



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Antônio Leandro Barros

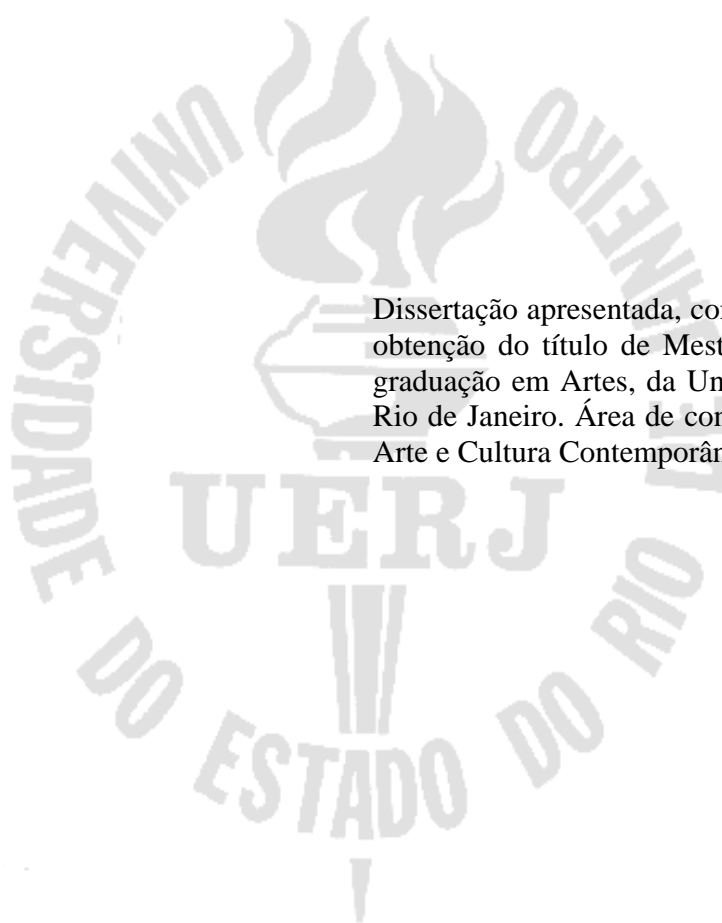
Chapingo: capela

Rio de Janeiro

2011

Antônio Leandro Barros

Chapingo: capela



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria C. Louro Berbara

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

B277 Barros, Antônio Leandro.
Chapingo: capela / Antônio Leandro Barros. – 2011.
96 f.: il.

Orientadora: Maria Cristina Louro Berbara.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Pintura e decoração mural – México – Teses. 2. Arte religiosa – Teses. 3. Capela de Chapingo (México) – Teses. 4. Rivera, Diego, 1886-1957 – Crítica e interpretação – Teses. I. Berbara, Maria Cristina Louro. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 75.052(72)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Antônio Leandro Barros

Chapingo: capela

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 29 de março de 2011.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dra. Maria C. Louro Berbara (Orientadora)
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta
Instituto de Artes da UERJ

Prof^ª. Dra. Vera Beatriz Cordeiro Siqueira
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dr. Jens Michael Baumgarten
Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da UNIFESP

Rio de Janeiro

2011

à Arte!
e aos de boa-vontade.

AGRADECIMENTOS

Por sorte, numa única página é muito difícil agradecer a todas as pessoas que me ajudaram (muito e muito) da maneira como todas elas merecem. Por isso tentarei ser sumário:

A Maria Berbara, a responsável direta por minha aventura nos últimos dois anos e meio. Por todas as portas que generosamente me abriu, e por sempre cuidar para que meus pés não escapassem do chão.

A Marcus Motta, por todas as vezes que me ajudou a não estar preso ao chão. Sou grato a esse mestrado – para além das circunstâncias acadêmicas – pelo prazer de tê-lo conhecido e pela honra de termos trabalhado juntos.

Aos meus pais, é claro e sempre, por todas as razões. Mas, principalmente ao meu irmão Pedro, pelas incontáveis revisões, por seu gentil ouvido, e por quem ele é.

A minha madrinha e companheira de desafios acadêmicos, por sua constante e carinhosa solicitude! A minha prima Carol pelas longas conversas e pelo talento que me encanta! E certamente agradeço a toda minha família.

A minha família literária e/ou artística, como não poderia deixar de ser.

Ao México e ao povo mexicano, pela hospitalidade e generosidade com as quais me receberam – e em especial a Omar Conchas, Javier Naha, e Alberto Sámaso (!gracias mis amigos!).

A todos os meus amigos, que se cansaram das minhas faltas, mas que sempre me receberam com largo sorriso – é desnecessário nomeá-los.

A Vivian Greco, por todas as ajudas e pela solicitude bibliográfica.

Aos demais professores e funcionários do PPGArtes, por toda ajuda e acompanhamento.

Enfim, agradeço ao Universo; simplesmente por sê-lo... maravilhoso!

RESUMO

BARROS, Antônio Leandro. *Chapingo: Capela*. 2011. 96f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Essa dissertação é uma proposta de releitura do conjunto de murais no interior da Capela de Chapingo, México. Tal releitura de crítica artística relaciona-se à apropriação de uma metodologia derivada da própria noção de “capela”, metodologia essa que compactua com o ambiente artístico em questão e com a fenomenologia do contemplador desse conjunto. O objetivo dessa proposta é apresentar as nuances envolvidas no conceito-chave, por parte da historiografia artístico-religiosa, de “suporte-capela”, isto é, a capela não apenas como ambiente religioso, mas como ocasião artística.

Palavras-chave: Capela. Chapingo. Diego Rivera. Pintura Mural.

ABSTRACT

This paper is a re-reading proposal for the set murals inside the Chapingo's Chapel, Mexico. Such critique of art are related to appropriation of a methodology derived from the own notion of "chapel". The objective of this proposal and methodology is to present the details involved in the key-concept of "support-chapel" – not only as a religious space, but as artistic medium too.

Key-words: Chapel. Chapingo. Diego Rivera. Mural Painting.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1- “A Criação”, de Diego Rivera*.....	81
Imagem 2- Soleira da Capela de Chapingo.....	81
Imagem 3- <i>Símbolos da Nova Ordem</i>	82
Imagem 4- Coatlicue*	82
Imagem 5- <i>Sangue dos Mártires</i>	83
Imagem 6- Akhenaton e Nefertiti iluminados pelo deus Aton*	83
Imagem 7- <i>Nascimento da Consciência Social, ou O Agitador</i>	83
Imagem 8- <i>A Formação da Liderança Revolucionária</i>	84
Imagem 9- Detalhe: a máscara de Judas.....	84
Imagem 10- <i>Terra Oprimida</i>	84
Imagem 11- Mapa geográfico do México*	85
Imagem 12- “A Anunciação”, de Simone Martini*.....	85
Imagem 13- “A Anunciação”, de Giotto di Bondone*	85
Imagem 14- <i>O Homem Libertador</i>	86
Imagem 15- <i>As Forças Subterrâneas</i>	86
Imagem 16- <i>Organização clandestina do movimento agrário</i>	87
Imagem 17- <i>Germinação</i>	87
Imagem 18- <i>A Morte do Líder</i>	88
Imagem 19- “A Lamentação”, de Giotto di Bondone*.....	88
Imagem 20- <i>Amadurecimento</i>	89
Imagem 21- <i>Triunfo da Revolução</i>	89

Imagem 22- <i>Os frutos da Terra, ou A Abundância</i>	90
Imagem 23- <i>Os Elementos</i>	90
Imagem 24- A abóbada de berço.....	91
Imagem 25- <i>Buscando o caminho</i>	91
Imagem 26- <i>Revelação do caminho</i>	92
Imagem 27- <i>Os donos da terra retamente possuída</i>	92
Imagem 28- <i>A Terra Fecunda e a família humana</i>	93
Imagem 29- Portas de entrada da Capela de Chapingo.....	94
Imagem 30- Detalhe da “família humana”.....	94
Imagem 31- <i>Terra adormecida</i>	95
Imagem 32- Detalhe: <i>Menino com Frutas, e Menina com Milhos</i>	95
Imagem 33- Virgem de Guadalupe*.....	96

*- Imagens que não fazem parte do conjunto de murais da Capela de Chapingo.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	VERSOS PLÁSTICOS	21
2	ABÓBODA, CÉU, TEMPLO	35
3	PORTAS	45
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	56
	REFERÊNCIAS	65
	APÊNDICE A – Credo Poético	74
	APÊNDICE B – Diego Rivera e Revolução Mexicana	76
	APÊNDICE C – Porta secreta?	80
	ANEXO – Imagens	81

INTRODUÇÃO

História – palavra que funciona quase como prefixo em “*História da Arte*”. É esta palavra que caracteriza a continuidade da lógica de qualquer historiografia baseada na seqüência de sucessos. Logo, realizar crítica de arte nos dias atuais, após cinco séculos de produção bibliográfica, consiste em desafiar esta assombrosa força de gravidade. Porém, certo é que toda crítica de arte contribui para esta continuidade, direta ou indiretamente; pois cabe a ela não permitir a estagnação e a monotonia. É da competência do historiador e crítico esse *continuum* – por mais que, em última análise, seja ficcional.

Por outro lado, toda obra de arte que se realiza também realiza uma descontinuidade da história da arte; uma descontinuidade na continuidade da história da arte, o que significa dizer que toda obra de arte acontece para a historiografia de forma inesperada e sem programa. Assim, não é a história que culmina em uma obra – é a obra de arte, qualquer obra de arte, que propriamente funda uma historiografia (ou mesmo uma genealogia). A obra é origem de toda a história da arte, pois detém o poder, ainda que provisório, de ser o orador – e o orador sempre antecede o discurso tornando-o conseqüente. Obra de arte então seria aquilo que cria uma tal descontinuidade histórica para em seguida organizar toda a história a partir de si.

Portanto, não resta alternativa a não ser dar voz à obra – e a sua história.

* * * * *

Originalmente o projeto dessa dissertação era a tentativa de realizar uma crítica textual relacionando a experiência artística contemplada através dos murais de três capelas significativas para a historiografia da arte: a Capela Scrovegni, a Capela Sistina, e a Capela de Chapingo. De modo mais abstrato, a metodologia ideal dessa proposta era a visita a esses espaços artísticos como a visita a três “*escrituras sagradas*”, vislumbrando a própria Arte como unidade metafísica desses espaços e pinturas.¹ O objetivo era colocar em perspectiva conotações entre essas três

¹ Entendendo como primeira referência por “*escrituras sagradas*” os livros de teor sacro capazes de convidarem à contemplação e meditação de diferentes formas. Contudo, sob um ponto de vista maior, não caracterizamos como “*escrituras sagradas*” uma ou outra escritura, mas toda e qualquer obra capaz de transformar a vida de alguém através da contemplação. Em outras palavras, poderíamos concluir que as “*escrituras sagradas*” para D. Quixote seriam os livros de cavalaria.

escrituras a fim de representar seus valores artísticos.² Contudo, esse projeto foi transformado ao longo dos meses para algo menos megalomaniaco e mais razoável ao prazo de um mestrado.

A presente dissertação tem como objeto de investigação apenas a Capela de Chapingo (Texcoco, México), e o seu conjunto interior de murais, obra de Diego Rivera realizada entre os anos de 1923-27. Todavia, permaneceram os ideais do antigo projeto, com destaque para o estabelecimento de conotações variadas e de acordo com a fenomenologia do contemplador da capela. Logo, o interesse primário desse trabalho não era outro senão produzir diálogos com a Capela de Chapingo capazes de qualquer posicionamento enquanto crítica de arte.³ Assim, começamos por fazer uso como método básico e fundamental o livre caminhar pelo espaço artístico somado ao simples contemplar por horas e horas a fio. No entanto, após meditações mais cuidadosas sobre os diálogos realizados, foi-se construindo um nexos coeso para estruturação dessa dissertação como resultado prático do exercício crítico⁴. Algo como uma aventura contemplativa em um corpo textual. Em linhas gerais, essa estruturação (bastante fluida graças ao viés contemplativo de sua metodologia⁵) tem como centro o questionamento mesmo do que é *capela* – não apenas como ambiente consagrado, local de culto e sacramentos, mas como suporte artístico⁶. Dessa forma, deve-se pontuar desde já que a Capela de Chapingo naturalmente indica certa diversidade de questões que tentaremos abarcar nas próximas páginas, mas como um todo essa dissertação concentra-se em ao menos sinalizar a questão do espaço da capela enquanto espaço artístico, enquanto suporte de obras de arte.

* * * * *

Capela: “do lat. cappella, diminutivo de cappa ‘capa’, aparece pela primeira vez por volta de 660 designando o manto de S. Martinho que este, no inverno de 338, tinha partido para dar a metade a um pobre. No século VIIº, este manto foi integrado no relicário real e conservado num oratório expressamente construído para este fim: ‘in oratorio nostro, super capella domni Martine’ (a. 679). O sentido se estende pouco a pouco ao oratório, oscila durante certo tempo entre este e a relíquia como se vê muito bem num texto de 710 conservado em duas versões diferentes: ‘in oratorio sua rei capella sancti Marcthyini; in oratorio sua super capella sancti Marcthyini’, pouco depois designou já não o manto mas só o oratório da residência régia. Com o tempo, também as outras residências do rei receberam as suas cappellae: Duren em 775; Aix-les-Baius em 796, e já desde 783 a palavra serve para designar oratórios doutros Grandes. Neste século e nos

² Como ilustração desse objetivo obscuro, porém pouco rebuscado indicamos a figura literária de São Paulo e suas epístolas, através das quais o santo trabalhou em dar unidade e coesão conotativa aos evangelhos cristãos. Assim, idealmente (ou delirantemente) nosso resultado almejava a “epístolas” críticas.

³ “Diálogos”, termo utilizado aqui na sua mais simples significação filosófica, isto é, “conversa a dois”. E a conotação é a mais óbvia: um tipo especial de conversas que se realiza entre um contemplador e uma obra de arte.

⁴ Em última instância, apenas um convite para visitar a capela.

⁵ Conforme se explicará adiante.

⁶ Entendo por “suporte” não apenas o plano físico em que ocorre ou se apresenta a obra de arte, mas também o plano literário, em síntese. Ou seja, não é mero apoio ou sustentáculo da obra, mas sim o meio pelo qual a própria obra se revela, se pode revelar – meio e fim compostos e indissociados.

subseqüentes, cappela irradia desde a Gallia por todo o Ocidente e substitui, em todos os países católicos, as velhas designações entre as quais sobretudo, oratorium. Não admira que já desde o século XIII a palavra se aplique a qualquer solo consagrado ao culto religioso e chegue a significar, desde princípios do século XV, um 'lugar separado na igreja e onde há um altar'." (MACHADO, 1967, p. 532)

* * * * *

A possibilidade de um mito fundador da noção de capela é sem dúvida interessante e, talvez, valiosa. A questão básica a ser considerada é a figuração do manto do santo. *Capela* enquanto “pequena capa” problematiza uma ideia singular. No que concerne à religião, podemos suspeitar que as capelas tenham exercido alguma predileção como espaço de orações e meditações graças à sua oportuna lógica que permite ao fiel equivaler-se ao santo, isto é, colocar-se no lugar do próprio santo, vestir parte do seu manto. Pois, se o oratório serve de transmissor das orações, a capela permite o contato direto com as forças e formas divinas – fenomenológica e metafisicamente.

Em termos artísticos, tomando a figura de capela como suporte de obras de arte, a ideia artística de “pequena capa” metamorfoseia o visitante em veículo artístico, em corpo para o manto. Logo o contemplador pode ser percebido como ator do todo. Significa dizer que dentro de uma capela, ainda que insuspeito e inconsciente, o visitante traz a arte contra sua pele: pele gráfica ou sobre pele. Coberto por essa capa, por esse manto, o visitante já não percebe o mundo das coisas, mas tateia o universo artístico. Mais do que em qualquer outro suporte artístico, dentro de uma capela evidencia-se que o espectador é modelo artístico constante; segundo as suas formas o manto desenha-se. E somente após descobrir-se da capela, o modelo descobre o mundo (novamente). E nessa nova percepção de mundo, todas as coisas são percebidas segundo a experiência artística anterior. A Arte, assim, também promove descontinuidades mundanas na continuidade do mundo.

* * * * *

A Capela de Chapingo confirma-se capela. Dessa maneira, sua crítica artística, deve obedecer a um contato fenomenológico e literário, em outras palavras, deve ser contemplativo; porque caso não haja sério comprometimento com a ideia artística de estar em uma capela, não se realizará artisticamente uma historiografia, uma *História da Arte*. Ou o crítico se funde à obra, ou não. Em tempo, não propomos que o crítico se converta em fiel, pois isto também poderia comprometer sua crítica – posto que a Arte é uma religião a parte – mas que ele esteja de acordo

com a necessidade artística de crítico, de acordo com aquela “*voluntária suspensão da incredulidade*” de que nos fala Coleridge.⁷

Assim, o que faz da Capela de Chapingo nosso objeto de estudo não é sua história ou mesmo sua importância histórica, nem a sua representatividade dentro desses verdadeiros universos chamados Diego Rivera e Revolução Mexicana. Na verdade, questões de cunho historicista e biográfico, por importantes e complementares que sejam, nesta dissertação são considerados menos relevantes que outras formas de aproximação à capela. Afinal, também devemos considerar que algumas vezes descrever um passado para uma obra de arte tem revelado mais sobre o crítico do que sobre a obra. Por esta razão, a partir desse ponto, não mais nos interessará diretamente a localização geográfica da capela, nem o artista que realizou tais imagens, nem as datas históricas correspondentes, ou outras questões como quantas missas já foram realizadas ou com que frequência ela é visitada. Se algum tempo referente à capela nos interessa e importa para esta dissertação, este é o tempo futuro. Interessa-nos, particularmente, os critérios específicos da “obra de arte” ao invés de suas circunstâncias e acidentes. Isto é: esta dissertação, que tem como objeto de investigação a Capela de Chapingo, localizada em Texcoco, cidade próxima a Cidade do México, pintada por Diego Rivera entre os anos de 1923 e 1927, ainda no calor da Revolução Mexicana; essa dissertação não se debruça sobre a Revolução Mexicana, nem sobre Diego Rivera, nem sobre a época histórica, nem sobre o espaço geográfico, nem a cultura pré-colombiana, nem sobre o meio artístico local e nem mesmo sobre a “arte moderna”. Esta dissertação debruça-se exclusivamente na **Capela de Chapingo**; talvez seja uma escolha pobre, porém talvez seja também uma escolha que permita perceber com um pouco mais de clareza como a própria Capela de Chapingo lida com todos esses elementos. Em outras palavras, esta introdução é oferecida apenas como prólogo para nossas investigações posteriores por duas razões: esse método de pesquisa – histórica ou biográfica – já foi aplicado tantas vezes, relativamente a Chapingo, que se torna desnecessário um trabalho a mais; acreditamos, ainda, poder enriquecer a historiografia desta capela utilizando um método outro, que esteja identificado com a própria noção de capela.⁸

⁷ Samuel Taylor Coleridge, *Bibliographia Literaria*, capítulo 14: “*that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith*”, p. 169, Editora Read Books, 2006. Com isso não afirmamos que os murais de Chapingo sejam obras religiosas, o que se de fato constatado solicita ao crítico um cuidado ainda maior para com a obra. Para maiores interessados na questão, comentários no **Apêndice A – “Credo Poético”**, pág. 68.

⁸ Contudo, cuidamos para tais informações complementares e importantes fossem acessíveis ao leitor que se interesse. Todas as questões históricas, biográficas e relevantes para a formação da Capela de Chapingo estão descritas no fim dessa dissertação como o **Apêndice B – “Diego Rivera e Revolução Mexicana”**, pág. 70.

Nossa proposta metodológica é bastante simples – porém, não simplória – e consiste na inversão do processo historiográfico tradicional: ao invés de estabelecermos o discurso como ponto de partida e meta da pesquisa, defendemos um longo e profundo diálogo entre crítica e obra de arte, e conseqüente a esse diálogo traduzir estas *conversas* em pesquisa crítica de arte. Almejamos um método que estabeleça uma relação mais direta e menos pragmática entre o espectador e a obra, um método que aproxime a iconologia à fenomenologia⁹. Optamos assim pelo caminho contrário a iluminarmos a obra com conhecimentos históricos, biográficos ou documentais, partindo de fora para dentro, isto é, almejamos que a própria capela com seu conjunto de murais se *elumine*, de dentro para fora. Trata-se, como propõe Derrida¹⁰, de percebermos a obra como um estrangeiro e, ao invés de tentar ensinar-lhe nosso idioma, tentarmos compreendê-lo. A imagem passa então a ser sintomática, portadora de uma parte imanente que só ela, imagem, pode revelar. Pois, a imagem, como e enquanto escritura, não é a coisa em si: o texto é aquilo que se esconde por detrás da escrita. A imagem é incompatível com seu conteúdo, e por isso para ler é necessário que se atravesse a escritura, pois sempre lemos através do texto.¹¹ Em suma, nos importam os diferentes níveis de atualização contidos no conjunto da obra, níveis que se dão no relatado pela própria obra, na relação entre imagem e observador.¹²

Para além da significação de uma parábola, interessa-nos a atualização de um testemunho. E desta maneira a imagem pode ser compreendida como um criptograma: signo que não remete diretamente ao significante, forma que não corresponde ao conteúdo. Contudo, mais do que um obstáculo, o criptograma se oferece como intérprete, pois ocultando apenas pela metade convida ao conhecimento¹³. Portanto, configura-se a noção de criptograma na antinomia esotérica: *aquilo que se revela velando-se, e aquilo que se vela revelando-se*.¹⁴ Estranhamente, a arte se

⁹ Entendendo por *iconologia* a disciplina e método crítico desenvolvido por Panofsky (*Estudos em Iconologia*). E entendendo por *fenomenologia* o processo de experiência sensível de um ser, segundo as críticas de Didi-Huberman (*O que vemos, o que nos olha*), e as análises de Merleau-Ponty (*Fenomenologia da Percepção*, e *O olho e o espírito*).

¹⁰ J. Derrida, *A Farmácia de Platão*. Editora Iluminuras, 1997, p. 118.

¹¹ Conforme definiu J. Derrida, a escritura não é percebida, é apenas interpretada, lida, decifrada. Em: Jacques Derrida, *A Farmácia de Platão*. Editora Iluminuras, 1997, p. 13.

¹² Uma imagem sem observador é, ainda, apenas potência, muitas potencialidades. É diante do observador que cada uma das potencialidades atualiza-se ou não.

¹³ Um saber de todas as mulheres sedutoras. Bibliograficamente, tal pressuposto é argumentado em: Roland Barthes, *O Prazer do Texto*. Edições 70, 1974.

¹⁴ “A comunicação das obras de arte com o exterior, com o mundo perante o qual elas se fecham, feliz ou infelizmente, leva-se a cabo através da não-comunicação; eis precisamente porque elas se revelam como re-fractadas.” Theodor Adorno, *Teoria Estética*. Edições 70, 1970, p. 16.

coloca como véu que suplica por ser descoberto.¹⁵ Ou seja, a obra de arte, em si, é um centro de força e de realidade. Assim, podemos suspeitar que o *sentido* ou *significado* é algo acrescentado à obra; pós-obra.

Cabe, então, ao texto dissertativo a representação de tais atualizações. Dessa maneira, nosso objetivo não é propriamente criar uma historiografia ou mesmo crítica, mas sim realizar comentários pertinentes a historiografia da arte que tornem visíveis alguns dos conteúdos em reserva dessas obras. “*a letra mata, é o espírito que vivifica*”¹⁶, pois a letra, principalmente tomada como instrumento discursivo ocidental, por vezes delimita uma significação muito fechada em si. Por isso, trataremos cada imagem não como letra morta, mas como ideogramas orientais, para que cada imagem permita vastas possibilidades de sentido e variantes. Não pretendemos desnudar em histórias cada um dos murais, mas perceber como eles se relacionam uns com os outros, e como todo o conjunto se relaciona com o *suporte capela*. Tal metodologia converte-se em texto semelhante a um *tratado*, algo que não deseja legitimar a obra, mas estar de acordo com ela, isto é, apenas representá-la. Segundo a apresentação de Sergio Paulo Rouanet:

“o tratado é um mergulho, incessantemente repetido, na imanência de cada objeto, enquanto o sistema corre o risco de acomodar-se num sincretismo que tenta capturar a verdade numa rede estendida entre vários tipos de conhecimento, como se a verdade voasse de fora para dentro”. (BENJAMIN, 1984, p. 22)

Esta noção do tratado, segundo proposta de Walter Benjamin¹⁷, em nossa opinião é a que melhor se adapta à metodologia caracterizada pela contemplação, ou a atitude contemplativa que se dedica a um mesmo objeto nos seus vários estratos de significância. Nas palavras de Benjamin, a contemplação justapõe “*elementos isolados e heterogêneos, e nada manifesta com mais força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade*”¹⁸. Portanto, o que oferecemos com esta metodologia é a tentativa de salvar a integridade da capela, bem como consagrá-la à reflexão. O tratado não procura produzir uma instrução ou doutrina, mas busca

¹⁵ “*O véu servirá de separação entre o Santo e o Santo dos santos.*” (Êxodo, 26, 33)

Também estranhamente, alguns insistem em acreditar ser o véu o relevante. Sobre isso diz um provérbio oriental: “quando a mão aponta o céu, o tolo olha para o dedo”.

¹⁶ II Coríntios 3:6

¹⁷ Walter Benjamin. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1984, págs. 50 e 51.

¹⁸ Walter Benjamin. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1984, pág. 51.

Devemos atentar ainda para o próprio conceito contido na palavra “contemplar”, tão acostumada a assuntos artísticos e religiosos. Segundo o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, contemplar corresponde a “*1. Olhar atenta ou embevecidamente. 2. Dar alguma coisa a*”. Etimologicamente, a palavra é composta do substantivo “templo” somado o prefixo “con-”, que transmite a ideia de contigüidade, companhia. Já a ideia de templo tem origem no latim *templum*, “local sagrado”. Literalmente a palavra templo delimitava um pedaço no céu para a observação dos fenômenos naturais (nomeação que a astrologia moderna substituiu por “casa”) – por essa razão emprega-se a ideia de templo a qualquer local religioso, tais como igrejas, capelas, sinagogas, mesquitas, ou stupas. Portanto, o *contemplar* pode e deve ser compreendido como “juntar-se ao fenômeno” ou “estar junto ao sagrado”.

Maiores informações em:

Jean Chevalier & Alain Gheerbrandt, *Dicionário de Símbolos*. Editora José Olympio, 19º Ed., 2005, p. 874.

