

PERSISTÊNCIAS E RESSIGNIFICAÇÕES DO BARROCO AMERICANO NA CONTEMPORANEIDADE (1910-1945)

Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Universidad de Granada)

(Tradução: Genira Chagas Correia)

“Persistências e ressignificações do Barroco Americano na contemporaneidade (1910-1945)”. En: Tirapeli, Percival; Dos Santos Pereira, Danielle Manoel (eds.). *Patrimônio sacro na América Latina. Arquitetura-Arte-Cultura no século XIX*. São Paulo, Arte Integrada, Selo Acadêmico UNESP, 2017, pp. 17-40. ISBN: 978-85-64719-09-5.

0 – Introdução

O convite para apresentar esta comunicação, focada na presença do barroco na arte americana da idade contemporânea, resultou em uma perfeita desculpa para aprofundar em aspectos que havíamos abordado em ocasiões anteriores¹. Ainda que apresentamos aqui um produto mais ou menos acabado, ajustado à lógica exigida, o certo é que o processo de trabalho acabou por abrir muitas portas e vias de análises, além das que considerávamos inicialmente, e foram se desenvolvendo durante a tarefa de pesquisa. Devemos finalmente selecionar algumas ideias e observações que transpareçam nesta apresentação como um fragmento em um cenário em permanente desenvolvimento.

Começamos a tarefa armazenando e processando informações e análises referentes ao ocorrido com o barroco americano desde o fim do século XVIII, época de seu alegado declínio, até a atualidade, com o auge do chamado *neobarroco*. As leituras e as ideias surgidas no decorrer do trabalho foram levando a outras e ampliando o campo, fato que impôs a necessidade de fixar limites a esta comunicação. Decidimos analisar os contextos do barroco e da arte popular durante o século XIX e, sobretudo, na primeira metade do século XX, com ênfase especial na presença de ambos na modernidade artística e arquitetônica latino-americana, momento de sua primeira revalorização e na qual tem lugar a construção de identidades nacionais e americanas nas quais o barroco terá um peso específico.

A delimitação deste campo de ação não precisa de intencionalidade. Em boa parte das observações feitas atualmente sobre a época barroca como base conceitual e iconográfica do *neobarroco* costuma-se dar um salto desde o fim do século XVIII até meados do século XX, quando Lezama Lima ou Carpentier, a partir do campo da literatura, começa a difundir a ideia de uma “América barroca” como característica imanente no continente. A partir do âmbito das artes, costuma-se fazer referência ao resgate e ressignificação do barroco como reação a modernidade. Decidimos, então, situarmo-nos nesse espaço que aparece separado dos discursos *neobarroco*, reivindicando o papel refundacional das produções que vão desde a época das independências até o limite do século XX. Em outras palavras, sustentarmos melhor as teses que propõem um

1. Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “Lo barroco y lo popular, expresión artística en la América contemporánea”. En: *Arte Barroco: Una revisión desde las periferias*. La Laguna, Fundación MAPFRE-Guanarteme, 2004, pp. 79-92.

“amplo relato” do barroco, que vinha desde o século XVII, do que as “hipóteses do retorno”².

No contexto indicado, o objetivo deste ensaio é colocar em evidência um conjunto de realidades válidas para refletir sobre o tema, começando pelo século XIX, época de desconcertos para a América e de pensada invisibilidade do barroco. Na sequência, dedicamos três seções à primeira metade do século XX, com resgates do barroco produzido no campo da modernidade arquitetônica, das vanguardas plásticas, integrando um capítulo especial para a presença do barroco no modernismo brasileiro, no qual ele emergiu como um ponto de referência avançada.

1. O século XIX. A era do desconcerto e a invisibilidade do barroco

Podemos iniciar o processo de contemporaneidade na valorização do barroco, paradoxalmente, em um de seus momentos mais escuros, ao final do século XVIII e com o Iluminismo como paradigma, quando parece descer ao fundo. O academicismo imposto a partir da Península desmantela o bem azeitado sistema de oficinas coloniais, bastião do barroco, para substituí-lo por um neoclassicismo sem graça que, posteriormente, se manifestaria estranho à sensibilidade americana. O academicismo não somente considerou o barroco como um “estilo bárbaro”, como nem se quer permitiu aproximar-se aos níveis de qualidade que possui. Na madrilenha Academia de San Fernando, “os membros dos tribunais acadêmicos rejeitavam os projetos de seus colegas transferidos para o México, indicando como haviam sido ‘corrompidos’ em suas normativas artísticas clássicas pelo contato com o barroco americano”³.

Torna-se evidente que o “despotismo iluminista” teve mais de despotismo do que de iluminismo e que “um iluminismo” fora de contexto e da história, preocupado com o desenvolvimento da metrópole e não com o desenvolvimento de suas colônias, não poderia ter outro resultado”. Essa ordem metropolitana “buscou destruir o barroco e sua aceitação popular, para recuperar o caráter autoritário de um despotismo miope, cuja distinção ilustrada, mas fora da história, era incapaz de compreender essa profunda realidade americana”⁴. Exemplo paradigmático, “a expulsão dos jesuítas ao fim de uma instância que havia mostrado a possibilidade de desenvolvimento do mundo indígena por meio das artes e da consolidação de alguns de seus traços culturais”⁵. O iluminismo europeu, então, manifestou-se como uma “segunda conquista”. Para piorar a situação, o barroco surgia sentenciado no horizonte: sua identificação com o “español” o fez tornar-se detestável após o processo emancipador.

Os novos cenários políticos e culturais do século XIX transmitem uma sensação de desconcerto. Assistia-se a um claro desencontro dos americanos com suas raízes, e a um avanço mimético de modernidades estranhas, o qual manifesta-se especialmente nos

2. Iriarte, Ignacio. “Barroco contemporâneo”. *Orbis Tertius*. Memoria Académica. La Plata, Universidad, 2012, año 17, N° 18, pág. 2.

3. Gutiérrez, Ramón. “Repensando el barroco americano”. *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, arte, espacio y sociedad*. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, págs. 52-53.

4. *Ibidem*.

5. Gutiérrez, Ramón. “El Barroco, integración, síntesis y modernidad en la cultura americana”. *Actas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano*. Ouro Preto, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006, pág. 1386.

grandes centros e nos edifícios públicos. As mudanças na mentalidade da época, com as ideias de “liberdade, igualdade e fraternidade” vindas da França, somadas à necessidade de uma maior persuasão política, e não religiosa, mudaram as regras do jogo. Como diria Alfredo Boulton, os santos patronos deixaram seus lugares para os novos pais da Pátria, e as cenas religiosas esgotaram-se em detrimento das pinturas e temáticas históricas no primeiro terço do século XIX, ainda de caráter popular, que possibilitaram, sob outros cânones, a sobrevivência, em certa medida, das antigas oficinas e de seus artistas.

