

Reflexões conceituais sobre a arquitetura barroca ibero- americana: o processo de transculturação e o papel da ornamentação efusiva

Reflexiones conceptuales sobre la arquitectura barrocaiberoamericana: el papel
de la ornamentación

Rodrigo Espinha Baeta¹

RESUMO

É comum a afirmação de que uma das características mais essenciais da arquitetura barroca ibero-americana seria o uso abundante de uma ornamentação aplicada tanto na cavidade interior dos monumentos, como lançada, estrategicamente, nas superfícies mais significativas dos contornos exteriores das construções – especialmente aqueles construídos para fins religiosos. É indubitável que a profusão decorativa procederia, historicamente, da arquitetura produzida nas matrizes espanhola e portuguesa; mas ganharia um vulto maior nos territórios do Novo Mundo: poder-se-ia dizer, de fato, que para uma parte significativa da arquitetura colonial, a relação entre a casca edificada e o carregado substrato decorativo comandaria a expressão que o monumento viria conquistar no período barroco, bem como coordenaria as soluções singulares que a obra acolheria – recursos complexos, fruto das intrincadas ações de “transculturação” entre as culturas dominantes e aquelas locais.

Palavras-chave: América Ibérica, Barroco, Ornamentação

RESUMEN

Es común decir que una de las características más esenciales de la arquitectura barroca iberoamericana sería el uso abundante de la ornamentación aplicada tanto a la cavidad interior de los monumentos como estratégicamente lanzada sobre las superficies más significativas de los contornos exteriores de los edificios,

¹ Professor de Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia – UFBA; Doutor em Conservação e Restauro pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. <https://orcid.org/0000-0002-8530-6150> / rodrigo.espinha.baeta@gmail.com

especialmente los construidos con fines religiosos. No cabe duda de que la profusión decorativa vendría, históricamente, de la arquitectura producida en las matrices española y portuguesa; pero cobraría una mayor importancia en los territorios del Nuevo Mundo: se podría decir, de hecho, que para una parte significativa de la arquitectura colonial, la relación entre la estructura edificada y el sustrato decorativo cargado dominaría la expresión que el monumento conquistaría en el período barroco, además de coordinar las soluciones únicas que abarcaría la obra: recursos complejos, resultado de las intrincadas acciones de “transculturación” entre las culturas dominantes e aquellas locales.

Palabras clave: Iberoamérica, Barroco, Ornamentación

Na América, a conquista significou o desmantelamento do espaço existencial indígena a partir da destruição das estruturas físicas que abrigavam suas experiências de vida e simbólicas.

Confrontado com a perda de seu mundo, o índio conserva em sua mente a lembrança de suas experiências ancestrais que resgata e integra uma organização espacial diferente. A estrutura simbólica e sua relação com a natureza irão se referir à sua própria cultura, mesmo quando o marco arquitetônico e urbano responde a concepções europeias. O homem americano aparece, então, como um gerador de novas instituições formais impregnando as previamente concebidas de outros significados. É precisamente nos séculos XVII e XVIII, com o barroco, no qual a arquitetura e seu espaço arquitetônico serão a expressão do espaço existencial verdadeiramente americano. Mas isso não terá uma única leitura já que será a manifestação dos espaços existenciais dos diferentes grupos que integram a sociedade. (ELINA ROSSI, 2001, v. 2, p. 825 – tradução nossa)

As palavras proferidas no texto *La forma arquitectónica barroca como expresión del espacio existencial americano*, escrito pela professora Silvia Elina Rossi², apresenta uma antiga discussão que toca diretamente os problemas perseguidos nesse artigo: se durante o processo de colonização teria sido desenvolvida uma arquitetura que poderia ser compreendida como legitimamente americana; e, portanto, se teria havido, nas Índias Ocidentais, manifestações barrocas originais, ou se as expressões do arrebatador espírito barroco, no Novo Mundo, seriam

² Publicado em 2001 na coletânea intitulada *Barroco Iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad*, livro que reuniria os ensaios apresentados no *III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*.

apenas uma extensão daquilo que se praticava na Europa – e, mais especificamente, nas metrópoles peninsulares.

O sentido imediato que se poderia extrair das ações políticas, econômicas, sociais e religiosas ligadas à conquista e à colonização – ações fundadas em processos tirânicos de dominação – deveria expor, a princípio, uma irrepreensível imposição vertical dos valores culturais das nações conquistadoras diante do vasto e inóspito território a ser ocupado e diante dos grupos nativos gradativamente subjugados. Ou seja, a arte e, especialmente, a arquitetura ibero-americanas, surgiriam como o resultado de uma simples transferência dos procedimentos formais e tecnológicos da civilização europeia – e, mais especificamente, espanhola e lusitana – para a desprezível e “vácua” realidade encontrada nas Índias Ocidentais. As tipologias arquitetônicas, a morfologia dos edifícios, a linguagem construtiva, a decoração e mesmo as soluções tecnológicas utilizadas nas diferentes áreas do continente, nasceriam e se desenvolveriam como uma extensão da arquitetura que seria importada do Velho Mundo.

Para alguns teóricos de origem europeia que versaram sobre a formação da arquitetura ibero-americana a situação seria ainda pior. Segundo o juízo elaborado pelo arquiteto italiano, atuante na Venezuela, Graziano Gasparini, tese divulgada no ensaio *La arquitetura barroca latinoamericana: una persuasiva retórica provincial*³, a produção arquitetônica no Novo Mundo receberia com atraso os aportes despertados no continente europeu, demonstrando sua condição periférica de simples província das nações ibéricas. Logo, a América colonial seria um precário e distante apêndice dos impérios católicos; apêndice que acabaria acolhendo de forma submissa, retardada e desarticulada, os procedimentos inovadores impostos pelas metrópoles – mecanismos que estariam, contudo,

³ Este ensaio seria publicado inúmeras vezes nas mais diversas coletâneas e anais de eventos. A versão aqui contemplada é a que constaria nas atas do *Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano*. Mas é idêntica à que sairia no catálogo da exposição *Barocco Latino Americano*, evento que aconteceria na mesma cidade (Roma) e no mesmo ano (1980). O artigo seria publicado, sem alteração de conteúdo, na Revista Barocco número 11, também em 1980.

afastados das reais motivações que teriam contribuído para o seu aparecimento na Europa. Para além disso:

Pode entender-se facilmente que os tipos arquitetônicos transmitidos recebam uma maior compreensão formal nos centros urbanos importantes porque é ali que se encontram os artífices mais qualificados e a mão de obra mais capacitada: elas passam por diferentes processos de transformação que podem ser de simplificação, exagero, incompreensão formal, acréscimos de aportes misturados com elementos distorcidos por uma interpretação deficiente e execução inábil e tosca. O problema da mão de obra indígena não constitui um fator de mudança na arquitetura colonial e as diferenças atribuíveis às contribuições da “sensibilidade indígena” não são mais que alterações e deformações do processo de reelaboração de formas e conceitos importados. (GASPARINI, 1980, p. 389 – tradução nossa)

Para Gasparini, não obstante as variações que, no grande continente americano, os “modelos” arquitetônicos europeus deveriam passar em prol de sua adaptação formal e construtiva aos distintos condicionantes desvelados no novo território – clima, relevo, materiais disponíveis, mão de obra –, seria improvável capturar qualquer contribuição criativa dos povos nativos em relação à produção arquitetônica, popular ou erudita. O papel dos povos originários, que frequentemente se empenhariam no campo das artes e da arquitetura, ficaria restrito à infrutífera e frustrada tarefa de reproduzir as ilustradas soluções impostas pelas metrópoles. As supostas peculiaridades, tradicionalmente celebradas por alguns críticos nacionalistas, encontradas, eventualmente, na arquitetura ibero-americana – consequência da extraordinária obrigação de edificar um número inédito de construções vernáculas e monumentais no gigantesco território conquistado –, se apresentariam, na verdade, como funestas distorções da pura arquitetura que aportava do além mar: simplificações, exageros, imperícias, deformações que as tipologias europeias sofreriam ao se transfigurarem durante todo o período colonial.

Independente disso, mesmo admitindo que houvesse certas diferenças gerais no caráter da arquitetura produzida nas inúmeras regiões da América hispânica (por exemplo), este fato não seria o resultado da expressão dos múltiplos espaços existenciais derivados da herança dos diversos grupos indígenas que ocupavam as

Índias Ocidentais – como afirmaria a arquiteta Elina Rossi (2001, v. 2, p. 825). Para Gasparini (1980, p. 392), a boa qualidade da arquitetura religiosa, a única que, para ele, alcançaria certa relevância no Novo Mundo, só poderia ser justificada pela presença de arquitetos, mestres e artífices que acorreriam de distintas nações europeias para enfrentar o processo da catequização dos indígenas. Logo, enquanto a arquitetura mexicana se aproximaria da espanhola em função da preponderância de um clero ibérico que afluiria para a região da Nueva España, na América do Sul, a arquitetura se diferenciaria pela presença constante de religiosos flamencos, bávaros, boêmios, italianos no território meridional das Índias Ocidentais. Em todos os casos, excluindo os grosseiros exemplares produzidos a partir de deformidades provocadas nos modelos da boa arquitetura europeia e insistindo na tese da não existência de uma arquitetura legitimamente americana, as obras de vulto seriam concebidas através das simples transferências dos procedimentos artísticos, formais, tipológicos, tecnológicos dos diversos países europeus para o desolado território americano. Ou seja, a arquitetura hispano-americana, mas também a luso-brasileira, não guardaria nenhuma novidade criativa; somente a elementar repetição dos padrões oriundos do Velho Mundo – algumas vezes distorcidos; outras vezes copiados de forma direta e servil.

A visão “eurocêntrica” do crítico italiano não o impediria, por outro lado, de vislumbrar a existência de uma arquitetura barroca no Novo Mundo, ao contrário do que aconteceria com outros teóricos europeus. A polêmica alcançaria um nível mais grave para o juízo de muitos autores que compreenderiam o Barroco, seja no campo da arquitetura, seja no alcance das outras artes visuais, como um estilo elaborado através de um receituário de soluções tipológicas, formais e decorativas que viria a ser acionado, de modo erudito e consciente, como um mecanismo de oposição à serenidade, harmonia e equilíbrio praticados pela Renascença nos dois séculos anteriores. Neste sentido, sua expressão estaria restrita aos contextos nos quais este debate acerca da cultura humanista teria efetivamente despertado; particularmente na arte e na arquitetura italianas do século XVII, bem como naquelas nações europeias que absorveriam diretamente as soluções compositivas adotadas após a experiência genética romana – como em alguns Estados centro-europeus, durante a

próxima centúria. Os palácios, os edifícios administrativos, as igrejas, conventos, colégios, hospitais, que não seguissem, imediatamente, as expressivas formas teatrais, curvilíneas, sinuosas e nervosas, consagradas na capital pontífice pelos mestres Bernin, Borromini, Cortona, estariam excluídos dos domínios da arte e da cultura barrocas. Assim, segundo as palavras do emérito historiador da arte inglês, Anthony Blunt, palavras proferidas no ensaio escrito em 1972, *Some uses and misuses of the terms Baroque and Rococo as applied to Architecture*:

É comum compreender sob o termo de ‘Barroco’ a arquitetura de Espanha, Portugal e da América Latina da primeira metade do século XVIII, mas em muitos casos a palavra não se adapta bem. Existem, naturalmente, diversos edifícios em Espanha que pertencem diretamente à tradição do Barroco Italiano e Centro-Europeu; muitos destes foram, na realidade, construídos por arquitetos estrangeiros – o autêntico estilo local é, porém, diferente do verdadeiro Barroco, como também são os edifícios vernáculos de Salento ou da Sicília, com os quais há em comum o amor pela rica decoração superficial e o uso das colunas salomônicas. (BLUNT, 1973, p. 22-23 – tradução nossa)

Contrariando a tese exposta pelo crítico inglês, pode-se dizer que as manifestações do arrebatador e inebriante espírito que tomaria de assalto a maior parte do mundo imerso nos domínios da chamada civilização ocidental nos séculos XVII e XVIII não se restringiriam às artes visuais e à arquitetura, mas abrangeriam, segundo José Antonio Maravall (2007, p. 23), o universo da política, da religião, da economia, da sociedade, mas também a literatura, a poesia, música, teatro – enfim, toda a dimensão da cultura, revelada nos lugares nos quais o Barroco viria a ser acolhido. Em seu consagrado livro, cuja primeira edição sairia em 1975, *La cultura del Barroco*, o historiador espanhol afirmaria que as motivações que impulsionariam, especificamente, as poéticas da arte, da arquitetura, da urbanística, da cenografia urbana, estariam vinculadas à construção de estratégias de persuasão empreendidas pela Igreja e pelos governos autoritários, em crise constante em função do colapso econômico, político, mas principalmente devido às revoltas sociais que se desenhavam na esfera das sociedades seiscentistas – um panorama conturbado que se estenderia à próxima centúria. Por meio do artifício da imaginação e da fantasia, logo da dramatização e da teatralização das expressões visibilísticas, os artistas, comprometidos com as monumentais estruturas de poder, construiriam um sedutor

discurso de alto teor retórico que revelaria, simbolicamente, o caráter e a dimensão sobrenaturais da Igreja e dos impérios absolutistas, dirigindo as massas a um comportamento adequado de apoio e subordinação aos governos. Assim, o objetivo máximo do arrefecimento das massas através do encantamento e do entretenimento pela arte sempre acabaria autorizando as mais insólitas ações empregadas – princípio que levaria o filósofo italiano Benedetto Croce (1993, p. 44), em seu livro de 1929, *Storia dell'età barocca in Italia*, a rejeitar a condição artística das manifestações barrocas, compreendendo-as como sórdidos estratagemas utilitários de propaganda⁴.

Logo, a poética da arte barroca não poderia estar fundada, meramente, em um conjunto de regras estilísticas – em uma espécie de cartilha que envolvesse soluções formais, ornamentais, tipológicas, tecnológicas, iconográficas, criadas no Seicento italiano e que deveriam ser repetidas invariavelmente. Pelo contrário; para a cultura barroca qualquer estratégia utilizada para a composição de obras cuja expressão artística estivesse vinculada à construção de cenográficas e poderosas máquinas de persuasão seria imediatamente acolhida já que, naqueles contextos de crise, os fins justificariam os meios.

