

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LEONARDO BENTO DE ANDRADE

JOSÉ GUADALUPE POSADA E O MÉXICO DO SÉCULO XX: A
INSTRUMENTALIZAÇÃO DA ARTE NO CONTEXTO PÓS-REVOLUCIONÁRIO

CURITIBA

2023

LEONARDO BENTO DE ANDRADE

JOSÉ GUADALUPE POSADA E O MÉXICO DO SÉCULO XX: A
INSTRUMENTALIZAÇÃO DA ARTE NO CONTEXTO PÓS-REVOLUCIONÁRIO

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em História no Programa de Pós-Graduação em História, Linha de Pesquisa “Arte, Memória & Narrativa”, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Vinícius Nicastro Honesko.

CURITIBA

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Andrade, Leonardo Bento de
José Guadalupe Posada e o México do século XX : a
instrumentalização da arte no contexto pós-revolucionário. / Leonardo
Bento de Andrade. – Curitiba, 2023.
1 recurso on-line : PDF.

Doutorado (Tese) – Universidade Federal do Paraná, Setor de
Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História.
Orientador: Prof. Dr. Vinícius Nicastro Honesko.

1. Posada, José Guadalupe, 1852-1913. 2. Gravura – México. 3. Arte
mexicana. 4. México – História – Revolução, 1910-1920. I. Honesko,
Vinícius Nicastro, 1981-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de
Pós-Graduação em História. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **LEONARDO BENTO DE ANDRADE** intitulada: **JOSE GUADALUPE POSADA E O MEXICO DO SECULO XX: A INSTRUMENTALIZACAO DA ARTE NO CONTEXTO POS-REVOLUCIONARIO**, sob orientação do Prof. Dr. VINICIUS NICASTRO HONESKO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 30 de Agosto de 2023.

Assinatura Eletrônica

31/08/2023 07:38:58.0

VINICIUS NICASTRO HONESKO
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

01/09/2023 16:04:57.0

DANIELA QUEIRÓZ CAMPOS

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA)

Assinatura Eletrônica

31/08/2023 14:00:47.0

EDUARDO PELLEJERO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE)

Assinatura Eletrônica

30/08/2023 17:48:05.0

ARTUR CORREIA DE FREITAS

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ - PPGHIS)

Assinatura Eletrônica

31/08/2023 17:17:02.0

FÁBIO FELTRIN

Avaliador Externo (UFFS - UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, por ter sempre me apoiado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por ter financiado essa pesquisa.

À Maria Cristina Parzwski, secretária do PPGHIS, pelo extremo cuidado e competência com que lidou com todas as situações burocráticas envolvendo minha estada no programa.

Ao meu orientador, professor Vinícius Nicastro Honesko, por ter acreditado em minha proposta e me apresentado incômodas leituras durante todos esses anos.

Ao professor Luiz Carlos Sereza, por ter acompanhado e auxiliado no desenvolvimento desta pesquisa.

Aos colegas e professores da linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa (AMENA), por terem contribuído para a feitura deste texto. Esta tese também é um trabalho coletivo.

À amiga e colega Noemia, sem a qual minha estada na AMENA e em Curitiba teria sido muito mais difícil.

Agradeço imensamente à Alloma, minha companheira querida, que junto de Pão com Bolinho, nossa gatinha, partilhou de todas as alegrias e decepções da construção deste trabalho.

Por fim, agradeço ao solar André Malinski, cuja alegria e dedicação à pesquisa inspiraram este texto.

RESUMO

O presente trabalho analisa a apropriação da figura do gravador mexicano José Guadalupe Posada feita por um grupo de profissionais ligados ao Estado mexicano durante o século XX. Financiados pelo governo para estabelecer as bases ideológicas da nova república que se fundava após a Revolução Mexicana de 1910, esses grupos se organizaram em torno das políticas governamentais de fomento cultural iniciadas no governo do Presidente Álvaro Obregón. O Secretário de Educação Pública, José Vasconcelos, foi o principal responsável pela formação desses grupos, que buscaram promover um novo momento no país através das suas raízes pré-colombianas. Para isso, a figura e a obra de Posada foram tomadas como exemplos de uma arte popular genuinamente mexicana. Ao desconstruir as narrativas propagandísticas que exaltaram a originalidade e singularidade de Posada, revelamos a complexidade da sua produção, através do cruzamento de parte dela com obras de distintas épocas e lugares, e demonstramos como as qualidades atribuídas a ele a partir de 1920 não são necessariamente adequadas.

Palavras-chave: Gravura; José Guadalupe Posada; Revolução Mexicana.

ABSTRACT

The present work analyzes the appropriation of the figure of the Mexican engraver José Guadalupe Posada by a group of professionals associated to the Mexican State during the 20th century. Financed by the government to establish the ideological foundations of the new republic that was founded after the Mexican Revolution of 1910, these groups were organized around government policies to promote culture initiated during the government of President Álvaro Obregón. The Secretary of Public Education, José Vasconcelos, was primarily responsible for forming these groups, which sought to promote Mexican culture and indicate the beginning of a new era in the country based on its pre-Columbian roots. For this, Posada's figure and work were taken as examples of genuinely Mexican popular art. By deconstructing the propagandistic narratives that exalt Posada's originality and uniqueness, we reveal the complexity of his production, by crossing part of it with works from different times and places, and demonstrate how the qualities attributed to him from 1920 onwards are not necessarily suitable.

Keywords: Engraving; Jose Guadalupe Posada; Mexican Revolution.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – El Cometa del Centenario (<i>sic</i>) de la Independencia (Frente) (1910).....	12
Figura 2 – El Cometa del Centenario (<i>sic</i>) de la Independencia (Verso) (1910)	13
Figura 3 – Caricatura de Juan Alcázar (1871).....	18
Figura 4 – Carácter del pueblo en el memorable 20 de Agosto de 1871 (1871).....	19
Figura 5 – Vista de la parte destruida de la ciudad ... (1888).....	20
Figura 6 – José Guadalupe Posada en la puerta de su taller (c. 1905).....	22
Figura 7 – Retrato de José Guadalupe Posada (c. 1908)	23
Figura 8 – La Gaceta Callejera (1892)	25
Figura 9 – Homenaje a Posada (1953).....	26
Figura 10 – Detalhe de <i>La Gaceta Callejera</i> (1892) e <i>Homenaje a Posada</i> (1953)	26
Figura 11 – El ejército de Don Porfirio al servicio de las empresas yanquis (1947)	27
Figura 12 – Conjunto de Apolo, Minerva e Dionisio (1921)	31
Figura 13 – Painéis do México e da Espanha (1922)	36
Figura 14 – Painéis da Grécia e da Índia (1922)	37
Figura 15 – El árbol de la vida (1922).....	40
Figura 16 – Los signos del zodíaco (1921)	41
Figura 17 – El árbol de la vida (1921).....	42
Figura 18 – La Creación (1922)	43
Figura 19 – La unión de América Latina (1924).....	48
Figura 20 – La unión (1928).....	52
Figura 21 – Un solo frente (1928)	53
Figura 22 – Salida de la mina (1923)	55
Figura 23 – Los sábios (1928).....	57
Figura 24 – Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central (1946-1947)	62
Figura 25 – Detalhe de Fotografia do mural <i>Sueño de una tarde dominical...</i> (1949)....	63
Figura 26 – Merchant of Art (1944-1953).....	63
Figura 27 – Homenaje al Cincuentenario del Movimiento Muralista Mexicano (1968) 65	
Figura 28 – The Calavera of the Peoples’ Editor Antonio Vanegas Arroyo (1902)	67
Figura 29 – Plate XLVIII	68
Figura 30 – Aquí la Calavera está, Señores... (1900-1910).....	70
Figura 31 – Detalhe de <i>Aquí la Calavera está, Señores...</i> (1900-1910).....	71
Figura 32 – Terracotta cinerary urn (200 a. C.).....	72

Figura 33 – Sarcophagus (c. 100-125).....	74
Figura 34 – Detalhe de Sarcophagus (c. 100-125)	74
Figura 35 – Cópia de Battle for the Banner (1502-1540).....	75
Figura 36 – Detalhe de Battle for the Banner (1502-1540).....	76
Figura 37 – Hércules y el Cancerbero (1634)	77
Figura 38 – The Death of Hercules (c. 1528).....	79
Figura 39 – Muerte de Hércules (1634)	79
Figura 40 – The Martyrdom of Saint Sebastian (c. 1497).....	81
Figura 41 – Saint Georges luttant avec le dragon (1503-1505).....	82
Figura 42 – The Trojans repulsing the Greeks (1538).....	83
Figura 43 – Detalhe de <i>The Trojans repulsing the Greeks</i> (1538).....	83
Figura 44 – The Abduction of the Sabine Women (1633-34).....	84
Figura 45 – Detalhe de <i>The Abduction of the Sabine Women</i> (1633-34)	84
Figura 46 – La flagelación (1729).....	85
Figura 47 – Detalhe de <i>La flagelación</i> (1729).....	85
Figura 48 – Verso da medalha de Giovanna Albizzi Tornabuoni I (1486).....	89
Figura 49 – Verso da medalha de Giovanna Albizzi Tornabuoni II (1486).....	89
Figura 50 – Gravura de <i>La Revue Comique</i> (1902).....	92
Figura 51 – Gravura de <i>El anillo maldito</i> (1898).....	93
Figura 52 – Detalhe da gravura de <i>El anillo maldito</i> (1898).....	93
Figura 53 – Plate XXX.....	95
Figura 54 – Parte I de <i>Terrible y verdadera noticia...</i> (1910)	97
Figura 55 – Gravura de <i>Terrible y verdadera noticia...</i> (1910).....	98
Figura 56 – Terracotta calyx-krater (c. 460-450 a.C.).....	99
Figura 57 – Detalhe de Terracotta calyx-krater (c. 460-450 a.C.).....	99
Figura 58 – Bellona (c. 1540).....	101
Figura 59 – Female Standing Figure with a Helmet and a Shield (1501-63).....	102
Figura 60 – Esboço de <i>The Conspiracy of the Batavians...</i> (1925)	104
Figura 61 – The Conspiracy of the Batavians under Claudius Civilis (1559-1662)	104
Figura 62 – The Contest Between Athena and Poseidon...(1570-1580)	105
Figura 63 – The History of Alexander (1619-90)	107
Figura 64 – Detalhe de <i>The History of Alexander</i> (1619-90).....	107
Figura 65 – La disputa de griegos y troyanos por el cuerpo de Patroclo (1812).....	108
Figura 66 – La disputa de griegos y troyanos por el cuerpo de Patroclo (1812).....	108

Figura 67 – Teresa’s Heart Filled with the Love of God... (1613).....	111
Figura 68 – La Transverberación de Santa Teresa de Jesús (c. 1700-1728).....	111
Figura 69 – Voyage du Prince de Galles aux Indes... (1906).....	114
Figura 70 – Zeus battling the Giants (350 a. C.).....	116
Figura 71 – Detalhe de <i>Zeus battling the Giants</i> (350 a. C.).....	116
Figura 72 – L’Approche de l’orage (1902).....	118
Figura 73 – Cratère (360-350 a. C.).....	120
Figura 74 – Detalhe de Cratère (360-350 a. C.).....	120
Figura 75 – Plate LII.....	121
Figura 76 – A young boy cowering from a demon... (1890-1913).....	122
Figura 77 – Capa de <i>El Nino de Dulce</i> (c. 1903-1931).....	122
Figura 78 – Mephistopheles in Flight (1828).....	125
Figura 79 – Le Cuisinier D’Edein, Qui À Empoisonné Le Diable (1650).....	127
Figura 80 – A naked young man walking left... (1510-1527).....	128
Figura 81 – Mercurio (1578-1618).....	130
Figura 82 – Mercurius Trismegistus (1615).....	131
Figura 83 – The Triumph of Nature Over Art (1633).....	134
Figura 84 – Detalhe de <i>The Triumph of Nature Over Art</i> (1633).....	135
Figura 85 – Selo de pedra (III a. C. - I a. C.).....	137
Figura 86 – Desenho (1768-1805).....	137
Figura 87 – La Trinidad Burlesca... (1861).....	138
Figura 88 – Edgard Poe et Aug. Dupin.....	139
Figura 89 – Plate II.....	141
Figura 90 – Detalhe de <i>Asalto al tren de Cuernavaca</i> ... (1912).....	144
Figura 91 – La Guerra Hispanico-Americana... (1898).....	145
Figura 92 – Detalhe de <i>La Guerra Hispanico-Americana</i> ... (1898).....	145
Figura 93 – Guerre Russo-Japonaise - La Bataille be San-de-Pou (1905).....	146
Figura 94 – Detalhe de <i>Guerre Russo-Japonaise</i> ... (1905).....	146
Figura 95 – Hades abducting Persephone (c. 340 a. C.).....	148
Figura 96 – Detalhe de <i>Hades abducting Persephone</i> (c. 340 a. C.).....	148
Figura 97 – Prancha 70 do <i>Atlas Mnemosyne</i> (1925-1929).....	150
Figura 98 – The Rape of Proserpine (1636-1637).....	151
Figura 99 – The Rape of Proserpine (c. 1620-1625).....	151
Figura 100 – The Rape of Proserpine (1630-1669).....	152

Figura 101 – The Abduction of Proserpina (c. 1614-1615)	152
Figura 102 – The Rape of the Sabines (16--)	154
Figura 103 – Detalhe de <i>The Rape of the Sabines</i> (16--)	154
Figura 104 – El caballo raptor (1815-1819)	155
Figura 105 – Saint Anthony Tormented by Demons (1470-1474)	156
Figura 106 – Höllensturz der Verdammten (1621)	158
Figura 107 – Detalhe de <i>Höllensturz der Verdammten</i> (1621)	158
Figura 108 – Déluge (1868)	160
Figura 109 – Hydria (340 a. C.-320 a. C.)	162
Figura 110 – Prancha 77 do <i>Atlas Mnemosyne</i> (1925-1929)	164
Figura 111 – Sommer, Sonne, Luft und Wasser (1929)	167
Figura 112 – Uncle Sam (1986)	168
Figura 113 – El arqueólogo Manuel Gamio... (1913)	170
Figura 114 – Aprehensión a Arnulfo Arrollo... (1897)	174
Figura 115 – Instantânea tomada em la fotografia del “Jardin” (1897)	174
Figura 116 – Atentado contra el Sr. Presidente de la República... (1897)	175
Figura 117 – El atentado contra el Presidente de la República (1987)	176
Figura 118 – The Resurrection (c. 1510)	179
Figura 119 – The Resurrection (c. 1500-1534)	180
Figura 120 – Tête et pieds de veau (1867)	182
Figura 121 – Cabeza y patas de ternera (1893)	182
Figura 122 – Fourneau Modèle (1867)	183
Figura 123 – Fogón modelo (1893)	183
Figura 124 – Gravura de <i>Las Ambiciones</i>	184
Figura 125 – Um Baño de Vecindad (1906)	187
Figura 126 – Las pragas del obrero (1905)	188
Figura 127 – Parece chía; pero es horchata (1910)	188
Figura 128 – Gran Alarma Escandalosa (1904)	189
Figura 129 – Fotografia de Marta Adams em um jantar... (194-)	197
Figura 130 – Biography of Mexican Painting (2002)	201
Figura 131 – Detalhe de <i>Biography of Mexican Painting</i> (2002)	201

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. OS ASTRÓLOGOS MEXICANOS	10
2.1 O profeta da revolução.....	16
2.2 José Vasconcelos e o México dos anos 1920	28
2.3 <i>La raza</i> e muralismo mexicano.....	39
2.4 Diego Rivera e a revolução dos muralistas.....	49
3. O FALSO PROFETA	59
3.1 Crimes, Contos e Esqueletos	65
3.1.1 O Golpe e a Morte	66
3.1.2 Norberta e o Soldado	94
3.1.3 O Diabo e os Contos Infantis	121
3.1.4 Notícias, Delitos e Raptos	140
3.2 Coreografias e repetições.....	163
4. OS COMERCIANTES HOLANDESES	171
4.1 Cópia e original.....	177
4.2 O mito dos muralistas	191
CONSIDERAÇÕES FINAIS	202
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	204

1. INTRODUÇÃO

Em 1947, Borges publicou *La casa de Asterión*, um dos seus contos mais curtos, mas também um que nos tocou profundamente dada a sensibilidade com que o escritor imaginou o íntimo do Minotauro em tão poucas páginas. Nos mitos gregos, Astérion é o nome do monstruoso filho de Pasífae que habitava o Labirinto. O meio-homem, meio-touro, que periodicamente se tornava o algoz de um grupo de jovens atenienses recebidos como demonstração da submissão de Atenas à Creta, encontrou sua morte pela lâmina de Perseu e, durante séculos, foi considerado apenas como um dos vários monstros listados nos bestiários da mitologia grega.

No conto, o Minotauro não é a mesma besta terrível e obscura dos mitos, mas um ser solitário que passava seus dias perambulando por sua casa. A casa de Astérion é o labirinto no qual o monstro vivia, mas ela não era necessariamente uma prisão, pois sua reclusão era autoimposta. Para não inflamar a população, o nobre monstro passava seus dias correndo, dormindo e brincando nos catorze (infinitos) ambientes do seu lar. Avesso às letras por seu ímpeto, o Minotauro via sua existência como uma mazela e, assim como expiava o mal dos jovens tributos atenienses que adentravam à sua casa executando-os em apenas alguns minutos, ele também esperava ansioso o dia do cumprimento do oráculo lançado por uma de suas vítimas. Ele aguardava o dia em que chegaria alguém para também expiá-lo do seu mal. A alegria final do Astérion de Borges, e aceita com entusiasmo, é o momento da chegada do seu algoz-salvador, Perseu.

Como Astérion, nós também ficamos solitários em nossos lares durante a produção desta tese. A pandemia da COVID-19 permeou cerca de dois anos da escrita deste texto, dias que nós passamos correndo, dormindo, brincando e temendo no conforto de nossos lares, que viraram nossos mundos. Mas diferente do Minotauro, nossas casas se fecharam para o exterior e se tornaram nossas prisões. Infinitos foram os dias dedicados ao cuidado compulsivo e à escrita exauriente, onde pacientemente esperávamos longos dias e longas noites pelo nosso salvador. Ansiosamente esperávamos por aquilo que nos permitiria voltar a viver “lá fora”, a vacina. Um remédio com um nome irônico e que chegou em doses dolorosamente lentas.

Astérion diz-nos, com certo orgulho, que nunca conseguiu aprender a ler dado ao seu gênio inquieto. Ele acredita que através das letras nada pode-se transmitir e nada do dito pelos homens lhe interessa. De forma semelhante, esta pesquisa, que analisa a apropriação da figura e obra do gravador José Guadalupe Posada, conhecido como o

criador do gênero chamado de “caveiras mexicanas” (desenhos de crânios decorados relacionados aos festejos do *Día de Muertos*), por parte de um grupo de profissionais ligados à antropologia, à etnologia, à literatura, à fotografia e às artes plásticas durante o século XX no México, busca permitir que as imagens falem por elas próprias. Nós, que não somos intermediários e não temos o poder de fazê-las falar, apenas criamos espaços para que elas possam conversar com um escopo de obras de arte que vai da Antiguidade até a primeira década do século XX. Para isso, inspiramo-nos nas concepções de Aby Warburg, especialmente na de *Pathosformel*, mas não as tomamos como conceitos aplicáveis de forma indiscriminada, e sim como ideias que nos auxiliam no nosso próprio fazer, as consideramos paradigmas e não métodos. Através desse cruzamento, mostramos como as construções desse grupo de vanguarda financiado pelo governo para estabelecer as fundações ideológicas do país após a Revolução Mexicana são problemáticas e podem ser desarticuladas através das imagens.

Infinitos também foram os dias que passamos nos acervos dos mais prestigiosos museus do mundo. De longe, tateamos suas imagens em busca das pequenas semelhanças que tanto valorizamos. De clique em clique, milhares de imagens foram consultadas desde as saídas da antiguidade até as do século XX. Sua natureza digital impôs certas vantagens e desafios. Por um lado, a alta resolução de boa parte delas permitiu o estudo de detalhes que poderiam ter passado despercebidos. Por outro, encontramos dificuldades com ausência de dados fundamentais para a melhor apreciação, como as dimensões e técnicas de produção, de várias telas e gravuras.

Infelizmente, a pandemia nos distanciou dos pequenos acervos e do contado *in loco* com as nossas fontes, mas nos propiciou o tempo necessário para vaguear por esses labirintos até a exaustão. Com essa infeliz condição, o distanciamento geográfico do pequeno e do local deu espaço para um trabalho com um escopo documental maior e que se beneficiou substancialmente desse fator. Sabemos dos perigos de ancorar todas nossas fontes nesse tipo bastante restrito e filtrado de repositório, mas seus usos não reforçam seus discursos. É verdade que este texto conecta a arte de Posada com a europeia, mas também é verdade que usamos de imagens do Norte para contestar os gestos de poder desses acervos. Arriscando certa pretensiosidade, esperamos mostrar que as fronteiras da arte nacional do Velho Mundo não existem quando elas são cruzadas com obras de outras localidades.

Para organizarmos essas ideias, dividimos nosso texto em três partes:

No primeiro capítulo, trataremos da estruturação e desenvolvimento desse grupo de vanguarda em torno das políticas governamentais de fomento criadas pelo governo de Álvaro Obregón e Plutarco Elías Calles. Daremos atenção à influência do Ministro da Educação de Obregón, José Vasconcelos, na formação dos grupos intelectuais legitimadores do governo na primeira fase da pintura mural e de como os muralistas responderam aos seus projetos de construção de um ideal de povo mexicano. Trataremos também de como a vida e obra de Posada foi percebida como um meio para acessar uma suposta cultura popular mexicana e justificar os lugares ocupados pelos profissionais financiados pelo Estado no período pós-revolucionário.

O segundo capítulo aborda os meios utilizados pelos grupos reunidos por Vasconcelos para elevar Posada à categoria de pai fundador do movimento cultural iniciado na década de 1920. Usaremos a exposição *Posada: Printmaker to the Mexican people* (1944) como ponto de partida para apresentar a obra de Posada e para desenvolver uma análise iconográfica de quatro das suas gravuras (*Aquí la Calavera está, Señores, de toditos los buenos valedores, Terrible y verdadera noticia...*, *El niño de Dulce* e *Asalto al tren de Cuernavaca*) que abordam os principais temas com que ele trabalhou durante a sua vida profissional (relatos de crimes ou ações policiais, histórias fantásticas ou contos cautelares, corridos de *calaveras* e casos insólitos). A análise dessas quatro obras visa demonstrar como sua produção dialoga com variadas correntes pictóricas de diversos locais e épocas. Esse esforço tenta demonstrar como os usos feitos de Posada não coincidem com os atribuídos à sua obra.

O último capítulo desarticula as principais narrativas usadas por parte da vanguarda pós-revolucionária durante o século XX. Demonstraremos como toda uma rede de sociabilidades foi formada graças à sua figura. Rede que ajudou a preencher as lacunas biográficas de Posada com discursos propagandísticos sobre a originalidade da sua produção e que não se sustentam quando são confrontados pela articulação da sua obra com outras de diferentes lugares.

Como Perseu, nós também elegemos um mostro para enfrentar, a vanguarda mexicana do século XX. Nossos olhos, estrangeiros como o herói ateniense, viram neles os alvos necessários para provar o nosso mérito próprio e, assim como no conto, nosso Minotauro mal se defendeu. O vanguardismo mexicano não transcendeu seu século de nascimento. Daqui em diante, nós enfrentaremos sua sombra. Contudo, assim como o mito de Perseu mostra a soberania de Atenas sobre Creta, nós pretendemos mostrar a potência das imagens e dos gestos sobre a rigidez dos projetos nacionais modernos.

2. OS ASTRÓLOGOS MEXICANOS

O avistamento de cometas é um dos mais impressionantes fenômenos astronômicos que já fomos capazes de observar durante a breve aventura da nossa espécie na Terra. Junto dos eclipses, das conjunções, dos alinhamentos e das chuvas de meteoros, foram por repetidas vezes lidos como um mau presságio na nossa cultura ocidental. O livro de *Joel* (3, 3-4) profetiza a alteração dos céus e o apagamento do Sol como sinais do fim dos tempos; Seneca relacionou o aparecimento de cometas vermelho-sangue ao prenúncio de morticínio na sua *Naturales quaestiones*; já Santo Alberto Magno, no seu *De Cometis*, desconsiderou a natureza profética deles ao apelar para uma análise mais aristotélica do fenômeno, mas não abandonou a influência dos astros, especialmente Marte, sobre as guerras e a violência, uma posição em parte corroborada por seu aluno, São Tomás de Aquino. A *Suma Teológica* considera os astros como dotados da capacidade de suscitar acontecimentos mundanos. Contudo, a agência humana, quando dotada do livre arbítrio ou da razão, sobrepuja as forças cósmicas, tornando a leitura dos astros falha quando não trata de prever os fenômenos estritamente naturais.

Carl Sagan e Ann Druyan esclarecem que esses corpos gelados não possuem nenhum elemento metafísico relacionado a sua ocorrência em *Comet* (1985) — fato conhecido desde Aristóteles. Eles são apenas bolas de gelo espaciais que viajam furtivamente nas suas órbitas pelo cosmo até se aproximarem da nossa estrela. Próximas do Sol, o calor faz com que uma parte da sua massa se gaseifique, formando uma atmosfera visível. A incidência dos ventos solares propicia o surgimento de uma longa cauda cintilante formada por gases, cristais de gelo e poeira. No entanto, essa esplêndida aparição é breve, pois ao reentrar à frieza escura do espaço ele perde a sua cauda e atmosfera, esses elementos só ocorrerão novamente na próxima vez que ele passar próximo do Sol.

O Halley é o cometa mais famoso que conhecemos. Esse visitante periódico surge no nosso céu a cada 75/76 anos. Nós temos registros do avistamento desse nosso velho amigo ao menos desde 240 a. C., mas foi apenas em 1705, com a publicação de *Sinopse da Astronomia dos Cometas*, que Edmond Halley divulgou que os cometas de 1531, 1607 e 1682 eram, na verdade, o mesmo corpo gelado. Halley também previu que o seu cometa surgiria novamente em 1758, coisa que não ocorreu graças à influência gravitacional de Júpiter e Saturno, que atrasaram o seu retorno para o ano de 1759. Mesmo assim, a bola de gelo cósmica recebeu o nome do homem que descobriu os seus mistérios

e, de 1759 em diante, estava refutada qualquer explicação misteriosa para o avistamento dos cometas, uma situação que era um pouco diferente no século XVI.

Em uma carta de 17 de agosto de 1531 escrita por Filipe Melâncton para o astrólogo Johann Carion, o reformador protestante expôs suas preocupações com a aparição de um cometa oito dias antes. O avistamento é lido por ele como um sinal divino da morte de príncipes e, conseqüentemente, do iminente perigo de instabilidade política dentro de um império dividido entre o católico Carlos V e a recém-nascida Liga de Esmalcalda, algo que preocupava o próximo líder da Reforma na Alemanha. O historiador da arte Aby Warburg viu essa insegurança de Melâncton frente à política interna alemã e em seu recurso ao cosmos como uma manobra importante de apaziguamento dos seus próprios ânimos. Ou seja, conviviam em seu íntimo a superstição astrológica pagã e o humanismo moderno (WARBURG, 2013, p. 518-520).

Uma preocupação semelhante surgiu no México em maio de 1910, quando o cometa de 1531 prestou uma nova visita, agora sob o nome de Halley. A maioria dos periódicos da época noticiou o fato de forma adequada, informando a população quanto à natureza e beleza do fenômeno, mas um deles tratou o caso com certo tom sensacionalista. Este é caso de uma publicação do editor Antonio Vanegas Arroyo (Figura 1 e Figura 2), cujo conteúdo informa quanto ao iminente aparecimento do cometa e conforta seu público quanto ao nível de perigo do evento.

EL COMETA DEL CENTENARIO

de la Independencia

1810---MEXICO---1910



Desde el día 18 de Enero de 1910 observaron en el Telescopio del Observatorio de Tacubaya, un cometa que ha aparecido en las proximidades del sol.

Se observó en Tacubaya dicho cometa como estrella de primera magnitud y la cola era pequeña debido á su cercanía al sol, pues este le opacaba en gran parte. Este cometa se observó desde el 15 del pasado Enero en el Sur de Africa y después en varios puntos de nuestra República, fué visto á pesar de los rayos solares. Se creyó que lentamente iría aumentando en tamaño y le verían en la noche con una magnitud y brillo grandísimo, tal como se veía hace años el cometa de 1882 de inolvidable memoria.

Hasta la tarde del 24 del mes de Enero de 1910 pudo precisarse la marcha del presente cometa, pero de pronto dejó de verse con gran asombro de los habitantes de la tierra.

Este cometa puede titularse de el CENTENARIO. En Coatepec [E. de Veracruz] dicen que fué visto el cabelludo astro á las 11 del día. En California, lo vieron también á medio día y su dirección era al Este del sol y se movía hacia el Suroeste.

Es probable, añadiremos que el cometa dicho al dar la vuelta al sol, haya sufrido grandes trastornos por la acción solar, ó se haya dividido en fragmentos como ha pasado ya con otros; pero nosotros no nos apercibimos de ello, por la gran distancia que hay de la tierra al cometa.

En la actualidad ya se está viendo el gran cometa de Halley; todos los días á la madrugada se levanta la mayor parte de gente alarmada para ver al cometa; saliéndose á la calle, balcones ó subiéndose á las azoteas para verlo y prepararse á recibir los temblores y el fin del mundo.

Este Cometa pasará el 18 del presente Mayo

muy próximo á la atmósfera terrestre según cálculos astronómicos. Si pasase penetrando en nuestra atmósfera moriríamos, pues los gases del cometa nos ahogarían. Lo único que podrá verse el 18 del citado mes de Mayo será un portentoso torrente de estrellas erráticas ó una aurora polar, siendo digno de admirarse, cualquiera de estos dos fenómenos tan admirables para toda clase de personas en la actualidad.

Figura 1 – POSADA, José Guadalupe. *El Cometa del Centenario (sic) de la Independencia* (Frente) (1910). Zincogravura. Fonte: Acervo do Art Institute of Chicago.



DIALOGUITO DE MAMA TIERRA CON D. COMETA HALLEY.

El Cometa.—Uy, que te mato á tus gentes!
¡Uy, que te envuelvo en mi colar!
Uy, que les clavo mis dientes
Y te vas á quedar sola!

La Tierra.—¡Ay, don Halley, por favor,
Tenga piedad de mis hijos,
Que aunque ingratos los canijos,
Los adoro con amor!

El Cometa.—Pero yo que no he tenido,
Por andar de vagabundo,
Pariente ni conocido.....
¡No entiendo lo que es un mundo!
Así, pues señora mía,
Dispóngase á buen morir
Que sea corta su agonía.....
¡No me gusta hacer sufrir!

La Tierra.—Pero.... ¡qué usted no respeta
Al hombre, genio atrevido!
Entonces, señor cometa,
Usted no le ha conocido.
Es el rey de la Creación,
La gobierna con denuedo.....
Pero aquí en esta ocasión
Tiembra ya de puro miedo.....

El Cometa.—Vaya, comprendo tu pena,
Pero están tan consentidos,
Que te estoy mirando llena
Ya tan solo de bandidos.
Mas no á todos mataré,
Los buenos se salvarán,
Un hogar respetaré,
Para otra Eva y otro Adán....

La Tierra.—¡Caracoles qué consuelo!
Me vas á dejar sin gente,
Me vas á dejar al pelo...
¡Vaya un tío más imprudente!

El Cometa.—¡Qué estás diciendo insensata?
¡Te atreves á alzar la voz!
¡Pues vas á ver, vive Dios,
Que á mí no me das la lata!

La Tierra.—¡Perdón, don Halley, perdón!
¡Piedad para mis hijitos!
¡Mira con qué apuración
Corren todos, pobrecitos!

La Luna.—(Haciéndose á un lado)
¡Rechufa, menudo susto
Ha llevado mar á tierra!
Y yo que por puro gusto
Ha á el cometa la guerra.
Oye, tierrita del alma,

No te asustes de ese modo;
Recobra un poco la calma
Y yo me encargo de todo.

Haber, don Halley, sabremos;
¡Con qué derecho importuna
A la tierra! ¡le debemos?
¡Yo le pago, doña Lunar!

Yo, con mis rayos de plata,
Acuñaré lo bastante;
No venga á meter la pata,
Que le puede caro costarle.

Siga pues, por su camino
Y no se meta en honjuras,
Que á mí me importa un comino
que tenga las manos duras.

Echemos unos cohetitos
Y alguna lluvia de estrellas,
Unos fuegos muy bonitos
Con luces grandes y bellas

En eso debe ocupar
Los días que lo ven del diario,
Celebrando así al pasar
¡Las fiestas del Centenario!

Imp. de Antonio Vanegas Arroyo. 2a. de Santa Teresa Núm. 43. México 1910

43.1241



Figura 2 – POSADA, José Guadalupe. *El Cometa del Centenario (sic) de la Independencia* (Verso) (1910). Zincogravura. Fonte: Acervo do Art Institute of Chicago.

Na volante, temos uma gravura de José Guadalupe Posada que mostra uma multidão observando, em um misto de apreensão e maravilhamento, um cometa cruzando a abóboda celeste durante uma noite estrelada. Os cinco parágrafos que a acompanham são destinados a noticiar a chegada do Halley no dia 18 de maio que, juntamente com o Grande Cometa Diurno (C/1910 A1), coroou o centenário da independência do México. No entanto, o mais interessante do texto não é a notícia da sincronicidade dos cometas no ano da comemoração, mas o seu tom apaziguador.

Em 1910, para além do recorrente nervosismo quanto ao prenúncio de tragédias e do fim do mundo que acompanhava a chegada do cometa, circulava um outro rumor de que a atmosfera terrestre seria contaminada pelo rastro do Halley. Alguns jornais da capital mexicana, como o *El Tiempo* (ano XXVII, n. 8861), o *La Patria* (ano XXXIV, n. 9,667), o *El Diario* (ano VI, n. 1296) e o *The Mexican Herald* (vol. XXX, n. 18), explicaram o fenômeno e asseguraram a inofensividade dos gases emitidos pela cauda do cometa. Arroyo também noticiou o fato, mas deu mais importância às angústias escatológicas dos seus leitores. Ele não desconsiderou os aspectos religiosos da apreensão pública e ressaltou que o perigo do evento só é inexistente graças à distância do cometa em relação à Terra. Contudo, ele não se privou de dedicar os versos de um *corrido* a um possível cataclisma global no verso da sua volante (Figura 2). Ali, temos o *Dialogozinho da Mamãe Terra com o Senhor Cometa Halley*, uma conversa entre a Terra e o Cometa Halley, e uma outra ilustração de Posada. Esta foi dotada de um tom apocalíptico ao retratar um Halley antropomorfizado, com o rosto transfigurado pela cólera, cruzando o céu noturno em direção a um povoado. Simultaneamente, uma lua tão sinistra quanto à de Méliès observa a multidão que foge aterrorizada com o iminente impacto do cometa.

O texto que acompanha a gravura nos ajuda a entender melhor a situação. Como o título indica, o conteúdo traz uma conversa entre a Terra e o Halley, na qual a nossa mãe tenta dissuadi-lo de destruir a humanidade. Durante a conversa, escrita em versos, o resolutivo cometa admite não ter nenhuma simpatia pelos habitantes da Terra, mas que apenas os bandidos e os maus iriam perecer após a sua passagem e, sobre a superfície limpa do planeta, haveria espaço para uma nova gênese. É apenas no final do diálogo que a Lua aparece para atender às súplicas da Terra e afastar o perigo com a força dos seus “raios de prata”, empurrando-o para longe e salvando a comemoração do centenário da independência do país.

Essa confluência da chegada do cometa com as festas de independência foi vista menos como um marco de uma data importante e mais como um sinal de mau agouro na

obra de Arroyo, um indicativo do nível diferente de apelo que esses dois temas tinham sobre o seu público. As suas publicações não competiam diretamente com os jornais bem estabelecidos e de alta circulação como o *El Di ario*, *La Patria*, *La Patria Ilustrada*, *El Mondo Ilustrado* e *El Tiempo Ilustrado*. Partidário da *prensa a centavo*, o seu principal produto eram as *hojas volantes*, folhetos baratos impressos sem periodicidade marcada que saíam quando algum evento era merecedor de nota. Por isso, a maneira com que Arroyo tratou do assunto é um tanto ambígua. Por um lado, ele abordou de forma adequada a natureza física do fenômeno na porão mais informativa da volante. Mas, nos versos do *Dialoguito*, ele não conteve a sua sanha mística e fomentou tudo o que os grandes jornais da época tentaram frustrar.

Quase duas décadas depois, em 1929, esse episódio foi lembrado pela antropóloga e historiadora mexicana Anita Brenner no seu *Idols Behind Altars*. Nele, a escritora apresenta, em um primeiro momento, as suas conversas com Nana Serapia. Foi a sua babá que lhe falou do sentido da chegada do corpo celeste: “ele significa guerra, morte, miséria, fome e doença” (BRENNER, 1929, p. 19). Essa visão temerária da babá faz sentido na história da família Brenner, já que com o cometa veio a Revolu o Mexicana e, com ela, um grande revés na vida da família.

Em 1916, as tropas de Pancho Villa tomam o rancho da família e eles são levados ao exílio nos Estados Unidos (ARELLANO, 2017, p. 26). Mas Brenner, que poderia carregar certo ressentimento dos revolucionários, prefere ver a situa o de outra maneira. Para ela, os messias do México sempre vieram acompanhados de grandes catástrofes, foi assim com Quetzalcoatl e Cortez e também foi assim na Guerra de Independência e na Revolu o de 1910 (BRENNER, 1929, p. 17-18). Os desastres são marcadores de começos na sua leitura, e o cometa marca o início de uma nova era.

Nesse novo momento do país, marcado pelos designios dos astros, surgiu também um profeta capaz de ler o momento de turbulências política não através do cosmo, mas nos costumes da popula o. *Idols Behind Altars* possui um capítulo dedicado a colocar Posada nessa posi o. Posada morreu em 1913, ele viu apenas os primeiros anos do processo revolucionário, mas isso não impediu Brenner de consider -lo um visionário que retratou o início e o fim do porfiriato.

Ela coloca o gravador como um personagem ativo da Revolu o de 1910, que permaneceu quase incógnito, enquanto espalhava sua obra pelas ruas da capital. Ele se preocupava em retratar as mazelas dos trabalhadores, seus protestos, sua fome e suas doenças, enquanto denunciava a hipocrisia das forças do Estado e a indiferença das elites

com a situação do país. Ele também fora um visionário que percebeu os vícios do ditador Porfirio Díaz, mas também olhou com desconfiança para revolucionários como Francisco Madero e Pancho Villa, ao passo que elogiava Zapata, que era detratado pelos grandes periódicos da época (BRENNER, 1929, p. 192-194).

2.1 O PROFETA DA REVOLUÇÃO

Idols Behind Altars ajuda a colocar as bases para o reconhecimento de Posada como um grande artista popular. Até sua publicação, Posada tinha sido citado apenas em espanhol e em uma edição da revista bilíngue de etnografia *Mexican Folkways*. A partir da terceira década do século XX, temos uma profusão de publicações mexicanas e internacionais sobre a obra do gravador. Ao ponto de, no aniversário de cinquenta anos da morte de Posada, temos mais de cem publicações na América e na Europa que vão de pequenos artigos em revistas até livros e catálogos de exposições dedicados à obra do gravador. Contudo, a pesquisa de Brenner apresenta alguns problemas, principalmente quanto à sua biografia e ao seu papel na Revolução Mexicana.

Brenner utiliza os relatos de Blas Vanegas Arroyo, filho do editor de Posada, previamente publicados na revista de antropologia e etnologia *Mexican Folkways* (n. 3, 1928), para preencher algumas das várias lacunas da sua biografia. Durante a segunda década do século XX, os interessados em Posada sabiam que ele havia nascido no ano de 1864 em León de los Aldama, capital do estado de Guanajuato, e que havia se mudado para Ciudad de México depois da cidade ter sido destruída por uma enchente. Lá, ele começou a trabalhar na oficina de Arroyo, lugar onde pode retratar as primeiras agitações da Revolução de 1910 (TOOR, 1928, p. 140-142). No entanto, essas informações estão equivocadas.

Posada não nasceu em 1864 — e nem em 1851, como Frances Toor corrigiu com a publicação de uma antologia intitulada *Monografía: las obras de José Guadalupe Posada*, em 1930 —, mas em 2 fevereiro de 1852. Esses dados vieram à público graças aos esforços do historiador Alejandro Topete del Valle, que encontrou as atas de nascimento dos filhos da família Posada na cidade de Aguascalientes em 1957. Através delas, confirmou-se que o pai dele, o padeiro Germán Posada, e sua mãe, Petra Aguilar, não tiveram cinco filhos, como Toor afirmou em 1930, mas oito: José María Concepción (1832), Andrea (1837), José Cirilo (1839), José Catarino (1841), José Bárbaro (1843), José Guadalupe (1852), Ciríaco (1856) e María Porfiria (1858) (DURÁN, 2009, p. 37).

Posada nasceu em Aguascalientes e viveu na cidade até 1872. Ali, teve seu primeiro trabalho como gravador na oficina de José Trinidad Pedroza, um litógrafo que, no final da década de 1860, tornou-se sócio de Martina Arteaga em um estabelecimento tipográfico. Arteaga era viúva de Martín Chávez, irmão do ex-governador executado pelas tropas de Napoleão III durante a Segunda Intervenção Francesa (1861-1867). Eles eram afiliados ao Partido Liberal e tinham fundado o Club Chávez para apoiar um candidato para as eleições de 1871 contra o então governador, candidato à reeleição e líder do Club Reforma, Jesús Gómez Portugal (DÍAZ; HURTADO, 2015, p. 33).

O grupo apoiou Carlos Barrón Letechipía para o governo estadual e o caudilho Porfirio Díaz para o federal. Uma das formas encontradas para promover o candidato e, principalmente, para detratar o seu adversário foi a criação do *El Jicote. Periódico hablador, pero no embustero*. Posada foi responsável por ilustrar as onze edições do periódico com caricaturas que fizeram chacota denunciando a ineficiência, o alcoolismo, a traição política, o oportunismo, a repressão à imprensa a compra de votos e uso do voto de cabresto de Gómez Portugal (DURÁN, 2009, p. 38-49).

A primeira edição do *El Jicote* traz também a primeira gravura de Posada, uma caricatura de Juan Alcázar, médico-chefe do Hospital Civil de Aguascalientes e diretor do *La Jerinja*, um periódico partidário da situação (Figura 3).



Figura 3 – POSADA, José Guadalupe. **Caricatura de Juan Alcázar** (1871). Litogravura. Fonte: DURÁN, Rafael. Posada: Mito y Mitote, p. 39. Legenda: “— Nos alcanzaram, doutor. — Sim, e não posso nem zurrar agora, companheiro!” (— Nos alcanzaron, doctor. — ¡Sí, y ni rebuznar puedo ahora, compañero!”).

Posada o retrata montado em um asno e sob o ataque de dois *jicotes* — uma espécie de abelha nativa da América Central e mascote do periódico. O médico traz consigo um saco de medicamentos e uma seringa enorme presa ao animal. Logo atrás deles, vemos um pequeno esqueleto com uma gadanha apontando para Portugal de cima de um caixão marcado com o numeral 1861. Este elemento, junto do diálogo que complementa a litogravura, faz referência à incompetência do diretor para conter as epidemias de tifo, febre amarela, cólera, sarampo, malária e peste que assolaram a região central do México naquela época. A presença do exército francês, aliada à má condição sanitária e hídrica da região, propiciou o surgimento de um novo surto dessas doenças que deixou milhares de vítimas (GERARDO-RAMÍREZ; ZA VALETA-CASTRO; GÓMEZ-QUIROZ, 2018, p. 113-115).