Se o iluminismo deu uma estocada (não mortal) no barroco, o romantismo, encarnado nos velhos europeus e seus seguidores, os tradicionalistas populares americanos, proporcionou a recuperação de certas essências americanas, ainda, sobretudo naqueles casos, quando o americano lhes parecia exótico ou mostrava intencionalmente as características da diferença. Em parte, sua ação foi uma tábua de salvação de valores antigos. “Ao pintar ou litografar paisagens urbanas incluíram muitas vezes igrejas e palácios barrocos, em parte porque continuavam sendo, apesar de tudo, os sinais urbanos dominantes, em parte porque o próprio barroquismo também possuía a qualidade de exótico que eles buscavam⁶. Seguindo esta prática, os velhos transportaram para a América suas características europeias; mais adiante, com maior ímpeto, as academias fariam o mesmo. Já no século XX, as vanguardas históricas, cimentando as bases de ideários com Ricardo Rojas em *Eurindia* (1924), pregariam uma nova arte para a América Latina, surgida da fusão entre uma técnica europeia e uma emoção americana.

O grande momento das academias será a segunda metade do século XIX, com a estabilização dos governos nacionais e a promoção estatal dos sistemas culturais, à imagem e semelhança das grandes capitais europeias. As manifestações populares novamente se tornam invisíveis, ao menos em aparência, e suas referências são sepultadas. Inicialmente, sob o peso das artificialidades da pintura de história e de temas sociais, seguida pela de paisagem e de costumes, com raras exceções. Nos quadros de história, de temática pré-hispânica, sobretudo no caso mexicano, assistimos a uma profusão de índios neoclássicos. Esta idealização tem um de seus pontos centrais nos relevos que o escultor Jesús F. Contreras realiza para o pavilhão mexicano da Exposição de Paris de 1889. Os momentos do “encontro dos mundos” se pagam com tópicos como os quadros de “fundação” e de “primeiras missas”, que mostram uma armônica e improvável convivência entre indígenas e espanhóis. Os temas coloniais, por razões óbvias, permanecem praticamente ausentes, ainda que houvessem espaços para algumas encenações ahistóricas, nos quais foram incluídos temas urbanos e edifícios coloniais importantes, mesmo que tais vistas já tivessem sido consideradas em outro plano.

Nas últimas décadas do século XIX tomam lugar as pinturas cujas referências são paisagens e costumes, que em certa medida marcam uma continuidade dos temas centrais dos viajantes do romantismo, mantendo-se desconectadas da experiência histórica da comunidade: os latino-americanos “tratam temas telúricos, a partir de sistemas formais do século XIX, e o paisagismo localista se detém com fervor no rancho e na face camponesa, sob um olhar estranho da academia”⁷. Ambas vertentes se consolidam como

6. Manrique, Jorge Alberto. “México se quiere otra vez barroco”. En Amaral, Aracy (comp.). *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Fondo de Cultura Económica, 1994, pág. 36.

7 . Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Asunción, R. Perono Ediciones-Museo del Barro, 1986, págs. 110-111.

arte “a partir da América Latina”, um aporte local e um “discurso universal” alheio, no qual, por certo, nem se quer era levado em conta, mas que as análises críticas locais viam como algo original. As pressões nacionalistas para criar “escolas nacionais” de pintura, possibilitaram a consolidação dos tópicos sob novas formas estéticas, como o impressionismo e o pós-impressionismo, consolidando a ideia de que nelas se refugiava a “alma nacional”.

Diante do exposto, de forma quase soterrada, condenadas por uma invisibilidade que se manteria em boa parte da historiografia do século XX, as permanências artísticas do barroco e as artes populares, que em grande medida atuam como sinônimas, atravessaram o século XIX americano, sendo seus bastiões as cidades e povos de províncias e as zonas rurais, onde as energias da academia chegaram na surdina e, às vezes, nem se quer chegaram. Os dismantelamentos eram mais visíveis nos centros, talvez onde mais interessava apagar algumas marcas e estabelecer outras, para que gradativamente fossem ocorrendo uma espécie de efeito dominó em direção ao interior. As numerosas manifestações populares como extensões do barroco, que uniam técnicas e temas americanos, costumam manter certas constâncias, ou “invariáveis”, para usar um termo de Chueca Goitia, e não se trata de uma arte fácil no momento de dividi-la em períodos históricos, justamente por esse caráter atemporal.

A ressignificação de seus objetos e postulados chegará nas primeiras décadas do século XX com a valorização da arquitetura colonial, a práxis neocolonial e o trabalho dos artistas de vanguarda, que colocam seus passados pré-hispânicos e colonial, como também as artes e manifestações populares, no caminho da modernidade americana, inserções na busca de consolidação de uma identidade própria. Iniciaram, a partir de então, um processo de “redescobrimto”, que foi colocando em evidência que o barroco não havia acabado, que não poderia ser vencido pelas operações voluntárias de mitigação e invisibilidade de suas imagens externas. O tempo o reivindicaria como um momento de plena modernidade americana.

2. A arquitetura neocolonial, modernidade com raízes próprias

Nas duas últimas décadas do século XIX, começou a tomar força nos Estados Unidos⁸ uma vertente arquitetônica de raízes hispânicas e de caráter popular, a *Mission style*, inspirada nas missões californianas. O referido país havia encarado com vigor a exportação de modas arquitetônicas durante esse século, em especial historicismos europeus, em uma espécie de intenção de construir uma imagem que incorporara linguagens passadas. A *Mission style* viria como anel no dedo para preencher vazios deixados pelo passado, em um processo vinculado com a recuperação das arquiteturas tradicionais de vastos territórios adquiridos, como Flórida (1819), Texas (1845), Califórnia e Novo México (1848), as quais potencializavam um processo de consolidação da identidade dessas regiões invadidas e apropriadas.

Outra variante, a chamada *Spanish revival*, de maior complexidade ornamental e testemunha de “o culto”, colocaria em evidência, sobretudo nas duas primeiras décadas do século XX, o interesse dos Estados Unidos pela arquitetura mexicana. Em vista de

8. Ver: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “Arquitectura de raíces hispanas: entre los “estilos californianos” y el neocolonial (1880-1940)”. En: Sorroche Cuerva, Miguel Ángel (coord.). *Baja California. Herencia, memoria e identidad patrimonial*. Granada, Universidad de Granada-Editorial Atrio, 2014.

suas propostas, um rótulo mais exato deveria ter sido o de *Mexican revival*. Sylvester Baxter com a pesquisa dos textos, Bertram Grosvenor Goodhue com os planos, e Henry Greenwood Peabody com as fotografias, concretizariam uma obra tão especial quanto rara: *Spanish-colonial architecture in Mexico*, publicada em Boston, em 1901, composta de um livro de textos e nove caixas com um total de 150 fotografias⁹, com fotos de templos coloniais e do século XIX, realizadas por Guillermo Kahlo em várias regiões do país. O citado *Goodhue* se encarregaria do desenho urbano e arquitetônico da Exposición de San Diego de 1915, cujo Balboa Park havia sido contruído em espaço emblemático desse *Spanish revival* de raiz mexicana. Arquitetura de altos custos devido a suas complexidades ornamentais, o *Spanish* se vincularia, neste sentido, com outras fórmulas, como as novas pratarias, ampliadas na América Latina durante as décadas de 20 e 30, primeiro em grandes capitais e, em seguida, em cidades interioranas.

