

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**A transferência da
tradição Clássica
entre Europa e
América Latina**

A Capela de Chapingo e a re-significação da tradição

Antônio Leandro Gomes de Souza Barros
Mestrando / UERJ

Resumo

Durante o século XVIII, sobre um antigo local de culto asteca, foi construída a Capela de Chapingo pela Companhia de Jesus, porém, entre os anos de 1922 e 1926, a capela sofreu nova apropriação e foi completamente transformada pelos murais de Diego Rivera. O artista concebeu o novo espaço da capela como a grande escritura da Revolução Mexicana de 1910. A partir de então, a capela assumiu a proposta de uma re-significação possível da iconologia religiosa.

Palavra Chave

Chapingo, capela, Rivera

Abstract

During the eighteenth century on an ancient place of worship Aztec, were build the chapel of Chapingo by the Companion of Jesus, however, between the years 1922 and 1926, the chapel has undergone new ownership and has been completely transformed by the murals of Diego Rivera. The artist designed the new space of the chapel as the great book of the Mexican Revolution of 1910. Since then, the chapel took up the proposal of a possible re-signification of religious iconology.

Key-words

Chapingo, chapel, Rivera

Atualmente, a Capela de Chapingo é, nas questões referentes à sua história e contextos, um complexo jogo de apropriações. Assim, faz-se necessário para sua melhor compreensão que abordemos ponto a ponto as recepções envolvidas neste cenário, desde o seu intrincado processo construtivo.

Por longo período, no mesmo local da capela eram organizados cultos astecas. Após a conquista espanhola, os cultos foram banidos e o terreno permaneceu vago. Somente no século XVIII a Companhia de Jesus tornou-se proprietária de todo o terreno dando origem a *Hacienda de Chapingo*. Disto resultou um verdadeiro refúgio jesuíta, pois, além de vasto o terreno, a fazenda permanecia consideravelmente afastada da capital mexicana, e, contudo, não demasiadamente longe. Foram os jesuítas que construíram o atual prédio no qual encontramos a capela, que é de um estilo simples de rococó, e que nesta época abrigava poucos ornamentos internos (em razão da austeridade da companhia).

No começo do século XX, porém, uma revolução tomou o país de assalto opondo-se principalmente as autoridades civis e religiosas. Liderada majoritariamente por homens do campo, como E. Zapata e Pancho Villa, a Revolução Mexicana alcançou o poder em apenas um ano, em 1911; entretanto somente em 1917 o país teve uma nova constituição promulgada, na qual constavam artigos como: educação laica em todas as escolas, liberdade de crença, e apropriação de todos os bens da Igreja. Em suma, neste novo contexto, no início da década de 1920, a *Hacienda de Chapingo* transformou-se na Universidade Autônoma de Chapingo tendo como destaque a faculdade de Agronomia (símbolo da nova mentalidade nacional). O edifício principal, de construção jesuítica, foi remodelado como reitoria da universidade; todavia, o espaço da capela passou a representar um enorme problema para a nova administração – a capela simplesmente não tinha mais sentido algum.

Durante o governo de Álvaro Obregón, que iniciou a década de 1920, foi nomeado para a Secretaria de Educação Pública o escritor, filósofo e antigo reitor da Universidade da Cidade do México, José Vasconcelos, que sonhava com uma virada cultural no México. Para tanto, Vasconcelos elaborou um amplo programa cultural regido por uma ideologia reconhecida como “*indigenismo*”, a qual buscava raízes culturais e artísticas mexicanas anteriores a colonização espanhola. O método seguido pelo governo federal foi custear obras públicas de arte que se relacionassem com a cultura mexicana, com a vida social e política do país, e com a população. Como resultado houve uma explosão de obras murais, caracterizando a chamada “renascença mexicana”. A atuação destacada de Vasconcelos deve-se ao fato de que ele pessoalmente foi à caça de artistas que se comprometessem com esta vanguarda artística nacionalizante. Dessa forma, entre visitas a estações arqueológicas e exaltações às obras e artefatos pré-colombianos, o secretário estimulou nomes como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco a aceitarem o desafio de remodelar as artes plásticas no país.