A influência do *El Jicote* é de difícil constatação, não sabemos sua tiragem, sua distribuição ou seu impacto nas eleições. Mas, sabemos que Letechipía foi eleito governador do estado em 20 de agosto de 1871 e que Posada produziu uma última gravura para celebrar sua vitória (Figura 4). Nela, vemos o resultado da disputa retratado como uma grande festa onde a população celebra a vitória do seu verdadeiro representante enquanto derruba os seus opositores.



Figura 4 – POSADA, José Guadalupe. **Carácter del pueblo en el memorable 20 de Agosto de 1871** (1871). Litogravura. Fonte: DURÁN, Rafael. Posada: Mito y Mitote, p. 48.

O fim das eleições marca também o fim do *El Jicote*. Junto com Pedroza, Posada muda-se para León, capital do estado de Guanajuato e polo econômico da época. Essa parceria foi duradoura e próspera. Em 1873, ele passa a dirigir a oficina quando o editor decide retornar a Aguascalientes, adquirindo-a três anos depois. De forma que, aos 24 anos, Posada tinha sua própria oficina, estava casado com María de Jesús Vela, prestes a ter o seu filho, Juan Sabino Posada, e devidamente estabelecido profissionalmente.

Em León, Posada produziu ilustrações para livros, revistas, rótulos para caixas de cigarros, diagrama diplomas, convites para festas e anúncios comerciais diversos. León também foi o lugar onde Posada ingressou na área da educação. Por quatro anos, lecionou

litografia na Escola de Instrucción Secundaria, uma instituição vocacional de ensino médio (FRANK, 1998, p. 5).

A família permaneceu em León até 1888, ano no qual uma enchente arrasou a cidade. A inundação, ocorrida na noite de 18 de julho, destruiu 1390 casas, deixou 265 mortos e 420 desaparecidos. Além disso, 5 mil famílias ficaram desamparadas em uma cidade que à época tinha cerca de 52 mil habitantes (SALINAS, 1998, p. 255–257). A destruição de parte de uma das maiores economias do México forçou uma migração dos habitantes da região, a família Posada foi uma das várias que saíram de León após a tragédia. Eles não ficaram desassistidos por muito tempo, pois logo Posada é contratado por Ireneo Paz.

A relação profissional entre o gravador e o avô de Octavio Paz inicia com a encomenda de uma série de três ilustrações sobre o evento de León, publicadas na edição de 9 de julho de 1888 do *La Patria Ilustrada*, um suplemento do famoso jornal *La Pátria*. Nelas, Posada retrata o início das chuvas, o momento em que a cidade é inundada e a destruição causada pelas águas (Figura 5).

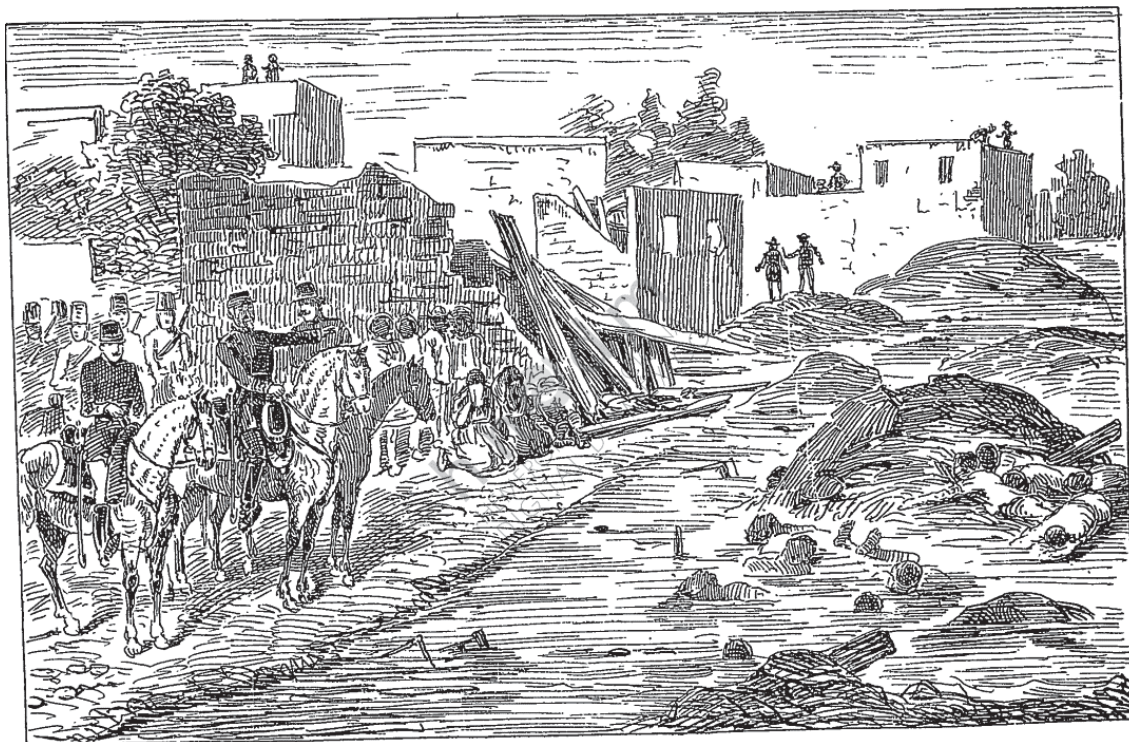


Figura 5 – POSADA, José Guadalupe. **Vista de la parte destruida de la ciudad à la primera luz de la mañana** (1888). Litogravura. Fonte: Acervo da HNDM.

No mesmo ano, Posada instala-se na capital e inicia sua colaboração com a casa editorial de Ireneo Paz. O evento é registrado em uma elogiosa nota de Arturo Paz no semanário de variedades *La Juventud Literaria* em 28 de outubro de 1888:

Os desenhos que publicamos hoje na 2ª parte da última página do nosso semanário devem-se ao magnífico lápis do jovem cujo nome encabeça estas linhas.

Os nossos leitores podem admirar quantas ideias, quanta imaginação tem o estimável jovem Posada, que nas horas vagas desenha coisas pequenas que certamente não são as suas melhores.

Temos muito prazer em dirigir elogios a quem merece, vemos em Posada o principal cartunista, o principal desenhista que o México terá.

Em breve esperamos mostrar uma obra-prima dele, que esperamos merecer os elogios da imprensa e dos inteligentes.

Por hora, felicitamos cordialmente o Sr. Posada, desejando que continue avançando na arte divina à qual se dedicou (PAZ, 1888, p. 7).

O periódico esteve em circulação apenas até 30 de dezembro de 1888. No entanto, a colaboração de Posada com Paz é mantida até 1907. Inclusive, ele produziu quase todas as gravuras do *La Patria Ilustrada* entre janeiro de 1889 e o primeiro quadrimestre de 1890 (DURÁN, 2009, p. 76). Depois disso, ele trabalha para diversos editores, o mais importante deles foi Vanegas Arroyo, aquele que publicará por mais tempo as suas obras. Eles trabalharam juntos de 1890 até a morte do gravador, em 20 de janeiro de 1913 (CASILLAS, 2004, p. 211).

A sua mudança para a Tipografía y Encuadernación de Antonio Vanegas é acompanhada de uma recolocação de Posada no mercado local. Antes ele trabalhava em uma das maiores casa editoriais do país, com publicações voltadas à classe média, agora ele produz para a classe trabalhadora empobrecida. As publicações de Arroyo eram de baixo custo e feitas para consumo rápido, muitas delas são folhas únicas compostas por uma ilustração e poucos parágrafos escritos.

Essa mudança aparenta ter sido benéfica para Posada. Em 1892, ele consegue estabelecer a sua própria oficina na capital, localizada na Cerrada de Santa Teresa, n. 2 (atualmente Rua Licenciado Verdad, no coração do centro histórico da cidade), e, alguns anos depois, em 1899, muda-se para o número 5 da Calle de la Modena (antes chamada de Calle de Santa Inés) (CASILLAS, 2006, p. 98). É na frente do último endereço que Posada tira uma das duas fotos suas que conhecemos, ambas com o seu filho, Juan Sabino Posada (Figura 6 e Figura 7).



Figura 6 – ANÔNIMO. José Guadalupe Posada en la puerta de su taller (c. 1905). 10,2 x 12,7 cm.
Fotografía. Fonte: Arquivo da Mediateca do INAH.



Figura 7 – ANÔNIMO. **Retrato de José Guadalupe Posada** (c. 1908). Fotografia. Fonte: Arquivo da Mediateca do INAH.

Em 1900, a vida da família sofre mais um revés. Na madrugada do dia 18 de janeiro, seu filho morre aos 18 de idade por conta de tifo exantemático na casa da família, localizada no antigo Cuadrante de Santa Catarina, n. 14 (GONZÁLEZ, 2008, p. 176–177). Ao menos três periódicos (o *El Chisme*, o *El Popular* e o *Diario del Hogar*) prestam as suas condolências ao gravador em pequenas notas com o texto semelhante a este, tirado da edição do *Diario del Hogar* de 21 de janeiro:

Falecimento — Às duas horas da madrugada do dia 18 deste mês, deixou de existir nesta capital o jovem Juan Sabino Posada, filho do senhor José Guadalupe Posada, antigo gravurista e litógrafo, muito estimado no México por suas qualidades.
Enviamos as nossas mais sentidas condolências ao Sr. Posada, desejando o descanso eterno para a alma do finado (DEFUNCIÓN, 1900, p. 3).

Em 1906, ele fecha a oficina de Santa Inés e passa a trabalhar em casa e, pouco tempo depois, em 1910, muda-se novamente, agora para a Calle Del Carmen, também no atual centro histórico da capital. Ali reside por um ano até se mudar para a sua última casa, na atual Avenida Jesús Carranca, em Tepito (um bairro próximo ao centro histórico). Em Tepito, a esposa de Posada falece e, pouco depois, em 1913, ele próprio. Vítima de uma enterite aguda provocada, provavelmente, por seu alcoolismo, ele foi enterrado em uma sepultura simples por dois vizinhos e um amigo tipógrafo (CASILLAS, 2006, p. 366–367). Morreu aos 60 anos de idade empobrecido, sozinho, sem família ou parentes.

Embora fossem quase inexistentes, os dados biográficos de Posada não foram um problema para as pessoas que resgataram sua obra. Pelo contrário, as lacunas foram importantes para que o gravador de Aguascalientes pudesse ser transformado em um expoente de uma arte tipicamente mexicana e atenta às mazelas da população. Em uma gravura de maio de 1892 (Figura 8), por exemplo, ele ilustra a repressão das forças do Estado às manifestações antireelecionistas daquele ano.

O cavaleiro ao centro da gravura possui semelhança com dois outros que aparecem reprimindo a população em duas gravuras de Leopoldo Méndez (Figura 9, Figura 10 e Figura 11). Todos estão paramentados de forma semelhante e são retratados na mesma posição: de costas para o observador enquanto atacam com suas espadas levantadas acima da cabeça.

GACETA CALLEJERA.

Esta hoja volante se publicará cuando los acontecimientos de sensación lo requieran.



Continuación de las manifestaciones anti-reeleccionistas. — Los acontecimientos del martes. — Las calles del Reloj y S. Ildefonso. — Alarma del comercio.

El asunto de la reelección sigue originando disturbios y escándalos que además de tener en continua sobra á las gentes pacíficas, perjudican profundamente á los comerciantes de todos los ramos.

Más ampliamente informados sobre los sucesos ocurridos, podemos dar detalles más circunstanciados de estos acontecimientos.

En los escándalos del lunes en la noche, resultó un muerto por la calle de Tezontle, de un balazo en la frente, recogiendo la respectiva Comisaría ese cadáver que no había podido ser identificado. Por las mismas calles fué herido el joven José Leonides Ruiz. En la esquina de las calles de Chavarría y Montealegre fué herido el gendarme José de J. Rodríguez al querer disolver un grupo de revoltosos, logrando aprehender á su heridor.

Varios gendarmes de la montada fueron heridos, pero su número no llega á diez, siendo por lo tanto exajerados los rumores que corrían de que el número de los lesionados era considerable. Entre los paisanos hubo también sus contos pero igualmente se exajera al suponer tan grande el número de las desgracias ocurridas.

El martes 17 á las once y media de la mañana cuadió la alarma sin justificado motivo y la mayor parte de los comerciantes del centro, cerraron los aparadores, y algunos hasta las puertas del despacho. Las calles se veían casi solas y la poca gente que transitaba, lo hacía demostrando el justifi-

cado temor de encontrarse repentinamente envuelta en un disturbio popular.

A las doce del día los estudiantes anti-reeleccionistas trataron de reunirse en la Alameda, pero la numerosa policía que con anticipación fué situada en aquel paseo, impidió la reunión, disolviendo los pequeños grupos que se formaban.

En la tarde el punto del escándalo fueron las calles del Reloj, S. Ildefonso y la Encarnación, en cuyo cruce se apostó un regular número de Gendarmes de la montada al mando del Coronel del Cuerpo. El General Carballeda se hallaba también en aquel sitio, lo mismo que el Sr. Cabrera, segundo jefe de las comisiones de seguridad.

Dividida la Gendarmería en grupos de ocho y diez hombres, se abrían en cruz avanzando por las calles del cruce, despejándolas hasta las banquetas donde se subían los soldados atropellando cuanto encontraban. El Sr. Cabrera siguió á un grupo de estudiantes hasta la Escuela de Jurisprudencia donde éstos se refugiaron.

No escasearon los caballazos y cinturazos propinados por los soldados y los oficiales, y hasta el fuete del coronel halló ocupación.

Numerosos individuos de la reservada y gendarmes vestidos de paisanos, se mezclaron entre los curiosos, y se nos asegura, aunque nosotros no lo vimos, que se efectuaron varias aprehensiones. Por una carta que publica "El Tiempo" suscrita por un señor Miguel Ruiz Espurza, asegura éste que el día 16 había en Bolam además de él otras 22 personas detenidas por los sucesos del domingo 16.

El lunes en la noche se verificó una reunión anti-reeleccionista y los que la formaron resolvieron no retroceder en su empeño y continuar la lucha emprendida en pro de su idea. Nada de malo tiene que traten de sostener sus opiniones, siempre que lo hagan procurando evitar desórdenes y escándalos que sobre atraer perjuicios considerables á la gente pacífica y á los comerciantes, hará caer por sí sola una causa que tan malos resultados da sólo al iniciarse.

A última hora ha corrido el rumor de que por el barrio de la Palma, hubo la noche del martes un gran motín del cual resultaron varios muertos y no pocos heridos.

Igualmente se dice que por las calles de S. Francisco se renovaron los escándalos de la víspera y que en la refriega hubo heridos y entre éstos un estudiante recibió siete heridas.

Tales rumores no será extraño que resulten falsos, pues sabido es cuánto exajera la voz pública los acontecimientos que ocurren en situaciones como la actual.

La noche del martes el zócalo presentaba un aspecto muy triste. Rodeado por gendarmes de la montada, nadie podía pasar por allí, pues la gente era retirada por los soldados que no permitían el paso. Las calles de Plateros, Profesa y S. Francisco ofrecían también el más triste cuadro, pues no se veía ni una sola luz de casa de comercio abierta y los poquísimos transeúntes que por allí pasaban lo hacían con manifiesto temor.

Procuraremos tener al público al tanto de todo lo que ocurra y que nos parezca digno de consignarse.

México. — Imp. Sta. Teresa núm. 1.

Figura 8 – POSADA, José Guadalupe. *La Gaceta Callejera* (1892). Gravura. Fonte: Acervo do Metropolitan Museum of Art.

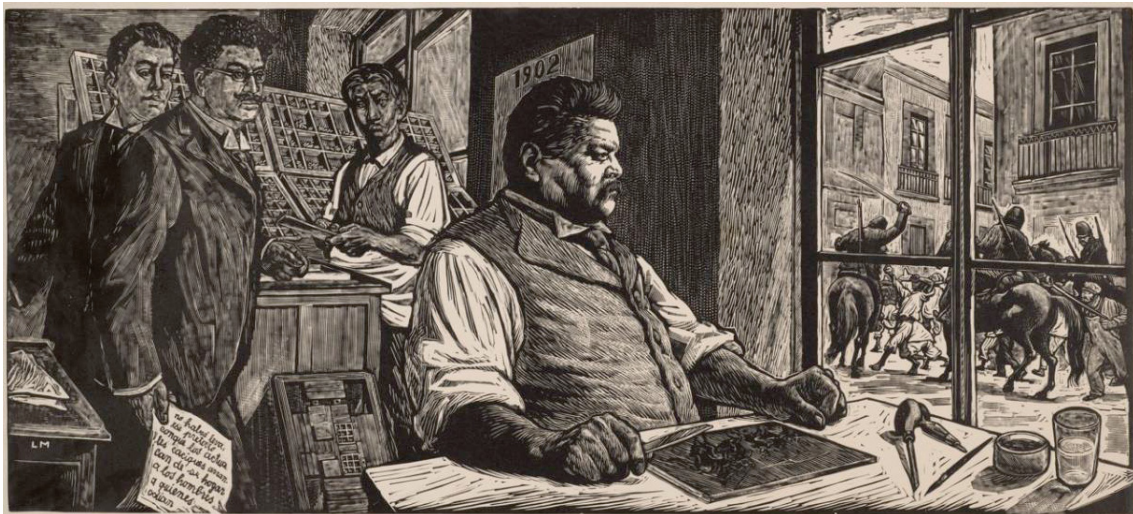


Figura 9 – MÉNDEZ, Leopoldo. **Homenaje a Posada** (1953). Linóleogravura. 35,5 x 79,3 cm. Fonte: Acervo do Art Institute of Chicago.



Figura 10 – Detalhe de *La Gaceta Callejera* (1892) e *Homenaje a Posada* (1953).



Figura 11 – MÉNDEZ, Leopoldo. *El ejército de Don Porfirio al servicio de las empresas yanquis* (1947). Linóleogravura. 21,5 x 30 cm. Fonte: Acervo Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

Diego Rivera refere-se a Méndez como o “verdadeiro sucessor de José Guadalupe Posada” (RIVERA, 1978, p. 287). Esse reconhecimento se deve ao trabalho dele junto do Taller de Gráfica Popular (TGP), uma organização de artistas que usou a figura e obra de Posada como referência para produzir uma arte de carácter popular.

No México das primeiras décadas do século XX, parte da classe artística e intelectual chamava de “arte popular” as produções pensadas, tanto nos seus temas, quanto nos seus suportes, para o consumo da população trabalhadora. Através do artifício do “popular”, eles rechaçaram a pintura de quadros em prol da continuidade da pintura mural e da produção de gravuras do TGP (GRACIA, 2002, p. 23-24).

Em *Homenaje a Posada*, por exemplo, Méndez retratou Posada na sua oficina quando a Revolução de 1910 estava prestes a irromper. A gravura sinaliza que ele testemunhara os levantes da população e os retratou nas suas obras. Ao fundo, vemos Ricardo Flores Magón, um revolucionário e militante anarquista, segurando o manuscrito do seu manifesto *Reforma, Libertad y Justicia*. Ao colocar os dois no mesmo espaço, Méndez eleva Posada à condição de personagem ativo no processo revolucionário mexicano.

Já em *El ejército de Don Porfirio al servicio de las empresas yanquis*, gravura que compõe a série *Estampa de la Revolución Mexicana* com outras 83, temos uma cena que faz referência à resistência dos indígenas yaquis contra o projeto de colonização dos seus territórios. Os yaquis foram derrotados pelas forças do Porfiriato e, entre 1900 e 1907, foram mantidos sob vigilância e gradualmente transferidos de Sonora para Yucatán. Esse regime foi mantido até 1908, quando Díaz decreta a deportação de todos os yaquis para o sul (GOUY-GILBERT, 1985, p. 54-55). Na gravura, vemos dezenas de pessoas sendo expulsas de suas terras pelo exército para abrir caminho para a implantação dos projetos de irrigação capitaneados pela empresa estadunidense Sonora & Sinaloa Irrigation Company.

A tomada da obra de Posada constitui-se uma operação recorrente no México do século XX para estabelecer ligações entre o popular ou a uma certa antiguidade indígena. O caso da Nana Serapia de Anita Brenner, por exemplo, serve como um laço que liga a escritora ao passado mexicano desde o berço e é um elemento biográfico relevante para entendermos seu lugar no projeto cultural vigente no país durante a década de 1920.

2.2 JOSÉ VASCONCELOS E O MÉXICO DOS ANOS 1920

A Nana Serapia descrita nas biografias de Brenner é uma personagem um tanto nebulosa, não possuímos muitos relatos sobre a sua pessoa para além das poucas passagens presentes nos seus escritos. Mas Susannah Glusker, filha da escritora, no seu *Anita Brenner: A Mind of Her Own* (1998), retrata a babá como uma amável cuidadora e dedicada instrutora. Graças a ela, a jovem Anita teria sido capaz de captar a vida mexicana e a “filosofia indígena primeva” (GLUSKER, 1998, p. 100).

No seu regresso ao México em 1923, Anita Brenner contou com o auxílio da B'nai B'rith. O diretor da associação de assistência aos judeus no país, Joseph Weinberger e a sua esposa, Frances Toor, para além de trazerem-na para a capital, introduziram-na aos seus círculos de amizades. Em uma carta de 24 de setembro de 1923 para o seu amigo de infância Jerry Aron, Brenner conta — de uma forma animada e em uma escrita um tanto descuidada — como eram os cafés da manhã no Sanborns da tradicional Casa de los Azulejos:

Durante a sua refeição, pessoas interessantes que você conhece — ou deveria conhecer, aparecem e conversam — ah, livros e política e teatro e fofocas — sobre os cigarros e o café. Há Goopta, revolucionário hindu, que ensina

sânscrito na universidade e também ensina nas escolas públicas, que é famoso e intrigante e encantador. Há os Wolfs, comunistas, leitores ávidos, agradáveis e bastante encantadores, principalmente a esposa. Existem muitos outros — todo mundo que tem algum tipo pretensão de intelectual-ismo (?) [*intellectualism*] está meio que ligado a ele. Artista [sic], escultores, escritores, socialistas, músicos, poetas — intelligentsia [sic], mas não como a imitação que temos, Jerry. Eles não são nem um pouco sensacionalistas. Que o amor é livre é uma questão tão aceita que ninguém jamais pensa em se incomodar em afirmar isso. Todos falam a mesma língua, ou seja, todos se entendem, aprovando ou não. Mas não literalmente, pois o francês, o alemão, o itliano [sic], o inglês e, é claro, o espanhol, passeiam agradavelmente. Claro que eu aproveito isso, tudo isso, e quase todo mundo dá conselhos a mim e a Panchita [Frances Toor], mesmo que ela seja a Sra. Weinberg [sic]. Claro que eu aprecio isso, tudo isso, e não posso deixar de me perguntar por que eles se preocupam com algo tão inatingível quanto eu. Mas é isso. Estamos em um nível e tanto aqui. Nenhum esnobismo, preconceito de qualquer tipo — racial, monetário, de aparência — Quanto à raça, não poderia haver. Há muitos tons de pele e bandeiras representadas. Quanto ao dinheiro — bem, praticamente todos eles têm “nombramientos” (contratos), o que significa uma hora ou duas de trabalho nas escolas governamentais, o que significa muita política e chances casuais de serem pagos. Todo mundo está sempre emprestando de todo mundo, o que é bastante reconfortante, como um lar. Mas isso é tão real, tão simples, tão sem constrangimento e de modo algum frenético que eu me sinto com vontade de abrir minhas asas, colocar minha máquina de escrever debaixo do meu braço e ir para o céu ou para algum lugar mais sossegado para alcançar uma obra-prima (GLUSKER, 1998, p. 33-34; LÓPEZ, 2013, p. 124, tradução nossa).

O que Brenner descreve é a existência de um lugar de sociabilidades constituído por uma rede formal ou informal de intercâmbios culturais e por um ambiente de relações afetivas (GOMES, 2004, p. 52-53). Entretanto, mais interessante do que a emergência de uma estrutura de interdependência durante o “vai e vem” do café da manhã é a revelação do elo que unia todos esses amigos: o governo de Álvaro Obregón.

Obregón foi presidente do México entre os anos de 1920 e 1924. O caudilho foi eleito após depor o presidente Venustiano Carranza através do golpe conhecido como Plano de Agua Pietra. Ao assumir a presidência, Obregón se encontrou no meio de uma situação delicada, à sua esquerda estavam os grupos mais radicais, que aspiravam escalar a Revolução de 1910, e à sua direita se mobilizavam os setores reacionários e clericais. Para apoiá-lo, o presidente apelou para a massa trabalhadora e para os intelectuais progressistas (RODRÍGUEZ, 1969, p. 198). Destes, o governo comprou o apoio através das políticas de fomento cultural criadas por José Vasconcelos, o Secretário de Educação Pública de Obregón.

Na vivaz descrição dos desjejuns de Anita Brenner, ela menciona que vários dos seus confrades tinham suas rendas condicionadas aos *nombramientos* ofertados pelo Estado. Vasconcelos foi o responsável pela mobilização de uma série de artistas plásticos, fotógrafos, escritores, etnógrafos e antropólogos no processo de construção de uma

identidade nacional após a conturbada década de 1910. A elite cultural liderada por ele foi responsável por dar legitimidade ao governo através da conversão do passado recente do país em um mito político em que uma sequência de guerras e conflitos civis foram transformados em uma revolução (BRADING, 2004, p. 21-22).

A ação mais conhecida tomada pelo chefe da Secretaría de Educación Pública (SEP) foi um projeto estético. Embora ele não o tenha batizado, citou com detalhes os seus meios e objetivos ao final do seu ensaio *La raza cósmica* (1925):

Para expressar todas essas ideias que estou tentando apresentar hoje numa síntese rápida, há alguns anos, quando ainda não estavam bem definidas, tentei dar-lhes signos no novo Palácio da Educação Pública do México. Sem elementos suficientes para fazer exatamente o que eu desejava, tive que me contentar com uma construção renascentista espanhola, com dois pátios, com arcos e passarelas, que parecem uma espécie de asa. Nos painéis dos quatro ângulos do adro, fiz alegorias da Espanha, do México, da Grécia e da Índia, as quatro civilizações particulares que mais têm a contribuir para a formação da América Latina. Em seguida, abaixo dessas quatro alegorias, quatro grandes estátuas de pedra das quatro grandes raças contemporâneas deverão ser erguidas: a Branca, a Vermelha, a Negra e a Amarela, para indicar que a América é o lar de todos e de tudo que você precisa. Finalmente, no centro, deveria ser erguido um monumento que de alguma forma simbolizava a lei dos três estados: o material, o intelectual e o estético. Para indicar que, mediante do exercício da lei tríplice, chegaremos à América, antes de qualquer outro lugar do globo, à criação de uma raça feita com o tesouro de todas as anteriores, a raça final, a raça cósmica (VASCONCELOS, 1948, p. 53-54).

O Palácio do qual Vasconcelos fala é a sede da SEP, uma edificação do século XVII construída como convento para a Ordem da Imaculada Conceição e reformada em 1921 para servir como centro da instituição. Durante a adaptação, que também alterou parte da fachada do local para um estilo neoclássico, foram integrados aos espaços internos os elementos relatados pelo secretário, com exceção de dois.

Nos pátios da SEP não existem estátuas sobre as quatro raças, ou sobre a sua união, e nem acerca dos três requisitos para a evolução humana final. No entanto, um conjunto escultórico mais sutil, mas muito significativo, faz-se presente desde a inauguração do prédio. Até hoje, todos os que adentram à SEP pela sua entrada principal passam por debaixo de Apolo, Minerva e Dioniso (Figura 12).



Figura 12 – ASÚNSOLO, Ignacio. **Conjunto de Apolo, Minerva e Dionisio** (1921). Fonte: Secretaría de Educación Pública. Los murales de la Secretaría de Educación Pública. Libro abierto al arte e identidad de México Primera edición. 2018, p. 5-6.

A importância do conjunto para o projeto estético de Vasconcelos foi mencionada durante o discurso de inauguração do edifício:

Para decorar o topo da fachada, foi criado um conjunto — executado por Ignacio Asúnsolo — da inteligência que é Apolo, da paixão que é Dionisio, e da suprema harmonia da divina Minerva que é a padroeira e a tocha desta clara dependência do Poder Executivo da República (VASCONCELOS, 2015, p. 7).

A obra de Asúnsolo traz a potência configuradora do muságeta Apolo, condutor das filhas da Memória, de costas para Dioniso, divindade do “perder-se”, da ação impulsiva. Essa diferença entre essas duas divindades é tomada como o motor da tragédia grega por Friedrich Nietzsche no seu *O nascimento da tragédia* (1872), no qual Apolo é o responsável pela arte figurativa e, por analogia, tomado como soberano da inspiração artística advinda do sonho. Ali, o poeta, de forma individual, poderia experimentar sensações que surpassariam qualquer possibilidade real graças à agência de Apolo. Já Dioniso, responsável pela arte não-figurada da música, opera na dimensão da embriaguez, capaz de deslocar a consciência não apenas do indivíduo, mas de todo um grupo. Dioniso, o desconfigurador, pode borrar as fronteiras entre a realidade e a fantasia, entre a arte e o artista no momento da sua festa (NIETZSCHE, 1992, p. 27–31).

Apolo é uma divindade solar e configuradora, zelosa pela diferenciação do onírico da realidade. Mesmo a aparente confusão causada pela arte divinatória das pitonisas, por exemplo, só é permitida por ser inspirada pela sua iluminação divina sobre a escuridão do destino. Afinal, ele é também símbolo da soberania da cultura sobre as forças primevas da natureza. Eurípedes, em *Ifigênia em Táurida*, conta como ao matar a Píton, um monstro de Gaia, e tomar o oráculo de Delfos para si, o filho de Leto e de Zeus marca a vitória da ordem olímpica sobre a antiga.

Dioniso, pelo contrário, não possui uma narrativa tão triunfal quanto a do seu meio-irmão. Os *Hinos Órficos* falam de um Dioniso subterrâneo, devorado, três vezes nascido (de Perséfone, de Sêmele e de Zeus), rural e destinado a suceder o seu pai. Eurípedes, em *As Bacantes*, conta a história do retorno do deus a Tebas para executar a sua vingança sobre os seus parentes, que duvidaram da palavra da sua mãe e da sua própria natureza divina. A desforra ocorre através do brutal filicídio de seu primo, Penteu, pelas mãos de Agave durante um frenesi colérico induzido por Dioniso. A sua vitória não é uma conquista, é apenas a aplicação da justiça olímpica e o exercício do direito de implantação do seu culto entre os humanos, somente o necessário para a sua condição divina.

Vasconcelos refere-se a Apolo e Dioniso pelos seus nomes gregos, enquanto a figura de Atena é referenciada por seu equivalente romano, Minerva. Esta é propositalmente assim chamada pela sua condição na Tríade Capitolina, onde era uma entidade relacionada dos líderes e ao futuro do Império Romano, uma divindade de proteção e cura, e menos uma civilizadora, como a Palas Atena grega (GIRARD, 1981, p. 228). Ao centro do conjunto, Minerva atua como personificação do projeto educacional do governo Obregón e, principalmente, nos fornece indícios de como Vasconcelos pensava o seu próprio.

No seu período de formação, Vasconcelos foi membro do Ateneo de la Juventud junto de proeminentes figuras latino americanas como Antonio Caso, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Justo Sierra, Diego Rivera e Roberto Montenegro. A associação, fundada em 1909, mobilizava estudantes, escritores, críticos literários, pintores, advogados e futuros políticos contra as políticas positivistas do Porfiriato para a cultura e para a educação no México. Esses jovens, chamados posteriormente de ateneístas, desejavam implantar um modelo humanista moderno, laico e progressista em contraste com o cientificismo e o darwinismo social dos projetos do governo Díaz (MONSIVÁIS, 2010, p. 30-33). Contudo, Gabriel Vargas Lozano vê com desconfiança esse engajamento

anti-porfirista do grupo, até porque tiveram endosso do regime. Para ele, esses jovens estavam mais preocupados em debater temas literários e filosóficos do que participar ativamente do debate público, o que não os impediu de tomar uma parte nos créditos pela Revolução (LOZANO, 2010, p. 33-37).

Crítico do Porfiriato ou não, o grupo tinha no seu germe o Arielismo, uma corrente filosófica latino-americana surgida do impacto da obra *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó. O ensaio é uma ode à juventude latino-americana, o motor de uma mudança humanista espiritualizada que poderia ocorrer na região sob a égide dos educadores (RODÓ, 1947, p. 159). Inspirado por *A Tempestade* de Shakespeare, o escritor uruguaio contrapôs as personagens Caliban e Ariel, usando-as como analogia para a situação geopolítica do continente. O monstro é relacionado à sensualidade e à torpeza do imperialismo estadunidense, enquanto o espírito à nobreza e à racionalidade dos latino-americanos (RODÓ, 1947, p. 42).

Dois anos antes de *Ariel*, Rubén Darío havia estabelecido a mesma relação em seu ensaio *El triunfo de Calibán* (1898). Mas nele, os latino-americanos foram representados por Miranda, a filha do senhor de Ariel e Caliban, o feiticeiro Próspero, que jamais cedeu às investidas sexuais do monstro. O ensaísta nicaraguense foi um dos primeiros a abordar o assunto no continente, o seu artigo *Edgar Allan Poe* (1893), publicado na *Revista Nacional*, considera os Estados Unidos como o reino de um Caliban que se embriaga de *whisky* em vez de vinho. Paul Groussac foi outra figura sul-americana importante que escreveu sobre a brutal “beleza calibanesca” de Chicago em um artigo de 1893, mas publicado apenas em *Del Plata al Niágara* (1897). Alguns anos depois, em maio de 1898, Groussac atribuiu de forma pejorativa o adjetivo “calibanesco” aos atos imperialistas tomados pelos Estados Unidos em um discurso por conta da intervenção do país em Cuba (RICUPERO, 2016, p. 375-379). No entanto, Rodó, leitor de Darío, diferencia-se dele e de Groussac ao introduzir a figura de Próspero na sua análise.

Se Ariel simboliza as virtudes latino-americanas e Caliban é a personificação do utilitarismo saxão, Próspero — em uma leitura que aparece mais claramente em *El mirador de Próspero* (1913) — é o intelectual capaz de conciliar os ânimos dos dois antípodas para conduzi-los para um futuro afortunado através da sua “alta direção moral” (RODÓ, 1947, p. 94).

Rodó escreve entre o Tratado de Paris (1898) e o porrete de Roosevelt (1901-1909), momento no qual os olhos do norte e do Velho Mundo observavam cobiçosos as repúblicas ainda pouco organizadas da América. Sua posição receosa em relação às

soluções apresentadas pelo Norte se deve ao seu interesse por encontrar respostas para os problemas coloniais a partir da América Latina, e a resposta que encontrou não está na riqueza material da região e sim nas mentes de seu povo, especialmente nas dos jovens.

Ariel é um espírito capaz de operar magias meteorológicas poderosas e ilusões intransponíveis em Shakespeare. Ele é uma peça fundamental para o estratagema de vingança de Próspero. Porém, Ariel só obedece a seu mestre por estar vinculado ao feiticeiro por contrato. A desobediência é uma característica inerente a sua personagem. Quando Próspero é exilado na ilha onde a trama se passa, ele encontra o espírito aprisionado em uma árvore, uma punição por ter se recusado a obedecer Sycorax, a falecida feiticeira que habitou o local antes da chegada do legítimo Duque de Milão (SHAKESPEARE, 2006, p. 28-29). Ariel anseia por sua liberdade por toda a obra, conquistando-a apenas ao seu final.

Quando Caliban tenta estuprar Miranda, filha de Próspero, este o bane da sua morada e usa de sortilégios para obrigar o meio-monstro a cumprir as suas ordens, tarefas que ele realiza sempre sob protesto (SHAKESPEARE, 2006, p. 32). Ou seja, tanto o espírito quanto o nativo são dirigidos. Ariel obedece a todos os comandos do mestre, executando-os de forma impecável, pois suprir as demandas dele é o único meio para a sua libertação. Já o caso de Caliban é diferente, o seu único ato de revolta, o complô para a derrubada de Próspero, é secretamente frustrado ainda no seu nascimento graças à interferência do dedicado gênio do Ar (SHAKESPEARE, 2006, p. 83).

Próspero possui o controle absoluto da ilha durante toda a peça, nada lhe passa desapercibido. Iniciado nos mistérios, libertou Ariel do selo da feiticeira Sycorax, usando-o compulsoriamente na sua vingança contra os conspiradores naufragados. Erudito, instruiu Caliban nos campos da linguagem e da técnica (SHAKESPEARE, 2006, p. 33-34). Próspero mostra-se um educador, um agente capaz de extrair ao máximo a capacidade dos seus servos. Esse aprimorador da terra e das pessoas, é um homem nobre e justo com os seus seguidores mais devotos, mesmo em suas falhas.

Quando assume a SEP, Vasconcelos vê os educadores como Minerva — aliás, ainda hoje, a mesa do Secretário de Educação Pública do México abriga uma estatueta da deusa adquirida pelo primeiro secretário (BENAVIDES, 2017) —, como os responsáveis por moldar os corpos e o espírito dos mexicanos. Essa formação dupla estava presente desde o projeto de criação da secretaria, que defendia não apenas a expansão da infraestrutura educacional, mas também o fomento de uma “arte elevada” capaz de formar um “espírito nacional” (EDER, 1990, p. 106).

A ideia da construção de um nacionalismo guiado pelos educadores surge logo em sua juventude. Em *La originalidad americana* (1916), incita-os a criar uma nova tradição cultural e estética a partir da união da arte indígena com a arte moderna (POSADA, 1963, p. 392-393). A construção da narrativa nacional mexicana começa na década de 1920, quando o Estado cria uma rede de escolas primárias pelo interior do país. Todas as escolas públicas estavam unidas por meio de um currículo que fomenta a instrução das camadas populares da sociedade em campos como alfabetização, história nacional, desporto e higiene (GERSTLE, 2008, p. 425).

A formação nacional é um ponto central no pensamento vasconceliano e está relacionada com a conciliação racial no país. Esta ideia está melhor sinalizada em *La raza cósmica* — o mesmo ensaio no qual ele descreveu seu projeto estético para o edifício da SEP —, no qual ele exaltou a pungência étnica latino-americana, e que aparece também nos quatro painéis no local conhecido com *Patio del trabajo* da SEP (Figura 13 e Figura 14).



Figura 13 – CENTURIÓN, Manuel. **Painéis do México e da Espanha** (1922). Painel em pedra. Fonte: SECRETARÍA de Educación Pública. Los murales de la Secretaría de Educación Pública. Secretaría de Educación Pública: Ciudad de México, 2018.



Figura 14 – CENTURIÓN, Manuel. **Painéis da Grécia e da Índia** (1922). Painel em pedra. Fonte: SECRETARÍA de Educación Pública. Los murales de la Secretaría de Educación Pública. Secretaría de Educación Pública: Ciudad de México, 2018.

A série foi produzida por Manuel Centurión a pedido de Vasconcelos, que explicou as suas intenções com as peças durante o discurso inaugural da SEP:

A Grécia, mãe ilustre da civilização europeia da qual somos descendentes, é representada por uma jovem que dança e pelo nome de Platão que contém toda a sua alma. A Espanha aparece na caravela que ligou este continente ao resto do mundo, na cruz da sua missão cristã e no nome de Las Casas, O Civilizador. A figura asteca lembra a arte refinada dos povos indígenas e o mito de Quetzalcóatl, o primeiro educador nesta zona do mundo. Finalmente, no quarto painel, o Buda aparece envolto em sua flor de lótus, como uma sugestão de que nesta terra e nesta estirpe indo-ibérica o Oriente e o Ocidente, o Norte e o Sul, devem se encontrar, não para chocar-se e destruir-se, mas para combinar-se e confundir-se em uma nova cultura amorosa e sintética (VASCONCELOS, 2015, p. 6).

O painel da Grécia é uma referência ao suposto berço da civilização ocidental, uma fonte de onde emergiram as nações europeias após a queda de Roma. Em *La raza cósmica*, Vasconcelos afirma que os gregos foram os precursores da miscigenação. Através deles, a raça branca teria conquistado o mundo e criado os meios para miscigenação de todas as raças, estabelecendo as bases materiais e morais para a união do mundo em torno de uma única raça (VASCONCELOS, 1948, p. 15-16).

O ministro concebe as caravelas espanholas como o elo que ligou o Velho Mundo ao Novo, e Bartolomeu de las Casas como o motor do desenvolvimento humano na região. Durante o ensaio, Vasconcelos alude às benesses que os exploradores espanhóis fizeram aos indígenas: homens como Cortês e Pizarro teriam se aproximado dos ameríndios com respeito e amor, formando famílias e colocando Cristo nos seus corações. Os indígenas só teriam sofrido violências quando o interesse dos inábeis aristocratas espanhóis suplantou o nobre espírito dos exploradores (VASCONCELOS, 1948, p. 22).

O painel do México traz Quetzalcóatl, a divindade tutelar da humanidade na mitologia asteca, tomado por Vasconcelos como o primeiro educador e civilizador da América. Em *Breve História de México* (1956), o ministro fala de Quetzalcóatl como um deus pacífico e avesso à prática de sacrifício e, por isso, os missionários espanhóis usaram-no como instrumento de catequização (VASCONCELOS, 1978, p. 150). Entretanto, trate-se de uma leitura equivocada, pois o culto à divindade não era nada avesso ao sacrifício (LAFAYE, 1974, p. 140-141). Mesmo assim, Vasconcelos afirma que os espanhóis ajudaram os astecas com a proibição, colocando a civilização sobre a barbárie e estabelecendo a moral cristã na América (VASCONCELOS, 1978, p. 61).

A Índia, na figura de Buda, foi entendida como um indicativo do Oriente, do amor e da união. Mas essa visão orientalista está interessada em justificar um discurso de

miscigenação racial sob um verniz espiritual e místico. O país é visto como um análogo da condição colonial do México, onde ambos só progrediram tecnicamente graças ao contato com os povos brancos (TORRES-RODRÍGUEZ, 2015, p. 78-82).

A produção dos painéis reafirma as ideias redentoras de Vasconcelos, que via o México como um país propício para a formação de um novo tipo humano que chamou de “raça cósmica”. Essa nova civilização, capaz de educar e espalhar o amor pelo mundo, poderia florescer na América caso um processo de miscigenação racial completo ocorresse na região (VASCONCELOS, 1948, p. 35-43). Essa percepção culturalista de fundo racial não ficou restrita à decoração da SEP, suas ideias redentoras apareceram também através da iniciativa mais famosa da sua administração, a pintura mural.

2.3 LA RAZA E MURALISMO MEXICANO

Os primeiros murais pintados no México dos anos 1920 foram financiados pela SEP. Graças às comissões da secretaria, vários prédios públicos tiveram suas paredes preenchidas com afrescos. O ano de 1921 marca o início da primeira fase do Muralismo e a primeira obra produzida pelo movimento foi feita por Roberto Montenegro no antigo Templo de San Pedro y San Pablo, hoje Museo de las Constituciones. Neste mural, intitulado *El árbol de la vida* (Figura 15), Montenegro pintou uma árvore em floração cujos galhos estão ocupados por tatus, lagartos, onças, macacos e diversos pássaros mesoamericanos. Ao centro do afresco, vemos uma bandeira com a frase “A ação supera o destino, vença!”. E, à frente do tronco, temos um homem cercado por doze mulheres.



Figura 15 – MONTENEGRO, Roberto. **El árbol de la vida** (1922). Fresco e encaustica. Fonte: Acervo EME-EQUIS.

O homem aparece em pé vestindo uma armadura preta. Ele está com as mãos para trás e com as pernas afastadas, em uma posição militaresca moderna. As mulheres ao seu redor, seis de cada lado, já foram relacionadas aos 12 artigos da fé, às horas, aos meses e aos signos zodiacais (SANCHEZ, 2017, p. 24). Esta última opção é especialmente atraente, já que também se relaciona a um mural presente na cúpula da antiga capela do museu (Figura 16).



Figura 16 – GUERRERO, Xavier. **Los signos del zodíaco** (1921). Fresco. Fonte: Acervo do Museo de las Constituciones.