A febre “hispanica”, logo ampliada ao resto do continente, incluiu a compra (quando não o espólio) na Espanha de mobiliário original, para ambientar novas residências, como também inúmeras comissões de azulejos sevillanos, fatos que possibilitaram a instalação de fábricas como a de Ramos Rejano. A expansão do gosto proporcionou o desenho de mobiliário “neocolonial” em diferentes países americanos, favorecendo o surgimento de escolas de artes e ofícios, o prestígio de exposições de artes aplicadas e industriais e de salões de artes decorativas.

A versão latino-americana da recuperação do hispânico na arquitetura receberia o nome de neocolonial, sendo um de seus primeiros exemplos – tardio com relação aos Estados Unidos – a capela do Panteón Inglés de México (1908-1909). A partir dos centenários, nos quais o reencontro com a Espanha, como também a obsessão por consolidar identidades nacionais, processo que se maximizaria com o começo da guerra de 1914 na Europa, possibilitariam assegurar olhares em direção ao passado e proporcionariam reflexões em diferentes pontos do continente sobre a arquitetura colonial e sua possível revitalização a partir da modernização. Federico Mariscal no México, Martín Noel, Alfredo Guido e Héctor Greslebin na Argentina, Héctor Velarde no Perú, ou Ricardo Severo e José Marianno Filho no Brasil, entre outros nomes, por meio de conferências e escritos, foram constituindo um corpo teórico que unia passado e presente.

O processo de “redescobrimento” do barroco e das artes populares estava em marcha. Arquitetos e artistas formados nos cânones da modernidade começavam a olhar em outras direções, além das que lhes haviam incutido nas escolas. Muitos tiveram suas “viagens iniciais”: o pintor José Sabogal passou o ano de 1918 entre Tilcara e Cuzco, itinerário que contribuiu para consolidar, de maneira definitiva, sua inclinação indigenista. O arquiteto argentino Ángel Guido, junto com seu irmão Alfredo e o escritor Alcides Greca, dirigiu-se ao Perú, via Chile, nos primeiros meses de 1920, viagem que consolidaria sua substância com o indígena e o colonial altoperuano. Pouco depois, no México, Roberto Montenegro e Gabriel Fernández Ledesma partem para Oaxaca, périplo revelador que dará origem à Exposición Nacional de Artes Populares, inaugurada no México, em setembro de 1921, e organizada por Montenegro e Jorge Enciso. A publicação dos dois tomos de *Las artes populares de México*, por parte de Dr. Atl, no ano seguinte, como também o trabalho de Fernández Ledesma na revista *Forma* e de Diego Rivera em *Mexican Folkways* serão os pilares dessa consolidação. Justamente para

9. Se hizo una tirada especial de 50 ejemplares, con el tomo de texto decorado a mano por Baxter y 11 cajas con un total de 200 fotografías.

Rivera, Montenegro e Adolfo Best Maugard seria decisivo também a viagem que realizaram para Uxmal e Chichén Itza, em novembro de 1921. No Brasil, José Marianno Filho e a Sociedade Brasileira de Belas Artes patrocinam a viagem de Lúcio Costa a Diamantina, em 1924, decisiva para sua trajetória, como veremos a seguir. Nesse mesmo ano, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral acompanham o poeta Blaise Cendrars em percurso por Minas Gerais, ficando fascinados com a paisagem mineira, a arquitetura barroca e com a obra de Aleijadinho.

As formas da arquitetura neocolonial gozarão de crescente sorte nos diferentes países americanos, seja por apoio oficial ou para satisfazer desejos privados. O caso mexicano é emblemático: o neocolonial se converterá, com José Vasconcelos na Secretaria de Educação Pública, em imagem de Estado, sendo completo testemunho o pavilhão mexicano para la exposição do centenário brasileiro, no Rio de Janeiro, em 1922, obra de Carlos Obregón Santacilia e Carlos Tarditi, uma espécie de palácio colonial com fachada de igrejas que incorpora o escudo nacional ao centro. Porém, se isso era promovido a partir de um contexto oficial, como uma recuperação deliberada, havia cenários nos quais as sobrevivências do barroco se davam com natural atemporalidade: alí está, por acaso, a magnífica igreja de San Andrés Xecul em Guatemala (1919), barroco genuíno e popular, demonstrativo de seu valor como arquitetura do lugar, à margem de qualquer incitação intelectual.

Em boa medida, a arquitetura neocolonial foi obra de arquitetos jovens, que viram nela um novo caminho, de cima à abaixo do continente. Foi uma fase inicial para nomes da modernidade latino-americana, como Luis Barragán no México, Mauricio Cravotto no Uruguay, Roberto Dávila Carson e Juan Martínez Gutiérrez no Chile, Emilio Harth-Terré, Luis Miró Quesada, Héctor Velarde e Enrique Seoane Ros no Perú, Carlos Raúl Villanueva na Venezuela o já citado Lúcio Costa no Brasil.

Barragán, ativo em Guadalajara junto com Ignacio Díaz Morales e Rafael Urzúa, promove a chamada “casa tapatía” de tradição colonial, colocando o sotaque mais no espaço do que na forma¹⁰; sua casa (1947) mostra a influência de conventos do século XVI e fazendas mexicanas dos séculos XVII e XVIII¹¹. Dávila Carson concretiza, em 1937, a Casa Flores (atualmente “Casa Dávila”) em Viña del Mar, unindo racionalismo e neocolonialismo; este diálogo foi possível, em certa medida, pela *art déco* que, depois de misturar-se com o neocolonial, serviu de ponte entre esta e o funcionalismo. Nesse mesmo ano, Villanueva, junto a Luis Malausena, faz um pavilhão neocolonial para a Venezuela na Exposição de París. Anos depois desenhará, em Caracas, a reurbanização de *El Silencio* (1943-1945) com fachadas neocoloniais e incorporando as colunas barrigudas típicas do barroco venezuelano. Miró Quesada desenha a municipalidade de Miraflores, inaugurada em 1944.

Nas obras citadas anteriormente, como em muitas outras, pode-se apreciar o grau de modernidade arquitetônica, na qual foram inseridos elementos ornamentais neocoloniais. Assim nos lembram as criações de Frank Lloyd Wright, que combinam linhas estruturais simples com detalhes pré-hispânicos. É, portanto, impreciso analisar o

10. De Anda Alanís, Enrique Xavier. “La identidad nacionalista del estilo neocolonial y su persistencia en la cultura mexicana contemporánea”. En: *El neobarroco en la ciudad de México*. México, Museo de San Carlos, 1992, pp. 14-27.