Outra importante finalidade da arte barroca, a de atiçar a mente dos fruidores através do exercício da imaginação, da fantasia, da maravilha, em busca dos mais criativos artifícios de sedução, legitimaria uma incondicional superação dos preconceitos formais relativos à expressão artística, preconceitos vinculados à tradição clássica humanista – não obstante o fato de muitas obras barrocas terem

⁴ Croce ainda nutria um juízo negativo sobre o Barroco, em plena década de 1920. Para ele seria um equívoco considerar as obras barrocas, quaisquer que fossem, como legítimas expressões artísticas, pois eram invariavelmente geradas em um contexto que revelaria que o único objetivo da produção estética era o de alcançar a maravilha através do sentimento de estupor, assombro, arrebatamento. Era o que assegurava o mais importante poeta italiano do período, Giovan Battista Marino (1569-1625), quando dizia, “*O fim do poeta é a maravilha / quem não sabe provocar o estupor, que vá escovar cavalos*” (MARINO *apud* GALLUZZI, 2005, p. 41), palavras que escandalizavam abertamente Croce. A atitude do *Cavalier* Marino mostrava para o autor que a suposta arte barroca se afastava categoricamente da verdade poética: a arte e a poesia deveriam ser compostas pelo honesto exercício e pela apreciação da beleza, pela sensação da serenidade, pelo real sentimentalismo; mas o Barroco teria se corrompido em nome da busca da sedução fácil, da conquista do fruidor a qualquer preço, da espetacularização das expressões ilusionísticas – estratégias de envolvimento conseguidas através do encanto causado pela excitação, pela oscilação das formas, pela teatralidade, pela tensão e expectativa.

sido concebidas como claras manifestações de um classicismo retórico, teatral e extravagante. Logo, seriam aplicadas, em cada lugar onde o seu espírito arrebatador fosse necessário, inovadoras soluções compositivas atreladas à revisão das inúmeras e diversificadas tradições artísticas locais, sempre em nome de sua eficiente comunicabilidade – em prol de sua fácil absorção pela grande massa de súditos e fiéis a quem as imagens deveriam estar dirigidas.

Por isso, não poderia existir, como não existiu, uma teoria que legitimasse as soluções revolucionárias adotadas pelos singulares mestres da persuasão e da imaginação barrocas; pelo contrário, as teorias artísticas mais celebradas do Seicento – como a crítica em favor da pureza e da simplicidade do desenho do mais importante historiador da arte do período, Gian Pietro Bellori (1613-1696), com sua biografia, publicada em 1672, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (BELLORI, 2006) – atacariam, justamente, as obras de referência que posteriormente viriam a ser classificadas como as mais fortes expressões barrocas: as extravagantes, envolventes e dinâmicas fantasias arquitetônicas desenvolvidas por Bernini, Borromini, Guarino Guarini⁵. Sem uma teoria consciente que amparasse, especificamente, as soluções adotadas pelos mestres do período, seria improvável, ou mesmo incoerente, que se consolidasse um repertório morfológico definitivo a ser repetido indiscriminadamente nos mais diferentes lugares, para as mais antagônicas culturas. Em oposição a isto, as expressões formais vinculadas ao espírito barroco se reinventariam a todo o

⁵ O texto proclamava a superioridade dos artistas que respeitaram e impulsionaram o legado dos gregos e dos romanos usando como referência essencial uma das duas figuras mais proeminentes do Cinquecento: ao contrário do que havia pregado o arquiteto e historiador da arte quinhentista Giorgio Vasari (1511-1574), em seu livro de 1550, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri* (VASARI, 1986), quem deveria impulsionar a produção artística “moderna” não seria o controverso, polêmico e “terrível” Michelangelo Buonarroti (1475-1564); mais de 100 anos após a primeira edição da importante biografia de Vasari, Bellori apontaria o pintor – contemporâneo de Michelangelo – Raffaello Sanzio (1483-1520) como o grande mestre da interpretação do antigo, maestro do desenho e da beleza. O artista italiano seria a referência ideal para servir como modelo para a imitação por parte dos modernos que não quisessem ser infectados pelo estilo exuberante de Bernini ou de Borromini. Por isso, seu livro começava com a biografia do pintor bolonhês Annibale Carracci (1560-1609) e terminava com a vida do pintor francês, e amigo pessoal do autor, Nicolas Poussin (1594-1665) – na interpretação de Bellori, dois dos mais fiéis seguidores do naturalismo de Raffaello. A avaliação era tão tendenciosa que ele mal se referiria a Bernini, e sequer citaria Borromini, indubitavelmente as maiores personalidades da arte do século XVII.

momento nos lugares nos quais sua poética seria apropriada – mesmo admitindo possíveis assimilações de referências importadas da arte e da arquitetura da gênese do Barroco na Itália⁶: uma reinvenção diretamente conectada ao cenário cultural desvelado em cada região; abertamente ligada às motivações que levariam o artista – de formação erudita ou popular – a buscar a fantasia, a imaginação, o envolvimento, a persuasão, através da arte (Figuras 01-05).

Ou seja, apoiando o pensamento do arquiteto argentino Ramón Gutiérrez, declarado no texto de 1997, *Aproximaciones al Barroco hispanoamericano en Sudamérica*⁷, e resgatando, mais uma vez, o pensamento de Maravall (2007), o entendimento do Barroco como um fenômeno cultural mais amplo acabaria promovendo a superação daqueles juízos eurocêntricos que professariam o caráter inferior do Barroco ibero-americano, ou que afirmariam a sua fatal inexistência:

Se pelo contrário, nos despojamos dos atavismos da classificação rigorosa das propostas formais e das cronologias europeias (por sua vez diferentes entre si) e apelamos para uma leitura desde a mesma realidade colonial, entenderemos ‘o barroco’ mais como uma presença cultural que tinge os modos de vida daquelas sociedades, que como um receituário de formas prestigiadas; que, embora existam, são secundárias para o problema. Isso implica superar duas tentações muito fáceis, uma a da leitura em uma tonalidade menor e perfil baixo que aumenta o cordão umbilical europeu e nos coloca como “provincianos” e maus copistas do modelo central. E a outra, porque eles não podem resolver as contradições entre a caracterização do “barroco” europeu e suas motivações estruturais, tão distantes dos nossos problemas, escolhe afirmar a ausência do Barroco na América. (GUTIÉRREZ, 1997-a, p. 16 – tradução nossa)

⁶ Aqui se afirma a inexistência de uma teoria contemporânea que amparasse as manifestações artísticas do espírito barroco. Mas, se reconhece que existiu uma tratadística arquitetônica europeia que exporia algumas soluções formais isoladas que viriam a ser utilizadas na arquitetura desenvolvida nos séculos XVII e XVIII – artifícios que seriam, frequentemente, absorvidos de forma setorial e parcial nas construções de teor mais erudito levantadas nas colônias ibéricas.

⁷ Ensaio introdutório do livro *Barroco Iberoamericano: de los Andes a los Pampas*, coletânea de artigos de diversos autores que versariam sobre as manifestações barrocas na região hispânica da América do sul – livro organizado pelo próprio Ramón Gutiérrez.



Figura 01: Frontaria de caráter tridimensional da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto (concebida em 1766), trama volumétrica expressa, principalmente, na relação dos campanários cilíndricos recuados com o frontispício projetado virtualmente para o espaço da cidade.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2008.



Figura 02: A Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, levantada na década de 1750, em Ouro Preto, é a obra da arquitetura colonial brasileira que mais se destaca enquanto agente da dinâmica espacial tipicamente barroca – com o seu complexo jogo de volumes curvilíneos interpenetrantes.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2008.



Figura 03: A igreja do Rosário iria subverter o esquema compositivo contemporâneo que jogava o interesse da irradiação e da interpenetração espacial para o ambiente interno do edifício: o empenho estaria voltado para a disposição da volumetria exterior, na qual os muros convexos invadiriam, virtualmente, o espaço da cidade.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2008.



Figura 04: Basílica de la Soledad, na cidade de Oaxaca, edificada entre 1682 e 1690. Em destaque, sua fachada côncava em forma de retábulo que se projeta para o espaço do adro da igreja convidando o transeunte a ingressar no espaço sagrado da nave.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2009.



Figura 05: Barroco popular da Igreja da comunidade indígena de San Francisco de Acatepec, nas proximidades de Cholula, México – século XVIII. Uma exuberante fachada ornamentada, coberta por azulejos multicoloridos e cerâmicas oriundos da tradição construtiva de Puebla.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

Nesta direção, e em aberta contradição com os juízos defendidos por Blunt (1973, p. 22) e por Gasparini (1980, p. 389), a América ibérica apresentaria uma arquitetura barroca original e de qualidade equivalente (às vezes até superior) àquela praticada nos grandes centros europeus. E nada seria mais natural, já que, do outro lado do Atlântico, uma situação de eterno conflito acometeria os domínios coloniais em função da inflexível submissão a que indígenas e africanos, posteriormente – nos séculos barrocos –, nativos de linhagem ibérica (os *criollos*, como era chamados na América hispânica) estariam fatalmente submetidos. Da mesma forma, uma constante tensão atingiria a relação entre a grande massa da população, formada pelos grupos autóctones, pelos negros, pelos mestiços, frente à Igreja Romana, que imporá, implacavelmente, a aceitação da fé católica. Partindo destas premissas, nas Índias Ocidentais a absorção do espírito barroco por parte da classe dominante espanhola, bem como pela Igreja católica, seria implacável – mesmo reconhecendo certo atraso se comparado às suas manifestações mais importantes na Itália, mas não em relação a algumas regiões da Europa Central. As grandes estruturas de poder utilizariam os artifícios barrocos da sedução e da persuasão para o encanto e a conquista dos irredutíveis súditos e dos potenciais fiéis; logo, para a estabilização do governo e para a consolidação da Igreja católica.

O FENÔMENO DA “TRANSCULTURAÇÃO” E A ARQUITETURA IBERO-AMERICANA

Com a vênua do leitor, especialmente se for dado a estudos sociológicos, poderíamos usar pela primeira vez o termo transculturação, sabendo que é um neologismo. E, ousamos propô-lo para que na terminologia sociológica possa substituir em grande parte, pelo menos, o termo aculturação, cujo uso está se espalhando atualmente.

Por aculturação se entende o processo de transição de uma cultura para outra e o seu impacto social de todos os tipos. Mas transculturação é a palavra mais adequada.

[...] Entendemos que a palavra transculturação expressa melhor as diferentes fases do processo de transição de uma cultura para outra, porque este não consiste apenas em adquirir uma cultura diferente, que é o que de fato indica a voz anglo-americana aculturação, senão que o processo envolve também, necessariamente, a perda ou a erradicação

de uma cultura anterior, o que poderia ser dito como uma parcial desculturação, e também significa a conseqüente criação posterior de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados neoculturação. [...] Finalmente em todos os abraços de culturas sucede o que o que acontece no acasalamento genético dos indivíduos: a criatura sempre tem algo de ambos os pais, mas também é sempre diferente de cada um dos dois. Globalmente, o processo é uma transculturação, e esta palavra inclui todas as fases da sua parábola. (ORTIZ, 1978, p. 92-96 – tradução nossa)

Estas passagens do livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, estudo editado em 1940, escrito pelo intelectual e ensaísta cubano, Fernando Ortiz (1881-1969), apresentariam um conceito que viria a ser de grande relevância para a investigação dos diversos aspectos vinculados ao problema da constituição da identidade ibero-americana: a teoria da “transculturação”. Como diria o próprio pesquisador, o então neologismo “transculturação” surgiria como princípio alternativo à ideia disseminada de “aculturação”: juízo até então hegemônico, vinculado ao processo de formação da identidade cultural dos povos latino-americanos, mas que traria a noção de uma transferência puramente vertical dos valores sociais, econômicos, religiosos, morais, éticos, artísticos, arquitetônicos, provenientes das metrópoles dominadoras, frente ao desolado cenário das Índias Ocidentais e diante dos povos que lá habitavam – sem oferecer a possibilidade de qualquer interferência dos povos locais subjugados, que deveriam acolher integralmente os aportes culturais provenientes dos países europeus.

Pelo contrário, ao discorrer, especificamente, sobre a questão cubana, Fernando Ortiz colocaria que, para o conceito de “transculturação”, estariam necessariamente previstas as trocas de experiências entre todas as sociedades, todas as civilizações – europeias, nativas, africanas – que participariam da intrincada trama de acontecimentos que permearia a composição de novas identidades ibero-americanas. Ou seja, mesmo admitindo que, em um primeiro momento, estas transmutações teriam sido abertamente assimétricas em favor das culturas colonizadoras, o resultado posterior destes processos – destas ações que provocariam, inevitavelmente, uma complexa combinação entre distintas realidades culturais – seria a constituição de modernas civilizações que não seriam a simples extensão das sociedades dominadoras; nem se confundiriam com a direta

continuidade do universo cultural que caracterizaria os povos subjugados; também não se configurariam como a fusão imediata, bem como a elementar miscigenação, entre as culturas que se encontrariam no vasto território das Américas, culturas em constante processo de colisão e conflito⁸. Na verdade, mesmo sendo geneticamente herdeiras dos colonizadores e dos colonizados, as civilizações americanas – não aquelas pré-colombianas, mas as nascidas ou trazidas para cá após a descoberta europeia de 1492 – apresentariam características próprias, que extrapolariam o legado peninsular e autóctone: seriam novas culturas; inéditas sociedades.

É notório o fato deste conceito, concebido pelo escritor cubano no início da década de 1940, ter servido como um dos fundamentos essenciais que acabariam amparando o debate crítico que se abriria, já em meados dos anos sessenta, sobre os atributos basilares da arte e da arquitetura produzidas durante o processo de colonização da América ibérica – e mais especificamente sobre suas peculiaridades, seu aspecto original, seu caráter próprio. Muitos autores, como o crítico espanhol, atuante no Chile, Leopoldo Castedo (1970, p. 105)⁹, ou o professor cubano José Antonio Portuondo (1980, v. 1, p. 55)¹⁰, viriam a discorrer

⁸ A historiadora brasileira Janice Theodoro, especialista nos problemas que envolvem os processos de formação cultural da América colonial, rejeitaria, em seu livro de 1992, *América barroca*, a ideia de “miscigenação” para a conformação da identidade latino-americana. Ao contrário, professaria a noção de “policulturalismo”: “*Partindo desta proposição, questionamos a ideia de a América Latina possuir uma identidade resultante apenas de uma mistura (europeu + indígena). Optamos pelo pluralismo cultural. Supondo o pluralismo, não posso reduzir a história cultural da América à ideia do confronto (indígena versus europeu), bastante conhecida como a visão do vencedor e a visão do vencido.*” (THEODORO, 1992, p. 168)

⁹ Veja o livro, editado pela primeira vez em 1969, *Historia del arte e de la arquitectura latinoamericana. Desde la época precolombina hasta hoy* (CASTEDO, 1970).

¹⁰ Conferir o artigo de 1980, *El barroco latinoamericano, expresión de un proceso mediatorio*, presente nas Atas do já mencionado *Simposio internazionale sul Barocco Latino Americano*. Neste texto, Portuondo diria que: “[...] *A história da América é um longo processo de transculturação: a cultura europeia, entrada no Renascimento, se encontrou no Novo Mundo frente a culturas que já haviam alcançado um nível elevado de desenvolvimento, o que resultou, entre todas elas, em um abraço genético do qual havia de emergir uma nova cultura que, conservando traços evidentes das progenitoras, é, sem dúvida, diferente de cada uma delas. Na América Latina, Nossa América, como a chamara Martí, encontram-se e misturam-se a cultura europeia em suas diversas manifestações nacionais – Espanha, Portugal, França, Inglaterra, Holanda, Itália – com as culturas indígenas, às quais se somam rapidamente importantes contribuições culturais africanas, e um pouco menos e, mais recentemente, asiáticas.*” (PORTUONDO, 1980, p. 55 – tradução nossa) José Martí (1853-1895) foi um dos mais importantes poetas e revolucionários da história cubana.

sobre a questão conectando-a ao desenvolvimento de manifestações artísticas legítimas nos territórios coloniais.