Feito por Xavier Guerrero, *Los signos del zodíaco* traz uma Rosa dos Ventos em formato solar. Os quatro pontos cardeais são marcados por pássaros que voam em direção à borda da cúpula, que também é adornada pelos símbolos das doze constelações do zodíaco. O Norte não é apontado de forma clara no plano, a única indicação existente se dá através do raio solar à esquerda. Este, forma a espiral que envolve a estrela central e termina no intervalo entre as casas de Áries e Peixes, a primeira e a última do zodíaco.

Contudo, a Cabala hebraica também nos oferece uma aproximação válida e mais abrangente para entendermos esses dois murais.

A Cabala, cujo modelo mais famoso é o da *Árvore da Vida*, traz em sua última Sefirá, Malkuth, a representação do plano da matéria e da ação. Se cada um dos botões brancos da árvore de Montenegro está relacionado a uma Sefirá, sendo o do topo a primeira (Keter), que simboliza a vontade pura, temos no homem de armadura a manifestação do ato criador no corpo do desbravador europeu. As mulheres podem ser realmente referências ao zodíaco, já que as doze letras simples da Cabala também estão relacionadas às casas zodiacais nas análises mais esotéricas. Mas, a situação muda de figura novamente ao descobrirmos que grande parte do mural de 1922 passou por uma intervenção.

A primeira versão de *El árbol de la vida* (Figura 17) trazia no lugar da personagem central um homem desnudo preso à árvore, tal qual nas cenas da execução de São Sebastião. Essa nova configuração do mural desvela uma possível motivação por traz da mulher que aponta o seu arco para o centro da obra. Ela é uma fazedora de mártires, um caminho para a agência divina, e, assim como São Sebastião sobreviveu à saraivada de flechas que deveria tê-lo matado para confrontar Diocleciano em seu retorno, ela assinala que o México foi construído sobre um sacrifício.



Figura 17 – MONTENEGRO, Roberto. *El árbol de la vida* (1921). Fonte: SÁNCHEZ, Esperanza Balderas. Los murales de Roberto Montenegro en el Ex Colegio Jesuita de San Pedro y San Pablo. Ceniapi: Ciudad de México, 2017, p. 23.

O aparecimento da longa peça de tecido que cobre a nudez da figura central, compartilhado por nove das dez mulheres, altera drasticamente o lugar delas na obra. Se antes elas representavam as horas ou as constelações, agora podem ser as Musas. Inclusive, a versão de 1921 altera consideravelmente a composição delas, Montenegro engessou o movimento dos seus corpos com mantos grossos e volumosos a mando do seu empregador (SANCHEZ, 2017, p. 24). As que se diferem do conjunto são a arqueira, que teve seu colo coberto, e a com traços indígenas que segura uma flor. Esta permaneceu inalterada, mantendo-se alheia à situação, em uma posição contemplativa.

Essas intervenções no templo foram as primeiras do Muralismo, mas estão longe de serem as mais famosas. Esse mérito acabou indo para os murais da Escuela Nacional Preparatoria — local hoje chamado de Antiguo Colegio de San Ildefonso —, onde encontramos os primeiros murais dos três pintores que alcançaram reconhecimento internacional e ficaram conhecidos como os *Tres Grandes*: David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco e Diego Rivera. Este último é autor do *La Creación* (Figura 18), o mural popularmente conhecido como a obra inaugural do movimento.

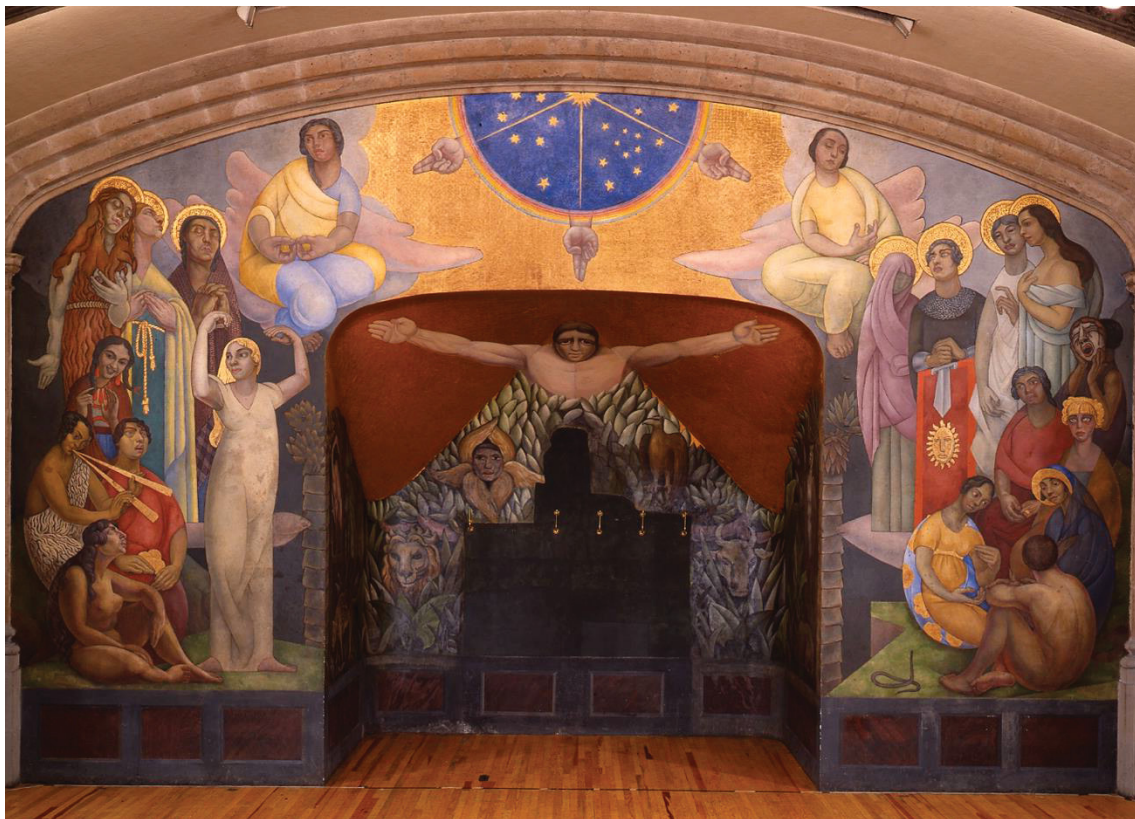


Figura 18 – RIVERA, Diego. **La Creación** (1922). Encaustica. Fonte: ZABÉ, Michel. AFMT, IIE-UNAM.

Nele, vemos o ideal cósmico-racial vasconceliano reforçado através da fundação de um novo Éden mexicano, no qual um Adão e uma Eva mestiços seriam os portadores das artes e das virtudes necessárias para o desenvolvimento de uma nova humanidade guiada pela moral cristã. Ao centro da alegoria, Rivera colocou um homem surgindo com os seus braços abertos de uma frondosa vegetação. Cercando essa figura, temos as personificações de diversos conceitos: o Conhecimento, a Fábula, a Tradição, a Poesia Erótica e a Tragédia ocupam a porção direita do mural, restando a Dança, a Canção, a Música e a Comédia no lado esquerdo. Na parte inferior da obra, em lados opostos, vemos Eva (à esquerda) e Adão (à direita), este acompanhado de uma serpente. Além dessas personagens, Rivera pintou, com as cabeças aureoladas, a virtude da Caridade, da Esperança e da Fé ao lado de Eva, e, ao lado de Adão, a da Continência, da Fortaleza, da Prudência e da Justiça, sinalizando assim as qualidades que cada um dos sexos deveria ter (OCAÑA, 2019, p. 30-31).

Esse tom alegórico e mitológico dos primeiros murais está alinhado com as premissas estatais para dar forma a um corpo nacional através de um didatismo estético. A produção dos murais foi apenas uma das frentes para a criação da nova nação mexicana, ela foi utilizada para indicar a institucionalização do compromisso de modernização e industrialização do país, para estabelecer um canal de diálogo e acalmar os ânimos da burguesia e do proletariado e para apaziguar as intenções revolucionárias campesinas ao inclui-los na retórica de coesão nacional que estava sendo construída (GREELEY, 2012, p. 18).

Em suas *Memorias* — um compilado de quatro textos autobiográficos publicados entre 1936 e 1939 —, Vasconcelos admite ter inspirado suas políticas nas de Anatóli Lunatcharski na URSS: “a ele devo meu plano e a mais nenhum outro” (VASCONCELOS, 1982, p. 19). Lunatcharski, quando diretor do Comissariado do Povo para a Educação (Narkompros), dirigiu a contratação dos professores de educação artística, direcionou as aquisições dos museus, interveio nas exposições, nas galerias e nos periódicos de arte e comissionou desde a construção de grandes monumentos até materiais para a alfabetização (BUCK-MORSS, 2018, p. 79). Por sua vez, o ministro mexicano delineou um ministério focado em três frentes: escolas, bibliotecas e Belas Artes — uma organização que definiu como mais “simples e orgânica”. As escolas ficaram responsáveis pela educação formal básica, as bibliotecas foram direcionadas para complementar a formação dos adultos através do fomento à leitura e as artes, no ambiente

escolar, ensinavam o canto, o desenho e a ginástica para os jovens mexicanos (VASCONCELOS, 1982, p. 19).

Vasconcelos foi um ministro preocupado com o papel da educação em seu país e dava igual importância para o seu próprio lugar nesse processo de formação nacional. Em uma passagem das suas memórias, ele ressalta a importância e o dever das elites na instrução do povo, como teria proposto Karl Liebknecht. Este, em sua leitura, seria contra o acúmulo desenfreado dos banqueiros, mas favorável à propriedade advinda das conquistas e dos méritos individuais (VASCONCELOS, 1983, p. 929). Segundo ele:

O plano de Liebknecht evita as monstruosidades do leninismo e assegura a permanência de uma sociedade sem injustiças, mas também com as justificações que a hierarquia natural impõe, o que nos torna diferentes em capacidade e necessidades e aptidões. E nada da Ditadura do Proletariado ou do Partido, que é apenas um pretexto para o abuso de uma gangue de criminosos (VASCONCELOS, 1983, p. 929-930).

Vasconcelos diz tirar essa conclusão do manifesto publicado à raiz do assassinato de Liebknecht e Luxemburgo, ou seja, do Manifesto Espartaquista. Mas, o texto do documento não faz nenhuma referência direta que justificasse essa sua análise. Apenas em um momento ele se aproxima da leitura do ministro: “Pedimos a vocês que elejam, em todos os lugares, Conselhos de Trabalhadores e Soldados, que tomarão o poder político em suas próprias mãos e, agindo todos juntos, estabelecerão a paz” (ZETKIN, LUXEMBURG, *et al.*, 2002). Entretanto, os socialistas alemães não falaram nada sobre hierarquias naturais ou aptidões específicas, apenas pediam pela organização formal dos trabalhadores do mundo. Apenas duas pequenas passagens do documento aludem a uma possível unificação de raças e culturas pelo socialismo: “Haveria apenas um povo, a humanidade trabalhadora de todas as raças e todas as línguas. [...] A Internacional salvará a raça humana!”. (ZETKIN, LUXEMBURG, *et al.*, 2002).

Em um texto intitulado *Um chamado aos trabalhadores do mundo*, publicado em 25 novembro de 1918 no jornal *Die Rote Fahne*, a mesma mensagem aparece de uma forma mais próxima das propostas de Vasconcelos:

Então, haverá apenas um povo: os humanos trabalhadores de todas as raças e línguas. Então, haverá apenas um direito: a igualdade de todos os homens. Então, haverá apenas um objetivo: prosperidade e progresso para todos. [...] “E a Internacional será a raça humana”. (ZETKIN, LUXEMBURG, *et al.*, 2003).

Vasconcelos adaptou o discurso socialista para servir ao nacionalismo mexicano, colocando a questão racial no lugar da luta de classes. Para ele, a miscigenação é o motor da história, só ela poderia “[unir] todos os homens em uma quinta raça universal, fruto das anteriores e superação de todo o passado” (VASCONCELOS, 1948, p. 16). Em *La Raza Cósmica*, ele defende que o futuro da América Latina repousa nos braços dos mestiços surgidos da união entre brancos, negros, amarelos e vermelhos. Estes, seriam a concentração das virtudes dos seus elementos formadores. O México de Vasconcelos é um lugar fértil para o florescimento de um novo tipo humano que se opõem à pureza racial anglo-saxã, uma etnia que insistiu em se preservar como branca e que, ao contrário do homem ibérico, não viu problema em se integrar às outras raças (VASCONCELOS, 1948, p. 35-36). Todavia, Vasconcelos não toma o México, bem como a porção Sul do continente americano, como o *melting pot* ideal em vão. Ele justifica a sua postulação adicionando aspectos mitológicos em sua narrativa unificadora e profética.

Vasconcelos usa a civilização mítica de Atlântida como um recurso para justificar o seu empreendimento racial. Constituída por homens de pele vermelha, ela teria se expandido a partir do continente perdido de Platão para gerar todas as grandes civilizações antigas. Mas, depois de espalhar a prosperidade pelo globo, foi se contraindo até restarem apenas os impérios Asteca e Inca (VASCONCELOS, 1948, p. 15). No entanto, mesmo que Vasconcelos afirme que a cor da pele dos indígenas americanos é da cor da dos atlantes, ele tem profunda consciência de que esse aspecto da sua proposta está baseado em “uma teoria tão obscura quanto rica de sentido” (VASCONCELOS, 1948, p. 14). Ele tem ciência do absurdo que é tomar um mito por realidade, mas não titubeia em usá-lo como analogia para a pujança do espírito dos indígenas. Pois é dada à valorosa mistura das raças, especialmente a ocorrida entre a dos ameríndios e a dos europeus, que a América Latina teria tido a chance de conectar os fragmentos espalhados dessa civilização prodigiosa para salvar e redimir os humanos.

Vasconcelos também se esforça para justificar as benesses e feitos das civilizações que se abriram à mistura. Segundo ele, os egípcios só teriam florescido após a absorção de povos negros, os helênicos misturaram-se e foram diluídos pelos romanos, e estes pelos povos bárbaros. Já na América, os Estados Unidos e a Argentina ficaram aparte do processo de mestiçagem, com uma reprodução restrita entre raças afins, e as demais nações, como Equador e Peru, interromperam o processo antes do surgimento de uma nova raça devido a questões econômicas e políticas” (VASCONCELOS, 1948, p.

12). Restaria ao México de Obregón, já miscigenado, tomar a iniciativa de unir a América Latina em torno da raça cósmica.

Um último mural, finalizado no último ano da gestão de Vasconcelos, ilustra de forma mais direta a visão do secretário para a América. Também de Roberto Montenegro, *La unión de América Latina* (Figura 19) traz um mapa que localiza os países da região com seus nomes e bandeiras. O mural pontua alguns elementos culturais e geográficos, como a cordilheira dos Andes, um gaúcho na porção leste da Argentina e um minerador no estado de Minas Gerais. Além desses marcos, o mural apresenta o traçado de uma rota náutica que indica alguns dos principais portos da região.



Figura 19 – MONTENEGRO, Roberto. **La unión de América Latina** (1924). Fresco. 15.00 x 9.19 m.
Fonte: Acervo da Secretaría de Educación Pública.

Abaixo do mapa, vemos uma mulher de pele ocre e cabelos alaranjados brotando de dentro de uma árvore com os seus braços abertos e olhando para cima. Ela segura uma tocha na mão esquerda, cujas labaredas formam uma foice, e um martelo na direita. Essa personificação da América Latina acolhe sob seus braços um grupo bastante heterogêneo. Cortés, Vespúcio, Colombo, Pizarro e Vasco Núñez de Balboa estão à sua direita e Padre Hidalgo, San Martín, Bolívar, Sucre e Tiradentes à sua esquerda. Colombo e Bolívar têm cada um à sua frente duas mulheres prostradas e de torso nu. Cada uma delas segura uma pequena chama alaranjada, da mesma cor dos cabelos da mulher ao centro, reconhecendo-os como os civilizadores mais ilustres da região.

A presença de duas figuras indígenas nos extremos do mural, uma usando um elmo asteca e outra com a cabeça cercada por uma auréola, em uma possível referência a Cuauhtémoc e a São Juan Diego Cuauhtlatoatzin, reafirma a conexão entre os autóctones e os europeus. O primeiro indica a permanência da herança asteca no México e o último a aceitação dos costumes estrangeiros por parte dos indígenas. Por fim, abaixo deles, em uma espécie de mármore *trompe l'oeil*, temos um retrato do dramaturgo mexicano Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza — considerado um importante retratista do mundo novo hispânico e da nacionalidade mexicana por Ureña (UREÑA, 1915, p. 18-19) — e do outro do escritor de *El triunfo de Calibán*, o poeta nicaraguense Rubén Darío.

La unión de América Latina é um dos últimos murais no qual a influência direta de Vasconcelos aparece de forma clara. Ao final de 1923, os muralistas se organizaram em uma agremiação, chamada de Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE). No seu manifesto, assinado por David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto e Carlos Mérida, os sindicalistas condenam a rebelião delahuertista, defendem o governo de Obregón e apoiam a candidatura de Plutarco Elías Calles para a presidência do país nas eleições do ano seguinte.

2.4 DIEGO RIVERA E A REVOLUÇÃO DOS MURALISTAS

O manifesto do sindicato é publicado durante a revolta encabeçada por Adolfo de la Huerta, surgida de uma cisão do Partido Liberal Constitucionalista (PLC). Em 1923, o PLC ficou dividido após o presidente Obregón anunciar o seu apoio à candidatura de Calles para o cargo de presidente na eleição seguinte (CARR, 1996, p. 53). Vasconcelos era partidário de Adolfo de la Huerta, que lhe nomeou para o cargo de reitor da

Universidad Nacional de México em 1920, assim que retornara do seu exílio nos Estados Unidos por conta da Revolução de 1910.

No texto, os vinculados ao SOTPE alertam para a iminência de um conflito que levará irmãos de raça e classe à guerra e convida a população a se unir em torno da “luta social e estético-educativa” empreendida pelo grupo (SIQUEIROS, 1923, p. 1-3). Essa união dos pintores deu início a sérias disputas entre eles e o Secretário de Educação Pública. Em suas *Memorias*, Vasconcelos afirma ser avesso à organização de artistas em sindicatos. Para ele, a produção artística era uma operação individual, os grandes artistas (como Rivera, Montenegro e Orozco), não precisavam se sindicalizar, pois esse tipo de associação só serviria aos artistas medíocres (VASCONCELOS, 1982, p. 261-262).

O secretário aparenta grande ressentimento do SOTPE. Na sua autobiografia, ele afirma que os muralistas consideravam-no um grande revolucionário e agente efetivo da revolução (VASCONCELOS, 1982, p. 261). Em outra passagem da sua autobiografia, ele afirma que a sua preocupação residia apenas na dimensão dos murais e na rapidez com que eram produzidos. Vasconcelos alegou pressa em concluir o maior número de murais durante sua gestão, pois, quando deixasse o cargo, nenhum outro ministro daria aos pintores a liberdade artística que dispunham naquele momento, teriam que pintar propaganda ou não pintariam mais nada (VASCONCELOS, 1982, p. 262). Contudo, mesmo com a desaprovação do Ministro, o Muralismo sofreu um deslocamento de perspectiva após a fundação do SOTPE e a renúncia de Vasconcelos. Os murais mitológicos que pregavam a união o povo mexicano através da raça ficaram menos comuns conforme os muralistas se aproximavam do marxismo-leninismo.

O alerta quanto ao conflito entre pessoas da mesma raça e classe presente no manifesto do sindicato foi um dos elementos levados a sério pelo movimento. Com a saída do Ministro, o discurso racial continuou a aparecer nos murais seguintes, mas passou a ser coadjuvante no Muralismo, como no caso dos murais que Rivera pintou na SEP. Essa série de obras, concluída em 1928, foi considerada pelo próprio Rivera como mais próximas de seu objetivo de aproximação para com as massas do que *La Creación*, que julgou ser demasiado metafórica para o entendimento da população (MARCH; RIVERA, 1992, p. 126). De fato, os murais da SEP, em especial o do segundo andar do *Patio de las fiestas*, são especialmente didáticos. Rivera preencheu toda a extensão dos muros do corredor com cenas de uma revolução alegórica.

O tema principal é o da união proletária no México, mas o pintor faz questão de retratar indígenas, negros e brancos guerreando, protestando e zombando da elite do país.

Em *La unión* (Figura 20) e em *Un solo frente* (Figura 21), por exemplo, Rivera retratou um momento de aproximação do povo mexicano em torno da revolução e da feitura dos laços que firmariam a nação mexicana: a união das classes e também das raças.



Figura 20 – RIVERA, Diego. *La unión* (1928). Fresco. Fonte: Acervo da Secretaría de Educación Pública.



Figura 21 – RIVERA, Diego. **Un solo frente** (1928). Fresco. 4.41 x 1.62 m. Fonte: Acervo da Secretaria de Educación Pública.

O primeiro mural traz camponeses, militares e operários; homens, mulheres e crianças de várias etnias cooperando em prol da nova nação que está por se formar. O segundo, apresenta uma mensagem similar, mas tem como enfoque a união das milícias camponesas com o exército estatal pelo bem da revolução. Rivera inicia a produção de *La unión* e de *Un solo frente*, bem como todo o projeto do segundo andar do *Patio de las fiestas* da SEP, em 1923, ano em que a sua produção é influenciada pelo seu envolvimento com o Partido Comunista Mexicano (PCM). Aliás, o PCM torna-se uma organização importante para os muralistas, tanto que três deles (Xavier Guerrero, Rivera e Siqueiros) integraram o comitê executivo do partido em 1923 (WOLFE, 1963, p. 150-151). A relação entre eles foi tão estreita que o jornal oficial do sindicato, o *El Machete*, foi integrado ao partido em 1924.

Rivera filia-se ao partido no final de 1922. Mesmo sendo um membro muito ativo, a SEP toma muito do seu tempo, o que desgasta a sua relação com o partido e acaba em o seu pedido de resignação em 1925. Ele é readmitido um ano depois, mas é expulso em setembro de 1929 por desobediência às políticas do partido. A principal razão da expulsão foi a defesa do pintor à fotógrafa Tina Modotti no caso do assassinato do militante cubano Julio Antonio Mella. A situação é agravada em 1936, quando Rivera intercede pelo asilo de Trotsky ao governo Cárdenas a pedido de Anita Brenner. Ele só foi aceito novamente no PCM em 1957, poucos anos antes da sua morte e após vários dos seus pedidos de filiação serem negados (AGUILAR-MORENO; CABRERA, 2011, p. 35-106).

A relação de Rivera e Vasconcelos também estava se desgastando ao longo do seu trabalho na SEP. Logo nos seus primeiros murais, o secretário interveio no trabalho do pintor ao pedir que o fragmento do poema *Al Minero*, de Gutiérrez Cruz, fosse removido do mural *Salida de la mina* (Figura 22). Tratavam-se das seguintes estrofes:

Compañero minero, doblegado bajo el peso de la tierra,
tu mano yerra cuando sacas metales para el dinero.
Haz puñales con todos los metales,
y así, verás que los metales
después son para ti (CRUZ, 2013).



Figura 22 – RIVERA, Diego. **Salida de la mina** (1923). Fresco. 4.78 x 2.15 m. Fonte: Acervo da Secretaría de Educación Pública.

Na sua autobiografia, Rivera relata que Vasconcelos implorou para que ele retirasse o trecho, pois a mensagem insurrecional do poema, que chamava os mineradores a tomar em armas para reivindicar os mesmos metais que eles tiraram da terra, era inadequada para a composição da obra (MARCH; RIVERA, 1992, p. 131). O mural mostra três mineradores saindo do seu insalubre ambiente de trabalho. Um deles, de braços erguidos e pés juntos, em uma alusão à crucificação de Cristo, está sendo revistado por um soldado.

O pintor cedeu ao pedido do ministro, mas em contrapartida pôde escrever um trecho de outro poema de Gutiérrez Cruz no mural *Abrazo*. Outra rusga ocorreu, mas Rivera disse ter permanecido firme e não removeu a passagem que apoia o estabelecimento de laços fraternos entre os trabalhadores do campo e da cidade para a tomada dos campos e das fábricas, resultando assim no fim dos impostos.

Jornaleros del campo y la ciudad desheredados de la libertad.
Hagan más fuerte el lazo
que los une en la lucha y el dolor,
y la fecunda tierra florecerá un abrazo de fuerza y de amor.
Ya después de ese abrazo no pagarán tributos ni mercedes,
y el potrero y la máquina darán todos sus frutos para ustedes (CRUZ, 2013).

Em uma última provocação, Rivera retratou Vasconcelos em um mural terminado em 1928 (quatro anos após a saída dele do cargo). Em *Los sábios* (Figura 23), ele pintou um grupo de revolucionários olhando para um grupo de intelectuais com desdém. Ali estão o poeta José Juan Tablada, a cantora Berta Singerman, o advogado e educador Ezequiel Chávez (sentado sobre livros de autores como Comte e Stuart Mill), o intelectual bengali Rabindranath Tagore e, de costas para o observador do mural, Vasconcelos aparece sentado em um pequeno elefante branco segurando uma pena. Em tom sarcástico, o Ministro relata: “O grande Diego Rivera me retratou, no pátio posterior do edifício que eu havia levantado, em uma posição infame, mergulhando a pluma no estrume” (VASCONCELOS, 2007, p. 261).



Figura 23 – RIVERA, Diego. **Los sábios** (1928). Fresco. 4.41 x 1.55 m. Fonte: Acervo da Secretaria de Educação Pública.

Siqueiros também entrou em conflito com o secretário. Em sua autobiografia, relata que pleiteou por semanas um espaço para pintar um mural que lhe agradasse, mas seu contratante insistia em manter o seu próprio projeto. Ao ceder aos desejos de Vasconcelos, ele recebeu o cubo de uma das escadarias do Antigo Colegio de San Ildefonso para pintar (SIQUEIROS, 1977, p. 184). No entanto, essas paredes não foram terminadas, sendo também motivo de ressentimento por parte de Vasconcelos durante o episódio da fundação do SOTPE. Pois, o secretário disse que relevou a lentidão do trabalho dele durante dois anos e ainda assim não foi apoiado pelos sindicalizados — os quais chama de “beneficiados” —, quando críticas foram levantadas contra ele pela imprensa (VASCONCELOS, 1982, p. 262).

A saída do benfeitor dos pintores da SEP refletiu-se em uma mudança no tema dos murais pintados nos prédios públicos. Entretanto, mesmo do rompimento com seu benfeitor, os muralistas buscavam novos referenciais para os seus trabalhos. Jean Charlot, um pintor francês radicado no México e que atuou como auxiliar de Rivera durante a pintura do mural *La Creación*, foi o primeiro a perceber na figura do gravador José Guadalupe Posada uma referência importante para a obra dos muralistas e atuou de forma ativa para que ele chegasse a tal lugar a partir da década de 1920.

3. O FALSO PROFETA

Jean Charlot conta que se deparou com a obra de José Guadalupe Posada quando caminhava pelas cercanias de Zócalo, a Praça da Constituição em 1920. Ali ele teria se deparado com Dona Carmen, a viúva de Antonio Vanegas Arroyo, na loja da família. Ela teria sido a responsável por vender para o jovem Charlot várias volantes à centavo com ilustrações de Posada e, depois, disponibilizado a ele as matrizes usadas para imprimir várias gravuras que foram cedidas ao acervo do Metropolitan em 1930. Esse material serviu para Charlot apresentar Posada como um “artista plebeu” dotado das raízes populares que os seus colegas muralistas tanto procuravam (TYLER, 2014). Mas a grande apresentação do gravador só ocorreu em 1925, com a publicação do ensaio *Un Precursor del Movimiento del Arte Mexicano: el Grabador Posadas [sic]*, na *Revista de Revistas*, um periódico mexicano de variedades com grande circulação.

O último domingo de agosto de 1925 marca a publicação do vigésimo quinto número da revista. A publicação era voltada para os estratos mais elevados da sociedade mexicana e trazia na sua seção literária textos de autores que iam de Edgar Allan Poe e Baudelaire até jovens latino-americanos como Alfonso Reyes (CRESPO, 2004, p. 682). Esse espaço cobiçado foi usado por Charlot para exaltar o gravador e a potente cultura mexicana, capaz de ridicularizar tudo que é estrangeiro. O México teria dado Posada ao povo, um artista-trabalhador que não dividia sua arte do seu ofício. Era um artista que conhecia a arte acadêmica, como a presença de uma cópia do *Juízo Final* de Michelangelo atestaria, mas que optava por subvertê-la. Sem apego pela perspectiva, mexia na proporção dos seus personagens conforme o seu desejo. O autor de mais de duas mil gravuras genuinamente mexicanas, com características tão fortes e “raciais” que poderiam se equiparar à arte bizantina, gravava suas obras diretamente sobre a matriz e chegara até a inventar a zincogravura. Ele também defende que Posada não era somente um caricaturista das classes empobrecidas, como algumas pessoas poderiam pensar, mas era também um retratista do drama humano. Suas gravuras sobre casos insólitos ou crimes bárbaros seriam os reflexos do desejo de uma raça forte como a dos indígenas por emoções igualmente fortes. Justamente por isso, os que buscam uma arte nacionalista no México, uma terra plástica por natureza, deveriam atentar para a legítima manifestação da arte indo-americana que é a obra de Posada (CHARLOT, 1925).

Antes de 1925, Charlot e Siqueiros haviam mencionado Posada no jornal *El Demócrata* em um artigo intitulado *El Movimiento Actual de la Pintura en México* (1923)

sob o pseudônimo de “Ingeniero Juan Hernández Araujo”. Nele, os pintores elevaram Posada à condição de precursor do movimento de renovação da arte mexicana, dotado de uma arte com atributos populares e dono de grandes contribuições estéticas aos artistas locais (ARAUJO, 1923).

Mencionamos que Diego Rivera intitulou Leopoldo Méndez de o “verdadeiro sucessor de José Guadalupe Posada”. Isto aconteceu em um artigo de 6 de janeiro de 1945 da *Así*, em um número especial onde a revista colocou as seguintes questões para os envolvidos no SOTPE:

1. Existe uma crise na pintura contemporânea no México?
2. Se existe, quais são suas manifestações?
3. O auge da pintura mexicana — observada anos atrás — deve-se realmente às circunstâncias revolucionárias que uniram os pintores no famoso Sindicato de 1921 e à plataforma que emana dele?
4. A desintegração do Sindicato, o abandono da sua plataforma, a tácita “rebelião” dos jovens contra as “limitações” impostas por sua ideologia foram causas da chamada crise ou, ao contrário, fatores necessários para a criação de um novo e mais elevado estágio na pintura mexicana?
5. O prolongamento, ressurgimento ou superação desse auge observado na pintura mexicana está necessariamente ligado à pintura mural?
6. O conteúdo ideológico favorece ou prejudica a criação de grandes obras de arte? (RIVERA, 1978, p. 285).

Nesse contexto de necessidade de reafirmação da sua posição como um dos mais importantes pintores do movimento, Rivera coloca seu colega gravador como herdeiro da fortuna de Posada. Mas, alguns anos mais tarde, ele também mencionou a importância de Posada para sua formação na sua autobiografia — publicada em 1960, mas composta por entrevistas coletadas entre 1944 até sua morte, em 1957, por Gladys March.

Rivera estudou na Academia de San Carlos dos 10 aos 19 anos. A sede da instituição ficava a poucas quadras dos dois endereços que a oficina de Posada ocupou entre 1896 e 1905. Durante esse período, ele afirma que se deparou com o estabelecimento quando estava a caminho das suas aulas, que foi tocado pela arte do gravador, um sujeito distante da arte acadêmica e estava despreocupado com fama ou renome, e que o ensinou que a emoção era alma da obra-prima (MARCH; RIVERA, 1992, p. 35).

Bertham Wolfe, biógrafo e amigo do pintor, descreve a relação entre os dois como de amizade em uma anedota sobre o dia em que o jovem Rivera foi convidado a entrar na oficina de Posada. Segundo ele, Rivera espiava as gravuras recém impressas quando o gravador perguntou a ele:

“Você gosta dessas gravuras?”
“De fato. Eu gosto de todas elas.”
“Como isso é possível?” perguntou o gravador. “Uma é de Michelangelo, e o resto é do seu humilde servo.”
“Elas são igualmente preciosas”, disse o menino. “Elas são diferentes, mas iguais.”
“Agora, por favor, me diga onde você vê alguma semelhança entre Michelangelo e isso?”
“Movimento”, disse Diego, que havia aprendido sua lição de mestre. “Você não vê, *señor*, como em ambas as figuras se movem? Elas se movem e surpreendem porque parecem mais vivas do que as pessoas que passam na rua.”
“Imagine, garotinho”, disse Posada, lisonjeado, “ninguém no mundo além de você e eu sabe disso!” (WOLFE, 1963, p. 34-35).

A partir de então, Rivera teria começado a frequentar a oficina de Posada todas as tardes para apreciar as gravuras e para ver o seu novo mestre trabalhando. Essa relação íntima aparece também em 1947, quando ele retratou-se de mãos dadas com um esqueleto vestido como uma dama da alta sociedade no centro do mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (

Figura 24 e Figura 25). A figura dá uma das mãos para uma versão infantil do pintor e o braço para Posada. Os três caminham pela Alameda Central, como uma família, em meio a uma turba anacrônica formada por proeminentes figuras pré-coloniais e modernas. Alguns anos mais tarde, Rivera intitularia Posada “o maior artista do povo mexicano” no esboço de *Merchant of Art* (Figura 26).



Figura 24 – RIVERA, Diego. **Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central** (1946-1947). Fresco. 15,6 x 4,7 m. Fonte: Acervo Fernando da Rosa.



Figura 25 – GUZMÁN, Juan. Detalhe de **Fotografia do mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*** (1949). 10 x 12,5 cm. Fotografia. Fonte: Acervo da Fundação Televisa.



Figura 26 – RIVERA, Diego. **Merchant of Art** (1944-1953). Tinta sobre papel. 21.3 x 27.6 cm. Fonte: Acervo do Detroid Institute of Art.

O esboço apresenta uma das visitas do jovem Rivera à oficina de Posada. Rivera retrata-se observando Posada trabalhar minuciosamente sobre uma matriz, como um aprendiz olhando para seu mestre. Rivera também retrata dois mundos no esboço, o da porção direita é o de Don Hugo, “o maior mestre da [alta] sociedade”; um homem bem vestido, com unhas compridas, laureado com um cifrão e que lança um olhar desdenhoso para Posada e Rivera. O esboço marca a posição crítica do artista frente à arte acadêmica e dos salões, renegada por Rivera em sua maturidade em detrimento da arte popular. Não por acaso, considera seu mestre o “o maior artista do povo mexicano”.

Na sua autobiografia, José Clemente Orozco também afirmou ter sofrido a influência de Posada de uma maneira semelhante à relatada por Rivera. Por volta de 1890, ele descobrira a casa editorial de Arroyo a caminho das suas aulas em San Carlos e, assim como seu colega muralista, visitava o lugar para observar o gravador trabalhar. No entanto, Orozco não estabeleceu uma relação íntima com Posada, mas se tornou um cliente fiel de Arroyo, recebendo através das suas publicações seus primeiros estímulos artísticos (OROZCO, 1971, p. 11).

Essas conexões estabelecidas com a obra de Posada, e até mesmo com sua pessoa, a partir da segunda década do século XX não ocorreram de súbito. Como Charlot disse, os muralistas estavam em busca de uma referência de artista popular que embasasse o movimento estético em gestação. Posada já se fazia presente de forma tímida, e por várias vezes nem mesmo creditada, entre os círculos dos artistas da Cidade do México. Suas gravuras haviam aparecido no livro *Las artes populares en México* (1921 e 1922), de Dr. Atl (pseudônimo do pintor Gerardo Murillo), e em uma edição de 1924 do periódico comunista *El Machete*, mas apenas como ilustrações, sem que nenhuma análise fosse realizada acerca delas ou do seu autor (GRETTON, 1996, p. 124). Até mesmo Siqueiros, que nunca citou Posada como uma das suas referências, não se furtou de inseri-lo em um mural que homenageia o Muralismo (Figura 27). O seu retrato aparece junto do de Diego Rivera, Jose Clemente Orozco, Leopoldo Mendez e de Dr. Atl como um dos pais movimento.



Figura 27 – SIQUEIROS, David Alfaro. **Homenaje al Cincuentenario del Movimiento Muralista Mexicano** (1968). Acrílico sobre fibrocimento e aço. 24 x 4,6 m. Fonte: Acervo Polyforum Siqueiros.

A partir da publicação de Charlot, vemos Posada se consolidar como uma figura central da arte popular mexicana ao longo das décadas seguintes. Em 1928, *Mexican Folkways* (1925-1937) publicou 47 de gravuras de Posada. Em 1929, Anita Brenner dedicou um capítulo de *Idols behind altars* a ele. Em 1930, a antologia *Monografía: las obras de José Guadalupe Posada* apresentou 406 gravuras atribuídas a Posada. Mais de uma década depois, entre 1943 e 1944, temos uma profusão de novas publicações em comemoração do aniversário de trinta anos da morte de Posada. Mais de dez produções, que vão de artigos em revistas acadêmicas e culturais a catálogos e livros vem à luz. Em paralelo, temos exposições da sua obra em Valência (1937), Madri (1937), Paris (1938), Nova Iorque (1940 e 1943), Chicago (1943-44), além de outras três no México em 1943 (Mérida, Campeche e Zacatecas).

3.1 CRIMES, CONTOS E ESQUELETOS

Chicago recebeu duas exposições sobre Posada, uma na Newberry Library e outra no Art Institute of Chicago. Esta última, intitulada *Posada: Printmaker to the mexican people* (1944), foi a maior fora do México até então, com 794 gravuras. Ela foi cedida pela Dirección General de Educación Estética, um setor da SEP, integrado por Fernando Gamboa, o responsável pela exposição no México e comissário da exibição de Chicago.

O catálogo de *Printmaker to the mexican people* traz um breve ensaio de Gamboa intitulado *Jose Guadalupe Posada: the man, his art, his times*. Nele, Posada é tratado como um Goya mexicano, um gênio que floresceu em um ambiente marcado pela cultura *nahuatl* e carregou consigo a fortuna iconográfica dos antigos astecas. Para ele,

Posada é um exemplar de artista popular pela sua origem humilde e por ter retratado e sentido as necessidades do povo mexicano *in loco* (GAMBOA, 1944, p. 11-18). Para demonstrar a potência e o mérito da sua arte, a exposição apresentou um grande número das suas gravuras com os mais variados assuntos.

3.1.1 O Golpe e a Morte

Quando trabalhava com Arroyo, Posada ilustrou principalmente folhetos com *corridos*, notícias diversas e livretos com contos e histórias infantis. Um dos temas recorrentes era o das *calaveras*, um gênero satírico que, no México, divide-se em duas vertentes: a literária e a iconográfica. A primeira diz respeito a uma tradição de produção de epitáfios e elegias cômicas para pessoas vivas. Geralmente estruturadas em quadras, as *calaveras* surgiam nos periódicos conforme o Dia de Todos os Santos e dos Finados se aproximavam para homenagear, ou ralhar, figuras públicas e amigos (BRANDES, 2003, p. 223-224). A segunda foi usada para ilustrar esses poemas ao usar crânios ou esqueletos completos como caricaturas do alvo das *calavera*. Como no caso da *calavera* de Antonio Vanegas Arroyo, uma volante que homenageia a pessoa e o trabalho do editor ao retratá-lo como um esqueleto em meio ao seu ambiente de trabalho (Figura 28).

No catálogo de *Printmaker to the mexican people*, as *calaveras* têm destaque, 68 delas foram expostas e uma delas estampa sozinha a capa da publicação. A *Calavera of the Female Dandy* ou *Calavera de la Catrina* — como foi apresentada ao público estadunidense a gravura que ilustra a volante *Remate de calaveras alegres y sandungueras* (1913) — foi também a obra usada por Rivera como referência para seu mural de 1947.

LA CALAVERA
 DEL EDITOR POPULAR
ANTONIO VANEGAS ARROYO

Esta sí es la calavera del Editor popular, más fachosa y salamera como otra nunca han de hallar.

El fué quien nos publicaba mil primores de poesía, que nuestra vida endulzaba y llenaba de alegría.

Tenia preciosas historias que al más triste hacían gozar, y dejaba en las memorias un recuerdo singular.

Los alegres sin medida, leyendo sus oraciones sentían tan corta la vida que prendían sus corazones...

Las muchachas que alocadas por el novio ni dormir pueden las... enamoradas y no les saben decir.

Que le quieren, que le adoran; no se saben expresar... y las desdichadas lloran... el Editor Popular.

Da colecciones preciosas para poder escoger de mil cartas amorosas, la que guste á la mujer.

Y los tratos arreglados los novios pronto tenían y prometen que abogados de Don Antonio serían...

Los niños agradecidos sus cuentos leyeron ya, que son tan entretenidos que los lee hasta su papá.

Y millares de folletos y bibliotecas enteras, que llevó á los esqueletos y á todas las calaveras.

Lo que es de hoy en adelante el cementerio será la invitación más galante que cualquier mortal hará.

Allá encontrarás gustosos mil lecturas agradables, mil cuentos maravillosos y versitos admirables.

Historias extravagantes, oraciones fervorosas; sucesos espeluznantes y con edias muy hermosas.

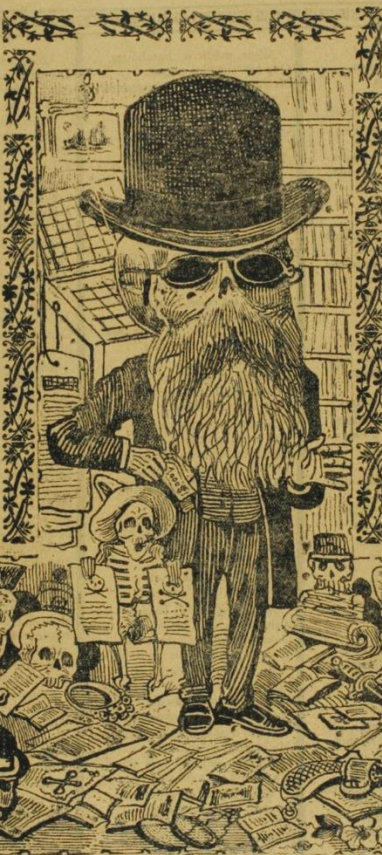
Allá Don Toncho Vanegas, como en el mundo hizo igual; sigue llenando talegas y aumentando su caudal.

Aquí dejó á su hijo Blas, que entre los vivos rezumba, pero que remite más para el país de Ultratumba.

Allá compra hasta el demonio para escribirle á su diablo, las cartas que Don Antonio, de puros amores habla.

Y también vende á la muerte "reglas pa echar la baraja" que ella aplica diligente y á los médicos desgaja.

Y todo aquello es ganar, allí cualquiera trabaja, y el Editor Popular, ni muerto jamás se raja.



Y sigue siempre vendiendo sus ediciones modernas y todos siguen leyendo esas lecturas eternas... Si tú gustas, valedor, la dirección te daré, cuando vayas al panteón, al despacho te enviaré.

Y compras tus calaveras y cuadernos de canciones, y jotas y peteneras que alegran los corazones. Todo se vuelve gozar, ni quien recuerde la vida y el quien no sepa cantar no más un cuaderno pida.

Y aprenderé mil cantares y olvidaré con razón la soledad, los pesares y tristezas del panteón. Si este año no quieres ir, Te esperaré el año entrante Que cuando vuelva á venir... ¡Tú que estés pata tirante!

Figura 28 – POSADA, José Guadalupe. *The Calavera of the Peoples' Editor Antonio Vanegas Arroyo* (1902). Gravura. Fonte: Acervo do Art Institute of Chicago.