11. De Anda Alanís, Enrique Xavier. “Tradición y nacionalismo como alternativas de identidad en la arquitectura moderna mexicana”. En Amaral, Aracy (comp.). *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Fondo de Cultura Económica, 1994, pág. 263.

neocolonial como um mero historicismo ou uma derivação do ecletismo acadêmico. Neste sentido, talvez, as expressões nascidas da arquitetura popular (como *Mission Style*) se mostrem mais possíveis de serem conectadas com a modernidade racionalista. Movimentos, como o de “Casas blancas” de meados dos anos 1950 e 1970 na Argentina, cristalizarão em plena busca de expressões arquitetônicas próprias, nacionais e ligadas ao contexto, proporcionando uma ressignificação “moderna” de obras coloniais, como se vê na igreja de Nossa Senhora de Fátima (1956-1958) de Claudio Caveri e Eduardo Ellis na simplicidade das capelas populares enlaçadas com propostas de vanguarda. Sustentamos a postura de Aracy Amaral sobre a modernidade latino-americana, que não somente tinha conotações de “o novo”, como estava impregnado de um sentido de autoafirmação¹². Justamente esta busca de uma expressão própria já é um elemento de modernidade, somando a ele seu caráter continental e o de ser uma arquitetura coerente com as tradições locais.

A arquitetura neocolonial viu-se desvalorizada diante do impulso do racionalismo, convertido em paradigma de uma modernidade de ruptura, ainda que também tenham entrado em jogo outros fatores. Conta Jorge Alberto Manrique que, no México, “quando o secretário Narciso Bassois chamou a outros de os modernos corbusieranos, Juan O’Gorman, do Departamento de Construção de Escolas, prometeu fazer – e o fez – cinco escolas funcionais com o dinheiro requerido para uma só escola neocolonial”¹³.

Nos anos 1940 consolida-se a variante do “colonial californiano”, que se impõe, em parte, no setor privado. O neocolonial terá um rejuvenecimento como arquitetura estatal, impondo-se em várias municipalidades, como no caso de Salta (1954), ao construir em “estilo espanhol ou seus derivados”; No referido país se verá a reconstrução do capítulo de Buenos Aires e da casa histórica de Tucumán. No Chile, o “Plan Serena” (1946-1952) transformaria a cidade em um falso cenário colonial. Na Venezuela, cidades como Coro, Carora ou Cají foram praticamente reconstruídas por governos locais ou proprietários privados, tornando-se cidades “mais coloniais do que na própria colônia”. Como disse Aracy Amaral, “todos estes casos de substituições, ‘restaurações’ ou reconstruções sempre teriam como objetivo engrandecer, monumentalizar, mudar a escala e, não somente responder às necessidades da técnica e da comodidade modernas”¹⁴.

Casos mais alarmantes foram os processos de demolição de edifícios coloniais autênticos, para substituí-los por neocoloniais. Em Humahuaca (Argentina), como forma de antecipação do pós-modernismo, derrubou-se o Cabildo do século XVIII para construir uma municipalidade “californiana”, em 1940. Ao se reconstruir a Plaza Mayor de Lima, foram destruídos os Portais de Botoneros e Escribas, os substituindo pelos edifícios neocoloniais de Emilio Harth-Terré e José Álvarez Calderón (1944). Harth-Terré havia sido o autor do neocolonial Hotel de Turistas de Cuzco (1938), para cuja reconstrução foi demolida a Casa da Moeda (1695). Em San Cristóbal (Venezuela), foi ordenada, em 1961, a reconstrução da catedral em estilo neocolonial, deixando a obra a cargo de Graziano Gasparini, quem, no dizer de Caraballo, “alcançaria um magnífico efeito: em uma liquidação estética, desenha uma frente, as torres e a fachada lateral a

12. Amaral, Aracy. “Modernidade e identidade: as duas Américas Latinas ou tres, fora de tempo”. En: Belluzzo Moraes, Ana María (ed.). *Modernidade: Vanguardas artísticas da América Latina*. São Paulo, Memorial da América Latina, 1990, pág. 174.

13. Manrique. “México se quiere...”, op. cit., pág. 39.

14. Amaral, Aracy. “La invención de un pasado”. En AMARAL, Aracy (comp.). *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Fondo de Cultura Económica, 1994, págs. 14-15.

partir dos templos de San Sebastián, Caracas e a Conceição de Tocuyo. Conseguiria, assim, concluir a mais ‘colonial’ de todas as igrejas da Venezuela”¹⁵.

Poucos anos depois, na Colômbia, foi construído o povoado de Nueva Guatavita (1967), falso histórico que dará lugar a processos de especulação imobiliária, a exemplo do que ocorre atualmente em centros históricos como San Juan de Porto Rico ou Cartagena das Índias, transformados em cenários de teatralização do colonial com mesclas de originais e imitações, de altíssimo custo, com deslocamentos de populações locais, venda a estrangeiro ou pessoas de passagem e, por fim, descaracterização, como também ocorre com o bairro de San Blas, em Cuzco. Transformados hoje em parques temáticos do colonial, por meio de imagens estereotipadas fabricadas artificialmente, os edifícios originais convivem com lojas e hotéis familiares ao turista, que precisa tanto de exotismo como de elementos que lhe dê segurança longe de casa.

Vítima de uma historiografia formalista, devota incondicionalmente do estilo internacional, o neocolonial acabou “sendo absorvido em suas potencialidades revolucionárias” e integrando-se “ao catálogo de repertórios de opções ecléticas”¹⁶. Ficou, pois, à margem da modernidade, encarnado quase sem exceções pelo racionalismo, deixando pouco espaço de abertura para reconhecer, em questões arquitetônicas, diversas modernidades, tal como disse Johanna Lozoya. Conta que, no México, o neocolonial se transformou em um estilo politicamente incorreto, representativo de “o espanhol”, em um México profundamente hispanofóbico¹⁷. Uma historiografia armada com base em contraposições simplistas e equivocadas – algo tão caro às vanguardas europeias – como a de tradição versus vanguarda: há tempos falamos na América de uma “vanguarda com tradição”, com esta última como fator determinante. A partir de nosso ponto de vista, talvez o pior provenha de nós mesmos, de nossa incapacidade de elaborar um juízo crítico próprio em lugar de adotar, às vezes discretamente, esses postulados conceituais vindos de fora, imaginando a possibilidade de “acertarmos os ponteiros” com os discursos alheios ou, dito em outras palavras, autocolonizarmos-nos.

3. O barroco na modernidade brasileira

Como afirma Paulo Herkenhoff, nos anos 1920 o “Brasil negociava seu lugar entre as nações modernas uma vez que se tratava de recuperar sua história. Neste processo foi privilegiada a herança barroca”¹⁸. No Brasil, em boa medida, o barroco estava livre de conotações portuguesas, enquanto coloniais. Em outros países, a presença

15. Caraballo Perichi, Ciro. “Venezuela: la arquitectura tras la quimera de la historia”. En Amaral, Aracy (comp.). *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 129-146.