Mas, indubitavelmente, quem viria explorar mais o tema, ao se dirigir diretamente à arquitetura, seria o historiador e crítico de arquitetura Ramón Gutiérrez. O arquiteto argentino aplicaria a teoria da “transculturação” para fomentar uma discussão que versaria sobre o lento e complicado processo de desenvolvimento da arquitetura e das cidades nas Américas durante e após as ações de conquista e ocupação de seu monumental território pelas nações ibéricas – conjecturas professadas em inúmeros artigos e livros publicados desde a década de 1970.

O fenômeno, que definitivamente coordenaria a constituição da arquitetura no Novo Mundo, se desenharia através de um esquema de intercâmbio cultural entre os povos dominadores (no caso, as metrópoles ibéricas) e os povos dominados – os grupos nativos americanos subjugados pelos impérios católicos europeus, assim como, em um segundo momento, os descendentes nativos de espanhóis (*criollos*), os negros africanos, os mestiços. Mesmo admitindo que, inicialmente, seriam mínimas, ou fatalmente inexistentes, as contribuições autóctones para a formação da arquitetura colonial, já no começo do século XVI as construções revelariam soluções de alto padrão compositivo – qualidade reconhecida para além do tradicional preconceito que professaria seu caráter primitivo e distorcido frente às matrizes europeias (GASPARINI, 1980, p. 389): obras que já apresentariam características originais que demonstrariam certa diversidade diante daquelas edificadas nas metrópoles. Estas peculiaridades estariam relacionadas a um interessante mecanismo atrelado às ações de “transculturação” que comandariam o desenvolvimento da arquitetura ibero-americana, artifício reconhecido por Gutiérrez e parcialmente exposto no trecho abaixo, retirado do ensaio *Aproximaciones al Barroco hispanoamericano en Sudamérica*, inserido na publicação de 1997, organizada pelo mesmo crítico argentino, intitulada *Barroco Iberoamericano. De los Andes a los Pampas*:

Na interação entre a cultura doadora-dominante e a receptora-dominada, é claro que não se produz um traslado simétrico, mas, pelo contrário, carregado da intencionalidade do poder da conquista que opera através de vários mecanismos de imposição. No entanto, uma primeira constatação torna evidente que no próprio seio da cultura transmissora

européia se gerará uma espécie de processo de decantação e seleção. Nem todos os elementos da cultura material são transferidos para a América, seja por impossibilidade física (capacidade dos navios) ou por seleção dos mais aptos para a nova realidade. Esta seleção implica em um recorte da cultura de origem que se projeta sobre manifestações hegemônicas e se translada com um perfil diferente de sua própria realidade. Na verdade, não passam para a América todas as línguas faladas na Península Ibérica, mas o faz o castelhano que hegemoniza a modalidade de contato. Da mesma forma, em termos de arquitetura, as expressões populares com as diversas regiões de Espanha não estão presentes, como uma singularidade, no traslado para a América. (GUTIÉRREZ, 1997-a, p. 11 – tradução nossa)

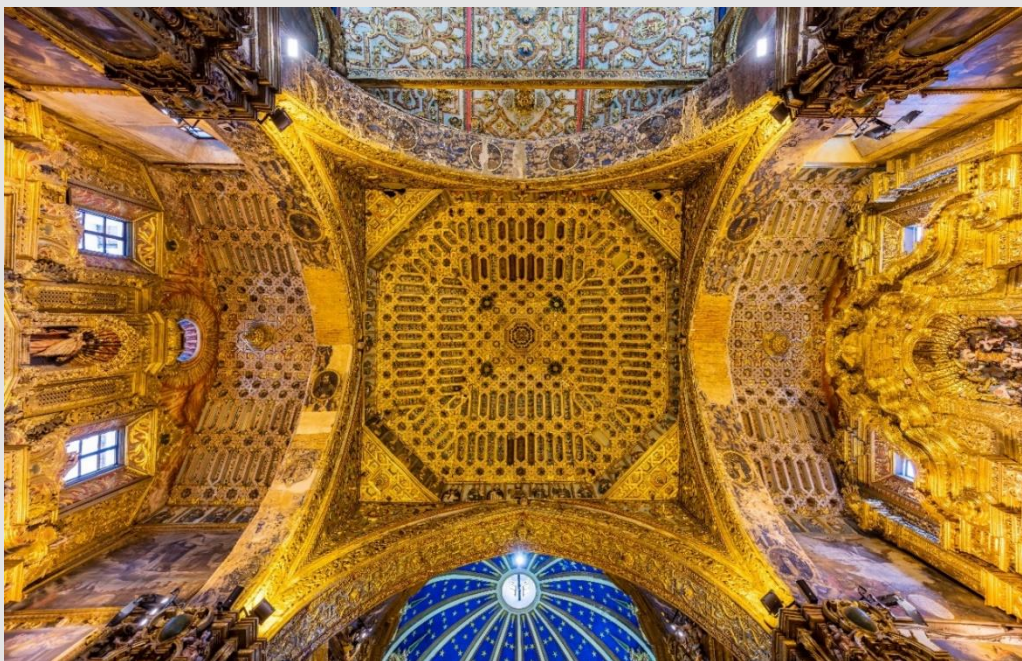
Ou seja, neste processo essencial de transferência das manifestações arquitetônicas e construtivas praticadas em toda Península Ibérica, seja em relação às obras de caráter erudito, ou frente aquelas de teor popular ou vernáculo, apenas alguns traços essenciais da arquitetura civil, religiosa, oficial e militar seriam deslocados da enorme diversidade cultural ibérica para a “desolada” realidade Americana: soluções tecnológicas, formais e de conteúdo utilitário atreladas a praticamente toda extensão do território da Península, contudo, naturalmente, mais influenciadas por algumas regiões diretamente vinculadas à empresa da conquista. E mesmo para as províncias que contariam com uma maior afluência de imigrantes que se dirigiriam às Índias Ocidentais – regiões cujas tradições locais tenderiam, prontamente, a influenciar a arquitetura levantada no além-mar – a ação seletiva prosseguiria comandando o traslado de experiências formais, tipológicas e técnicas: especialmente devido à necessidade de adaptação das reminiscências construtivas peninsulares a um cenário monumental e desconhecido. Assim, condicionantes tão diferentes e tão variados em relação àqueles que espanhóis e portugueses estavam acostumados exigiram um imenso esforço de acomodação: uma geografia até então ignorada; uma grande diversidade climática; peculiares formações orográficas, topográficas e de tipos de solo; materiais construtivos específicos aos diversos territórios americanos colonizados; mão de obra não adaptada ao tipo de arquitetura que chegava oriunda da metrópole; e, finalmente, novas demandas arquitetônicas provenientes de uma realidade política, econômica, social e religiosa enigmática, realidade vinculada ao caráter e à identidade cultural das jovens civilizações que deveriam estabelecer-se.

Esta situação acabaria gerando uma reunião sumária de diferentes soluções construtivas oriundas das metrópoles, ação seletiva entre os recursos arquitetônicos que melhor se adaptassem à nova e complexa situação – uma natural eleição entre inúmeros condicionantes ligados às tradições ibéricas, aplicada espontaneamente para o comando impositivo da cultura arquitetônica no Novo Mundo.

Para além do esquema seletivo, no que se refere, especificamente, à arquitetura concebida nas regiões conquistadas poucas décadas após a descoberta das novas terras, inclusive na grande extensão que englobaria as ilhas do Caribe – área na qual viria a se concentrar os primeiros esforços de colonização e onde seriam fundadas as cidades mais antigas –, uma ação de síntese entre ancestrais e dispares experiências europeias viria caracterizar a arquitetura que deveria ser assentada nos novos territórios. Este mecanismo faria com que soluções arquitetônicas que se desenvolveriam durante séculos na Península Ibérica, através das mais variadas motivações e das mais diversificadas origens, fossem incorporadas ao mesmo tempo e de forma imediata em muitas obras da arquitetura oficial, civil e religiosa realizadas por mestres espanhóis ainda nos primeiros anos da colonização caribenha – e também por construtores *criollos* e nativos nas próximas etapas da ação colonizadora.

Ou seja, na Europa, e mais particularmente, em Espanha e Portugal, os “estilos” artísticos respeitariam certa lógica cronológica; as diversas temporalidades da história da arquitetura (é bom dizer, formuladas nos últimos séculos pelos críticos de arte) seriam fundamentadas na busca por uma coerente resposta formal – mas também técnica, tipológica, utilitária – a demandas especificamente peninsulares, nascidas e praticadas na Idade Média, bem como no período humanista, no Renascimento e no Maneirismo. Cada manifestação estaria, necessariamente, datada de acordo com as motivações culturais que a teria produzido; logo, seria irrecuperável para outros tempos – para outras realidades históricas e, conseqüentemente, outros contextos existenciais. A América colonial, pelo contrário, distante do panorama que permearia a constituição da arquitetura no

Velho Mundo, afastada dos verdadeiros condicionantes que teriam gerado os “estilos” artísticos que se manifestariam na Península Ibérica católica, ou que viriam influenciar a arquitetura cristã em seus séculos de formação, se encontraria liberta, no processo de “transculturação”, desta cronologia artística espanhola – consequentemente, apta a utilizar experiências dispares e de inúmeras épocas em um mesmo edifício: o Mourisco, da ocupação árabe; o Mudéjar, “estilo” hispano-muçulmano praticado após a reconquista (Figura 06); o Românico e o Gótico (especialmente aquele influenciado pelos estilos flamengos) dos últimos séculos medievais; a arte isabelina, praticada na era dos Reyes Católicos; o Plateresco, “maneira” decorativa espanhola dos séculos XV e XVI (Figuras 07-11); o Renascimento e o Maneirismo, “movimentos” contemporâneos à dominação e ocupação das Índias Ocidentais; e, até mesmo, distanciando-se da influência direta da metrópole dominadora, alusões decorativas, iconográficas, técnicas, arquitetônicas provenientes das construções pré-colombianas¹¹.



¹¹ Segundo o arquiteto espanhol Fernando Chueca Goitia: “*A arte plural da Espanha que na península guarda certa sequência cronológica, na América se perde e se converte em uma arte intemporal, na qual coexistem os diversos estilos que perderam seu significado histórico, para alcançar um sentido trans-histórico ou intra-histórico.*” (CHUECA GOITIA, 1980, v. 1, p. 190 – tradução nossa)

Figura 06: Cúpula do cruzeiro da Igreja do Convento de San Francisco de Quito, Equador. Destaque para o artesoadado mudéjar que compõe a superfície da calota octogonal. Arcos góticos (ogivais) dão apoio ao domo. A decoração do interior foi executada nos séculos XVII e XVIII.

Fonte: Diego Delso, 2015. License CC BY-SA.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_de_San_Francisco,_Quito,_Ecuador,_2015-07-22,_DD_159-161_HDR.JPG



Figura 07: Fachada plateresca da Igreja do Convento de San Agustín de Acolmán, no México – edifício iniciado em 1539.
Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.



Figura 08: Igreja fortificada do Monastério de San Nicolás de Tolentino, em Actopan, México (1550).
Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

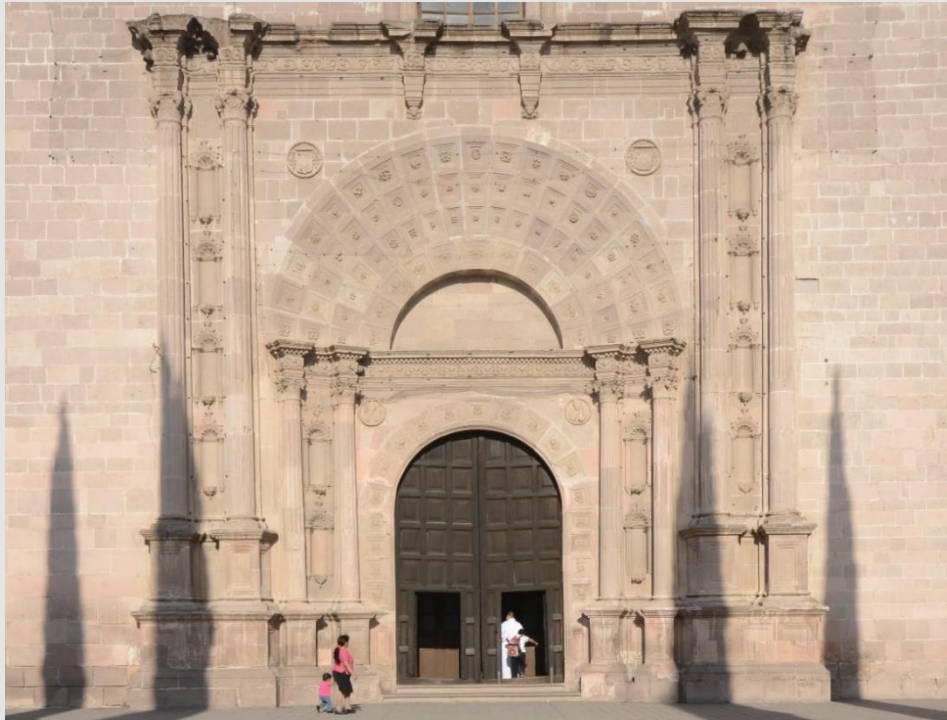


Figura.09: Frontispício plateresco da Igreja do Monastério de San Nicolás de Tolentino, em Actopan.