PLATE XLVIII



323. Calavera of the Female Dandy

Figura 29 – POSADA, José Guadalupe. **Plate XLVIII.** Zincogravura. 6,5 cm x 4,3 cm. Fonte: Catálogo da exposição *Posada: Printmaker to the mexican people.*

A volante onde a *Calavera Catrina* foi impressa trazia um longo *corrido* crítico à vaidade das jovens mulheres que se preocupavam muito com a beleza e as coisas mundanas e ignoravam que um dia a beleza acabaria e todas elas iriam morrer. Ao trazer um esqueleto paramentado como uma dama da alta sociedade mexicana, o gravador satiriza as *garbanceras*.

O *Diccionario de la lengua española* diz que o substantivo *garbanzo* pode referir-se à leguminosa grão-de-bico quanto a uma coisa extraordinária ou a uma pessoa que se destaca de um grupo pelas suas más atitudes. O dicionário também define o substantivo *garbancero* como uma pessoa que trabalha com o vegetal ou como um homem ou mulher vulgar. Já o *Diccionario del Español de México* aponta que *garbanzo* é um substantivo masculino que se refere a uma pessoa de grande valor. Mas, curiosamente, inexistente uma entrada para o verbete *garbancero* no dicionário, há apenas a forma feminina da palavra. Como substantivo, *garbancera* refere-se a uma mulher que realiza serviços domésticos e, como adjetivo, a uma mulher de comportamento rude. Ou seja, a crítica de Arroyo e Posada é direcionada a um tipo especificamente mexicano e também ligado à imitação dos gestos e costumes europeus na América.

Essa espécie de *vanitas* crioulo por várias vezes mirava os sujeitos que circulavam pela capital mexicana. O *corrido Aquí la Calavera está, Señores, de toditos los buenos valedores* (Figura 30), por exemplo, é um elogio aos *valedores*, sujeitos empobrecidos, marginais, nobres em seus atos e ligados pelos seus laços fraternos.

Aquí la Calavera está, Señores, De toditos los BUENOS VALEDORES.

Valedores, venid, que en *lotro* mundo
Nunca dolor ni pena nos desvela,
Y pasamos la muerte muy tranquila
Amistosos jugando á la rayuela.

Aquí de los valedores
Está la calaverita,
Que vino del otro mundo
A hacernos una visita

Allá se pasa una vida
Pero si recapulina,
Porque no hay comisarias
Ni se usa la bartolina.

La muchacha que le cuadre
A cualquiera valedor
La conquista en el momento
Solamente con amor.

No se conoce el dinero
Ni se le tiene tal ley,
Y allá son tan ciudadanos
El plebeyo como el rey.

Los valedores se matan
Y al otro día resucitan,
Y no hay que llamar al cura
Ni del doctor necesitan.

No hay que temblar aparceros,
Ni que armar tanta alharaca,
Que al cabo la muerte es flaca
Y hay allí muy buenos cueros



Pues de la «sicología»
Ni quien la miente siquiera,
Porque allí habla libremente
La más pobre calavera,

No existen contribuciones,
Ni timbres ni nada de eso,
Y puede tranquilamente
Cada cual roer su hueso.

No hay empleados altaneros
Que maltraten á los pobres,
Ni que de flojos estén
Pelando fuerte los cobres.



Las *gatas* no retobean,
Ni se hacen las melindrosas,
Ni se la echan de catrinas,
Ni se la echan de fachosas.

La justicia es muy pareja
Con el pobre y con el rico,
Sin que á uno le valga nada
Tener dinero ni pico.

Por eso los licenciados
Andan de capa caída,
Y nadie de andar en chismes
Puede ganarse la vida.

Allá nadie se restringe
Ni se va para Tarasquillo,
Que tan solo los valientes
Por su fama, tienen brillo.

Mucho menos se conocen
Los ladrones comerciantes
Que con pesas y medidas
Gonzalean á los marchantes.

No hay caseros insolentes
Que al inquilino atormenten;
Que cada cual en su nicho
Todos muy tranquilos viven.

No se arruguen, valedores,
Ni desconfíen de la suerte
Que se pasa buena vida
Estando uno con la muerte.

Las suegras están prohibidas
Y las viejas mogigatas,
Y las mujeres no son
Ni pecadoras, ni ingratas.

Las esposas son más fieles
Que una paloma, y es poco
Y nunca se ha dado el caso
De ver un marido loco.

Allí existe la honradez
Y la amistad verdadera
Porque la gente de allá
Es la mejor aparcerera.



Allá la versa el Tlamapa
Desde la punta á la raíz,
Y se bebe de lo fino
Mucho y bueno como maíz.

No hay ricos sinvergüenceros
Que á los pobres martiricen
Ni agiotistas ni empeneros
Que al infeliz descuarticen.



Ya lo saben, valedores,
No hay que acuitarse por nada,
Que al fin la muerte no corre
Aunque la vean encuerada.

Desde ahora los invito
Pa que se vengan al cielo
Y verán lo que es gozar
Y lo que es darse harto vuelo.

En la puerta los espero,
Ya lo saben, valedores,
No más tomen el camino
Para el panteón de Dolores.

Como abundan este año tantos males.—Me han puesto por valor tres decimales. "

Mexico.—Imprenta de Antonio Vangas Arroyo, Calle de Santa Teresa núm. 1.

Figura 30 – POSADA, José Guadalupe; MANILLA, Manuel. Aquí la Calavera está, Señores, de toditos los buenos valedores (1900-1910). Água-forte. 40 x 30 cm. Fonte: Acervo digital do Metropolitan Museum.

Com quatro gravuras e um poema de 25 estrofes, ele fala sobre a chegada desse grupo ao nosso mundo durante o *Día de Muertos*. Nesse período onde inframundo abre-se para permitir a visita dos entes queridos dos mexicanos à Terra. Essas figuras passam suas existências jogando, flertando, bebendo e brigando despreocupadamente. Uma das ilustrações mostra os últimos momentos de uma disputa entre dois *valedores* (Figura 31).



Figura 31 – POSADA, José Guadalupe. **Detalle de *Aquí la Calavera está, Señores, de toditos los buenos valedores*** (1900-1910). Água-forte. Fonte: Acervo digital do Metropolitan Museum.

Nela, vemos um esqueleto caído de joelhos e olhando com surpresa, por cima do seu ombro, para o adversário às suas costas. Este, encontra-se em pé, preparando-se para golpear o outro com a foice que segura na sua mão esquerda. O seu braço esquerdo prepara um amplo e forte movimento da direita para a esquerda, que é potencializado na projeção de seu torso e na flexão da sua perna direita. Mas, a escolha de Posada por retratar o esqueleto golpeando um oponente caído não foi uma exclusividade sua, o gesto do *valedor* já aparece nos relevos de algumas das urnas funerárias etruscas encontradas em Chiusi (Figura 32).



Figura 32 – ANÔNIMO. **Terracotta cinerary urn** (200 a. C.). Terracota. 31.8 x 28.6 x 29.5 cm. Fonte: Acervo digital do Metropolitan Museum.

As urnas de terracota de Chiusi eram confeccionadas a partir de moldes, por isso existem vários exemplares com o mesmo relevo (SMALL, 1973, p. 16). Na que selecionamos, vemos a representação de uma batalha entre cinco figuras, dois usam couraças, enquanto os outros três vestem apenas um manto. Infelizmente, não temos como saber com exatidão se a cena se trata de uma representação de uma batalha real ou de uma narrativa mitológica (HUNTSMAN, 2014, p. 144). Contudo, interessa-nos que um dos homens assume uma posição semelhante à do *valedor*. Em pé e com a perna tencionada, ele se prepara para golpear o inimigo caído diante de si, que tenta se proteger com o seu escudo.

Essa configuração reaparece nos relevos de mármore de um sarcófago romano do século II que retrata parte do mito de Orestes (Figura 33). Nele, vemos a execução da vingança do personagem como descrita nas tragédias de Sófocles, Eurípedes e Ésquilo (NEILS, 1984, p. 110). Ao centro da cena (Figura 34), vemos Orestes, nu, repetindo a coreografia presente na urna etrusca e no *valedor*. Ele, em pé e com a perna esquerda flexionada, começa a desferir o golpe que consumará sua vingança sob Egisto, o amante de Clitenestra, sua mãe, que está caído indefeso.



Figura 33 – ANÔNIMO. **Sarcophagus** (c. 100-125). Relevo em mármore. 210 cm. Fonte: Acervo do Cleveland Museum of Art.



Figura 34 – ANÔNIMO. Detalhe de **Sarcophagus** (c. 100-125). Relevo em mármore. 210 cm. Fonte: Acervo do Cleveland Museum of Art.

Nas primeiras décadas do século XV, o golpe do *valedor* já havia saído da península itálica, atravessado os Alpes e chegado a Nuremberg sob a forma de um dos envolvidos na *Guerra pela Bandeira* (Figura 35). A similitude entre essa gravura e a cena presente na urna etrusca chama a atenção, e temos ali, novamente, um cenário belicoso. A representação de grandes batalhas é frequente nessa época. A *Battle of the naked men* (1470-1490), de Antonio Pollaiuolo, e a inacabada *Battle of Cascina* (1504-1505), de Michelangelo, são os exemplos mais célebres e próximos (SMITH, 1983, p. 198).



Figura 35 – BEHAM, Barthel. Cópia de **Battle for the Banner** (1502-1540). Gravura. 7,4 x 31,5 cm.
Fonte: Acervo do Metropolitan Museum.

Na batalha, 23 figuras nuas se digladiam pela posse de uma bandeira. No entanto, a disputa acerca do instrumento heráldico não nos interessa, mas sim o confronto entre três homens na porção direita do centro da gravura (Figura 36). Ali, vemos um homem se preparando para desferir um ataque nos mesmos moldes dos soldados da urna etrusca e de Orestes. Contudo, notamos na vítima uma reação muito mais violenta, diferentemente

do soldado que optou por se esconder atrás do seu escudo ou do indefeso Egisto. O adversário permanece com sua espada em riste, immobilizando a perna direita do seu algoz com a sua própria, enquanto agarra o pênis do inimigo. Essa sua ação desesperada não é em vão, assim como na cena da urna, um aliado vem ao seu auxílio, mas não para puxá-lo para fora do combate, como no caso etrusco, mas sim para impedir o ataque inimigo com a sua mão e oferecer uma estocada da sua parte.



Figura 36 – BEHAM, Barthel. Detalhe de **Battle for the Banner** (1502-1540). Gravura. 7,4 x 31,5 cm.
Fonte: Acervo do Metropolitan Museum.

Mais de cem anos depois, o pintor espanhol Francisco de Zurbarán coloca no seu Hércules uma postura espantosamente semelhante à do guerreiro nu (Figura 37). Comissionada por Felipe IV, essa pintura compõe uma série que retrata os Trabalhos de Hércules. Nela, vemos o herói executando seu último trabalho, a captura do Cérbero.



Figura 37 – ZURBARÁN, Francisco de. **Hércules y el Cancerbero** (1634). Óleo sobre tela. 13,2 x 15,1 cm. Fonte: Acervo do Museo del Prado.

Os Doze Trabalhos de Hércules é tema caro ao Império Espanhol. Quando Hércules é incumbido de roubar o gado de Gerião, ele viaja até a ilha de Erítia, no extremo oeste do mediterrâneo. Essa narrativa aparece em diversos autores da Antiguidade, de Hesíodo a Virgílio (MARTÍNEZ, 1984, p. 21-33). Diodoro Sículo, por exemplo, conta que o rei Euristeu exigiu essa tarefa na expectativa que o rei da Ibéria, o gigante Crisaor, e os exércitos dos seus três filhos — uma referência às três cabeças, ou três corpos, de Gerião — impediriam o herói (SICULUS, 1935, p. 397). A partir disso, desenvolveu-se na Península Ibérica uma versão do mito onde a vitória de Hércules estabelece as bases

para a nova dinastia monárquica espanhola. Tanto que, Afonso X, rei de Castela e de Leão, afirma que a cidade de Coruña, na Galícia, surgiu por iniciativa do herói, que ordenou o povoamento da região e a construção do farol conhecido como a “Torre de Hércules” sobre a cabeça decepada de Gerião (ALFONSO, 1946, p. 15).

A pose que Zurbarán escolheu para retratar Hércules impressiona pela semelhança à obra de Barthel Beham. Segundo Jonathan Brown, Zurbarán não estava acostumado a retratar corpos nus, pois era mais habituado a pintar cenas religiosas. Essa dificuldade o levou a buscar inspiração em outras imagens sobre os Trabalhos de Hércules. A gravura *The Death of Hercules* (Figura 38), do francês Gabriel Salmon, por exemplo, assemelha-se à sua *Muerte de Hércules* (Figura 39) (BROWN, 1987, p. 12-15). Em ambas, o herói aparece de joelhos, cercado por seus equipamentos e rasgando a sua túnica enquanto é consumido pelo fogo.



Figura 38 – SALMON, Gabriel. **The Death of Hercules** (c. 1528). Gravura. 19.8 x 14.8 cm. Fonte: Acervo da National Gallery of Art.



Figura 39 – ZURBARÁN, Francisco de. **Muerte de Hércules** (1634). Óleo sobre tela. 13,6 x 16,7 cm. Fonte: Acervo do Museo del Prado.

A tese de Brown nos indica que Zurbarán pode ter tomado como referência para a sua série sobre Hércules uma vasta tradição iconográfica acerca do retrato de execuções ou perpetrções. Podemos citar um dos quadros da série sobre o martírio de São Sebastião de Josse Lieferinxe, no qual o sujeito de colete vermelho usa de uma postura semelhante para golpear o santo (Figura 40); o São Pedro de Rafael (Figura 41), que ataca o dragão de cima do seu cavalo; o soldado ao centro da gravura de Raimondi sobre a defesa dos troianos a um ataque grego (Figura 42 e Figura 43) ou na primeira versão do Rapto das Sabinas de Nicolas Poussin (Figura 44 e Figura 45). Vemos também que esse gesto não está restrito à Europa, ele migra para a Nova Espanha do século XVIII para surgir no perpetrador do Cristo de *La flagelación* (Figura 46).

Na extremidade direita da pintura, vemos um carrasco que não se vale do flagelo para açoitar as costas descarnadas de Cristo, em vez disso, ele prefere um chicote (Figura 47). Temos na sua postura uma composição que lembra a do *valedor* de Posada. O perpetrador, com seus olhos arregalados, boca aberta e rosto rubro, projeta-se sobre a sua vítima, preparando um golpe desnecessariamente forte.



Figura 40 – LIEFERINXE, Josse. **The Martyrdom of Saint Sebastian** (c. 1497). Óleo sobre painel. 82,5 x 55,2 cm. Fonte: Acervo do Philadelphia Museum of Art.



Figura 41 – SANZIO, Rafael. **Saint Georges luttant avec le dragon** (1503-1505). Óleo sobre madeira. 29,4 x 25,5 cm. Fonte: Acervo do Louvre.



Figura 42 – ROMANO, Giulio. **The Trojans repulsing the Greeks** (1538). Gravura. 40.6 x 58.5 cm.
Fonte: Acervo do Metropolitan Museum.



Figura 43– ROMANO, Giulio. **Detalhe de The Trojans repulsing the Greeks** (1538). Gravura. 40,6 x 58,5 cm. Fonte: Acervo do Metropolitan Museum.



Figura 44 – POUSSIN, Nicolas. **The Abduction of the Sabine Women** (1633-34). Óleo sobre tela. 154,6 x 209,9 cm. Fonte: Acervo do Metropolitan Museum.

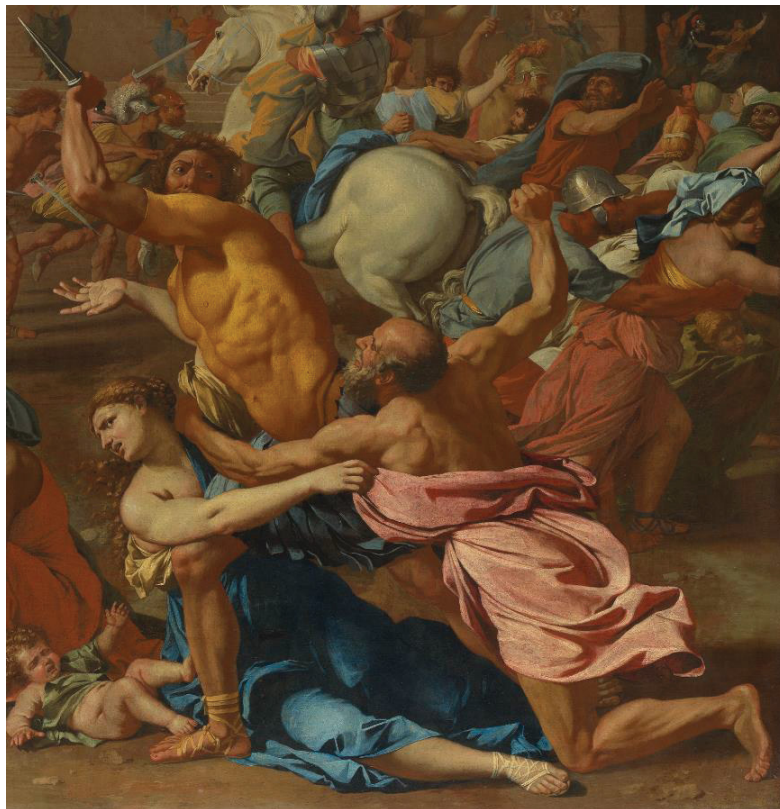


Figura 45 – POUSSIN, Nicolas. **Detalhe de The Abduction of the Sabine Women** (1633-34). Óleo sobre tela. 154,6 x 209,9 cm. Fonte: Acervo do Metropolitan Museum.



Figura 46 – ENRIQUEZ, Nicolás. **La flagelación** (1729). Óleo sobre madeira. 27,5 x 46,3 cm. Fonte: Acervo do Museo Nacional de Arte.



Figura 47 – ENRIQUEZ, Nicolás. Detalhe de **La flagelación** (1729). Óleo sobre madeira. 27,5 x 46,3 cm. Fonte: Acervo do Museo Nacional de Arte.

A postura do golpear se repete, com algumas diferenças coreográficas, em todas as obras que citamos aqui. Todos os agressores estão em pé, com um braço preparado para desferir um ataque em uma vítima vulnerável e apoiados em uma única perna. O historiador da arte Aby Warburg nos ajuda a entender a formação dessa tendência iconográfica através da operação usada por ele para organizar os livros da sua biblioteca, a “política de boa vizinhança”.

O Warburg bibliotecário cuidou de seu acervo da mesma forma com que o Warburg historiador da arte organizou a sua maior e inacabada obra, o *Atlas Mnemosyne*. Ele aproximou os livros e as imagens não por seus títulos ou temas, mas pelas suas afinidades, criando assim um inventário de algumas “pré-cunhagens antiquizantes que concorreram, na época renascentista, para a formação do estilo de representação da vida em movimento” (WARBURG, 2018, p. 219-220).

Warburg discorreu sobre esse atributo de captação da memória nas imagens na sua tese de doutoramento, *O Nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli* (1893). Nela, chamou de *das Nachleben der Antike* o processo de surgimento dos temas e das formas da Antiguidade na arte do Renascimento por meio da ação dos artistas (WARBURG, 2013, p. 3). Posteriormente, no ensaio *Dürer e a Antiguidade Italiana* (1905), Warburg dá um passo à frente no desenvolvimento da sua inacabada proposta gnosiológica quando sinaliza a existência de formulações (*formeln*) da retratação das emoções (*páthos*) que remontam à Antiguidade nas representações da morte de Orfeu do século XV. Ele definiu esse problema como o da “tentativa de incorporar as fórmulas verdadeiramente antigas da expressão corporal ou espiritual acentuada ao estilo renascentista da narrativa da vida em movimento” (WARBURG, 2013, p. 436) Ou seja, persistia na arte e na cultura elementos capazes de interferir nas fórmulas utilizadas pelos artistas para representar movimentos e emoções nas suas obras.

A dinâmica da *Nachleben der Antike* warburguiana é totalmente anacrônica. Afinal, “a concordância dos tempos — quase — não existe” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 21). Ao organizarmos nosso conjunto de golpes tendo em vista sua carga de cristais de memória pré-formados, notamos como ele é anacrônico e contemporâneo a nós. Pensar as sobrevivências da arte antiga é pensar a imagem dialeticamente, afinal de contas, elas fazem parte desse “[...] tempo carregado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1987, p. 229-230). Walter Benjamin, em *Passagens* — cuja própria organização lembra a disposição do atlas de Warburg —, nos fala da “imagem dialética”.

Na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o “ocorrido desde sempre”. Como tal, porém, revela-se somente a uma época bem determinada – a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem onírica. É nesse instante que o historiador assume a tarefa da interpretação dos sonhos (BENJAMIN, 2009, p. 506).

Assim, notamos como é contundente a postulação que Octavio Paz faz, em 1980, sobre Posada no prólogo ao catálogo de uma exposição sobre gravuras mexicanas. Segundo ele: “Posada é de seu tempo, mas sua obra sobrepassa sua época. Posada não é um artista do século XX: [...] ele é o nosso contemporâneo. Será também o contemporâneo de nossos netos” (PAZ, 1987, p. 182). No entanto, a contemporaneidade da qual Paz fala não é exatamente a mesma que nos interessa, já que ele trata especificamente da atualidade estética e temática da obra de Posada, e nós tentamos mostrar justamente sua inatualidade.

No golpe do guerreiro etrusco, de Orestes, do que luta pela bandeira, de Hércules, do soldado da gravura de Giulio Romano e das pinturas de Rafael, Lieferinxe e Poussin notamos a existência de certa técnica marcial, eles não são desferidos ao léu ou permeados de emoção. Diferentemente do perpetrador de Cristo, do soldado romano do *valedor*, que atacam sem os mesmos cuidados e repletos de emoção.

A língua inglesa estabelece uma distinção entre as palavras *posture* e *stance*. Em nossa língua, ambas significam “postura”, entretanto, o inglês *posture* diz respeito a uma posição corporal que pode ser intencional ou não. Já *stance* é um posicionamento deliberado, como no caso de um guerreiro que segura sua arma da forma necessária para extrair dela sua máxima eficiência. Os heróis e os soldados assumem posturas (*stances*) preenchidas pela perícia marcial, eles afastam seus troncos e cabeças das vítimas protegendo-se, enquanto preparam os seus ataques. De forma diferente agem os demais, eles se projetam em direção ao alvo em um movimento que não deixa lugar para a técnica.

Dois casos merecem atenção especial, o de Orestes e do raptor da sabina. O primeiro, aparece nas porções direita e esquerda do mármore do sarcófago como um jovem perdido confuso, uma condição completamente eliminada durante o momento de consumação da sua vingança (Figura 33). Ao centro da peça, Orestes surge nobre e resoluto. Mas a inspiração de Apolo logo se transforma em um estado de confusão quanto os tormentos promovidos pelas Erínias estão prestes a começar. O raptor, embora seja um soldado — provavelmente de origem nobre, dada sua indumentária —, não está em batalha. Tito Lívio descreve o episódio, que integra os mitos fundadores de Roma, como

um estratagema necessário para assegurar a existência de uma próxima geração de romanos. Entretanto, não foi apenas pelas suas capacidades reprodutivas que as sabinas foram raptadas, a beleza de algumas das jovens foi um motivo de cobiça pelos patrícios, que usaram a plebe para capturar as que mais lhes interessavam (LIVIUS, 2006, p. 17-18). Ou seja, temos no homem de malha dourado um misto de lascívia pela sua captura e raiva pelo sujeito que tenta impedi-lo.

Essa diferença nos subtextos de Orestes e do raptor também é transpassada pela discussão da disputa hegemônica entre Apolo e Dioniso na arte. Warburg trata dessa contraposição entre as forças dionisiacas e apolíneas através de uma crítica às proposições de Winckelmann, que definiu a arte grega como dotada de “[...] uma nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude como na expressão” (WINCKELMANN, 1975, p. 55). Warburg não concorda com a afirmação do pai da História da Arte, mas ao invés de negá-la, ele a subverte. À “nobre simplicidade” e à “grandeza serena” — atributos de Apolo — ele apresenta Dioniso, o deus do torpor e do impulso. Na sua tese de doutoramento, ele diferencia duas gravações em medalhas — uma das Três Graças (Figura 48) e outra de Vênus (Figura 49) — feitas por Niccolo Fiorentino. Ele nota como essa “[...] primeira medalha mostra as antigas deusas tais como estamos acostumados a vê-las desde Winckelmann, no ‘espírito da Antiguidade’, ou seja, nuas, em pose serena”. Já a figura na segunda medalha

Ela se encontra de pé sobre algumas nuvens, os cabelos esvoaçam para ambos os lados, a cabeça está levemente voltada para a direita; a saia está recolhida e forma um tufo externamente cingido; a aba do vestido e as extremidades de uma pele animal se agitam ao vento (WARBURG, 2013, p. 30).



Figura 48 – FIORENTINO, Niccolò. Verso da medalha de Giovanna Albizzi Tornabuoni I (1486).
Bronze. 77 mm. Fonte: Acervo do Staatlichen Museen zu Berlin.



Figura 49 – FIORENTINO, Niccolò. Verso da medalha de Giovanna Albizzi Tornabuoni II (1486).
Bronze. 78 mm. Fonte: Acervo do Staatlichen Museen zu Berlin.

Warburg aplica ao seu aparato heurístico à contraposição complementar entre Apolo e Dioniso. Ele articula o apolíneo e o dionisíaco de forma a analisar o embate entre essas duas forças no campo estético, o embate entre o prazer e razão, entre o controle e a entrega e entre a imobilidade e a mobilidade e entre a técnica e o furor (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 366). No caso etrusco, a capa do soldado indica a dinamicidade de sua agitação, ela parece levantar-se seguindo o balanço lateral de seu usuário, indicando a velocidade e agilidade do ataque. A mesma coisa ocorre com *valedor* e com perpetrador de Cristo, que estão com suas mandíbulas abertas e projetam-se em direção ao seu inimigo, como se colocassem toda sua força naquele golpe. A calça do primeiro se dobra com o mover de suas articulações, sua camisa se repuxa com o movimento de seu braço e seu chapéu parece começar a sair de seu lugar, já o segundo não possui essas características, no entanto, sua expressão é inegavelmente dionisíaca. Em seu surto de fúria, seus olhos arregalam-se, os fios de seu cabelo balançam com seu deslocar e sua boca se abre em um urro de fúria.

O mesmo não ocorre com Hércules, Orestes e na Guerra pela Bandeira. Eles estão serenos e firmes em suas posições, como as Graças de Niccolo Fiorentino. Parece que ali a “nobre simplicidade” e a “grandeza serena” encontraram um local confortável. Os músculos bem marcados, a postura rija, os corpos em riste, autocontrolados e a ausência de emoção no semblante. Essas imagens nos mostram como “um mesmo objeto, um mesmo fenômeno muda de sentido de acordo com a força que se apropria dele” (DELEUZE, 1976, p. 3). Se Winckelmann vê Apolo nas obras da Antiguidade, Warburg mostra como Dioniso aflora nelas e profana sua nobreza.

Os semblantes serenos viram gritos escandalosos, as poses vitoriosas se tornam danças desvairadas e os embates justos viram confrontos desiguais. Sobre essa disputa bipolar, o mitólogo italiano Furio Jesi, tratando especificamente da religião dionisíaca, atenta para a complementariedade das duas forças estabelecida na dinâmica “do drama do dever esquecer para saber verdadeiramente” (JESI, 2014, p. 67). Através da morte, Dioniso cede seu lugar para a luz, enquanto guarda suas forças para mais tarde renascer e retomar sua posição. Afinal, “o contraste entre viver e saber, entre abandono e razão, o paradoxal esquecer para saber que, em termos temporais, tornava-se o esquecer o passado para vivê-lo no presente” (JESI, 2014, p. 69). Da mesma maneira, característica inatural do dionisismo — experienciado tanto por Lorenzo de’ Medici, no século XVI, quanto por Nietzsche, no XIX — e se dá “[...] na medida em que a experiência religiosa dionisíaca

foi esquecida e, desse modo, tornou-se matéria vivente dos indivíduos presentes” (JESI, 2014, p. 65).

O deus do torpor só existe porque o esquecimento faz parte da sua constituição mitológica. Por meio da dialética Dioniso-Apolo, uma projeção do passado inapreensível é capaz de fazer sua aparição no presente. Essa dinâmica é algo que Warburg sinalizou em um ensaio sobre o aparecimento de temas antigos entre os alemães durante os séculos XV e XVI. Se a modernidade tentou “[...] extrair o aspecto ‘olímpico’ da Antiguidade de seu lado ‘demoníaco’ tradicional”, os astrólogos da Reforma, que leram a realidade pela lente da ciência e da mitologia, foram alguns dos guardiões do paganismo naquela época (WARBURG, 2013, p. 132). O esvanecimento do Dioniso-demoníaco foi o que lhe deu voz e permitiu sua existência dentro de um dos momentos fundadores do Ocidente. De forma semelhante à urna etrusca, ele se nutre, mesmo que indiretamente, do *valedor* de Posada ao transmitir a ele sua coreografia.

Para além da pintura de Enriquez, os golpes aparecem também no periodismo do início do século XX. Em janeiro de 1902, o *L'Illustration* publicou uma série de quatro gravuras no espaço *La Revue Comique*. A última delas traz um casal que comemora suas “bodas de madeira” de uma forma incomum. O homem, identificado na como Jean Hiroux — nome de um terrível personagem fictício da literatura francesa do século XIX —, ataca sua companheira com uma cadeira parcialmente destruída (Figura 50). Vemos também o gesto se repetir em um dos três ferreiros que aparecem em uma gravura publicada em 1898 como uma das ilustrações do conto *El anillo maldito* de Albert Ferme (Figura 51 e Figura 52).



Figura 50 – TESTEVUIDE, Jehan. Gravura de *La Revue Comique* (1902). Gravura. Fonte: Acervo Gallica



Figura 51 – OLVERA, Eugenio. Gravura de *El anillo maldito* (1898). Gravura. Fonte: Acervo Hemeroteca Nacional Digital de México.



Figura 52 – OLVERA, Eugenio. Detalhe da gravura de *El anillo maldito* (1898). Gravura. Fonte: Acervo Hemeroteca Nacional Digital de México.

3.1.2 Norberta e o Soldado

Printmaker to the mexican people também apresentou para o público estadunidense gravuras sobre crimes, principalmente de assassinato, que eram tema frequente dos *corridos* de Arroyo. Em uma das páginas do catálogo, temos duas gravuras sobre Francisco Guerrero Pérez, o *Chalequero*, um assassino em série que matou 21 mulheres entre os anos de 1880 e 1908 no México (Figura 53).

Essas ilustrações, identificadas de forma genérica como *Crimes of the Chalequero*, na verdade acompanharam, respectivamente, as volantes *La Próxima Ejecución De Francisco Guerrero (Á) El Chalequero, Degollador De Mujeres. Comunicación de la sentencia* (1910) e *Tremendas Revelaciones de Francisco Guerrero (a) “El Chalequero”* (1908) quando foram publicadas. A primeira mostra Guerrero, ao fundo e de costas, fugindo após decapitar uma das suas vítimas e a segunda mostra ele degolando uma outra.

PLATE XXX



233. Crimes of the Chalequero



234. Crimes of the Chalequero

Figura 53 – POSADA, José Guadalupe. **Plate XXX.** Calcogravura. Fonte: Catálogo da exposição *Posada: Printmaker to the mexican people.*

Um outro caso de assassinato retratado por Posada está presente no *corrido Terrible y verdadera noticia del espantoso ejemplar ocurrido con Norberta Reyes, que cerca de la ciudad de Zamora* (Figura 54), que apresenta a trágica história da parricida Norberta Reys. Segundo o texto que acompanha a gravura, Norberta, filha unigênita de Anselme e Pascuala, desde pequena demonstrou um gênio impetuoso que não foi coibido pelos pais. O resultado dessa má criação foi uma jovem temperamental, repleta de caprichos e tão impulsiva que não titubeou em matar o casal certa noite. Nessa volante, Posada retratou o momento do assassinato da mãe, cujos cabelos a filha segura para desferir um golpe fatal com a sua faca, já suja pelo sangue do seu pai (Figura 55). Norberta aparece em pé, de braços abertos, empunhando a arma com tamanha força que a sua mão e punho se contraem vigorosamente para acompanhar a ação. A sua perna direita, um pouco afastada do restante do seu corpo, indica a propagação da agitação violenta, que não se limitava ao movimento dos membros superiores.



¡Terrible y verdadera noticia!

Del espantoso ejemplar ocurrido con Norberta Reyes; y que cerca de la ciudad de Zamora asesinó á sus padres el día 2 del pasado del presente año.



En una pequeña población á inmediaciones de la ciudad de Zamora, Estado de Michoacan, vivia Anselmo Reyes y Pascuala Rosas, que solo habian tenido en su matrimonio una hija, Norberta, á la cual querian ambos con un cariño ciego y entrañable, tanto por ser mujer, como por ser la única prenda de su amor.

Desde muy pequeña demostró Norberta tener un genio caprichoso é indomable; y fomentado esto por el consentimiento de sus padres, acabó por ser una criatura insoponible para todas las gentes, excepto para sus padres, que en su amor todo lo tomaban como gracias de su hija. Así creció, y llegada á la edad de 16 años, como no era de mala cara, no tardó mucho en hallar un pillo que la enamoró; y como ella estaba acostumbrada á hacer su voluntad, á pesar de los consejos de sus padres, correspondió á sus exigencias; y cuando menos se pensaba, desapareció de su casa en compañía de su amante.

Habia pasado año y medio sin que los

padres de Norberta hubiesen vuelto á saber de su hija á pesar de cuantos esfuerzos hicieron para averiguar su paradero, cuando una tarde la vieron entrar en su casa en un estado verdaderamente triste, casi desnuda, esquelera de mugre; y con multitud de cicatrices en todas las partes de su cuerpo.

Al verla en tan lamentable estado, sus infelices padres, olvidaron su ingratitud y con mil caricias procuraron consolar su triste situación pero esta hija ingrata lejos de agradecer la bondad de sus padres, cada día se portaba peor para con ellos, y como Norberta no dejaba de pensar en el paradero de su infame seductor, y esto la tenia cada vez más endemoniada, todos los días armaba grandes escándalos en su casa hasta el punto de alarmar á los vecinos, por lo cual los ancianos padres de Norberta decidieron abandonar el pueblo para ir á otro donde no fueran conocidos. Aquella perversa hija se opuso á tal viaje, pues abrigaba la esperanza de que su infame amasio volviera á buscarla, mas viendo que

Figura 54 – POSADA, José Guadalupe. Parte I de *Terrible y verdadera noticia del espantoso ejemplar ocurrido con Norberta Reyes, que cerca de la ciudad de Zamora* (1910). Gravura. Fuente: Acervo da University of Hawai'i.



Figura 55 – POSADA, José Guadalupe. **Gravura de *Terrible y verdadera noticia del espantoso ejemplar ocurrido con Norberta Reyes, que cerca de la ciudad de Zamora*** (1910). Gravura. Fonte: Acervo da University of Hawai'i.

As expressões faciais são um ponto à parte na composição da gravura. O rosto de Norberta está contorcido por um furor colérico; os olhos arregalados, a boca aberta, as sobrancelhas arqueadas e o movimento do cabelo contrastam com a serenidade do cadáver do pai e com o terror expresso através da pele flácida do rosto da mãe, Pascuala. A parricida surge como uma figura dominadora, em um embate totalmente desigual com a mulher que, debilitada pela idade, não ousa se defender.

Uma cratera ática decorada com uma Amazonomaquia (Figura 56) traz um dos seus soldados dotado de uma coreografia semelhante à de Norberta. Seu braço direito, cujo cotovelo se encontra levemente flexionado, porta uma lança usada para desferir um ataque no flanco da inimiga, enquanto projeta seu corpo em direção ao alvo para potencializar a força do golpe (Figura 57). Esse tipo de cena de subjugação de guerreiras amazonas por soldados atenienses é recorrente na arte ática do quinto e quarto século antes de Cristo. O tema representa a vitória, ainda que custosa, dos gregos sobre seus adversários estrangeiros e, por consequência, mostra o triunfo da civilização sobre a barbárie (TARBELL, 1920, p. 229).



Figura 56 – PINTOR DE BERLIM. Terracotta calyx-krater (c. 460-450 a.C.). Terracota. Fonte: Acervo do Metropolitan Museum of Art.



Figura 57 – PINTOR DE BERLIM. Detalhe de Terracotta calyx-krater (c. 460-450 a.C.). Terracota. Fonte: Acervo do Metropolitan Museum of Art.

Notamos uma configuração motiva semelhante ao caso grego e mexicano em uma gravura de Andrea Meldola (Figura 58). Nela, a deusa romana Belona é retratada com o seu equipamento costumeiro em postura de arremesso, como uma Atena Prômacos (a faceta marcial da divindade civilizadoras grega). A lateralidade de suas pernas aparece contraposta à frontalidade do seu tronco parcialmente desnudo. Os seus braços, estendidos, executam duas ações simultaneamente: o direito, resetado, prepara o arremesso do seu dardo com uma leveza própria a uma divindade tão digna quanto a deusa da guerra romana, enquanto o esquerdo sustenta sua égide, provedora do contrapeso necessário para o sucesso da ação. Esse desenho possui uma grande semelhança com uma outra Belona de Meldola, esta vista de um outro ângulo e um pouco mais apurada (Figura 59).



Figura 58 – MELDOLA, Andrea. **Bellona** (c. 1540). Desenho. Fonte: Acervo do Metropolitan Museum of Art.



Figura 59 – MELDOLA, Andrea. **Female Standing Figure with a Helmet and a Shield** (1501-63).
Desenho. 15,5 x 10,2 cm. Fonte: Acervo do Metropolitan Museum of Art.

Em ambas as figuras, cotovelos e punhos estão levemente flexionados, as duas deusas têm um pé de apoio firme, em contato direto com o chão, em contraposição ao apoio proporcionado pelo delicado toque da ponta do outro. Essa coreografia é emoldurada pela flacidez da crista do elmo de Belona e pela leveza do tecido da sua túnica, que marca seu flanco e sinaliza a força cinética empreendida no arremesso.

A plasticidade dos equipamentos da deusa é particularmente interessante, não apenas os movimentos corporais indicam intensão, mas também os indumentos que os acompanham e auxiliam. Essa preocupação com a indumentária tem protagonismo nos estudos de Aby Warburg desde sua tese de doutoramento. Nela, Warburg almejou acompanhar

[...] passo a passo como os artistas e seus mentores reconheceram na “Antiguidade” um modelo que exigia intensificar o movimento externo e como se apoiavam em modelos antigos quando precisavam representar elementos acessórios em movimento – principalmente na indumentária e nos cabelos (WARBURG, 2013, p. 3).

Não por acaso, os esboços que Mary Hertz produziu para auxiliar seu marido na tarefa de reconhecer na arte da época do Renascimento as reverberações da Antiguidade muitas vezes estavam preocupados menos em reproduzir com fidelidade a composição da cena e mais em retratar gestos específicos das personagens e as deformações que eles causavam em suas roupas. No desenho de Hertz (Figura 60), usado por Warburg nos seus estudos sobre Rembrandt, vemos o líder batavo Caio Júlio Civil ao lado direito com o braço esquerdo em riste, enquanto aperta a mão de Brino, o líder dos Caninefates assim como na obra de Govaert Flinck e Jürgen Ovens (Figura 61). Hertz dá atenção especial para como a capa de Júlio Civil se amontoa no seu ombro e acaba emoldurando o movimento ascendente do seu braço.



Figura 60 – WARBURG, Mary. **Esboço de *The Conspiracy of the Batavians under Claudius Civilis*** (1925). Desenho. 49,5 x 53,5 cm. Fonte: *The Artist and the Scholar: Mary Warburg (née Hertz) and Aby Warburg*, 57:23.



Figura 61 – FLINCK, Govart; OVERNS, Jürgen. **The Conspiracy of the Batavians under Claudius Civilis** (1559-1662). Óleo sobre tela e aquarela. 5 x 5 m. Fonte: Google Arts & Culture.

As roupas e cabelos são recursos iconográficos capazes de ampliar a ação e de exprimir as sensações e os sentimentos dos personagens que as usam. No caso de Belona, a plasticidade do drapeado indica os vetores das forças que atuam nele pela deusa e pelo ambiente. O casaco repuxado de Norberta não é apenas um pano moldado pela sua agitação. Sob um olhar warburguiano, ele se transforma em um conjunto de músculos tensionados pelo furor da personagem, ferramentas para auxiliá-la na sua tarefa hedionda. Também notamos o vestuário atuar como um potencializador das emoções em um desenho de Cesare Nebbia sobre o confronto entre Poseidon e Atena acerca da posse de Atenas (Figura 62).



Figura 62 – NEBBIA, Cesare. **The Contest Between Athena and Poseidon for the Possession of Athens** (1570-1580). Desenho. 25,9 x 26,4 cm. Fonte: Acervo do Metropolitan Museum of Art.

Virgílio fala sobre a contenda logo no início do primeiro livro das *Geórgicas*. Segundo ele, a patronagem da Ática seria atribuída à deidade que ofertasse a melhor dádiva aos habitantes da região. Poseidon, então, emergiu um cavalo de uma rocha, enquanto Atena, a vitoriosa, fez brotar a primeira oliveira (VIRGÍLIO, 2006, p. 5-6). Nebbia retratou o momento exato da criação dos dois seres, atentando para a demonstração da pujança neptúnica e da graça minérvica. Enquanto o tecido que cobre a nudez do deus dos mares circunda os movimentos vigorosos do seu corpo, a túnica da deusa da sabedoria ressalta um movimento que já vimos anteriormente.

Atena é apresentada tocando com a ponta da sua lança o solo do qual brota a oliveira que lhe concedeu a vitória. A postura da deusa lembra, em certa medida, a dos casos anteriores, ela toca o chão com sua arma num movimento de cima para baixo, projetando o seu corpo para frente, ato que enrijece a sua perna direita, marcada pelo drapeado da sua veste. Contudo, a energia marcial e violenta — restrita à obra de Posada e do Pintor de Berlim — presente no movimento das personagens anteriores é transformada aqui em potência criadora. De forma semelhante, o golpe executado pelo rei Poro da Índia na sua batalha contra Alexandre, presente em uma tapeçaria flamenga do século XVII (Figura 63 e Figura 64), e o que aparece em uma aquarela espanhola do século XIX sobre a morte de Pátroclo (Figura 65 e Figura 66), exprime uma violência com intento protetor. O enorme rei deseja defender seu território da invasão macedônica da mesma forma que os soldados gregos desejam proteger o corpo do seu companheiro. O gesto de antes usado para matar, foi usado por Atena para conceder vida da mesma forma que a violência foi usada por eles para salvaguardar um ente querido ou manter a autonomia de um reino.



Figura 63 – DE VOS, Judocus (tecedor); LE BRUN, Charles (projeto). **The History of Alexander** (1619-90). Tapeçaria em seda e lã. 29,7 x 22,9 cm. Fonte: Acervo da Royal Collection Trust.



Figura 64– DE VOS, Judocus (tecedor); LE BRUN, Charles (projeto). Detalhe de **The History of Alexander** (1619-90). Tapeçaria em seda e lã. Fonte: Acervo da Royal Collection Trust.



Figura 65 – MADRAZO Y AGUDO, José de. **La disputa de griegos y troyanos por el cuerpo de Patroclo** (1812). Aquarela. 42 x 95 cm. Fonte: Acervo do Museo del Prado.



Figura 66 – MADRAZO Y AGUDO, José de. **La disputa de griegos y troyanos por el cuerpo de Patroclo** (1812). Aquarela. Fonte: Acervo do Museo del Prado.