16. Gutiérrez, Ramón. “Una entusiasta introspección: el neocolonial en el Río de la Plata”. En Amaral, Aracy (comp.). *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Fondo de Cultura Económica, 1994, pág. 72.

17. Lozoya, Johanna. “Relatos sobre antimodernidad: el estilo neocolonial en las historias mexicanas de arquitectura”. *Goya*, Madrid, Nº 322, 2008, pág. 62.

18. Herkenhoff, Paulo. “Brasil: las paradojas de un barroco alternativo”. En: Armstrong, Elizabeth; Zamudio-Taylor, Víctor (eds.). *Ultra Baroque. Aspects of post Latin American Art*. San Diego, Museum of Contemporary Art, 2000, pág. 129.

de “o espanhol” era um componente adicionado, e nem sempre aceito sem rodeios. Vias alternativas, como a indigenista, cimentaram as bases das culturas nacionais.

Em parágrafos anteriores referimo-nos a viagem de Lúcio Costa a Diamantina, em 1924, na qual acabou preso por essa “beleza sem esforço”, tal como afirmaria. Em 1927 ele projeta o edifício da embaixada Argentina no Rio de Janeiro, no âmbito do que denomina “renascimento espanhol”. Uma década depois, divide espaço em seu tabuleiro dos projetos essenciais de sua trajetória e diametralmente opostos: O edifício do Ministério de Educação (Palácio Capanema) no Rio de Janeiro, obra de recursos *corbusieranos* e emblemática da modernidade latino-americana, e o Museo das Missões, em São Miguel, no qual se estabelece uma espécie de habitações de guaranis, à qual agrega paredes de vidros; o edifício, em “L”, recupera a dimensão espacial da antiga praça, adquirindo uma significação à frente do estritamente formal.

Em janeiro de 1937, o ministro Gustavo Capanema cria o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Rodrigo Melo de Franco Andrade foi o primeiro diretor, permanecendo no cargo por mais de 30 anos, tempo em que “buscou conferir ao país um passado referenciado no século XVIII, com ênfase na cultura barroca e no ciclo mineiro”¹⁹.

Nesta consolidação do barroco mineiro como emblema nacional se produziria a revalorização do Aleijadinho (Antonio Francisco Lisboa), filho de padre português e mãe escrava, como paradigma de modernidade enquanto artista multifacetado: arquiteto, escultor e pintor. Obras como as de Congonhas do Campo ou a Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, adquirem a tarefa de integração das artes, simbolizando, entre outras coisas, essa capacidade múltipla.

Quando o MOMA de Nova Iorque concretiza, em 1942, a exposição *Brazil Builds 1652-1942*, sob a coordenação de Philip L. Goodwin, decide começar com a figura de Aleijadinho, reconhecido como *signo* da primeira modernidade brasileira, cuja obra também é capa do catálogo da mostra, ao lado da Estação de Hidroaviões (1937) do Aeroporto Santos Dumont no Rio de Janeiro, de Attilio Correia Lima. Paradoxos do destino, este morreria em um acidente aéreo neste aeroporto, no ano seguinte à mostra de MOMA. A consideração de Aleijadinho como um “moderno” transporia outras fronteiras: em 1955 o fotógrafo argentino de vanguarda Horácio Coppola publicaria um catálogo sobre as esculturas de Aleijadinho²⁰, da mesma forma que em décadas anteriores o fez com peças pré-hispânicas.

A reivindicação de Aleijadinho se produziria também sob outros parâmetros e, concretamente, em um dos paradigmas do modernismo brasileiro como foi o da negritude. Seus avós africanos, ou as ações de converter em mulatos os evangelistas de São Francisco de Ouro Preto, os colocam como o elo de uma cadeia imaginária que conecta as oito pinturas realizadas por Albert Eckhout sobre tipos do Brasil, em 1641, que anteciparam os quadros de castas mexicanas do século XVIII e dos viajantes do romantismo do século XIX, com as obras de modernistas como Anita Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti ou Lasar Segall, cujas representações os situavam no interior do aforismo de Menotti del Picchia, “de modernos sim, porém brasileiros”. Em outras palavras, arquitetos e artistas não somente de seu tempo, como de seu lugar.

19. Ribeiro Dos Santos, Renata. “Espacios expositivos en Vitória (Brasil)”. Trabajo Fin de Máster. Granada, Universidad, 2012. Inédito.

20. Coppola, Horacio. *Esculturas de O Aleijadinho*. Buenos Aires, Ediciones de La Llanura, 1955.

Astistas plásticos do modernismo brasileiro, em consonância com o resenhado sobre Lúcio Costa, tomaram o barroco mineiro como um de seus centros de interesse, transformando igrejas, capelas e arquiteturas populares em marcos referenciais dentro do território. Isso fica claro nos quadros de Tarsila, nos quais ela “maquiniza” a paisagem, mesmo quando seguindo postulados de seu mestre Fernand Léger ou, ainda, as “japonizações” de Minas Gerais de Alberto da Veiga Guignard²¹. Mais em nosso tempo, os casarios e fachadas coloridas, das quais se vale Alfredo Volpi para suas propostas geométricas.

De todas as reinterpretações do barroco assumidas pela modernidade brasileira, lugar de exceção deve ser atribuída à utilização do azulejo de matriz portuguesa, com suas tonalidades azuis e brancas, que se multiplicaram vinculadas à arquitetura. Protagonistas essenciais de referida história são o pintor e arquiteto Paulo Rossi Osir e sua empresa Osirarte que, à parte ter realizado inúmeros desenhos, se encarregaram de cristalizar os esboços de artistas como Cândido Portinari ou Roberto Burle Marx. Ocorreu a Rossi Osir o mesmo que a Enrique Villaseñor, artífice de boa parte dos vitrais da vanguarda mexicana: ficou deslocado da história da arte. No caso do brasileiro, somente em datas recentes lhe dedicaram algumas teses, ainda inéditas²².

Uma das primeiras obras de importância a incorporar o azulejo, recorrendo a desenhos modernistas, foi o Ministério de Educação, no Rio de Janeiro, em 1937, com uma série de composições de Cândido Portinari, que ampliava a ideia *corbusierana* de apresentar o edifício como uma obra de integração das artes. Le Corbusier, durante sua visita ao Rio de Janeiro, nos anos 1930, ficou entusiasmado com os painéis de azulejos de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, que estabelecem “uma imagem visivelmente mais rica para a obra, que supera os códigos puristas da arquitetura modernista europeia (...). A ornamentação formada pelas artes plásticas se constituíram a alma do espaço modernista brasileiro. Esta parece ser a maior razão de seu sucesso”²³.