Figura 10: Presbitério da Igreja do Monastério de San Miguel Arcángel, em Huejotzingo, no México - iniciado em 1544. Abóbada do gótico tardio.
Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

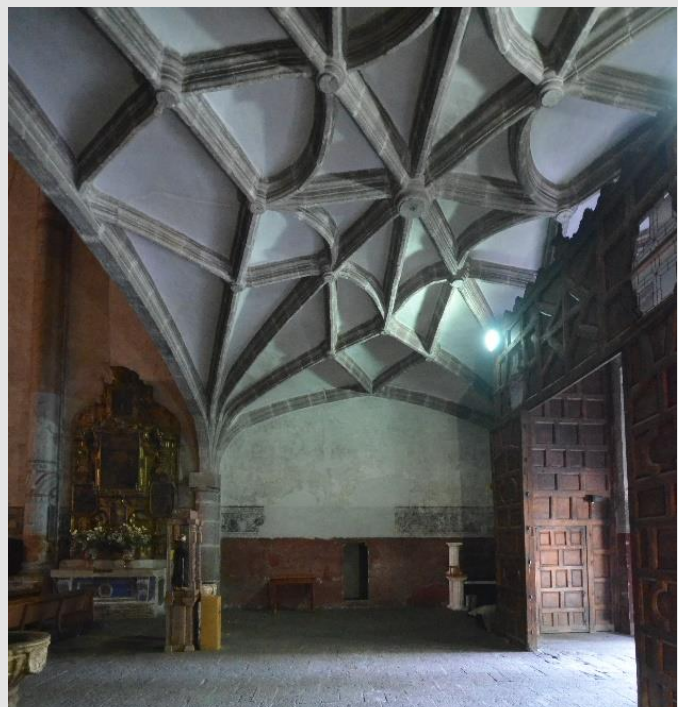


Figura 11: Abóbada do gótico tardio que sustenta o coro da Igreja do Monastério de San Miguel Arcángel, em Huejotzingo.
Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

Portanto, em um primeiro momento, especialmente na área sobre o domínio espanhol, seria promovida uma síntese entre estes distantes experimentos artísticos: elementos que seriam frequentemente fundidos em uma mesma obra, como se o edifício fosse o fruto de séculos de intervenções – situação que determinaria, inevitavelmente, a constituição de uma arquitetura com traços próprios, originais. Este processo atemporal de seleção e reunião simplificada de inúmeras “maneiras” artísticas em um único monumento já poderia ser vislumbrado na terceira versão construída da mais primitiva catedral americana: a Catedral Primada de Santo Domingo, templo reedificado na década de 1520, sob a supervisão do arquiteto Luis de Moya (Figura 12):

Ao próprio sua própria história o condensa. Quando realiza a catedral de Santo Domingo em pouco mais de um quarto de século, incorpora o gótico tardio das abóbadas nervuradas, capitéis de gótico isabelino, a portada do renascimento plateresco e uma janela mudéjar na abside do templo. O que havia levado séculos para se desenvolver na Espanha aparece todo junto em uma só obra americana. (GUTIÉRREZ, 1997-a, p. 11 – tradução nossa)



Figura 12: Fachada plateresca da Catedral de Santa María de la Encarnación, a sede episcopal de Santo Domingos, Catedral Primada da América. Sua construção foi iniciada em 1521.

Fonte: Mariordo, 2018. License CC BY-SA 4.0.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Catedral_Primada_SD_01_2018_7934.jpg

No entanto, já na primeira metade do século XVI, episódios arquitetônicos e urbanísticos coloniais ultrapassariam, visivelmente, a mera justaposição sumária de soluções construtivas, tipológicas, formais, espaciais e decorativas, oriundas de diversos “estilos” artísticos fundados em séculos de história da arquitetura ibérica, para buscar procedimentos que conectariam o *modus operandi* europeu com a desconhecida realidade autóctone que se desvelava – ações desenvolvidas nos territórios continentais, principalmente na região do México, que contaria com grandes esforços de conquista e ocupação a partir da década de 1520. Nestas áreas, habitadas por uma imensa população de grupos nativos de alto grau de desenvolvimento social e tecnológico, hábeis estratégias de domínio e apaziguamento dos povos originários deveriam ser elaboradas para submetê-los à nova ordem imposta pela coroa espanhola, assim como para convertê-los à religião católica e também extirpar suas antigas idolatrias. Neste sentido, a simples transposição dos modelos arquitetônicos religiosos ao cenário americano não se mostraria, precocemente, eficiente, levando os responsáveis pela construção das igrejas e dos conventos destinados aos indígenas a buscarem soluções alternativas para um enorme problema que surgia: a conversão de um número impressionante de indivíduos à Igreja católica – de fato, milhões de nativos, com crenças e idolatrias profundamente consolidadas.

Esta demanda inédita decretaria a concepção de novos programas construtivos que resultariam em soluções espaciais, arquitetônicas e urbanísticas originais: notadamente um novo uso atribuído ao átrio, muitas vezes fortificado, das igrejas e dos conventos ligados à catequeses dos povos autóctones – espaço geralmente pontuado pelas chamadas *capillas-posas*, bem como pela ereção das capelas abertas de índios, acopladas às igrejas principais das estruturas monásticas (GUTIÉRREZ, 1997-b, p. 31). O acadêmico americano, John McAndrew, em seu detalhado estudo, publicado em 1965, no livro *The open-air churches of the sixteenth-century Mexico: Atrios, Posas, Open Chapels and other studies*, revelaria o caráter peculiar destas experiências quando confrontadas à rigorosa tradição da arquitetura religiosa praticada na Península Ibérica no século XVI,

recursos acatados em função da impossibilidade de resolução, por meios tradicionais, do problema da conversão e catequese dos índios – questão de primeira ordem para a Igreja contrarreformista:

Apesar disto, o isolamento geográfico em relação à família das Igrejas da Europa permitiu a ambos os braços da Igreja mexicana um pouco de liberdade em algumas práticas ainda não enrijecidas pela estabelecida doutrina da Igreja (um dom gratuito decorrente do liberalismo tardio na Espanha, mas impensável lá no meio do século XVI). Algumas modificações práticas tiveram de ser toleradas, mesmo em matérias tão centrais como a administração dos Sacramentos. A maioria das variações locais foram estabelecidas em dias difíceis, perto do início da conversão: a mais importante delas foi a utilização do átrio como uma igreja ao ar livre.

As necessidades especiais dos milhões de indígenas convertidos e em conversão potencial foram a causa desta surpreendente divergência da prática europeia. O uso de um pátio para conter a congregação durante os cultos – virtualmente como a nave de uma igreja – foi provavelmente aceito pelos frequentadores porque isto resolveu um problema difícil para o qual não havia precedentes Europeus. (MCANDREW, 1965, p. 205 – tradução nossa)

Aparecendo à frente de diversas igrejas e conventos monumentais – estruturas



México – edificado a partir de 1549.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

arquitetônicas que, frequentemente, seriam edificadas a partir de um esquema tirânico de sobreposição da sua mole a antigos complexos religiosos pré-hispânicos derrubados pelos invasores espanhóis, estratégia que revelaria o claro

intuito de apagar qualquer reminiscência do passado pagão através do sepultamento dos restos materiais das culturas nativas –, o grande espaço vazio do átrio, espaço derivado das tradições arquitetônicas e urbanas europeias, apresentaria uma relevância muito maior nas Índias Ocidentais do que jamais alcançaria na Espanha. Diante de templos incapazes de conter em seu interior pouco mais que uma centena de fiéis, o átrio contaria com uma trama espacial elaborada para que seu ambiente pudesse acolher milhares de indígenas, oferecendo conforto e segurança aos potenciais crentes que deveriam assistir os ofícios ao ar livre (Figuras 13-14).

Para além do fato de solucionar a grave questão da falta de espaço nas igrejas erguidas para os povos originários, que deveriam ser convertidos e catequizados, o átrio, paradoxalmente, seria um artifício arquitetônico muito melhor adaptado à



Figura 14: Átrio fortificado do Monastério de San Miguel Arcángel, em Huejotzingo, no México (1544). Ao fundo se vê uma das *capillas posas* do monastério.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

herança cultural e espiritual autóctone do que a cavidade interior das basílicas cristãs: os claustrofóbicos aborígenes estavam acostumados a assistir a seus rituais pré-colombianos a céu aberto; na verdade, a população nativa não compreenderia e não aceitaria, de imediato, o ato impositivo de se vivenciar grandes ambientes fechados para a oração e a missa, temendo-os, inclusive – preferindo formas exteriores de culto, que estariam impregnadas das tradições locais de atribuir caracteres especiais aos lugares. Logo, segundo afirmaria Gutiérrez, no já citado

livro *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, o átrio: “[...] tendeu a apoiar a ideia de lugar para morar, e a hierarquizar funções religiosas e sociais sinalizando a estratificação por sexo e idade, enfatizando os diferentes níveis de aprendizagem.” (GUTIÉRREZ, 1997-b, p. 30 – tradução nossa)

Nesta mesma direção, outro expediente arquitetônico peninsular teria grande repercussão e importância para as estruturas religiosas, edificadas com o objetivo de professar a fé católica nas colônias: as *capillas-posas* – pequenas capelas concebidas para dar apoio aos rituais desenvolvidos durante os percursos das procissões; organismos semelhantes, física e funcionalmente, aos passos da paixão lançados por toda a extensão dos núcleos urbanos coloniais brasileiros. Dispostas, geralmente, nos cantos dos átrios – muitas vezes adoçadas a poderosas cintas de fortificações concebidas para abrigar e proteger, em seus domínios, igrejas e conventos construídos como verdadeiras fortalezas (com grossas paredes, pequenas janelas seteiras e ameias em suas coberturas) –, as *capillas-posas* contribuiriam para dividir, hierarquicamente, os setores do grande vazio que se abriria à frente dos edifícios religiosos, assinalando os pontos de reunião para o ato de conversão e catequização de homens, mulheres, crianças. Ou seja, dentro das grossas paredes que encerrariam o complexo sacro e que dariam um sentido de intimidade e segurança para os indígenas que acorreriam aos ofícios ao ar livre, as *posas* constituiriam, como diria Gutiérrez (2007-b, p. 30), os elementos ordenadores do espaço (Figuras 15-16).



Figura 15: *Capilla posa* plateresca do Monastério de San Miguel Arcángel, em Huejotzingo, no México.
Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.



Figura 16: *Capilla posa*, ao lado da *capilla de indios*, do Monastério de San Miguel Arcángel, em Huejotzingo, no México.
Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

Mesmo reconhecendo a importância do átrio fortificado e das *capillas-posas*, os mais originais dos estratagemas arquitetônicos relacionados ao problema da catequese dos nativos viriam a ser as capelas abertas – estruturas levantadas dentro dos complexos urbanos constituídos pelos conventos e mosteiros do século XVI. Também conhecidas como *capillas de indios*, estes organismos apareceriam ao lado dos templos erguidos para os nativos – agregados à sua frontaria principal, ou acoplados às suas elevações laterais – voltados para o átrio no qual a população deveria se agrupar. Na verdade, segundo diria Leopoldo Castedo, os grandes edifícios monásticos construídos na Nueva España no século XVI apresentariam uma trama espacial que culminaria nestes novos expedientes arquitetônicos: “Constam de um amplo pátio frontal, fechado por altos muros com ameias e três portas nos eixos, o templo e o mosteiro. Ao fundo da esplanada se levanta imponente a igreja, com capela aberta na maior parte dos casos e os arcos na entrada.” (CASTEDO, 1970, p. 109 – tradução nossa)



Figura 17: Imensa *capilla abierta de indios* que se abre para o átrio lateral da Igreja do Monastério de San Nicolás de Tolentino, em Actopan, México – meados do século XVI.
Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

A maioria das capelas, lançadas ao rés do chão, ou na altura do coro das igrejas, serviria para acolher o padre enquanto proferia os serviços religiosos para a imensa população de nativos distribuída pela área livre à frente, ou concentrada dentro do espaço cerrado do átrio. Deste modo, a cerimônia religiosa se aproximaria dos rituais pré-colombianos mesoamericanos: tanto nas *capillas abiertas*, quando nas pirâmides maias, zapotecas, toltecas, astecas – os templos, conhecidos como *teocallis* –, o sacerdote seria o único a estar protegido por uma cobertura arquitetônica, enquanto a população assistiria ao culto a céu aberto (GUTIÉRREZ, 1997-b, p. 33). Para além da interface com antigas práticas nativas, as capelas de índios assumiriam o mesmo papel ancestral do presbitério das igrejas cristãs, sendo muitas vezes tratadas arquitetonicamente de modo equivalente, com a mesma exuberância dos templos tradicionais (Figuras 17-22). Por sua vez, o átrio, ou simplesmente o espaço livre que deveria abrir-se diante da capela, funcionaria como a nave da igreja, só que desta vez lançada ao ar livre, recebendo a congregação dos

fiéis que afluiria à missa.



Figura 18: *Capilla abierta de indios* do antigo Convento Franciscano de Tlaxcala, México, inaugurada em 1539. Também conhecida como Capela do Rosário, marca uma das entradas do átrio principal do convento. Seu exterior é formado por três arcos *mudéjares*. Sua abóbada interna foi levantada em estilo gótico tardio.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.



Figura 19: A capela de índios de Tlaxcala, com o campanário do Convento Franciscano ao fundo. Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.



Figura 20: As escadas ao lado da capela de índios de Tlaxcala marcam um dos acessos ao átrio principal do convento. Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.



Figura 21: Igreja do Convento Franciscano de San Martín, em Huaquechula, na região de Puebla, México. Primeira metade do XVI. *Capilla abierta* superior, ao lado da



Figura 22: Detalhe da abóbada do gótico tardio da capela aberta de índios que se abre em posição elevada, ao lado da Igreja do Convento Franciscano de San Martín, em Huaquechula.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.



Figura 23: Capilla Real do Convento Franciscano de San Gabriel Arcángel, em Cholula, México. Imensa capela de índios claramente inspirada na arquitetura de mesquitas, como a de Córdoba – com suas 49 cúpulas sustentadas por inúmeros pilares e colunas. Segunda metade do século XVI.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

Outro tipo muito comum de capela aberta seria conformado por uma vasta

estrutura constituída por diversas naves paralelas, separadas por colunas que sustentariam abóbadas ou telhados de madeira. De clara influência mourisca – por lembrar, parcialmente, a estrutura das mesquitas construídas no Al-Ándalus –, estes organismos, além de confirmarem o intrincado processo de “transculturação” pelo qual teria passado a arquitetura nas Índias Ocidentais, revelariam uma solução intermediária entre a igreja tradicional europeia e a igreja para nativos a céu aberto: grande parte da corporação de fiéis estaria disposta dentro da galeria aberta na qual se encontraria o padre; e uma maior concentração de nativos poderia assistir ao culto do exterior¹² (Figura 23).

As estruturas arquitetônicas definidas pelo átrio fechado e pelas capelas abertas de índios – verdadeiros complexos urbanísticos, já que a liturgia católica extrapolaria o interior do templo, exigindo uma renovação do *design* da parte externa do adro, influenciando o planejamento urbano setorial (CHUECA GOITIA, 1980, v.1, p. 192) – revelariam um interessante processo de transculturação no qual experiências medievais espanholas ganhariam, nas colônias além mar, um vulto maior e um significado completamente diverso daquele europeu¹³. Neste sentido, Antonio Bonet Correa, no artigo *Antecedentes españoles de las capillas abiertas hispanoamericanas*¹⁴, discorreria, justamente, sobre as possíveis fontes peninsulares que teriam embasado a construção das capelas abertas no Novo Mundo. Contudo, independente do fato das capelas de índios terem sido concebidas a partir de uma influência calcada em exemplos arquitetônicos pontuais fundados no medievo espanhol, o autor admitiria que, devido a demandas novas, comandadas por programas arquitetônicos inéditos:

¹² Na verdade, seria possível encontrar por toda área andina ricos exemplares de capelas abertas de índios. Elas, frequentemente, apareceriam acima das portadas principais das igrejas – sejam lançadas no eixo frontal dominante, ou nas elevações laterais dos templos.

¹³ John McAndrew exaltaria as igrejas ao ar livre da Nueva España como uma das maiores criações americanas: “Este livro trata do que pode ter sido a mais dramática inovação da arquitetura americana antes do arranha-céu: a igreja ao ar livre dos índios do México. Criada no século XVI pelas urgências de uma vasta campanha de conversão religiosa, a igreja ao ar livre pode ser propriamente compreendida hoje apenas como um produto desta conversão.” (MCANDREW, 1965, p. VII – tradução nossa)

¹⁴ Texto presente na coletânea de ensaios do autor, publicada em 1978, e denominada *Morfología y ciudad: urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*.