José Pedro Machado. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Volumes I, II, e III. Editora Confluência, 2º Ed., 1967.

humildemente representar a forma de ser da contemplação, realizando por fim história da arte capaz de fazer justiça especificamente à obra em questão.¹⁹ Pretendemos um texto que, se não verdadeiro, ao menos seja essencialmente verdadeiro.²⁰

Em busca de uma pesquisa em história da arte menos histórica e mais artística, importamos menos as questões atribuídas a cada capela, para ressaltarmos as questões que propriamente essa capela nos propõe. Nessas condições, tal dissertação concentra-se na narrativa do objeto. Segundo Ítalo Calvino “*um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer*”²¹; comungando desta ideia, propomos uma nova leitura e pesquisa desse *clássico* das artes plásticas que é a Capela de Chapingo e seu acervo de murais²². Nosso objeto de pesquisa é especificamente uma possível leitura narrativa oferecida pela capela e percorrendo o conjunto de afrescos. A partir da representação desta narrativa e da reflexão desta contemplação, nos lançaremos na compreensão da noção que a *capela*, propriamente, assume para a historiografia – seja como manifestação ou como suporte artístico. Já em nossas Considerações Finais vislumbramos questões como: enquanto suporte artístico, como opera e o que caracteriza o espaço-capela? De que maneira se relaciona a capela enquanto *corpus* artístico e *corpus* da divindade? Vez que não mais se realizam missas ou cerimônias religiosas nesse espaço e tendo em vista seu forte apelo não-cristão (ainda que aparente), por que insistirmos na palavra *capela*? Afinal, atravessando os séculos, excelentes artistas dedicaram-se, devido às mais variadas

¹⁹ “O crítico salva seu “objeto mergulhando nele até se perder”. Ele descontextualiza o objeto que é arrancado de suas conexões espaço-temporais, convertendo-se numa coisa morta, e por isso objeto do saber: um saber que evidencia a falsidade do contexto, criando condições para uma ressurreição, um novo todo, onde o particular possa florescer de novo, transfigurado pela luz da redenção.

O crítico (onipotente) rumina, penetra seu objeto até as entranhas e lhe atribui a possibilidade de vaticinar, até que a crítica se cale diante do objeto que deixou de ser mudo. É o momento da salvação..., “o particular ascende ao plano das idéias e passa a ser o que não era, totalidade.” Sheila Cabo Geraldo, *Origem do Drama do Barroco Alemão – Leitura e Tentativa de Compreensão das Noções de Origem, Redenção, Mônada, Alegoria, Melancolia e Linguagem*. In: Revista *O que nos faz pensar*. N° 6. PUC-RJ, 1992.

²⁰ Entendendo *metodologia* em seu sentido mais literal e tradicional: lógica para se alcançar um fim. Porém, talvez a melhor caracterização do que essa dissertação se propõe como método seja a abstração da técnica teatral elaborada e desenvolvida por Constantin Stanislavki, que consiste em: o ator objetiva introjetar-se nos pensamentos, memórias e emoções de seu personagem para criar uma representação verossímil ao personagem! Trata-se, portanto, de um método literário, e que tem como contraparte uma fenomenologia também literária – a de perceber, sentir, pensar e ser o próprio objeto de estudo. Aplicar esse chamado “*Método de Representação*” à crítica de pintura significa a tentativa do crítico reconhecer o exercício da contemplação como uma possibilidade de atuação da obra nele (crítico), à maneira do ator e seu personagem.

²¹ Ítalo Calvino. *Por que ler os clássicos*. Companhia das Letras, 1994.

²² Claro está que não consideramos a capela em si ou mesmo suas obras murais como clássicas no sentido historiográfico que caracteriza como obras clássicas aquelas com semelhanças de formas e conceitos com determinados períodos da Grécia Antiga. De igual maneira, não fazemos referência a uma possibilidade anti-clássica, segundo Wofflin ou Argan, pois, como se verá nos capítulos seguintes, se há uma correspondência quanto à passados históricos-artísticos, em Chapingo este passado tem outra fonte: a arte mesoamericana pré-colombiana.

circunstâncias, à realização de obras de arte nesses ambientes denominados “capela”²³. Contudo, considerando a ampla importância para a arte ocidental da noção de *capela*, enquanto espaço ou realização, e também as diversas relações com tantas outras obras, artistas e estudos, admite-se que não há estudos satisfatórios por parte da historiografia preocupados em observar no que consiste esse espaço célebre da criação artística. Acrescente-se a isso que a produção crítica do conjunto pictórico de Chapingo ainda é pequena, embora apresente grandes perspectivas historiográficas. Entendendo que os procedimentos críticos utilizados anteriormente nessa capela estiveram demasiadamente compromissados ou com a extensa e admirável biografia de Diego Rivera, ou com a importância histórica e social da Revolução Mexicana, ainda falta a essa capela uma pesquisa preocupada fundamentalmente com suas questões e critérios especificamente artísticos. Portanto todas essas justificativas corroboram nossa proposta interessada primordialmente na composição peculiar que uma *capela* proporciona à pintura, e, portanto, é sua estrutura artística que nos interessa nessa dissertação – entendendo tal estrutura como a ampla rede de relações entre as imagens, o ambiente diferenciado do espaço consagrado, os diálogos entre pintura e arquitetura, a especial relação entre obra e público, e, por fim, sua característica de “nomear o inominável”, resquício de sua relevância mística²⁴. Para tanto, dedicaremos especial atenção a cada um dos conjuntos de murais que compõem a capela, estudando as imagens separadas e coletivamente, e procurando estabelecer diálogos entre o comentador e a obra. Assim, seguindo a ação crítica como comentário contemplativo, nenhum dos diálogos entre observador e imagem se resume a ele mesmo, mas alcança um ritmo de repetições ao longo de todas as imagens e entre diálogos, pois a crítica não é exclusiva. Supomos que os elementos aparentemente difusos e heterogêneos acabarão se unindo nos conceitos adequados, e ao longo da

²³ Por longo tempo, as capelas concentraram o conjunto de obras de diferentes meios: arquitetura, pintura, escultura, e até mesmo a música - apresentada em suas celebrações. Segundo alguns historiadores, o primeiro modelo de museu realizado foi projetado pelo Cardeal Albani na chamada “Vila Suburbana” ou “Vila Albani”, um espaço criado para a exposição de artefatos e antiguidades encontrados nos arredores de Roma. Até os dias atuais, os espaços de museus e galerias simulam o espaço oferecido pelas pequenas capelas: ampla sala neutra que abriga as mais diferentes produções de maneira a permitir o fluxo do público. Tudo isto está, intrinsecamente, relacionado também aos espaços mais arcaicos das pinturas em cavernas e, em seguida, em criptas (local das primeiras pinturas cristãs). “*A arte em miniatura encontra-se apenas em lugares de habitação cotidiana; mas a arte mural, ainda que às vezes também se encontrasse ali, fundamentalmente servia para criar santuários em cavernas profundas. Alguns destes muros pintados ou esculpidos ficam entre rios subterrâneos extintos ou de difícil acesso e em posições difíceis de ver. Em nenhum momento estas cavernas foram habitadas, e provavelmente eram pouco freqüentadas. Não obstante, muitas das cavernas mais belamente decoradas, tais como Lascaux (Dordogne, França) e Niaux (Ariege, França), pertencem a este grupo.*” Em: *História da Arte. A pré-história e as primeiras civilizações*. Ediciones Folio, 2008.

²⁴ Entendendo por “mística” o fechar-se em si mesmo, sem maiores elucubrações esotéricas. Trata-se de algo semelhante ao famoso adágio “*Conhece-te a ti mesmo*”, que, como se verá no decorrer dos capítulos, é expresso de diferentes maneiras pelos murais em questão.

dissertação figurarão como partes integrantes de uma síntese. Sem mais, deixemos a história e passemos a Arte. Começando com a soleira da capela (imagem 2).

* * * * *

A primeira imagem perceptível no interior da capela está ao nível do chão, na soleira, porém já da porta para dentro. Não se trata de uma imagem anterior, ela surge como introdução ao ambiente: é a pedra angular da qual se construirá toda a obra. No entanto, os dois símbolos representados nessa soleira são tão relevantes quanto estranhos à iconografia²⁵ de capelas. Enquanto todo o conjunto artístico permanece reservado pela penumbra, a soleira de pedra oferece dois notórios símbolos: o martelo e a foice.

Ora, se a iconografia surpreende o que dizer da iconologia? “Uma capela comunista?” Isso não é razoável para ninguém, religioso ou sociólogo; eis, mais uma vez, um exemplo da capacidade única da Arte de criar disparates tão desconcertantes. Com atenção, entretanto, tal iconologia nada surpreende, ou melhor, ainda que estranha é absolutamente precisa. Não se trata, exatamente, do grande símbolo do marxismo, pois as ferramentas não estão tradicionalmente cruzadas; pensar o contrário seria perigoso como afirmar que a suástica nazista é a mesma que a hindu (guardadas às devidas proporções). Estas ferramentas têm um sentido muito claro na lógica social, qual seja, representar a união do operário (martelo) com o camponês (foice); mas ainda podemos considerar o porquê dessas ferramentas representarem tais classes. É obvio que os operários trabalham como muitas outras ferramentas, bem como os camponeses, porém o martelo e a foice têm um apelo muito especial: o martelo é, antes de tudo, produção! O impulso criador, como a força por detrás do cinzel, ou o ímpeto que dá sentido ao prego. Desde lógicas míticas, o martelo está associado à criação; basta lembrarmos de Thor, deus nórdico que controlava o *Midgard* (a terra do meio. Grosso modo, o nosso plano: abaixo do céu e acima do *inferno*). E Thor possuía um martelo, um martelo que propagava raios! Quanto a esta “força criadora” do raio há uma enormidade de referências, desde a *Luz* do Gênesis Bíblico, ao raio criador da cabala e o raio do grande deus greco-romano Júpiter. Também enquanto instrumento de Hefestos, o martelo representa a atividade formadora ou demiúrgica. Já a foice é toda a antítese, é acima de tudo colheita, resultados, fim de processo. A foice é a ceifadora e por isso o instrumento querido da imagem da morte, conforme o arcano XIII do tarô (a carta “sem nome”). Também seu

²⁵ Compreendendo o termo *iconografia* segundo a definição feita por Panofsky entre essa e a Iconologia, isto é, grosso modo, dentro da historiografia da arte caberia à iconografia o estudo de temas ou assuntos, estudos de realização plástica, pictórica ou gráfica em se tratando de obras de pinturas. Ao passo que à iconologia caberia o estudo de significados possíveis dados por uma obra.

simbolismo é arcaico, basta lembrar a foice castradora de Cronos, *o Tempo*, aquele que no fim, de um jeito ou outro, acaba por ceifar as vidas. A foice é aquela que iguala todas as coisas vivas.²⁶ Juntas na entrada da capela, estas ferramentas podem facilmente serem lidas como representação do tradicional “*alfa e ômega*” de outras igrejas.²⁷

Em suma, a pedra inaugural é um aviso, um anúncio, talvez o arauto da aventura que aguarda na penumbra. Conforme uma iniciação é preciso confrontar-se com duas polaridades, o nascimento e a morte gravados em inexorável piso de pedra cor de terra. Esse é, de fato, um momento de passagem. A porta encerra atrás a luminosidade do conhecido e oferece a frente a penumbra do mistério.²⁸

Passo adiante, pequeno degrau acima, aos poucos a visão vai acostumando-se a relativa luminosidade do espaço interno, e de repente no alto brilha uma estrela, uma estrela vermelha. Logo se percebe toda a imagem, e também que sua altura é quase tátil (imagem 3). Esse tipo de “estrela-guia” sinaliza diferente: sua coloração vermelha seria chocante aos iconólogos mais recatados da cristandade, pois tradicionalmente a cor vermelha é preterida em representações cristãs (em especial representações de Jesus) porque remete invariavelmente ao martírio, ao sangue divino, e às chagas de Cristo²⁹. Esse recalque é suplantado já no primeiro mural de Chapingo, assim como o número de pontas da estrela é singular, pois as cinco pontas aproximam-se da figura do homem³⁰. Tal vermelho poderia sugerir um distanciamento espacial da estrela

²⁶ “*Levantei os olhos, e eis uma nuvem branca, e sobre a nuvem branca estava sentado alguém semelhante a um filho de homem. Tinha na cabeça uma coroa de ouro, e na mão uma foice aguda. Saiu do templo outro anjo e clamou em voz alta ao que estava sentado sobre a nuvem: ‘Estende a tua foice e ceifa; porque é chegada a hora da colheita; estão maduras as searas da terra’.* Então o que estava sentado sobre a nuvem passou a foice pela terra – e a terra estava ceifada.” (Apocalipse, 14: 14-16)

Com relação ao simbolismo social-marxista, temos então um exemplo em que o orador (imagem ou escritura) toma a antecedência à oração, ou seja, a soleira da porta enquanto imagem é que dá sentido lógico ao simbolismo marxista. A própria imagem enuncia seu conteúdo para colocar-se anteriormente a qualquer significação.

²⁷ Em algumas igrejas cristãs, na entrada das construções são representadas uma letra alfa e ômega, alusivas ao princípio e ao final, segundo o alfabeto grego. A origem do termo remonta ao Livro das Revelações, ou Apocalipse: “*Eu sou o Alfa e o Ômega, o princípio e o fim, diz o Senhor Deus: Aquele que é, Aquele que era, e Aquele que há de vir, o Todo-Poderoso*” (1:4-8).

²⁸ Koans são pequenas proposições que mestres orientais oferecem aos seus pupilos a fim de quebrar-lhes o raciocínio objetivo. Um deles parece apropriado ao momento plástico dessa narrativa: “Se você escalou um mastro até o topo a ponto de equilibrar-se a cima dele, e se você não pode mais descer, qual direção deve tomar?” A resposta, absurdamente desconcertante é algo como: “dar um passo no vazio e misterioso”.

²⁹ Vale lembrar o escândalo – e a fama – causado pela obra *Espólio* (1578), de El Greco, que apresenta um Cristo vestido com um manto vermelho-sangue. Ademais, a pintura permanece na sacristia da Catedral de Toledo, local onde o sacerdote veste seus paramentos rituais. Informações em: TRIADÓ TUR, Juan-Ramón (org.). *Coleção Gênios da Arte: El Greco*. Barueri, SP: Girassol; Madri, Susaeta Ediciones, 2007, p. 52 a 54.

³⁰ O número cinco é tradicionalmente associado ao desenvolvimento do homem, assim como o número três é associado em quase todas as culturas religiosas a uma trindade divina. Dessa forma, a iconografia costuma realizar estrelas divinamente celestes com oito pontas, número da harmonia perfeita ou oitavas cósmicas, conforme as estrelas douradas pintadas por Giotto na Capela Scrovegni. Curiosamente, entretanto, a representação da “estrela-guia” realizada na mesma capela surge como um violento

rumo ao fundo azul, porém isto não ocorre porque seu tamanho é simplesmente absoluto. Os pares de mãos em volta da estrela lembram capciosamente as representações da mão de Deus, ou mão divina, que aparecem comumente na iconografia cristã, bem como egípcia e até mesmo no mural “*La Creación*” (imagem 1), de Diego Rivera. Ainda assim, estas mãos celestes não se assemelham a mãos divinas, mas parecem mãos realmente humanas, capazes de ações meramente humanas como segurar ferramentas. Suas posições relacionam-se diretamente a representação simbólica de *Coatlicue*, um cinturão rodeado por quatro mãos e dois corações (imagem 4). Em Chapingo os dois corações dão lugar, novamente, ao martelo e a foice, pois Coatlicue é a divindade mãe, a genitora dos astros celestes ou “a mãe dos deuses”, ou seja, essa é uma estrela associada também ao nascimento divino.³¹ No entanto, essa estrela não está propriamente a conduzir, ela se limita a apontar: uma vez mais, à esquerda o martelo e no lado oposto a foice.

Veremos o que tal estrela nos aponta.

cometa também ligeiramente avermelhado, sem pontas, somente com uma enorme cauda. O avermelhado deste afresco não é escandalizante porque é anterior ao próprio Cristo, e limita-se a um detalhe do pano de fundo da cena.

³¹ O mito asteca para Coatlicue se apresenta em diferentes interpretações atualmente, de modo a ser difícil afirmar qual a mais precisa. Contudo, há concordância em que Coatlicue era adorada como um tipo de entidade sobrenatural que deu origem aos astros celestes (estrelas, Lua e Sol, e etc). As discordâncias residem na narrativa desta concepção estelar, envolvendo conspirações matricidas e o nascimento de um filho inesperado.

1 VERSOS PLÁSTICOS

Juntam-se em coro à “estrela-guia” outros dois murais, cada um deles em uma lateral da capela. Ora, em uma pintura *mural* há o pressuposto de separação: ou o observador está fora do ambiente que é a obra, ou o mural mesmo impede o avanço em uma direção específica. Nesses termos, parece correto afirmar que toda pintura é, *grosso modo*, uma obra mural, pois está sempre o espectador fora da obra, sendo o seu posto apenas o de observador. Entretanto, é possível perceber um muro como lugar, e a partir de então tentar situar-se nesse local, situar-se no muro ao invés de em um dos lados que ele divisa. Assim, o observador tornar-se-ia *assistente*,³² isto é, não só percebe o *ambiente imagético* com os sentidos como também auxilia esse ambiente em sua configuração.³³ Quando isto ocorre, o muro se abre e se metamorfoseia em outra coisa.³⁴ Como em uma escritura, para além de sua rígida existência a imagem guarda um conteúdo em reserva que é encontrado através de uma profunda leitura – afinal, nenhum texto encontra-se na superfície das letras e sinais gravados em papel, o texto está sempre entre todos esses signos, no fundo sem fundo do suporte.³⁵ Portanto, ao invés de resistir, faz-se necessário que se admire o mural, que se deixe conduzir. Para vencê-lo o assistente deve contemplar, deve presentear o mural.³⁶

* * * * *

Uma luz, intensa, surge, no mural. Literalmente. Porém, uma pintura não emite luz, ela reflete luz; e como ainda assim o mural lança luz sobre o espectador? Bem, nesse momento fica evidente a transformação em *assistente*. No mural na lateral direita, integrada à pintura há um orifício circular por onde a luz exterior invade a atmosfera do coro. Ainda que transcendente,

³² Ricardo Basbaum, no texto “*O artista como curador*”, defende a ideia de que uma exposição só é real quando o indivíduo que entrou na categoria de “público” sai da exposição na categoria de “espectador”, isto é, “*transformado pela experiência, tocado pela obra de arte*”. Essa afirmação se assemelha à nossa argumentação; porém, entendemos que *espectador* é um termo demasiado passivo, enquanto *assistente* caracteriza um princípio de atividade, ainda que passiva. In: Glória Ferreira. *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Funarte, Rio de Janeiro, 2006, pag. 237.

³³ A própria palavra *configuração* ressalta uma atividade em conjunto: co-figurar.

³⁴ Adiante nessa dissertação discutiremos o que seria esta “outra coisa”. Essa dualidade entre a rigidez exterior da obra de arte e sua fluidez interior é anunciada por Mikhail Bakhtin como “concretude de existência” e “recepção estética”, em: Mikhail Bakhtin, *Estética da Criação Verbal*. Martins Fontes, São Paulo, 2003, págs. 86 e 87.

³⁵ J. Derrida, *A Farmácia de Platão*. Editora Iluminuras, 1997. “*Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível.*” pag. 7; “*Ele [texto] não é percebido, é apenas interpretado, lido, decifrado.*” pag. 13.

³⁶ Como ensina a épica e já mítica guerra entre gregos e troianos, para vencer o muro intransponível (a muralha de Tróia) é preciso presentear-lo, contemplá-lo. No particular caso da imagética, *presentear* seria tornar a imagem o tempo presente, é atualizá-la. Por sua vez, como a própria palavra exprime, *contemplar* significa participar do fenômeno, juntar-se ao objeto.

contudo, esta luz é também imanente ao mural. Em *O Sangue dos Mártires* (imagem 5) o sol não está ali para iluminar, está ali para fornecer calor, vida, está ali para energizar. Como a estrela do teto, trata-se de um sol também avermelhado, que tem seus raios ondulados.³⁷ No subsolo da cena aparecem mortos dois dos líderes da revolução agrária e envolvidos por manto também vermelho! Ora, não é preciso re-tomarmos a força dessa cor na tradição de pintura de capelas.³⁸ Esses mortos, que dão título ao mural, somados ao denso campo de maíz vão de encontro à narrativa proposta pela foice: em cena está o fim de um plantio – e por isso deve-se atentar para o começo de uma colheita, isto é, esses mártires fecundaram o maíz³⁹, que cresce com tamanha abundância a ponto de suprimir o horizonte. A perspectiva localizada nesse nadir reforça a ideia de uma verticalidade de baixo para cima.

Sendo assim, compreendendo-se a razão de um “sol de calor”, por que uma passagem de luz? Por que permitir a invasão literal de um foco de luz transcendente vez que a imagem está toda dedicada ao subterrâneo e ao imanente?⁴⁰ Ora, a luz, se não serve ao *Sangue dos Mártires*, serve ao mural em frente. Em outras palavras, o mural não mais impede a visão, mas permite ser visto. Esta luz está aqui para iluminar o lado oposto.⁴¹ Conforme a “lateral do martelo” o raio de luz é sempre o princípio; então, o tema do mural é o mais apropriado: *O Nascimento da Consciência Social* (imagem 7). Ora, com exceção de uma palavra não haveria melhor título para um mural religioso, o nascimento da consciência. É nesse mural que o sol deve dar a luz, por isso o ambiente é visto a partir de um zênite, embora seus personagens continuem de pé na horizontal – um paradoxo que não deixa de ser curioso. Outra diferença de ambiente entre os dois murais reflexivos desse coro é a organicidade do ambiente do primeiro, em contraste com o ambiente anguloso, pedregoso e rígido do segundo. Em cena destaca-se um personagem central de rosto

³⁷ Tradicionalmente representa-se o Sol em ação de iluminar com raios retos, como é característico da arte egípcia (imagem 6), e em ação de fornecer calor com raios ondulados. Isto se deve aos fatos de que a luz se propaga de forma retilínea (ou praticamente retilínea devido à força de gravidade), e a chama do fogo é sempre instável e ondulada.

³⁸ De fato, cada cultura, religião, ou tradição concebe sua própria versão do simbolismo ou lógica de uma de cada uma das cores, porém é possível compreender-se um fundo comum: o embate entre a luz e a escuridão, que gera as cores. Pois, a cor nada mais é do que a luz modificada pela densidade material. Assim, o vermelho é a mais densa das cores do espectro solar percebida pela visão humana.

³⁹ Maíz é o correspondente ou uma variedade do milho. Cientificamente é um genótipo de milho tropical, isto é, um cereal. “*Nas culturas mexicanas e relacionadas, o milho é ao mesmo tempo a expressão do Sol, do Mundo e o do Homem.*” Fato interessante relacionado ao milho, bem como a outras plantas de cultivo como o trigo, o feijão, e a cevada, é sua origem completamente desconhecida. “*Pode-se multiplicar as espécies, enxertar algumas, melhorar a qualidade de outras – mas nunca se conseguiu criar trigo ou milho, ou qualquer dessas plantas alimentícias básicas. Elas surgem, portanto, essencialmente e em diferentes civilizações, como um presente dos deuses, ligado ao dom da vida.*” Jean Chevalier & Alain Gheerbrandt, *Dicionário de Símbolos*. Editora José Olympio, 19º Ed., 2005, págs. 610 e 906.

⁴⁰ Historicamente, de forma estrita, é claro que após inúmeras apropriações e reapropriações, reformas e alterações, poderia-se desfazer essa janela em função da pintura mural. Afinal, existem outras tantas janelas ao longo da capela, e ademais em 1920 a luz elétrica já estava instalada na região de chapingo – basta lembrar que para cá foi transferida uma universidade.

⁴¹ Também é óbvio que não se trata de uma necessidade técnica, mas de uma escolha artística.

fechado a gesticular, cercado por dois espiões. A sua volta estão vários homens a olhá-lo atentamente. Ou seja, aqui os homens estão em ação embora estejam passivos; enquanto no mural defronte os homens não têm qualquer ação, e contudo estão ativos. Lá já ocorreu uma atualização – aqui há uma promessa que ainda persiste em potencialidade.

O ambiente é complexo. O *agitador* (outro título do mural) está sobre uma montanha, contudo não está no topo. Sua mão direita indica uma única coisa e muitas possibilidades: no buraco onde se vê o interior da montanha exploradores picaretam riquezas. Isso seria alegórico? Ou seria realmente parte do ambiente da cena? De qualquer forma, temos uma cena a um tempo e dois espaços (pré-caverna e in-caverna).⁴² O intrigante detalhe é a exploração apontada ser, na verdade, anterior à reunião desses homens, pois do contrário a reunião perde sentido lógico. Então, há em cena uma inversão: essa figura de linguagem conhecida como *metalepse* caracteriza o discurso que toma o antecedente pelo precedente e vice-versa. Ocorre uma transposição: os exploradores já estiveram ali; o que o líder indica é a necessidade de contradizê-los – e o caminho é aquele.

No “mural dos mártires”, o exterior (luz) e o interior (os mártires) estão em diálogo; nesse o exterior (multidão) e o interior (exploradores) estão às vésperas de um confronto, de tal maneira que bodes suspeitos e um furioso chacal defendem a passagem para a caverna. Acerca dos bodes é quase mundial a tradição do bode expiatório, aquele que deve ser executado em busca de purificação de um grupo. Além disso, “*antes de mais nada ele é um animal trágico, porquanto, por razões que nos escapam, deu seu nome a uma forma de arte: literalmente, tragédia significa canto do bode*”⁴³; ora, tudo parece se encaixar: a tragédia, o canto dos bodes, e o coro. Todavia, outro fato estranho: a mão esquerda do líder aponta a união dos símbolos do martelo e da foice! Esta união entre os dois símbolos incrustados, ao que parece por toda a capela, também não é exatamente o símbolo marxista-soviético, mas antes o seu anverso. O que isso revela? Basicamente, uma inversão de valores e o titular nascimento da consciência. Entretanto, mais do que isso só os murais seguintes poderão decifrar. Portanto, sem mais, é preciso seguir o líder através da caverna; o caminho que ele escolheu. Afinal, o líder no qual nasce à consciência não é um personagem da narrativa, é autor dela: ele é a narrativa. Logo, o caminho é *assistir*. E de que

⁴² No teto da Capela Sistina, no Vaticano, o afresco *O Pecado Original* representa dois tempos e dois espaços distintos em uma só cena – divididos pela arvore ao centro. Já na Capela Scrovegni, em Pádua, Itália, o afresco *As Bodas de Caná* representa dois tempos em um mesmo espaço. É comum em pinturas religiosas, principalmente nas realizadas entre os anos 1250 e 1500, representações de mais de uma ação, ou ato, ou fato numa mesma imagem.

⁴³ Jean Chevalier & Alain Gheerbrandt, *Dicionário de Símbolos*. Editora José Olympio, 19ª Ed., 2005, p. 134.

outra maneira se poderia deixar para trás o uníssonos do coro senão por outra passagem no mural?⁴⁴

* * * * *

A figura da caverna é notadamente um arquétipo do local de iniciação.⁴⁵ O recinto fechado e obscuro é propício a meditação, ao preparo para as adversidades exteriores. Contudo, o obscuro tem por mérito contrariar a aparência, e por isso é a saída da caverna o que mais importa, é o contemplar a realidade após o preparo necessário. Na capela de Chapingo não ocorre diferença; existe um respeito ao obscuro cavernoso de modo que a passagem de um mural ao outro permanece no não-visto (“*obscura*”). A entrada na caverna é seguida da sua saída, já na nave da capela, no mural *A Formação da Liderança Revolucionária* (imagem 8). Assim, a ausência de luz típica do ambiente cavernoso existe na capela, de fato, entre o conjunto do coro e o conjunto da nave. Esta cena, porém, apresenta uma caverna menos angulosa, e uma violência mais explícita.⁴⁶ Agora, não são as riquezas exploradas, mais sim as pessoas; o terror domina a saída apoteótica dos revoltosos.