Portinari se destacará no panorama do azulejo artístico, sendo sua obra mais relevante a Igreja de São Francisco de Assis, em Pampulha (MG), de 1944, em colaboração com Oscar Niemeyer. Com relação a Burle Marx, destacaríamos o painel que desenhou para a residência do banqueiro Walter Moreira Salles, 1949, no Rio de Janeiro, atual sede do Instituto Moreira Salles. Aquelas práticas se mantiveram nas décadas seguintes, permitindo a conexão com artistas contemporâneos, como Athos Bulcão (falecido em 2008), ou Adriana Varejão, cuja obra está repleta de referências à arte barroca. Igual a Niemeyer em sua arquitetura, a história colonial do Brasil e a música tradicional brasileira reivindicam a sensualidade da curva, em contraposição ao rigor geométrico de artistas como Bulcão.

4. O barroco nas vanguardas latino-americanas

21. Herkenhoff, Paulo; Freire, Priscilla. *Guignard e o Oriente. China, Japão e Minas*. São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2010.

22. Amaral Rocha, Izabel Muanis do. *Osirarte: Destino e Vocação na Modernidade*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2007. Tesis de maestría; y Bortoluci, Lauci. *A Biblioteca de Paulo Rossi Osir: coleção e arte*. São Paulo, Universidade de São Paulo USP, 2007. Tesis de maestría.

23. Alves Pinto Júnior, Rafael. “A Retórica Barroca do Modernismo Brasileiro: o anima do espaço construído”. IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano. A Retórica Barroca do Modernismo Brasileiro, 2006, p. 36.

Em épocas recentes, ao ser abordado o fenômeno contemporâneo conhecido como *neobarroco*, foi analisado seu surgimento em oposição à modernidade, como se fosse um renascimento e valorização do barroco, após um longo período de rodeios, praticamente desde o fim do século XVIII. Olhando o passado, e repassando as anotações anteriores a este ensaio, esta análise mostra-se inexata: a modernidade latino-americana incorporou o barroco com seu próprio viés. Talvez a confusão tenha nascido de uma canonização histórica que consiste em uma homogeneização internacional das vanguardas, que não atenta para as particularidades latino-americanas: ao intrínseco caráter de novidade, somaram a variável da identidade. Assim como na arquitetura, veremos, na sequência, de que maneira a modernidade plástica do continente incorporou o barroco entre suas referências.

Sem dúvida, as vanguardas latino-americanas surgem na história como um elo e não como uma ruptura à moda das realizadas pelas europeias, ampliando, assim, o sentido da máxima de Atahualpa Yupanqui de que “para que cresçam os netos não é necessário matar os avós”: se propõe inclusive a necessidade de manter vivos a esses avós. No campo da arquitetura, o “estilo internacional”, paradigma das vanguardas europeias, está presente nos escritórios latino-americanos como um estilo no interior de um amplo repertório, um a mais entre as alternativas possíveis. É claro que, ainda que esta afirmação seja impopular, boa parte dos arquitetos da vanguarda latino-americana desenvolveram um trabalho eclético.

No que concerne a plástica contemporânea, é extenso o repertório de artistas da época que analisamos, cujas obras estão impregnadas de princípios, maneiras e elementos do barrocos. Para citar um punhado de nomes do período do qual nos ocupamos destacaremos a presença de templos coloniais nas obras dos mexicanos Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Ángel ou dos meninos das escolas de pintura ao ar livre no México. Os retábulos populares em geral e os ex-votos em particular, além de ser protagonistas em livros como *Las artes populares en México* de Dr. Atl (1922) ou *Retablos de México (ex votos)* de Roberto Montenegro (1950), definem itinerários para Frida Kahlo e Maria Izquierdo. A paisagem urbana e a arquitetura colonial estão presentes nas obras de José Enrique Guerrero para a cidade de Quito; nas de José Sabogal e José Malanca, para Cuzco; nas de Norah Borges e Fray Guillermo Butler, para Córdoba. No âmbito dos trabalhos gráficos, os *Aguafuertes del Altiplano* (1923-1930), de Alfredo Guido; as xilografias de Sabogal em Cuzco (1925); ou as *20 litografías de Taxco* (1930), por Roberto Montenegro; as pastas de desenhos de Juan Kronfuss sobre *Arquitectura colonial en la Argentina* (1920); Jorge Augspurg sobre *Arquitectura colonial de Salta* (1926); ou as *Reliquias Coloniales en Tierras de los Incas* (1949) de Luis Wallpfer, evidenciam o fervor dos modernos pelo passado barroco. E assim um enorme etcétera.

Também os contemporâneos se apropriaram de espaços coloniais para ressignificar-los, retomando práticas passadas, como é o caso do muralismo, tradição barroca que inicialmente os mexicanos, seguidos por outros artistas do continente, retomaram com fins pedagógicos e para obter impacto popular. O comovente mural *La fiesta de la Santa Cruz* (1923), de Roberto Montenegro, na escada do ex-colégio de San Pedro e San Pablo, os murais de Diego Rivera no Palácio Nacional (1930-1951), ou os de José Chaves Morado na Alhóndiga de Granaditas, em Guanajuato (1955-1956), entre muitos outros, dão conta disso. Não por acaso, Enrique Krause observava no sonho de

Vasconcelos “uma versão renovada da evangelização franciscana” e nos muraes de Diego Rivera “um eco dos afrescos das velhas capelas mexicanas”²⁴.

Jorge Luis Marzo assegura que José Clemente Orozco, já em 1947, havia percebido que o muralismo tinha se transformado em “uma corrente de propaganda revolucionária e socialista, na qual segue aparecendo, com curiosa persistência, a iconografia cristã com seus intermináveis mártires, perseguições, milagres, profetas, santos-padres, evangelistas, sumos pontífices; juízo final, inferno e céu, justos e pecadores, herejes, protestantes, triunfo da igreja...”²⁵, enquanto Rufino Tamayo encontrava, em Siqueiros, “um profundo sentimento religioso e um amplo sentimentalismo”, e afirmava que “sua obra desempenha o papel de carpideira das tristezas sociais... há nelas um constante paralelismo com a pintura religiosa mais clássica. Veja *El sollozo* com as Virgens das Angústias, *Accidente en la mina* com a Descida da Cruz; a *Madre proletaria* com a Virgem das Dores; o *Proletario atormentado* com o Senhor da Coluna; sua Maria Asúnsolo com uma Puríssima Concepción. As almas do purgatório abundam em todas as suas telas”²⁶.

Da mesma maneira podemos assinalar os indigenistas equatorianos Oswaldo Guayasamín e Eduardo Kingman. Este último abriu, em 1940, a Galeria Caspicara, que “foi se definindo pelo gosto colonial de seu proprietário. (...) Kingman nomeou a galeria com o nome de um escultor colonial indígena... conhecido pelo realismo e pela aguda expressão de angústia... Caspicara projetou o sofrimento das pessoas na própria escultura religiosa”²⁷. A partir daí se depreende outra vertente interessante de análise, o hábito de artistas latino-americanos de colecionar obras coloniais. Habitualmente eles as misturam em suas casas com peças pré-hispânicas, obras republicanas e contemporâneas, como forma de criar uma própria “leitura” nacional e continental da história da arte. Os casos de Kingman ou de outros equatorianos, como Guayasamín ou Oswaldo Viteri, são claros a respeito.