No entanto, não apenas as agitações externas captaram o interesse de Aby Warburg, a ambiguidade residente no íntimo das intenções motoras, nas agitações internas, também foi investigada. No seu ensaio sobre a arte flamenga durante o Renascimento, ele percebeu como Maria Baroncelli, esposa do banqueiro Tommaso Portinari, foi pintada com semblantes diferentes em três retratos produzidos em menos de uma década. Maria aparece primeiro como uma noiva pura e infantil, em seguida, como uma esposa jovem e digna e, no último retrato, transparece a sobriedade e a nobreza da, enfim, *Madonna Portinari* (MICHAUD, 2013, p. 126-35; WARBURG, 2013, p. 252). É a partir da relação, ou melhor, do conflito dialético entre a polaridade interna e externa do corpo que a categoria “ninfã” surge para auxiliar Warburg no seu ofício.

Assim como os seus objetos de estudo, o historiador da arte hamburguês foi socorrido pelas divindades pagãs, espíritos que o assombravam e o fascinavam desde sua tese de doutoramento. A coreografia das ninfãs também ocupa algumas pranchas do *Atlas Mnemosyne*. Os painéis 39, 42, 46 e 47 desvelam a relação existente entre personagens distintas em obras de Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli, Filippo Lippi e outros pintores que, em sua maioria, retratam-nas invadindo uma cena cristã com sua presença pagã. Eles apresentam mulheres antiquadas assombradas por um gesto obsessivo anacrônico que impele os seus corpos e roupas. Entretanto, a Ninfã de Warburg não se limita a uma categoria de adequação de um gesto na tradição iconográfica da arte europeia dos séculos XV e XVI, ela opera como um paradigma da postura teórico-metodológica warburguiana, ela é

[...] um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria. Porém um ser cuja forma coincide pontualmente com a matéria e cuja origem é indiscernível do seu vir a ser é o que chamamos tempo (AGAMBEN, 2012, p. 29).

Transmitidas pela memória histórica, as imagens contêm algo persistente à sua existência material, algo que não pode ser encontrado no campo das estruturas arquetípicas alheias às especificidades da mente humana, mas sim nas bifurcações e esquinas mnemônicas. Estas acolhem as imagens sobreviventes nas suas sarjetas para que renovem suas forças e ressurgam em outro tempo ou local (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55). As imagens sobreviventes habitam a cisão onde a intenção hesita e permite que uma mesma formulação floresça sob outras formas, um lugar que, no estudo da dança, Domênico da Piacenza chamou de *fantasmata*. Ou seja, “uma pausa não imóvel, mas

carregada, ao mesmo tempo, de memória e de energia dinâmica” (AGAMBEN, 2012, p. 26).

O gesto fantasmal de Norberta está fixado na intimidade temporal da cena. Contudo, assim como o vocábulo “fixar” deriva do latim *figo*, cujo significado pode ser tanto “fixar” quanto “transpassar” ou “perfurar”, esse momento de apreensão do retratado não reside em definitivo na imagem em questão, ele sobrevive através dela em uma relação simbiótica: fornece meios para os artistas solucionarem os problemas do seu ofício na medida em que eles permitam o seu pós-vida. É por esse mecanismo gnosiológico apresentado a nós pelo paradigma nínfico que percebemos como um mesmo movimento pode ser dotado de intenções distintas.

A Atena de Nebbia transforma um gesto violento em um ato de poder criador e civilizatório. Vemos também o ser celestial usar do mesmo movimento para incutir o amor divino em uma gravura de Santa Teresa. As cenas da carmelita tendo o seu peito perfurado pela flecha fulgurante de um Serafim são recorrentes na arte cristã dos séculos XVII e XVIII. Um fenômeno que ocorre muito graças à influência de *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum* (Figura 67).

A série de gravuras de Adriaen Collaert sobre a vida de Teresa de Ávila foi publicada pouco antes da sua beatificação. Encontramos traços da sua influência na península ibérica, onde o culto teresiano tem uma força excepcional, bem como no restante da Europa cristã e nas colônias no Novo Mundo (BORGES, 2006, p. 384-386). Estas últimas nos são de grande interesse, já que nos séculos XVII e XVIII vemos uma profusão de Transverberações afinadas com o trabalho do gravador flamengo. Peru (José Espinoza de los Monteros, 1682), Colômbia (atribuída a Agustín García Zorro de Useche, séc. XVII), Chile (Pintor da Escola de Cuzco, 1690), Equador (Pintor da Escola de Quito, 1653) e México (Figura 68) são locais onde podemos encontrar Teresas amparadas por um anjo e golpeadas no peito por outro, enquanto Cristo supervisiona a cena de braços abertos em meio às nuvens junto do Espírito Santo, este sob a forma de uma pomba branca.



Figura 67 – COLLAERT, Adriaen. **Teresa's Heart Filled with the Love of God by the Arrow of a Seraphim** (1613). Gravura. 18,2 x 21,7 cm. Fonte: Acervo do Herzog Anton Ulrich-Museum.

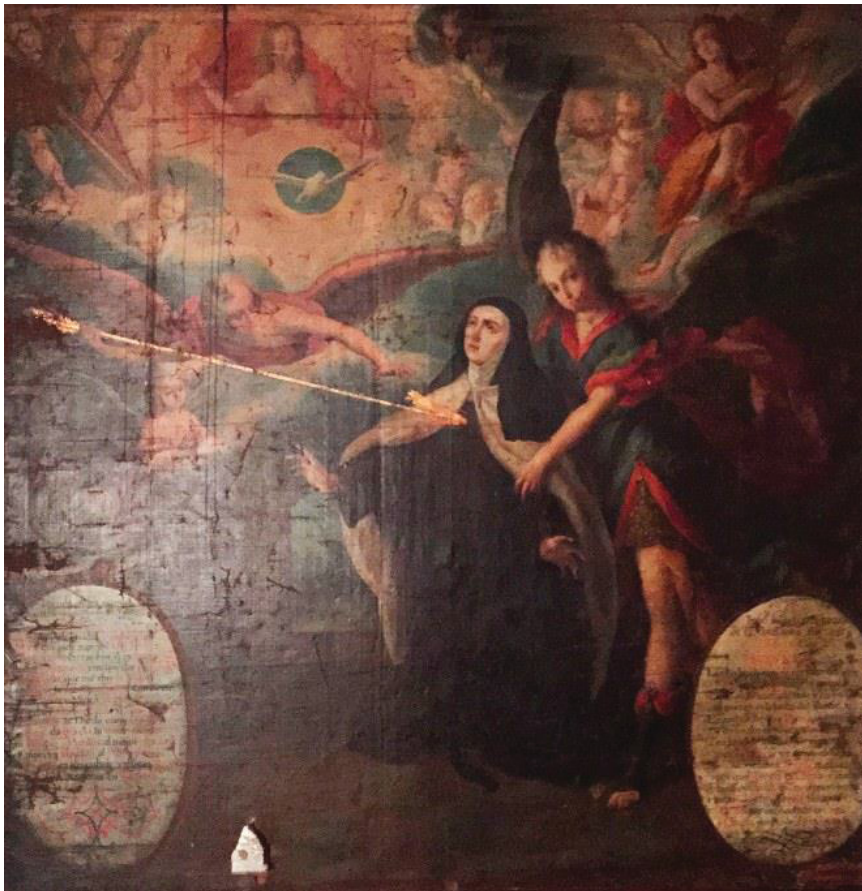


Figura 68 – JUÁREZ, Juan Rodríguez. **La Transverberación de Santa Teresa de Jesús** (c. 1700-1728). Pintura. Foto: Víctor Cruz Lazcano. Fonte: Acervo Colonial Art.

O Serafim da tela de Juan Rodríguez Juárez e o da gravura Collaert reproduzem o mesmo gesto do qual repetidas vezes falamos aqui. Embora a aparição do anjo por entre as nuvens celestiais oculte a parte inferior do seu corpo, vemos o braço esquerdo de ambos estendidos em direção à Teresa de Ávila com o intuito de auxiliar o movimento cuidadoso de perfuração executado pelo direito.

A obra decora a sacristia do Templo de Nuestra Señora del Carmen, um edifício construído no coração da Cidade do México na última década do século XVIII para servir como capela para a Ordem Terceira do Carmo (LAZCANO, 2016, p. 123-124). O templo ficava a menos de quinze minutos de uma das oficinas que Posada instalou na capital. Entretanto, não existe nenhum indício de que ele conhecia a pintura, e muito menos de que ele a tenha usado como referência para a gravura de 1910. Até porque, o quadro decora a entrada da sacristia da igreja, um espaço mais reservado e que, ao menos atualmente, não fica à vista do público. Além disso, é provável que o gravador tenha buscado subsídio em um lugar muito mais próximo de si do que a arte acadêmica do século XVIII, a imprensa ilustrada.

Sabe-se que grandes publicações parisienses, barcelonenses e novaiorquinas competiam ativamente com as nacionais mexicanas durante os séculos XIX e XX. O cenário do periodismo ilustrado no México não era amistoso para as publicações locais. Na tentativa de alcançar um público maior, o periódico *El Hijo del Ahuizote* licenciava gravuras internacionais. Por outro lado, uma das mais famosas revistas ilustradas francesa, o *Le Monde Illustré*, possuía uma versão barcelonense com maior penetração no México, aumentando ainda mais sua competitividade no mercado mexicano. Inclusive, na mesma época, Rafael Reyes Spíndola fundou o *El Mundo Ilustrado* em Puebla, embora a relação direta entre as versões europeias e a mexicana permaneça incerta (GRETTON, 1997, p. 101-102).

O *Le Monde Illustré* prezava por gravuras e fotogravuras de alta qualidade, uma estratégia editorial voltada para atrair os estratos mais altos da sociedade. Em 1880, uma assinatura anual chegava a custar 24 francos, cerca de 2,5% da renda das famílias de classe média (GRETTON, 1997, p. 104). É difícil precisar o quão oneroso um débito de 24 francos seria no orçamento de um gravador como Posada, mas sabemos que ele recebia 3 pesos por dia trabalhado, três vezes mais que um operário da capital (FRANK, 1998, p. 7). Sabemos também que cada edição do concorrente britânico do *Le Monde Illustré*, o *The Illustrated London News*, custava 6 pennies em 1860 (cinco pelo impresso e mais um pelo envio), aproximadamente 12 centavos de dólar estadunidense, cujo valor era

próximo de 24 centavos de pesos em 1905 (BOJANIC, 2011, p. 11; EDISON, 1987, p. 380). Ou seja, um exemplar novo equivalia a quase um quarto de dia trabalhado para um operário ou algumas horas de trabalho de Posada, uma prática um tanto inviável para a aquisição de referências iconográficas. No entanto, elas estavam ao alcance de Antonio Vanegas Arroyo.

Em 1893, o editor publica uma gravura de Posada no seu *Gaceta Callejera*, uma obra baseada em outra de Caton Woodville presente na edição de 21 de outubro do *The Illustrated London News* (GRETTON, 2018, p. 225). O ilustrador mexicano tinha acesso a esse tipo de periódico graças ao seu editor. Arroyo também poderia adquirir exemplares dos periódicos europeus pelo comércio de artigos de segunda mão, onde várias edições eram vendidas a preços módicos depois da sua apreciação por parte dos compradores originais (GRETTON, 1997, p. 104). Nesses locais, ele, ou até mesmo Posada, pode ter se deparado com outras gravuras de Woodville publicadas no *Le Monde Illustré*, como uma que mostra a caçada de um javali durante a visita do Príncipe de Gales à Índia (Figura 69).



Figura 69 – WOODVILLE, Caton. Voyage du Prince de Galles aux Indes - Episode émouvant d'un chasse au sanglier (1906). Gravura. Fonte: Acervo Gallica.

Woodville retratou o instante anterior ao abate do animal por parte do cavaleiro indiano, que perfura com a sua lança o flanco esquerdo do animal. Este, raivoso, avança em direção ao caçador, num último ato desesperado, com a sua cabeça e patas dianteiras levantadas pela força da sua cabeçada. O cavalo, como um legítimo acessório do *páthos* motivo, aparece espantado pelo encontro com a besta selvagem. O seu pulo, auxiliado pela agitação da crina e do rabo, ressalta a condição atípica da cena, características exaltadoras da atitude soberana do cavaleiro, que mantém sua montaria à rédea curta, enquanto desfere o golpe final na presa com a perícia e frieza típica da iconografia de caçadas tão desiguais.

Essa relação entre caçador e presa não está restrita a esse tipo de cena. Além do gesto afim da personagem de Woodville — acostumado ao retrato de batalhas e de cavaleiros dos séculos XIX e XX — com a de Posada, a mesma formatação física e psicológica aparece no Zeus de uma pintura grega sobre a Gigantomaquia (Figura 70 e Figura 71).



Figura 70 – PINTOR DO SUBMUNDO. *Zeus battling the Giants* (350 a. C.). Pintura em argila. Fonte: Acervo do Staatliche Museen zu Berlin.



Figura 71 – PINTOR DO SUBMUNDO. *Detalhe de Zeus battling the Giants* (350 a. C.). Pintura em argila. Fonte: Acervo do Staatliche Museen zu Berlin.

No centro da cena sobre a batalha entre os Olímpianos e os Gigantes pelo domínio do mundo, reconhecemos a postura do lançar dos raios de Zeus presente no cavaleiro indiano. Entretanto, não apenas o ato externo, do arremesso voltado à aniquilação do gigante caído, é semelhante, mas as pulsões internas também são as mesmas. Portanto, cabe a questão: que semelhança interna existe entre caça de um javali e um dos confrontos centrais da cosmogonia grega? O caçador e o deus pensam o mesmo do confrontante: eles não são rivais, não possuem esse status, são apenas empecilhos ínfimos para os seus objetivos.

Na *Biblioteca* de Pseudo-Apolodoro, a Gigantomaquia é apresentada como uma disputa já vencida pelo Olimpo. Embora os Gigantes fossem dotados de poderes e força inigualáveis, uma profecia consultada por Zeus assegurara a vitória dos deuses desde que um mortal, no caso, Hércules, participasse da batalha. A cena retratada na cratera grega mostra os confrontos individuais descritos pelo mitógrafo, especificamente, os momentos antes de Zeus derrubar os inimigos com seus raios para, em seguida, Hércules finalizá-los com suas flechas (APOLLODORUS, 1921, p. 43-47).

O desejo pela eliminação do outro é uma constante nas cenas de caçadas, batalhas e assassinatos, mas existe ao menos uma diferença suntuosa entre Zeus, o caçador e a jovem mexicana cuja existência não podemos deixar passar despercebida. Enquanto os atributos viris e controlados dos dois primeiros são exaltados, Posada opta por escancarar os desvios morais de Norberta através da sua postura.

Exploramos de forma recorrente a hipocrisia do gesto na história da arte. Capaz de dissimular a sua intenção, uma mesma ação pode ser tomada por emoções diversas. No entanto, como o caso de Atena e do Serafim, que, respectivamente, gera vida e impele amor, o ato de golpear não é propriamente violento, mas um gesto necessário para um determinado fim. O mesmo não ocorre em uma imagem publicada no *Le Monde Illustré* (Figura 72) seis anos antes de *Terrible y verdadera noticia*.



Figura 72 – ROUSSEAU, Jacques. **L'Approche de l'orage** (1902). Óleo sobre tela. 320 x 250 cm. Fonte: Acervo do Musée des Augustins.

Na pintura de Jean Jacques Rousseau, uma camponesa aparece em uma postura semelhante à da jovem Norberta, mas o que em Posada é usado para expressar um ato violento com uma intenção vil, Rousseau transforma em expressão da preservação de outro ser. Enquanto uma realiza um golpe rápido e fatal, a outra se vale do brandir de um ramo para conduzir o seu rebanho para um local seguro das intempéries climáticas que se aproximam com a chegada de uma tempestade. Com o punho esquerdo cerrado, o direito levantado e um rosto tenso, a mulher luta bravamente contra os ventos que a empurram para frente ao executar a sua tarefa. A fita que prende o seu chapéu à cabeça se adere ao seu colo, sinal de um avanço em direção aos animais tão tenaz que nem mesmo o vento — capaz de dobrar a grama e as árvores ao fundo da tela — conseguiu enfrentar a força que atua sobre o tecido.

Os animais configuram um mundo de conflitos próprio e, como o cavalo de Woodville, atuam como amplificadores dos gestos vitais da camponesa. O cão confronta a vaca arredia com um latido potente, tensionando seu corpo em uma postura firme que se mantém mesmo sob a ameaça do outro animal. Não se trata de uma cena pacífica, a iminência da tormenta mexe com os ânimos das personagens e altera todo o seu sentido,

ela transforma as intenções na mesma medida em que o ódio presente em Norberta se metamorfoseou em tutela conservadora, bem como a desfiguração facial da moça virou apenas um indício de esforço físico na obra francesa.

Ambas as cenas são violentas, embora com propósitos inversos. Uma busca a eliminação do seu alvo por motivos não explicitados na narrativa do *corrido* — detalhe que acresce brutalidade ao ato —, enquanto a outra luta pela preservação do rebanho e da sua própria, já que certamente os animais provem parte relevante do sustento da vida no campo. Assim como a decoração de uma cratera sobre o mito de Cadmo (Figura 73 e Figura 74) concentra no arremesso de uma pedra mais do que uma intenção aniquiladora, inculcando também a gênese do patrimônio cultural de Tebas, a chibatada protetiva da camponesa francesa é mais do que perpetração, ela carrega a preocupação da executora com a segurança animal e, conseqüentemente, para sua própria sobrevivência.



Figura 73 – PINTOR DA PÍTON. Cratère (360-350 a. C.). Pintura em argila. Fonte: Acervo do Museu do Louvre.

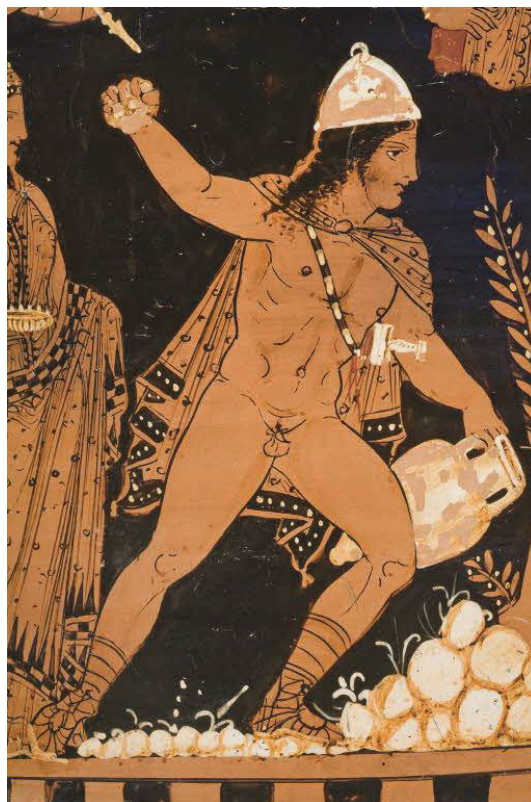


Figura 74 – PINTOR DA PÍTON. Detalhe de Cratère (360-350 a. C.). Pintura em argila. Fonte: Acervo do Museu do Louvre.

3.1.3 O Diabo e os Contos Infantis

Arroyo também publicava livretos com contos infantis e peças teatrais por algumas dezenas de centavos. Em Chicago, algumas reproduções de capas foram expostas, entre elas está uma prancha com duas impressões: uma famosa ópera cômica espanhola intitulada *El rey que rabió* e *Don Juan Tenorio*, uma peça espanhola que no México era comumente encenada nas vésperas e durante os festejos do *Día de Muertos*.



357. Story: The King Who Went Mad



PLATE LII

361. Don Juan Tenorio

Figura 75 – POSADA, José Guadalupe. **Plate LII.** Calcogravura. Fonte: Catálogo da exposição *Posada: Printmaker to the mexican people.*

Esse tipo de produção aparece também em *Monografía*, na qual dezenas de ilustrações de contos são apresentadas ao leitor. Uma delas está intitulada como *Cuento “El Niño de Dulce”* (Figura 76) e compõe uma coleção de contos da imprensa de Arroyo (Figura 77). A gravura não é uma arte de capa, mas sim uma ilustração de duas páginas que mostra um menino sentado em um banco e um demônio atravessando a cena com uma longa passada de pernas.



Figura 76 – POSADA, José Guadalupe. A young boy covering from a demon, illustration from “El Cuento Niño de Dulce” (1890-1913). Zincogravura. 8,7 x 16,2 cm. Fonte: Acervo Metropolitan Museum.



Figura 77 – POSADA, Jose Guadalupe. Capa de *El Niño de Dulce* (c. 1903-1931). Zincogravura. 15 x 20 m. Fonte: Acervo SMU Libraries.

A versão de *El Niño de Dulce* de Alfonso Morales conta a história de Faustito — na versão publicada por Arroyo ele se chama Marianito —, um garoto que comia tantos doces que seus pais, na esperança de impedir seu apetite, trancaram-no em seu quarto. Desesperado por ter perdido acesso aos seus amados quitutes, ele decide aceitar um acordo com Diabo, que surge diante dele e oferece quantos doces o menino desejasse em troca da sua alma. Em dado momento, o Diabo fica incomodado pela insaciabilidade do garoto e, em seguida, anuncia sua saída. Faustito, ainda não satisfeito, implora por mais e, vislumbrando um caminho rápido para tomar a alma dele, o Diabo decide transformar o corpo do garoto em um amalgama de vários tipos de guloseimas. Em frenesi, ele começa a devorar seu próprio corpo até restarem apenas sua cabeça e tronco. Só então ele percebe a consequência do seu terrível acorde e se arrepende da sua decisão. Comovido com a cena, um anjo decide restaurar o corpo do menino e, desde então, Faustito nunca mais comeu doce algum (MORALES, 2004).

A ilustração de Posada mostra o exato momento em que o Diabo fica irritado com o menino e ameaça retirar-se do local. A entidade aparece de braços e asas abertos, projetando seu corpo para frente e olhando para trás, enquanto ergue sua coxa direita. As nuvens que se formam no seu entorno parecem moldar-se para indicar seu trajeto pelo espaço, bem como os músculos das pernas, braços e abdômen. Ele se projeta para fora da cena, enquanto inicia a transubstanciação de Marianito (ou Faustito). Esse ato mágico é sutilmente indicado pelas faíscas que emanam do seu cetro.

O Diabo ali retratado é um ser que está disposto a dobrar a realidade apenas para tomar uma única alma do Senhor. Mas a personificação do Mal na cultura cristã levou tempo para consolidar-se na figura descrita no Novo Testamento. Esse inimigo de Deus já foi chamado de Lúcifer, Satã, e Demônio — além de derivações como Satanás ou analogias como Dragão e Serpente. Cada mudança no seu nome acompanha o percurso da cristandade através dos séculos de desenvolvimento da corrente religiosa que, conforme fora entrando em contato e atrito com outras culturas e crenças, modificou tanto a nomenclatura da personagem quanto o próprio conceito e perfil dela.

A presença de Lúcifer, de Satã, do Demônio ou do Diabo assombra a imaginação cristã desde antes do seu estabelecimento como religião oficial de Roma, mas era pouco presente no cristianismo primitivo. Seu semblante se metamorfoseou tanto quanto sua nomenclatura com o passar dos séculos, se no VI era mais parecido com um anjo, no XI e XII toma ares mais monstruosos (DELUMEAU, 2009, p. 354). Lúcifer, aquele que ousou ser igual a Deus, é a estrela cuja queda é mencionada em *Isaias* (14:12-15); o Satã

descrito em *Jó* (1:1-12) é um ser cético em relação ao homem, mas não é um inimigo de Deus; os demônios são os falsos deuses adorados pelos povos pagãos, como vemos no *Salmo 96* e o Diabo é o tentador e inimigo de toda a obra de Deus presente em *Mateus* (4: 1-11) (NOGUEIRA, 2002, p. 13-25).

Como uma figura que inspira o medo da danação eterna pela sedição ao Mal, o Diabo é uma ferramenta útil para moldar a mente e corpos dos mais jovens. Buscando transmitir mensagens educativas, mesmo que pelo medo, e motivado pela baixa competitividade do mercado de contos infantis da virada do século XIX no México, Antônio Vanegas Arroyo publica mais de 300 contos em sua casa editorial, entre eles a obra *El niño de dulce*. Como a grande maioria dos contos populares, desconhecemos a autoria deste. Contudo, a versão publicada por Arroyo é uma adaptação feita pelo seu colaborador Constancio Suárez, um escritor e poeta que produziu vários textos ilustrados por Posada (CASILLAS, 2004, p. 79-84).

Posada retrata habilmente a insatisfação e impaciência do Diabo na configuração do movimento do seu corpo pela sala. Esse movimento já havia aparecido na França da primeira metade do século XIX na famosa série de ilustrações de Eugène Delacroix para uma edição de *Fausto*. Na primeira delas (Figura 78), temos o demônio da obra de Goethe voando a caminho de Fausto, logo após a confirmação da sua aposta com Deus. Embora não esteja em solo, notamos que existem semelhanças entre ele e o Diabo de Posada, ele se locomove pelos céus da cidade, com suas asas abertas, quase com a mesma leveza com que seu análogo mexicano se move pelo quarto do menino. Ambos se dirigem para o lado oposto de seu olhar, enquanto flexionam a perna que aparece em primeiro plano e estendem a que está em segundo.



Figura 78 – DELACROIX, Eugène. **Mephistopheles in Flight** (1828). Litogravura. 41,1 x 27 cm. Fonte: Acervo do Metropolitan Museum.

As duas obras também se relacionam em outro aspecto: ambas tomam a figura demoníaca como um meio para a extrapolação dos desejos pessoais. Em *El Niño de Dulce* e em *Fausto*

A visão do demoníaco como o problema do Mal, une-se ao problema do conhecimento e da vontade de dominar as forças da Natureza, anunciando derradeiramente o fim do terror da fé absoluta da existência do Diabo [...] (NOGUEIRA, 2002, p. 105).

Além disso, é inevitável a comparação entre a narrativa de Mefistófeles, em *Fausto*, e de Satã, no livro de *Jó*. Ambas iniciam com Deus exaltando as qualidades de um de seus servos para, logo em seguida, ser questionado pela figura demoníaca quanto a sua fidelidade. Nos dois textos, Deus entra em um acordo com o questionador, aceitando colocar seu amado servo à prova dos ardis dele (GOETHE, 1974, p. 37-38; BÍBLIA, 2002, p. 803).

Mefistófeles e o Diabo de Posada se aproximam em mais um aspecto: a servidão. Eles surgem diante dos protagonistas de suas narrativas para servi-los em troca das suas almas: um oferece doces e o outro sabedoria e juventude. Mas nem sempre a figura demoníaca é retratada no controle da situação. Em *Le Cuisinier D'Edein, Qui À Empoisonné Le Diable* (Figura 79), o Diabo aparece caído ao chão após ter sido envenenado pelo cozinheiro do local onde ele e mais três companheiros bebiam.



Figura 79 – GUERINEAU, René. **Le Cuisinier D’Edein, Qui À Empoisonné Le Diable** (1650).
Gravura. 30 x 39 cm. Fonte: Acervo British Museum.

A gravura de Guérineau mostra um homem, o cozinheiro, segurando uma jarra de vinho em sua mão direita e erguendo seu braço esquerdo para fazer um “sinal de chifres” com a mão para o grupo que acompanha a figura demoníaca. Novamente temos a repetição da configuração corporal que aparece em Posada e Delacroix, mas dessa vez no corpo de um mortal: o protagonista da cena se desloca para a esquerda, para a saída do recinto, afastando-se dos seus clientes indesejados. Ele caminha projetando seu corpo para frente, apoiando-se em sua perna esquerda, enquanto olha para trás, expondo assim a frente do seu tórax. Essa gravura é uma sátira aos soldados espanhóis — provavelmente motivada pela Guerra Franco-Espanhola (1635-1659) — (ESTAMPES, 1890, p. 182). Segundo a legenda que a acompanha, ao envenenar um dos capitães espanhóis, o cozinheiro acabou por revelar o próprio Diabo.

Cabe lembrar que Aby Warburg estudou a migração do que chamou de “demônios” (*Dämonen*). Durante suas viagens pelo tempo e espaço, Saturno, Júpiter, Marte e tantos outros demônios astrais penetraram no imaginário cristão ocidental, chegaram ao ponto de marcar os meses e dias da semana, possibilitaram a feitura de

análises de personalidades e profecias com base nas suas posições no céu. É nesse contexto que Marcantonio Raimondi produz uma obra que sinaliza bem a influência desse paganismo astrológico na arte italiana do Renascimento (Figura 80).



Figura 80 – RAIMONDI, Marcantonio. **A naked young man walking left, carrying a lantern and looking backwards over his shoulder at a ram** (1510-1527). Gravura. 18,5 x 12,9 cm. Fonte: Acervo do Metropolitan Museum.

Raimondi mostra um homem jovem caminhando nu por uma paisagem bucólica. Em uma das mãos ele leva uma lanterna, enquanto com a outra aponta para o céu. O jovem se dirige para a esquerda, voltando sua cabeça para um carneiro, que devolve o olhar. Assim como nas três imagens anteriormente citadas, o protagonista utiliza uma de suas mãos para transmitir uma mensagem à personagem com quem interagem. O jovem indica o céu, bem como Mefistófeles — enquanto conversa com Deus —, o Diabo sinaliza

sua retirada e o Cozinheiro amaldiçoa seus fregueses indesejados. Além disso, a frontalidade do tronco, a projeção do corpo para frente e a direção do olhar também se repetem, ou melhor, sobrevivem.

Trata-se de uma representação astrológica, na qual o carneiro simboliza Áries e o jovem é, provavelmente, Mercúrio. A regência de Áries coincide com o início da primavera no hemisfério norte, assim, o Mercúrio-mensageiro indica que é o momento da constelação tomar seu protagonismo no astral (DELABORDE, 1887, p. 208). A lanterna levada por Mercúrio, bem como os fortes ventos que o acompanham são indicações da chegada da mudança cósmica.

Um outro Mercúrio aparece na série de gravuras sobre os deuses envolvidos no episódio do Julgamento de Paris feita por Adriaen Collaert. Nela, vemos o deus com uma passada semelhante ao de Raimondi, mas em vez de uma lanterna, ele carrega seu emblema, o caduceu. O cetro marca sua ocupação como mensageiro do Olimpo e como mediador entre o mundo dos vivos e dos mortos (BRISSON, 1976, p. 57). A importância do objeto é tamanha que, nas suas *Metamorfoses*, Ovídio chama Mercúrio de *caducifer* (portador do caduceu), mas a tradução para o inglês de Horace Gregory adaptou o epíteto como *magic wand* (varinha ou cajado mágico) e atribuiu ao artefato o feito de ter adormecido o gigante de cem olhos Argos (GREGORY, 1958, p. 26-54). O caduceu também é comumente relacionado à figura mítica de Hermes Trimegisto, uma personagem que teria surgido do sincretismo do deus greco-romano com o egípcio Thoth. Inclusive, uma gravura de De Bry mostra o instrumento mágico ao lado de Trimegisto (Figura 82).



Figura 81 – COLLAERT, Adriaen. **Mercurio** (1578-1618). Gravura. 13,8 x 9,2 cm. Fonte: Acervo Biblioteca Digital Hispánica.



Figura 82 – DE BRY, Johann Theodor. **Mercurius Trismegistus** (1615). Buril e água-forte. Fonte: Acervo Biblioteca Nacional de España.

O instrumento mágico do deus mensageiro aparece de forma análoga no cetro que o Diabo de Posada utilizará na sua transubstanciação. Ambos são catalizadores do potencial do usuário de manipular as leis naturais que regem o mundo. Contudo, as motivações do *caducifer* em nada se assemelham às de Lúcifer, mesmo que compartilhem de um movimento semelhante. Ambos encarnam um personagem astuto e ladino — no episódio da feitura de Pandora, Hermes dá a ela atributos próprios da sua figura divina, ele coloca no seu peito “mentiras, sedutoras palavras e dissimulada conduta” (HESÍDIO, 1996, p. 29) —, mas Hermes é um deus dos caminhos, a voz de Zeus, um intermediário entre os deuses e os humanos e entre os humanos e os mortos, enquanto o Diabo é um caluniador, uma inimigo de toda a obra divina. Temos, novamente, uma mesma configuração gestual se apossando de corpos com intuitos diferentes.

Warburg tratou do uso dessa inversão polar do gestual humano pelos pintores modernos no seu ensaio sobre a tela *O almoço na relva* (1865-1866). Nele, Warburg mostrou como no trio de Manet aparecem reverberações de duas obras italianas e uma romana sobre o Julgamento de Paris. Um dos pontos levantados no texto é de que nos três exemplos o trio aparece em segundo plano, espantado pela presença dos deuses que aguardam o julgamento que desencadeará a Guerra de Tróia, enquanto que na pintura francesa os personagens olham para o espectador. O espaço para o medo dos demônios astrais não existe na modernidade, há apenas uma certa curiosidade sobre aquele capaz de dominar a natureza e acorrentar os raios — tão respeitados pelos indígenas que Warburg visitou em 1895 —, o homem ocidental (WARBURG, 2015, p. 351-354).

Uma mesma formulação pode ser preenchida com emoções distintas capazes de dotá-la de sentidos diferentes. Philippe-Alain Michaud, através da aproximação que faz entre o trabalho de Warburg e os estudos sobre fotografia de Étienne-Jules Marey, atenta para a possibilidade de um movimento ser desassociado do corpo que o carrega (MICHAUD, 2013, p. 90-91). O corpo, junto dos seus acessórios, seria então o receptáculo de forças capazes de transfigurá-lo.

Warburg encontrou o lugar de emoções perturbatórias, violentas e instáveis onde deveria haver apenas a grandeza serena de Winckelmann. Carlo Ginzburg destaca essa dinâmica de inversão polar da retratação da energia emotiva como elemento central na noção warburguiana de *Pathosformeln* (formulações do patético) (GINZBURG, 2014, p. 9). Warburg percebeu que os corpos estáveis e controlados não foram tomados como referência para o resgate da Antiguidade pelos artistas do Renascimento, mas sim os descontrolados, aqueles dominados pela *hybris* (MICHAUD, 2013, p. 31). De forma

similar, notamos que o movimento de retirada do Diabo, de Mefistófeles, do Cozinheiro e de Mercúrio, floresce no corpo de Vertumno, o deus romano das metamorfoses, sob uma emoção totalmente diferente.

Um desenho de Pietro da Cortona, usado como ilustração para uma passagem do tratado de jardinagem *De Florum Cultura* (1633), de Giovanni Battista Ferrari, retrata o resultado da uma disputa alegórica entre a Arte e a Natureza (Figura 83). Em um jardim, a primeira, derrotada, aparece próxima ao chão, apoiada em um vaso, como se estivesse exaurida. Já a segunda, está em pé, triunfante, é coroada por Flora como vencedora após ter criado uma frondosa árvore (BEAN, 1964, p. 82). Complementando a cena, vemos ao fundo Vertumno dançando alegremente em frete à árvore junto de três crianças (Figura 84).



Figura 83 – CORTONA, Pietro da. **The Triumph of Nature Over Art** (1633). Desenho. 19,9 x 14,5cm.
Fonte: Acervo do Metropolitan Museum.



Figura 84 – CORTONA, Pietro da. *Detalhe de The Triumph of Nature Over Art* (1633). Desenho. 19,9 x 14,5cm. Fonte: Acervo do Metropolitan Museum.

O deus romano das plantas e da metamorfose levanta sua perna direita preparando o próximo passo de sua dança e olha para trás, para um dos meninos, expondo assim seu peito. No entanto, embora a configuração do gesto seja semelhante, este se encontra em uma situação totalmente diferente: Vertumno não procura sair de cena ou se contrapor a um segundo personagem, ele apenas celebra a vitória da Natureza tocando seu sistro.

As três crianças junto dele não estão ali por acaso, elas são personificações da noite (Hesper), do meio-dia (Meriggio) e da manhã (Lúcifer). Contudo, o Lúcifer de Pietro da Cortona não é exatamente o mesmo que aparece em Posada ou que se relaciona com Mefistófeles, não é nem o de *Isaias*, ele é somente o demônio astral da manhã que, na dança de Vertumno, simboliza o passar dos dias junto de Hesper e Meriggio.

Vemos também o gesto do Diabo, de Mefistófeles, do Cozinheiro, e do deus Romano, aparecer na Roma do século III a. C. no entalhe de um selo de pedra (Figura 7) e em uma reprodução da gravura dele que integrou o acervo do colecionador inglês Charles Townley.



Figura 85 – ANÔNIMO. Selo de pedra (III a. C. - I a. C.). Gravura em vidro. 1,1 x 1 cm. Fonte: Acervo British Museum.

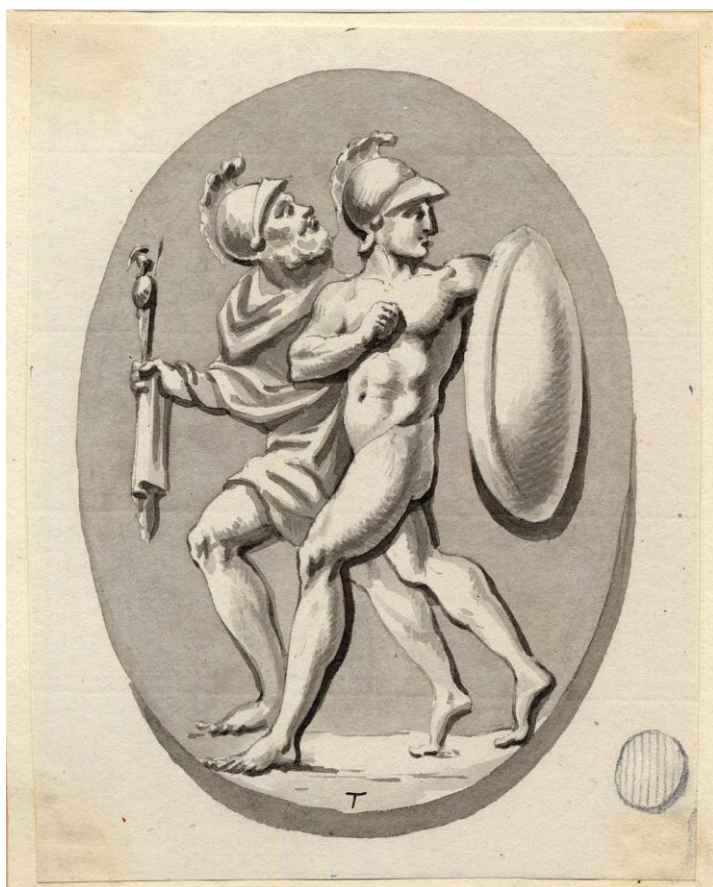


Figura 86 – ANÔNIMO. Desenho (1768-1805). Tinta sobre papel. 12,4 x 9,5 cm. Fonte: Acervo British Museum.

A peça retrata Odisseu e Diomedes durante o episódio do roubo do Paládio contado na *Pequena Iliada* (WEST, 2003, p. 123). O Paládio era uma estatueta da deusa Pallas que protegia Tróia e, segundo a lenda, a cidade só cairia após ser destituída do item sagrado. No selo, vemos a dupla de heróis olhando para trás, ambos com a perna direita à frente, levemente tencionada pelo peso dos seus corpos, enquanto fogem com o amuleto protetor. Trata-se de uma cena de fuga e a preocupação das personagens se deve ao fato de que o desfecho da guerra dependia do sucesso da missão, uma das várias que os dois cumpriram pelo bem do exército aqueu.

Bem mais próximo de Posada, uma gravura de Gabriel Vicente Gahona (*Picheta*), publicada em 1860 no *La Burla*, um periódico satírico da cidade mexicana de Mérida com temas bastante próximos das publicações que Posada costumava ilustrar (GARCÍA, 2014, p. 15). Nele, encontramos um trio fantasiado celebrando o Carnaval, mas um dos integrantes se destaca por parecer-se com nossa figura demoníaca (Figura 87).

A personagem na extremidade esquerda da imagem segue à frente do grupo carregando um lampião para guiar o caminho dos demais. Trata-se de um tipo demoníaco cujo caminhar transmite uma leveza ladina que aparece também em uma gravura de Frédéric Lix para um artigo de Julio Verne sobre a obra de Edgar Allan Poe (Figura 88).



Figura 87 – GAHONA, Gabriel Vicente. **La Trinidad Burlesca y compinches celebran el Carnaval a costa de sus amigos** (1861). Gravura. Fonte: Acervo Biblioteca Virtual de Yucatan.

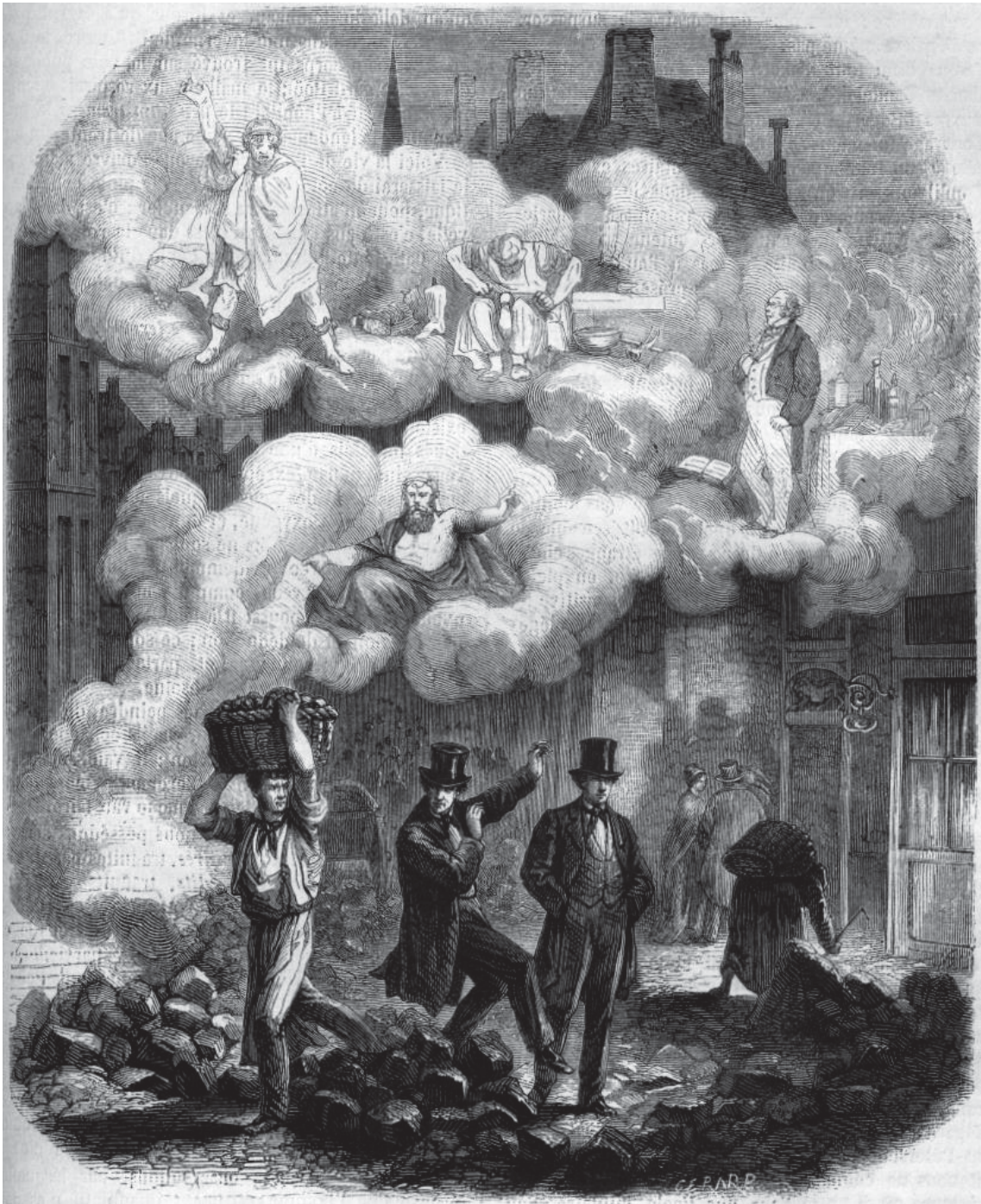


Figura 88 – LIX, Frédéric. **Edgard Poe et Aug. Dupin. La succession des idées** (1864). Gravura. Fonte: Acervo Wikimedia Common.