“[...] as capelas abertas ou capelas de índios são uma das características mais originais da arquitetura religiosa do século XVI na Nueva España. Os historiadores da arte assinalaram com razão que tal como se apresentam, destinadas a uma função determinada do culto, podem considerar-se como criação exclusivamente mexicana.” (BONET CORREA, 1978, p. 8 – tradução nossa)

Ou seja, mais uma vez a constituição da arquitetura hispano-americana do século XVI passaria por processos seletivos e de síntese entre experiências ancestrais peninsulares para alcançar resultados inéditos – neste caso, dirigidos a um problema específico colocado frente ao ato supostamente civilizatório. No entanto, para Ramón Gutiérrez, estes peculiares mecanismos que permeariam a constituição da arquitetura que se praticaria nas Índias Ocidentais durante a maior parte do século XVI “evoluiriam” para um esquema mais consistente com a eclosão da poética barroca. Ao invés da simples somatória de experiências diversas aplicadas em uma mesma obra através de um processo de acumulação de soluções arquitetônicas e urbanísticas europeias e pré-hispânicas oriundas de diversos tempos e realidades, a arquitetura barroca hispano-americana, em formação a partir do início da próxima centúria, seria configurada por meio de um legítimo processo de integração que superaria a inevitável fragmentação inicial, conduzindo ao desenvolvimento de soluções realmente maduras e singulares, nas quais as presenças nativas, afro-americanas e *criollas* entrariam em coerente interface com os esquemas transplantados da metrópole:

A síntese do século XVI como acumulação e somatória de experiências diversas: góticas, platerescas, mudéjares, renacentistas ou pré-hispânicas, começa a variar em um processo diferente. Já não será acumulação e sim integração. Os limites se desmancham, o subalterno passa a ser emergente, a capacidade de apropriar-se de ideias, conceitos ou formas, não será linear, e sim envolvente, criativa, geradora de novas respostas.

Um mundo fronteiro, ‘consolidado’, porém, por sua vez, flexível, com limites móveis, com bordas imprecisas, onde a realidade e a irrealidade são quase a mesma coisa, onde a aparência joga tanto quanto o ser. Este era um mundo propício para que as reprimidas formas de expressão dos setores postergados aflorassem em todo o seu vigor. E assim foi. (GUTIÉRREZ, 1997-b, p. 103 – tradução nossa)

A ARQUITETURA BARROCA IBERO-AMERICANA

Já foi comentado que o espírito barroco perseguiria, obsessivamente, mecanismos de direção das massas, investindo em uma arte que alcançasse, integralmente, todas as camadas da sociedade com o intuito de persuadi-las ao apoio, ou a simples submissão às estruturas de poder dominante. No caso da América ibérica seiscentista e setecentista, a necessidade de os nativos, negros, mestiços, *criollos*, espanhóis e portugueses prestarem veneração e obediência ao rei, bem como declararem profunda devoção à Igreja católica, abriria caminho para que a arte barroca colonial viesse a se configurar como um mecanismo retórico avançado de propaganda, no qual toda experiência sensorial que pudesse seduzir e conquistar o súdito e o fiel seria desejável.

Logo, apesar de o Barroco ser fruto de mecanismos figurativos que acolheriam diversos artifícios conectados ao legado clássico greco-romano (herança redescoberta pelos humanistas renascentistas do Quattrocento italiano e elemento basilar para a constituição da linguagem gramatical da arquitetura dos séculos XVI, XVII e XVIII) – apesar do Barroco deflagrar, amiúde, experiências que revelariam a revisão de um antigo Classicismo contido, então reinterpretado sob a égide do espetáculo, renovado através da exaltação da fantasia e da imaginação barrocas –, a poética seiscentista permitiria que a expressão artística alçasse voos infinitamente mais altos. Esta liberdade de articulação da forma arquitetônica em prol do desenvolvimento de envolventes acontecimentos cenográficos se daria, particularmente, através da ruptura com qualquer preconceito relativo ao uso de formas, composições e espaços, abrindo o caminho para uma espécie de ecletismo que acolheria, em uma mesma obra, soluções vinculadas a outros momentos da história da arte: concepções espaciais e formais ainda filiadas à gramática arquitetônica grega e latina, mas em absoluta consonância com outras linguagens edilícias, conectadas a contextos geográficos e temporais diversos – permitindo que as tradições locais se integrassem, naturalmente, à forma perseguida para alcançar o grande teatro barroco (Figuras 24-26).

Não



Figura 24: Armação cenográfica de madeira que forma a nave elíptica e o interior dourado, profusamente ornamentado, da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto – primeira metade do século XVIII. Fonte: Rodrigo Baeta, 2008.

obstante, a poética arquitetônica dos séculos XVII e XVIII superaria, igualmente, a radical crítica quinhentista à herança naturalista greco-romana, produzindo



Figura 25: Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto. Fonte: Rodrigo Baeta, 2008.



Figura 26: Interior da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto. Fonte: Rodrigo Baeta, 2008.

manifestações que não teriam um compromisso necessário com o uso canônico dos condicionantes clássicos, mas que tampouco buscariam sentido na revelação de sua

desarticulação e implosão – como fariam os artistas maneiristas. Ou seja, como afirmaria o arquiteto italiano Paolo Portoghesi, no texto de 1980, *Il contributo americano allo sviluppo dell'architettura barocca*¹⁵, o Barroco assumiria características estilísticas desiguais em todos os contextos em que viria a ser acolhido – mas alguns princípios comuns imperariam: entre eles, o uso antidogmático daquele repertório clássico derivado do fenômeno artístico e arquitetônico humanista. Esta ampliação das possibilidades, até então rígidas, de usufruto do espólio greco-romano, bem como de sua eventual transgressão, não partiria de um desejo de denúncia de um mundo disforme e problemático, mas se colocaria ao lado de uma aspiração à liberdade exercida em uma conjuntura tão tirânica e limitativa quanto seria aquela do *Ancien Régime*; aquela dos grandes Estados absolutistas e da Igreja católica reformada:

O antidogmatismo barroco, explicável psicologicamente como contrapartida de uma vida social estática e convencional (única saída possível para uma aspiração, tanto mais intensa quanto menos satisfeita, de liberação e de liberdade) é indispensável para poder qualificar o modo como vem empregado o repertório clássico. Tem-se dito que o barroco recusa regras e leis: esta afirmação não é totalmente correta apesar de conter uma parte de verdade. Certamente a regra não é absorvida como um freio, como um vínculo (como foi assumida pelos homens do primeiro Renascimento), mas aparece continuamente evocada, mesmo quando é transgredida, como princípio de organização. (PORTOGHESI, 1980, p. 11 – tradução nossa)

No cenário americano, este sentimento de liberdade poderia assumir um patamar ainda mais elevado; as expressões artísticas e arquitetônicas coloniais seriam apropriadas pelos diversos componentes da pirâmide social como possibilidades de refúgio e libertação deste mundo restritivo a que se referia Portoghesi. Um panorama opressivo, formado no primeiro grande século de conquistas e ocupações do território das Índias Ocidentais, caracterizado pela colisão entre duas realidades sociais consolidadas e ampliadas a partir do século XVII: de um lado, as culturas dominantes ibéricas, asseguradas pela presença dos agentes dos governos coloniais,

¹⁵ Este ensaio seria publicado algumas vezes, em diversas coletâneas e anais de eventos. A versão aqui contemplada é a que sairia no catálogo da exposição *Barocco Latino Americano*, evento que aconteceria em Roma em 1980. Versão idêntica àquela que constaria nas atas do *Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano*.

delegados pela direção das metrópoles invasoras – assim como a Igreja, que se tornaria o elemento basilar de toda vida na América Latina; de outro lado, as classes subjugadas, constituídas pelos povos originários – mas também por descendentes de espanhóis e portugueses, negros africanos e mestiços (Figura 27).



Figura 27: Igreja de La Compañía, em Arequipa, Peru. Iniciada em 1590, sua exuberante portada barroca seria concluída em 1654. Compondo o frontispício, a decoração planimétrica com motivos andinos, bem como a releitura local da modernidade clássica, marcariam o chamado estilo *mestizo* – típico da cidade peruana.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2007.

O Barroco apresentaria este curioso paradoxo: a mesma arte que serviria para celebrar o poder dominante – as mesmas manifestações que atuavam como propaganda do regime imperial e da Igreja romana – abriria espaço para exercícios de experimentação e inovação, ação calcada na transfiguração das formas peninsulares que chegariam através do já comentado processo de

“transculturação”. Na verdade, esta aliança entre conservadorismo (frente aos regimes dominantes) e inovação (relativa à expressão artística), segundo o juízo do historiador espanhol José Antonio Maravall (2007, p. 291-291), seria fundamental para o papel imperativo da arte barroca: o esforço de persuasão. Os avanços conquistados na expressão artística, as modernas transformações que a arquitetura deveria acolher em prol da integração entre os expedientes tradicionais europeus e os aportes indígenas (e locais, no geral), deveriam servir como uma significativa compensação à imobilidade reinante – à falta de liberdade política e religiosa; à impossibilidade de ascensão social; à vida restritiva e miserável. E é fato que o novo seduz.

Ou seja, no século XVII, bem como na próxima centúria, a fantasia e a maravilha barrocas comandariam a constituição de uma arquitetura que iria além daquelas primeiras transmutações edilícias de origem peninsular, desenvolvidas através das ações de seleção e de síntese, discutidas há pouco: iria além da justaposição sumária de certas soluções estilísticas e construtivas peninsulares em um mesmo edifício; além da adaptação, conduzida pelos religiosos europeus, de programas arquitetônicos medievais a uma realidade completamente distinta, ocasionando a elaboração de esquemas espaciais inéditos que favoreceriam o ato de domesticação, conversão, catequese dos nativos. De fato, a poética barroca abriria a oportunidade de articulação de novas expressões arquitetônicas – consequentemente, de uma montagem cenográfica diversa para o espaço urbano. Uma arquitetura elaborada por espanhóis, portugueses, *criollos*, nativos, negros e mestiços como uma extensão pertinente dos modos de vida que se consolidavam no panorama colonial:

O Barroco foi para o mundo americano, e ainda o é em boa parte, muito mais do que um repertório de formas cênicas susceptíveis de serem classificadas por seus rasgos visuais. O barroco foi e é, acima de tudo, a expressão de uma forma cultural que se liga, fortemente, com o estilo de vida e crenças da sociedade americana. É uma genuína expressão cultural que testemunha o momento maduro da mistura de valores, superando a fase superposta e acumulativa da conquista para dar expressão a uma forma profunda de integração. (GUTIERREZ, 1997-a, p. 13 – tradução nossa)

Logo, para esta etapa mais avançada do processo de “transculturação”, o acúmulo de experiências e tradições da arquitetura peninsular e europeia não seria

abandonado, mas se faria de modo ainda mais radical. A diferença, frente ao século anterior, é que desta vez o processo de integração produziria manifestações nas quais as soluções arquitetônicas oriundas das diversas regiões da Península Ibérica e de inúmeros contextos históricos europeus, apareceriam unificadas estilisticamente ao fundente barroco: um caldeirão que misturaria soluções arquitetônicas e produziria obras que expressariam completa coesão compositiva – para além da antiga justaposição de elementos díspares (Figuras 28-31). Deste modo, alcançaria resultados frequentemente mais amplos e avançados do que aqueles perpetrados na Espanha e em Portugal, onde a arquitetura barroca apresentaria muito menos exemplares, já que a maioria das obras de vulto, especialmente os edifícios religiosos, já teria sido edificada – além do fato de a expressão barroca estar, na Península Ibérica, frequentemente limitada a intervenções, indubitavelmente interessantes, em organismos medievais ou humanistas preexistentes.



Figura 28: Dramático interior barroco – com claras influências góticas, moçárabes, mudéjares, platerescas, renascentistas – da Igreja de La Compañia, em Quito (Equador), ambiente ornado nos séculos XVII e XVIII. A conjugação entre estas diversas reminiscências peninsulares, vinculadas a um longo espectro temporal, conseguiria alcançar um sentido de absoluta integração no cenográfico e persuasivo espaço barroco resultante.

Fonte: Diego Delso, 2015. License CC BY-SA.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_de_La_Compa%C3%B1a,Quito,Ecuador,2015-07-22,DD_149-151_HDR.JPG



Figura 29: Abóbada da nave da Igreja de La Compañia, em Quito. Teatral organismo barroco, com decoração mudéjar dourada, lunetas góticas, arcos plenos renascentistas.

Fonte: Diego Delso, 2015. License CC BY-SA.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_de_La_Compa%C3%B1a,Quito,Ecuador,2015-07-22,DD_119-121_HDR.JPG



Figura 30: Cúpula de La Compañia, em Quito. Fonte: Diego Delso, 2015. License CC BY-SA. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_de_La_Compa%C3%B1%C3%ADa,_Quito_Ecuador,_2015-07-22,_DD_122-124_HDR.JPG



Figura 31: Altar de principal da Igreja de La Compañia, em Quito. Fonte: Delso, 2015. License CC BY-SA. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_de_La_Compa%C3%B1%C3%ADa,_Quito,_Ecuador,_2015-07-22,_DD_125-127_HDR.JPG

Mesmo reconhecendo a diversidade de soluções oriundas do natural processo de “transculturação” que cada região do território ibero-americano passaria, em função da adaptação a seus condicionantes físicos e culturais preexistentes, mas também devido aos distintos agentes peninsulares que acorreriam aos variados cenários coloniais, trazendo, das suas províncias, a cultura espanhola e portuguesa – mesmo reconhecendo a conformação, através do espírito barroco, de numerosos espaços existenciais que se revelariam autenticamente americanos (ELINA ROSSI, 2001, v. 2, p. 825) –, a arquitetura barroca *nas Américas* apresentaria grande coesão de expressões, o que levaria o arquiteto Fernando Chueca Goitia a afirmar que:

Observe também que a arquitetura americana é compactada pela ligação de um único estilo fundamental: o barroco, o barroco com seus componentes mudéjares. É verdade que existem veneráveis monumentos que exibem a antiga execução de uma arte isabelina lidando com o gótico;

que o plateresco metropolitano colocou sua marca inconfundível em não poucas portadas e acessórios arquitetônicos; que maneirismo e herrerianismo gravitam lá com energia; que desde o século XV ao XIX a diversa aventura da arte espanhola deixou alguma representação no ultramar. Mas isso não passa de surtos esporádicos, curiosidade que enche de contentamento o pesquisador em busca de fenômenos marginais. O importante da América é o barroco e por meio dele o continente adquire a mais alta hierarquia artística, alto poder simbólico e uma unidade avassaladora. Espanha é uma na América e plural na Espanha. Quando eu penso nas Espanhas penso em Castela, na Galícia, em Aragão, na Catalunha, na Andaluzia, mas eu não penso em América, porque ali as Espanhas se converteram em Espanha, onde a arte plural da Espanha foi compactada, por obra e graça do barroco, na arte da Espanha ou se quer da trans-Espanha. (CHUECA GOITIA, 1980, v. 1, p. 189-190 – tradução nossa)

As palavras do arquiteto e crítico espanhol, proferidas no ensaio de 1980, *El Barroco hispánico y sus invariantes*, revelariam a força de integração da arquitetura, de legado peninsular, produzida por toda extensão das Índias Ocidentais – uma uniformidade figurativa, espacial, tipológica, impossível de se alcançar no território europeu, devido às ancestrais diferenças culturais entre as regiões e províncias que dividiriam as metrópoles espanhola e portuguesa, o que acarretaria no desenvolvimento de manifestações historicamente distintas. Nas Índias Ocidentais, o hegemônico espírito barroco – mecanismo de propaganda das estruturas de poder do Velho Mundo, mas, ao mesmo tempo, ocasião de experimentação de uma autêntica liberdade de expressão para os grupos subjugados – contaminaria, com seu apelo às aparências e à fantasia, as diversas realidades existenciais provenientes das intrincadas conjunturas espaço-temporais herdadas da América pré-colombiana.