Entretanto, não é em razão da violência alheia que se formará a liderança – e o mural evidencia essa questão. A violência não é a causa, é a condição: a causa está nos braços do líder, isto é, o resultado da colheita sobre o sangue dos mártires. Todos os oprimidos só têm uma preocupação, recolher o trigo; e o líder não reage à ameaça conservando o trigo especial sob o braço. Nesse pequeno detalhe confere-se todo o sentido do uníssonos do coro.⁴⁷ E é exatamente na cena em que todos recolhem o alimento sagrado que é revelada a máscara de Judas (imagem 9).

Acima está a alegoria *A Terra Oprimida* (imagem 10). Nessa cena, um corpo de mulher é cercado por aqueles que lhe dominam: o fanatismo religioso e a doutrina teológica, a violência física, e a exploração financeira – respectivamente as dominações emocional, corporal, e intelectual. Em cena, a natureza e seus frutos estão cercados por espinhos, talvez por isso *chapingo* signifique “coisa espinhosa”. Esse corpo envergonhado, humilhado e amedrontado tem o mesmo formato que a geografia do território do México, ou seja, o corpo também é

⁴⁴ É muito bonito o modo como a capela permite a interação do observador com o observado. De um lado, em *O Sangue dos Mártires*, o mural se complementa com um aspecto exterior. Do outro lado, em *O Nascimento da Consciência Social*, o mural só está completo com a caminhada do observador rumo ao interior.

⁴⁵ Alguns exemplos dessa tradição: a caverna platônica; a caverna que inicia a Divina Comédia, de Dante Alighieri; e o local onde tem início a narrativa de *Assim Falou Zaratustra*, de Nietzsche. Ademais, curiosamente, é nas cavernas que se encontram as mais antigas pinturas humanas, como em Lascaux, na França, e Altamira, na Espanha.

⁴⁶ Detalhe: essa imagem compõe-se apenas de um tempo e um espaço, apesar da divisória da caverna.

⁴⁷ Ou seja, se duas cenas ocorrem simultaneamente, como no caso do coro, essas cenas não podem ter outra relação que não seja de paralelismo e sincronidade. Assim, perdurava em que ponto essas narrativas se cruzariam.

representado como cartografia.⁴⁸ Esse detalhe configura uma questão importante para a pintura religiosa: sua espacialidade. Nessa cena, como nas anteriores, fica claro que a espacialidade representada nesses murais não tem relação com a espacialidade fora deles.⁴⁹ A ideia de profundidade de acordo com a perspectiva matemática não existe, e o próprio “*estar*” dos personagens é estranho. Nesses murais a lógica espacial é invertida, pois, ao invés de um meio contextual sobre o qual volumes estão colocados, representa-se o meio pelo qual é possível a disposição das coisas (e não volumes). O espaço não é o éter em que as coisas estão imersas, mas o meio em que se dá a conexão de todas as coisas. Assim, a *terra oprimida* não tem qualquer relação espacial com nenhum dos outros personagens da cena, sua relação é puramente *representacional* ou *narrativa*. O espaço de representação religioso é necessariamente *relacional*, e por isso dinamicamente religioso. A estrela gigante que repousa no teto do coro não está se distanciando e nem se aproximando, ela está ali porque é sua razão estar ali e daquela maneira; da mesma forma que o sol de *O Sangue dos Mártires* (imagem 5) não está a frente da plantaçã, mas está junto ao restante da pintura. Em pintura religiosa – seja ela filiada a alguma religião ou não – o espaço é sempre conjunto; analógico, e não analítico.⁵⁰ Assim, a figura do religioso na cena da “terra oprimida” não está com o rosto virado desta forma porque está imprensado no fundo da pintura, ele está nesta posição porque tem que estar: ele tem que estar de costas para a terra e tem que mostrar o seu rosto medonho para o observador. Tudo nesta geografia espacial da representação religiosa tem um caráter universalizante, isto é, figura e fundo têm que ser um todo – ao passo que a espacialidade matemática é inexoravelmente particularizante.⁵¹ Algo semelhante pode ser observado quanto à temporalidade da pintura religiosa. Conforme o mural *O Nascimento da Consciência Social* (imagem 7), ou mesmo todo o

⁴⁸ Mapa cartográfico do México na imagem 11.

⁴⁹ Uma distinção feita por Bakhtin entre espaço externo da obra, e o espaço interno desta, isto é, sua aparência física literalmente e sua experiência metafísica literariamente. O primeiro é percebido pela visão óptica, o segundo pela visão estética. Mikhail Bakhtin, *Estética da Criação Verbal*. Martins Fontes, São Paulo, 2003, pág. 85.

⁵⁰ Ver comparação nas obras: *A Anunciação* (1333), de Simone Martini, e *A Anunciação* (1300), de Giotto em Scrovegni (respectivamente imagens 12 e 13). Apesar de historicamente posterior à obra de Giotto, e considerando-se que Martini tinha franco conhecimento deste afresco em Scrovegni, é fácil afirmar que Martini propositadamente insiste em sua própria obra num espaço estético analógico, relacional e etéreo. A chamada “descoberta da tridimensionalidade de Giotto” não se converteu em avanço técnico ao menos para Simone Martini. Devemos, antes, conjecturar esta “nova” espacialidade apenas, e talvez, como um avanço estético – caro aos motivos de Giotto nos afrescos da Capela Scrovegni: dar substancialidade aos evangelhos.

⁵¹ É possível estabelecer relação historiográfica entre esta “figuração analógica” e o conceito de Tomás de Aquino da *integritas*, isto é, “inteireza”. Joseph Campbell. *Temas mitológicos na arte e na literatura criativa*; in: *Mitos, Sonhos e Religião*. Ediouro, Rio de Janeiro, 2001, pgs. 160 e 161.

Outras discussões a respeito desta “espacialidade” ver:

Merleau-Ponty. *Fenomenologia de la percepção*. Planeta Agostini, Barcelona, 1993.

Gil Filho. *Por uma geografia do sagrado*. In:

http://www.geog.ufpr.br/gilfilho/geografiadareligiao/arquivos/por_uma_geografia_do_sagrado.pdf, em 22 de agosto de 2010.

conjunto do coro, o tempo não transcorre linearmente; o que há é, praticamente, um tempo total em que diferentes processos são percebidos sucessivamente, sem que ocorram sucessivamente. São sincrônicos. Graças a esta lógica, de quase eternidade, que esse efeito narrativo é conferido aos murais; sem que haja necessariamente um apelo histórico.

Persistem as questões no prosseguir da narrativa. A margem oposta da capela surge com uma cena espantosa; *O Agitador* (imagem 7), e *A Formação do Líder* (imagem 8) culminam em *O Homem Libertador* (imagem 14). A passividade da *Terra Oprimida* conflita agora com a atividade do Homem Libertador. Ademais, o mural logo abaixo *As Forças Subterrâneas* (imagem 15) é fundamental na consolidação da imagem do “homem libertador”. Se na lateral esquerda os murais de baixo e de cima (“formação do líder” e “terra oprimida”) se complementam, na lateral direita os dois murais são praticamente um só – ocorre uma separação ao nível físico da arquitetura da capela, porém esteticamente não há tal separação. Na verdade, toda a capela, pouco a pouco, vai revelando-se enquanto *capela*, ou seja, uma unidade anterior ao invés de um aglomerado de murais. Em outras palavras, todos os murais parecem profundamente interligados, sendo apenas delimitados pela arquitetura, que apesar disto não consiste em cisão. Separados, o mural superior representa um homem inflamado e oprimido no seu pequeno espaço e o mural inferior representa quaisquer forças subterrâneas que realizam um balé de combustão envolvidas por metais. Unidos, esses murais representam a força interior capaz de libertar o homem.

Conforme demonstra a cena *A Terra Oprimida* (imagem 10), as noções de terra e de corpo são sinônimas em Chapingo, permitindo a caracterização das “forças subterrâneas” como as próprias forças interiores ao “homem libertador”. São forças naturais e imanentes, bem como o subterrâneo que cultivou o maíz, no “mural dos mártires”. Outro detalhe importante é que novamente esse fogo imanente é relacionado com a luz transcendente, que surge nos dois orifícios do mural *As Forças Subterrâneas*.⁵² É nesse seio maternal que deve nascer um novo homem – e os metais em cena o confirmam: “*as minas são também matrizes, de onde se extrai, por métodos associados à obstetrícia, os minerais, embriões que ali amadureceram*”.⁵³ O libertador não é um homem inflamado de ódio e rancor, ele é o homem verticalizado pelo fogo – único elemento sempre vertical. Assim, seu fogo não o consome, mas liberta. Afinal, cabe apenas

⁵² Estranhamente, parte da historiografia da arte que se debruçou sobre essa capela considera-a apenas pelo viés histórico, analítico e político-social. Mas como compreender tantos aspectos religiosos, em uma **capela**, valendo-se apenas dessas visões historiográficas?

⁵³ Jean Chevalier & Alain Gheerbrandt, *Dicionário de Símbolos*. Editora José Olympio, 19ª Ed., 2005, p. 599.

Iniciação é, alegoricamente, o transpor a cortina de fogo que separa o profano do sagrado, passar de um mundo ao outro, à semelhança da célebre e controvertida transmutação dos metais em alquimia.

ao liberto o título de libertador. Para além de toda sensualidade dos corpos nus, esses dois murais não têm caráter erótico, têm antes o caráter de sacra-inocência. O libertador não está excitado, seu êxtase (*ékstase*, “sair de si”) é o abandono de suas amarras exteriores. Seu pênis não apresenta ereção, como se faz referência no momento de opressão em *A Formação dos Líderes* (imagem 8); além disso, esse libertador está circuncidado, isto é, em aliança com o divino, uma aliança canalizada pela dor e pelo sangue – pela violência (imagem 8) e pelos mártires (imagem 5). Ele não está contido no espaço, é esse o espaço preciso para levantar apenas os olhos em catarse (kátharsis, “purificação”) e louvar o transcendente com os braços.⁵⁴

* * * * *

De volta à margem esquerda, o líder tem os braços abaixados e os pés firmes no solo. Em *Organização clandestina do movimento agrário* (imagem 16), o líder cerca-se de oito seguidores para suas instruções. De frente, à margem direita da nave, confronta o mural *A Germinação* (imagem 17), no qual figuras humanas germinam diferentes fases no interior da terra. Dando seqüência ao convencional em Chapingo, a imagem à esquerda ocorre acima do solo, num plano mundano, e a imagem à direita ocorre abaixo do solo, num plano místico (ao menos em temática). Afinal, a polaridade persiste na nave da capela: o martelo e a foice são absolutamente simbólicos em Chapingo, pois nenhuma das cenas os credencia como instrumentos práticos; como instrumentos de movimento, eles se qualificam no desdobramento narrativo, e não na imobilidade representada nos personagens. Esse par de cenas, agora em comentário, agrava estas discrepâncias figurativas.

Em especial a figura humana é colocada em questão ao ser representada em dois planos temáticos contrastantes. Medita-se: tradicionalmente, a figura humana é mais humana em ação mundana do que em estado místico; sua ação mundana, pois, é necessariamente corporal. Ainda assim Chapingo surpreende as expectativas. Com facilidade percebe-se que as figuras à direita da nave têm tratamentos anatômicos muito mais acentuados do que as do lado oposto. Ou seja, as formas interiores ao solo, interiores à terra, interiores ao próprio corpo (se assim o entendemos) são mais anatômicas do que as formas propriamente corporais.

Em *A Germinação* (imagem 17), a exemplo do *Homem Libertador* (imagem 14) e de *As Forças Subterrâneas* (imagem 15), os corpos são anatomicamente humanos, dotados de músculos

⁵⁴ Segundo Pseudo-Dionísio Areopagita “a santa designação de serafins significa, para quem não sabe hebraico, ‘os que queimam’, quer dizer, os que se inflamam”. Jean Chevalier & Alain Gheerbrandt, *Dicionário de Símbolos*. Editora José Olympio, 19° Ed., 2005, p. 813.

e ossos, e detalhados em umbigos. Apesar disto, devemos admitir que mesmo entre estas imagens revelam-se as formas arredondadas e organicistas. No que se refere à forma, um caráter vegetal se impõe no decorrer das figuras – estética agravada principalmente na margem esquerda da nave. Em “a organização do movimento” (imagem 16), como em murais anteriores, todos os personagens apresentam-se como tipos vegetais, com formas acentuadamente curvilíneas, ligadas ao solo; na ação interior à imagem seus movimentos são lentos, ou até mesmo estáticos, paralisados; atuam como volumes meramente revelados; surgem como que levantados do solo e ainda presos a ele. Nesta cena, nota-se (primeira e única vez) os pés do libertador: descalços, rígidos, e incrustados no solo.⁵⁵ O comentário geral provém do próprio título do mural: o “movimento” é “agrário”, além disso, “clandestino”; a propósito os tons terrosos preenchem todo o mural descaracterizando a linha do horizonte e permitindo que acima das cabeças dos “organizadores” nasçam pequenos brotos. Através da visão estética, esses personagens, historicamente sufocados pela opressão, também estão literariamente sufocados – abaixo da terra. São personagens que não respiram ar, mas se alimentam de seiva – possivelmente seiva produzida pelo *Sangue dos Mártires* (imagem 5).

* * * * *

Raízes. De acordo com as revelações plásticas até aqui comentadas, percebe-se a configuração de um *tropo pictórico*. Dessas *formas figuracionais* desenha-se a ideia de *Mandrágora*. Como planta, lhe são atribuídas propriedades afrodisíacas, alucinógenas, analgésicas, e narcóticas. Como tropo – citado desde o livro do Gênesis ao longo de toda a literatura – Jorge Luis Borges assim a caracteriza em seu *Manual de Zoología Fantástica*:

“la planta llamada mandrágora confina com el reino animal, porque grita cuando la arrancan; esse grito puede enloquecer a quienes lo escuchan (Romeo y Julieta, IV, 3). Pitágoras la llamó antropomorfa; el agrónomo latino Lucio Columela, semi-homo, y Alberto Magno pudo escribir que las mandrágoras figuran la humanidad, com la distinción de los sexos.” “Mandrágora, en alemán, es Alraune; antes se dijo Alruna; la palabra trae su origen de runa, que significó misterio, cosa escondida, y se aplicó después a los caracteres del primer alfabeto germánico.” (BORGES, 2009, p. 98)

À esta ideia figurativa se assemelham as formas humanas na capela de Chapingo: “semi-homens”. A questão fundamental é o dilema em si da correspondência das formas: se são “plantas antropomorfos” ou homens “fitómorfos”. Porém, ainda assim, independentemente, a ideia geral é a de uma figuração de humanidade (pendular entre o pré-humano e o demasiado-humano). Ou mesmo a figuração da *possibilidade de humanidade*.

⁵⁵ Já os pés do personagem em “O Homem Libertador”, em êxtase desaparecem.

O tropo visual da mandrágora não carrega consigo a lógica evidente de uma planta que evoluciona ao humano e nem o inverso. Entretanto, é incontroversa a potência imagética da figuração entre dois mundos. A mandrágora é semi-vegetal e semi-humana (ainda que se discuta quantidades), pois o dilema imposto é inconciliável.⁵⁶ A mandrágora bem como a escritura é tanto o veneno quanto o remédio, tanto entorpecente quanto inspirador.⁵⁷ Tal dilema está fundamentado na antítese estabelecida por forma e conteúdo. Todavia e estranhamente, o dilema enquanto unidade em si sugere integração: uma deduzida “natureza humanamente natural” ou “humanidade naturalmente humana” – desconsiderando o jogo de palavras. O tropo da mandrágora figura uma anfibologia, constitui-se por ambigüidade, alternada ou simultânea.⁵⁸

* * * * *

Da morte da mandrágora relatam-se gritos terríveis capazes de enlouquecer aqueles que o ouvem, mas nesta capela toda mandrágora está muda, silenciosa – proteção contra a loucura? Pintura. Afinal, todo grito está contido nos parênteses do silêncio. Silêncio; em *A Morte do Líder* (imagem 18) todo o drama da morte ocorre em silêncio pictural – sepulcral. Os oito personagens que seguem o líder encenam abatimento. Em detalhe: as três mulheres do grupo convertem-se a simples formas de desenho; conforme o líder, cobriram todo o corpo com capas, e acompanham-no nesta horizontal do primeiro plano da imagem (abaixo da frondosa árvore). Já os homens fazem luto de pé, ainda em luta; sustentam a bandeira vermelha na vertical como contraposição ao horizontal manto vermelho do líder. As mulheres cercam o corpo, os homens emolduram a imagem.

Nessa cena, talvez, esteja em alegoria toda a revolução de Chapingo; é o exemplo mais evidente da virada pictural construída por esta capela.⁵⁹ Na margem direita da nave, fazendo par,

⁵⁶ A propósito: tem-se a impressão de que toda a Capela de Chapingo parece se fundamentar no dilema entre forma e conteúdo – a forma exterior de capela religiosa, o interior mural revolucionário; imagens tanto sociais quanto místicas; a noção de cultura dividida entre agronomia e culto; etc.

⁵⁷ “(...) Sócrates compara a uma droga (phármakon) os textos escritos que Fedro trouxe consigo. Esse phármakon, essa “medicina”, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser – alternada ou simultaneamente – benéficas ou maléficas.” “E ela [escritura] não é objeto de uma ciência, apenas de uma história recitada, de uma fábula repetida.” Jacques Derrida. *A Farmácia de Platão*. Editora Iluminuras, 1997, pags. 14 e 18.

⁵⁸ Apesar dos termos “anfibiaologia” e “ambigüidade” exprimirem a mesma figura de linguagem, artisticamente apresentam uma sutil diferença que torna o tropo plástico da *mandrágora* muito melhor caracterizado pelo termo anfibiaologia. A “ambigüidade” constitui a possibilidade de mais de um sentido lógico em uma expressão ou oração. Já a “anfibiaologia” caracteriza um “ser vivo” capaz de viver em dois ambientes distintos. Contudo, na continuidade da dissertação voltaremos a utilizar o termo “ambigüidade” caracterizando a ideia da maneira geral.

⁵⁹ Ressalta-se que a construção imagética do mural “*A Morte do Líder*” é declaradamente referência à “*Lamentação*” (imagem 19), mural da capela Scrovegni e pintado por Giotto de Bondone. Chapingo trabalha imageticamente em acordo com Scrovegni, porém prestando re-significações as figurações. Em suma: a comoção da cena torna-se internalizada, conforme à lógica agrônoma; os mantos deixam de delinear e expressar os corpos para transfigurá-los em outras massas, em abstrações geométricas;

apresenta-se o mural *Amadurecimento* (imagem 20), onde uma grande forma vegetal cresce em meio a quatro figurações de mulheres. Essas mulheres estão caminhando rumo à liberdade de ação e movimento, seqüenciando o mural *Germinação* (imagem 17). Amadurecendo, as figuras femininas já dão sinais de elevação acima do solo – ainda que os tons terrosos predominem por toda extensão da imagem. Então, no zigzague das cenas de uma lateral a outra, o líder é velado entre a *germinação* e o *amadurecimento*; sua morte é mais bem expressa como *transição*; incluso sua forma é a de um grão que germina, rompendo a casca – afinal, dentre os personagens cobertos ele é o único em que a cabeça escapa à capa.

“Em verdade, em verdade vos digo: Se o grão de trigo que cai na terra não morrer permanecerá só; mas se morrer produzirá muito fruto. Quem ama a vida a perde e quem odeia sua vida neste mundo guardá-la-á para a vida eterna.” (JOÃO, 12:23-25)

E é exatamente nesse rosto, do líder, que ocorre toda a ação do mural: o sangue que escorre. De fato, o corpo do líder está já enterrado – a linha desenhada pelas raízes da árvore, ao fundo, bem como as cores do mural não deixam dúvidas. O “grito mandragoriano” está abafado pela terra, mas não o bastante; ele é escutado visualmente no florescimento da árvore: estrelas vermelhas! Apesar das colorações terrosas, encena-se um jardim estrelado, ainda que ao alto.⁶⁰

Em frente floresce outro corpo, amadurece outro corpo. Metaforicamente as cenas se complementam, pois, se a árvore de tronco rígido é capaz de ejacular suas estrelas, a flor suave apresenta-se capaz de dar a luz, razão pela qual amadurece uma janela em seu interior.⁶¹ As quatro mulheres da cena dão exclusiva atenção a esta esperança radiante, como se aguardassem uma comunhão. A árvore, como ser astrológico, é responsável pela ligação entre a terra e o céu, perpassando os três níveis cósmicos: terrestre, atmosférico e celeste. Em Chapingo, contudo, qual *Atlas*, esta árvore sustenta a possibilidade da própria ideia de céu. No mural defronte, o pólen (do grego “*pales*”, farinha) gerado nesta floração é de luz. Qual martelo, a árvore é princípio ativo; qual a foice, a flor é princípio passivo. Alfonso Reyes em sua descrição dos hieróglifos do México em tudo confirma a estética de Chapingo – tanto em forma quanto em conteúdo:

“A flor era pintada de maneira esquemática, reduzida a uma estrita geometria, quer apresentada de perfil, quer pela boca da corola. Para a representação da árvore, utilizava-se também um sistema definido: às vezes, a figura de um tronco dividido em três

os anjos celestes no alto do afresco são substituídos por estrelas vermelhas; e, a mais sutil das re-significações, a representação de uma auréola é realizada como a aba de um chapéu em redor da cabeça da mulher à esquerda.

⁶⁰ Considerando-se a horizontalidade do corpo do líder e a verticalidade de sua realização em árvore, poder-se-ia arriscarmo-nos a imaginar uma composição cruciforme potencial. A cruz, simbolicamente tão cara aos cristãos, também tinha relevância entre os símbolos astecas: representava a potencialidade da realização humana, conforme: SÉJOURNÉ, Laurette. *El Universo de Quetzalcoatl*. Fondo de Cultura Económica, Sétima Edição, 2003, págs. 136-137.

⁶¹ “a floração é o resultado de uma alquimia interior, da união da essência (*tsing*) e do sopra (*k'i*), da água e do fogo. A flor é indêntica ao Elixir da vida; a floração é o retorno ao centro, à unidade, ao estado primordial.” Jean Chevalier & Alain Gheerbrandt, *Dicionário de Símbolos*. Editora José Olympio, 19º Ed., 2005, p. 437.

galhos iguais com tufos de folhas nas extremidades; outras vezes, dois troncos divergentes que se ramificavam de maneira simétrica. Nas esculturas de pedra e de greda encontram-se flores isoladas, sem folhas, e árvores frutíferas irradiadas, quer como atributos da diversidade, quer como ornamentos de um personagem, ou como decoração exterior de um utensílio.” (CHEVALIER & GHEERBRANDT, 2005, p. 438)

* * * * *

Não por menos, o mural anterior, da morte do líder (imagem18), é também intitulado: *A Contínua Renovação da Luta Revolucionária*; interessante porque estabelece e evidencia uma perspectiva nova à “luta revolucionária”. Afinal, pois, que revolução assistimos até aqui? Qual a luta? Combates de fato e confrontos corporais, estes não são apresentados – e nem indicados – ao longo dos murais de Chapingo.⁶² Relembrando, ainda, que a Capela aproxima as noções de terra, solo e corpo (*A Terra Oprimida*, imagem 10), podemos conjecturar a luta revolucionária pela terra como a luta revolucionária pelo próprio corpo, como reconhecimento corporal – mandrágora novamente, ambigüidade repetidamente. A conquista do corpo identifica-se com o domínio da terra porque estão intimamente conectados, unidos. As ações, o agir imóvel dos personagens que figuram pelos murais, deram-se até aqui no interior da terra, do corpo.

No mural *Triunfo da Revolução* (imagem 21) também não há festa ou comemoração pelo triunfo conquistado. A imagem não apresenta nenhuma alegria espontânea, nem mesmo qualquer reverência ao líder morto. Um operário, um “soldado” e um camponês formam uma tipo de trindade pós-revolucionária que entrega os frutos à mulheres e crianças. O operário tem atrás de si o signo de uma máquina, máquina agrícola; o camponês apóia-se no signo de uma grande árvore e vegetação; enquanto que o “soldado” faz a passagem de um hemisfério ao outro. É uma cena curiosa porque justapõe metaforicamente duas etapas distintas dos evangelhos cristãos: a visita dos “Reis Magos” e a “Santa Ceia” – precisamente os dois acontecimentos que marcam o começo e o término da vida social do messias. Entretanto, em Chapingo, os acontecimentos são ainda mais literários do que os evangélicos, pois não mantêm laço objetivo com nenhum dos acontecimentos revolucionários da recente história mexicana. Se esta capela é o grande livro de revolução mexicana, ela está longe de ser uma biografia revolucionária; faltam-lhe os fatos. A “escrita” de Chapingo é por isso absolutamente hagiográfica, movida por estéticas revolucionárias, e não por registros e documentações. Cada elemento dela, por mais mundano que seja, é representado como tendo significação em outro plano, outro mundo. As formas

⁶² Para tanto se considerando a visão estética contemplativa até aqui empregada nessa dissertação. Bibliograficamente, claro está, existem publicações sociológicas, antropológicas e históricas de respeitadas qualidades em relação aos murais de Chapingo, e principalmente com relação à figura artística e histórica de Diego Rivera. Não intencionamos nenhuma afirmação totalizante ou excludente. “*La muerte del campesino marca la plena floración del movimiento social.*” Raquel Tibol. *Los Murales de Diego Rivera*. Universidad Autónoma de Chapingo, 2002, pág. 82.

tradicionais empregadas em Chapingo são também hagiográficas, convencionais, inadequadas à natureza visual das coisas, porém legitimadas pela expressão perceptiva destas. Essa hagiografia dos temas e das formas é a mesma comentada anteriormente sobre o espaço e o tempo aqui. A Capela de Chapingo não está narrando a Revolução Mexicana, ela é esteticamente anterior – é a Revolução que conta, como pode, o conto contado por Chapingo. A terra sinônima de corpo é pré-histórica, ou seja, anterior a própria linearidade e construção historicista. É neste ponto que o marxismo fala mais alto em Chapingo (estranhamente o ponto mais caro ao sentimento religioso). Todo esse jardim exuberante que cerca o visitante o coloca em um ambiente *a-histórico*, anterior ao pensamento histórico. Aqui se instala o *jardim primeiro*, o viveiro origem de todo o devir.

Os Frutos da Terra (imagem 22) são realmente da terra, são também do corpo e de nada mais, nenhuma causa social ou política. A figuração feminina de *A Terra Oprimida* (imagem 10) reaparece ligeiramente alterada no primeiro plano. Um corpo sobre um corpo, sobre a terra: fruto, que em razão dos grãos que contém é comparado ao ovo do mundo, símbolo das origens e abundância subsequente. Completando toda a lateral da nave, desde *As Forças Subterrâneas* (imagem 15) até *Os Frutos da Terra* houve avanço ascensional, obrigatoriamente vertical, desde as profundezas minerais até a frutificação no alto da árvore. A horizontalidade dos murais converte-se em almejada verticalidade dos motivos.