O artigo foi publicado originalmente no periódico ilustrado francês *Musée des familles* em 1864 e republicado e traduzido no barcelonense *Semanario familiar pintoresco* entre 1879 e 1881. Em ambos vemos o detetive Auguste Dupin sobre um monte de escombros ao lado de Allan Poe. A personagem das histórias de Poe se equilibra sobre alguns escombros espalhados pela rua para evitar o choque com o homem que carrega um cesto na cabeça.

Em meio a todas as diferenças que compõe esse conjunto de imagens, Auguste Dupin compartilha ao menos uma característica com eles. Todos são figuras astutas que se movem em decorrência de um fator externo a elas. O Diabo está insatisfeito com a insaciabilidade do menino, Mefistófeles voa maliciosamente em direção à vítima de sua aposta, o Cozinheiro condena a presença do Diabo-espanhol, Mercúrio alerta Áries para o início de um novo ciclo, Vertumno celebra a vitória da Natureza e os heróis gregos se preocupam com uma possível represália inimiga. Através deles, notamos como uma mesma configuração gestual foi usada para retratar impaciência, sagacidade, revolta, imperatividade, alegria e urgência em lugares diferentes através dos séculos.

3.1.4 Notícias, Delitos e Raptos

Posada também ilustrava notícias de crimes e ações das forças estatais. Aliás, cerca de metade das suas gravuras tratam desse tema. Sensacionalistas, por várias vezes as volantes de Arroyo tratavam de acontecimentos extremos e atípicos que captavam o interesse da sua audiência. Um deles foi o caso da fuga do assaltante e homicida Jesús Bruno Martinez da prisão de Belém.

Martinez e seu grupo foram acusados de assaltar a joalheria La Profesa em 1891. Tomás Hernández Aguirre, dono da proeminente joalheria não ofereceu resistência, mas foi assassinado a facadas por Martinez, que saqueou a loja com seus quatro comparsas. Dos cinco, apenas um não morreu na cadeia, o francês Nicolas Treffel foi libertado após cumprir sua pena (BUNKER, 1970, p. 227). Martinez não teve a mesma sorte do seu companheiro, ele foi executado por fuzilamento, mas antes do seu triste fim, ele tentou uma fuga da prisão, retratada em uma gravura de Posada e reproduzida na exposição de Chicago (Figura 89).

PLATE II



36. The Flight of Jesús Bruno Martínez from the Prison of Belen



35. Four Men Sentenced to Death

Figura 89 – POSADA, José Guadalupe. **Plate II.** Calcogravura. Fonte: Catálogo da exposição *Posada: Printmaker to the mexican people.*

Em *Printmaker to the mexican people*, a gravura que retrata a fuga, publicada originalmente na volante *La fuga de Jesús Bruno Martínez de la carcel de Belén* (c. 1892), está acompanhada de outra, publicada no *Las próximas ejecuciones de justicia* (1890-1890). Este último, mostra quatro condenados à morte, incluindo o próprio Martínez e Francisco Guerrero, o *El Chalequero*.

Outra obra de Posada sobre assaltos e homicídios trata de um ataque de um grupo de zapatistas a um trem do governo federal (Figura 89). Segundo o texto da publicação, os mais de quinhentos zapatistas, sob o comando de Genovevo de la O, eliminaram os 52 soldados que faziam a segurança do veículo, invadiram-no, estupraram as mulheres e mataram adultos e crianças. Posada retratou o acontecimento em uma cena caótica em que os zapatistas aparecem matando militares e civis com o trem descarrilhado ao fundo. Em meio ao tumulto, vemos um soldado sendo abatido por um zapatista à queima roupa na porção direita da ilustração (Figura 90). O soldado é arremessado para trás com a força do tiro, sua cabeça acompanha o movimento, bem como os seus braços. Com o queixo para o alto, boca aberta e coluna resetada, o soldado expressa um desamparo total, não existe salvação para si, ninguém virá socorrê-lo, e sua própria defesa é impossível, como indica a arma caída ao seu lado.

Asalto al tren de Cuernavaca

POR LOS EXCECRABLES

BANDIDOS ZAPATISTAS

¡82 muertos y 17 heridos!



El Sábado 20 de Julio, salió a la hora reglamentaria el tren de pasajeros rumbo a Cuernavaca.

Recorrió su trayecto sin novedad hasta el kilómetro núm. 63, entre las estaciones de "Cima" y "Fierro del Toro", en las vertientes del Ajusco.

Al llegar á ese punto, poco antes de las diez de la mañana, oyeron los pasajeros una formidable explosión á la vez que el convoy se detuvo bruscamente y en el mismo momento, comenzó á caer sobre él una lluvia de balas, lanzadas por las hordas salvajes de Zapata, capitaneadas por un "Hombre-fiera", el cabecilla Genovevo de la O

Inmediatamente, el heroico, abnegado y valiente jefe de la escolta del tren, Señor Capitán D. Rosendo Núñez, perteneciente al 20 Batallón de Infantería, compuesta de 52 hombres, descendieron del tren y formándose en línea de tiradores, hicieron frente á los salvajes, que en número de más de quinientos, llovían balas contra los bravos y valientes soldados federales.

La locomotora y el ténder, habíanse volcado con la explosión de la dinamita y él estaba en un cañón de la montaña, que coronaban los bandidos del "Hombre-fiera".

Los jefes de la escolta se batían como leones. El Capitán Núñez, había resistido hasta lo último con veinte hombres y gritaba con todo vigor "¡Viva el Supremo Gobierno!", cuando los salvajes ordenaron á tan heroico capitán y ébrios de sangre á machetazos le hicieron materialmente picadillo la cabeza.

En el interior de los carros, que habían sido invadidos por aquellas hordas, se registraban otras escenas. Los oficiales habían caído muertos. Algunas señoras se revolcaban en charcos de sangre, mortalmente heridas, muchos pasajeros yacían en el piso de los carros muertos ó heridos y una niña de ocho á diez años, hija del Capitán Núñez, quedaba tendida acribilada por las balas.

Los bárbaros zapatistas se precipitaban sobre las señoras y niñas, mancillando vilmente sus honras sobre los mismos

Figura 90 – POSADA, José Guadalupe. Asalto al tren de Cuernavaca por los execrables bandidos Zapatistas (1912). Gravura. 29,9 x 20,6 cm. Fonte: Acervo Museum of Modern Art.



Figura 90 – POSADA, José Guadalupe. **Detalhe de *Asalto al tren de Cuernavaca por los execrables bandidos Zapatistas*** (1912). Gravura. 29,9 x 20,6 cm. Fonte: Acervo Museum of Modern Art.

Cenas de soldados alvejados são recorrentes na imprensa ilustradas do século XX. Na Cidade do México, por exemplo, uma gravura é publicada em 19 de julho de 1898 no jornal *El Mundo* sobre o ataque estadunidense à Santiago de Cuba (Figura 91). A investida ocorreu durante a Guerra Hispano-Americana e, entre os vários combatentes, um soldado espanhol é alvejado de forma que seu corpo reproduz o movimento que Posada colocou na sua gravura (Figura 92). Uma outra cena de morte em batalha circulada pela Europa em 1905, quando diversas notícias e imagens sobre a Guerra Russo-Japonesa apareciam nos periódicos do Velho Mundo. Uma delas, publicada no *Le Monde Illustré*, no dia 1º de abril de 1905, mostra um pelotão de artilharia russa recebendo um ataque japonês (Figura 93). Um dos soldados russos é arremessado para trás pelo impacto de um projétil inimigo, executando assim um movimento semelhante ao do seu colega mexicano (Figura 94).



Figura 91 – ANÔNIMO. *La Guerra Hispanico-Americana — Una escena del ataque sobre Santiago de Cuba* (1898). Gravura. Fonte: Acervo Hemeroteca Nacional Digital de México.

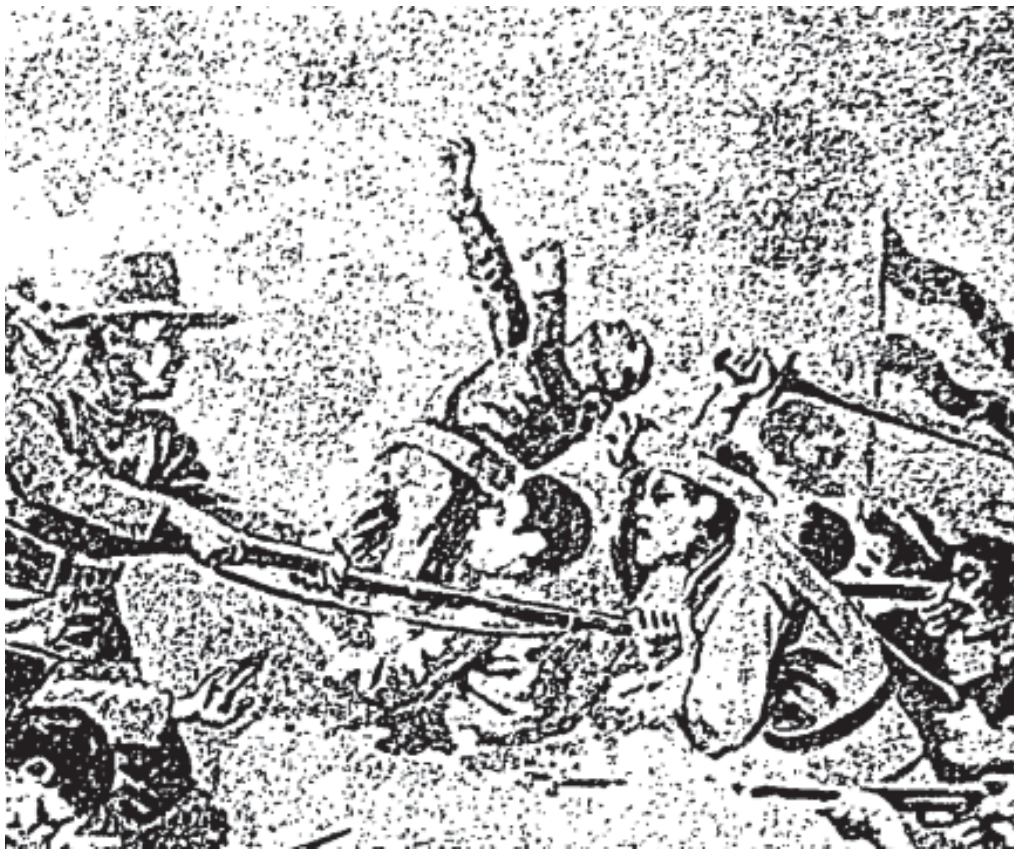


Figura 92 – ANÔNIMO. *Detalhe de La Guerra Hispanico-Americana — Una escena del ataque sobre Santiago de Cuba* (1898). Gravura. Fonte: Acervo Hemeroteca Nacional Digital de México.



Figura 93 – VACCARI. *Guerre Russo-Japonaise - La Bataille de San-de-Pou* (1905). Gravura. Fonte: Acervo Gallica.



Figura 94 – VACCARI. *Detalhe de Guerre Russo-Japonaise - La Bataille de San-de-Pou* (1905). Gravura. Fonte: Acervo Gallica.

Essa postura, com uma personagem que se prosta para trás em um gesto de completo desamparo causado por uma força externa, não aparece apenas em cenas de guerra. Notamos uma recorrência dessas cenas na iconografia de raptos e abduções. Talvez o caso mais antigo e famoso acerca do tema no Ocidente é o rapto de Perséfone (Proserpina) por Hades (Plutão), citado brevemente na *Teogonia* de Hesíodo, nas *Metamorfoses* de Ovídio e de forma um pouco mais detalhada no *Hino Homérico para Deméter*.

Segundo o texto, a deusa agrária foi levada à força para o inframundo pelo soberano daquelas terras que brotou do chão com sua carruagem dourada e a agarrou enquanto ela colhia flores com as oceânides. Perséfone soltou um grito desesperado de socorro para seus pais, Deméter (Ceres) e Zeus, mas entre os deuses e os mortais apenas Hecate e Hélio ouviram seu vão apelo (ANÔNIMO, 1914, n. p.). Há também outra versão bastante influente do romano Cláudio Claudiano datada do final do século IV, na qual o caso da abdução da deusa é um estratagema de Júpiter para acalmar os ânimos do irmão. Nela, Minerva e Diana são obrigadas a acompanhar Vênus na tarefa de conduzir Proserpina para a armadilha que resultará na sua captura, mesmo sob o protesto das duas (CLAUDIANUS, 1993, p. xx).

A obra mais conhecida sobre o tema é sem dúvida o mármore de Bernini, que retrata o momento da captura de Perséfone, mas também vemos a cena em um afresco do século III a. C. encontrado em uma das tumbas da necrópole de Felipe II da Macedônia (Figura 95 e Figura 96). Em ambas, o senhor do submundo é retratado como uma força primeva e inevitável — como é própria dos três filhos de Gaia — que não deixa esperança ou oportunidade para a filha de Ceres escapar.



Figura 95 – ANÔNIMO. **Hades abducting Persephone** (c. 340 a. C.). Fresco. Fonte: Acervo Wikimedia Commons.



Figura 96 – ANÔNIMO. **Detalhe de Hades abducting Persephone** (c. 340 a. C.). Fresco. Fonte: Acervo Wikimedia Commons.

O episódio também aparece de forma recorrente no painel 70 do atlas de Warburg (Figura 97). Entre as várias Perséphones, duas delas nos chamam a atenção por se relacionarem com a coreografia do soldado abatido. Na porção direita da prancha, vemos uma fotocópia de uma tela de Peter Paul Rubens (Figura 98) e, logo abaixo dela, uma gravura de Peter Claesz Soutman (Figura 99). Esta mostra a deusa se jogando para trás na tentativa de evitar sua captura, seu desespero faz com que sua face e membros se contorçam em uma misto de desespero e dor. Aliás, ele atribuiu à futura senhora do submundo uma expressão muito mais sinistra da que aparece na pintura a que se refere.

O *Rapto* de Soutman teve como referência o de Rubens, como a inscrição na legenda indica (*P. P. Rubens Pinxit*). No entanto, a pintura em questão não é a do *Atlas*, mas uma outra bem menos conhecida que foi destruída durante um incêndio em 1861. Provavelmente, o *Rapto* de Willem van Herp (Figura 100), pintor flamengo cuja influência da obra de Rubens é conhecida, foi baseado na tela destruída ou até mesmo na gravura de Soutman. Felizmente, um estudo da obra perdida foi preservado, e na sua protagonista, podemos ver uma semelhança impressionante com as demais (Figura 101), mesmo que existam diferenças substanciais nas personagens que emolduram as Perséphones.



Figura 98 – RUBENS, Peter Paul. **The Rape of Proserpine** (1636-1637). Óleo sobre tela. 18,1 x 27,12 cm. Fonte: Acervo Museo del Prado.



Figura 99 – SOUTMAN, Pieter Claesz. **The Rape of Proserpine** (c. 1620-1625). Gravura. Fonte: Acervo Philadelphia Museum of Art.



Figura 100 – VAN HERP, Willem. **The Rape of Proserpine** (1630-1669). Óleo sobre cobre. 100,3 x 127 cm. Fonte: Acervo National Trust.



Figura 101 – RUBENS, Petrus Paulus. **The Abduction of Proserpina** (c. 1614-1615). Óleo sobre madeira. 38 x 67 cm. Fonte: Acervo Petit Palais.

As cenas de raptos ou abdução estão intimamente relacionadas à violência sexual. A língua inglesa se vale repetidas vezes da expressão *rape of* para adaptar ou descrever os títulos das obras com esse tema. O substantivo *rape* no inglês moderno significa “estupro”, mas ele deriva do latim *rapio*, que também significa roubar, tomar ou carregar. Toda a abdução na mitologia é também uma cena de estupro, mesmo que as várias descritas nas *Metamorfoses* sejam muito sutis. Ovídio, por repetidas vezes, ameniza as investidas e estupros em série de Zeus contra Io, Sêmele, Europa e Dânae sob eufemismos como “apaixona-se”, “enamora-se” e “seduz” (CURRAN, 1978, p. 214-215).

Embora assumo o papel do soberano justo da nova ordem olímpica sobre os monstros da ordem antiga, Zeus também não se priva de mover os mitos através da sua prole. A mitologia greco-romana tem nas suas bases o estupro e os frutos dele, os rebentos do cronida, que por vezes reproduzem as violências do pai. Esse padrão de violência sexual é ainda mais significativo no caso de Perséfone, pois à deusa e ao seu mito é atribuída características iniciáticas relacionadas aos ritos de passagens femininos para a maioridade. Seu rapto é também a saída da filha do meio familiar para administrar seu próprio lar junto de seu marido (LINCOLN, 1979, p. 224). Não por acaso, a abdução das sabinas é um dos mitos fundacionais de Roma, e podemos ver no semblante do cavaleiro raptor da tela de Jacques Stella a satisfação da sua conquista contrastada com o terror da sua vítima (Figura 102 e Figura 103).



Figura 102 – STELLA, Jacques. **The Rape of the Sabines** (16--). Óleo sobre tela. 116 x 163,5 cm. Fonte: Acervo Princeton University Art Museum.

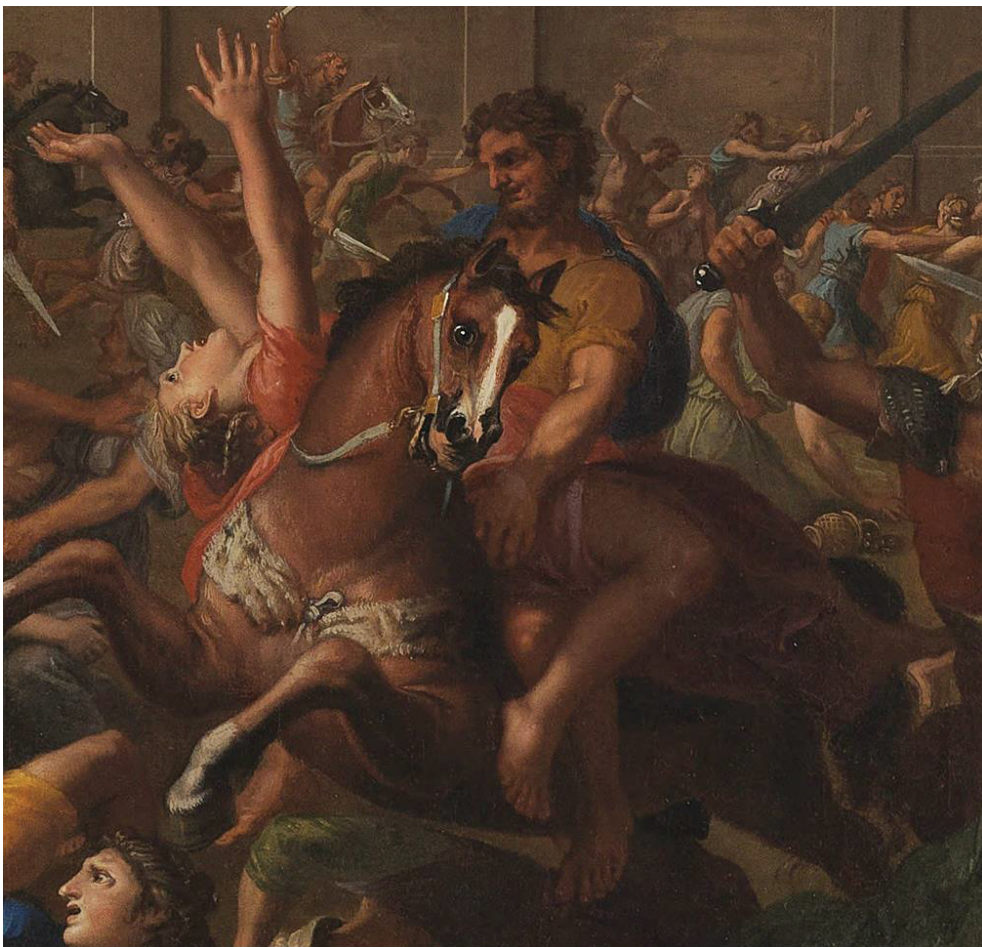


Figura 103 – STELLA, Jacques. **Detalhe de The Rape of the Sabines** (16--). Óleo sobre tela. 116 x 163,5 cm. Fonte: Acervo Princeton University Art Museum.

Stella mostra a satisfação do homem romano ante a profanação do corpo feminino, uma violência que é assistida pela montaria do romano. O cavalo opera como símbolo de virilidade e fertilidade típico das narrativas mitológicas greco-romanas. Zeus se metamorfoseou em seres com essas características nos casos de Europa (touro), Leda (cisne), Antíopa (sátiro) e Ganimedes (águia). Goya transportou esse aspecto da mitologia para um dos seus estudos para a série de gravuras *Disparates* (1815-1823).

No esboço de *El caballo raptor* (Figura 104), um cavalo arrasta uma mulher pelo vestido com sua boca. Ao chão, vemos um homem caído — elemento removido da versão final, cuja paisagem mostra uma terra de roedores gigantes comedores de gente que se confundem com o relevo —, provavelmente morto pelo animal, que teve sua companheira tomada pelo equino monstruoso.



Figura 104 – GOYA. **El caballo raptor** (1815-1819). Sanguínea sobre papel. 24,8 x 34,7 cm. Fonte: Acervo Museo del Prado.

Em uma inversão curiosa, vemos o gesto de desespero sair da vítima e ser transportado para um dos perpetradores demoníacos da gravura de Martin Schongauer que foi posteriormente imortalizada como a referência da primeira pintura de Michelangelo (Figura 105).



Figura 105 –SCHONGAUER, Martin. **Saint Anthony Tormented by Demons** (1470-1474). Gravura. 31,1 x 22,9. Fonte: Acervo Metropolitan Museum of Art.

Na parte inferior da imagem, um demônio puxa com todas as suas forças as vestes de Santo Antão. A obra mostra um dos vários combates espirituais que o santo travou contra as forças do Mal durante sua vida (ATHANASIUS, 1892, p. 207). Ante os ataques de um bando de monstros que o suspenderam no céu e o espancaram, ele se manteve calmo e resoluto no seu amor por Cristo. Por isso, o que se inclina para trás puxando com toda a sua força o hábito de Antão não está tomado por raiva, ódio ou prazer, mas pelo mesmo desespero das raptadas. Para ele, não existe possibilidade de sucesso, o santo não irá ceder, e cada tentativa fracassada apenas fortalece sua fé. Todavia, nem todos os filhos do Senhor são tão resolutos na sua fé.

Para os menos afortunados, o que resta é o desespero e o medo da danação eterna que aguarda a todos nós no dia do Juízo Final. Rubens também pintou uma tela sobre um dos episódios mais importantes do cristianismo (Figura 106). Na sua representação do momento do julgamento das almas descrito no livro de *Mateus* (13:36), o pintor mostra um grupo de anjos empurrando os condenados para o Inferno na parte superior da tela, enquanto no restante, uma legião de demônios e bestas agarram e puxam os cabelos dos desprezados por Deus. Dentre os danados, uma mulher reproduz o gesto de desamparo e desespero das raptadas (Figura 107).



Figura 106 – RUBENS, Peter Paul. **Höllenssturz der Verdammten** (1621). Óleo sobre tela. 286 x 224 cm. Fonte: Acervo The Yorck Project.



Figura 107 – RUBENS, Peter Paul. **Detalhe de Höllenssturz der Verdammten** (1621). Óleo sobre tela. 286 x 224 cm. Fonte: Acervo The Yorck Project.

A mulher é tragada para a danação junto de outra por um demônio. Vemos na sua postura a concentração do desalento característicos nas cenas de derrota mostradas até aqui. Em nenhum dos casos trazidos a posição indica qualquer tipo de possibilidade de salvação, todos retratam mortes, sejam elas efetivas ou como analogias de rituais de passagens. O mito de Perséfone, mais do que simbolizar o ciclo das estações do ano, um fenômeno de fundamental importância para as sociedades agrárias — e que consideram ela e sua mãe divindades tutelares das atividades agrícolas —, indica a impossibilidade de reparação do ato de cruzamento de uma fronteira. Todo rapto é uma morte, uma travessia para um outro mundo. Perséfone permanece eternamente ligada ao submundo e ao seu marido, assim como os homens perdem sua vida na guerra.

Uma outra cena de travessia aparece em uma série de ilustrações de algumas passagens bíblicas de Gustave Doré publicadas pela primeira vez em 1866. Uma delas, sobre o dilúvio descrito no livro de *Gênesis*, mostra um grupo curioso refugiados em uma rocha (Figura 108). Em meio à inundação enviada por Deus para livrar a Terra da maldade dos humanos, vemos um tigre junto dos seus filhotes e, ao seu lado, quatro crianças no topo da pedra. Logo abaixo delas, vemos um homem e uma mulher empurrando uma delas para a segurança do lugar mais alto.

Os dois lutam contra as águas para salvar o que provavelmente é sua prole com o mesmo desespero que o tigre segura uma das suas crias na boca. Em meio aos corpos afogados e aos demônios alados que voam pelo céu obscurecido pelas chuvas, Doré borra a fronteira entre o humano e o animal no momento apocalíptico. A mulher, em um último esforço se joga para trás, estendendo seu braço em direção à criança, como se quisesse tocá-la uma última vez. No fim do mundo, a esperança, mesmo que vã, mantém-se na próxima geração.



Figura 108 – DORÉ, Gustave. **Déluge** (1868). Gravura. Fonte: La Sainte Bible (1868), p. 9.

Cassandra também passou por uma experiência escatológica durante a fase final da guerra de Tróia. Segundo um dos fragmentos do *Saque de Tróia* de Arctino de Mileto, quando a cidade já havia caído, a princesa troiana buscou consolo em uma estátua de Atena, mas o Ajax da Lócrida a puxou para longe da imagem, quebrando-a no processo (ARCTINUS, 2008). Essa profanação do Paládio causada por Ajax é retratada em uma hídria feita pelo Grupo da Danaide (Figura 109). Nela, vemos Cassandra agarrada à estátua enquanto o herói aqueu a segura pela cabeça com espada em punho.

A filha de Príamo encontra o fim da sua vida como princesa e o início da sua vida como concubina do rei Agamêmnon na queda de Tróia. Na tentativa de evitar o destino que já conhece, a profetisa ignorada repete o gesto das raptadas e dos soldados mortos na sua súplica pela proteção de Atena. No entanto, sua posição vulnerável, de joelhos e com as costas expostas pela túnica caída, não impede que ela resista ao seu abusador com todas as suas forças.

Esse arranjo corporal de Cassandra reverbera no soldado assassinado de Posada e de forma semelhante em todas as obras tratadas até aqui. Essa relação indireta e incerta formada ao longo dos séculos só pode ser estabelecida de forma anacrônica e assíncrona. Essas personagens diferentes em contextos variados só puderam se encontrar graças ao olhar preocupado em encontrar as afinidades surgidas das pequenas semelhanças que aparecem em meio às diferenças.



Figura 109 – DANAID GROUP. **Hydria** (340 a. C.-320 a. C.). Cerâmica. 33,5 x 24,5 x 20,5 cm. Fonte: Acervo British Museum.

3.2 COREOGRAFIAS E REPETIÇÕES

O painel 77 do *Bielderatlas Mnemosyne* (Figura 110) tem na golfista Erika Sellschopp uma referência às ménades em transe que mataram Orfeu e foram imortalizadas na famosa gravura de Dürer — também presente na prancha de número 57. Warburg identifica na fotografia de 1928 “a catarse da caçadora de cabeças em forma de jogadora de golfe” (GOMBRICH, 1970, p. 301). Existe nos gestos antigos uma potência capaz de penetrar o véu do tempo para a parecer nos nossos dias. O gesto que antes foi usado para matar é usado para competir. Evidentemente, a tacada da golfista não se constitui, necessariamente, como um evento singular como a confecção da gravura alemã que Warburg indicou. Um sem-número de atletas realizam uma ação muito semelhante na prática do esporte, enquanto a obra de Dürer se circunscreve a uma tradição pictórica muito bem rastreada no seu ensaio de 1912.

Anacronicamente, a gravura imita a tacada da golfista na mediada em que usa de uma configuração corporal própria desse tipo de movimento. Evidentemente, uma das razões para a existência dessa similaridade advém da estrutura do corpo humano e das forças que se impõem sobre o nosso mundo. Portanto, se o artista estiver disposto a seguir esses princípios, existem apenas um número mais ou menos definido, e semelhante, de posturas e composições disponíveis para retratar determinada cena. Felizmente, os artistas não estão presos à importante, porém enfadonha, arte dos positivistas, mais próxima do conjunto de técnicas que os enciclopedistas chamaram de *arte* no contexto da instrumentalização da produção e transformação das matérias-primas nas artes mecânicas:

O homem nada mais é do que um ministro ou intérprete da natureza: só entende e age na medida em que tem conhecimento, experimental ou refletido, dos seres que o rodeiam. Sua mão nua, por robusta, infatigável e flexível que seja, só pode produzir um pequeno número de efeitos, só realiza grandes coisas com o auxílio de instrumentos e regras (ARTE, 2015, p. 49).

No entanto, na *Enciclopédia* o trabalho dos artistas foi atribuído em parte ao verbete *Imaginação*, que se distancia das artes técnicas ao tomar a composição das artes liberais como uma espécie de montagem guiada pela imaginação e, em última instância, concentrada no ato poético (D’ALEMBERT, 2015, p. 127).

Imaginação é o poder que todo ser sensível experimenta em si de representar em seu espírito coisas sensíveis. Essa faculdade depende da memória. Vemos homens, animais, jardins, essas percepções entram pelos sentidos, a memória as retém, a imaginação as compõe. Eis por que os antigos gregos chamaram as Musas de filhas da Memória.

É essencial salientar que essas faculdades de receber ideias, de retê-las e de compô-las estão entre a classe de coisas das quais não podemos dar qualquer razão; essas molas invisíveis de nosso ser estão nas mãos do Ser supremo que nos criou, e não nas nossas.

A imaginação, esse dom de Deus, talvez seja o único instrumento com o qual compomos ideias, até mesmo as mais metafísicas (IMAGINAÇÃO, 2015, p. 337).

Os franceses também consideraram a imaginação como uma operação capaz de criar arranjos mentais baseados na memória (MEMÓRIA, 2017, p. 448). Ao lembrarmos de algo, completaríamos assim as lacunas da nossa limitada memória com adaptações e criações imaginadas a partir de diretrizes dadas por ela. Como pastiche e como montagem, nossa mente completa imagens e narrativas à nossa maneira para solucionar os desafios de representação que se impõe em nossa mente. Assim também fez Natalie Davis no seu romance histórico *O Retorno de Martin Guerre* (1982) ao admitir ao leitor que, para dar forma à narrativa do livro, usou da imaginação para suplementar os dados obtidos na sua pesquisa sobre o caso do impostor francês (DAVIS, 1987, p. 21). Como resultado, *Martin Guerre* mostra, para além de uma dedicada análise do processo que levou à condenação do farsante Arnaud du Tilh, uma intrincada apresentação da sociedade rural francesa do século XVI, aliando fontes judiciais à história social e cultural.

A imaginação, como uma operação de montagem da memória, também foi usada pelos artistas do renascimento para unir texto e imagem no seu processo criativo. Inclusive, os enciclopedistas desconheciam a influência dos textos sobre a pintura e o desenho dos séculos XV e XVI (D’ALEMBERT, 2015, p. 151). Esse tema, tão caro para Warburg e exaustivamente perseguido desde sua tese, aponta para a capacidade de realização de montagem dos artistas daqueles séculos. Através dela, eles trabalharam por limiares, colhendo da memória elementos que até hoje somos capazes de encontrar na arte antiga.

Carlo Ginzburg trouxe o adágio “Deus está no particular” no início do seu ensaio sobre o paradigma indiciário contido na obra que apresentou Warburg para boa parte do público brasileiro. Essa frase, que talvez seja melhor traduzida como “O bom Deus está nos detalhes” (*der liebe Gott steckt im Detail*), foi usada por Warburg — e por tantos outros antes e depois dele — para indicar a importância do estudo e articulação do pequeno e do desprezível na arte e na cultura (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 410). Não por acaso, a palavra “detalhe” (*Detail*), tanto no português quanto no alemão, é emprestada do francês *détail*, que deriva da expressão *de taillier*, ou seja, cortar. Todo detalhe é um corte, um limiar que separa duas partes de um todo e, portanto, indissociável da montagem, pois montar é trabalhar pelos limiares originados das cisões.

João Barrento, na sua análise do método de Walter Benjamin, resume-o na seguinte frase: “diria que ele pretende descobrir o mais distante pela observação incansável e implacável do mais próximo” (BARRENTO, 2013, p. 119). Essa preocupação era exatamente a de Warburg: observar o próximo e pequeno de forma a perceber os vestígios da Antiguidade no painel amplo e sem fronteiras, mas cheio de limites, que é a arte da Renascença. Afinal,

[...] a fronteira é uma linha única de barragem, num caso mais traço de união, no outro de separação; enquanto a fronteira é muitas vezes apenas um lugar burocrático, o limiar é um lugar onde ferve a imaginação (BARRENTO, 2013, p. 123).

Benjamin imaginou uma Paris subterrânea, repleta de mitos soterrados pela modernidade, que também criou os meios para que o acesso aos mitos pudesse existir. Nas zonas de passagem da Paris do século XIX, os limiares da modernidade da Cidade-Luz de Haussmann, experimentar-se-iam mundos e realidades à parte. Através desses espaços limítrofes que existem ensimesmados, Warburg pôde notar, sendo ele um transeunte de uma passagem própria após sua recuperação clínica, a existência e sobrevivência das formulações antigas na modernidade, mesmo que parcialmente destituídas das suas forças — inclusive, Davide Stimilli atribui à própria obsessão (*mania*) com a organização de informações de forma a criar itinerários visuais como um elemento fundamental para sua recuperação (STIMILLI, 2015, p. 111-112).

Em uma entrada de setembro de 1929 nos seus diários, Warburg confia o achamento de uma ninfa e da deusa Vitória exiladas em anúncios de viagens do século XX — também afixados na porção direita do painel 77 (Figura 111). Quanto à ninfa, que

surge na observadora de navios, vemos uma personagem despida das características usuais que ele identificou nas obras Boticelli, Bertoldo di Giovanni, Donatello, Filippo Lippi e Ghirlandaio. No entanto, para essa habitante dos tempos modernos, Warburg atribuí a ela o adjetivo *heruntergekommene* (decaída ou arruinada) (GOMBRICH, 1970, p. 301).



Figura 111 – ANÔNIMO. **Sommer, Sonne, Luft und Wasser** (1929); **Mit der Hapag in die Nordseebäder** (1927). Reproduções fotográficas. 22,7 x 9,5 cm; 2 x 16 cm. Fonte: Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne.

Decaída, pois Warburg considerava esse tipo de aparição moderna dos gestos antigos como uma domesticação dessas forças. Ao final da sua famosa apresentação sobre os indígenas hopi — feita em 21 de abril de 1923 no Sanatório Bellevue sob o pretexto da reafirmação da sua sanidade — ele trouxe o icônico passeio do homem de cartola com a antiga prefeitura de São Francisco ao fundo (Figura 112). No contraste entre o edifício de arquitetura neoclássica e a fiação dos postes de energia, ele expressou seu pessimismo com os impactos do mundo pós-industrial na sobrevivência da arte antiga.



Figura 112 – WARBURG, Aby. *Uncle Sam* (1986). Fotografia. Fonte: Acervo Plastik.

Na era das máquinas e do capital, a relação dos humanos com a natureza teria eliminado a necessidade de usar intermediários animalísticos, como os indígenas do Oeste dos Estados Unidos faziam, e passou a ser definida pela crueza dos cabos de metal. Onde antes havia espaço para o desconhecido e para a miríade de medos que o orbitavam, agora existiria apenas o olhar minucioso da técnica, que anseia por sistematizar o funcionamento da natureza e ditá-lo por meio de um *switch* (WARBURG, 2015, p. 252-253).

Em *Printmaker to the Mexican People* vemos a consolidação da produção de Posada como um referencial não apenas para arte mexicana do século XX, mas para um acesso direto para o passado ancestral perdido. Não por acaso, o catálogo da exposição afirma que Posada equivaleria ao escultor da gigantesca Coatlicue encontrada nas ruínas de Tenochtitlan, como Aguascalientes, sua cidade natal, seria um ponto de convergência das culturas náuatle e purépecha. Os primeiros seriam hábeis representantes da

majestade sóbria das suas divindades e os últimos penderiam para um lado mais caricatural (GAMBOA, 1944, p. 11). Como herdeiro dos povos autóctones e integrante de um grupo demográfico bastante diferente dos interessados no seu trabalho, ele foi usado como uma porta para uma época que, com as descobertas das primeiras estruturas do Templo Maior na Cidade do México em 1914, estava encantada com as proezas dos primeiros habitantes da região, que conservavam uma Tenochtitlán por debaixo dos monumentos de cultura dos espanhóis.

Uma fotografia da época das primeiras escavações do templo mostra o antropólogo e então inspetor do departamento de monumentos arqueológicos da SEP, junto da escultura de uma serpente emplumada recém escavada (Figura 113). A representação de Quetzalcóatl, deus central no culto dos astecas e espécie de Prometeu local, serviu de assento para os Gamio e os outros dois homens na foto. Domesticada, a serpente que deu vida aos mexicas foi soterrada pelos espanhóis e redescoberta pelo Estado mexicano para servir como símbolo nacional. Não ficaria Montezuma igualmente afrontado com essa cena como quando Cortés gentilmente se ofereceu para erguer uma estátua da Virgem Maria e um crucifixo no alto do Templo Maior? (GRUZINSKI, 2006, p. 62). Não seriam também os três homens como o Tio Sam de Warburg? Por terem acesso às técnicas necessárias para instrumentalizar o mito, eles retratam seu triunfo sobre as forças divinas antigas de forma tão despreocupada. E Rivera? Não fez exatamente o mesmo ao colocar a serpente no corpo esquelético da Catrina como adereço?

O deus-herói asteca foi reduzido à indumentária e a troféu. Enterrado pelos espanhóis, foi redescoberto para ser morto finalmente. Da mesma forma, Posada foi descoberto para servir como pai de uma tendência estética formada quando seus integrantes nem sabiam da sua existência. Iremos tratar mais à frente sobre a formação desse processo e como ele não se sustenta quando comparamos as narrativas construídas sobre Posada com as obras que surgiram no México no século XX.



Figura 113 – ANÓNIMO. El arqueólogo Manuel Gamio en las excavaciones del Templo Mayor (1913). Fotografía. Fuente: Acervo Arqueología Mexicana.

4. OS COMERCIANTES HOLANDESES

Heinrich Heine, em *Os deuses no exílio* (1853), conta a história de um pescador da Frísia Oriental que recebeu uma proposta de um comerciante holandês para transportar uma carga de almas à meia-noite para a Ilha Branca. Heine ressalta que a sinalização do ofício do holandês é uma redundância, pois, todo o holandês é um comerciante para os frísios. Ao final da narrativa, nos é revelado que o holandês é um dos vários disfarces de Hermes, o deus grego dos comerciantes, dos ladrões e condutor das almas (HEINE, 2009, p. 54-58). A divindade havia penetrado na Alemanha cristã moderna e continuava desempenhando a sua atividade psicopompica através dos meios disponibilizados pelos modernos graças às características atribuídas a ela pelos antigos.

Hermes, impossibilitado de atuar como guia das almas para o Hades, encontra na faceta do comerciante holandês da modernidade os recursos necessários para exercer sua função. Da mesma forma, a vanguarda mexicana do século XX precisou usar um intermediário para acessar o espírito do México pré-colombiano que necessitava para justificar sua empreitada, e Posada foi um dos escolhidos.

A edição especial de *Mexican Folkways* de 1928 com as 48 gravuras de Posada ignorou, no seu texto introdutório, toda a juventude do gravador e restringiu sua atuação profissional ao período na capital com Arroyo — como reafirmou Anita Brenner um ano depois. A editora da revista, Frances Toor, também dedicou várias linhas para enaltecer a suposta postura crítica do gravador frente ao Porfiriato e sua perícia como retratista do cotidiano da sociedade mexicana (TOOR, 1928, p. 140-150).

A iniciativa de *Mexican Folkways* é um dos caminhos possíveis para mapear uma rede de sociabilidades formada em torno da figura de Posada. Por rede de sociabilidades, pensamos um “espaço de constituição de uma rede organizacional (que pode ser mais ou menos formal/institucional) e [...] um microcosmo de relações afetivas (de aproximação e/ou rejeição)” (GOMES, 2004, p. 52-53). Essas relações são relevantes principalmente por nos indicarem os interesses, os valores, as afinidades e as ambições partilhadas ou rechaçadas dentro desses ambientes culturais que, posteriormente, podem se desenvolver em algum tipo de *intelligentsia* (PONTES, 1997, p. 1-3).

Em *Mexican Folkways* e em *Monografía*, além de Toor, estavam envolvidos Blas Vanegas Arroyo (filho do antigo editor de Posada e então chefe da casa editorial da família), o pintor Pablo O’Higgins e Diego Rivera. Este último, dedicou várias linhas da introdução à antologia para elevar Posada ao patamar de artista crítico aos exploradores

do povo mexicano, virtuoso como Goya e Jacques Callot. A pena de Rivera também escreveu elogiosas linhas sobre seu mestre, chamando-o de “gravador genial e incomparável”, “artista revolucionário”, precursor dos revolucionários de 1910, retratista do cotidiano do povo mexicano, crítico dos excessos das elites e dono de uma produção “livre da sombra de qualquer imitação, com um acento mexicano puro” (RIVERA, 2012, p. i-iv).

A influência de Posada excedeu as fronteiras mexicanas na terceira década do século XX. André Breton viajou ao México em 1938 para se encontrar com Trotsky e Rivera. Quando retornou à Europa, Breton colocou uma gravura de Zapata feita por Posada em uma edição especial da revista *Minotaure* de 1939 sobre o México. Ele também foi apresentado como um artista que, com o seu estilo popular de arte, deu vida aos acontecimentos de 1910 na sua *Antologia de Humor Negro* (1940) (BRETON, 1997, p. xvii).

Em 1944, *Posada: printmaker to the mexican people* reforçou o mito posadiano citando os trabalhos de Toor, Rivera, Orozco, Brenner e Charlot para um público que o ignorava ou o conhecia pouco. Pois, uma pequena seleção de gravuras circulava pela Espanha, França, México e nos Estados Unidos da América desde 1937 (GAMBOA, 1944, p. 14).

Já mencionamos que Anita Brenner, uma das articuladoras do exílio de Trotsky no México e cuja irmã (Leah Brenner) trabalhou como secretária de Rivera entre 1939 e 1945, incluiu em *Idols behind altars* (1929) um capítulo dedicado à Posada, intitulado *Posada, the prophet* (“Posada, o profeta”). Nele, ela exalta a qualidade atemporal da obra e atribui ao autor capacidades pouco usuais no seu ofício. Brenner usa das memórias de Blas Vanegas Arroyo, filho de Antonio, para afirmar que Posada gravava suas ilustrações diretamente sobre as matrizes.

Dom Blas se lembra de Posada como um homem amável, careca, com uma coroa de cabelos brancos ao redor de seu crânio liso e escuro. “Ele era muito trabalhador. Começava a trabalhar às oito horas da manhã até as sete da noite. Meu pai entrava na loja (montamos uma loja para ele depois que ele trabalhou um pouco conosco) com o que quisesse imprimir, e dizia, ‘*Señor* Posada, vamos ilustrar isso’, Posada lia-o, e enquanto ele estava lendo pegava sua caneta e dizia, ‘O que você acha deste pequeno parágrafo’, e ele mergulharia sua caneta na tinta especial que ele usava e, em seguida, dava a placa um banho de ácido e estava acabada. Ele recebia três pesos por dia, não importando o que fizesse, e naquela época era muito, porque quem recebia pelo menos setenta e cinco pesos por mês era pelo menos um general. Posada era muito bem-humorado e pacífico. Ele odiava querelas e tratava bem a todos. Ele não era nada esnobe”.