Com relação a espaços coloniais, no México, o ex-convento das Mercedes foi sede da Escuela de Talla Directa, fundada por Guillermo Ruiz e Gabriel Fernández Ledesma, em 1927, além de servir como residência a Dr. Atl, artista da vanguarda mexicana, a quem já nos referimos. Naqueles anos publicaria, junto com Manuel Toussaint e Guillermo Kahlo, a monumental obra *Iglesias de México*, em seis tomos (1924-1927), na qual já utiliza o termo “ultrabarroco”, tão recorrente na arte atual para referir-se às sobrevivências do barroco desde o século XVIII. Mas adiante no tempo, museos como o de Rafael Coronel, inaugurado em 1990 no ex-convento São Francisco de Zacatecas, ou o de José Luis Cuevas, ocupando desde 1992 o antigo convento de Santa Inés no México, nos falam da continuidade neste vínculo entre edifícios coloniais e arte contemporânea.

Gostaríamos de encerrar este pequeno ensaio mencionando um dos projetos mais notáveis realizados na América Latina, nos parâmetros do que estamos tratando, que foi a ação plástica e conceitual de Víctor Mideros em Quito. Ele parecia tomar metaforicamente a capital equatoriana com a integração entre suas telas simbólicas e

24. Krauze, Enrique. “Claves de Morse”. *Letras Libres*, México, marzo de 1995, págs. 20-22.

25. Marzo, Jorge Luis. *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*. Buenos Aires, Katz Editores, 2010, págs. 195-196.

26. Alba, Víctor. *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*. México, Editorial Calamus, 2006, pág. 60.

27. Greet, Michele. “Pintar la nación indígena como una estrategia modernista en la obra de Eduardo Kingman”. *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, Quito, Nº 25, 1º semestre de 2007, pág. 117.

religiosas e diferentes espaços conventuais e residenciais, para transformá-la em uma “cidade-museo”, de transcendentos conteúdos religiosos, recuperando significados da época colonial e modificando-os em uma nova cidade prometida. Nesse processo, Mideros, talvez o mais importante pintor simbolista do continente, contou com o apoio da igreja católica, tensa perante o avanço do liberalismo, e realizou séries para a capela de *Sucre en la Catedral*, ou *Carmen Alto*, os jesuítas e, principalmente, la Merced. Artista visionário, foi essencial como emblema nacional de Santa Maria de Jesus²⁸.

5. Reflexões finais

É na década de 1950, quando o cubano José Lezama Lima, a partir do campo da literatura, insinua que o barroco deixa de ser algo histórico para tornar-se permanente em nossa modernidade americana: “o barroco é nosso clássico, nosso paradigma”²⁹. Como disse Irlemar Chiampí, suas ideias anteciparam discussões próprias de momentos posteriores à época, e que conhecemos com a etiqueta de “neobarroco”. Além de Ledesma, seria seu compatriota Alejo Carpentier, durante os anos 1960, o maior responsável pela difusão da ideia de *América barroca*³⁰. Carpentier descobre “uma constante barroca na arte das antigas civilizações americanas...afirma que a arte americana foi sempre barroca, desde a esplêndida escultura pré-colombiana e os códices, até a melhor novela atual americana, passando pelas catedrais e monastérios coloniais de nosso continente”³¹. A América Latina é concebida como um território historicamente acostumado aos processos de mestiçagem, naturalmente preparado para todo tipo de sincretismo e antropofagias.

Ao fio das premissas de Carpentier, e no dizer de Jorge Luis Marzo, “o termo barroco, ao transformar-se de substantivo em adjetivo, alcançaria sua máxima aspiração histórica, fazendo-se atemporal”³². Omar Calabrese define o barroco “não somente como um período determinado e específico da cultura”, quase como uma categoria do espírito oposto ao “clássico”³³: o barroco (e por derivação o *neobarroco*) deixa para trás o imutável e equilibrado para arriscar-se em outros caminhos, favorecendo a instabilidade, a polidimensionalidade e a mudança³⁴.

28. Kennedy-Troya, Alexandra; Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *Alma Mía: Simbolismos y modernidad en Ecuador (1900-1930)*. Quito, Museo de la Ciudad-Centro Cultural Metropolitano, 2013.

29. Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 78.

30. Kozel, Andrés. “Barroco americano y crítica de la modernidad burguesa”. En: *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2008, Vol. 2, pág. 168.

31. Shin, Jeong-Hwan. “La estética neobarroca de la narrativa hispanoamericana. Para la definición del barroco como expresión hispánica”. En: *Memoria de la palabra*. Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2004, vol. 2, pág. 1673.

32. Marzo. *La memoria...*, op. cit., p. 29.

33. Calabrese, Omar. “Neobarroco”. En: AA.VV. *Barroco y Neobarroco*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, Cuadernos del Círculo N° 2, 1993, pp. 91-92.

34. Calabrese, Omar. *Neo-Baroque: a sign of the times*. Princeton, Princeton University Press, 1992, p. XIV.

Em seu veio de contemporaneidade, o barroco começa a abrir-se a múltiplas interpretações, a fazer-se maleável em suas análises, a tornar-se um marco, no qual convivem, como disse o cubano Edmundo Desnoes, diferentes sistemas visuais, ilhados, paralelos ou superpostos, e no qual se integram todas os estratos sociais. As produções artísticas que surgem destes amálgamas constróem um cenário de heterogêneas fragmentações e permanentes descentramentos, complexo de ser homegeneizado teoricamente. É possível compilar “uma espécie de enciclopédia de aparências, interpretações e conceitos” como diria Paulo Herkenhoff³⁵ e “o barroco” torna-se um termo confuso, ambíguo, pouco esclarecedor. Isso levará o cubano Severo Sarduy a afirmar que, mais que ampliar o conceito de barroco, “nos interessaria, ao contrário, restringi-lo, reduzi-lo a um esquema operativo preciso, que não deixasse interstícios, que não permitisse o abuso ou o abandono terminológico de que esta noção tem sofrido recentemente e muito especialmente entre nós, mas que codificasse, na medida do possível, a pertinencia de sua aplicação na arte latino-americana atual”³⁶.

No marco de nossa América *neobarroca* atual e seus múltiplos leques de elementos, nos quais se diluem todos os tipos de fronteiras, entre elas também as artísticas, que por vezes tendem a fundir-se com a vida cotidiana, os mitos e as artes populares voltam a cobrar vida, frequentemente fundidos entre si. E esta reafirmação excede o meramente visual (objectual ou performático) ao fazer-se aqueles visíveis como componentes de um sistema artístico próprio do continente, muitas vezes à margem dos ditames que chegam dos centros hegemônicos que pretendem, como diria Ticio Escobar, que sigamos assistindo como espectadores passivos a procesos alheios ou participando no papel já prefixado de eternos perdedores³⁷.

