos parâmetros culturais que regiam o pensamento e o *modus vivendi* da época.

Pode-se reconhecer na ornamentação dos mapas de mercadorias uma expressão com sutis peculiaridades no sentido em que, reveladoras de interação estilística, representam a orquestração de um tímido, mas expressivo, hibridismo.

É necessário ressaltar o fato de que os desenhos analisados, como a totalidade dos ornatos dos mapas de mercadorias compulsados, são em preto e branco. Esse pormenor merece atenção porque a cor no Barroco assume um papel de destaque no reforço ao aspecto cenográfico do estilo, bem como constitui fator relevante na busca do movimento, do dinamismo e do equilíbrio. Operar sem o uso da cor e conseguir o pleiteado resultado como expressão de elevada categoria emocional, traduz uma proficiência somente alcançada em casos de extremoso domínio do Desenho.

²¹ Dentre os documentos de natureza civil figuram as cartas geográficas, com especial incidência nos cartuchos, elemento em que o denodo dos que desenhavam chegou à primorosa feitura. No âmbito eclesial, as Irmandades, associações de leigos católicos, lograram desenvolvimento no Brasil durante o século XVIII, e elaboraram seu código legal formalizado como Compromissos. Além do conteúdo espiritual que evidenciam, de interesse para o conhecimento sobre a sociedade colonial, esses documentos, através dos seus ornatos, apontam para a importância que o homem setecentista atribuía ao desenho. Sobre a ornamentação dos documentos dessas duas naturezas, foi realizada análise em tese de doutoramento de nossa autoria, a que já se fez referência em nota.

A pluralidade dos elementos estruturais e simbólicos constitui um exemplo emblemático das ondulações da mentalidade antitética reinante nas sociedades portuguesa e brasileira, e traduz um pensamento convergente na busca dos aspectos formais da arte renascentista, mas tendente ao rompimento com a tradição classicizante tão evidente no universo cultural da Europa setecentista e de influência nos trópicos. Nesse sentido, a maior parte dos ornatos produzidos no século XVIII se apoiava em motivos da arte clássica. Esse recurso não significava, contudo, uma transcrição gráfica de semelhança estrita, visto que os autores extraíam aos modelos elementos principais de fácil decodificação, transpondo-os em termos setecentistas, ou seja, revestindo-os de um caráter preponderantemente barroco, tomando o Brasil como referência cronológica. Afastem-se, portanto, quaisquer tendências a considerar os ornatos dos mapas de mercadoria como um *fac simile* de modelos renascentistas. Poderiam sê-lo, tendo-se em mente partes isoladas das composições, não, porém, encaradas na integralidade. Deste modo, se pode reconhecer que, apesar de reprodução de formas pré-existentes, possivelmente de base caligráfica, cada desenho é exclusivo.

A acuidade da atenção comprova, nos mapas de importação e exportação de mercadorias, uma composição equilibrada e harmoniosamente ritmada. No entanto, é bom ressaltar que não se verifica um equilíbrio rigoroso, pois nem mesmo rigoroso é o caráter simétrico desses ornatos. Mas, importa salientar que existe uma austeridade no modo de realizar os ornatos que nem mesmo os leves traços assimétricos impediram as mãos que lhes deram origem de infundir coerência à unidade do conjunto.

Como qualquer manifestação humana, o desenho é impregnado de significado cultural, o que permite realizar inferências a respeito da identidade de seu autor. Se, por um lado, no caso em estudo, a leitura dos ornamentos não autoriza afirmações concludentes sobre a autoria, por outro, tendo como parâmetro a função informativa da linguagem gráfica e seu caráter sócio-cultural, oferece dados importantes para se alcançar a compreensão sobre as mãos que desenhavam. E, nesse sentido, a mentalidade reinante na cultura subtropical do século XVIII responde pelas considerações mais significativas sobre os autores. Assim, o movimento consciente da mão e o ritmo cadenciado da pena que, em ímpetos de um sinuoso dinamismo, fazem contorcer as linhas e elaborar as formas, gerando um trabalho de síntese e de clareza indiscutíveis, conduziram a indagações no que respeita à autoria, da qual, até o momento, só se alcançou indicativos, por ausência de comprovantes documentais.