O último par de murais que compõem as laterais da nave da capela, à esquerda o martelo (triunfo, masculino) e à direita a foice (fruto, feminino), finalmente apresentam ações humanas acima do solo. Porém estas últimas cenas não estabelecem qualquer figuração espacial, não apontam nenhum “lugar”, mas apenas a ideia de um lugar – uma perspectiva simbólica. Uma vez mais, uma geografia estética entra em questão: vista como um todo a capela apresenta um vislumbre ou um sonho paisagístico, que é impossibilitado pela anulação do horizonte. A própria ausência clara de um horizonte, de uma linha ao longe, denuncia a antecendência de qualquer formação histórica ou de uma linha de consequência historicista, pois não há perspectiva entre o homem e o meio, a visão não atravessa a terra e nem a folhagem – a não ser literariamente: ou seja, a história secreta da História.

Note-se a estilização das representações e figurações da natureza: todas elas são pouco naturais. As formas, cores e texturas garantem uma evidência de pintura às imagens, inclusive as de natureza. Aqui, as folhas são desenhos (modernos, se quisermos), as árvores são esboços, e o espaço nem foi rabiscado. Da mesma maneira que o tropo plástico da mandrágora configura

aspectos vegetais ao desenho do corpo humano, esta desnatureza gráfica das pinturas de Chapingo confere trabalho humano ao mundo natural: *natureza naturada*. A natureza molda o homem assim como o homem molda a natureza, são simbióticos, irmãos, conviventes. Talvez por isso, entretanto, de alguma maneira se realiza a experiência de um jardim – mais do que isso, a experiência de um viveiro.⁶³

* * * * *

“Que prazer passear no jardim! Faço, nele, a volta do infinito...”
(Hi K’ang, poeta chinês)

A lógica figuracional de mandrágora bem como a ideia de um viveiro permitem estabelecer algum diálogo com as teorias e reformas propostas por Jean-Jacques Rousseau. O filósofo francês, inserido no cume da cultura e da biblioteca européia do século XVIII, em linhas gerais, defendia como um grito o “retorno à natureza”. A situação em questão oferecida pelo continente americano, eternamente novo, exige, filosoficamente, proposta diferenciada. Esta característica (de um *Novo Mundo*), desde então essencial ao desenvolvimento de todos os povos deste continente, impede um *retorno* ao natural – ao menos em termos literários: continente “selvagem”, “ainda não civilizado”, “ausente de moral religiosa”. Assim, em síntese, outra proposta escreveu Emerson: “*I am God in nature*”, e declarou Pollock: “*I am nature*”.⁶⁴

A Capela de Chapingo reforça esta questão da América: onde tudo é a natureza. O líder, a revolução, a luta, nada é indissociado da natureza; tudo é um imenso jardim, um viveiro natural. O continente, o mundo, está apresentado em densas vegetações, em figuras semi-humanas. Tal questão é muito bem indicada nos murais da capela ao denunciarem que os abusos sofridos na narrativa decorrem da civilização que se impõem de fora, da antiguidade futura. O líder, portanto, não retorna a natureza – reconhece a natureza!

A grande pergunta que perseguia Rousseau, “*O que é a natureza?*”, tem a mais simples resposta em Chapingo. A filosofia de Rousseau se impunha um impasse: não poderia realizar o retorno a natureza porque necessitava, antes do retorno, saber a que natureza buscava, ou o que é a natureza de fato; contudo, somente ao natural se pode compreender a natureza, por experiência

⁶³ Um jardim depende de um jardineiro; já o termo “viveiro”, compreendido amplamente, pode caracterizar o fluxo inerente à vida. De acordo com São João da Cruz, o próprio Deus é um jardim – a crença islâmica complementa afirmando que Alá é também o jardineiro. E Wasiti diz: “*O místico vê Deus no jardim e vê a si mesmo na relva*”, in: Jean Chevalier & Alain Gheerbrandt, *Dicionário de Símbolos*. Editora José Olympio, 19ª Ed., 2005, p. 513.

⁶⁴ EMERSON, Ralph Waldo. *Nature and other writings*. Shambala Library, 2003. E em: <http://www.theartstory.org/artist-pollock-jackson.htm>, acesso em 14/08/2010.

direta. Logo, Chapingo não retorna a natureza, mas reconhece sua própria natureza – e a atualiza.⁶⁵

Assim, uma vez mais, volta a figura de linguagem da *metalepse*: embora a capela seja historicamente posterior a toda biblioteca ocidental, sua narrativa se posiciona literariamente anterior a toda produção cultural. Artística e literariamente preciso, o viveiro de Chapingo é anterior a todas as coisas, bem como o jardim bíblico relatado no Livro do Gênesis – tendo em vista, em particular, que a criação vegetal antecede a criação dos astros celestes.

⁶⁵ Conceito semelhante era apreciado entre os gregos antigos que não separavam o destino do homem do destino da natureza. Jan Bialostocki. “Arte y Vanitas” in: *Estilo e Iconografia*, Barral Editores, Barcelona, 1973, p. 185. “*Quem sou perguntas? Como as folhas somos; que umas o vento as leva emurchecidas, outras brotam venais e as cria a selva: tal nasce e tal acaba a gente humana.*” (Livro VI, 125) Homero. *Ilíada*. Martin Claret, 2004, p. 164.

2 ABÓBADA, CÉU, TEMPLO

Há uma questão referente às naves de capela que não deve ser subestimada: a de que elas são naves (real e literariamente). Nave, navio, embarcação, barco, barca, arca. Longa tradição repousa nestes termos, e variados motivos religiosos.⁶⁶ Porém, o mais importante e universal da noção de nave é a ideia de travessia, de viagem: experiência sensível. A nave é sempre veículo, e, portanto, traz consigo uma ideia de partida e de chegada. Novamente, entra em foco o corporal, o corporal como veicular. A nave é a extensão de um corpo em viagem (assim como o navio é a extensão dos marinheiros). A glória e o esplendor de uma nave de capela, de igreja ou qualquer templo, é colocar o nosso corpo em experiência sensível; numa viagem pelo mais recôndito da sensibilidade – não do corpo, mas do homem. É a mais sutil estética. É a experiência ou viagem religiosa por excelência; contemplação artística.

A razão mais evidente das naves de capela terem essa nomeação deve-se ao seu formato de casco de embarcação invertida, ponta-cabeça, variando entre o mais agudo (o formato de “V” invertido) e o mais grave (formato de “U” invertido) encontro das margens laterais. Desta constatação arquitetônica surgem duas críticas relevantes. A primeira relaciona-se ao sentido do casco: o formato em “U” de um casco tradicional, de um barco convencional, é bastante apropriado porque exhibe claramente o sinal de união entre o terrestre e o marítimo – ou, no caso de eventos religiosos, evidencia o compromisso de uma aliança.⁶⁷ Porém, no “casco invertido” das capelas há uma problemática outra, o sinal de união cede lugar ao de *interseção*: aquilo que é comum aos dois conjuntos.⁶⁸ Plasticamente, a ideia do casco invertido e compreendido como extensão do nosso corpo significa ter o céu no profundo do nosso corpo, faz do mais ao fundo o mais ao alto. Em outras palavras, as naves de capela carregam em si a mesma lógica já demonstrada ao longo dos murais de Chapingo: transcendência imanente e imanência transcendente.⁶⁹ Dessa forma, a união só ocorre na direção oposta à contemplação terrena, trata-

⁶⁶ Na cultura judaico-cristã há pelo menos três importantes citações desta tradição nos livros consagrados: a arca de Noé, a arca da aliança de Moisés, e os barcos em que viajam Jesus, Pedro, André, João, Tiago e os demais apóstolos. Além disso, muitas vezes a barca de Pedro é compreendida como símbolo da Igreja. Inserem-se nessa lógica a justaposição da palavra “arcanjo”, bem como as cartas do tarô compreendidas como “arcãos”.

⁶⁷ Vide as histórias bíblicas de Noé e de Moisés.

⁶⁸ Matemática e cientificamente a simbólica é muito simples e clara: “U” = “união”, soma dos elementos dos conjuntos em questão; “∩” = “interseção”, elementos comuns aos conjuntos em questão.

⁶⁹ Em especial no mural *Sangue dos Mártires* (imagem 5), no qual a imanência dos mártires se entrelaça à luz transcendente da janela formando um “Sol de calor”. Toda a lateral sob o signo da foice, a da direita da capela, demonstra a ascensão de uma

se de uma união para a visualização celeste; o que nos leva a segunda crítica: vista na direção oposta, de fato, a nave de capela está navegando na imensidão do universo. Seu casco atravessa o escuro e insondável da criação – aquilo que não forma imagem. Por conseguinte, a nave carrega em si todo o mundo, pois não é a capela que está construída sobre o mundo, mas o mundo é que está construído sobre a capela, de cabeça para baixo. Como *mônoda*, a capela reproduz em si a plenitude do vácuo universal. Em seu interior todo o cosmos pode ter origem em imagem. E tal criação, à imagem e semelhança, só é realizada pela viagem fenomenológica do contemplador, do assistente. Assim, compreender o universo interno da capela é compreender todo o universo, e mais do que isso é criá-lo fenomenologicamente – a nave é a extensão do corpo, ou seja, toda sensação converte-se em paisagem. O mural é superfície, mas é também a ilusão possível da profundidade estética.⁷⁰

* * * * *

O teto de Chapingo não é um teto, não se faz teto. Ele é céu. Atente-se: não é a imagem de um céu, é o céu a formar uma representação de teto; é o *céu arqui-teto*. Nessa capela sua arquitetura interna se abre ao céu, fazendo com que este cumpra sua função de tenda. Disso ocorre um templo, ou *templum*, isto é, a visão de *Os Elementos* (imagem 23).

“O templum significava, primitivamente, o setor celeste que a ágora romana delimitava com o auxílio de seu bastão e em que observava, seja os fenômenos naturais, seja a passagem dos pássaros.” (CHEVALIER & GHEERBRANDT, 2005, p. 874)

A palavra templo guarda ligação com o ato de observar o movimento dos astros. Atualmente a noção de *templum* é comumente utilizada pela astrologia, que divide o céu em doze casas ou seções – doze templos, que juntos formam outro templo. Ver e entender a disposição dos elementos dentro de um tempo corresponde a compreender a própria vida através da observação dos astros baseando-se no pressuposto da sincronicidade universal. Ou seja, entre o destino dos astros e o curso de vida do contemplador há uma particular e irrevogável relação; mútua. Dessa maneira, na cena *Os Elementos* (imagem 23) figuram sete “corpos” sobre o azul celeste, o mesmo número de planetas tradicionais (aqueles que compõem a astrologia clássica⁷¹). Ao centro, dos seios apalpadados e exibidos pela mulher surge, invisível, a figura da Via Láctea.

imanência subterrânea; ao passo que na lateral do martelo há uma menção ao mergulho do transcendente, o líder que precisa ser enterrado.

⁷⁰ Não confundir com profundidade matemática-perspéctica. As razões já foram apresentadas no capítulo anterior, ao discutirmos questões de hagiografia e de espacialidade e geografia religiosa.

⁷¹ A astrologia clássica antiga, por razões óbvias, só considerava em seus estudos os planetas vistos a olho nu, isto é, até Saturno. Detalhe significativo: os astrólogos antigos e modernos chamam “planetas”: Mercúrio, Venus, Marte, Júpiter e Saturno (em convergência com astrônomos), além do Sol e da Lua (em discordância com os astrônomos). O planeta Terra é desconsiderado na astrologia por uma razão técnica: ele é ponto de onde se contempla o céu.

Esse viés astrológico está fundamentado em boa parte da lógica e crença religiosa ocidental: a identificação do céu com a divindade, as atribuições sistemáticas do Céu como nome divino⁷², o “Reino dos Céus”, e especialmente as visões astrológicas que guiam os três reis magos. Além disso, são várias as figurações bíblicas vistas no céu por diferentes personagens, desde o Livro do *Gênesis* ao *Apocalipse*. Contudo, o paradoxo do “templo astrológico” consiste dos *errantes* (significação de “planeta”) estarem certos, e estarem certos por serem errantes. Entretanto, ainda que o movimento dos astros permita a exatidão cósmica, o templo não apresenta movimento. O templo é um pedaço de céu parado, é imagem, é pintura, constituição imóvel da mobilidade.⁷³ Portanto, a cena de um templo está posando para nossa contemplação.

Esse céu pagão de Chapingo é um espaço de potências, de forças para serem atualizadas. Mesmo os *elementos* não são os usuais, mas sim as potências em ação direta. O ar é vento soprado; o fogo é sol concentrado; a água é arco-íris; a terra é corpo em expansão; todos elementos atualizados em imagem. Potências humanizadas. Um jogo fenomenológico entre aquele que vê e aquilo que pode ver, pois o homem só reconhece humanidades.⁷⁴ Aqui reside toda sincronicidade astrológica e – porque não? – artística. Tal sincronicidade não é formal, mas perceptiva, religiosa. O ato de contemplar, entendido nesses termos, é a tentativa prática de reconhecer-se fora de si, no mais ao longe de si, no mais afastado que a visão possa alcançar. Essa ideia astrológica de espelhamento do universo – de um pedaço apropriado de céu como espelho particular – sobrevive de um tempo fantástico em que o mundo dos espelhos e o mundo dos homens não estavam incomunicados como agora. Quer-se dizer: a igualdade reversa dos espelhos prova a falta de contato entre os lados. Assim, um pedaço de céu tomado como a aparência do homem é permitir a travessia entre os planos dos espelhos: é observador feito assistente: é pintura mural aberta a passagem: é abertura no teto para a vista do céu.

* * * * *

As figuras dessa capela estão sempre desafiando a limitação causada pela formação como imagem, estão sempre entre o ir e vir de uma ambigüidade formal ou estética. Seja pelo tropo plástico da *mandrágora*, ou mesma na concepção de *estrela*, isto é, o embate entre ser luz e ser forma. Assim se dispõem *Os Elementos* (imagem 23) do céu de Chapingo, também como

⁷² A título de exemplo: “o Céu nos defenda de abandonar a Lei e seus mandamentos”, em 1 Macabeus, 2:21.

⁷³ Pois quando observados os astros estão à demasiada distância visual para que se perceba seus movimentos incessantes. É a retomada da noção da Via Láctea como fronteira entre o mundo do movimento e a imóvel eternidade. De onde flui a vida.

⁷⁴ Bachelard resume esta lógica do humano espelhar-se no céu na seguinte frase: “o zodíaco é o teste de Roschard da humanidade criança”.

estrelas.⁷⁵ Aqui, os corpos pouco anatómicos (com resquícios de *mandrágora*), suas formas estilizadas e artificiais encenam *estrelas*. Disfarçam como que brinquedos colocados no alto de um berço, “estrelinhas” que o bebê tenta tocar – mesmo bebê a quem se oferece o leite da Via Láctea extraído dos seios da mulher ao centro.⁷⁶ Criamos, então, a percepção de que as estrelas estão apenas acima de nossos olhos, e não acima de nossas cabeças.

* * * * *

A abóbada de berço em Chapingo simula a formação de um caminho, de um destino desde o berço. Em todos os aspectos esta é a capela que se apresenta como infância, como recém-nascida, como o recém-criado ou primeira natureza. Logo, o caminho não é apontado por uma ciência, mas sim pela sua ausência. O céu é o norteador. Esse céu assistido do interior de Chapingo surge todo azul, feito manto ao longe, por cima de uma estrutura. Paradoxalmente, a arquitetura, física ou imagética, que desenha o teto de Chapingo tem por função eximir a capela de um teto, isto é, abrir espaço para a entrada do céu; ela convida o céu a entrar – e ele entra. Volta a ideia de *templo*. O céu é exterior, está fora do teto da capela, porém se faz presente estampando-se como tenda. É a cobertura última.⁷⁷ Tendo em vista que todas as cenas murais das laterais da capela apresentam-se em cores e tons terrosos predominantemente, a igualdade do azul celeste no fundo de todas as cenas nos murais do teto confere uma profundidade atmosférica indescritível. Toda a abóbada salta à estrutura arquitetônica pintada no teto estabelecendo simultaneamente uma dupla calota (imagem 24). É um céu límpido, sem nuvens, trovoadas, ou tempestades, e apenas cumprindo sua função de cobertor, de manto, de capa. É a ilusão possível do infinito, ou melhor, da anulação dos finitos: superfície abstrata. A profundidade passa a ser um caminho na superfície.

* * * * *

A abóbada em si é o intuito de ligar ou unir, pois ela deve convergir as duas laterais do edifício formando uma unidade, o “caminho do meio” – é o momento em que as duas margens da

⁷⁵ Esta mesma concepção plástica de *estrela* foi apreciada no mural *O Sangue dos Mártires* (imagem 5), na lateral direita do coro da capela. Comentários no início do capítulo 1.

⁷⁶ Ainda sobre a imagem poética dos seios maternos compilamos dois trechos do Tão Te Ching: “*Imperecível é o espírito da profundidade, / Como o seio profundo da maternidade. / Céus e terra radicam no seio da mãe. / São a origem de todos os vivos, / Que espontaneamente brotam da Vida.*” (Poema 6) “*Tao é o seio materno do Universo. / Quem conhece sua mãe sente-se filho seu.*” (Poema 52).

⁷⁷ Há uma comparação interessante a ser comentada. Está claro que a estruturação arquitetônica através da pintura do teto de Chapingo é resultado de estudo e análise do teto da Capela Sistina. Porém os valores dessa estrutura são re-significados. Na Sistina, e deve-se considerar a elevada altura do seu pé direito, o teto estruturado tem como valor imagético realmente a realização de um teto na tentativa de aproximar o observador das cenas ao alto. A estrutura do teto da Sistina quer conferir fisicalidade, quer apontar cenas entre os seus espaços – matemáticos e perspetivos. Na Capela de Chapingo, considerando-se sua pouca altura, o esforço pictural é o oposto. A estruturação do teto tem por fim libertar o fundo das cenas da superfície do teto físico.

nave se encontram formando o fundo do casco. Nesse caso a abóbada é o processamento do encontro dos dois versos plásticos, do “martelo” e da “foice”. Do lado martelar, há uma lógica de atitude e atividade mundana, de lutas e revoltas. No lado da foice apresenta-se uma lógica agrário-mística, na qual ocorre uma ascensão de outro plano. Esse encontro é o choque natural a todas as tradições religiosas e místicas da duplicidade da vida humana, que é, em último nível, entre o exterior e interior – e como mandrágora: entre o acima ou abaixo da superfície.⁷⁸ A lateral direita da capela exhibe uma vida interior à terra, isto é, ao corpo; já a lateral esquerda exprime as desventuras da vida externa à terra. De fato, estas duas laterais da nave dão a impressão de motivos totalmente opostos e contrários, como caminhos paralelos em direção ao altar. Cabe à abóbada conciliá-los e traçar uma narrativa que abarque toda a capela. Esse é o caminho do meio; um caminho em espiral conforme veremos.

* * * * *

A primeira etapa da abóbada situa-se entre a *Organização Clandestina do Movimento Agrário* (imagem 16) e a *Germinação* (imagem 17). Trata-se da cena *Buscando o Caminho* (imagem 25), na qual dois corpos muito similares confrontam-se frente a frente sob o azul celeste. Ora, isso é uma constelação; ou seja, quando no céu, quando num *templum*, acontece uma figuração que responda à humanidade do contemplador, essa figuração caracteriza-se como constelação. É o ato visual de conferir a imagem uma ideia que ela não apresenta, mas supostamente revela. No caso particular do céu dessa abóbada de berço, a constelação configurada é muito clara: é uma constelação geminiana, que surge praticamente como o signo de um signo – ou, antes, o contrário, fazendo do signo zodiacal um signo dela mesma.

Os gêmeos são o símbolo geral da dualidade na semelhança. Observando a matriz mítica grega, em resumo os gêmeos são filhos de uma mesma mãe, porém de pais diferentes, ou seja, vieram ao mundo do mesmo modo e ao mesmo tempo, e foram gerados simultaneamente, entretanto um é filho de um deus e o outro é filho de um mortal.⁷⁹ Assim, os gêmeos são superficialmente idênticos, porém profundamente díspares: um é mortal e o outro é imortal.

⁷⁸ Ocidentalmente o choque é difundido como entre corpo e alma. No oriente esta duplicidade pode ser exprimida pelo Yin Yang. Nas belas e misteriosas palavras de São Paulo: letra e espírito. Não exclusivo a Chapingo este par de opostos nas suas laterais, ao contrário parecer haver certa tradição nesta divisão de capelas. Como exemplos: na Capela Sistina as laterais apresentam cenas da vida de Jesus, de um lado, e cenas da vida de Moisés, do outro; na Capela Scrovegni as sete virtudes estão pintadas na margem direita e os vícios na margem esquerda; até mesmo na Capela do Rosário, em Saint Paul de Vence, pintada por Henri Matisse, as laterais dividem-se em vitrais com elementos naturais e azulejos com cenas da vida de Cristo.

⁷⁹ Os gêmeos gregos eram Castor, mortal, e Pólux, imortal, ambos filhos de Leda, uma jovem mortal que os concebeu após realizar núpcias com Zeus disfarçado de cisne. Mais informações em: Thomas Bulfinch. *Livro de Ouro da Mitologia*. Editora Ediouro, 2002.

Igualmente, os gêmeos do mito grego também eram considerados as divindades protetoras dos marinheiros e viajantes, o que poderia ser aplicado ao estado em que se encontra o contemplador desta abóbada: um viajante em uma nave.⁸⁰

Esses personagens na capela mexicana fazem clara alusão ao confronto das duas laterais do edifício, correspondem à vida dupla assumida pelo líder a partir do mural *Homem Libertador* (imagem 14), mural exatamente anterior a trinca de murais que compõem o primeiro anel da abóbada – *Organização Clandestina do Movimento Agrário* (imagem 16), *Buscando o Caminho* (imagem 25) e a *Germinação* (imagem 17). Talvez por isso haja algum estranhamento entre os personagens, o estudar das suas mãos, além da existência de uma grave tensão entre eles. É o primeiro embate entre o antigo “Eu” mundano do líder com o novo “Eu” despertado misticamente no interior dele. Os pés marcam passo de encontro um ao outro, e pela primeira vez são vistos desenraizados da terra. Agora são os pés que descrevem uma topografia desses corpos. Vê-los a partir dos seus pés é sustentá-los com a visão, é tornar os meus olhos o apoio necessário. Dessa forma, a “busca de um caminho” é formada pelos nossos olhos que ao somarem estas duas margens em uma visão unificada produz o efeito visual de perspectiva – caminho gerado que culmina no infinito do céu azul. Cada um dos gêmeos está de pé sobre uma de nossas pupilas: os dois pontos que apontam ao infinito; esses “profetas” levitam graças ao puro gesto de elevar os olhos. A forma mesma dos dois olhos dialoga com a dupla calota do teto.

* * * * *

“Buscar o caminho” é precisamente o ideal da abóbada desta capela: significa dar passagem segura para o fluxo narrativo correr de um lado ao outro. Contudo, a travessia não se limita a realização do encontro das laterais ou versos plásticos. Tal travessia só pode ser alcançada em um giro dos gêmeos no qual cada um deles assuma o lugar o outro; dar passagem e receber passagem, permitir ser atravessado e atravessar o outro de maneira recíproca.

Conforme o mito grego, quando o gêmeo mortal faleceu, o irmão imortal promoveu um pacto especial e divino a fim de que eles não permanecessem separados eternamente: os gêmeos de sincera amizade revezariam os seus postos no Olimpo e no Hades; todos os dias, ao meio-dia,

⁸⁰ Thomas Babbington Macaulay, em *Lays of Ancient Rome*, canto IV, se refere assim à proteção oferecida pelas gêmeos aos viajantes: “*But Roman, when thou standest / Upon that holy ground, / Look thou with heed on the dark rock / That girds the dark lake round. / So shalt thou see a hoof-mark / Stamped deep into the flint: / It was not hoof of mortal steed / That made so strange a dint: / There to the Great Twin Brethren / Vow thou thy vows, and pray / That they, in tempest and in flight, / Will keep thy head alway.*”

os irmãos trocavam de lugar e nesse momento voltavam a se encontrar.⁸¹ Logo, sempre que os gêmeos se reencontram toda a terra está iluminada, sem sombras. Correspondente, após o mural *A Morte do Líder* (imagem 18), no seu lado mundano e mortal, surge o segundo momento das cenas no centro da abóbada, onde os irmãos invertem suas posições: *Revelação do Caminho* (imagem 26). Os gestos e as mãos atentas na imagem anterior sugeriam um giro simples entre eles; contudo, os gêmeos giraram de ponta-cabeça. E nesse giro confessado e continuado pelos seus braços, eles estabeleceram outra figura entre eles: fizeram surgir uma nova estrela vermelha, tal qual aquela no teto do coro.

“A estrela flamejante de cinco pontas é o símbolo da manifestação central da Luz, do centro místico, do foco ativo de um universo em expansão. (...) ela representa o homem regenerado, radioso como a luz, em meio às trevas do mundo profano. E ela é, assim como o número cinco, símbolo de perfeição.” “A estrela da manhã tem uma significação toda especial. De cor vermelha, anunciadora do perpétuo renascimento do dia (princípio do eterno retorno), ela é o símbolo do próprio princípio da vida.”
(CHEVALIER & GHEERBRANDT, 2005, p. 404,405)

Entretanto, novamente, não é meramente o raiar de uma estrela em plena luz do dia, mas a configuração de uma “constelação de estrela”. Essa estrela vermelha é um farol aceso em plena luz do meio-dia – não dispersa escuridão. Contemplar uma constelação em plena madrugada é assistir o invisível, ver o que a escuridão revela no além terrestre. Todavia, a Capela de Chapingo se expõe no terrestre, precisa do dia para a contemplação do jardim, da vida no mundo – e talvez por isso elimine seu telhado e se abra ao dia. Contemplar uma constelação nestas condições é perceber o que a escuridão revela somado ao que a escuridão suplanta. Então, esta não é uma estrela, é uma constelação de estrela, uma figuração perceptível apesar da luz do dia; luz esta que não cega, e sim abre os olhos. Esta estrela não é uma estrela entre dois personagens, é a reunião de todas as estrelas. É a mais humana das estrelas porque não é estrela, mas a constelação de estrela. Logo, sua questão interna não é a ambigüidade entre ser luz e ser forma; sua questão é a transformação de pequenas formas abstratas em uma figuração capaz de alterar ou explicar a vida. A estrela vermelha entre os dois gêmeos logo após a cena da *Morte do Líder* é o mais simples sinal do renascimento em processo, é o que permite a ligação lógica entre a morte e o *Amadurecimento*, a morte do individual para o surgimento do integral já em processo. Porém essa é uma constelação nova, ainda não batizada, inominada no céu.

81 A história é semelhante ao conto célebre do Feitiço da Águila. Já Thomas Bulfinch assim resume o acordo: “*Depois da expedição dos Argonautas, encontramos Castor e Pólux empenhados numa guerra com Idas e Linceus. Castor foi morto e Pólux, inconsolável com a perda do irmão, pediu a Júpiter que lhe permitisse oferecer a sua própria vida pela do outro. Júpiter consentiu que os dois irmãos vivessem alternadamente, passando um dia na terra e outro na morada celestial. Segundo outra versão, Júpiter recompensou a afeição dos irmãos, colocando-os entre as estrelas, como Gemini, os Gêmeos.*” *Livro de Ouro da Mitologia*. Editora Ediouro, 2002, pag. 194.