Neste sentido, vemos multiplicar-se as apropriações, por parte da arte “cultura”, de dispositivos da arte barroca “histórica” e da arte popular, em plena vigência: virgens, santos, altares, corações sangrentos, anjos, ex-votos, tumbas populares, infernos, monstruosidades são reinterpretados até a saciedade. Proliferam as exposições sobre *neobarroco*, nas quais majoritariamente as artes populares genuínas, caracterizadas pelo caudal inesgotável de riquezas, ficam à margem, servindo unicamente de “inspiração” para outros. Assistem, pois, a uma continuada usurpação de suas formas por parte de obras de novo cunho, alheias a sua sensibilidade, operação na qual suas funções iniciais ficam desativadas a fim de encaixar bem nas categorías do sistema dominante.

Neste contexto de ditames centralistas, o barroco histórico americano e as artes populares mantêm vigentes suas respectivas lutas. O primeiro para ser entendido em toda sua dimensão e originalidade, despojado do caráter subsidiário a que se tem visto relegado, mediante o álabe de seguir buscando filiações concernentes a parâmetros europeus e, a segunda, para deixar de ser considerada como uma espécie de “parente pobre da arte”, quando em realidade ambos estão servindo de fertilizante salvador para reativar áreas hegemônicas onde a escassez imaginativa e a repetição inócua estão frequentemente na ordem do dia.

35. Herkenhoff. “Brasil: las paradojas...”, op. cit., pág. 127.

36. Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco”. En: *Ensayos generales sobre el barroco*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 169.

37. Escobar. *El mito del arte...*, op. cit., p. 160.

BIBLIOGRAFIA

- ALBA, Víctor. Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo. México, Editorial Calamus, 2006.
- ALVES PINTO JUNIOR, Rafael. “A Retórica Barroca do Modernismo Brasileiro: o anima do espaço construído”. IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano. A Retórica Barroca do Modernismo Brasileiro, 2006.
- AMARAL, Aracy. “Modernidade e identidade: as duas Américas Latinas ou tres, fora de tempo”. In: Belluzzo Moraes, Ana María (ed.). Modernidade: Vanguardas artísticas da América Latina. São Paulo, Memorial da América Latina, 1990.
- AMARAL, Aracy. “La invención de un pasado”. In AMARAL, Aracy (comp.). Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos. São Paulo, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- AMARAL ROCHA, Izabel Muanis do. Osirarte: Destino e Vocaçao na Modernidade. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2007. Dissertação de mestrado.
- BORTOLUCI, Lauci. A Biblioteca de Paulo Rossi Osir: coleção e arte. São Paulo, Universidade de São Paulo USP, 2007.
- CALABRESE, Omar. Neo-Baroque: a sign of the times. Princeton, Princeton University Press, 1992, p. XIV.
- CALABRESE, Omar. “Neobarroco”. En: AA.VV. Barroco y Neobarroco. Madrid, Círculo de Bellas Artes, Cuadernos del Círculo N° 2, 1993.
- CARABALLO PERICHI, Ciro. “Venezuela: la arquitectura tras la quimera de la historia”. In Amaral, Aracy (comp.). Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos. São Paulo, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- COPPOLA, Horacio. Esculturas de O Aleijadinho. Buenos Aires, Ediciones de La Llanura, 1955.
- DE ANDA ALANÍS, Xavier Enrique de. “La identidad nacionalista del estilo neocolonial y su persistencia en la cultura mexicana contemporánea”. In: El neobarroco en la ciudad de México. México, Museo de San Carlos, 1992.
- DE ANDA ALANÍS, Xavier Enrique de. “Tradición y nacionalismo como alternativas de identidad en la arquitectura moderna mexicana”. In Amaral, Aracy (comp.). Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos. São Paulo, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- ESCOBAR, Ticio. El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular. Asunción, R. Perono Ediciones-Museo del Barro, 1986.
- GREET, Michele. “Pintar la nación indígena como una estrategia modernista en la obra de Eduardo Kingman”. Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia, Quito, N° 25, 1° semestre de 2007.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “Lo barroco y lo popular, expresión artística en la América contemporánea”. In: Arte Barroco: Una revisión desde las periferias. La Laguna, Fundación MAPFRE-Guanarteme, 2004.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “Arquitectura de raíces hispanas: entre los “estilos californianos” y el neocolonial (1880-1940)”. En: Sorroche Cuerva, Miguel Ángel

- (coord.). Baja California. Herencia, memoria e identidad patrimonial. Granada, Universidad de Granada-Editorial Atrio, 2014.
- GUTIÉRREZ, Ramón. “Repensando el barroco americano”. Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, arte, espacio y sociedad. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001.
- GUTIÉRREZ, Ramón. “El Barroco, integración, síntesis y modernidad en la cultura americana”. Actas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano. Ouro Preto, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- GUTIÉRREZ, Ramón. “Una entusiasta introspección: el neocolonial en el Río de la Plata”. In AMARAL, Aracy (comp.). Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos. São Paulo, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- HERKENHOFF, Paulo; Freire, Priscilla. Guignard e o Oriente. China, Japão e Minas. São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2010.
- HERKENHOFF, Paulo. “Brasil: las paradojas de un barroco alternativo”. En: Armstrong, Elizabeth; Zamudio-Taylor, Víctor (eds.). Ultra Baroque. Aspects of post Latin American Art. San Diego, Museum of Contemporary Art, 2000
- IRIARTE, Ignacio. “Barroco contemporáneo”. Orbis Tertius. Memoria Académica. La Plata, Universidad, 2012, año 17, N° 18.
- KENNEDY-TROYA, Alexandra; Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. Alma Mía: Simbolismos y modernidad en Ecuador (1900-1930). Quito, Museo de la Ciudad-Centro Cultural Metropolitano, 2013.
- KINGMAN, Eduardo. Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia, Quito, N° 25, 1° semestre de 2007.
- KOZEL, Andrés. “Barroco americano y crítica de la modernidad burguesa”. En: Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2008, Vol. 2.
- KRAUZE, Enrique. “Claves de Morse”. Letras Libres, México, marzo de 1995, págs. 20-22.
- LEZAMA LIMA, José. La expresión americana. Madrid, Alianza Editorial, 1969.
- LOZOYA, Johanna. “Relatos sobre antimodernidad: el estilo neocolonial en las historias mexicanas de arquitectura”. Goya, Madrid, N° 322, 2008.
- MANRIQUE, Jorge Alberto. “México se quiere otra vez barroco”. En Amaral, Aracy (comp.). Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos. São Paulo, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- MARZO, Jorge Luis. La memoria administrada. El barroco y lo hispano. Buenos Aires, Katz Editores, 2010, págs.
- RIBEIRO DOS SANTOS, Renata. “Espacios expositivos en Vitória (Brasil)”. Doutorado. Granada, Universidad, 2012. Inédito.
- SARDUY, Severo. “El barroco y el neobarroco”. En: Ensayos generales sobre el barroco. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- SHIN, Jeong-Hwan. “La estética neobarroca de la narrativa hispanoamericana. Para la definición del barroco como expresión hispánica”. In: Memoria de la palabra. Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2004, vol. 2.