“Só uma coisa sobre ele, suponho, pode ser considerada um pouco fora do comum, ele gostava de beber, mas de uma forma muito especial. Ele economizava o ano todo, cinquenta centavos por dia, colocando em uma caixinha. No dia 20 de dezembro ele quebrava cofre e mandava o dinheiro para Leon, para sua família, eles compravam para ele grandes barris de tequila, da altura da cintura dele. Então, na véspera de ano novo, ele começava a beber, sozinho, e bebia e bebia até terminar todas as barricas, o que levava de um mês a um mês e meio. Por duas semanas após isso, ele não conseguia trabalhar, pois suas mãos tremiam. Ele era esguio como um jovem, mas de beber assim ele cresceu muito no estômago... E oito ou cem litros de tequila por ano finalmente o mataram” (BRENNER, 1929, p. 188-189).

Posada é descrito como um trabalhador dedicado, uma pessoa amável e um beerrão ocasional. Contudo, inexistia na produção de calcogravuras um processo em que o gravador possa desenhar diretamente sobre a matriz com uma “tinta especial”. Gravar uma imagem em uma matriz é um processo demorado, trabalhoso e que exige várias etapas de tratamento da superfície de impressão. Mas, por alguma razão, esse elemento permeou parte dos escritos sobre Posada, atestando o seu lugar como um artista inovador até mesmo em sua técnica. Charlot foi o primeiro a indicar a existência dessa invenção no seu artigo de 1925, no qual chega a afirmar que a zincografia fora inventada por ele (CHARLOT, 2000). Essa imprecisão volta a ocorrer em um outro relato de Blas Arroyo, agora no catálogo de *Posada: Printmaker to the mexican people* (1944).

Blas afirma que o gravador primeiro desenhava em uma folha de papel para, em seguida, transferir o desenho para uma matriz de metal, e não diretamente sobre a placa (GAMBOA, 1944, p. 14). Aliás, hoje sabemos que parte considerável das suas gravuras foram produzidas através de técnicas fotomecânicas onde a gravação na matriz metálica ocorria de forma indireta e com o auxílio de um desenho em papel (GRETTON, 1996, p. 123).

Em 16 de setembro de 1897, Porfirio Díaz sofreu um atentado durante os festejos do aniversário de independência do México. Um fotógrafo conseguiu captar o momento posterior à tentativa de assassinato do presidente (Figura 114). Algumas semanas depois, reproduções da fotografia começaram a aparecer nos periódicos da capital (Figura 115), inclusive com recortes, ampliações e com contornos e contraste acentuados para melhorar a visibilidade da imagem (Figura 116). Posada, que na época trabalhava para o editor Montes de Oca, também reproduziu a cena em uma edição do *El Popular* de 22 de outubro (Figura 117).



Figura 114 – ANÔNIMO. **Aprehensión a Arnulfo Arrollo por el atentado contra Porfirio Díaz** (1897). Fotografía. Fonte: Acervo INAH.

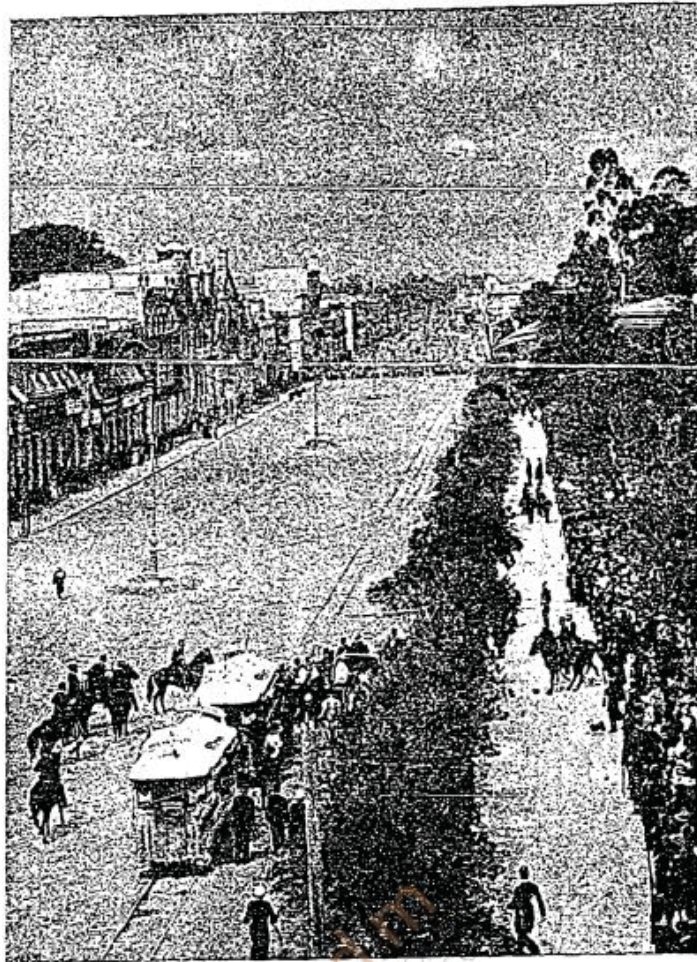


Figura 115 – ANÔNIMO. **Instantânea tomada em la fotografía del “Jardin”** (1897). Gravura. Fonte: Acervo Hemeroteca Digital Nacional de México.

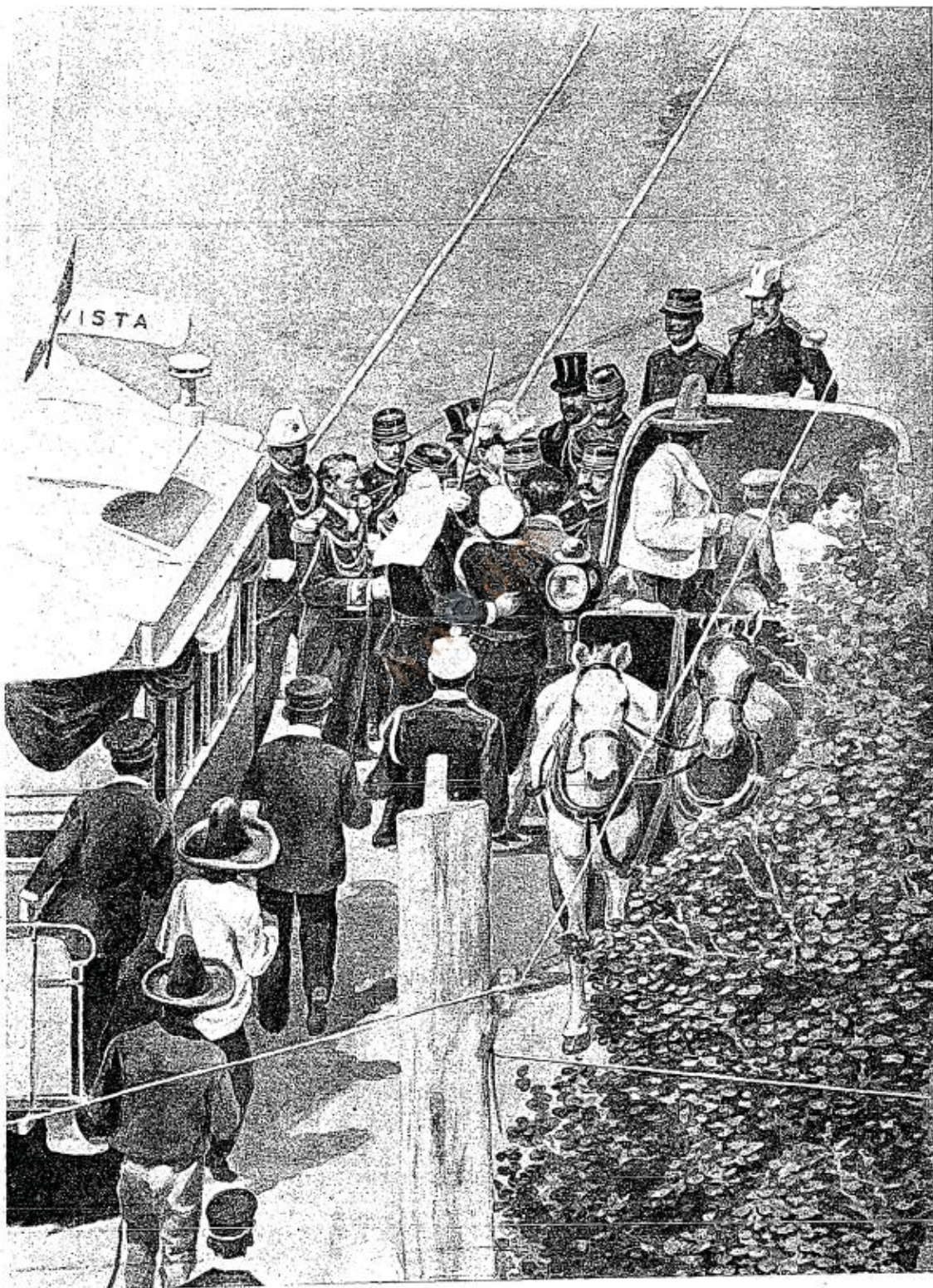


Figura 116 – ANÓNIMO. Atentado contra el Sr. Presidente de la República el 16 de Septiembre (1897). Gravura. Fonte: Acervo Hemeroteca Digital Nacional de México.

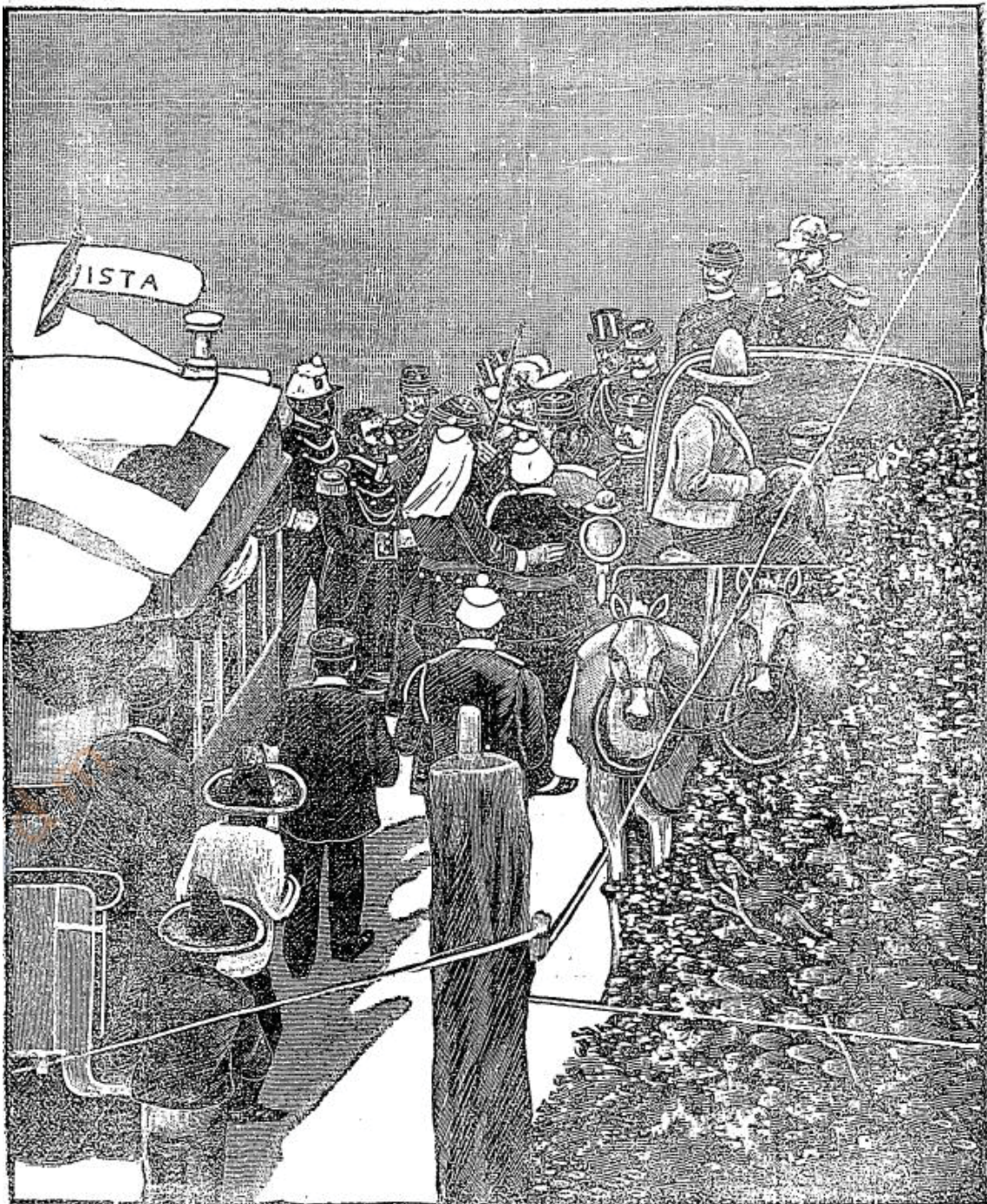


Figura 117 – POSADA, José Guadalupe. **El atentado contra el Presidente de la República** (1987).
Gravura. Fuente: Acervo Hemeroteca Digital Nacional de México.

Jean Charlot não gostou nada da existência desse tipo de gravura no portfólio de Posada — que acompanha ainda dezenas de retratos que ele fez para o *El Popular* com base em imagem publicadas no periódico madrileno *La Ilustración Española y Americana*. Ele lamenta o uso de qualquer técnica de reprodução fotográfica na obra de Posada, o que chama de “gênero bastardo” e de “rendição ao olho mecânico”, no seu ensaio *José Guadalupe Posada and His Successors* (1979) (CHARLOT, 1979, p. 38).

Charlot estava predisposto a encontrar em Posada um valor autêntico no trabalho do gravador que não necessariamente existe (GRETTON, 1996, p. 123). O caso dessas cópias mostra como os interesses que pairavam sobre ele não estavam dispostos a aceitar esse tipo de prática. Mesmo Charlot só admitiu a existência de cópia em Posada no seu texto de 1979, mesmo ano da sua morte.

4.1 CÓPIA E ORIGINAL

Nas páginas da história da arte e do direito, uma anedota descrita por Giorgio Vasari envolvendo Marcantonio Raimondi e Albrecht Dürer é famosa. Marcantonio foi um exímio gravador italiano que costumeiramente se baseava em obras de outros artistas ou as reproduzia *ipsis litteris* e Dürer, seu contemporâneo, era um dos mais renomados do seu meio e angariava apreciadores tanto ao Norte quanto ao Sul dos Alpes. Na primeira década do século XVI, quando ele publica uma série sobre a Paixão de Cristo, Marcantonio as reproduz na íntegra, inclusive com o famoso monograma do artista. Porém, a boa intenção do italiano ao indicar a autoria das imagens não conseguiu agradar a Dürer, que apelou à Signoria de Veneza para reivindicar os direitos sobre a publicação das imagens, uma ação que apenas reconheceu o uso indevido da sua assinatura (VASARI, 2011, p. 1087). Por que Dürer não conquistou integralmente os direitos sobre as reproduções comercializadas pelo italiano? Vasari não nos dá mais detalhes sobre o caso, mas ao olharmos para o original e para a cópia podemos identificar um possível motivo. Embora ambas sejam semelhantes, a cópia possui atributos de Marcantonio, uma marca que somente sua “maneira” — para ficarmos nos textos de Vasari — poderia imprimir no objeto.

O caso “Dürer contra Marcantonio” nos apresenta a questão do distanciamento das cópias dos seus originais, não em uma dimensão qualitativa, mas quanto às suas diferenças. Para Walter Benjamin, cada cópia é única dada a singularidade da condição a qual veio ao mundo (BENJAMIN, 1987, p. 167). Portanto, a barreira entre o original e o

imitado foi borrada pelo progresso técnico, a imagem original inexistia na medida em que as reproduções são autoafirmativas, dotadas da sua própria autenticidade e totalmente diferentes nos seus elementos semelhantes, mas não iguais. O próprio Benjamin, séculos depois da rixa dos renascentistas e tratando da reprodutibilidade técnica, foi preciso ao desvendar, mesmo indiretamente, que a Marcantonio é assegurado o direito sobre suas reproduções porque o que ele fez foi uma cópia e não uma imitação.

A palavra “cópia” vem do latim *copia*, que deriva da junção da palavra *co* (juntar), *ops* (recurso, força ou riqueza) com o sufixo *ai*. Ou seja, copiar é unir forças, aliar os esforços de um artista a outro, e quando Raimondi copiou Dürer, ele colocou algo de si nessa nova criação, o que descaracterizou a propriedade do pintor de Nuremberg. Em um olhar rápido nas gravuras, podemos perceber como o italiano teve um cuidado especial com as sombras, o que muda de forma drástica alguns elementos das obras, como podemos notar na que retrata o episódio da Ressurreição de Cristo (Figura 118 e Figura 119).



Figura 118 – DÜRER, Albrecht. **The Resurrection** (c. 1510). Xilogravura. 12,8 x 9,7 cm. Fonte: Acervo Metropolitan Museum.



Figura 119 – RAIMONDI, Marcantonio. **The Resurrection** (c. 1500-1534). Gravura. 12,9 x 10 cm.
Fonte: Acervo Metropolitan Museum.

Na obra de Dürer, percebemos como a grossura das linhas que compõem as hachuras adiciona certa gravidade à face de Cristo. Com o rosto levemente inclinado para a esquerda e com os olhos ocultos pelas sombras, um semblante entristecido é mostrado ao observador. Algo que Raimondi alterou na sua versão ao adicionar mais suavidade aos traços e novos elementos à imagem, como o soldado apoiado na albarda à direita de Cristo, que aparece dormindo na primeira obra, mas desperto e assustado na outra.

Através dessa situação, é possível notar como a cópia não configura demérito algum. Tanto Posada quanto Raimondi foram originais nos seus trabalhos. Inclusive, a cópia era algo recorrente na sua vida profissional. Um dos vários exemplos é a primeira edição mexicana do livro de culinária de Jules Gouffé, do qual Posada copiou e alterou vários elementos das ilustrações da publicação europeia. Vemos, por exemplo, como a imagem da cabeça e das patas de uma vaca (Figura 120 e Figura 121), que acompanha o capítulo do livro que instrui o leitor sobre os cuidados com a carne bovina, foi bastante modificada na edição mexicana, bem como a gravura de um fogão apropriado para cozinhar, que perdeu boa parte dos seus detalhes (Figura 122 e Figura 123).



Figura 120 – RONJAT, Etienne. **Tête et pieds de veau** (1867). Calcogravura. Fonte: GOUFFÉ, Jules. Le livre de cuisine (1867).



Figura 121 – POSADA, José Guadalupe. **Cabeza y patas de ternera** (1893). Calcogravura. Fonte: Acervo Morton Subastas.

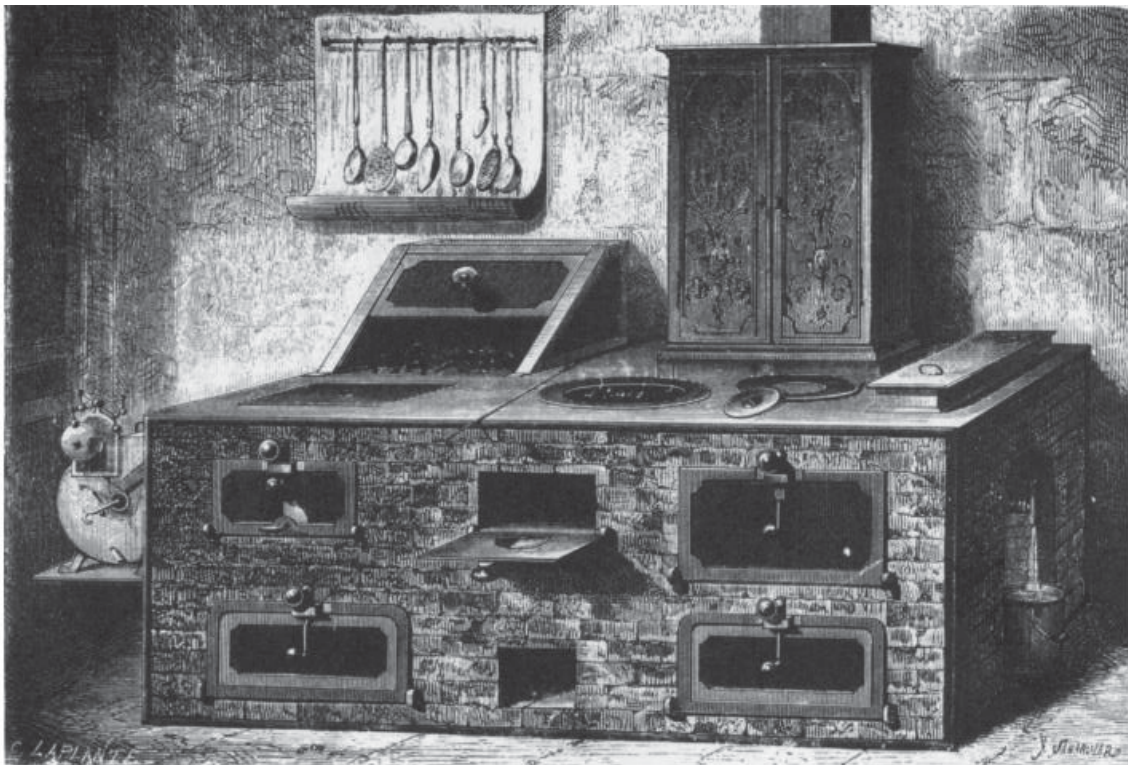


Figura 122 – RONJAT, Etienne. Fourneau Modèle (1867). Calcogravura. Fonte: Jules Gouffé. Le livre de cuisine (1867).

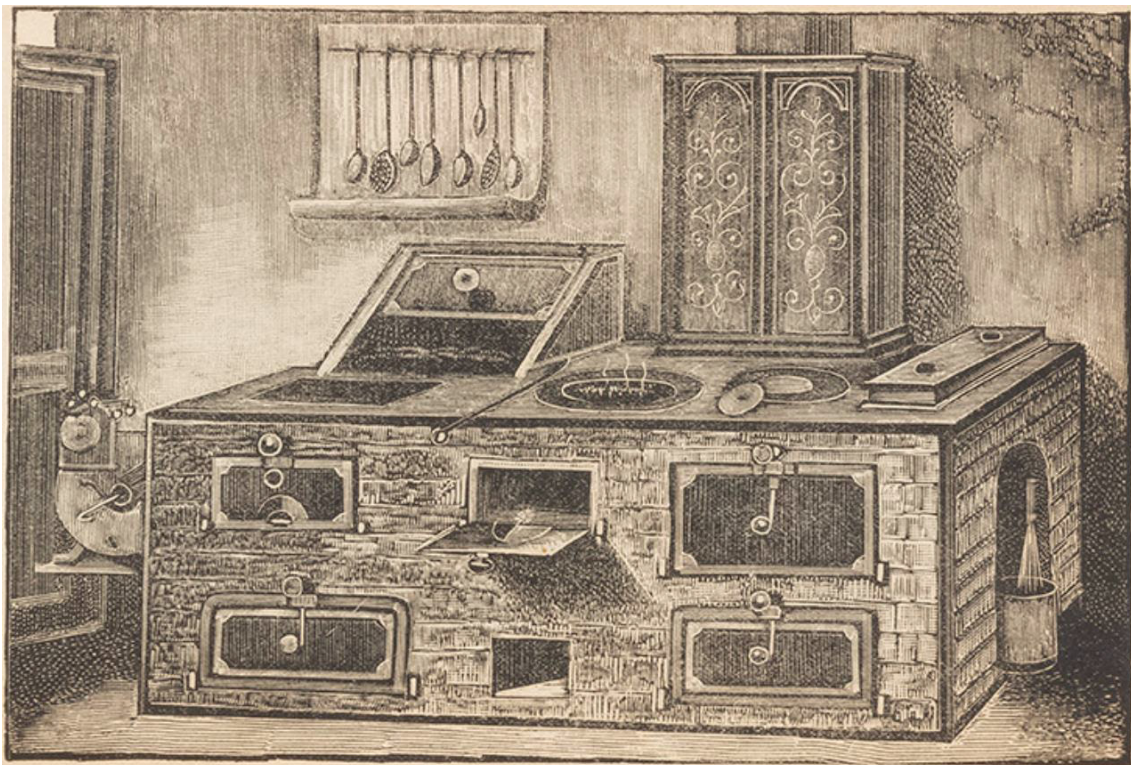


Figura 123 – POSADA, José Guadalupe. Fogón modelo (1893). Calcogravura. Fonte: Acervo Morton Subastas.

Quando Diego Rivera atestou as qualidades mexicanas e distantes da imitação da obra de Posada em *Monografía*, ele também desconsiderou as diversas cópias e reproduções que ele fez ao longo da sua vida profissional. Inclusive, acredita-se que boa parte das zincogravuras de Posada possam ser advindas de técnicas fotomecânicas que transferiam desenhos para matrizes de metal (CASILLAS, 2013, p. 274). O caso da coleção *Biblioteca del Niño Mexicano* atesta essa afirmação ao indicar o uso dessa técnica nas centenas de ilustrações que compõe a série (Figura 124). Nesse tipo de técnica, a trama das telas onde o revestimento fotossensível é aplicado fica aparente no resultado final. Portanto, além de não utilizar a tal “tinta especial” no seu trabalho, Posada usou sistematicamente de reproduções do seu próprio trabalho e de outros nas gravuras que publicou ao longo da sua vida. Contudo, a discussão quanto ao carácter original da sua obra é um tanto mais complexo.

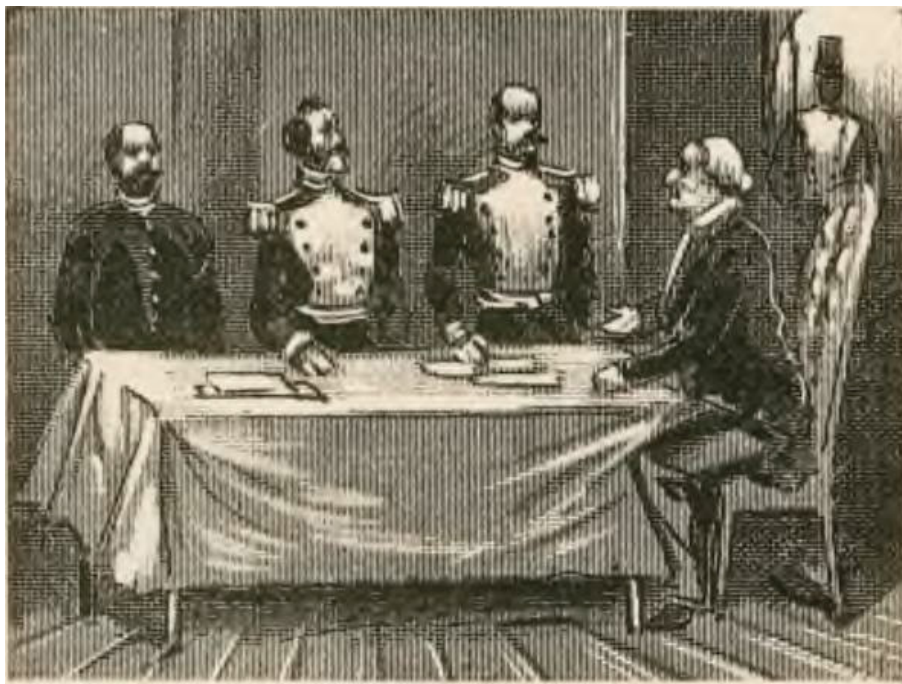


Figura 124 – POSADA, José Guadalupe. **Gravura de *Las Ambiciones de Napoleón III*** (1901). Gravura. Fonte: Acervo Scholarspace.

As questões acerca da originalidade na História da Arte estão presentes desde o surgimento da disciplina com Winckelmann, que a pensava incumbida do desvelamento da origem e da trajetória do objeto artístico, contemplando o seu nascimento, desenvolvimento e decadência (WINCKELMAN, 1873, p. 149-150), uma percepção que, no Século das Luzes, marcado pelo kantismo intrínseco às ciências modernas — lugar aspirado tanto pela História da Arte quanto pela História —, serviu como um instrumento

adequado para disciplinar um campo ainda não consolidado. Assim, o estudo das artes, que poderia seguir, assim como um rio, seu curso à sanha dos aclives, declives e sumidouros proporcionados pela irregularidade do seu leito, ela foi canalizada pela tecnicidade disciplinária da arqueologia teleológica winckelmanniana.

Séculos antes do historiador da arte alemão, Vasari já havia apresentado sua percepção acerca de um processo de desenvolvimento e ascensão da arte no prefácio à terceira parte de seu *Vidas dos artistas* (1568). Ele pensou a morte e ressurgimento da Antiguidade nos séculos XV e XVI, deixando de pressupor o seu esgotamento definitivo, opondo-se à trajetória parabólica e qualitativa dos estilos artísticos imaginada por Winckelmann, enquanto julgou a qualidade dos seus pares baseada na capacidade de transposição da realidade (VASARI, 1998, p. 277-279). Como bem sabemos, a imitação dos antigos era um objetivo e não um pecado. Winckelmann, corroborando com a declaração do estudioso aretino, toma a imitação da arte dos antigos como o único meio de redimir a arte dos modernos, fruto de uma prática mais preocupada com os exageros do que com o requinte da beleza material (WINCKELMAN, 1972, p. 61). Se a imitação era um aspecto central nas produções artísticas para ambos, o estatuto da obra de arte quanto à originalidade não tomava a cópia da arte antiga e da natureza como um tabu.

Walter Benjamin nos fala justamente da impossibilidade distintiva imbricada na relação original-cópia no seu ensaio sobre o teatro alemão. Toda a cópia é original na medida em que podemos tomá-la em sua particularidade a ponto de podermos dar um novo significado ao devir a partir dela. A origem (*Ursprung*) não é gênese, ou seja, não está diretamente relacionada ao processo de surgimento e decadência de um objeto, mas é sim a cristalização (sobrevivência) do momento de formação do originário que permeia determinada cronologia. Inexiste um ponto original, mas sim uma constelação de estruturas translúcidas, monádicas, capazes de desvelar o seu brilho em certos momentos históricos (BENJAMIN, 2020, p. 34-35). Para Benjamin,

A ideia é uma mônada. O ser que nela penetra com a sua pré e pós-história mostra, oculta na sua própria, a figura abreviada e ensombrada do restante do mundo das ideias, tal como nas mônadas do Discurso sobre a metafísica, de 1686: em cada uma delas estão indistintamente presentes em todas as demais. A ideia é uma mônada – nela repousa, preestabelecida, a apresentação dos fenômenos como sua interpretação objetiva (BENJAMIN, 2020, p. 36).

Cada fragmento de memória é dotado da potência significadora de um mundo próprio. Benjamin aplicou sistematicamente a ideia de mônada no livro das *Passagens*,

algo que desagradou a Theodor Adorno, que chamou de “ilação imediata” a leitura benjaminiana do efeito das leis do vinho sobre Baudelaire em uma troca de cartas ao final de 1938. Para o filósofo de Frankfurt, *A alma do vinho* (1861) é um reflexo de um processo global alheio aos anseios subterrâneos da psique ou, nas palavras dele, das “evocações mágicas materialístico-historiográficas” de Benjamin. Este, rebateu dizendo que seu objetivo não era pensar o problema do imposto, mas o “significado da embriaguez para Baudelaire” (AGAMBEN, 2008, p. 134-138). Portanto, Benjamin não se preocupava com o desenvolvimento teleológico do seu objeto de estudo, mas como ele atuava em diferentes situações. No caso, o vinho é um caminho para o poeta falar de vários espaços onde a bebida atuava como catalizador social. Evidentemente, essa afloração ocorre nos vacilos da memória individual e só têm sentido nos seus desdobramentos na materialidade do mundo sensível (BENJAMIN, 2009, p. 504). Cada um deles é uma origem que tem importância na historicidade do seu momento de emergência e, ao surgirem, tornam o fluxo do devir permeado por turbilhões.

O modelo vórtico, dos redemoinhos e turbilhões, indica justamente uma cisão no devir — *sprung* é “salto” e também “cisão”. Uma cisão no “solo das doutrinas estéticas” causada pelo aspecto anacrônico da origem (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 95-96). A imagem dialoga dialeticamente com sua origem, é uma síntese inacabada do sincrônico e do diacrônico. Assim como ela, “[...] a origem é contemporânea ao devir dos fenômenos, dos quais extrai sua matéria e nos quais, todavia, permanece, de algum modo, autônoma e parada” (AGAMBEN, 2018, p. 85). Ela não é uma estrutura produzida gradativamente no contínuo do tempo cuja gênese pode ser rastreada, registrada e só então dotada de sentido. A origem existe na medida em que atravessa o devir e nos atinge ao significar uma parte da história. Portanto, a discussão quanto à validade da imitação e da originalidade na obra de Posada não é sem sentido, mas estava deslocada durante o século XX. Quando Rivera, Toor e Charlot, lançam-no ao patamar de artista popular original, não podemos negar que esse gesto é totalmente esvaziado de sentido.

Warburg nos ajuda a pensar Posada na medida em que seu trabalho não consiste em perguntar “o que foi copiado, ou de que modelo a cópia foi derivada: consiste, em vez disso, em examinar o porquê duma determinada cópia” (BING, 2014). Não sabemos quais foram as referências de gestos expressivos usadas por ele. Porém, os problemas representacionais não são resolvidos somente através de inspirações materiais, mas também por memórias cristalizadas na psiquê. Posada talvez recorreu de forma consciente aos gestos do passado clássico, mas mesmo que não o tenha, e ele tinha conhecimento

dos temas mais recorrentes da Antiguidade que se mantiveram vivos durante o século XX. Pela sua mão, as cenas de banho das ninfas viraram um elogio aos corpos ideais das mulheres que se banham ao alcance dos olhos dos vizinhos (Figura 125); as Três Graças tiveram suas forças invertidas para virarem as três pragas que assolavam os trabalhadores (os estrangeiros, os burgueses e o clero) (Figura 126); o conjunto de Laocoonte tornou-se uma crítica às classes dominantes, serpentes que oprimem e sufocam o povo (Figura 127), e o mito de Leda e o Cisne, no qual a ave não seduz e apenas se queixa da sua pobreza (Figura 128).

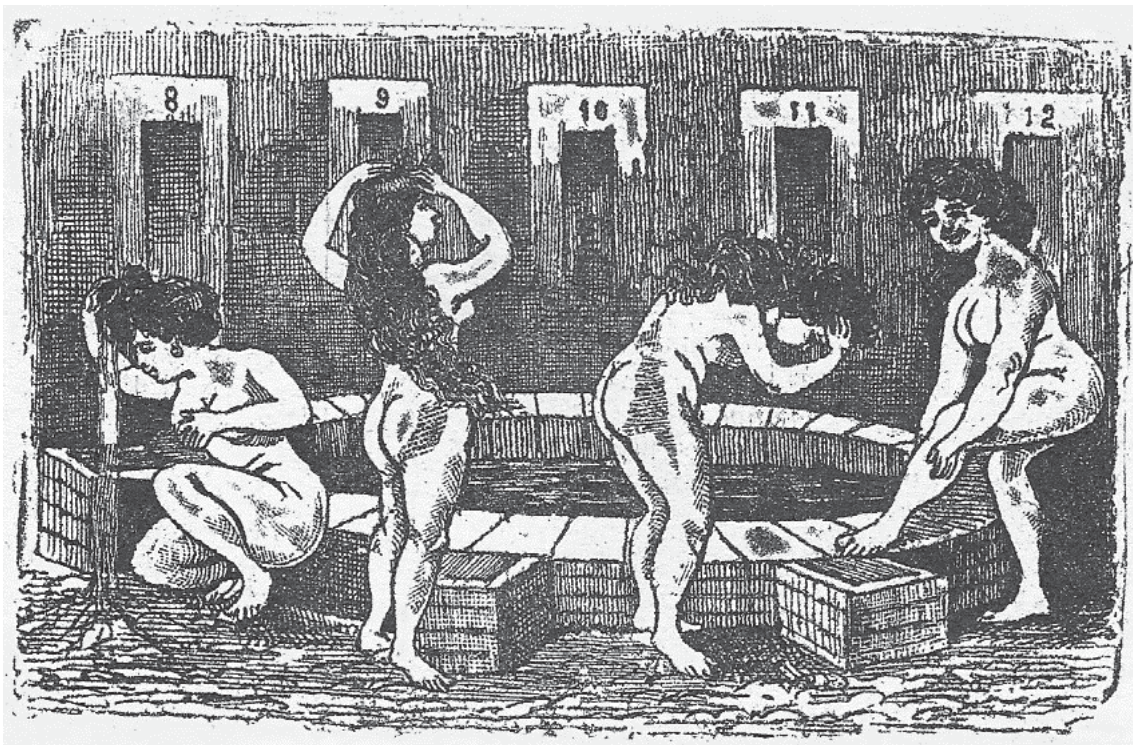


Figura 125 – POSADA, José Guadalupe. **Um Baño de Vecindad** (1906). Gravura. Fonte: DURÁN, Rafael. Posada: Mito y Mitote.



Figura 126 – POSADA, José Guadalupe. **Las pragas del obrero** (1905). Gravura. Fonte: DURÁN, Rafael. Posada: Mito y Mitote.



Figura 127 – POSADA, José Guadalupe. **Parece chía; pero es horchata** (1910). Gravura. Fonte: DURÁN, Rafael. Posada: Mito y Mitote.

GRAN ALARMA ESCANDALOSA
 QUE SE VIO ALLA POR CHIHUAHUA,
 ALOIR LOS TRISTES LAMENTOS
 DE UN PATITO CON TERESA
QUE NO LLENA SU BARRICA
 POR CAUSA DE LA POBREZA



*¡Ay, Teresa! cuánto me duele el vivir
 Durmiendo en pobre petate, -- Mejor prefiero partir
 A echar pulgas á otra parte.*

¡Cuánto me duele, Teresa,
 Vivir de amarguras lleno!
 Mejor quisiera de un cuerno
 Ver colgada á la pobreza.

¡Cuánta pobreza se vé!
 ¡Cuánto apuro, cuánto atraso!
 Más ¿quién goza con las tripas
 Pegadas al espinazo?

Sólo de hambre moriremos
 Llenos de melancolía
 Ojaleando como el sastre
 Y con la bolsa vacía.

Pues si pedimos prestado
 Con súplicas y con llantos,
 No conseguimos un peso
 Ni por Dios ni por sus santos.

Trabaja vd en su oficio.
 Sea cual fuere, vd. se afana,
 Lleva la obra y va á cobrar:
 Le dicen: "vuelva mañana."

Por fin á vueltas le pagan,
 Rebajando la mitad
 Y dicen que lo ocuparon
 Por pura necesidad.

Figura 128 – POSADA, José Guadalupe. **Gran Alarma Escandalosa** (1904). Calcogravura. 29 x 19.5 cm. Fonte: Acervo da National Gallery of Art.

Essas referências à arte antiga são diferentes dos gestos sobreviventes que se esgueiram pelas frestas da memória e, enquanto transitam pelo tempo, vão criando cópias de si nos momentos nos quais irrompem. No entanto, essa operação das sobrevivências não é pacífica. Gertrud Bing, em uma analogia fluvial que se aproxima das de Walter Benjamin, nos fala que

A tradição, para Warburg, não era um córrego que carregava os eventos e as pessoas. As influências não são uma questão de aceitação passiva, mas exigem um esforço de ajuste, ‘eine Auseinandersetzung’ [uma disputa], como Warburg disse, do presente com o passado (BING, 1965, p. 310).

Bing, citando Warburg, preferiu não traduzir “eine Auseinandersetzung”, uma escolha segura dada aos possíveis equívocos que isso poderia causar. Georges Didi-Huberman adaptou, em uma leitura fortuita, a expressão para “uma dialética tensa” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 76). Tensa, porque nesse rio do tempo, tomado pelo progresso técnico da modernidade que nos empurra para o futuro redentor, surgem forças antiquadas determinadas a tomar o fluxo para si. No desenho da criança indígena recebido por Warburg, aluna de uma escola dirigida pelo governo estadunidense para extirpar a cultura dos *hopi* através da ciência, a serpente-raio roubou o lugar de uma representação mais fidedigna. No íntimo da pequena artista, a tradição do seu povo de conceber o réptil como um mediador das chuvas prevaleceu sobre ímpeto dos burocratas.

O observador situado não na fonte, mas no vale formado pelo rio-tempo (BENJAMIN, 1987, p. 21), pode notar que Warburg fala não apenas do campo estético, e falar sobre o tempo warburguiano é falar sobre a memória e a cultura. Carlo Ginzburg, na sua obra sobre a investigação dos processos inquisitoriais dos acusados de bruxaria e feitiçaria, fala sobre como Alan Macfarlane se preocupou, no seu estudo sobre um sabá que ocorreu em Essex em 1645, apenas com as questões mais técnicas dos autos e “não nas coisas em que aqueles homens e mulheres acreditavam, ou declaravam acreditar” (GINZBURG, 2012, p. 13). Ginzburg, por outro lado, notou como o paganismo rasteja para luz da modernidade sob o véu das lembranças dos que não sabem que sabem. Esses fantasmas não necessitam de monumentos e testemunhos como meio do seu devir, pois já habitam e assombram o campo da experiência humana, eles são inesquecíveis (BENJAMIN, 2013, p. 78).

A existência dessa esquizofrenia das lembranças imemoriáveis, da luta entre o Apolo-técnico e o Dioniso-mágico, remete-nos, novamente, à afirmação de Rivera quanto

à originalidade de Posada. A obra de Posada foi original? A resposta não poderia ser outra além de “sim e não”. Não, porque outras obras rompem a pureza urdida por Rivera e seu grupo, porque Posada usou dos periódicos estrangeiros como referência, porque diversas das suas gravuras são cópias e porque os gestos do passado antigo penetraram na sua produção. Mas também sim, na medida em que “a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar no seu centro a obra original” (BENJAMIN, 1987, p. 187).

Posada fez para os fantasmas que o assombravam morada nas suas gravuras, espaços onde “qualquer vibração de sua alma é aceita, desenvolvida e aproveitada como expansão de seus limites intelectuais” (WARBURG, 2013, p. 126). Ou seja, ele foi original na medida em que usou da cópia, mas o uso de Rivera é puramente mitológico e propagandístico. Tanto que o seu colega, Jean Charlot, duvida da sua amizade com Posada. Segundo ele, quando apresentado às matrizes das gravuras de Posada, Rivera disse que nunca tinha as visto, algo improvável caso as afirmações do muralista fossem verdadeiras (TYLER, 1979, p. 7). Orozco também não gostou nada do gesto do seu colega muralista.

Em uma troca de cartas com Charlot em 1925, ele se referiu a Rivera apenas como “aquele homem” e chamou de “plágio vil” um texto que ele escreveu logo após a publicação do ensaio inaugural de Charlot sobre Posada (OROZCO, 1974, p. 26). O registro de tal texto não existe, mas provavelmente trata-se da introdução à *Monografia* (1930), que compartilha de pontos semelhantes com o de 1925. Essa dúvida quanto ao papel de Posada na vida de Rivera é apenas um dos problemas que notamos no que foi dito e escrito sobre ele no século passado. O que não muda o fato de Posada ter sido usado como uma referência para projetar uma arte popular nacional para um governo desejoso por se incluir na modernidade.

4.2 O MITO DOS MURALISTAS

Os olhares pousados sobre a vida e obra de Posada durante o século XX não estavam desinteressados. Os primeiros atraídos pela sua figura desconsideraram princípios bem estabelecidos do trabalho biográfico, que concebe cada individualidade como um “lugar onde atua uma pluralidade incoerente (e muitas vezes contraditória) de suas determinações relacionais” (CERTEAU, 1998, p. 38). Uma situação que ilustra de forma

competente a complexidade do íntimo de Posada, que foi propositalmente omitida dos exames biográficos da década de 1920, foi seu apoio ao ditador Porfirio Díaz.