* * * * *

A terceira e última cena da abóbada de Chapingo é *Os Donos da Terra Retamente Possuída* (imagem 27). Nesse momento narrativo o *Triunfo da Revolução* (imagem 21) já foi alcançado, e o fluxo segue em direção a *Abundância* (imagem 22). Novamente reaparece a ideia de “terra possuída”. E novamente, ideia de terra ressoa como corpo. Os gêmeos divididos finalmente se integram, unem seus respectivos símbolos diante da estrela da manhã anunciando um renascimento. Esse é um renascimento integral da consciência, uma consciência social porque é dupla; parece ser o evento pré-anunciado no mural *Nascimento da Consciência Social* (imagem 7) numa espécie de memória futura. Naquela cena o líder aponta o futuro da narrativa, e aponta também a união dos símbolos instrumentais. No unísono do coro ocorreu a pré-figuração do momento decisivo, como em encantamento. Até mesmo os gêmeos já são pré-figurados nesse mural: o personagem que completa a sobreposição dos símbolos apontados pelo líder veste-se igualmente ao líder; seus respectivos braços formam um elo entre a mão esquerda do líder e a mão direita do irmão gêmeo. A única diferença entre eles é o chapéu, pois cada qual expressa um modo de pensamento (também reconhecido no instrumento apresentado por cada um). “*Mudar de chapéu é mudar de idéias, ter uma outra visão de mundo*”, explicou Jung.⁸² Contudo, os gêmeos nesta cena ainda não estão integrados, olham em direção diferentes, têm chapéus diferentes. Já como “possuidores da terra” (imagem 27) os gêmeos estão igualados, harmonizados e integrados.

Aliás, Chapingo é rica em detalhes de chapéus. Na *Morte do Líder* (imagem 18), a mulher ao lado da cabeça do líder morto, ganhou uma auréola formada pelo chapéu de outro personagem. No *Triunfo da Revolução* (imagem 21) os três personagens que disfarçam reis magos usam diferentes e relevantes chapéus. O operário tem um boné e atrás de si, como continuação, uma roda, uma auréola de metal. O camponês tem um típico chapéu de camponês, porém o desenho da aba da mesma forma do símbolo de infinito. O operário tem atrás de si o signo da máquina, o camponês o signo da árvore, que o acolhe em suas curvas. Já o personagem do centro, que não é nem operário e nem camponês, é um revolucionário e carrega um chapéu pontiagudo que traça precisamente o centro da imagem demonstrando a divisão existente anterior à *Os Donos da Terra Retamente Possuída* (imagem 27).

Outro ponto importante é a variação fisionômica do líder ao longo das cenas na capela. Em nenhum momento duas cenas apresentam a mesma aparência ao líder. Sua face se altera

⁸² Jean Chevalier & Alain Gheerbrandt, *Dicionário de Símbolos*. Editora José Olympio, 19° Ed., 2005, 232.

conforme o alterar da narrativa. Mesmo nas cenas da abóbada, os gêmeos são idênticos em cada uma delas, mas não em todas elas. O enraizamento do líder no fluxo narrativo é tão direto que explica essa narrativa não ser sobre um personagem, mas sim o próprio personagem. Por esse motivo, quem sabe, a capela seja um todo absolutamente entrecruzado de várias pré-figurações, como uma estória contada por alguém já confuso e repetitivo. As estrelas vermelhas, os mártires, o sangue, a natureza, os chapéus, o martelo, a foice, todas estas figurações vão e voltam ao longo da capela. Repetição e retorno: revoluções. São as movimentações e giros dos gêmeos na passagem de uma cena para a outra diante do céu. São cambalhotas devido ao movimento espiralado da visão do contemplador. A simbiose já comentada entre o homem e a natureza, que formam unidade, é também expressa na unidade entre o conto da capela e o personagem do conto. Eles se integram. Não existe nenhum determinismo extra ao líder, ele é a fonte de toda a sua trajetória. Todos os personagens nos espaços abertos pela arquitetura pictórica do teto são apenas personagens que assistem o desenrolar da história pessoal do líder, eles apenas figuram. São composições de paisagem, ainda que sejam paisagens celestes. Estão absolutamente passivos, apenas posando.⁸³ Caso a realização de todo o conjunto de murais dessa capela fosse oficialmente atribuída ao homem líder libertador, surgida como que por magia, poderíamos classificá-la como *autobiografia*? Sim, uma autobiografia em si mesma, como a topografia é a narrativa de vida de um lugar. A narrativa mítica desse líder é demonstração paulatina de que ele e a capela são um. Esses murais que formam um viveiro sob um céu azul não são outra coisa senão as emoções que a capela nos confessa, nos tornando testemunhas da sua vida secreta. A ciência e a filosofia dessa capela, ao menos até aqui, repousam na sua autêntica consciência de si e dos seus sonhos.

* * * * *

A integração entre martelo e foice, entre margem esquerda e margem direita, entre a morte e a vida, entre o “triunfo” e a “abundância”, tudo isso remete ao “alfa e ômega” prenunciado na soleira de entrada e na estrela-guia do coro que irradia pares gêmeos de mãos instrumentadas com o martelo e a foice.⁸⁴ Porém, o segredo persiste: a constelação de estrela vermelha continua inominada, como sintoma de um futuro por vir. O mistério do seu nome, caso

⁸³ Considerando a Capela Sistina como estudo de caso, as figuras dos profetas e sibilas que rodeiam as cenas centrais do teto conferem ao conjunto uma noção de destino, de profecias a serem cumpridas. Esta é uma lógica de transcendência eminente, enquanto a Capela de Chapingo apresenta em todo o conjunto uma transcendência imanente. As ideias de destino e de um Deus pessoal e transcendente que são tão caras a Capela Sistina, na capela mexicana convertem-se em ideias de autodeterminismo e livre-arbítrio. A primeira põe em questão a realização do mundo; a segunda discute a realização do homem.

⁸⁴ Conforme os comentários e análises no fim da introdução da dissertação. Ver em especial a nota número 22.

compreendido, permanece entre as consciências gêmeas. Talvez não valha o que valem os caminhos que a ele conduzem. O que nos resta é seguir caminhando. Seguir viagem estética.

Os dois versos plásticos formados pelas laterais são polaridades antagônicas que se chocam na medida em que a narrativa avança. As cenas no alto da nave e da abóbada garantiram a unicidade do fluxo narrativo, assumindo as polaridades complementares do verso plástico de cada lateral. Porém, a natureza antitética dos murais defronte, margem a margem, não é tão imediatamente suplantada. Cada lateral da capela corresponde ao inconsciente do lado oposto. Um verso é o sonho do outro, e vice-versa. A realidade só é reconhecida pelo passeio fenomenológico do contemplador, que está todo o tempo situado entre semi-realidades e semi-sonhos. Como toda obra de arte, uma capela em si não é um fato estético, mas sim um objeto físico, uma construção material; o fato estético ocorre na sua contemplação. Acreditamos que, assim, na verdade, não há bifurcação como sugeria a entrada e a soleira, pois a enorme espiral assumida desde o coro até o altar garante que os dois lados caminham sempre juntos. O caminho não está na narrativa ou no seu fluxo. O caminho está no contemplador – todas as possibilidades se organizam no caminho que ele é.

* * * * *

*“Dos orbes sete eu contemplava atento
Grandeza e rapidez, e compreendia
Distância e postos seus no firmamento.
Com o curso dos Gêmeos eu seguia
De montes, mares via todo envolto
O canto estreito, em que o homem se gloria”*

(Paraíso, Canto XXII)⁸⁵

⁸⁵ Dante Alighieri, A Divina Comédia. Editora Martin Claret, 2008, pag. 471.

3 PORTAS

Como folha que é guiada pela força invisível do vento, viajando e girando, nossos olhos e consciência foram tomados a passeio numa leve espiral. Desde a entrada da capela, passando pelo coro, passeando pela nave, o fluxo narrativo da capela nos tomou para, finalmente, aportamos no centro da parede do altar.

Caso a espiral narrativa de Chapingo estivesse por sobre uma superfície, plana, meramente pictórica, o desenho formado poderia sugerir a imagem de um labirinto muito simples – pois não apresentaria entrecruzamentos de caminhos –, porém exigiria o retorno como única saída porque o centro escondido seria também o fim da linha. Contudo, a harmonia da espiral de Chapingo reside em sua narrativa levitante porque desse modo não se concentra em nenhum dos murais que preenchem o espaço: ela parte, idealmente, da porta de entrada e culmina na parede do altar. Ela avança, e por isso emana. Associada ao contemplador, tal espiral rompe a ideia de labirinto e estabelece uma vereda, conjuga os versos plásticos e realiza a capela como um poema.

Enquanto símbolo, a espiral evoca a evolução de uma força – melhor: a espiral é e simboliza a ideia de emanação, a extensão de uma potência, uma atualização. Entretanto, além disso, em Chapingo a espiral é sintoma: ela também é efeito de uma narrativa naturalmente vegetal e animal que se desenvolve quase como o desenrolar de uma fita de DNA. Por isso essa espiral não poderia culminar em um labirinto fechado em si mesmo, mas apenas aponta um clímax de seqüência. Assim, a figura que se coloca no centro do altar é, sem dúvida, a figura liberta do homem integral, isto é, do homem absolutamente livre, plenamente realizado – *A Terra Fecunda e a Família Humana* (imagem 28). Enfim ressurge o líder, porém, agora, dotado de indefectível forma humana: músculos, ossos, pele, cabelos, pés devidamente distinguidos do solo – e, inclusive, pernas separadas uma da outra, indicação de autonomia do movimento; o líder não apresenta movimentos bruscos, ou mesmo notáveis ações corporais, no entanto, age passivamente cumprindo seu novo status. Status de uma divindade.

O mural do altar é a apoteose do líder, sua exibição como divino, que faz de todo o conjunto “*la aventura del hombre que se convierte en sol*”⁸⁶. Na crença náhuatl, a origem da

⁸⁶ Expressão utilizada por Séjourné para caracterizar o pensamento poético e religioso náhuatl (que está na base da lógica asteca, inclusive configurando o seu idioma). Segundo o pesquisador, “*del conjunto de creencias, mitos, jeroglíficos y rituales resulta que el único dios verdadero es el Sol: las otras entidades aparecen todas como simples aspectos de esta figura central*”. Laurette

divindade é humana, ou seja, não é um Deus personificado que dá origem ao homem, mas, antes, é o homem que se eleva ao nível divino – fazendo Deus à sua imagem. Para os náhua, o primeiro homem a converter-se em deus é o assim chamado *Quetzalcóatl*, “serpente-emplumada”, isto é, o mais rasteiro unido ao mais altivo, a cobra e a águia se complementando mutuamente; portanto, a Serpente-voadora. E o que é o levitar espiralado da narrativa de Chapingo senão um *serpentear voador*? Ou seria a figuração invisível daquilo que necessariamente escapa ao humano? Espécie de signo invisível... Talvez esta seja a chave para a compreensão da repetida “transcendência imanente” ou “imaneente transcendência” que configura toda a Capela de Chapingo.

Contudo, atenção: a capela não ilustra a ascensão de *Quetzalcóatl*. É apenas uma possível plástica “*quetzalcoatliana*” que figura nesses murais. Chapingo utiliza-se desta plástica para conceder a ascensão do seu líder – que não evolui, mas *re-evoluciona*. É a criação de um mito para explicar outro mito; o líder de Chapingo pré-figura a imagem de Quetzalcóatl, que, por sua vez, (apenas historicamente) o pré-figura. O mito imita a Arte. Significa dizer que a fim de estabelecer a fundação de uma “cultura” absolutamente mexicana (mesmo enquanto proposta velada), era preciso fundamentar não só a história entre o “pós-invasão espanhola” e o pré-revolução de 1910, como também fornecer possibilidades da própria mitologia antecedente ser manifesta. Só assim esta obra de arte seria capaz de fundar toda e qualquer possibilidade de “mexicanismo” – inclusive atualizando o passado mitológico por uma mitologia artisticamente anterior. O que essa capela realiza é a subordinação de todas as circunstâncias à categoria de efeitos artísticos. Ou seja, dessa maneira, a Revolução Mexicana não condicionou a pintura da capela como fato social e político; todavia, a Capela enquanto obra de arte é que necessariamente inspirou tal revolução como pretexto crítico e literário. E é assim que se apresenta a referida “biografia da revolução”: como escritura dos pensamentos da “Vida Revolucionária”, das suas paixões e espiritualidade. As contingências físicas, os acontecimentos e os fatos são apenas notas de rodapé nesse livro.

* * * * *

Somente após esse mural no altar, após a apoteose da sagrada família, da “família humana”, toda a *História* terá início. Pois é nesse momento que o líder contempla o horizonte; agora o líder tudo pode alcançar com os olhos, ele domina todas as coisas através da visão – e

talvez por isso seja divino⁸⁷. Ao final esse “homem” livre é também um contemplador. Fora dos tons terrosos oprimentes, fora do subsolo, e extravasada a terra, o líder finalmente concebe todo o seu corpo. Então, esse alcance do horizonte e o domínio desta linha permitem ao pleni-homem duas coisas: inaugurar a História, linearmente e com uma direção apontada; e escrever um livro, sua autobiografia sem fatos. E a espiral, que levita e viaja, é precisamente a ponte entre a horizontalidade livresca e a verticalidade pictórica; integração. E, assim, o “continente eternamente novo” por fim pode ser fecundado e dar frutos abandonando sua fronteira de repetido vir-a-ser, para ser *original*. Pois agora essa é uma terra fecunda, um corpo que gera um corpo. Gênese em processo.

* * * * *

Já o processo em cena, em seus pormenores, possui uma iconologia tão rebuscada e revolucionária que desafia a crítica a completar-se. Em suma, apresentam-se dois planos separados por uma corredeira aquática (imagem 28). No primeiro plano figura a *família humana*; o homem, à esquerda, a mulher, à direita, e a criança entre os dois. No plano ao fundo estão em cena, novamente, os quatro elementos característicos da alquimia de Chapingo (ar, terra, fogo e água) e alguns apetrechos auxiliares à vida humana.⁸⁸

Como que através de um sopro especial, a Terra exhibe sua gravidez; é a terra gerando nova terra, um corpo gerando um novo corpo, um ser concebendo um novo ser – mais do que isso, é um ser sendo gerado no interior de outro ser, no interior da terra, do corpo. Exatamente como ocorreu com o líder libertador, e como acontece com o próprio contemplador no interior da capela também trazido através do sopro do vento.⁸⁹ Alegoricamente, poder-se-ia escrever que é esse mesmo vento soprado que após atravessar o ventre da Terra impulsiona o moinho, receptáculo de uma força elemental que transforma os resultados de outra força.

A pose da Terra é quase a oposta da pose da mulher da sagrada família. Esta tem os pés sobre o solo, apresenta as tradicionais tranças nos cabelos, e traz em suas costas um cesto cheio de alimentos naturais. O cesto também envolve seu saboroso conteúdo com tranças, indicando que as tranças da mulher também formam um recipiente preenchido: o tronco da mulher. (Na

⁸⁷ Conforme o provérbio árabe: “a morada do homem é o horizonte”.

⁸⁸ Há uma situação interessante sobre a separação de planos desse mural pela água. No México pré-colombiano, a capital do “Império Asteca” era a cidade de Tenochtitlán, construída sobre uma ilha no centro do lago Texcoco, e portanto também separada do resto das cidades pela água. Além disso, a Capela de Chapingo situa-se na atual cidade de Texcoco, na antiga região do lago drenado pelos espanhóis.

⁸⁹ Para o leitor interessado em fatos biográficos: a modelo que posou para Diego Rivera como a “Terra” foi sua própria esposa, Guadalupe Marin, enquanto estava grávida de sua filha. Ainda mais curioso é o fato de no México o maior culto religioso ser dedicado à Virgem de Guadalupe.

cena *Triunfo da Revolução* (imagem 21), também há um cesto, porém vazio, e as duas mulheres com cabelos trançados apresentam apenas um pequeno círculo sobre a nuca.)

Abaixo da Terra apresentam-se a Água e o Fogo. Esses dois elementos parecem atuar na cena de forma contrária. A água, como o mais horizontal dos elementos, separa o líder do outro plano. Contudo, o fogo, o mais vertical dos elementos, lança contato com o líder por sobre as águas, sugerindo um encontro passado ou futuro. Ora, está claro que esse novo homem que figura no altar não está junto aos quatro elementos e as máquinas produtoras, porém não está junto porque não as necessita. Esse homem liberto, feito divino, não necessita nem de máquinas, nem de forças elementais, ele está além. O fogo? Bem, esse libertador foi moldado no seu fogo interno (*Homem Libertador*, imagem 14), de maneira que creditar à figura do vulcão um auxílio a esse novo homem parece contrariar toda a aventura expressa até aqui.⁹⁰ Afinal, estaria o vulcão entregando o fogo ao homem, ou o homem teria entregado o fogo ao próprio vulcão? Esta é uma pergunta *irrespondível* – ao menos honesta e absolutamente. Entretanto, parece lógico supor que o homem feito divino esteja restabelecendo o fogo ao vulcão. Do contrário, não seria injusto ou inconveniente que nenhum outro elemento estivesse se entregando ao homem? E por que um homem que descobriu o fogo no interior do seu corpo (*As Forças Subterrâneas* e *Homem Libertador*, imagens 15 e 14) iria necessitar de mais um auxílio desse mesmo elemento? Seu fogo interior provou-se até aqui tão sagrado quanto qualquer coisa sagrada. Não: parece lógico supor que o homem tenha devolvido algum fogo de volta ao vulcão (que, aliás, não arde internamente). Contudo, sem ilusionices forçadas, a posição do braço em direção ao Fogo dificulta a concordância de que o homem tenha entregado qualquer coisa, porque essa parece ser a posição de quem recebe. No entanto, uma vez mais, é a divindade do líder que esclarece o impasse: como divindade que é, o libertado de fato não entrega o fogo, mas estende a mão oferecendo. Então, a figura do vulcão é que se inclina para apanhar o fogo que lhe cabe em dádiva. Afinal, não é de praxe dos deuses entregar “de mão beijada” – esse estende a mão para aquele que tenha condições e atitude para alcançá-lo. O Sol a tudo ilumina, mas é preciso abrir a janela para contemplá-lo.

⁹⁰ A historiografia mexicana tradicionalmente atribui a esta figura vulcânica de Chapingo uma personalidade prometéica, que em favor do homem entrega-o o fogo sagrado dos deuses. Assim escreve Raquel Tibol: “*El hombre de La familia humana observa a un Prometeo de cabellos rojizos que emerge de un cráter para ofrecerle la llama de la creatividad que beneficiará a los suyos y a la colectividad*” (*Los Murales de Diego Rivera*. Universidad Autónoma de Chapingo, 2002, p. 69). A nós não parece sensata tal suposição, pois segundo a narrativa da capela esse mesmo homem foi liberto pelo fogo, e ele mesmo figura-se como divino; o que necessariamente exclui a lógica inversa.

Outro ponto iconológico que reforça a ideia da família humana como independente dos aparelhos e elementos do pano de fundo do mural é a figura da criança. Nela se concentra a integração proposta pela capela. A criança brinca com dois cabos energéticos que provocam uma explosão luminosa (imagem 30). Detalhe: os cabos só estão espiralados na altura da coluna da criança, isto é, como representação dos pólos energéticos interiores; e o choque elétrico resultado do encontro das polaridades nada mais é do que a noção tão difundida de coroa de luz no alto da cabeça⁹¹. Esta criança integra o masculino e o feminino que a cercam. Melhor do que qualquer outra representação em Chapingo ela resume a integração dos pólos: esta criança é a figura do andrógono.⁹² A anfibologia mandragoriana cede lugar; não se trata mais de um ser que divide sua vida entre dois diferentes ambientes. Diferentemente da mandrágora, o andrógono não é nem o duplo sentido, nem a vida dupla, mas sim a unidade plena que ignora hemisférios. Ele é o alfa e o ômega, de maneira que o alfa não é mais alfa e o ômega não é mais ômega. É sempre inocentemente ingênuo, ingenuamente inocente; sempre uma criança (ainda que algumas vezes figure corpos adultos).

“Jesus viu crianças de peito a mamarem. E ele disse a seus discípulos: essas crianças se parecem com aqueles que entram no Reino. Perguntaram-lhe eles: se formos pequenos, entraremos no Reino?”

Respondeu-lhes Jesus: se reduzirdes dois a um, se fizerdes o interior como o exterior, e o exterior como o interior, se fizerdes o de cima como o de baixo, se fizerdes um o masculino e o feminino, de maneira que o masculino não seja mais masculino e o feminino não seja mais feminino – então entrareis no Reino.” (TOMÉ, 2009, p. 44)⁹³

Essa criança, ainda, cumpre com o papel da escritura, escritura sagrada, como o livro deixado pelo pai. Na criança do altar está compactada toda a forma da Capela de Chapingo, o

⁹¹ Em literatura mística, cabe à coluna vertebral ser o canal de circulação das polaridades energéticas do ser humano, e estas fazem suas passagens através de espirais ao longo da coluna. A coluna também pode ser compreendida simbolicamente como o elo entre o céu e a terra, entre o macro e o microcosmo (de outra maneira, mas semelhante ao moinho). “*A coluna de Trajano, erigida à glória do imperador, desenrola uma espiral de baixos-relevos, que vão da base ao cimo, contando, em 115 cenas, os episódios mais notáveis das suas numerosas campanhas. Essas colunas simbolizam as relações entre o céu e a terra, evocando ao mesmo tempo, o reconhecimento do homem para com a divindade e a divinização de certos homens ilustres. Manifestam o poder de Deus no homem e o poder do homem sob a influência de Deus.*” (Jean Chevalier & Alain Gheerbrandt, *Dicionário de Símbolos*. Editora José Olympio, 19^o Ed., 2005, p. 266). Já a coroa luminosa, também chamada “chakra da coroa” ou “olho de Shiva”, atualiza a tradicional representação da auréola dos personagens iluminados. Aliás, a mesma representação é atualizada na tonsura dos sacerdotes e monges.

⁹² Na Capela do Rosário, em Saint Paul de Vence, pintada por Henri Matisse, ocorre uma representação semelhante, a qual o próprio artista descreve: “*Estou tão dominado pelo que há em mim que não coloquei sexo no Menino Jesus.*” (*Escritos e Reflexões sobre Arte*. Cosac Naify, 2007, p. 321) Os registros escritos levam a crer que Matisse havia esboçado o sexo do Menino Jesus, mas somente após a conclusão dos trabalhos percebeu o engano do resultado final. Coincidência? Providência? Outro indicativo da figura do andrógono como arquetípica é a carta 21 do tarô: *O Mundo*; nela a conclusão da aventura mística do tarô culmina na realização e ascensão de uma figura andrógona. Há, em particular na História da Arte, uma longa tradição do arquétipo andrógono; conforme: BERBARA, Maria & FONSECA, Raphael. *A transexualidade nas artes visuais*; in: *Transexualidade. Princípios de atenção integral à saúde*. (org. Eloísio Alessandro). Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 2011.

⁹³ Esse koan, que parece resumir a narrativa da Capela de Chapingo, é a sentença de número 22 do Evangelho atribuído ao apóstolo Tomé. Mensagem concordante pode ser absorvida também na literatura do externo oriente: “*O poder do espírito / E a harmonia das forças / Preservam da dispersão a vida. / Assim procedendo, se torna o homem / Semelhante à criança, / Clarificando sempre sua visão / E purificando sempre sua vida.*” (Poema 10, in: Lao-Tsé. *Tao Te Ching*. Martin Claret, 2003, p. 45.)

livro autobiográfico do homem livre auto-realizado. Enquanto escritura, a criança está em lugar do pai (discurso vivo), ela representa-o. Pois o homem-deus de Chapingo não está contido na capela, o que seria inconcebível, mas se faz presente através dela. A capela encena o deus enquanto livro pictórico, e o deus disfarça-se enquanto capela. Então o pai torna-se uma metáfora, uma suposição de uma potência de discurso, um ser improvável – e por isso digno de crença: um deus.

Além da natureza essencial da criança, o corpo dela também revela a capela em compactação simbólica (imagem 30). Ora, numa narrativa que faz sinônimos terra e corpo, e que aflora o interior desse corpo para a integração com o exterior, é razoável a ideia de tantas filosofias religiosas do corpo como templo.⁹⁴ Assim, podemos imaginar o tronco da criança como o espaço da nave, ladeado pelas narrativas *espiralas*, e tendo como o caminho do meio a própria coluna da criança. No topo do crânio o próprio altar, e como as portas de entrada os dois pés que levam a caverna do coro.

* * * * *

A duplicidade ou polaridade já estava em essência gravada nas portas de entrada da capela. Sobre a madeira, material orgânico, estão gravadas seis imagens nas duas portas de entrada: no lado esquerdo as representações do “bem”, no lado direito as representações do “mal”, de maneira a formar pares de oposição (imagem 29). Assim, no primeiro patamar, a estrela, o martelo e a foice opõem-se ao saco de dinheiro, a espada e a cruz. Em seguida, o líder revolucionário é antítese do explorador estrangeiro “duas caras”. E, por fim, o guardião da revolução confronta-se com o aliciador. É, portanto, uma representação moral; porém, é também o lar de toda moralidade, pois é a superfície dialética. A moral é a caracterização de duas possibilidades excludentes, obrigando o contemplador a uma escolha. É um confronto, um embate, uma dialética⁹⁵. Todavia, a porta dupla também cumpre sua função dialética, isto é,

⁹⁴ Esta parece ter sido uma ideia cara aos arquitetos do Renascimento Italiano. Leon Battisti Alberti sugere ao longo da sua coletânea de dez livros, “*De re aedificatoria*”, a arquitetura como um acolhimento ao corpo humano; as edificações serviriam para ambientar o homem. Já Michelangelo escreveu, em carta a Pio da Capri, que a questão da arquitetura seria a própria anatomia humana, tomando a figura do corpo humano como modelo arquitetônico; ver: BUONARROTI, Michelangelo. *Cartas Escolhidas*. Editora Unicamp, 2009, p. 147 e 148. Além disso, São Paulo também afirma tal relação duas vezes na Primeira Carta aos Coríntios: “*Não sabeis que sois templo de Deus e que o espírito de Deus habita em vós? Quem destruir o templo de Deus será por Deus destruído; porque o templo de Deus é santo – e isso sois vós.*” (3:16-18); “*Não sabeis que vosso corpo é o templo do Espírito Santo, que habita em vós e que de Deus recebestes, de maneira que já não pertenceis a vós mesmos?*” (6:19).

⁹⁵ “Dialética” no sentido platônico, como método de diálogo no qual a contraposição de ideias leva a outras ideias. Ou mesmo nos termos de hegelianos, como o confronto natural das ideias resultando numa *síntese*, ou seja, composição.

ultrapassando a afinidade essencial com a duplicidade moralizante, conjuga o par em complemento para obtenção de um resultado. “*Oposição é verdadeira amizade.*”⁹⁶

Logo, também a porta da capela expressa uma polaridade anterior a própria aventura mural. Todo contemplador em Chapingo adentra a sua narrativa através de um par de oposições – da mesma maneira que o líder inicia sua revolução dividido. Dessa porta dupla, atravessa-se toda a espiralada capela até a parede do altar, onde se encena a plenitude da integração de toda e qualquer polaridade. Mas então, o que resta ao contemplador após todas estas elucubrações? Retornar? Não. Viajamos em espiral, não percorremos um labirinto sem saída. Artisticamente seria injusto e até deselegante para com o visitante. Afinal, toda a narrativa da capela insinua a possibilidade do homem alcançar um novo estado de consciência.