Ou seja, uma disparidade ainda maior da que acometeria a região da Europa católica por ocasião da conquista e ocupação das terras além mar despontaria entre os povos e as civilizações autóctones, sejam as sociedades mesoamericanas e andinas, de grande avanço social e tecnológico, ou os outros grupos indígenas de diferentes níveis de desenvolvimento. Não obstante, a “transculturação” barroca atuaria na América ibérica como um aglutinante que provocaria, a partir do século XVII, um grande sentido de identidade à empresa colonial.

Sabe-se o modelo da cidade regular em *damero* (tabuleiro de damas) quinhentista marcaria um dos aspectos mais proeminentes do acervo cultural anunciado

impositivamente pelos conquistadores espanhóis em seu projeto de ocupação do território americano no século XVI. Seria, indubitavelmente, um esquema marcado pela rigidez dos padrões estabelecidos: uma verdadeira busca pela racionalização e ordenação daquele organismo – a cidade – eleito pelos invasores peninsulares como o fundamento basilar que deveria estruturar os mecanismos de colonização da vasta região destinada ao seu grandioso império católico (RAMA, 1984). Neste sentido, se adequaria perfeitamente ao primeiro processo de “transculturação” ocorrido no Novo Mundo, caracterizado por uma adaptação à diversa realidade *virreinal* promulgada, prioritariamente, por agentes vinculados à cultura doadora espanhola.

Contudo, seria um procedimento profundamente diverso daquele que marcaria as ações de “transculturação” que se desenvolveriam na próxima centúria, ações fundadas em um processo no qual o espírito barroco edificaria – na dimensão das artes, da arquitetura, do ambiente cenográfico da cidade – uma oportunidade madura e consistente de configuração de espaços nos quais os distintos grupos sociais poderiam se manifestar; uma arte que provocaria, abertamente, a integração entre espanhóis, nativos, negros, mestiços e *criollos* na expressão de suas formas inovadoras e de suas complexas espacialidades (Figura 32). Para além disso, segundo Silvia Elina Rossi, mesmo constituindo uma fatal identidade para a cultura ibero-americana e se revelando como a grande expressão artística colonial, os espaços barrocos admitiriam, na diversidade de soluções adotadas por toda extensão do território do Novo Mundo, a sobrevivência de inúmeros aspectos ligados às peculiaridades das culturas autóctones ou *criollas*:

Estes espaços são a manifestação da síntese cultural alcançada pelo barroco americano que vai promover e desenvolver as experiências vitais de diferentes grupos sociais e étnicos. Esta afirmação não implica negar as tensões existentes em uma sociedade complexa e muitas vezes antagônica; mas é precisamente na arte e na arquitetura barroca que a diversidade americana encontra o âmbito adequado para a integração. Uma comunhão de formas, que inadvertidamente permitiu e alentou a sobrevivência dos diferentes espaços existenciais americanos. (ELINA ROSSI, 2001, v. 2, p. 831 – tradução nossa)



Figura 32: Portada *barroca-mestiza* da Igreja de San Lorenzo de Carangas, em Potosí, na atual Bolívia. Século XVIII. Reparar a decoração com elementos iconográficos autóctones, como as cariátides indígenas.

Fonte: Detalhe da foto de Dan Lundberg, 2017. License CC BY-SA 2.0.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:20170807_Bolivia_1373_crop_Potos%C3%AD_sRG_B_\(37270469644\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:20170807_Bolivia_1373_crop_Potos%C3%AD_sRG_B_(37270469644).jpg)

A ARQUITETURA BARROCA IBERO-AMERICANA E A QUESTÃO DA DECORAÇÃO

É comum a afirmação de que uma das características mais essenciais da arquitetura barroca ibero-americana seria o uso abundante de uma ornamentação aplicada tanto na cavidade interior dos monumentos – especialmente aqueles construídos

para fins religiosos – como lançada, estrategicamente, nas superfícies mais significativas dos contornos exteriores das construções. É Indubitável que a profusão decorativa procederia, historicamente, da arquitetura produzida nas matrizes espanhola e portuguesa; mas ganharia um vulto muito maior nos territórios do Novo Mundo: poder-se-ia dizer, de fato, que para grande parte da arquitetura colonial, a relação entre a casca edificada e o carregado substrato decorativo comandaria toda a expressão que o monumento viria conquistar no período barroco, bem como coordenaria as soluções realmente singulares que a obra acolheria – recursos complexos, fruto das intrincadas ações de “transculturação”.

Não obstante, é também inegável que a estrutura arquitetônica das construções mais proeminentes levantadas além-mar apresentaria, comumente, uma configuração extremamente simples, às vezes até mesmo banal, tendo como únicos elementos de destaque os apliques decorativos que povoariam a estéril casca ortogonal. Esta peculiaridade da arquitetura colonial contribuiria, mais uma vez, para que críticos vinculados a visão eurocêntrica da arquitetura viessem a condenar as obras americanas destituindo-as de qualquer identidade real por não se fundamentarem em resoluções que se enquadrassem em verdadeiros aportes arquitetônicos, derivados da herança genética do Barroco italiano (SARTOR, 1980, v. 1, p. 290) – mas simplesmente em uma exagerada linguagem ornamental. Mas é claro que não é concebível, para a compreensão artística dos edifícios, a separação entre o aparato decorativo e o arcabouço arquitetônico, já que ambos fazem parte da imagem emanada pelo objeto e absorvida em toda sua complexidade pelo fruidor. Logo, seria um equívoco condenar a arquitetura ibero-americana por ela estar povoada de elementos decorativos oriundos de inúmeras tradições peninsulares e locais, não levando em consideração o efeito que este aparelho ornamental provocaria na percepção de toda a sua máquina arquitetônica – na conjugação dos elementos decorativos com os outros mecanismos espaciais que ela absorveria.

A carga decorativa, por sua vez, não nasceria como resposta local à absorção do espírito barroco nas colônias, mas já se faria presente em muitas das manifestações arquitetônicas de caráter monumental expressas desde o século XVI. Despontaria absorção atemporal de elementos artísticos oriundos da metrópole e, invariavelmente, vinculados a um legado arquitetônico no qual a profusão ornamental apontaria como o princípio mais elevado: especialmente as carregadas soluções não figurativas da arquitetura produzida durante a invasão dos mouros à Península Ibérica; ou aquela linguagem artística planiforme vinculada às portadas românicas e aos programas iconográficos do Gótico; mas também a herança deixada pelo recente estilo Isabelino; a exuberância decorativa do Manuelino português; ou as importantes contribuições transmitidas pela aristocrática maneira contida nas superfícies dos edifícios platerescos; mas, principalmente, a insistente influência da gramática muçulmana transfigurada na Espanha pelo estilo mudéjar, que já se faria notar na arquitetura cristã dos territórios ibéricos desde primórdios da reconquista, a partir do século XII. Ou seja, os exemplares da arquitetura barroca ibero-americana, mas também as obras levantadas nos territórios peninsulares do Velho Mundo, teriam uma ancestral origem mourisca, herança fundada em um obsessivo apreço pela decoração efusiva – tradição conduzida às manifestações barrocas peninsulares e coloniais pela experiência consolidada da linguagem arquitetônica mudéjar (CHUECA GOITIA, 1980, v.1, p. 189).

Contudo, o efeito da máscara decorativa justaposta às paredes internas e externas dos monumentos coincidiria com o gosto pré-colombiano pela ornamentação chapada aplicada nas superfícies dos templos, dos edifícios públicos, dos palácios vinculados às culturas mesoamericanas e andinas, desvelando um eficiente mecanismo de comoção para a população indígena. Reconhecendo parcialmente os códigos da linguagem visual figurativa nestes relevos que eventualmente sobrecarregariam os monumentos, os nativos se sentiriam mais naturalmente envolvidos pela nova ordem política e religiosa a que estariam submetidos: um mundo de imagens europeias e cristãs – mescladas com referências culturais pré-colombianas – que se imporia de forma intensa pelos apliques decorativos que

transfigurariam, inteiramente, os monumentos (Figura 33). Assim, para Leopoldo Castedo:

O sentido ornamental e construtivo pré-hispânico, centrado na composição em um único plano, juntou-se à ressurreição do assinalado primitivismo atávico, do espanhol, com reminiscências constantes da ideologia românica. Ambos os elementos coincidiram e multiplicaram os efeitos da mencionada composição hierática e plana. A este respeito, o barroco americano difere radicalmente do Europeu, que desenvolveu uma obsessão pelo espaço envolvente, pela prevalência da terceira dimensão. Na arte colonial hispano-americana, o plano curvo interessa precisamente por seu caráter excepcional. (CASTEDO, 1970, p. 105 – tradução nossa)



Figura 33: Fachada com estruturação clássica distorcida, diluída em uma abundante decoração planiforme de estilo *mestizo* – Templo de San Agustín, em Arequipa, Peru. Sua construção remontaria ao século XVI, mas a decoração barroca da fachada seria realizada na primeira metade do século XVIII.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2007.

Para além disso, no período barroco, os arquitetos, os mestres construtores, os hábeis artesãos peninsulares deixariam de ser figuras hegemônicas na planificação dos edifícios e nos canteiros de obras, cedendo parcialmente lugar para a participação massiva e influente de *criollos*, indígenas e mestiços na produção arquitetônica. Estas novas classes de artífices nascidos na colônia levariam o espírito híbrido não só para a arquitetura vernácula e popular, como também para as obras mais importantes, complementando o processo de “transculturação” iniciado no século XVI através de uma ação moderna que produziria manifestações que não se poderiam dizer espanholas, portuguesas, nem nativas, mas sim legitimamente americanas. Ou seja, tanto a máscara ornamental aplicada nos monumentos, como a superestrutura da arquitetura contenedora, mesmo sendo ainda comandadas pela importação de uma linguagem europeia, seriam completamente transfiguradas em solo local através de um mecanismo que conciliaria os desígnios fidalgos das construções para espanhóis, portugueses e seus descendentes, com a expressão popular e autóctone que deveria ser desvelada nos monumentos erguidos para os povos originários, para os afro-americanos e para os mestiços.

Isto não quer dizer que a arquitetura da classe dominante seria de teor basicamente europeu, enquanto aquela para os nativos, negros e mestiços propriamente colonial. Apesar das obras destinadas ao público abastado contar, francamente, com contribuições mais próximas ao que se praticava na metrópole, esta arquitetura também deveria impressionar e seduzir a base da pirâmide social por estar lançada nas áreas mais privilegiadas das cidades e por permitir, frequentemente, o acesso a todos. Ou seja, as contribuições do espírito autóctone contaminariam tanto a produção arquitetônica de caráter popular, como aquela erudita, revelando soluções ricas e originais que ultrapassariam, no período barroco, as praticadas no Velho Mundo. Silvia Elina Rossi sintetizaria o novo papel dos agentes construtores locais na produção da arquitetura barroca nas Índias Ocidentais:

Na medida em que a colonização vai se afirmando o indígena começa a manejar com maior liberdade as estruturas formais trazidas pelos europeus, já assimiladas em congruência com as suas próprias formas e técnicas. Embora o indígena não vá ter participação na concepção geral do edifício, ao ser quem o constrói vai expressar-se pelo tratamento das superfícies interiores e dos volumes. A marca indígena vai progressivamente adquirindo uma maior liberdade expressiva o que se faz mais evidente no barroco. Este ao ter uma menor sujeição a rigorosas diretrizes estilísticas vai permitir a manifestação de rasgos estéticos distintamente americanos. Características que não são totalmente europeias nem indígenas, senão o produto da aculturação desenvolvida durante o século anterior. Neste processo já não só será o índio que oferece a dimensão americana à arquitetura, mas também o *criollo*. Depois de várias gerações de filhos de espanhóis e mestiços nascidos no novo mundo, a sociedade colonial vai adquirindo uma identidade verdadeiramente americana que a diferencia dos padrões culturais europeus. A distância física que separa a América da Europa se soma à distância temporal; os filhos já não conhecem a terra de seus pais. O espaço, o ambiente natural e o tempo em que constroem suas referências existenciais já não são os mesmos. Portanto, nas manifestações artísticas vai se diluindo a relação com as fontes e assumindo uma identidade distintamente americana. (ELINA ROSSI, 2001, v. 2, p. 830-831 – tradução nossa)

Nesta direção, Ramón Gutiérrez (2008, p. 1384) comentaria – no texto de 2006, *El Barroco, integración, síntesis y modernidad en la cultura americana*¹⁶ – como nos séculos XVII e XVIII tanto os espanhóis residentes na Península Ibérica, como aqueles que viriam habitar os territórios do Novo Mundo, abdicariam, gradativamente, dos ofícios artesanais da construção por acharem indigno ganhar a vida trabalhando com as mãos. Este preconceito, que também alcançaria os portugueses e a América lusitana, afetaria os agentes envolvidos na ereção de edifícios (mesmo para aquelas obras de caráter monumental), abrindo o caminho para que índios e mestiços se prontificassem a atuar nestas áreas: maestrias que abrangeriam pedreiros, canteiros, carpinteiros, marceneiros, entalhadores, ornamentistas, gesseiros, escultores e até mesmo mestres de obras.

Na verdade, estes profissionais, que na maioria das vezes, não sabiam ler, escrever e nem mesmo desenhar, trariam consigo as tradições herdadas de seus antepassados: um legado fundado na perícia nos ofícios técnicos vinculados à construção e na total ausência de uma formação teórica subjacente – o que

¹⁶ Comunicação apresentada em Ouro Preto no ano de 2006, no *IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano* e publicado nos Anais do evento em 2008.

facilitaria a transmissão imediata de contribuições autóctones para a conformação dos edifícios coloniais, principalmente no que tange à máquina ornamental que povoaria as superfícies dos monumentos. Para além disso, reforçando o referido processo de integração cultural atrelado à produção da arquitetura barroca levantada nos séculos XVII e XVIII, na América hispânica “[...] o papel crescente dos artesãos indígenas ou mestiços não era meramente fruto de um talento individual, que sem dúvidas, possuíram, e sim expressava uma situação de ascensão social do grupo étnico e profissional.” (GUTIÉRREZ, 2001, v.1, p. 63 – tradução nossa), como afirmaria o crítico argentino, em outro importante ensaio denominado *Repensando el Barroco americano*¹⁷.