Porém, essa impossibilidade de particularizar no que tange à atribuição de autoria reserva espaço para afirmações genéricas de sólidas bases históricas, tais como o uso comum de instrumentos e materiais para a escrita e para o desenho, como a linhagem conceptiva de base clacissizante, em que se pode notar a feição barroca. A generalização auxiliou na compreensão do desempenho e do valor estético dos ornatos, mas também contribuiu para caracterizar uma época e trazer à luz as qualidades dos seus autores: mãos destras que imprimiram estilo de peculiar caráter no âmbito da expressão gráfico-visual.

Portanto, os ornatos dos mapas em estudo constituem uma expressão artística de grande valor historiográfico e estético e podem firmar-se como um contributo para melhor entendimento do arsenal de manifestações da arte luso-brasileira setecentista.

Cobertos pela poeira dos séculos e rechaçados por longos anos pela História da Arte, os ornatos dos mapas de importação e exportação de mercadorias do Brasil do século XVIII vêm à luz do dia, merecendo o timbre de manifestações significativas da estética setecentista, autênticas expressões da arte luso-brasileira. O mundo acadêmico, do qual se espera o reconhecimento da qualidade técnica e estética dos ornatos, possa vir a laureá-los como axiomas da cultura brasileira. Signos irreprováveis da linguagem visual, em sua divisa a patente da criatividade. Esses Desenhos reclamam distinção pelo testemunho verídico do matiz ornamental. Num arroubo de avolumada atenção – lamente-se! – tardia, poder-se-ia, alegoricamente, conjecturar que esses ornatos, quais impetuosos Zéfiros, insuflam na mente humana os ares da realeza da arte.

Ei-los agora: insígnias da capacidade humana, reflexos da mentalidade do Brasil do século XVIII, *ex-libris* do Barroco!

Referências

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever**: a arte holandesa no século XVII. São Paulo: EDUSP, 1999.

BERTETTO, Paolo. A imagem da imagem e sua diferença. In. **Imagem e conhecimento**. Annateresa Fabris, Maria Lúcia Bastos Kern (orgs.). São Paulo: EDUSP, 2006. p. 271 à 286.

BURCKHARDT, Titus. **A arte sagrada no Oriente e no Ocidente**. Princípios e métodos. São Paulo: Altar, 2004.

FARIA, Miguel Figueira de. **A imagem útil**. José Joaquim Freire (1760-1847) desenhador topográfico e de história natural: arte, ciência e razão de estado no final do Antigo Regime. Lisboa: Editora da Universidade Autónoma de Lisboa, 2001.

- FRANZINI, Elio. **A estética do século XVIII**. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.
- GOMES, Luiz Vidal Negreiros. **Desenhismo**. 2 ed. Santa Maria: UFSM, 1996.
- GUILLAUME, Valérie; HEILBRUNN, Benoît et PEYRICOT. **L'ABC'daire du Design**. Paris: Flammarion, 2003.
- HAUSER, Arnold. **O conceito de barroco**. Lisboa: Coleção Artes/Ensaio, 1997.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARQUES, A. H. de Oliveira e SERRÃO, Joel. (Direc.). **Nova história da expansão portuguesa**. O império luso-brasileiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1991. Vol. VIII.
- MARQUES, Maria da Luz Vasconcelos e Souza Paula. **Mobiliário português do aparato do século XVIII**. Credência, consolas e tremós. Dissertação de mestrado em História da Arte (sob a orientação de Natália Marinho Ferreira-Alves) apresentada à FLUP. Porto: s./n., 1997.
- O'CONNELL, Mark e AIREY, Raje. **O grande livro dos signos e símbolos**. Identificação e análise do vocabulário visual que forma os nossos pensamentos e dita as nossas reações com o mundo à nossa volta. V. 1. São Paulo: Escala, 2010.
- PASTRO, Cláudio. **A arte no cristianismo: fundamentos, linguagem, espaço**. São Paulo: Paulus, 2010.
- PEREIRA, José Fernandes. O barroco do século XVII: transição e mudança. In **História da arte portuguesa**. (Direc.) Paulo Pereira. Lisboa: Temas e debates, 1995.
- SCARANO, Julita. **Devoção e escravidão: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no Século XVIII**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.
- SCHMIT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura na Idade Média**. Bauru, SP: EDUSC, 2007.