Em retrospectiva: quando o visitante posiciona-se às “vésperas” da entrada da capela (protegida em segredo pelo breu), a única coisa que ele pode apenas vislumbrar no interior da capela é uma figura humana diante do altar, ao centro. Ora, uma vez concluída a peregrinação do contemplador, este percebe que a referida figura é o líder de pé e de costas no centro do mural na parede do altar (imagem 28). Mas então surge a dúvida: será que essa figura estava realmente no interior do mural quando o contemplador ainda estava fora da capela? Nada nos pode assegurar que não coube ao contemplador, em sua fenomenológica peregrinação muralista, permitir ao “homem pictórico” alcançar o clímax de sua jornada. E enquanto o contemplador, diante do altar, se questiona sobre todas essas possibilidades, é conveniente lembrar-se que agora, nesse instante, é ele que ocupa o posto de figura humana diante do mural final, exatamente ao centro da imagem. Isto é, na soma das percepções do contemplador, ele mesmo se previu diante do altar, como o homem próximo ao milagre, ou apoteose.⁹⁷ O que, por si só, já estabelece o programa de Chapingo – transcendência imanente, e imanência transcendente – como realidade fenomenal; pois o valor redentor da capela não reside em si, mas sim em seu processo formador, o processo de sua criação, no impulso que converte a matéria inerte em formas ideais.

Enfim, o último estágio artístico de Chapingo reserva ao contemplador uma radical proposta para além do “contemplar o muro” (conforme discorremos nos capítulos anteriores): a proposta é atravessar a pintura. De fato – fato estético – essa não é uma “pintura mural”, é uma “*pintura portal*”. Aqui está a porta de saída, a contraparte das portas duplas de madeira e

⁹⁶ BLAKE, William. *O Casamento do Céu de do Inferno*. Editora L&PM, 2007. p. 38. “*Sem Contrários não há evolução. Atração e Repulsão, Razão e Energia, Amor e Ódio são necessários à existência Humana.*” (p.15)

⁹⁷ A palavra “milagre” deriva do grego “miraculum”: coisa digna de ser vista. “Apoteose”: tornar-se divino, ou revelação divina.

separada do contemplador pela mesa altar como degrau. Essa é uma porta única, porém tão única que é quase imperceptível por onde ela se abre ou por onde ela se fecha, assemelhando-se a uma página de livro. É “*porta estreita*”⁹⁸, oblíqua, mero contraste entre a luz refletida e a luz emanada, onde a espessura da sombra já é o bastante para impossibilitar a passagem (conforme atestam as figurações da “família humana”). Por isso, o viveiro de Chapingo apenas joga com a ideia de entrada e a ideia de saída, porque não há de fato uma entrada ou saída, há apenas a percepção. Todo o tempo, o tempo todo torna-se *jornada*. Atravessar o portal do altar, assim como foi atravessar as portas de madeira, consiste na alteração de um estado; é assumir o mistério que se oferece em toda porta – fato que resume a incapacidade desse ensaio crítico, pois incapaz de atravessar o portal é incapaz de revelá-lo integralmente.⁹⁹

Coincidentia Oppositorum. A porta que é altar coincide opondo-se às portas de madeira que antecedem o coro. O altar imita a entrada, torna-se seu representante, conforma-se a ela, e acaba por distinguir-se, por ser outra coisa... O altar opõe-se à entrada suprimindo-a. *Coincidentia*: como a criança divina em relação ao pai divino, e também na relação entre a Capela de Chapingo e seu homem divinizado – a capela o imita, o assimila, o conforma e representa, o encena, e por sê-lo precisamente deixa de imitá-lo. É o representado presente na representação. Destse modo, a capela é tanto o pai ausente representado, quanto o filho presente disfarçado, e ela mesma: portanto trindade artística – sem princípio nem fim, mas composta de momentos diferentes que variam suas apresentações embora estejam sempre presentes.

(...)“*esconde de todos quem eu sou, e sê meu ajudante, pois esse disfarce, se der certo, vai tornar-se a própria forma de meu intento.*”¹⁰⁰ (SHAKESPEARE, 2004, p. 15)

A capela imita perfeitamente o que quer que seja porque não o imita mais de maneira alguma. Enquanto “livro”, é possível que a capela seja uma intérprete, porém não no sentido de repetir sob outra forma uma mensagem dada. Porque a Capela de Chapingo vive uma intensa individualidade e certa personalidade artística; e por isso pode interpretar todas as outras individualidades, sejam artísticas, sociais, políticas ou históricas. Sua personalidade tornou-se um elemento de revelação do universo. Artisticamente ela realiza o que compete a uma obra de arte: ser original, ainda que não seja inédita. Como História da Arte funda sua própria genealogia.

⁹⁸ “*Entrai pela porta estreita. Pois larga é a porta e espaçoso o caminho que conduz à perdição – e são muitos os que entram por ele. Quão apertada é a porta e quão estreito o caminho que conduz à vida! – poucos são os que acertam com ele.*” (Mt. 7: 13-14).

⁹⁹ Retomando comentários anteriores nesse capítulo, ao imaginarmos a figura da criança em *A Terra Fecunda* (imagem 30) como resumo estrutural da capela em si, podemos também imaginar que além mural-portal está a representação da coroa de luz acima da cabeça da criança. E, desta forma, não nos é possível descrever criticamente tal contemplação.

¹⁰⁰ *Noite de Reis*, 1º Ato, Cena II.

Socialmente ela cumpre sua tarefa de reeditar a história. Historiograficamente ela assimila o papel da História: o de contar com precisão o que nunca ocorreu. E, finalmente, como Arte ela faz da vida sua discípula; pois, se o contemplador é formador fenomenológico da capela, por sua vez a capela exige do contemplador que faça da sua vida o exame e a imitação da Arte – isto é, provoca-o a fazer a passagem ao seu último mistério, por detrás do portal do altar.¹⁰¹

* * * * *

Contudo, todo portal tem o seu guardião e o céu de Chapingo nos informa isso na “constelação” *Os Donos da Terra Retamente Possuída*, ou simplesmente *Os Guardiões* (imagem 27). Nesse altar, o guardião dá as costas ao contemplador, não por soberba provavelmente, mas por ofício. Também ele, o guardião, está voluntariamente “preso” ao seu posto, aguardando alguém que o substitua do outro lado da porta (contudo, até a edição dessa dissertação ainda não se teve notícia de qualquer um que tenha realizado tal gentileza).¹⁰² O guardião divino, que com a mão direita oferece de bom grado seu fogo sagrado ao vulcão que representa o próprio elemento fogo, com a mão esquerda segura uma maçã (imagem 30), essa figura literária tão mal quista e tão amplamente explorada:

“A maçã é simbolicamente utilizada em diversos sentidos aparentemente distintos, mas que mais ou menos se aproximam: é o caso do pomo da Discórdia, atribuído pelo herói Páris; dos pomos de ouro do Jardim das Hespérides, que são frutos de imortalidade; da maçã consumida por Adão e Eva; da maçã do Cântico dos Cânticos que representa, ensina Orígenes, a fecundidade do Verbo divino, seu sabor e seu odor. Trata-se, portanto, em todas as circunstâncias, de um meio de conhecimento, mas que ora é o fruto da Árvore da Vida, ora o da Árvore do Conhecimento do bem e do mal; conhecimento unificador, que confere imortalidade, ou conhecimento desagregador, que provoca a queda.” (CHEVALIER & GHEERBRANDT, 2005, p. 572)

Todavia, podemos imaginá-la enquanto símbolo da escolha, ou, antes, sinal de possibilidades de escolha. E no que se refere ao altar de Chapingo, podemos imaginá-la como a ligação possível entre o contemplador e o outro lado do portal: a maçã está exatamente na passagem, e tem uma metade de cada lado da pintura. O homem, que é líder libertador, que é gratuito guardião, exerce divinamente sua divindade oferecendo aos elementos suas particularidades, e aos seres humanos suas potências transcendentais. Em Chapingo, a árvore que demonstra o conhecimento do bem e

¹⁰¹ Em tempos de performance em voga como obra, a Capela de Chapingo é mais uma vez profética: aqui a capela continua sendo a obra de arte, estática, paciente; por outro lado, o observador é feito ou tornado performance. É ele quem deve se transformar, mudar de atitude e não apenas de atos. Seu contato com a capela faz-se verdadeira peregrinação, não só física e corporal, bem como emocional, mental e espiritual. É preciso percorrer inúmeras vezes essas paredes, esses murais, para enfim *performar-se*.

¹⁰² Semelhante situação é narrada no Canto VI, do *Inferno*, de Dante Alighieri. Nele, o cão tricéfalo Cérbero castiga os condenados pelo pecado da gula comendo-os. Porém, triste jogo de condições, também Cérbero está condenado a este círculo do Inferno devido a sua gula por pecadores.

do mal está na madeira das portas de entrada do prédio.¹⁰³ No altar, a maçã conduz à vida, a mais viva das vidas: a Arte! Porque conforme evidencia o viveiro da Capela de Chapingo, a Arte tem primazia e faz da vida seu fiel discípulo.¹⁰⁴ Em outras palavras, para além das portas de entrada moralizantes, está o portal do altar: amoral; a estética como clímax da ética.

* * * * *

É preciso morrer para provar-se o quanto realmente se viveu – é necessário mais vida do que a vida confere – é necessário ser Arte para ser apoteótico. E é nesta impossibilidade do atravessar a porta do altar e de participar do mundo pós-apoteose, é nesse rastro deixado que se realiza a Beleza, porque a beleza é sempre fugidia – convite à contemplação e escapada do domínio (ainda que visual). A *Terra Fecunda* (imagem 28) faz assim a *terra santa*, a “terra prometida”. E nessa promessa, nessa incompletude da própria completude é que o conjunto de Chapingo se completa pelo que lhe falta: sua arte se completa em beleza – beleza esta que rigorosamente não se fez presente em nenhuma das cenas da capela. Nesse conjunto em questão, a beleza é pura metafísica estética, pois não encontra nenhum reconhecimento nos fatos estéticos. Na capela que tem por método a ética, curiosamente o resultado é a Beleza – “*a beleza salvará o mundo!*”¹⁰⁵ E nesta metafísica cena, obrigatoriamente, a crítica cede lugar a uma interjeição; incomunicável...

“*Diante da lei se ergue o guardião de porta. Um homem do campo se apresenta e pede para entrar na lei. Mas o guardião diz que no momento não pode lhe conceder a entrada. O homem reflete, depois pergunta se lhe será permitido entrar mais tarde. ‘É possível, diz o guardião, mas não agora’.*” (KAFKA, 1988, p. 231).

Então, após infinitas eternidades contemplativas, o visitante retoma suas funções corporais, derrotado pelo guardião divino. Terminar essa aventura narrativa confrontando-se com a Beleza em promessa é de uma feliz beleza: pois sua improbabilidade empírica somada a sua inestimável possibilidade nos faz um crente de Chapingo.

* * * * *

Ao retomar o sentido contrário da capela, na direção das portas de madeira, apresentam-se ainda três inéditas imagens ao exausto visitante – como que por consolo.

¹⁰³ Também na Capela Sistina, na formidável cena do “Pecado Original”, não é representada uma macieira como árvore pecaminosa, e sim uma figueira. Em retrospectiva, de fato, no latim medieval, a palavra para maçã era “*malum*”, que facilmente converte-se em male ou mala, um sinônimo de “mal”. No italiano moderno as vogais se encontram invertidas e a palavra para maçã é *mela*.

¹⁰⁴ Ou nas palavras de Oscar Wilde: “a Arte revela a própria perfeição, e a turba boquiaberta, que observa a eclosão da maravilhosa rosa de pétalas inumeráveis, admite ser a sua própria história que lhe narram e ser o seu espírito que então se exprime por uma nova forma”. *A Decadência da Mentira e Outros Ensaios*. Imago, 1992, p. 54.

¹⁰⁵ DOSTOIEVSKI, Fiódor. *O Idiota*. São Paulo: Martin Claret, 2004, p. 423.

Antes de sair da nave da capela, ao alto, surge *A Terra Adormecida* (imagem 31). De volta ao coro, antes de atravessar a dupla porta de madeira, novamente, à esquerda surge uma figura masculina e à direita uma figura feminina (imagens 32). Portanto as oposições voltam aos seus postos, o corpo voltar a dormir. Já é noite do lado de fora da capela, e o contemplador embriagado pelo trabalho da vigília adormece e sonha a própria vida.

“O campo é onde não estamos. Ali, só ali, há sombras verdadeiras e verdadeiro arvoredo. A vida é a hesitação entre uma exclamação e uma interrogação. Na dúvida, há um ponto final.

O milagre é a preguiça de Deus, ou, antes, a preguiça que Lhe atribuímos, inventando o milagre.

Os Deuses são a encarnação do que nunca poderemos ser.

O cansaço de todas as hipóteses...” (SOARES, 1999, p. 175)

* * * * *

Oikos, palavra grega para casa, lugar onde se vive ou onde se desenvolve a vida; deu origem ao vocábulo *oikoumene*, em português **ecumênico**: *terra habitada!*

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nenhum texto crítico é capaz de concluir em si toda a compreensão artística de uma obra como a Capela de Chapingo, principalmente um texto como o dessa dissertação, tão pouco interessado em juízos ou propriamente em concluir qualquer assunto relativo ao seu objeto. Podemos afirmar, sem medo de errar, que esse trabalho acadêmico beira o abismo historiográfico. O texto constrói-se praticamente em seqüência de disparates, nos quais a intuição muitas vezes antecipa-se ao intelecto, causando vertigens artísticas. Tal processo crítico se fez o sonho da obra de arte, no sentido de ter sido reclamado pelo inconsciente dela e não por sua superfície em vigília. É uma historiografia do absurdo; que não pode ser verificada, própria e cientificamente, mas que estimula verificações dentre as mais criativas e atualizantes. É também absurda porque não compactua com a imparcialidade. Entretanto, confessa o escrúpulo de ser totalmente parcial, ou seja, inteiramente entregue à obra.¹⁰⁶ Aqui, nessa dissertação, relaxamos os argumentos e nos concentramos apenas nas sugestões que a própria capela nos ofereceu. Por essa razão, repetimos, se o resultado não for uma verdade (perdoe-nos por isso), ao menos é essencialmente verdadeiro. Talvez o pecado dessa dissertação seja a sua falta de sentido, ou o seu sentido direcionado à imaginação. Contudo, vale lembrar, a crítica não escreve exatamente aquilo que desejaria, mas aquilo que lhe foi possível.¹⁰⁷ E assim, tendo em vista a incoerência de uma conclusão assertiva após uma pesquisa tão pouco assertiva, oferecemos apenas algumas considerações finais. Ainda temos esperanças de que os elementos difusos e heterogêneos acabem por formar uma síntese.

Permita-nos mais alguns disparates.

* * * * *

Popularmente, pode-se afirmar que se estabeleceu o costume de creditar às nomeações de “capela”, “igreja”, e “catedral” uma diferenciação apenas quantitativa, gerando normas como: “uma capela é uma igreja pequenina”, ou “uma catedral é uma igreja enorme”; o que evidentemente desconsideraria classificações de ordem eclesiástica e diferenciações entre os diversos cultos e religiões cristãs. Todavia, é essa mesma razão que torna essa afirmação popular

¹⁰⁶ Explicamos: a vantagem de tal parcialidade é não cair na produção textual ao estilo “astrônomos que nunca contemplaram o céu”.

¹⁰⁷ Por isso existe mais felicidade em contemplar do que em historiografar ou criticar.

tão interessante para nossa pesquisa crítica, e possivelmente tão disseminada entre leigos e laicos. Assim, partindo dessas “definições” sem filiações de qualquer tipo, nos interessa elaborar uma crítica para essas mesmas definições sob o ponto de vista historiográfico, mantendo uma linha independente e amplamente tolerante embora, contudo, privilegie as questões artísticas desses espaços e ambientes – referendando panoramicamente uma possibilidade da noção de capela que estivemos discutindo indiretamente até aqui.

O grande entrave para uma justa compreensão das referidas “definições populares”, ou as figurações populares que esses espaços artístico/religiosos têm, é o fato de que tais proporções normativas são extremamente relativas. Ou seja, com o olhar mais apurado esses ambientes dificilmente podem ser compreendidos meramente como expressões espaciais. Sem dúvida, estas nomeações diferem também qualitativamente (não quanto a valores materiais, mas ideais). Afinal, o problema básico dessa distinção por tamanhos de espaços consagrados é a falta de qualquer referencial, isto é, não está estipulado qual deve ser o tamanho de uma igreja para que fique claro o quão menor deve ser uma capela, ou o quão maior deve ser uma catedral.¹⁰⁸

Contudo, se de modo geral todos estes espaços se caracterizam por desenhar ou corresponder a um reflexo também artístico do mundo divino, ou mesmo à formação de uma cosmologia, é possível compreender cada um desses espaços artísticos pelos ideais que eles exercem formalmente – ao invés de dogmaticamente.

A seguir indicaremos em resumo algumas dessas características formais intrínsecas aos ambientes em questão.

* * * * *

Conforme comentamos no capítulo 2, a noção de *Templo* é a mais abrangente, tradicional e costumeira para a designação de espaços consagrados ao redor de todo o mundo.¹⁰⁹ Isso talvez se deva à sua expressão artística absolutamente elevada e abstrata.

Em linhas gerais, o templo é uma casa astrológica, ou seja, um pedaço do céu. Materialização do além. Então, artisticamente o templo é um local que extrapola o âmbito do terrestre e no qual é possível ver o invisível, local onde se presencia a atividade de tudo aquilo que escapa ao nosso plano. “*Graças ao templo, o deus advém no templo*”, escreveu Heidegger.¹¹⁰

¹⁰⁸ Exemplo simples: a Capela Sistina é maior do que todas as igrejas do Rio de Janeiro do século XVIII; a catedral de Colônia é muito maior do que a catedral de Brasília.

¹⁰⁹ Até mesmo lojas rosacruz ou maçônicas empregam o termo “templo” como local de suas atividades ritualísticas. É um termo empregado tanto no Ocidente, quanto no Oriente.

¹¹⁰ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Edições 70, 2005, p. 32.

Graças ao templo, o céu advém edificado, advém humanizado. Talvez seja a mais simples, direta e antiga relação entre o celeste e o humano materializado em arquitetura: “*O templo, no seu estar-aí (Dastechen) concede primeiro às coisas o seu rosto e aos homens a vista de si mesmos. Esta vista permanece aberta enquanto a obra for obra*”¹¹¹.

Além dessas resumidas caracterizações da noção de templo, duas outras importantes ações humanas provêm ou guardam intimidades dessa noção: *contemplar*, ação que já comentamos nos capítulos anteriores, mas que em suma significa “estar junto ao templo” ou mesmo “*templificar-se*” (algo como “ver-se a si no céu”); e *considerar*, que significa grosso modo “juntar-se ao espaço/ambiente”, ou como explica Jorge Luis Borges: “*na palavra ‘consider’ [considerar] há uma sugestão de astrologia – ‘consider’ significa originalmente ‘estar com as estrelas’, ‘fazer um horóscopo’.*”¹¹²

* * * * *

Já a ideia de *Igreja* carrega um conceito bastante diferente. Se templo está relacionado ao celeste, *igreja* está relacionada fundamentalmente ao terrestre e aos seres humanos. O radical procede da palavra grega *egreya*, que também deu origem a *egrégora*. *Egreya*, literalmente, significa “vigiar”. Igreja é, portanto, um coletivo à vigiar, uma reunião física, ou não, afim de zelar pelo sagrado: o sanctum sanctorium. Para os muçulmanos a mesquita tem uma ideia semelhante (porém por razões distintas): *jâmi*, em árabe, que significa “local que agrega” ou “local de reunião”. É, possivelmente, dessa lógica da igreja como espaço que abriga toda a *egrégora* (corpo de fiéis) que surge a primazia do tamanho da igreja como parâmetro para os outros espaços, maiores ou menores.

* * * * *

Seguindo o raciocínio, a ideia de *Catedral* vem do radical *cátedra*, cadeira; leia-se *trono*. Toda catedral, nesses valores, seria de alguma forma a materialização de um trono, seja do próprio Deus, ou de qualquer outro ser especial (como santos). Portanto, a catedral tende a ser necessariamente gigante, enorme, pois se Deus não pode ser medido, ao menos o seu trono deveria ser imensamente maior que o corpo humano. Vista dessa forma, a arquitetura de uma catedral não está a serviço do condicionamento do corpo homem, mas, ao contrário, da sua

¹¹¹ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Edições 70, 2005, p. 33.

¹¹² BORGES, J. L. *Esso ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 31.

opressão em favor do condicionamento do corpo divino. Todo ser humano tende a ser pequeno diante do trono de Deus, logo também diante de uma catedral.¹¹³

* * * * *

Por fim, a noção de *capela* tem toda uma origem bastante interessante. Conta-se que São Martinho, no inverno de 338, com sua espada partiu ao meio seu manto e deu à um mendigo para que se agasalhasse. Por isso “capela”, em latim *cappella*, ou “capa pequena”, diminutivo de *cappa*.¹¹⁴ A ideia em questão é a de um espaço particular e apropriado ao corpo humano, um espaço que precisamente vista o corpo humano. Diferentemente da igreja e a sua coletividade, ou da catedral e sua funcionalidade material ao Supremo imaterial, a capela é por excelência o espaço destinado ao homem e seu corpo – a *cappella* é, de fato, aquilo que a santidade ofereceu ao corpo humano.

Assim, uma capela deve ser uma construção menor porque é concebida como espaço íntimo – deve ser um lugar individual ou quase privativo. A essa característica estética podemos atribuir o fato pelo qual as capelas foram, por muito tempo, espaços de exclusividade: seja uma capela reservada a uma figura como o rei ou a rainha, ou o lugar particular do papa (Capela Sistina, Capela Paulina...), ou o local de culto de uma determinada família (Capela degli Scrovegni, Capela Médici...). Portanto, o “suporte artístico capela” seria notável porque permite, metafisicamente, contato íntimo entre sujeito e obra de arte. Capelas são admiráveis *ocasiões artísticas*. Toda capela veste o observador.¹¹⁵

* * * * *

O México e sua religiosidade cultural têm, já há alguns séculos, uma relação muito especial com essa ideia plástica de capela. Ela, inclusive, fundamenta o mais importante acontecimento do sentimento religioso mexicano: o milagre da Virgem de Guadalupe.

¹¹³ Exemplos rasteiros de como essa lógica pode ser apropriada e percebida de maneiras diferentes são as diferenças básicas entre as catedrais ditas *românicas* e ditas *góticas* (entendendo nos tais termos as construções tradicionalmente consagradas a essas definições segundo um “estilo”. Evidentemente, não nos interessa aqui nenhuma classificação fechada ou condenação de estilos aos espaços artísticos/religiosos, mas apenas uma sinalização de caráter demonstrativo). Não sem alguma leviandade (e obviamente ignorando questões práticas de mecanismos arquitetônicos), podemos imaginar que as catedrais românicas com suas pesadas e rígidas estruturas, colunas e paredes, estavam esteticamente mais preocupadas em suportar o peso da divindade sobre o “trono”; ao passo que as catedrais góticas estavam mais interessadas em proporcionar espaldares para tal trono com seus imensos altares.

¹¹⁴ Este pedaço do manto de São Martinho foi por longo tempo a mais importante relíquia dos reis francos, sobre o qual se faziam os juramentos e que era levado a frente das mais significativas batalhas. Outras figuras religiosas tiveram narrativas semelhantes, por exemplo: São Francisco de Assis também teria iniciado sua vida santa presenteando um mendigo com o seu próprio manto.

¹¹⁵ A História da Arte no Brasil recente oferece algumas metáforas dessa lógica artística tão importante. A comparação se dá, por exemplo, com o “*Manto da Apresentação*”, de Arthur Bispo do Rosário. Ou ainda com os *parangolés* de Hélio Oiticica.

Atualmente milhares e milhares de pessoas, mexicanos ou não, visitam o conjunto de templos na Cidade do México dedicados à Virgem de Guadalupe; o detalhe é que todos esses visitantes realizam tal peregrinação com a específica finalidade de ver uma imagem!¹¹⁶ Eis o interessantíssimo mito segundo um resumo do *Nican Mopohua*¹¹⁷:

“La Virgen María, en su advocación de Virgen de Guadalupe, se apareció en varias ocasiones ante el converso mexicana Juan Diego Cuauhtlatoatzin en el sábado 12 de diciembre de 1531 en el cerro del Tepeyac y le pidió que fuera en busca del obispo y le dijera que ella solicitaba la creación de un templo en ese lugar. El indígena fue en busca de fray Juan de Zumárraga para contarle de la solicitud de la virgen, pero fray Juan no creyó en las apariciones, pues este tipo de historias de apariciones espirituales era común, así que le pidió una prueba.

En respuesta a la petición del obispo, la Virgen pidió al indígena que, como pudiera, cortara unas rosas de Castilla de la cumbre del cerro y se las llevara al obispo (En ese tiempo era invierno y la zona del cerro era una zona árida, no apta para el crecimiento de flores como las rosas). El indígena obedeció y guardó las rosas dentro de su tilma o ayate. Juan Diego bajó del cerro y pidió una audiencia ante el obispo para mostrarle la prueba. Al llegar donde estaba el obispo, el indio estiró su ayate para tender las rosas sobre la mesa. Sobre el ayate aparece la imagen estilizada (claramente artística, no fotográfica) de la Virgen de Guadalupe. La prueba para el fraile no fueron solamente las rosas, sino el milagro de la pintura de la Virgen de Guadalupe sobre el ayate.”¹¹⁸

A narrativa é interessante por várias questões – e algumas delas já seriam suficientes para outra dissertação. Contudo, atendo-nos as nossas questões, basicamente o conto é o de um índio recém-convertido que ao isolar-se no alto de uma colina para rezar ou meditar¹¹⁹ recebe algumas

¹¹⁶ Fato cultural e religioso curiosíssimo e um verdadeiro manancial de motivos para pesquisas artísticas – tanto por parte da doutrina católica, e sua série de debates sobre a imagética e a espiritualidade, quanto pelo puro senso estético, que aqui é levado ao seu aspecto mais sublime e misterioso.

¹¹⁷ *Nican Mopohua* (“aqui se narra”, em náhuatl) é o título da narração em que se contam as aparições da Virgem de Guadalupe. Ele é parte de um livro maior escrito em náhuatl, cujo título se traduziria por algo como “*Por un grand milagro apareció la reina celestial, nuestra preciosa madre Santa María de Guadalupe, cerca del gran altépetl de México, ahí donde llaman Tepeyacac*”. O *Nican Mopohua* foi escrito pelo nobre e letrado nahua Antonio Valeriano, e publicado em 1649 durante um ressurgimento do culto a imagem da Virgem que se encontrava em retrocesso a algumas décadas. Uma versão integral do texto náhuatl em espanhol encontra-se em: http://www.passiochristi.org/Documents/Sinodo_2008/Nican%20Mopohua_spa.pdf. Obviamente, não colocamos em questão ou mesmo insinuamos inverdade sobre os acontecimentos narrados. Apenas nomeamos “mito” aquela narrativa que funda uma perspectiva, não só religiosa doutrina, mas também em uma diversidade de fenômenos humanos: psicologia, filosofia, teologia, antropologia, arte e etc.