Logo, consolidada a cultura americana, definido o papel de sua classe dominante fidalga e de sua população nativa – sejam aqueles grupos burgueses de descendentes de espanhóis e portugueses (ROMERO, 2007, p. 120), ou a desfavorecida massa de índios, negros e mestiços –, cada território viria constituir uma arquitetura própria, desenvolvida através dos diversos mecanismos de “transculturação”, manifestações unidas sob o signo inebriante da poética barroca. A ornamentação excessiva justaposta às superfícies internas e externas das obras mais significativas – carga decorativa que, em algumas regiões como a Nueva España, viria a superar, vastamente, os mais profusos exemplares peninsulares (mudéjares, isabelinos, platerescos e barrocos) – surgiria como uma real oportunidade de expressão para os grupos subjugados, principalmente para a base da pirâmide social formada. Além disso, segundo diria a historiadora brasileira Janice Theodoro, no livro lançado em 1992 e denominado *América barroca*: “A fragmentação e a dispersão dos acervos culturais indígenas encontraram no barroco espaço para manifestar-se. Assim, o barroco constituiu-se em paradigma da cultura latino-americana. A cultura indígena, fragmentada, apropriou-se do movimento típico da estética barroca, cristalizando-o.” (THEODORO, 1992, p. 119).

¹⁷ Publicado em 2001, em Sevilla, na já citada coletânea *Barroco Iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad*.

A permissividade figurativa e morfológica determinada pela poética barroca – o sentido fatal de liberdade oriundo do distanciamento da representação artística frente à realidade e à natureza e o conseqüente apreço do espírito barroco pela aparência, pela imaginação, pela maravilha – abriria espaço para a transfiguração velada dos conteúdos culturais que a obra deveria desvendar, gerando uma dualidade de significados que extrapolaria a exaltação da Igreja romana e das Metrôpoles dominantes. A profusão ornamental, causando no espectador confusão, incerteza, dúvida, produziria mensagens subjacentes àquelas reveladas explicitamente nas complexas tramas decorativas – que contariam, preferencialmente, com elementos iconológicos derivados das tradições europeias e cristãs. Do emaranhado de elementos escultóricos – que cobririam os interiores das igrejas com suntuosos retábulos feitos de madeira entalhada forrada de ouro, bem como confeccionados com moldes decorativos de gesso, posteriormente policromados ou dourados; ou que seriam aplicados, estrategicamente, nas torres e nos frontispícios dos templos, talhados na pedra ou no estuque (fachadas muitas vezes revestidas por azulejos multicoloridos); ou que impregnariam as portadas dos edifícios religiosos, dos palácios institucionais, ou dos casarões das famílias mais importantes das cidades –, da máscara decorativa justaposta às estruturas arquitetônicas elementares dos edifícios coloniais submergiriam significados diversos daqueles originalmente perseguidos pela cultura dominante, expondo um imaginário imediatamente reconhecível pelas populações descendentes das civilizações pré-colombianas, mas também apreciado por *criollos*, negros, mestiços.

Ou seja, a exuberante ornamentação colonial não anularia o sentido propagandístico inerente à expressão artística barroca. Pelo contrário, gerando ilusão e engano, permitiria a coexistência do caráter retórico e persuasivo da arquitetura imposta com o gosto popular das classes desfavorecidas – situação que se adequaria, perfeitamente, à nova identidade americana. A poética barroca conduziria a mecanismos de expressão artística que entrariam em consonância com as tradições pré-colombianas; além disso, viabilizaria a essencial dissimulação dos conteúdos e significados impostos, originalmente, pela cultura dominante

européia, consentindo a exaltação de aportes culturais nativos (Figuras 34-36). Giulio Carlo Argan, no livro de 1964, *L'Europa delle capitali*, faria uma excelente síntese conclusiva da temática conceitual da arquitetura e da decoração ibero-americanas:

Um fenômeno periférico, como aquele da arquitetura colonial, especialmente no México, no Brasil e no Peru, não pode não assumir um interesse especial para o tema barroco do monumento como forma visível da autoridade e argumento de persuasão. Nos países do novo continente, ainda pagãos ou recém-convertidos, a persuasão é propaganda, pregação catequética: trata-se de explicar a doutrina e a moral católica servindo-se tanto quanto possível do mundo de imagens dos indígenas e, muitas vezes, dos próprios indígenas como intérpretes, porque em geral as novas igrejas, traçadas a partir de simples desenhos feitos por missionários, são construídas e decoradas por mestres locais. A *contaminatio* da iconografia pagã e da iconografia cristã é normal, pelo menos no que diz respeito aos temas menos centrais da doutrina; na ornamentação, salvo a inserção de alguns motivos simbólicos, os indígenas têm praticamente carta branca e se valem disso para recobrir os edifícios, por dentro e por fora, de uma profusão de cores, de ouro, de imagens que frequentemente traem a sobrevivência, em formas atenuadas, de motivos de culto pagão que reduzem os atos à oferenda de frutas, flores e objetos votivos. [...] A alegoria se torna fábula ou apólogo, a celebração é festa popular, a didática religiosa se traduz em refrões propícios ao canto e à dança. A própria iconografia sacra do cristianismo não passa, no mais das vezes, de disfarce da *imagerie* pagã. Da figuratividade barroca se salva a antiga e tradicional criatividade de um artesanato espontâneo, mas com um senso de alegria vital que nasce provavelmente da libertação dos pesadelos de uma sacralidade arcaica, despótica, sanguinária. (ARGAN, 2004, p. 78-79 – tradução nossa)



Figura 34: Interior da Igreja da Ordem Primeira de São Francisco de Assis, em Salvador. Neste ambiente hipnótico, os altares, retábulos, lustres, painéis, forros, abóbadas de madeira – elementos decorativos agregados, profusamente ornamentados e cobertos de ouro – eliminam a possibilidade de identificação dos contornos arquitetônicos rígidos da estrutura tipológica do edifício. O que se absorve é o reflexo dourado das superfícies e espaços chamejantes que invadem todos os contornos da cavidade interna. Teatro puro, reforçado pela impossibilidade de se perceber o interior sagrado do edifício a partir de uma leitura isolada dos elementos decorativos, arquitetônicos e luminosos que se invadem mutuamente, se interpenetram.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2012.

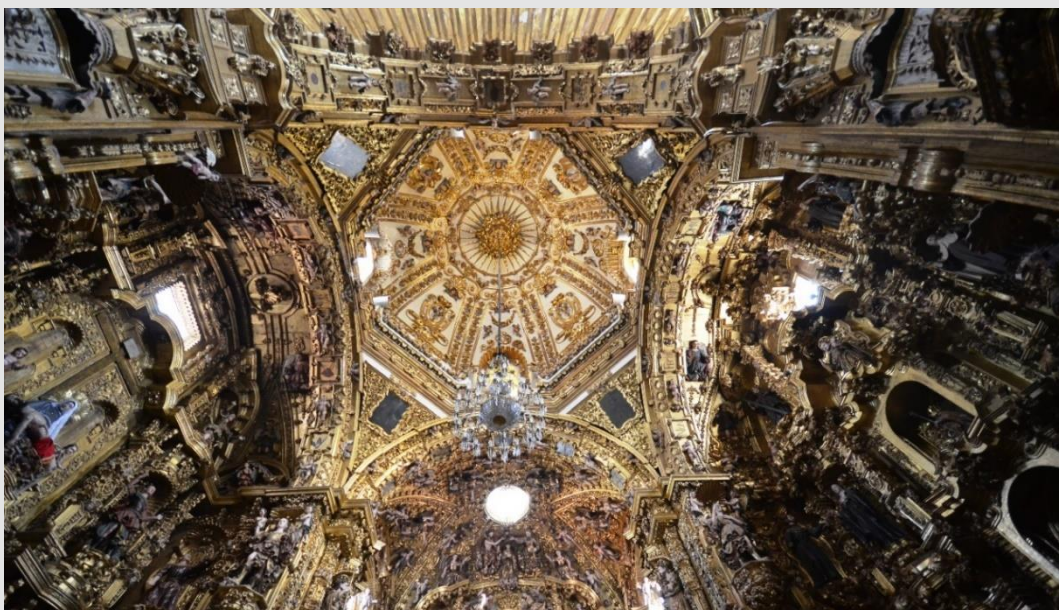


Figura 35: Cúpula octogonal do cruzeiro da Igreja do Santuário de Nuestra Señora de Ocotlán, em Tlaxcala, no México – templo levantado no século XVIII.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.



Figura 36: Presbitério e altar-mor do interior efusivamente ornamentado da Igreja do Santuário de Nuestra Señora de Ocotlán, em Tlaxcala, no México.
Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

Portanto, aliando a persistente identidade autóctone – representada pelos vestígios de uma ancestral expressão artística – com os modelos figurativos impostos pelos peninsulares, a arquitetura tornar-se-ia muito mais eficiente no que se refere ao seu esforço de comunicação. Consequentemente, poderia cumprir de modo avassalador seu escopo primordial: apresentar-se como mecanismo de persuasão e direção das massas. Ao discorrer brevemente sobre a Igreja de San Francisco de Acatepec (Figura 37), construída no século XVIII na região de Puebla, no México, templo indígena cuja frontaria, profusamente colorida, seria coberta, integralmente, por louças, cerâmicas, e azulejos, Janice Theodoro ofereceria uma interessante interpretação deste processo de “transculturação” – ou, como a especialista na história da América colonial denominaria –, desta ação de “policulturalidade”:

Se tomarmos, por exemplo, a igreja de São Francisco de Acatepec, não posso analisá-la a partir das categorias arquitetônicas com as quais avaliaria uma igreja barroca na Itália ou na Espanha. A azulejaria desta igreja transforma o volume e, ao mesmo tempo, cria uma improvisação florida, colorida, alegre. Uma policromia em acordo com as tradições indígenas é capaz de alterar os significados que caracterizam o barroco europeu.

Ou seja, quando o destinatário é o indígena, a mensagem escultórica ou

pictórica passa a representar ‘outra coisa’. Sua significação é produzida a partir de contextos historicamente determinados, que articulam tanto o código europeu quanto o indígena. Nesse momento, estamos diante da noção de policulturalidade e não de miscigenação. (THEODORO, 1992, p. 142)

Por outro lado, a força expressiva da acumulação decorativa das construções entraria em inesperada interface com a simplicidade dos corpos arquitetônicos nos quais viria a ser aplicada. Neste sentido, para Chueca Goitia (1980, v.1, p. 194) a arquitetura colonial se aproximaria, coincidentemente, de alguns princípios vinculados a experiência praticada pela arquitetura dos antigos romanos. Nos monumentos levantados pelos romanos, a ossatura construtiva seria formada, essencialmente, por grossas e rudes paredes de pedra, tijolo, argamassa, concreto – armação mural necessária para a sustentação das pesadas estruturas das abóbadas



Figura 37: Barroco popular, conhecido como *barroco novohispano*, da Igreja da comunidade indígena de San Francisco de Acatepec, nas proximidades de Cholula, México. Uma inebriante fachada ornamentada, coberta por azulejos e cerâmicas multicoloridos, oriundos da tradição decorativa de Puebla. Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

que encerrariam os interiores dos edifícios. Estes muros autoportantes apresentariam

um aspecto degradante, fruto de uma tecnologia que privilegiaria a produção em massa de um número desmesurado de edifícios, empreendimentos conquistados através do uso de uma vasta mão de obra pouco qualificada.

Contudo, este aspecto grosseiro das construções seria camuflado, *a posteriori*, por uma elegante modenatura arquitetônica constituída por complexos elementos de relevo que ordenariam, plasticamente, as paredes dos edifícios (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 47). Estes expedientes arquitetônicos, produzidos por artífices espertos, seriam justapostos às superfícies internas e externas dos monumentos: uma linguagem ornamental fundada na presença de elementos derivados da herança gramatical grega, especialmente as ordens clássicas (colunas, meias colunas, pilastras, entablamentos, frontões, tímpanos) – mas também por arcos, áticos, acrotérios, altos relevos figurativos ou abstratos, etc. Igualmente, os construtores hispano-americanos:

“[...] organizaram com um sentido de economia e massiva amplitude os enormes corpanzís de suas fábricas, deixando para pontos específicos: fachadas, portadas, acabamentos, a acumulação decorativa. A franqueza com que é tratado este conceito tem às vezes algo de brutal facilidade e ruptura: uma fachada riquíssima tratada como uma tapeçaria fabulosa, e o resto desnudo e grave, limitando com uma simplicidade quase geológica.” (CHUECA GOITIA, 1980, v.1, p. 194 – tradução nossa).

Ou seja, de modo semelhante ao que aconteceria por toda a monumental extensão do antigo império romano, o esforço civilizador empreendido, séculos depois, pelos invasores espanhóis nas Índias Ocidentais, traria, como pressuposto, a necessidade imperativa de assumir um empenho construtivo de escala olímpica: a ereção de um número desmesurado de obras vinculadas à esfera pública e religiosa – mas também atreladas à iniciativa privada – oriunda da demanda massiva por espaços destinados ao acolhimento de uma nova sociedade, espaços ordenados através de programas arquitetônicos nunca antes praticados na América pré-colombiana.

Contudo, a diferença entre o esquema hispano-americano e aquelas soluções vinculadas à arquitetura romana institucional estaria balizada no fato de, nas Índias

Ocidentais, os relevos decorativos apenas recobrirem partes estratégicas das superfícies grosseiras dos edifícios (obras levantadas, muitas vezes, com recursos técnicos modestos) – exceção assinalada por algumas igrejas ultrabarrocas mexicanas (ONO, 1996, p. 83), que teriam as paredes e abóbadas contidas em seus espaços interiores totalmente preenchidas por uma riquíssima camada de esculturas e ornatos feitos de madeira e gesso foliados a ouro¹⁸. Assim, enquanto a modenatura clássica cobriria toda a extensão das superfícies visíveis dos edifícios imperiais romanos, os apliques ornamentais do Barroco *virreinal* seguiriam a tradição peninsular de se concentrar a decoração nas partes mais importantes do monumento, gerando uma ocasião de grave contraste com o restante da obra, desnuda de interesse – fato também comum nas fachadas eclesiásticas luso-brasileiras.