Durante todo este período revolucionário, Diego Rivera esteve na Europa estudando pintura, debatendo influências e misturando-se aos nomes que estabeleceram a arte moderna. O artista deixou o país em 1907 rumo a Espanha, e, após um curto retorno ao México entre 1910 e 1911, permaneceu circulando pela Europa até 1921. No começo Diego viveu em Paris (então a capital mundial

da arte de vanguarda) experimentando tendências variadas. Através de alguns anos dedicou-se ao cubismo, alcançando um considerável sucesso. Contudo, seus dois últimos anos no velho continente foram dedicados exclusivamente ao estudo da arte italiana dos séculos XIII, XIV, XV e especialmente as obras de Giotto di Bondone. Enfim, na volta ao México Diego encantou-se com a proposta de um muralismo mexicano – um programa feito sob medida para as suas afinidades artísticas. Logo, seu primeiro trabalho mural foi “*La Creación*”, na Escuela Nacional Preparatoria, mesclando seus estudos da arte italiana com os modelos e cores tipicamente mexicanos, realizando uma cena mais mística do que propriamente religiosa. É importante ressaltar que este mural, terminado em 1922, fez de Rivera o primeiro artista moderno a retomar não só os motivos como também os temas religiosos; pois apesar de Kandinsky ter publicado o livro *Do Espiritual na Arte* ainda em 1917, outros nomes de importância na vanguarda artística (tais como Matisse, Chagall e Dalí) só retomariam em suas obras tais temas e motivos após a Segunda Guerra Mundial.

Outro fato que fazia de D. Rivera um nome importante e fundamental para a tal “renascença mexicana” era sua paixão pela arte pré-colombiana. Neste período de *boom* do interesse pelos astecas e outros povos antigos descobrem-se milhares de peças, artefatos e ruínas anteriores a chegada espanhola, e desde então Diego tornou-se um insaciável colecionador e um estudioso da cultura e das práticas astecas. Essa relação tão íntima fez com que artista na década de 1950 gastasse todo o seu dinheiro para construir o Museu Anahuacalli (com todas as devidas características e particularidades da lógica e influência asteca), na Cidade do México – museu que abriga a maior coleção de artefatos pré-colombianos do mundo.

Portanto, no momento em que a Capela de Chapingo tornou-se uma grave questão a ser elucidada no México pós-revolução, o nome de Diego Rivera surgiu adaptado perfeitamente como salvação, e podemos afirmar que o próprio Rivera muito se entusiasmou com o projeto, pois: Diego já estava trabalhando em um enorme projeto mural na Secretaria de Educação Pública (vale lembrar: o espaço de maior prestígio entre intelectuais mexicanos após a revolução) e ainda assim aceitou o desafio de cobrir inteiramente de murais a capela em Chapingo; o fez em tempo recorde, começando a concepção e os primeiros esboços em 1923 e concluindo os murais em 1927 – sem, contudo, abandonar os trabalhos na S.E.P.; ademais, há relatos de que o artista trabalhava na capela em jornadas de até vinte horas ininterruptas. Ademais, segundo Octávio Paz, Rivera é o modelo de um específico projeto artístico: organizar ou dar sentido à construção de uma tradição pictórica. Assim, tendo abordado todos estes tópicos podemos apresentar a relação destes murais com a recepção da tradição, seja da arte italiana, asteca, ou católica.

Havia uma prática entre os pintores renascentistas de retratar, em imagens religiosas, personalidades contemporâneas influentes ou significativas entre os personagens representados – os exemplos são inúmeros. Todavia, Rafael Sanzio estabeleceu uma nova possibilidade em “*A Escola de Atenas*”: ele fez da representação de cada um dos “personagens da filosofia” o retrato de um artista, isto é, fez de cada personagem dois personagens; assim, grosso modo, “Platão”