¹¹⁸ “A Virgem Maria, em sua invocação como Virgem de Guadalupe, em várias ocasiões apareceu ante o converso mexicana Juan Diego Cuauhtlatoatzin, no sábado, 12 de dezembro de 1531, na colina de Tepeyac, e pediu-lhe que fosse em busca do bispo e que dissesse que ela solicitava a criação de um templo neste lugar. O indígena foi em busca do frei Juan de Zumárraga para contar-lhe a solicitação da Virgem, porém o frei não acreditou nas aparições, pois este tipo de histórias de aparições espirituais era comum, e assim lhe pediu uma prova.

Em resposta ao pedido do bispo, a Virgem pediu ao indígena que, como pudesse, cortasse umas rosas de Castilha do cume da colina, e que as levasse ao bispo (neste tempo era inverno e a zona da colina muito árida, imprópria para o crescimento de flores como as rosas). O indígena obedeceu e guardou as rosas dentro de sua túnica ou manto. Juan Diego desceu a colina e pediu uma audiência ante o bispo para mostrar-lhe a prova. Ao chegar onde estava o bispo, o índio estirou seu manto para jogar as rosas sobre a mesa. Sobre o manto aparece a imagem estilizada (claramente artística, não fotográfica) da Virgem de Guadalupe. Assim, a prova para o frade não foram somente as rosas, senão o milagre da pintura da Virgem sobre o manto.” (tradução livre). Em: [http://es.wikipedia.org/wiki/Nuestra_Se%C3%B1ora_de_Guadalupe_\(M%C3%A9xico\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Nuestra_Se%C3%B1ora_de_Guadalupe_(M%C3%A9xico)), 09/01/2011. Por razões práticas optamos por inserir no corpo do texto um resumo da narrativa em espanhol, e por isso selecionamos o mais popular resumo disponível e que se apresenta sem maiores perdas. Contudo, para outras informações mais aprofundadas recomendamos: MULTHAAPT, Hermann. *Nican Mopohua – A Virgem de Guadalupe*. Edições Loyola, São Paulo, 1989.

¹¹⁹ Vale informar que o lugar havia sido até a chegada dos espanhóis o mais importante local de culto nahua da deusa Coatlicue, já comentada nesta dissertação no fim da introdução. Posteriormente, a ordem dos franciscanos decidiu manter no local uma pequena ermita como forma de ajudar na cristianização dos nativos.

aparições de uma figura feminina, a Virgem.¹²⁰ Após algumas idas e vindas circunstanciais, como prova de fé do contemplador nativo a Virgem se faz imagem sobre o seu manto. Ora, assim de fato a Virgem vestiu Juan Diego; fez da capa dele sua morada metafórica.

Desde o século XVI até os dias de hoje a imagem perdura (imagem 33), sendo o mais estimado tesouro católico mexicano. Como consequência histórica e social, no alto da referida colina foi construída uma capela conforme a solicitação da Virgem.¹²¹

Ademais, uma possibilidade muito estranha, e interessante para a historiografia da arte, é de que nos olhos da imagem da Virgem estejam representados os personagens do bispo e do índio Juan Diego.¹²² As consequências dessa possibilidade são significativas. Pois, somos levados a meditar que a imagem milagrosa surgiu no instante em que eles a olharam, de acordo com certa fenomenologia e também com certa precisão mágica ou celestial. A imagem tomou forma diante dos observadores no mesmo instante em que estes se tornaram forma para a imagem. E não se trata de uma forma fotográfica do instante, mas de uma forma estilizada. Logo, a Virgem não se transmutou em imagem, mas transmutou todos em imagem. Por tudo isso, é preciso reconsiderarmos a possibilidade dos confrontos de olhares que ocorrem entre imagem e contemplador, seja no ato crítico, seja no ato religioso. Pois assim, conforme já havíamos questionado na introdução desse trabalho, o momento contemplativo seria via de mão dupla onde os conceitos de “imagem” e “observador” se confundem.¹²³ Por isso também, à maneira de Juan Diego e da tradição religiosa-cultural mexicana, nosso “método” dissertativo foi impelido a entregar-se a esse fluxo estético, no qual a imagem é partícipe; o que mal ou bem permitiu aos nossos diálogos, conversas, e conversões, críticas e contemplativas, uma contribuição outra à historiografia da Capela de Chapingo – e, quem sabe, à historiografia de capelas enquanto suporte plástico.

¹²⁰ Existe todo um debate sobre a nomeação Guadalupe. Está claro que o índio muito provavelmente ouviu a solicitação da Virgem em sua língua nativa. Segundo comentaristas, a Virgem teria se apresentado como Coatloapeuh, que em nahuatl significa algo como “aquela que esmaga a serpente”. Assim, a definição como “Guadalupe” teria sido um ajuste realizado pelos espanhóis devido à semelhança fonética. Alguns vêem nisso uma afirmação da sabedoria da Virgem ao se autoneomear de maneira que ambas as partes envolvidas na sua solicitação, o nativo e o bispo, compreendessem sua mensagem.

¹²¹ Após cinco séculos a capela já não comporta o grande número de fiéis e visitantes que desejam contemplar a imagem da Virgem. Hoje, envolta a colina mítica, existe uma rede de templos dedicados à Virgem de Guadalupe constituindo um grande santuário: além da primeira capela, existem outras várias capelas, igrejas, uma catedral, duas basílicas, uma enorme praça, um museu, e agora está em construção um novo equipamento religioso para grandes multidões.

¹²² Fonte de diversas contestações e debates, esta possibilidade vem sendo trabalhada há alguns anos através de fotografias ampliadas de alta definição das pupilas da Virgem. Longe de levantarmos posição sobre qualquer autenticidade ou não, nos interessa a possibilidade em si.

¹²³ Semelhante à: “O que vemos, o que nos olha”, título brilhante de Georges Didi-Huberman. Considerando-se o caso específico da fé religiosa devotada diante de imagens essa lógica é mais uma vez preciosa, pois significaria responder ao fiel a possibilidade de que a imagem a qual ele contempla também o contempla em retorno, gerando indiscutível relação metafísica entre fiel e imagem.

* * * * *

Retomando a ideia da capa como presente de uma “santidade” (seja o Santo, ou a Virgem, ou qualquer outra emanção ou potência) ao mais simples dos homens, é possível reconhecer que tal ideia traz consigo a importante noção de uma iniciação. Ao vestir o manto recebido o mendigo passa a compartilhar algo com o santo – aliás, é o santo que passa a compartilhar algo com o mendigo. Portanto, o mendigo é iniciado em uma nova ventura religiosa.

Profano (*pro-fanum*) é aquele fora do templo, aquele que aguarda na entrada do espaço sagrado. O ato de receber um pedaço de manto de São Martinho faz com que o mendigo deixe de ser um profano para ser um iniciado; pois, alegoricamente, nesse momento o mendigo adentrou a capela, o sagrado, ele provavelmente vislumbrou outros níveis de consciência. E como bem destaca toda a Capela de Chapingo, entrar no templo é muitas vezes entrar no próprio corpo, é mergulhar no próprio abismo do ser: “*Ele, porém, se referia ao templo do seu corpo*” (JOÃO 2:21). De alguma forma, todo esse mito insinua, religiosa e artisticamente, que as pinturas que preenchem o interior de uma capela são referências as imagens que trazemos no interior do “nosso templo” – ainda que não ousemos sugerir memórias compartilhadas, apenas sincronicidade.

Viajar por dentro de uma capela, então, nos remete a duas metáforas. A primeira delas é a de alguém perdido com um manto por sobre a cabeça que o impede de ver, e por isso essa pessoa tateia no escuro e aéreo, na esperança desesperada de encontrar algo material no que apoiar-se. É a imagem infantil de uma criança que brinca de imitar fantasmas e acaba com medo dela mesma. A segunda metáfora é de alguém que mergulha sua consciência dentro de si mesmo, numa aventura mística como as sugeridas por Plotino ou mesmo pelo famoso oráculo de Delfos: “Conhece-ti a ti mesmo, e conhecerás o universo e os deuses”. Esta é a imagem do santo a sonhar desperto.¹²⁴

* * * * *

As questões postas nesse sentido nos levam a outra possibilidade, a da capela tornar-se sobre-pele do visitante que a experimenta, ou uma “pele gráfica”.

¹²⁴ A filosofia tântrica tem uma lógica surpreendentemente compatível com essa ideia capelar. No célebre sexo tântrico o objetivo é a busca de iluminação ou de expansão da consciência através de um “sexo cósmico”, que reproduza a fecundação entre Shiva e Shakti. A noção básica é de que o aparelho sexual feminino é um templo consagrado e que o aparelho sexual masculino é um báculo divino. Assim, a realização do ato sexual é a realização da consciência (báculo) dentro da matéria (templo), em outras palavras, é a reintegração de duas polaridades. Grosso modo, aplicar tal lógica à experiência entre contemplador e capela seria bastante razoável, sendo o contemplador o responsável por dar consciência às obras de Arte, e nessa reintegração ambos alcançam elevação. Ver: *El Sexo Tântrico*. D.F. México: Ediciones V.M., 2005. Ou também: MOORE, Alan & WILLIAMS III, J.H. *Promethea*, n° 10. *Sex, stars and serpents*. American Best Comics, 2000.

A ideia de pele gráfica se faz importante porque, além de envoltura, sinaliza um campo de relações entre dois planos – interior e exterior. Por um lado garante a autonomia interior frente ao exterior ainda que em permanente contato. O exterior passa a ser percebido pelo filtro desta pele. (Em uma análise mais friamente sensitiva, poder-se-ia dizer que de fato o que ocorre perceptivamente dentro de uma capela é sempre resultado de reações sensitivas, sejam elas visuais, auditivas, táteis... O que significaria dizer que estrita e cientificamente a capela está sobre o corpo do contemplador, ele verdadeiramente a veste sensitivamente. Porém esse fato físico não discrimina a capela de nenhum outro ambiente de fruição estética. O que ressaltamos nesse ponto é simplesmente que a partir da experiência artística no interior de uma capela o contemplador altera fenomenologicamente sua percepção do mundo.) Por outro lado, reflete o mundo interior, dá expressão, ou melhor, dá alusão e ele. Assim, explica-se a extrema parcialidade desta dissertação: só é possível criticar de forma séria uma capela estando-se no interior dela. Dessa maneira, para um exercício crítico nesses termos toda obra de arte é obra contemporânea. Só existe no agora, ou nunca existiu. Talvez seja essa a tarefa historiográfica mais corajosa, a de dar desaparecimento aos autores, aos tempos históricos, as razões sociais. Talvez não. Seria melhor se todas as obras de arte fossem apenas da Arte, e todo o resto fosse anônimo e impreciso?

Ademais, a noção de pele gráfica faz da capela, de fato, a expressão de algo sempre em reserva, guardado interiormente. E, conseqüentemente, quando o contemplador veste tal pele ocorre a simbiose estranha e mística de confusão entre o interior e o exterior.

* * * * *

Pelos motivos já apresentados, contudo, o apelo estético mais peculiar e extravagante das capelas é sua particular estrutura fenomenológica.

Em uma capela como a de Chapingo o contemplador vê ao longe o fim da narrativa pictórica (o altar) antes mesmo de atentar para as imagens mais próximas à entrada (o coro); o que confere ao contemplador habilidades previsivas. O contemplador se debruça sobre os murais já com um prévio e inconsciente fim vislumbrado – a capela é *metaléptica*, isto é, toma o antecedente pelo precedente e vice-versa. Além disso, devido à tradicional lógica espacial de uma capela, o contemplador não necessariamente precisa seguir a linha narrativa pré-estipulada, ele é livre para ir e voltar entre as imagens como bem quiser até que enfim decida qual o melhor ponto final – como se os murais fossem cartas de baralho.

*“Ah, o mundo é quanto nós trazemos.
Existe porque existo.*

*Há porque vemos.
E tudo é isto, tudo é isto.*” (PESSOA, 1995, p. 154)

Se o leitor de um livro pode avançar as páginas ao seu bel prazer e ler o fim antes do meio, para o leitor de uma capela nada mais natural; ele é o senhor máximo do fluxo narrativo, da lógica narrativa. Em cada mural que ele se depara, seus olhos sempre enxergam outros murais simultaneamente: as categorias de passado, presente e futuro caem por terra, e a eternidade torna-se tátil ao observador – ainda que ele mesmo não se dê conta. Porém, essa constatação estética é ainda agravada pela máxima epistemologia: apenas se conhece as partes, após conhecer-se o todo; fato estético que apenas não soa absurdo porque inevitável.

Quando o contemplador adentra uma capela (ou seja, quando ele a veste e assim cobre sua cabeça), antes mesmo que ele possa assimilar todas as imagens e percepções diante dele, antes de codificar a visão de um altar, inconscientemente ele já as percebeu porque a unidade promovida pelo espaço de uma capela obriga o contemplador a vislumbrar o todo instantaneamente; entrar em uma capela é arriscar-se à loucura, à santificada loucura, porque promove a experiência de “*ver o todo*”, graças à pequenez ou ao vácuo arquitetônico da capela. Ocorre que a visão automática e inconsciente é demasiado mais rápida do que a interpretação e codificação cerebral, o que gera um acervo imagético inconsciente antes mesmo do contemplador se dedicar a cada uma das cenas ou murais.

Então, salvou-se o enigma: o contemplador é.

* * * * *

*“Longo é o tempo que leva a minha jornada, e o caminho é longo!
Saí na carruagem do primeiro raio de luz, e continuei minha viagem pelos
ermos dos mundos, deixando vestígios meus em muita estrela e muito planeta.
O mais extenso percurso é o que leva para mais perto de ti, e a aprendizagem
mais complicada é a que leva à extrema simplicidade de um acorde.
O viajante precisa bater a todas as portas alheias para chegar à sua, e é
preciso vagar por todos os mundos exteriores para afinal chegar ao santuário mais
íntimo.
Meus olhos andaram por toda parte antes que eu os fechasse e dissesse: ‘Aqui
estás!’
Esta indagação e este clamor – ‘Onde?’ – misturam-se às lágrimas de mil
torrentes e afogam o mundo na onda desta certeza: - ‘Eu sou!’” (TAGORE, 2006, p. 35).*

* * * * *

Arte: assim culmina a *História da Arte*. Atravessa a História para se fazer em Arte: *estoriografia*.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2008.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- BAKHTIN, Mikail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Lisboa: Edições 70, 1974.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BERBARA, Maria; FONSECA, Raphael. A transexualidade nas artes visuais. In: *Transexualidade. Princípios de atenção integral à saúde* (org. Eloísio Alessandro). Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 2011.
- BIALOSTOCKI, Jan. “Arte y Vanitas”. In: *Estilo e Iconografia*. Barcelona: Barral Editores, 1973.
- BLAKE, William. *O Casamento do céu e do inferno*. Editora L&PM, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse Ofício do Verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *Manual de Zoologia Fantástica*. 10. ed. México: Fondo de Cultura Econômica, 2009.
- BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- BUONARROTI, Michelangelo. *Cartas Escolhidas*. Campinas: Editora Unicamp; São Paulo: Editora Unifesp, 2009.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.
- CAMPBELL, Joseph. Temas mitológicos na arte e na literatura criativa. In: *Mitos, Sonhos e Religião*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CHESTERTON, G. K. *Ortodoxia*. Editora Mundo Cristão, 2007.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 19. ed. Editora José Olympio, 2005.

- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Chapter XIV*. In: *Bibliographia literaria*. Editora Read Books, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. Editora Iluminuras, 1997.
- DESMOND, Rochfort. *Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*. San Francisco: Chronicle Books, 1998.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor. *O Idiota*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- EMERSON, Ralph Waldo. *Nature and other writings*. Shambala Library, 2003.
- ENCICLOPÉDIA do Mundo Contemporâneo. São Paulo: Publifolha; Rio de Janeiro: Editora Terceiro Milênio, 1999.
- FERREIRA, Glória. *Critica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. São Paulo: Edições 70, 2005.
- HISTÓRIA da Arte. A pré-história e as primeiras civilizações. [São Paulo]: Ediciones Folio, 2008.
- HOMERO. *Ilíada*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- KAFKA, Franz. *O Processo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- KETTENMANN, Andrea. *Rivera. Paisagem*, 2006.
- MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 2. ed. Editora Confluência, 1967. v. 1, 2 e 3.
- MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MARÍN, Silvia González. *Historia de la Hacienda de Chapingo*. Texcoco: Universidad Autónoma Chapingo, 2001.
- MARINI, Francesca. *Uffizi*. Rizzoli, 2006.
- PESSOA, Fernando. *Poesias*. 15. ed. Lisboa: Ática, 1995.
- SCHMIDT, Mario Furley. *Nova História Crítica*. São Paulo: Nova geração, 2005. v. 1.
- SÉJOURNÉ, Laurette. *El Universo de Quetzalcoatl*. 7. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- SHAKESPEARE, William. *Noite de Reis*. Editora L&PM, 2004.
- SOARES, Bernardo. *O Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- TAGORE, Rabindranath. *Gitanjali*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- TIBOL, Raquel. *Los Murales de Diego Rivera*. Universidad Autónoma Chapingo, 2002.
- TOMÉ. *O Quinto Evangelho*. São Paulo: Martin Claret, 2009.

TRIADÓ TUR, Juan-Ramón (Org.). *Coleção Gênios da Arte: El Greco*. Barueri, SP: Girassol; Madri, Susaeta Ediciones, 2007.

WILDE, Oscar. *A Decadência da Mentira e Outros Ensaio*s. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BIBLIOGRAFIA:

AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

AQUINO, Tomás de. *Seleção de textos*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. *Teologia Mística*. Fissus Editora, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna – do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo; MAMMI, Lorenzo. *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo. Crítica de arte – uma perspectiva antropológica. *Revista Concinnitas*, n. 8, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2003. v. 2 e 3.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: O suicida da sociedade*. Editora José Olympio, 2003.

BALLADARES, Consuelo Muñoz. *Capilla Riveriana*. Universidad Autónoma Chapingo, 2007.

BALZAC, Honoré. *A obra-prima ignorada*. São Paulo: Comunique, 2003.

BARRETO, Gilson; OLIVEIRA, Marcelo G. de. *A Arte Secreta de Michelangelo*. São Paulo: Editora ARX, 2004.

BARROS, José Costa D'Assunção. *Por uma historiografia comparada da arte: uma análise das concepções de Riegl, Wolfflin e Didi-Huberman*. Disponível em:

<http://www.hcomparada.ifcs.ufrj.br/revistahc/artigos/volume002_Num002_artigo001.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2011.

- BARTZ, Gabriele; KONIG, Eberhard. *Michelangelo*. h. f. ullmann, 2007.
- BASILE, Giuseppe. *Giotto: la chapelle des Scrovegni*. Paris: Editions Gallimard, 1993.
- BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. *Revista Concinnitas*, n. 8, 2005.
- BELTING, Hans. *Semelhança e Presença*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.
- BERBARA, Maria. A carta de Michelangelo a Benedetto Varchi: considerações sobre o vínculo entre o epistolário e as concepções artísticas buonarrotianas. *Revista Concinnitas*, n. 8, 2005.
- BERBARA, Maria (Org.). *Renascimento Italiano, Ensaios e Traduções*. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2010.
- BETTENCOURT, d. Estêvão. E as imagens sagradas? In: *Diálogo Ecumênico*. Rio de Janeiro: Lumen Christi, 1989.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Editora Paulus, 2001.
- BLECH, Benjamin; DOLINER, Roy. *Os Segredos da Capela Sistina*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.
- BLUNT, Anthony. *Teoria Artística na Itália 1450 – 1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. A arte narrativa e a magia. In: *Discussão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. A Flor de Coleridge. In: *Borges. Nova Antologia Pessoal*. Editora Sabiá, 1969.
- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: *Ficções*. São Paulo: Editora Globo, 1999.
- BOWKER, John (Org.). *O Livro de Ouro das Religiões*. Pocket Ouro, 2003.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2001.
- BRINKER, Helmut. *O Zen na arte da pintura*. São Paulo: Editora Pensamento, 1995.
- BRITO, Ronaldo. Conversa com Ricardo Basbaum, Roberto Conduru, Sheila Cabo e Vera Beatriz Siqueira. *Revista Concinnitas*, n. 7, 2004.
- BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos. *As Questões do Sagrado na Arte Contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1997.

- BURKE, Markus B. *Mexican Art Masterpieces*. New York: H. L. Levin, 1998.
- CAMPBELL, Joseph. *Isto és tu*. São Paulo: Landy Editora, 2002.
- CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. *O Poder do Mito*. São Paulo: Editora Palas Athena, 1990.
- CERVANTES, Miguel de. *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote da Mancha*. São Paulo: Editora Abril, 2010.
- COE, Michael; SNOW, Dean; BENSON, Elizabeth. *A América Antiga*. Barcelona: Ediciones Folio, 2006.
- CROWLEY, Aleister. *The Book of Thoth*. Editora Samuel Weiser, 1991.
- CRUMB, Robert. *Gênese*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2009.
- DALÍ, Salvador. *Diário de um genio*. Barcelona: Tusquets Editores, 2004.
- DE DUVE, Thierry. Na Cama com Madonna. *Revista Concinnitas*, n. 7, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fra Angelico: dissemblance & figuration*. Editora University of Chicago Press, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DONADEL, Beatriz d'Agostin. *Didi-Huberman e a dialética do visível*. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/download/9344/9186>> Acesso em: 15 jan. 2011.
- ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- ECO, Umberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FERNÁNDEZ, Justino. *Pensar El Arte*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- GAIMAN, Neil; VESS, Charles. *Sandman 75 – A Tempestade*. São Paulo: Editora Globo, 1998.
- GAUTAMA, Siddharta. *A Doutrina de Buda*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

- GERALDO, Sheila Cabo. Origem do Drama do Barroco Alemão – Leitura e Tentativa de Compreensão das Noções de Origem, Redenção, Mônada, Alegoria, Melancolia e Linguagem. *Revista O que nos faz pensar*, n. 6, 1992.
- GOMBRICH, Ernest. *Arte e Ilusão*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1995.
- GOMBRICH, Ernest. *A História da Arte*. Editora LTC, 2000.
- GIBRAN, Kahlil. *O Profeta*. São Paulo: Ed. Madras, 2009.
- GIL FILHO, Sylvio Fausto. *Por uma geografia do sagrado*. Disponível em: http://www.geog.ufpr.br/gilfilho/geografiadareligiao/arquivos/por_uma_geografia_do_sagrado.pdf
Acesso em: 22 ago. 2010.
- GRAULICH, Michel. Double Immolations in Ancient Mexican Sacrificial Ritual. *History of Religions*, Chicago, v. 27, n. 4, 1988.
- HALY, Richard. Bare Bones: Rethinking Mesoamerican Divinity. *History of Religions*, Chicago, v. 31, n. 3, 1992.
- HOLANDA, Francisco. *Diálogos em Roma*. Livros Horizonte, 1984.
- HOLLANDA, Carlos. *A imortalidade em camadas planetárias: o imaginário do céu arcaico nos quadros de “Promethea”*. Disponível em: <http://www.historiaimagem.com.br/edicao10abril2010/promethea-binah.pdf> Acesso em: 15 jan. 2011.
- IL MONDO degli Aztechi. Nel codice fiorentino. Firenze: Mandragora, 2007.
- JARDIM, Antonio. Ícaro e a metafísica – um elogio da vertigem. *Revista Concinnitas*, n. 3, 2000.
- JENKINS, Paul; RAMOS, Humberto. *Revelações*. São Paulo: Devir Livraria, 2008.
- JODOROWSKY, Alejandro. *Evangelios para Sanar*. Madri: Siruela, 2007.
- JOÃO PAULO II. *Cartas aos Artistas*. São Paulo: Editora Paulinas, 2010.
- JOYCE, James. *Retrato do Artista Quando Jovem*. São Paulo: Ediouro, 1987.
- JUNG, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. Editora Vozes, 1991.
- JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.
- KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- KLEE, Paul. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus, 2008.
- KNOWLES, Christopher. *Nossos deuses são super-heróis*. São Paulo: Cultrix, 2008.

- KRISHNA. *Bhagavad Gita*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- KUDIŁKA, Robert. O olho ictérico – Crítica de Arte e as falácias do historicismo. *Revista Concinnitas*, n. 7, 2004.
- LAO-TSÉ. *Tao Te Ching*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- LEWIS, C. S. Três Maneiras de Escrever para Crianças. In: *As Crônicas de Nárnia – Volume Único*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura*. São Paulo: Editora 34, 2004. v. 2.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura – textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, 2004. v. 11.
- LINS, Jacqueline Wildi. *O enigma da imagem: a contribuição de Warburg à História da Arte*. Disponível em:
 <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/plasticas/oenigmadaimagem.pdf> Acesso em: 15 jan. 2011.
- MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. El Greco num sonho de Chagall. *Pro-posições*, v. 15, n. 1 (43), jan/abr. 2004.
- MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. *História da Arte ou Estória da Arte?* Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/vh/v24n40/04.pdf>> Acesso em: 15 jan. 2011.
- MARINHO, Maria de Fátima. *São Paulo, poeta da loucura*. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3910.pdf>> Acesso em: 15 jan. 2011.
- MARINHO, Maria Simone Cabral. *Mística, Linguagem e Silêncio na Filosofia de Plotino*. Disponível em: <<http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num2/plotino.html>> Acesso em: 15 jan. 2011.
- MATOSO, Ana. *Os Evangelhos segundo Leão Tolstói. A Arte como Verdade*. Dissertação (Mestrado). Disponível em: <http://www.fl.ul.pt/posgraduados/teoria_literatura/Matoso1.pdf> Acesso em: 15 jan. 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia de la percepción*. Barcelona: Planeta Agostini, 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MOORE, Alan. *A Voz do Fogo*. São Paulo: Conrad, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

NOVO Testamento. São Paulo: Editora Martin Claret, 2008.

OLIVEIRA, Loraine. *O Belo em Plotino: do múltiplo ao uno*. Disponível em: <http://www.faje.edu.br/periodicos/index.php/Sintese/article/viewArticle/336> Acesso em: 15 jan. 2011.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Madras, 2003.

PANOFSKY, Erwin. *O Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Nova York, 1962.

PAZ, Octavio. *Los Privilegios de la Vista II*. México: Fondo de Cultura Económico, 1995.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. *Discurso sobre a dignidade do homem*. São Paulo: Edições 70, 2006.

PITOL, Sergio. *De cómo Diego Rivera volvió a inventar el mundo*. Disponível em: <http://www.ojs.unam.mx/index.php/cronicas/article/viewFile/17305/16496> Acesso em: 15 jan. 2011.

POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Globo, 1987.

POE, Edgar Allan. *The power of words*. Disponível em: http://books.eserver.org/fiction/poe/power_of_words.html Acesso em: 15 jan. 2011.