Logo, o confronto entre a decoração excessiva aplicada nos monumentos e a estrutura arquitetônica extremamente simples proporcionaria uma interessante, inusitada e descontínua relação baseada no contraste “figura-fundo”. A rígida configuração volumétrica e espacial das construções barrocas coloniais ofereceria o contraponto perfeito à exaltação do ornamento – que apareceria como elemento arquitetônico basilar para a glorificação cenográfica da obra, tanto em suas superfícies externas, como em sua cavidade interna. Ou seja, seria um pressuposto para o destaque fatal dos exuberantes e persuasivos apliques decorativos a existência daquele “fundo” comumente inerte e inexpressivo, determinado pela contida conformação tipológica das obras institucionais, religiosas e aristocráticas levantadas na América ibérica. Paolo Portoghesi, debatendo, especificamente, a força expressiva da arquitetura de teor religioso, faria importantes constatações sobre esta interface entre o ornamento e a estrutura asséptica dos edifícios do Barroco colonial:

¹⁸ Segundo o depoimento dado pelo arquiteto e fotógrafo japonês Ichiro Ono, em seu livro de fotos publicado em 1996 e intitulado *Divine excess: mexican ultra-baroque: “Fundido com a ancestral sensibilidade dos nativos americanos e absorvendo outras influências do mundo do comércio marítimo que se acumulava no México, o estilo barroco evoluiu e começou a preencher a arquitetura com tanta ornamentação que poderíamos descrevê-la como uma espécie de fobia do vazio. Isto é, ‘ultrabarroco’; significando, em outras palavras, o Barroco do Barroco.”* (ONO, 1996, p. 83 – tradução nossa)

A relação entre figura-fundo, definível através do contraste de estruturas de diversas densidades e com a tendência a concentrar os fenômenos plásticos, permite recuperar a função plástica dos portais românicos e góticos que mediavam a passagem do espaço da igreja ao espaço da cidade. Esta função é posteriormente enriquecida pela relação de antecipação que a fachada desenvolve no confronto com os retábulos.

Institui-se, assim, uma estrutura na qual convivem o espaço real e o espaço ilusório. Ao espaço real – mesurado através do volume e do traçado ortogonal perspectivo do organismo – vem atribuído um valor de fundo; às fachadas e aos portais, aos altares, um valor de figura, na qual os processos comunicativos se intensificam em virtude do suporte perceptivo, sentimental e iconológico. (PORTOGHESI, 1980, p. 12 – tradução nossa)

A decoração exacerbada – fruto de uma herança artística que passaria pelos portais medievais, pelas experiências artísticas mouriscas, mudéjares, manuelinas, isabelinas, platerescas, renascentistas, além da própria ação de “transculturação” entre o legado europeu e os agentes nativos das culturas pré-colombianas – se comportaria, no objeto arquitetônico, como “figura”. “Figura” que concentraria o poder expressivo das formas irrealis, ilusórias, inebriantes, “mágicas” da poética barroca e que só alcançaria a reconhecida força retórica e dramática no confronto radical suscitado através de seu contraste com a composição tipológica essencial dos edifícios, obras cuja estrutura arquitetônica banal se apresentaria como “fundo”.



Figura 38: Igreja de La Compañía, em Cusco, com a Capela de Santo Ignacio agregada ao seu lado direito – segunda metade do século XVII. O decorativo frontispício do templo jesuítico se destacaria, por contraste “figura-fundo”, entre as duas torres – organismos profundamente expressivos, mas de articulação mais simples que o maquinário barroco da portada central. Assim, a fachada retábulo de La Campaña despontaria como um verdadeiro altar de pedra, a céu aberto, para a Plaza de Armas de Cusco.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2007.

t

AS FACHADAS-RETÁBULO E A TRAMA BARROCA HISPANO-AMERICANA

Armações cenográficas que acomodariam legítimos altares a céu aberto, sempre à frente das elevações principais ou laterais de capelas, igrejas e catedrais – especialmente em organismos arquitetônicos hispano-americanos –, as fachadas retábulos foram uma das máximas expressões da poética barroca, fundada na relação indissociável entre a profusão ornamental aplicada nas superfícies exteriores dos edifícios e o pano de fundo formado pela trama arquitetônica em si. De fato, mais do que portadas ornamentadas que anunciariam o acesso longitudinal ou transversal ao templo, as fachadas-retábulos se configurariam como complexos frontispícios que se apresentariam como altares espalhados pela cidade, levando os átrios, praças e ruas, que se disporem à frente, a se comportarem como projeções exteriores das naves internas das igrejas. Para Chueca Goitia:

As fachadas de muitas igrejas da América são altares colocados na rua. Não é uma ocorrência incomum, porque na Espanha logo se espalhou, sobretudo na arte isabelina e no barroco, o desejo levar os retábulos para o lado de fora. Mas o que na Espanha se fez com alguma prudência e hierarquia, nesta super-Espanha, foi feito sem qualquer contenção, despojando-se de todo preconceito. E isso foi feito, além do motivo de se impor externamente, por outra motivação que me parece fundamental: que o espaço sagrado do templo americano não é tanto aquele que está dentro como o aquele que está fora. (CHUECA GOITIA, 1980, v. 1, p. 191 – tradução nossa)

Assim, as fachadas-retábulos viriam a ser o mais claro e literal mecanismo de exposição de cenários dramáticos fixos lançados à cidade – armações cênicas que se apresentariam unidas às superfícies estéreis dos edifícios religiosos. Estas maquinarias persuasivas acopladas às igrejas – em sua interface com as torres, com as onduladas cúpulas que encerrariam as coberturas das construções e em oposição às massas pesadas e assépticas dos corpos desnudos dos templos – contribuiriam, intensamente, para a construção da teatralidade barroca emanada pelos panoramas capturados nas cidades coloniais (Figuras 38-45).



Figura 39: Fachada-retábulo da Basílica de Ocotlán, em Tlaxcala, no México – frontispício levantado entre 1760 e 1790. Uma das criações mais dramáticas, originais e equilibradas do *barroco novohispano*, a fachada se notabiliza pelo destaque que as bases mais simples dos campanários conferem ao retábulo do frontispício e aos arremates das torres – que recebem complexa trama decorativa. No partido verticalizado, estes elementos marcam a ascensão do olhar e uma composição arquitetônica em “v”.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.



Figura 40: Adro da Basílica de Ocotlán.
Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.



Figura 41: Detalhe da fachada da Basílica de Ocotlán.



Figura 42: Fachada retábulo da Basílica Menor e Convento de San Agustín, em Lima, Peru. O frontispício seria concluído em 1710. Fonte: Rodrigo Baeta, 2015.



Figura 43: Portada em forma de altar-mor aprisionado, em grave contraste com as torres maciças da Igreja do Convento de San Francisco, Lima – séculos XVII e XVIII. Fonte: Rodrigo Baeta, 2015.



Figura 44: Fachada do Templo do Convento de La Merced (1697-1704), em Lima – com o seu retábulo-mor a céu aberto. Fonte: Rodrigo Baeta, 2015.



Figura 45: Detalhe da portada retábulo de ordens salomônicas do Templo do Convento de La Merced, Lima. Fonte: Rodrigo Baeta, 2015.

Porém, mais que um poderoso artifício da cenografia urbana barroca, as fachadas-retábulo promoveriam uma aproximação entre as soluções quinhentistas, preparadas para auxiliar a conversão e a catequese dos indígenas nas zonas rurais espalhadas pelas Índias Ocidentais, e o papel que as capitais e os centros regionais deveriam assumir como ambientes propagadores da fé católica. Ou seja, da mesma

forma que o conjunto composto pelo átrio fechado, *capillas posas* e capela aberta de índio agenciaria a participação efetiva dos nativos através do processo de exteriorização do culto, as fachadas-retábulo, voltadas para os núcleos como altares distribuídos pelas ruas e praças, “derramadas” nos espaços abertos onde circulariam a grande massa dos indivíduos, expressariam a necessidade barroca de sacralizar o espaço urbano, transformando as cidades coloniais em ocasiões abertas de expressão católica e de intensa propaganda religiosa.

Deste modo, a cultura barroca já seria capaz de absorver a simples sugestão virtual da transferência do espaço interno da igreja para fora de seus domínios – para o espaço urbano contíguo. A exibição dos altares de pedra nas fachadas eclesiásticas – frontispícios ultra adornados, articulados coerentemente com as torres, portadas, coberturas e volumes do edifício – já bastaria para produzir o sentido da emanção da fervorosa religiosidade católica ao espaço urbano; o contágio espiritual do contexto citadino pelos altares projetados desde a cavidade interna do templo – pura expressão da persuasão religiosa e do teatro barroco (Figuras 46-47).

Para além destes eficientes artifícios retóricos de propaganda, a fachada-retábulo agiria como uma espécie de elemento de transição que anteciparia os espaços efetivos de culto que se abririam no interior dos templos, ambientes hipnóticos articulados com a profusa ornamentação dourada típica das igrejas barrocas ibéricas. Sobre certos aspectos, seria produzido um coerente mecanismo no qual a fachada da igreja, com seu exuberante altar exterior, anunciaria a presença do edifício sagrado e convocaria os fiéis para ingressarem em seus domínios – espaço interno que, conformado pelo reluzente e escuro ambiente da caverna de ouro, representaria o encontro íntimo do crente com o seu Deus. Damián Bayón, historiador e crítico de arte argentino, em seu livro de 1974, denominado *Sociedad y arquitectura sudamericana*, afirmaria:

A arquitetura colonial sul-americana apresenta sempre um aspecto duplo: o exterior (de que a fachada constitui em geral a parte privilegiada) e interior, considerado como um simples espaço fechado e só atinge o seu verdadeiro significado se entendido como o que é: quase uma desculpa para a implantação da decoração. [...] De fato, o exterior por sua massa, torres, cúpula, fachada principal anuncia o

templo na cidade, o proclama e o insere em um tecido urbano homogêneo, ainda que bastante indeterminado. O interior, pelo contrário, fala mais do que nada a quem entra na igreja em busca de refúgio, paz e consolo. A decoração acentua e corrobora este efeito íntimo do edifício religioso, mas diferenciando-o: na penumbra a pessoa se encontra melhor e pode dar rédea solta à expressão dos próprios sentimentos. (BAYÓN, 1974, p. 147 – tradução nossa)

Poder-se-ia dizer que o interior da igreja daria continuidade às ações cenográficas que surgiriam na cidade, se configurando como uma extensão do espaço urbano; o ato de irromper no ambiente sagrado da nave e se surpreender com sua majestosa cavidade ornamentada faria parte indissociável da experimentação do enredo dramático da cidade barroca.



Figura 46: Fachadas-retábulo constituídas por pilastras em forma de estípite lançadas no Sagrario da Catedral Metropolitana da Ciudad de México. Edifício projetado por Lorenzo Rodríguez e construído entre 1755 e 1783. Fonte: Rodrigo Baeta, 2009.



Figura 47: Verticalizada fachada da Igreja de Santa Prisca, na cidade de Taxco, no México. Sua portada retábulo seria uma das maiores representantes do estilo salomônico. Entraria em aberta consonância com o arremate das torres cobertas de adornos – e em oposição com a base dos campanários que ganharam um tratamento bem mais simples, apesar dos exuberantes óculos de abertura dispostos verticalmente. Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

Recebido em: 02/01/2022 – Aceito em 04/03/2022

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARGAN, Giulio Carlo. **L'Europa delle capitali**. Milano: Skira, 2004.

BAYÓN, Damián. **Sociedad y arquitectura sudamericana**. Una lectura polémica. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

BELLORI, Gian Pietro. **Le vite de' pittori, sultori et architetti moderni**. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 2006.

BONET CORREA, Antonio. **Morfología y ciudad. Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España**. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

BLUNT, Anthony. **Some uses and misuses of the terms Baroque and Rococo as applied to Architecture**. London: Oxford University Press, 1973.

CASTEDO, Leopoldo. **Historia del arte e de la arquitectura latinoamericana**. Desde la época precolombina hasta hoy. Editorial Pomare: Barcelona, 1970.

CHUECA GOITIA, Fernando. El Barroco hispánico y sus invariantes. In: MINARDI, Vittorio (org.). **Simposio internazionale sul Barocco Latino Americano. Atti**. Roma: Istituto Italo-Latino Americano, v. 1, p. 189-200, 1980.

CROCE, Benedetto. **Storia dell'età barocca in Italia**. Milano: Adelphi Edizioni, 1993

ELINA ROSSI, Silvia. La forma arquitectónica barroca como expresión del espacio existencial americano. In: ARANDA, Ana María (et al). **Barroco Iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad**. Sevilla: Ediciones Giralda, v. 2, p. 819-831, 2001.

GALUZZI, Francesco. **Il Barocco**. Roma: Newton & Compton Editori, 2005.

GASPARINI, Graziano. La arquitectura barroca latinoamericana: una persuasiva retórica provincial. In: MINARDI, Vittorio (org.). **Simposio internazionale sul Barocco Latino Americano. Atti**. Roma: Istituto Italo-Latino Americano, v. 1, p. 389-398, 1980.

GUTIÉRREZ, Ramón. El Barroco, integración, síntesis y modernidad en la cultura americana. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (et al). **Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano**. Belo Horizonte: C/Arte, p. 1379-1387, 2008.

GUTIÉRREZ, Ramón. Repensando el Barroco americano. In: ARANDA, Ana María (et al). **Barroco Iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad**. Sevilla: Ediciones Giralda, v. 1, p. 61-69, 2001.

GUTIÉRREZ-a, Ramón. Aproximaciones al Barroco hispanoamericano en Sudamérica. In: GUTIÉRREZ, Ramón (org). **Baroco Iberoamericano**. De los Andes a las Pampas. Barcelona: Lunwerg, 1997.

GUTIÉRREZ-b, Ramón. **Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

MARAVALL, José Antonio. **La cultura del Barroco**. Barcelona: Editorial Ariel S.A., 2007.

MCANDREW, John. **The open-air churches of the sixteenth-century Mexico**. Atrios, Posas, Open Chapels and other studies. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1965.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Il Significato nella architettura occidentale**. Milano: Electa, 2006.

ONO, Ichiro. **Divine excess**. Mexican ultra-baroque. San Francisco: Chronicle Books, 1996.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Caracas: Maria H. Gonzalez de Salcedo y Biblioteca Ayacucho, 1978.

PORTOGHESI, Paolo. Il contributo americano allo sviluppo dell'architettura barocca. In: FAGIOLO, Marcello (org). **Barocco Latino Americano**. Roma: Istituto Italo-Latino Americano, p. 11-13, 1980.

PORTUONDO, José Antonio. El barroco latinoamericano, expresión de un proceso mediador. In: MINARDI, Vittorio (org.). **Simposio internazionale sul Barocco Latino Americano. Atti**. Roma: Istituto Italo-Latino Americano, v. 1, p. 53-62, 1980.

RAMA, Engel. **La ciudad letrada**. Ciudad de México: Ediciones del Norte, 1984.

ROMERO, José Luis. **Latinoamérica: la ciudad y las ideas**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

SARTOR, Mario. Considerazioni sopra alcuni aspetti dell'architettura latinoamericana nell'età barocca. In: MINARDI, Vittorio (org.). **Simposio internazionale sul Barocco Latino Americano. Atti**. Roma: Istituto Italo-Latino Americano, v. 1, p. 285-293, 1980.

THEODORO, Janice. **América barroca**. Tema e variações. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Nova Fronteira, 1992.

VASARI, Giorgio. **Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri**. Torino: Einaudi Tascabili, 1986.