é também “Leonardo Da Vinci”, “Euclides” é “Bramante”, e “Heráclito” é “Michelangelo”. Esta tradição é a primeira problematizada por Rivera no projeto da capela, ainda na concepção; Diego traça um programa pictural em que uma mesma imagem possa ser duplamente religiosa/mística e política/social, ou seja, na prática o artista justapõe motivos religiosos com temas sociais. Tal justaposição também advém da recepção da tradição cultural asteca, que não fazia clara distinção entre assuntos e motivos religiosos ou políticos, tendo no cotidiano uma esfera confundida com a outra. Ocorrem então releituras, em que a figura dos profetas se desdobra em “guardiões da revolução”, ou a estrela-guia que passa a ser vermelha; e também em sentido contrário, por exemplo, as representações do martelo e da foice deixam de caracterizar um único símbolo comunista para retomarem suas antigas interpretações – com o martelo simbolizando a potência criadora, o início, o pólo masculino, e a foice simbolizando a potência ceifadora, o fim, o pólo feminino. O que ocorre na estrutura mental destes murais é um jogo de metáforas, sendo a principal delas a figura do líder. Seguindo uma visão social, facilmente reconhecemos a figura do “líder dos oprimidos”, que veste tanto o macacão operário quanto o chapéu camponês, ou seja, um revolucionário. Numa visão mística, porém, esta é a figura do “líder espiritual”, capaz de se relacionar com todos e de contestar os valores vigentes, ou seja, um revolucionário também.

Quanto à estruturação pictórica da capela, o artista foi claramente inspirado na estruturação arquitetônica pintada no teto da Capela Sistina. Rivera utilizou-se dos meios arquitetônicos presentes em Chapingo para realçá-los com pintura, remodelando e criando novas estruturas visuais. O teto de Chapingo é a melhor representação disto: em tons marmóreos o artista concebeu toda uma abóbada, criando espaços para a encenação de imagens distintas; entretanto, o intuito é apenas estabelecer um esqueleto arquitetônico que possibilite a visão do céu – bastante diferente do projeto de Michelangelo, que era conferir materialidade ao próprio teto.

Nos aspectos formais ocorre toda uma referência as figuras pré-colombianas. O corpo humano, por exemplo, tem uma anatomia pouco “científica” ou matemática, ou mesmo ideal. Trata-se de uma anatomia que procura respeitar somente a proporcionalidade corporal, evitando criar violências visuais, o que replica a mesma configuração dos personagens de murais astecas, além de ambos delimitarem as figuras humanas com longas curvas. Excetuando a imagem “*Morte do Camponês*”, que faz evidente alusão a composição do afresco “*A Lamentação*” de Giotto, em Pádua, todas as outras imagens tem composições bastante curiosas: desconsiderando a noção de perspectiva e apresentando *ambientes* ao invés de cenários, posto que quase em sua totalidade estes murais não demonstram nenhuma preocupação em uma legitimação espacial.

No que se refere às cores empregadas, estas são totalmente ameríndias, por assim dizer. Os tons europeus tradicionais de azul, dourado e branco, são substituídos por cores vibrantes ao estilo mexicano, como o verde e o amarelo, além das cores terrosas que dão vida ao tema agrícola por toda a capela. Em especial, percebe-se um vermelho muito forte em diversos momentos: em estrelas; em roupas; como cor de fundo; e até nos detalhes arquitetônicos, o que é bastante

significativo pois na arte européia, e especialmente católica, a cor vermelha sofria certo recalque pelas suas associações com o martírio de Cristo, as chagas e sangue divino. Em Chapingo, está lógica “anti-vermelho” é invertida conferindo à cor uma pulsação gritante como um fluxo extraordinário oferecendo vida ao longo do espaço. Outras cores também se destacam pela relação direta com os murais astecas, como, por exemplo, o verde, que em Chapingo é exatamente o verde asteca, produzido quase da mesma maneira e com os pigmentos da mesma planta: o *napal*, uma espécie de cacto típico da região.