PROGOFF, Ira. *Sonho Desperto e Mito Vivo*. In: *Mitos, Sonhos e Religião*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

PUGLIESE, Vera. *A proposta de revisão epistemológica da historiografia da arte na obra de Didi-Huberman*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2004/PUGLIESE,%20Vera%20-%20IEHA.pdf> Acesso em: 15 jan. 2011.

QUINSANI, Rafael Hansen. *A Revolução na encruzilhada: uma análise da arte revolucionária do muralismo mexicano a partir da imagem: O Homem Controlador do Universo, de Diego Rivera*. Disponível em: <http://www.historiaimagem.com.br/edicao1/outubro2010/muralismo.pdf> Acesso em: 15 jan. 2011.

RHODEN, Humberto. *A Filosofia da Arte*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

ROGERSON, J. W. *O Livro de Ouro da Bíblia*. Pocket Ouro, 1999.

- ROOB, Alexander. *Alquimia & Mística: El Museo Hermético*. Taschen, 2006.
- RUIZ, Dom Miguel. *Os quatro compromissos. O livro da filosofia tolteca*. Rio de Janeiro: Editora BestSeller, 2006.
- SCHAPIRO, Meyer. Chagall: as ilustrações para Bíblia. In: *A Arte Moderna – Séculos XIX e XX: ensaios escolhidos*. São Paulo: Ed. da Univ. de São Paulo, 1996.
- SCOTT, Robert L. *Diego Rivera at Rockefeller Center: Fresco Painting and Rhetoric*. Disponível em: <<http://web.utk.edu/~glenn/Scott-Rivera.pdf>> Acesso em: 15 jan. 2011.
- SILVA, Roger Ribeiro da. Dualismo do ser órfico na espístola de São Paulo aos Romanos. *Revista Brasileira de História das Religiões*, ano 2, n. 6, fev. 2010.
- SIQUEIROS, David Alfaro. *Como se pinta un mural*. Guanajuato: Ediciones La Rana, 1998.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TOLKIEN, J. R. R. *Sobre Histórias de Fadas*. São Paulo: Conrad, 2006.
- TOLSTOI, Leon. *O que é a Arte?* Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- TOLSTOI, Leon. *O Reino de Deus está em vós*. Editora Rosa dos Tempos, 2000.
- THOUREAU, Henry David. *Andar a pé*. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/andarape.html>> Acesso em: 01 fev. 2011.
- UNDERWOOD, Richard A. *Mito, Sonho e Vocação da Filosofia Contemporânea*. In: *Mitos, Sonhos e Religião*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- VALÉRY, Paul. Pequeno discurso aos pintores gravadores. *Revista Concinnitas*, n. 7, 2004.
- VILLAGÓMEZ, Adrián. *La biología en el muralismo de Diego Rivera*. Disponível em: <<http://www.ejournal.unam.mx/cns/no45/CNS04504.pdf>> Acesso em: 15 jan. 2011.
- VILLARREAL, Evangelina. *La Creación. Mural de Diego Rivera*. Disponível em: <<http://www.conservatorianos.com.mx/3villarreal.htm>> Acesso em: 13 jun. 2010.
- WERTHEIN, Margaret. *Uma História do Espaço de Dante à Internet*. 1. ed. Jorge Zahar, 2001.
- WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- WOLF, Norbert. *Giotto*. Lisboa: Taschen, 2007.

APÊNDICE A – Credo Poético

“*Toda escritura é inspirada por Deus*” (II Timóteo, 3:16). No caso de ser considerado o fato de que uma imagem ou obra de arte é religiosa, é elegante e cavaleiresco que toda a historiografia, e obviamente o crítico está inserido nesta questão, deve assumir um contato diferenciado com o objeto. Ou melhor, é recomendável por razões críticas e artísticas que o crítico considere os aspectos místicos e metafísicos que uma obra religiosa compreende em si.

Para tanto caberia ao crítico a máxima dedicação religiosa à obra unida a sua contemplação artística, pois somente assim o milagre e a magia de uma obra de arte se realizam aos olhos do contemplador – e está bastante claro que todas as obras de arte que merecem esta classificação são capazes de milagres, mesmo que pequeninos.

A estética do crítico não pode ser completa sem a devida ética para com a obra. Conforme escreveu G. K. Chesterton: “*ser crente pode ser, se você quiser, tão ruim quanto ser bêbado; mesmo assim, se você estivesse extraindo fatos psicológicos de bêbados, seria absurdo continuamente zombar deles por estarem bêbados*” (CHESTERTON, 2007, p. 162). Um claro e feliz exemplo desta lógica crítica é a conturbada historiografia da *Anunciação*, de Leonardo Da Vinci. Ao longo de muitos anos, historiadores consideraram esta obra como “*menor*” devido às suas “falhas”: a respeito da figura da Virgem dizia-se que o braço direito era desproporcionalmente longo, que suas pernas pareciam muito entreabertas para uma *virgem santa* além de se confundirem com o banco onde ela está sentada em uma posição estranha, e que sua barriga estufada já indicava uma gravidez anterior à anunciação. Dizia-se ainda que o anjo está numa posição tão distante da Virgem que eles parecem estar em quadros diferentes, ou seja, nem mesmo o tema da “anunciação” parecia apropriado nesta pintura. Por fim, como crítica geral, a obra dá a impressão de ser desnecessária e desproporcionalmente alongada¹²⁵. Contudo, alguns anos atrás, foi descoberto que a obra estava destinada a uma localização especial e muito específica. Em tal posição ela seria, obrigatoriamente, contemplada por um ângulo de baixo e do lado direito – e o que acontece quando se vê a obra nesta posição? Todas as anomalias desaparecem, dando lugar à mágica, ou ao milagre. Neste ângulo, o anjo fica muito mais próximo da Virgem (cumprindo seu papel anunciador), o braço da Virgem ganha proporções perfeitas, sua

¹²⁵ Maiores comentários em: BLECH, Benjamin & DOLINER, Roy. *Os Segredos da Capela Sistina*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009, páginas 56 a 59.

barriga fica mais plana e elegante, e suas pernas se fecham. Tudo conforme uma Virgem. Porém, a parte mais surpreendente ainda está por vir, pois conforme se caminha diante da imagem em direção à esquerda, o anjo se afasta da Virgem e esta começa a abrir suas pernas para dar a luz, ao mesmo tempo em que sua barriga cresce! Segundo Francesca Marini, no guia das Galerias Uffizi:

“Somente se percebermos que a pintura em seu cenário original tinha de ser observada de baixo e do lado direito, é que as anomalias desconcertantes desaparecem e vem à tona uma harmonia, nada comum naquela época, das mensagens em perspectiva da obra de arte em relação ao local ao qual estava destinada”. (MARINI, 2006, p. 85)

Gênio de Leonardo? Possivelmente. Entretanto, com certeza falta de gênio de alguns críticos anteriores. Era preciso acreditar que a própria “Anunciação” ocorreria para que a imagem ganhasse vida. Não era preciso ser fiel ao catolicismo, ou mesmo ao cristianismo para contemplar o milagre, é preciso apenas senso estético e compromisso artístico. Ou conforme S. T. Coleridge escreveu é preciso “uma voluntária suspensão da incredulidade”, o que ele denomina de “*fé poética*”. Ou ainda como escreveu Oscar Wilde sobre o crítico de arte:

“seu objeto nem sempre será a explicação da obra de arte. Procurará, de preferência, condensar o seu mistério e levantar em torno dela e de seu autor essa cerração de [espanto] igualmente cara aos deuses e aos fiéis” (...) “O crítico será certamente um intérprete, mas não tratará a arte como uma esfinge, falando por enigmas, sujeita a que qualquer, de pés feridos, desconhecendo-lhe o nome, possa descobrir e revelar-lhe o fútil segredo; ele a considerará antes como uma divindade, cujo papel é condensar o mistério e tornar mais maravilhosa a majestade.” (WILDE, 1992, p. 127-129)

A pintura religiosa levada a sério não pode ser confundida com mera ilustração temática seja da Bíblia ou qualquer outra escritura, ou mesmo de um acontecimento divino ou santo. Parece-nos que a obra de arte religiosa deve ser criticamente compreendida como um atributo direto do real – seja ele Deus ou as escrituras. Talvez Jorge Luis Borges tenha acertado em sua palestra na Universidade de Harvard em 1967 quando disse:

“Certa vez indagaram a Bernard Shaw (a quem estou sempre recorrendo) se ele pensava realmente que a Bíblia fosse obra do Espírito Santo. E ele disse: ‘Acho que o Espírito Santo escreveu não só a Bíblia, mas todos os livros’. Isso é ser um tanto injusto com o Espírito Santo, claro – mas todos os livros que valem a pena ser lidos, supõem.” (BORGES, 2007, p. 18)

APÊNDICE B – Diego Rivera e Revolução Mexicana

O século XX foi recheado de acontecimentos sociais, de descobertas científicas e de invenções tecnológicas. Política e socialmente o século passado foi marcado por revoluções de imensas proporções, sendo a Revolução Mexicana de 1910 a primeira delas, anterior às célebres: Cubana, de 1959, Comunista Chinesa, de 1949, e a Revolução Russa, de 1917.

Em linhas gerais, a revolução começou como uma revolta comandada por Francisco Madero em resposta às suspeitas de fraudes nas eleições daquele ano, vencidas pelo General Porfírio Díaz, que presidia o México por mais de trinta anos, praticamente ininterruptos. Em pouco tempo, a luta ganhou proporções surpreendentes sob a liderança de homens humildes como Pancho Villa e Emiliano Zapata, e com o avanço dos revolucionários o general Díaz exilou-se em 1911; porém os conflitos armados continuaram por todo o território. Somente em 1917 foi promulgada uma nova constituição, na qual os principais artigos – direitos individuais a todos os tipos de pessoas; proibição da escravidão; educação laica em todas as escolas; liberdade de imprensa; liberdade de crença; reforma agrária; e um sistema de defesa aos trabalhadores – evidenciavam o forte caráter social, liberal e agrário da revolução. Embora ainda haja debates sobre a data final da revolução, em razão da pacificação de quase todo o país durante o governo de Álvaro Obregón, costuma-se estabelecer o ano de 1920 como o término¹²⁶. Todavia, a política mexicana continuou sangrenta e conflituosa por pelo menos vinte anos mais¹²⁷.

Durante todo este período revolucionário, Diego Rivera (1886-1957) esteve na Europa estudando pintura, debatendo influências e misturando-se aos nomes que estabeleceram a arte moderna. Em janeiro de 1907, Rivera começou sua viagem rumo à Espanha, onde estudou principalmente as obras de Goya e El Greco. Após dois anos, o artista passou a explorar outros campos, estudando na França, na Bélgica e na Inglaterra. Em 1910 ele foi forçado a regressar ao México por um curto período e, em 1911, mudou-se para Paris, onde viveu os dez anos seguintes – os exatos dez anos de revolução em sua terra natal. A partir de 1912 o pintor mergulhou nas influências cubistas apesar de, estranhamente, fazer uso de temas nacionais, como no quadro

¹²⁶ Mario Furley Schmidt. *Nova História Crítica: Vol 1*. São Paulo, Nova geração, 2005, pag. 799.

Enciclopédia do Mundo Contemporâneo. São Paulo : Publifolha: Rio de Janeiro: Editora Terceiro Milênio, 1999, pag. 417.

¹²⁷ Em 1942, o então presidente Ávila Camacho e todos os ex-presidentes vivos do México reuniram-se na Praça do Zócalo, em frente ao Palácio Nacional, na capital federal, para pedir o apoio da população às forças aliadas na Segunda Guerra Mundial. Esta sinalização de união política é considerada o fim real da revolução. Entre os anos de 1910 e 1942, isto é, pouco mais de trinta anos, o México teve um total de 18 presidentes diferentes. Nos últimos setenta anos foram apenas 11 os presidentes.

“Paisagem Zapatista – O Guerrilheiro”, de 1915. Após 1917, suas influências foram expandindo-se no estudo de Cézanne, Ingres e Renoir. Em seguida, em 1920, apoiado por uma bolsa concedida por José Vasconcelos, então reitor da Universidade da Cidade do México, Rivera viajou para a Itália, onde permaneceu por um ano e meio estudando, em especial, a arte bizantina e as obras do *Trecento*, do *Quattrocento*, e as do alto Renascimento. Finalmente, em março de 1921, após ter aprendido tudo o quanto quis, Rivera decidiu regressar ao México.¹²⁸

A vida política do México já estava consideravelmente pacificada quando da volta de Diego, e os movimentos culturais estavam em ebulição. O escritor, filósofo e ex-reitor José Vasconcelos havia sido nomeado secretário de educação pública do governo federal, e desde então deu início a um amplo programa cultural regido por uma ideologia reconhecida como “*indigenismo*”, a qual buscava raízes culturais e artísticas mexicanas anteriores a colonização espanhola. Entre visitas a estações arqueológicas e exaltações às obras e artefatos pré-colombianos, o ministro Vasconcelos estimulou Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco a aceitarem o desafio de remodelar as artes plásticas no país. O método seguido foi o governo federal custear obras públicas de arte que se relacionassem com a cultura mexicana, com a vida social e política do país, e com a população. O resultado foi a explosão de obras murais por todo o país, caracterizando a chamada “*renascença mexicana*”¹²⁹.

Vivendo neste novo meio artístico, a primeira obra de Rivera foi o mural “*La Creación*” (imagem 1), na Escuela Nacional Preparatoria, no qual o artista mescla seus estudos da arte renascentista italiana com os modelos e cores tipicamente mexicanos, além de representar um ambiente mais místico do que propriamente religioso. De fato, o suporte mural alterou definitivamente os motivos riverianos – vanguardistas na Europa e cotidianos nas telas de cavalete do período de regresso ao México. Este mural, terminado em 1922, fez de Diego 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 só retomaram tais temas e motivos após a Segunda Guerra Mundial: Matisse dedicou-se a decoração da capela do Rosário, no sul da França; Chagall realizou ilustrações para a Bíblia; Dalí com sua “*mística nuclear*” pintou quadros célebres como *A Tentação de Santo Antônio*, de 1946, e *A Última Ceia*, de 1955; e até mesmo Siqueiros realizou um imenso mural na capela em San Miguel, México, em 1948.

¹²⁸ Para maiores detalhes consultar: Andrea Kettenmann. *Rivera. Paisagem*, 2006, páginas. 13-20.

¹²⁹ Rochfort Desmond. *Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*. Chronicle Books, San Francisco, 1998.

Logo após este mural do anfiteatro da ENP, Rivera aceitou dois outros grandes projetos, sendo o primeiro o ciclo de 117 murais na Secretaria de Educação Pública. No prédio da secretaria o pintor representou a cultura e a vida mexicana através de temas como “*A Festa do Milho*”, “*Oferenda – Dia dos Mortos*”, e “*Sexta-feira Santa no Canal de Santa Anita*”. O outro projeto é objeto de nossa dissertação: o conjunto da Capela de Chapingo, onde Rivera conduziu um conjunto de murais “místicos”. Portanto, a partir desta trinca de projetos murais podemos observar que pouco a pouco os motivos políticos e históricos vão sendo diluídos na obra mural de Diego Rivera, embora muitos dos historiadores e pesquisadores concentrem-se no ímpeto social daquele período e da carreira desse artista. Toda a historicidade daqueles efervescentes anos vai sendo transmutada em obras que se guardam das facticidades sociais. É ainda curioso o fato de que, ao contrário de Siqueiros e outros intelectuais mexicanos, Rivera não era um entusiasta dos temas ideológicos, nem mesmo das obras marxistas.¹³⁰ A razão é que Diego resistia a pensamentos dogmáticos quaisquer que fossem, e provavelmente por isso entre seus autores favoritos estavam o filósofo Nietzsche – particularmente o livro *Assim Falou Zaratustra* – e o místico Paracelso. Dessa forma, é preciso admitirmos que as propostas artísticas de Rivera, pelo menos nesse período, não têm relação direta com a política, ou com o social, ou com os fatos históricos, mas antes com o essencial e com as forças que impulsionam tais fatos. Assim, deixemos o contexto e nos concentremos na história do próprio objeto.

A capela de Chapingo é pequena, porém contém uma longa história: o espaço é anexo a um grande prédio construído no século XIX por jesuítas na então *Hacienda de Chapingo*; após a revolução de 1910 o governo federal transferiu para a localidade a faculdade de agronomia e fundou a Universidade Autônoma de Chapingo¹³¹, o que transformou o prédio em reitoria e fez da capela uma questão curiosa para um governo que se apropriou das terras e propriedades religiosas e que tinha em sua constituição o ensino laico em todas as escolas, fossem públicas ou particulares. A solução apresentada foi a re-apropriação da capela como participante dos ideais revolucionários, e ninguém estava mais bem preparado para conceber o novo interior da mesma do que Diego Rivera (o dedicado estudante dos trabalhos religiosos da arte italiana, e o autor do

¹³⁰ Os biógrafos do artista, Bertram Wolf e Loló de la Torriente, asseguram que ele nunca leu Marx. Ver: Andrea Kettenmann. *Rivera*. Paisagem, 2006, página 25.

Após o término dos trabalhos em Chapingo, Rivera passou longo tempo pela Europa soviética e permaneceu nove meses em Moscou. Segundo Kettenmann, durante tal período Diego produziu apenas algumas aquarelas e “*as suas opiniões políticas, e mesmo culturais, divergentes, levaram o governo estalinista a sugerir-lhe o regresso ao México*” (p. 41). Além disso, em 1929 Rivera foi excluído do Partido Comunista, por razões imprecisas.

¹³¹ Ver: Silvia González Marin. *Historia de la Hacienda de Chapingo*. Universidad Autónoma Chapingo, Texcoco, 2001.

mural “*La Creación*”). O entusiasmo de Diego pelo projeto é evidente, pois aceitou o trabalho mesmo estando ocupado com as obras na Secretaria de Educação Pública, e ainda assim realizou-o em tempo recorde entre os anos de 1923 a 1927, em jornadas que chegavam a dezoito ou vinte horas de trabalho, conforme depoimento de Marte R. Gómez, então diretor da Escola Nacional de Agricultura¹³².

¹³² Raquel Tibol. *Los Murales de Diego Rivera*. Universidad Autónoma Chapingo, 2002, pag. 20.

APÊNDICE C – Porta Secreta?

Logo após a visita in loco à Capela de Chapingo, foram realizadas no Brasil algumas apresentações e palestras sobre esse conjunto de murais. Durante uma destas palestras sobre Chapingo especialmente carregada de misticismo uma senhora agradável perguntou se não havíamos encontrado nenhuma porta secreta no local, que possivelmente escondesse segredos e tesouros talvez. Bem, no momento pareceu que a senhora estava claramente tocada por um desejo esotérico por uma descoberta surpreendente, ou de que tivéssemos alguma revelação aos moldes “Código Da Vinci” a fazer. Entretanto, a resposta que a senhora ouviu foi um simples e tímido “não” – sem graça por decepcioná-la. Contudo, agora nos parece claro e necessário afirmar que sim, que há uma porta misteriosa em Chapingo, uma porta ainda não atravessada: a porta na parede do altar. Ela não é secreta na precisão do termo, mas está tão evidente e a mostra que a maioria dos visitantes nem a percebe; e, segundo Joseph Campbell, a incapacidade de compreender o santuário efetivamente corresponde à permanência do lado de fora.¹³³

Por isso, é mais do que justo: “muito obrigado senhora Joanete Brasilino, simplesmente por nos ajudar a ver o visível!”

¹³³ CAMPBELL, Joseph. O Herói de Mil Faces. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997, p. 51.

ANEXO - Imagens

Imagem 1- “A Criação”, de Diego Rivera, fonte: <http://www.abcgallery.com/R/rivera/rivera128.html>



Imagem 2- Soleira da Capela de Chapingo



Imagem 3- *Símbolos da Nova Ordem* (dimensões: 5,53 x 6,08m.): a ponta central segue em direção ao altar, ou seja, ao entrar na capela vê-se o martelo ainda do lado esquerdo, e a foice no lado direito.



Imagem 4- Coatlicue. Fonte: [http://pt.encydia.com/es/Nossa_Senhora_de_Guadalupe_\(M%C3%A9xico\)](http://pt.encydia.com/es/Nossa_Senhora_de_Guadalupe_(M%C3%A9xico))



Imagem 5- *Sangue dos Mártires* (dimensões: 2,44 x 4,91m.)



Imagem 6- Akhenaton e Nefertiti iluminados pelo deus Aton. Fonte:

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/41851/Aton>



Imagem 7- *Nascimento da Consciência Social, ou O Agitador* (dimensões: 2,44 x 5,53m.)



Imagem 8- *A Formação da Liderança Revolucionária* (dimensões: 3,54 x 5,55 m.)



Imagem 9- Detalhe: a máscara de Judas



Imagem 10- *Terra Oprimida* (dimensões: 3,54 x 4,95 m.)



Imagem 11- Mapa geográfico do México. Fonte: <http://www.portalmidia.net/2009/10/traficantes-mexicanos-matam-nove-e-esquartejam-corpos/>



Imagem 12- “A Anunciação”, de Simone Martini. Fonte: <http://museodelarte.blogspot.com/2011/04/la-annunciacion-annunciation-and-two.html>



Imagem 13- “A Anunciação”, de Giotto di Bondone. Fonte: <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/15306.htm> & <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/15307.htm>



Imagem 14- *O Homem Libertador* (dimensões: 3,54 x 4,95 m.)



Imagem 15- *As Forças Subterrâneas* (dimensões: 3,54 x 5,55 m.)



Imagem 16- *Organização clandestina do movimento agrário* (dimensões: 3,54 x 3,48 m.)



Imagem 17- *Germinação* (dimensões: 3,54 x 3,48 m.)



Imagem 18- *A Morte do Líder* (dimensões: 3,54 x 3,57 m.)



Imagem 19- “A Lamentação”, de Giotto di Bondone. Fonte:

http://www.tagoror.com/enciclopedia/es/wikipedia/g/giotto_di_bondone.html



Imagem 20- *Amadurecimento* (dimensões: 3,54 x 3,67 m.)

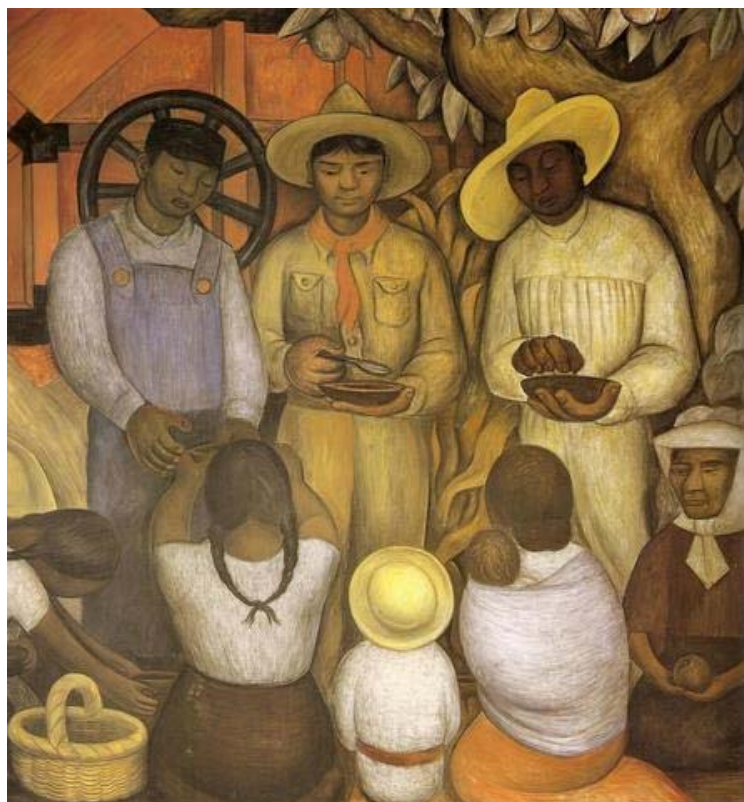


Imagem 21- *Triunfo da Revolução* (dimensões: 3,54 x 3,53 m.)

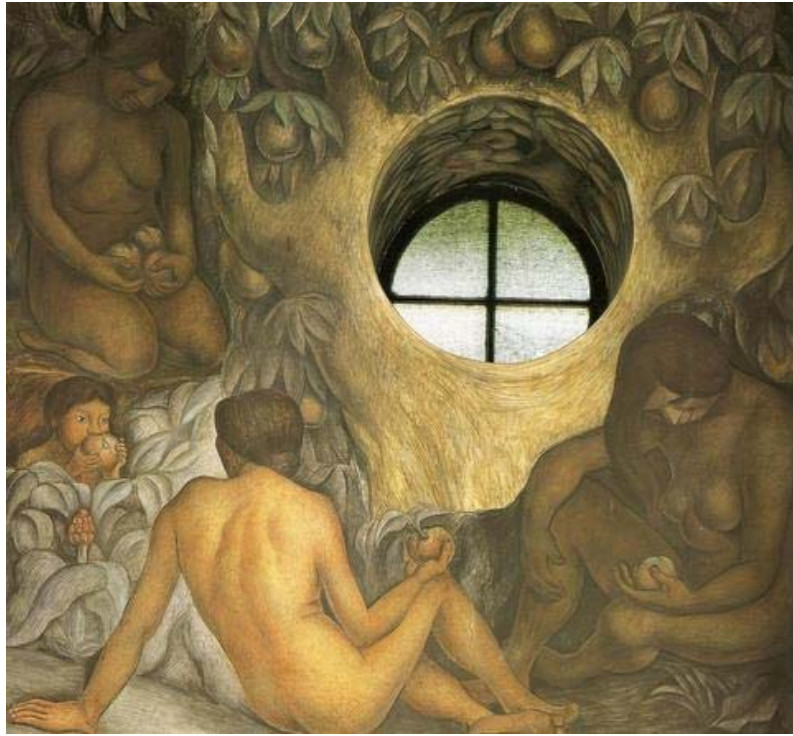


Imagem 22- *Os frutos da Terra, ou A Abundância* (dimensões: 3,54 x 3,53 m.)



Imagem 23- *Os Elementos* (dimensões: 5,60 x 6,08 m.)



Imagem 24- A abóbada de berço



Imagem 25- *Buscando o caminho*



Imagem 26- *Revelação do caminho*



Imagem 27- *Os donos da terra retamente possuída*



Imagem 28- *A Terra Fecunda e a família humana* (dimensões: 6,92 x 5,98 m.)



Imagem 29- Portas de entrada da Capela de Chapingo



Imagem 30- Detalhe da "família humana"



Imagem 31- *Terra adormecida* (dimensões: 3,54 x 5,88 m.)

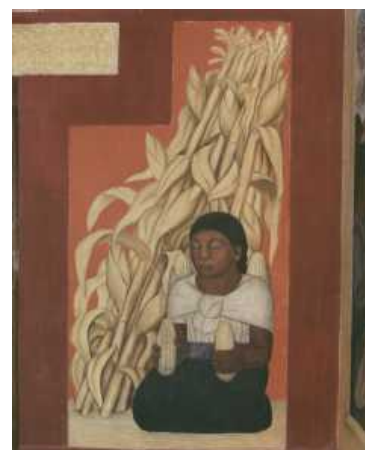


Imagem 32- Detalhe: *Menino com Frutas*, e *Menina com Milhos*

Imagem 33- Virgem de Guadalupe