Finalmente, a iconologia da capela também tem uma intrincada rede de relações. Como exemplo, consideraremos a imagem da parede do altar. Na tradição católica, este é um espaço especial, dedicado a representações como o Céu, Jesus Cristo (na cruz é o mais comum), a Ave Maria, a Santíssima Trindade ou o Apocalipse. Chapingo, por sua vez, nos apresenta uma cena estranha e definitivamente fora dos padrões da igreja romana. Para um melhor entendimento talvez seja necessário uma curta descrição sobre a natureza de *Quetzalcoalt*, a figura mais importante do panteão asteca. Do conjunto de crenças, hieróglifos e rituais *náhuatl* resulta que o grande deus verdadeiro é o “Sol” – as outras entidades aparecem como simples aspectos desta figura central. Entretanto, este único deus tem origem humana, é um homem que se converteu em Sol (e não Deus que se fez homem, como no cristianismo), portanto não se trata de uma divindade distribuidora de graças, mas de um mortal que descobriu uma nova dimensão humana, o chamado Quetzalcoalt, ou “Serpente-emplumada”. Por esta razão é que o hieróglifo do Sol sempre tem um rosto humano, e o nome da cidade de *Teotihuacán* significa “lugar onde se fazem deuses”. De volta ao altar em Chapingo, não há representação de Deus, segundo a lógica judaico-cristã, e nem mesmo a representação de Jesus, o que vemos são representações dos quatro elementos naturais reverenciando o homem-deus. O homem nu de costas para nós é o homem feito divindade, aquele que atravessou toda a narrativa da capela e alcançou outro grau de “humanidade”, e por isso ele pode conferir o fogo divino ao “Prometeu-vulcão”. Em outras palavras, a mitologia abandona seu status de passado para ser a garantia de um futuro melhor. Por fim, este último mural nos explica ainda outra alteração quanto a tradição: enquanto Giotto concebeu uma narrativa circular na capela dos Scrovegni conforme a circularidade dos mundos descritos na Divina Comédia, Rivera concebeu uma narrativa em linha espiral percorrendo toda a capela e desenhando um serpentear voador, exatamente como a realização de *Quetzalcoalt*.

Todavia, é na questão narrativa que Diego mais se debruça sob a tradição clássica da pintura italiana. O pintor mexicano preencheu a capela com murais que sustentam uma narrativa ao longo de todas as imagens, à maneira da Capela de Scrovegni, em Pádua. O interessante é que ainda assim cada uma das imagens guarda uma independência ou sua própria narrativa, bem como a elaboração de Giotto. Porém, a arte italiana concedia grande importância à narrativa de uma história, e normalmente uma história famosa ou popular como temas bíblicos ou mitológicos. Em Chapingo isto não ocorre – apesar da estrutura narrativa dever-se ao modelo de Giotto. Estes murais não contêm uma história propriamente, não apresentam fatos, não ilustram nenhuma circunstância precisa. Portanto,

também aqui a tradição clássica da narrativa tem ares modernistas representando somente motivos, possibilidades, especulações, ou melhor, nada “comprovável” – permitindo inclusive uma identificação quase religiosa.

Assim, a atitude de re-significação da tradição, em Chapingo, não é outra senão a de uma *hagiografia* – a criação de uma narrativa mítica, ou beatífica. E o mais surpreendente é que não se trata da vida de um santo, mas da vida de uma nova sociedade, de uma revolução. Se a Capela de Chapingo pode ser entendida como o grande livro da revolução mexicana, ela com certeza não é uma “biografia”, ela não se apresenta como biografia da revolução porque lhe faltam fatos, todos os fatos. A Capela Scrovegni, em Pádua, é muito mais biográfica do que a mexicana. Esta, é uma biografia sem fatos, é precisamente a hagiografia da revolução mexicana – e isto é possivelmente uma nova tradição: Chapingo faz da Revolução Mexicana um acontecimento divino.

Referências Bibliográficas

- BALLADARES, Consuelo Muñoz. *Capilla Riveriana*. Universidad Autónoma Chapingo, 2007.
- FERNÁNDEZ, Justino. *Pensar El Arte*. Universidad Nacional Autónoma Del México, 2008.
- KETTENMANN, Andrea. *Rivera*. Paisagem, 2006.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura – Vol.2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. Ed. 34, 2004.
- PANOFSKY, Erwin. *O Significado nas Artes Visuais*. Editora Perspectiva, Edição 3, 2002.
- PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Nova York, 1962.
- MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*. Cosac Naify, 2007.
- SÉJOURNÉ, Laurette. *El Universo de Quetzalcoatl*. Fondo de Cultura Económica, Sétima Edição, 2003.
- TIBOL, Raquel. *Los Murales de Diego Rivera*. Universidad Autónoma Chapingo, 2002.