Já referenciamos sua participação na empreitada do *El Jicote*. No entanto, ser partidário de Díaz antes de 1876 transparece uma postura liberal e progressista, mas a situação muda drasticamente com a gradual estruturação do Porfiriato. Retrospectivamente, não havia nada menos desejável para a elite progressista de 1920 do que usar como patrono da arte mexicana um apoiador do regime anterior. O cartunista Eduardo Del Río afirma que Leopoldo Mendez — artista fundador de uma das maiores iniciativas de resgate das técnicas usadas por Posada, o Taller de Gráfica Popular (TGP) — propositalmente omitiu algumas das suas gravuras “pecaminosas”, uma alusão às críticas a Zapata e Madero e o apoio — ou a crítica suave — ao governo de Díaz (GARCÍA, 2014, p. 36). Estudar a história de vida de José Guadalupe Posada implica não somente “pensar um indivíduo em sua trajetória, suas origens, sua personalidade e seu ‘contexto’” (BORGES, 2018, p. 211). Mas também mapear todo um círculo de sociabilidade surgido a partir da sua figura. Não sabemos exatamente quais eram suas posturas políticas, mas sabemos exatamente quais foram as partes de sua obra omitidas em função de um projeto cultural-nacional. Resta então ao interessado em Posada estudá-lo por tabela, incarnando

[...] um *voyeur*, um “arrombador” ou “linguaredo profissional” (como brinca a literata americana Janet Malcolm), “uma espécie de vagabundo permanentemente batendo na porta da cozinha para se convidar para o jantar” (como brinca também Richard Holmes) (BORGES, 2018, p. 218).

Contudo, deve convidar-se para o jantar daqueles que fizeram — e ainda fazem, por ressonância — dele um modelo para a arte mexicana. Pessoas que, na busca por um símbolo popular, criaram uma figura reforçadora do positivismo tão combatido por eles. Diego Rivera pergunta na introdução à *Monografía*: “Quem vai erguer o monumento a Posada? [e responde] Aqueles que um dia realizaram a Revolução, os operários e camponeses do México” (RIVERA, 2012, p. iv). Tratou-se, então, de criar um herói, uma ferramenta para generalizar as massas ao seu entorno, atitudes recorrentes durante o século XIX (LORIGA, 1998, p. 233). Contudo, a escrita biográfica sobre ele se limita apenas a sua ingerência criativa sobre o mundo material com certo grau de apaziguamento das suas questões internas. A sua trajetória de vida está longe de se limitar ao ideal heroico-popular e aproxima-se mais do homem patológico buckhardiano.

Jacob Burckhardt, nos seus estudos sobre a Renascença, preocupava-se com uma análise patológica da ação humana. Para ele, o sofrimento, as ambições e os engajamentos das pessoas são elementos imutáveis capazes de guiar a agência humana (BURCKHARDT, 1943, p. 17). Através dessa perspectiva, ele demonstrou como as emoções são capazes de moldar as instituições e ajustar as tradições, como no caso das heresias. Esses comportamentos advêm de uma insatisfação religiosa, de um vazio deixado pela própria religião dominante que não mais preenche o íntimo das pessoas (BURCKHARDT, 1943, p. 51). Burckhardt identificou essas influências patológicas também na mudança do escopo da escrita biográfica na Florença do final do século XIV.

O gênero, antes direcionado às vidas das pessoas extraordinárias, foi ampliado para as mulheres e os homens ilustres da comunidade, como na obra do escritor Filippo Villani sobre os cidadãos famosos da cidade, *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosus civibus* (c. 1400). Nela, não se tratou de construir modelos humanos inalcançáveis, mas de retratar a pungência de Florença como um lar de notáveis. O uso interessado da biografia e da autobiografia aparece também nas memórias do mercador Buonaccorso Pitti, nas quais ocorreu a urdidura de narrativas confluentes à imagem pública que os Pitti intentavam passar para os seus pares, construía-se então não um relato detalhado dos sentimentos e do cotidiano de Buonaccorso, mas uma escrita interessada na exaltação da família ou do próprio indivíduo (BURCKHARDT, 2009, p. 305-306).

Nathalie Heinich, ao comentar as biografias de Vincent van Gogh, identificou a existência de dois tipos diferentes de escrita: o personalista e o operacionalista.

No primeiro caso, temos o enaltecimento de uma linhagem heroica de celebridade e, em se tratando de Van Gogh, enfatizam-se a orelha cortada, o rosto de artista maldito e o sofrimento inseparável da obra, mas sempre nos limites das categorias corriqueiras de uma sensibilidade comum já na leitura “operacionalista”, acentuam-se o caráter extraordinário do ato criativo, a genialidade fora dos parâmetros normais: “É essa a forma praticada pelos especialistas quando, alheios aos acidente biográficos e às qualidades morais da pessoa, procuram realçar a sublimidade de um ato” (DOSSE, 2015, p. 187).

Posada, um beerrão casual, viúvo, ceifado de descendentes e conhecido apenas por sua obra, não foi biografado de forma patológica ou personalista, nas quais haveria o cuidado com suas contradições e com seu íntimo. Restou aos seus biógrafos recorrer as suas obras e aos relatos dos que o conheceram em vida. Isso resultou em parte da sua fortuna crítica ter ficado marcada por uma visão romantizada, que o coloca como pai

fundador de um movimento artístico popular no México que não o tinha efetivamente nesse lugar.

O desapego com uma investigação criteriosa da vida de Posada fez com que dados importantes sobre sua vida fossem ignorados em prol da acessibilidade dos relatos orais na capital. Essa lacuna só começou a ser preenchida durante a segunda metade do século XX, quando dados simples, como sua data de nascimento, foram descobertos apenas quando os arquivos municipais de Aguascalientes tornaram-se alvos do interesse dos historiadores mexicanos. As vanguardas da capital permaneceram ignorantes, fiando-se nos relatos dos conhecidos de Posada, até 1957, quando Alejandro Topete del Valle viajou até a cidade natal de Posada para consultar os registros oficiais da paróquia.

Dentro desse espaço criado para construir a sua figura, os interessados em usá-la, na ânsia de construir o inventário da sua fortuna, chegaram ao ponto atribuir-lhe obras que não eram dele, e sim de Manuel Manilla, um outro gravador que trabalhou na casa editorial de Arroyo e antecedeu Posada na função. Ele teve dezoito das suas gravuras atribuídas a Posada pelos organizadores de *Monografía* (CASILLAS, 2012, p. n. p.). Ou seja, o interesse desse grupo de vanguarda não era realizar uma arqueologia ao redor do gravador, mas sim moldar o corpus documental que eles tinham à disposição para atender aos seus interesses, que eram, em maior ou menor medida, justificar os seus lugares como vanguarda intelectual de uma nação revolucionária. Amparados pelo governo, esse grupo retroalimentaria sua própria razão de ser. Criariam narrativas mitológicas para poderem se manter nesse lugar privilegiado e imaginado.

O mitólogo italiano Furio Jesi propôs em seu ensaio *A festa e a máquina mitológica* (1973) um modelo gnosiológico, o qual chamou de “máquina mitológica”, que tinha como objetivo central explicar como narrativas mitológicas operavam no nosso mundo. A máquina mitológica é um modelo produtor de narrativas, e seus produtos têm como objetivo afirmar a existência daquilo que ocupa o centro de sua genitora, o mito original (JESI, 2014, p. 46-54). Esse é um modelo que não se propõe a desvendar o mito original para alcançar uma verdade definitiva, ele apenas apresenta como a produção de narrativas (ou materiais mitológicos) circunda, enquanto isola, o mito original por detrás de suas paredes. Logo, um observador que busca olhar o mito em sua essência não o vê, ele apenas percebe as narrativas acerca dele.

Como exemplo do funcionamento da máquina mitológica, Jesi cita as experiências dos historiadores da religião, etnógrafos e folcloristas que buscavam encontrar nas festas indígenas algo com teor de verdade acerca daqueles povos, um

eidolon da origem perdida no tempo. Durante a suspensão do tempo que é a “festa” (na qual a normalidade é cindida pelo evento que aponta para a origem) os estudiosos não veem a origem da coletividade, pois estão fora dela, como *voyeurs* “eles viram as festas dos diferentes, não viram o que os diferentes viam” (JESI, 2014, p. 37). No entanto, no mesmo ensaio, Jesi tensiona mais uma vez esse aspecto de sua teoria: talvez nem mesmo os indígenas (os diferentes) veem o mito original. Nós, que somos diferentes dos “diferentes”, só podemos, graças à máquina, supor e questionar a existência do mito original, mas essa não é a preocupação central de Jesi.

Em uma festa, a coletividade não tem acesso visual à origem festejada. Como Jesi nos diz, a situação presente na festa dos “diferentes” é análoga à presente nas festas da Revolução Francesa. Ou ainda como os mitos da direita, onde a morte sacrificial, de si ou dos diferentes, foi vista pelos grupos fascistas como um meio de ser naquele — e no nosso — mundo das propagandas (CAVALLETTI, 2022). Nas festas da República e nas festas dos fascistas, os participantes da confraternização viam apenas o que os outros participantes mostravam, ou seja, não viam o mito, mas sim materiais mitológicos, narrativas acerca dele.

Em uma conferência de 1975, postumamente publicada sobre o título de *Gastronomia Mitológica*, Jesi faz uma atualização do seu modelo. O autor esclarece que o objetivo da sua máquina não é destruir as paredes de materiais mitológicos que protegem o seu centro, onde residiria o mito original, mas sim apontar para a materialidade do resultado do seu funcionamento (JESI, 2011, p. 4-5). Jesi também abordou o tema em *Spartakus* (concluído em 1969, mas publicado postumamente apenas em 2000). Na obra, o autor — influenciado pelos acontecimentos de maio de 1968 — traz um novo elemento para a dinâmica do estudo do mito: a revolta.

Usando o caso da Liga Espartaquista como objeto central da sua análise, ele delimitou o problema da propagandização da figura de Luxemburgo e Liebknecht como revolucionários assassinados, sacrificados pela causa.

Jogar a própria pessoa no limite da morte enquanto as ruas do “bairro dos jornais” de Berlim eram campo de batalha, significou, então, realizar a sutura entre mito genuíno, aflorado espontânea e desinteressadamente desde as profundidades da psique, e autêntica propaganda política. Desse modo, a propaganda foi manifestação da verdade, ou, ao menos, daquela verdade em que acreditavam as vítimas de sua epifania (JESI, 2018, p. 56).

Na data da conclusão de *Spartakus*, Jesi ainda não havia formulado o conceito de máquina mitológica, mas a “propaganda genuína” engendra-se perfeitamente na dinâmica do modelo. Não haveria um mito genuíno — como Károly Kerényi, antigo mestre de Jesi, defendia —, mas apenas propagandas que “[...] não se valia[m] de mitos deformados, mas, antes, tornava[m]-se autêntica linguagem da verdade (JESI, 2018, p. 53)”. Essa “autêntica linguagem da verdade” está presente no México de Rivera e Charlot e nos seus esforços para erigir o monumento a Posada.

Como sacrifício, Posada foi tomado como referencial de uma estética acessível, despretensiosa, mas tecnicamente muito apurada e adequada à população trabalhadora do México. David Alfaro Siqueiros relata o entusiasmo de Rivera com a obra do gravador: “[Ele] recomendava os códices, os retábulos e os desenhos dos *corridos* (particularmente do gravador Posada) como as fontes das quais deveríamos nos nutrir” (SIQUEIROS, 1977, p. 212). Entretanto, ele não foi usado como referência para os artistas, mas sim como símbolo. Apenas sua imagem foi utilizada como uma forma de acessar um passado mexicano inalcançável para os vanguardistas, que compartilhavam dos mesmos interesses e integravam um grupo mais ou menos coeso de intelectuais.

Por intelectual, um termo amplo e um tanto genérico, concebemos uma *intelligentsia* composta por pintores, gravadores, escultores, editores, críticos de arte e literários, fotógrafos, antropólogos e etnólogos ligados de forma direta ou indireta ao Estado. Rivera, em especial, foi um fio de urdidura que organizou essa trama, ele conhecia os muralistas e Toor, intercedeu pelo exílio de Trotsky junto com Brenner e integrou a Liga de Escritores y Artistas Revolucionários (LEAR) com Juan de la Cabada, Leopoldo Méndez, Luis Arenal e Pablo O’Higgins. Este último foi assistente de Rivera durante a fase inicial do muralismo e se tornou um artista bastante engajado nas organizações de defesa das artes e do trabalho dos artistas plásticos. Em 1931, fundou o Lucha Intelectual Proletaria (LIP) com Juan de la Cabada, Siquieros e Méndez (CAPLOW, 1999, p. xiv). Além disso, foi o organizador das gravuras de Posada para a publicação de *Mexican Folkways* e *Monografía*.

Uma fotografia da década de 1940 mostra uma fatia desse grupo reunida para um jantar em homenagem à pintora e escultora Marta Adams (Figura 129):



Figura 129 – ANÔNIMO. Fotografia de Marta Adams em um jantar com Diego Rivera, Frida Kahlo, Raul Anguiano, Frances Toor, Alfredo Zalce, José Clemente Orozco, e outros (194-). Fotografia. 13 x 18 cm. Fonte: Acervo Archives of American Art.

Uma anotação feita no verso da fotografia nos dá algumas indicações acerca da identidade dos presentes. Vemos Adams, Toor, Rivera, Frida Kahlo, Raul Anguiano, Alfredo Zalce e, possivelmente, Orozco. Essa fotografia é um registro precioso de como esse grande e heterogêneo grupo de pessoas que cruzavam-se nos em diferentes espaços para além das vias institucionais dos Estado mexicano.

O exercício de monumentalização de Posada diz menos sobre o gravurista e mais sobre os seus erigidores. Angela de Castro Gomes, falando sobre a “escrita de si”, chama a nossa atenção para uma espécie de auto ficção que ocorre no momento de produção do texto.

Defende-se a escrita de si é, ao mesmo tempo, constitutiva da identidade de seu autor e do texto, que se criam, simultaneamente, através dessa modalidade de “produção do eu”. [...] É como se a escrita de si fosse um trabalho de ordenar, rearranjar e significar o trajeto de uma vida no suporte do texto, criando-se, através dele, um autor e uma narrativa (GOMES, 2004, p. 16).

A narrativa criada pela *intelligentsia* os colocava como descobridores do passado nacional na organização de um México pós-revolucionário. Eles não escreveram sobre Posada, mas sobre o seu legado, construindo assim “uma identidade para si através de

seus documentos” (GOMES, 2004, p. 11). O Posada retratado por eles foi uma construção coletiva do grupo, mesmo que houvessem certas discordâncias.

Nas suas memórias, Siqueiros afirmou que Rivera se apoiava e pregava ideias arqueológicas e populistas para as primeiras produções do movimento muralista (SIQUEIROS, 1977, p. 212). A obra mural de Rivera dá os seus primeiros passos com uma perspectiva redentora e conciliadora da população mexicana através da união racial entre brancos, negros e indígenas, uma visão muito influenciada por José Vasconcelos. Após a fundação do SOTPE, em 1924, e com o crescente envolvimento de Rivera com o PCM, os seus murais tiveram o seu tom racial apaziguado em detrimento dos temas relacionados à luta de classes e à união proletária. Durante esse processo de construção de uma identidade nacional unificadora pós-revolucionária, o muralismo foi usado para ilustrar uma narrativa de coesão nacional via políticas modernizadoras (EDER, 1990, p. 105-106).

Norbert Elias, sobre os projetos reformadores da *intelligentsia* alemã e francesa do século XVIII, nos fala da baixa penetração nas políticas governamentais do grupo alemão e do comedimento das propostas dos franceses (ELIAS, 1994a, p. 55). Já o caso mexicano nos mostra justamente o contrário. O muralismo foi gestado e cresceu sob os cuidados do governo de Álvaro Obregon, cuja política estava aberta ao diálogo e dotou sociólogos e arqueólogos de potência decisória sob os rumos do processo de modernização nacional (ZAPATA, 2014, p. 18-20). Portanto, o habitat mexicano se tornou propício para o engendramento de uma intelectualidade não apenas por iniciativa desses sujeitos, mas também pela ação estatal financiadora do trabalho desempenhado por parte deles. O *Idols behind altars* (1929) de Brenner, por exemplo, só foi publicado graças a uma comissão — dividida com os fotógrafos Tina Modotti e Edward Weston — dada pela então Universidad Nacional de México (BRENNER, 1929, p. iv).

A rede intelectual mencionada aqui estava aparada financeiramente pelo Estado mexicano, mas também por suas interrelações, afinal, o indivíduo se faz, inclusive, por seus laços, afinidades, paixões e amizades, relações e sentimentos intrínsecos à condição humana (ELIAS, 1994b., p. 27). Logo, Rivera influenciou e foi influenciado pela convivência e observação dos atores que o cercavam. Ele não foi o primeiro a resgatar Posada — ao menos não existe nenhum documento anterior ao artigo de Charlot —, mas tomou para si o lugar de herdeiro da sua fortuna artística “popular”. Uma fortuna organizada e exposta por um grupo de intelectuais engajados na produção de um “corpus documental” justificativo e condensador de uma suposta estética puramente mexicana.

O “popular”, em contraposição ao “alto” – categorias muito debatidas ao longo do século XX –, não é aplicável à obra posadiana, na medida em que a discussão acerca da arte popular orbita o pressuposto da floração da realidade marginal nas produções artísticas resgatadas pela intelectualidade com intuito de criar mitos fundadores da nação, parte integrante do kit *do-it-yourself* das nações modernas (LÖFGREN, 1989, p. 8-9). Assim, a rede de intelectuais mapeada aqui opera nos mesmos termos usados por Jacques Revel para definir como os eruditos franceses dos séculos XVI e XVII viram a cultura popular: os intelectuais tomaram o “popular” a partir das suas observações de uma esfera cultural que lhes é alheia e a usam para nutrir e entender as suas próprias esferas (REVEL, 1989, p. 78-77). Portanto, a categoria “arte popular” diz mais sobre o lugar do intelectual no México do século XX do que de uma cultura popular propriamente dita.

Posada, como profeta da Revolução de 1910, teria sido o pai fundador da arte mexicana, uma arte que conversa com os pobres e critica as elites. Rivera coloca-se como herdeiro do legado do gravador graças a, segundo ele, ter sido um dos poucos que aprendeu de modo informal os valores da arte com ele. Todavia, não nos interessa julgar o teor da verdade das memórias do muralista, pois a tomamos sob a perspectiva da sinceridade, da memória individual, subjetiva e plástica (GOMES, 2004, p. 14).

As propagandas criadas a partir das lacunas biográficas de Posada não se sustentam quando observamos os envolvidos na festa com o modelo da máquina jesiana em mente. Ao pensarmos essa mesma situação pela óptica de Aby Warburg, notamos como existe certa consonância entre os dois estudiosos da cultura. O italiano pensou a criação e difusão dos discursos mitológicos no mundo moderno enquanto o alemão demonstrou como os objetos culturais, em especial as imagens, guardam subtextos que afloram no momento que suas relações são estabelecidas. No caso das obras de Posada, podemos ver como elas dialogam com uma dimensão onde uma conexão entre gestos semelhantes, mas que, em sua maioria, não eram diretamente conhecidos pelos autores das obras nas quais eles aparecem, podem aplicar certa tensão aos discursos criados sobre essas mesmas obras, mas não através caminho das inspirações ou das referências diretas, e sim em escopo mais genérico, em que as configurações corporais das personagens em obras de arte totalmente diferentes podem consumir as propagandas geradas pela máquina mitológica.

Essa ideia de elementos que sobrevivem ao tempo para fazerem uma aparição posterior aparece também em Jesi, na publicação póstuma *La ceramica egizia e altri scritti sull’Egitto e la Grecia (1956-1973)*.

No momento em que um fenômeno deixa de ser vital, seus vestígios não desaparecem automaticamente, mas os vestígios de fenômenos passados podem ser identificados em civilizações cronologicamente posteriores, deturpados e alterados quando sua própria natureza permitia a atribuição de um novo tipo de significado, em relação a um novo tipo de civilização (JESI 2010, 235-236, apud PICCICHÈ, 2023).

Os objetos culturais de Jesi e Warburg, embora não sejam os mesmos, comportam-se de forma semelhantes. Se a imagem floresce no intervalo e na sua apresentação sobre Rembrandt notamos como a produção de imagens se encontra em um espaço limítrofe entre a sobriedade e o êxtase, percebemos como a pintura do holandês nega o gesto violento da revolta e atribui à cena da conspiração de Claudius Civilis um ar de contemplativo e passivo (TACCETTA; LOSIGGIO, 2022, p. 146-148). Temos, nesse momento, um pausa, uma suspensão, uma tomada de fôlego que antecede o impulso da revolta (WARBURG, 2012). Da mesma forma, toda a revolta é também uma suspensão do tempo histórico na qual todos os envolvidos experimentam de uma coletividade específica (JESI, 2018, p. 70-71).

O feito de Posada durante o século XX no México aponta para, justamente, um movimento oposto ao da revolta. Eles estavam fazendo uma revolução, tinham um projeto mais ou menos determinado e usaram de Posada como meio de propaganda das suas imagens. Entretanto, o gravador não foi, nem para a arte mexicana e nem para eles, uma fonte de inspiração. A produção de Posada tornou-se a penas um objeto, seu nome foi instrumentalizado e sua obra trazida à luz para ser esquecida. Ao nosso gravador não sobrou nem mesmo um lugar à mesa do muralistas pintados em um dos últimos trabalhos de Raúl Anguiano, o último muralista (Figura 130 e Figura 131).

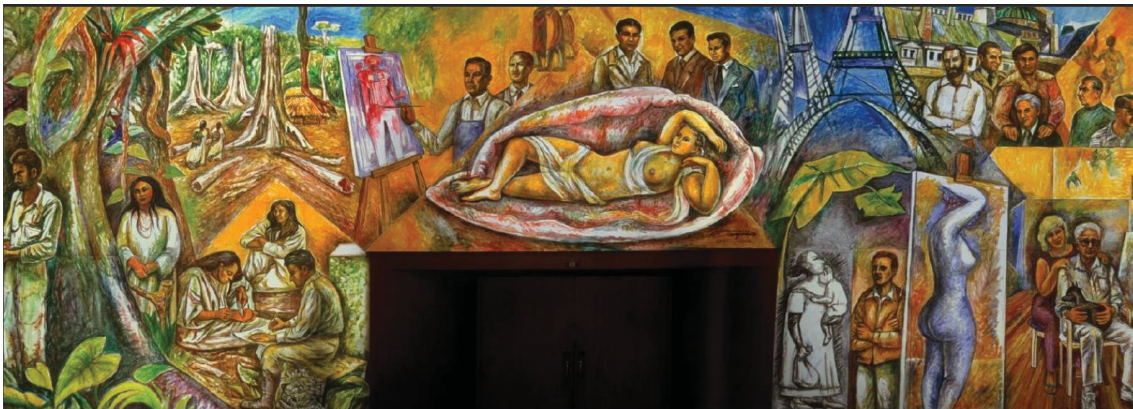


Figura 130 – ANGUIANO, Raúl. **Biography of Mexican Painting** (2002). Óleo sobre tela. Fonte: Raúl Anguiano: four season of his muralism.



Figura 131 – ANGUIANO, Raúl. **Detalhe de *Biography of Mexican Painting*** (2002). Óleo sobre tela. Fonte: Raúl Anguiano: four season of his muralism.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

José Guadalupe Posada foi um gravador mexicano que passou apenas 25 dos seus 61 anos vivendo e trabalhando na imprensa ilustrada da Cidade do México. Mesmo havendo registros do seu trabalho desde os seus 19 anos, sua produção ficou por décadas restrita às gravuras feitas para Arroyo na capital. Foi com esse pequeno recorte temporal, porém prolífico, e com os relatos de algumas pessoas próximas que a primeira leva de interessados pelas suas gravuras teve que imaginar o homem e o profissional responsável pelo germe do renascimento da arte mexicana.

Vimos que sua figura e obra foi incluída dentro de um projeto cultural pós-revolucionário que tentava criar uma nova imagem para o México durante o século XX. O Estado mexicano era um agente ativo no processo de estruturação de um espírito nacional que pensava a união de indígenas, europeus, africanos e, principalmente, mestiços em torno de um novo México.

Graças aos incentivos do governo, uma série de artistas e pesquisadores foram financiados para encontrar e construir o passado do país. José Vasconcelos, como Ministro da Educação, foi uma figura fundamental para guiar os primeiros passos de movimento com suas ideias míticas e racializadoras. Dos esforços de Vasconcelos tivemos o nascimento da pintura mural mexicana, o instrumento transmissor mais explícito dos ideais de povo e nação que estavam se formando durante a década de 1920. Nessa época, parte dos muralistas e dos pesquisadores que sobreviviam das comissões do Estado encontram na obra de Posada elementos mexicanos, indígenas, proletários e populares.

A sua produção foi sistematicamente usada em benefício desse grupo, que não se deu ao trabalho de examinar a trajetória de vida do gravador de forma minuciosa. Como resultado, tivemos um sem-número de narrativas tecidas sobre sua figura que não tinham fundamento material, sendo a mais absurda delas a afirmação de que ele seria um precursor dos revolucionários de 1910. Por meio dessa operação, ele e sua obra foram esvaziados para serem transformados em símbolos nacionais grandiosos, porém ociosos.

Através de nossa análise, tentamos demonstrar como as gravuras de Posada são mais do que seus herdeiros mostraram. Sua produção dialoga com obras que vão para além da imprensa ilustrada da sua época. Como verdadeiro contemporâneo, ele conversa com várias tradições iconográficas que vão desde a Grécia antiga até o século XX. O golpe da sua *calavera* reverbera nas cenas de batalhas gregas e etruscas, em São Jorge,

nos flageladores de Cristo e na cena de violência doméstica francesa. A raiva assassina da jovem Norberta é também um gesto de cuidado quando no corpo da camponesa francesa ou como o ato criador e civilizador de Atena. O Diabo dos contos infantis caminha com a astúcia dos heróis aqueus e com a leveza do deus grego dos caminhos. A vítima do zapatista repete a pose da sábia raptada e de Cassandra.

No trabalho de Posada, vemos a mobilização de recursos iconográficos que só podem ser notados através de um exercício de comparação. Quando contrapomos obras que a um primeiro olhar são totalmente diferentes, vemos como a cisão que surge entre as duas serve para aproximá-las. Em meio a um mar de diferenças, as pequenas semelhanças emergem. Esses fragmentos de memória aparecem apenas na proximidade do detalhe, o “corte” serve como uma via de acesso a um lugar onde a memória grava, engrama, e carrega seus próprios gestos de um espaço para outro.

Posada foi um gravador cuja produção dialoga até hoje com um sem fim de imagens de variados tempos e lugares. Portanto, seria no mínimo injusto tratá-lo como um símbolo mexicano e atribuir a ele uma inconsistente genuinidade, pois suas gravuras se inscrevem e podem significar dimensões mais amplas do que o México dos séculos XIX e XX.

Por fim, acreditamos que a máxima de Rivera sobre a originalidade da obra de Posada é acertada em certo grau. Ele tem sim elementos mexicanos e os passa para suas gravuras, mas de forma alguma isso se dá de forma pura. O que faz dele original foi o uso que ele fez dos gestos que permearam o tempo e fizeram morada em suas gravuras. Gravuras, que pela sua simples existência, têm força para corroer o monumento que foi erigido sobre seu criador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. O príncipe e o sapo: O problema do método em Adorno e Benjamin. In: AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**. São Paulo: Boitempo, 2018.
- ALFONSO. **Alfonso X, El Sabio**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946.
- APOLLODORUS. **The Library**. Tradução de James George Frazer. Londres: William Heinemann, 1921.
- ARAUJO, Juan Hernández. El movimiento actual de la pintura en México. **El Demócrata: diario Independiente de la mañana**, Ciudad de México, ago. 1923.
- ARCTINUS. Hesiod, The Homeric Hymns, and Homeric. **Project Gutenberg**, 2008. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/348/348-h/348-h.htm#chap78>>. Acesso em: 27 jan. 2023.
- ARELLANO, Marcela López. **Anita Brenner: Una escritora judía con México en el corazón**. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2017.
- ARTE. In: _____. **Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios**. São Paulo: Unesp, v. 2, 2015.
- ATHANASIUS. **A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church: St. Athanasius: Select works and letters**. New York: Christian Literature Company, 1892.
- BARRENTO, João. **Limiares: sobre Walter Benjamin**. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- BEAN, Jacob. **100 European Drawings in The Metropolitan Museum of Art**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1964.
- BENAVIDES, Carlos. El Universal. **El Universal**, 2017. Disponível em: <<https://www.eluniversal.com.mx/articulo/nacion/politica/2017/06/7/pri-listo-para-el-18-primero-plan-luego-el-hombre-nuno>>. Acesso em: 03 Fevereiro 2022.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, v. 1, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BING, Gertrud. A. M. Warburg. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, Londres, v. 28, p. 299-313, 1965.

BING, Gertrud. Aby M. Warburg by Gertrud Bing. **Engramma**, 2014. Disponível em: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1558>. Acesso em: 20 mai 2022. Tradução de Elizabeth Thomson.

BOJANIC, Antonio. Final Years of the Silver Standard in Mexico: Evidence of Purchasing Power Parity with The United States. **História Econômica & História de Empresas**, I, n. 14, mai 2011. 5-34.

BORGES, Célia Maia. A Representação Iconográfica de Santa Teresa: mística e plástica na Península Ibérica na época barroca. **Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano**, Ouro Preto e Mariana, p. p. 379-389, 2006.

BORGES, Vavy Pacheco. Grandezas e misérias da biografia. In: PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2018.

BRADING, David. **Mito y profecía en la historia de México**. Tradução de Tomás Segovia. Ciudad de México: FCE, 2004.

BRANDES, Stanley. Calaveras: Literary Humor in Mexico's Day of the Dead. In: NARVÁEZ, Peter. **Of corpse: death and humor in folklore and popular culture**. Logan: Utah State University Press, 2003.

BRENNER, Anita. **Idols behind altars**. New York: Harcourt, Brace and Company, 1929.

BRETON, André. **Anthology of Black Humor**. San Francisco: City Lights, 1997.

BRISSON, Luc. **Le Mythe de Tirésias: Essai d'analyse structurale**. Leiden: Brill Academic Publishers, 1976.

BROWN, Jonathan. Patronage and Piety: Religious Imagery in the Art of Francisco de Zurbarán. In: BATICLE, Jeannine. **Zurbarán**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1987. p. 1-24.

BUCK-MORSS, Susan. **Mundo de Sonho e catástrofe: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos**. Florianópolis: UFSC, 2018.

BUNKER, Steven. **Creating Mexican Consumer Culture in the Age of Porfirio Díaz**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1970.

- BURCKHARDT, Jacob. **Reflections on History**. Londres: George Allen & Unwin, 1943.
- BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CAPLOW, Deborah. **Leopoldo Méndez, Revolutionary Art, and the Mexican Print: In Service of the People**. University of Washington: Tese, 1999.
- CARR, Barry. **La izquierda mexicana a través del siglo XX**. Ciudad de México: Ediciones Era, 1996.
- CASILLAS, Mercurio López. **José guadalupe Posada: Illustrator of Chapbooks**. Ciudad de México: Editorial RM, 2004.
- CASILLAS, Mercurio López. Cronología. In: CONTEMPORÁNEO, Centro Andaluz de Arte; RM, Editorial. **Posada. El grabador mexicano**. Sevilla; Ciudad de México: Junta de Andalucía, Editorial RM, 2006. p. 97-99.
- CASILLAS, Mercurio López. Un libro de artista, la leyenda y notas aclaratorias. In: TOOR, Frances; O'HIGGINS, Paul; ARROYO, Blas Vanegas. **Monografía. Las obras de José Guadalupe Posada**. Ciudad de México: Editorial RM, 2012. p. n. p.
- CASILLAS, Mercurio López. Desarrollo técnico y estético de Posada. In: GARCÉS, Isabel; ROBINSON, Gabriela. **100 años de calaveras**. Cidade do México: Editorial RM, 2013.
- CAVALLETTI, Andréa. Prefácio. In: JESI, Furio. **Cultura de direita**. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Âyiné, 2022.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CHARLOT, Jean. Un precursor del movimiento de Arte Mexicano: El grabador Posadas. **Revista**, Ciudad de México, 30 aug 1925. Disponível em: <<https://jeancharlot.org/escritos/charlotescritos08.html>>. Acesso em: 27 Fevereiro 2021.
- CHARLOT, Jean. José Guadalupe Posada and His Successors. In: TYLER, Ron. **Posada's México**. Washington: Library of Congress, 1979. p. 27-58.
- CHARLOT, Jean. Un Precursor del Movimiento del Arte Mexicano: el Grabador Posadas. **Escritos Sobre Arte Mexicano**, 2000. Disponível em: <<https://jeancharlot.org/escritos/charlotescritos08.html>>. Acesso em: 27 Fevereiro 2021.
- CLAUDIANUS, Claudius. **De raptu Proserpinae**. Tradução de Claire Gruzelier. Oxford: Clarendon Press, 1993.

- CRESPO, Regina Aída. Produção literária e projetos político-culturais em revista de São Paulo e da Cidade do México, nos anos 1910 e 1920. **Revista Iberoamericana**, jul.–dez. 2004. 677–695.
- CRUZ, Gutiérrez. Secretaría de Educación Pública. **Secretaría de Educación Pública**, 2013. Disponível em: <<https://murales.sep.gob.mx/swb/demo/pb>>. Acesso em: 12 jul. 2019.
- CURRAN, Leo C. Rape and Rape Victims in the Metamorphoses. **Arethusa**, Baltimore, v. 11, n. 1/2, p. 213-241, 1978.
- D’ALEMBERT, Jean le Rond. Discurso preliminar dos editores. In: DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. **Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios**. Tradução de Fúlvia Moretto e Maria das Graças de Souza. São Paulo: Unesp, v. I, 2015.
- DAVIS, Natalie Zamon. **O Retorno de Martin Guerre**. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- DEFUNCIÓN. **Diario del Hogar**, Ciudad de México, 1 jan. 1900. 1-4.
- DELABORDE, Henri. **Marc-Antonio Raimondi: étude historique et critique, suivie d'un catalogue raisonné des oeuvres du maître**. Paris: [s.n.], 1887.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DOSSE, François. **O Desafio Biográfico: Escrever uma Vida**. São Paulo: Edusp, 2015.
- DURÁN, Rafael Barajas. **Posada: mito y mitote**. La caricatura política de José Guadalupe Posada y Manuel Alfonso Manilla. Ciudad de México : Fondo de Cultura Económica, 2009.
- EDER, Rita. Muralismo mexicano: modernidad e identidad cultural. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Modernidade: vanguardas artísticas na América latina**. São Paulo: UNESP, 1990. p. 100-120.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador I**. Tradução de Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994a.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994b.

ESTAMPES. **Estampes de l'école française du XVIIIe siècle**. Paris: Hôtel Drouot, 1890.

FRANK, Patrick. **Posada's broadsheets: Mexican popular imagery, 1890-1910**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998.

GAMBOA, Fernando. José Guadalupe Posada: the man, his art, his time. In: _____. **Posada: printmaker to the mexican people**. Chicago: The Art Intitute of Chicago, 1944. p. 9-24.

GARCÍA, Eduardo Del Río. **Los moneros de México**. Ciudad de México: Penguin Random House Grupo Editorial, 2014.

GARCÍA, Eduardo del Río. **Los moneros de México**. Ciudad de México: Penguin, 2014.

GERSTLE, Gary. Raça e nação nos Estados Unidos, México e Cuba, 1880-1940. In: PAMPLONA, Marco; DOYLE, Don. **Nacionalismo no Novo Mundo**. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Record, 2008.

GINZBURG, Carlo. **História Noturna: Decifrando o Sabá**. Tradução de Nilson Moulin Louzada. São Paulo: : Companhia das Letras, 2012.

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror: Quatro ensaios de iconografia política**. Tradução de Frederico Carotti; Joana Angélica d'Avila Melo e Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Latras, 2014.

GIRARD, Jean-Louis. La place de Minerve dans la religion romaine au temps du principat. In: HAASE, Wolfgang. **Heidentum: Römische Götterkulte, Orientalische Kulte in der römischen Welt**. Berlin; New York: Walter de Gruyter, v. 17, 1981.

GLUSKER, Susannah Joel. **Anita Brenner: A Mind of Her Own**. Austin: University of Texas Press, 1998.

GOMBRICH, Ernst. **Aby Warburg: An Intellectual Biography**. London: Warburg Institute; University of London, 1970.

GOMES, Angela de Castro. Em família: a correspondência entre Oliveira Lima e Gilberto Freyre. In: GOMES, Angela de Castro. **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

GOMES, Angela de Castro. Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo. In: GOMES, Angela de Castro. **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GONZÁLEZ, Agustín Sánchez. **Posada**. Ciudad de México: Editorial Planeta Mexicana, 2008.

- GOUY-GILBERT, Cécile. **Una resistencia india:** Los Yaquis. Ciudad de México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1985.
- GRACIA, José Luis Pano. El taller de la gráfica popular: un paradigma del grabado mexicano del siglo XX. **Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza**, Zaragoza, n. 17, p. 19-48, 2002.
- GREELEY, Robin. Muralism and the state in post-revolution México, 1920-1970. In: ANREUS, Alejandro; GREELE, Robin; FOLGARAIT, Leonard. **Mexican Muralism: A Critical History**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2012.
- GREGORY, Horace. **The Metamorphoses**. New York: The Viking Press, 1958.
- GRETTON, Thomas. De cómo fueron hechos los grabados de Posada. In: SOLER, Jaime; ÁVILA, Lorenzo. **Posada y la prensa ilustrada:** signos de modernización y resistencias. Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, 1996. p. 121-150.
- GRETTON, Tom. De cómo fueron hechos los grabados de Posada. In: SOLER, Jaime; ÁVILA, Lorenzo. **Posada y la prensa ilustrada**. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996. p. 121-149.
- GRETTON, Tom. European Illustrated Weekly Magazines, c. 1850-1900. A Model and a Counter-Model for the Work of José Guadalupe Posada. **Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas**, Ciudad de México, XIX, mar 1997. 99-125.
- GRETTON, Tom. Edgy Encounters in North Africa and the Balkans: R. C. Woodville's Pictures of Conflict-Zone Life for the Illustrated London News, 1880–1903. In: CLARKE, Joseph; HORNE, John. **Militarized Cultural Encounters in the Long Nineteenth Century. War, Culture and Society, 1750-1850**. London: Palgrave Macmillan, 2018.
- GRUZINSKI, Serge. **A guerra das imagens:** de Cristovão Colombo a Blade Runner (1492-2019). Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HEINE, Heinrich. **Os deuses no exílio**. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- HESÍDIO. **Os trabalhos e os dias**. Tradução de Mary de Camargo Naves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- HUNTSMAN, Theresa. Hellenistic Etruscan Cremation Urns from Chiusi. **Metropolitan Museum of Art Journal**, New York, 2014. 141-150.
- IMAGINAÇÃO. In: _____. **Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios**. São Paulo: Unesp, v. V, 2015.
- JESI, Furio. Gastronomía mitológica. **Sopro**, Desterro, n. 52, p. 4-9, jun 2011.

- JESI, Furio. Inatualidade de Dionísio. **Boletim de Pesquisa NELIC**, Florianópolis, v. 14, n. 22, p. 59-75, 2014.
- JESI, Furio. **Spartakus: simbologia da revolta**. Tradução de Vinicius Honesko. São Paulo: N-1, 2018.
- LAFAYE, Jacques. **Quetzalcóatl and Guadalupe**. Chicago: University of Chicago Press, 1974.
- LAZCANO, José Víctor Manuel Cruz. Hermanos de sangre y religión: Oligarquías y orden del Carmen en Nueva España borbónica. **Dissertação (Mestrado em Cultura Virreinal)**, México, 2016.
- LINCOLN, Bruce. The Rape of Persephone: A Greek Scenario of Women's Initiation. **The Harvard Theological Review**, Cambridge, v. 72, n. 3/4, p. 223-235, jul-out 1979.
- LIVIUS, Titus. **The History of Rome, books 1–5**. Tradução de Valerie Warrior. Indianapolis;Cambridge: Hackett Publishing Company, 2006.
- LÖFGREN, Orvar. The Nationalization of Culture. **Ethnologia a Europaea**, v. xix, p. 5-25, 1989.
- LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques. **Jogos de escalas: a experiência da microanálise**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- LOZANO, Gabriel Vargas. El Ateneo de la Juventud y la Revolución mexicana. **Literatura mexicana**, Ciudad de México, v. 21, p. 27-38, 2010.
- MARTÍNEZ, José María Blázquez. Gerión y otros mitos griegos en Occidente. **Gerión**, Madrid, I, 1984. 21-38.
- MEMÓRIA. **Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos officios**. São Paulo: Editora Unesp, v. VI, 2017.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MONSIVÁIS, Carlos. **Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo xx**. Ciudad de México: Colégio de México, 2010.
- MORALES, Alfonso. **El niño de Dulce**. Ciudad de México: Ediciones Era, 2004.
- NEILS, Jenifer. The Orestes Sarcophagus and Other Classical Marbles. **NEILS, J. The Orestes Sarcophagus and Other Classical Marbles. The Bulletin of the Cleveland Museum of Art**, Cleveland, abr. 1984. 102-113.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto. **O Diabo no imaginário cristão**. Bauru: EDUSC, 2002.

OCAÑA, Sandra Zetina. **Pintura mural y vanguardia: "La Creación" de Diego Rivera.** [S.l.]: Tese. Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

OROZCO, José Clemente. **José Clemente Orozco:** autobiografía. Ciudad de México: Ediciones Era, 1971.

OROZCO, José Clemente. **The artist in New York:** letters to Jean Charlot and unpublished writings, 1925-1929. Tradução de Ruth L. C. Simms. Austin: The University of Texas Printing Division, 1974.

PAZ, Arturo. El Sr. Guadalupe Posada. **La Juventud Literaria,** Ciudad de México, 28 out. 1888. 351.

PAZ, Octavio. José Guadalupe Posada y el grabado latinoamericano. In: PAZ, Octavio. **México en la obra de Octavio Paz.** Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, v. III, 1987. Cap. José Guadalupe Posada y el grabado latinoamericano, p. 177-188.

PONTES, Heloísa. Círculos de intelectuais e experiência social. **Revista Brasileira de Ciências Sociais,** São Paulo, v. 12, n. 34, 1997.

POSADA, Germán. La idea de América en Vasconcelos. **Historia Mexicana,** Ciudad de México, v. 12, n. 3, p. 379-403, Janeiro; Março 1963.

REVEL, Jacques. **A invenção da sociedade.** Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

RICUPERO, Bernardo. Ariel na América: viagens de uma Ideia. **INTERSEÇÕES,** Rio de Janeiro, p. 372-407, dez 2016.

RIVERA, Diego. **Arte y Política.** Ciudad de México: Grijalbo, 1978.

RIVERA, Diego. José Guadalupe Posada. In: TOOR, Frances; O'HIGGINS, Paul; ARROYO, Blas Vanegas. **Monografía. Las obras de José Guadalupe Posada.** Ciudad de México: Editorial RM, 2012.

RODÓ, José Enrique. **Ariel.** Montevideu: Colombino, 1947.

RODRÍGUEZ, Antonio. **A History of Mexican Mural Painting.** Tradução de Marina Corby. New York: G.P. Putnam's Sons, 1969.

SALINAS, Mario Garza. Breve historia de la Protección Civil en México. In: SALINAS, Mario Garza; VELÁZQUEZ, Daniel Rodríguez. **Los desastres en México, una perspectiva multidisciplinaria.** Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, UNAM, 1998. p. 247-280.

SANCHEZ, Esperanza Balderas. **Los murales de Roberto Montenegro en el Ex Colegio Jesuita de San Pedro y San Pablo:** Análisis iconográfico. Ciudad de México: Cenidiap, 2017.

- SHAKESPEARE, William. **The Tempest**. New Haven; Londres: Yale University Press, 2006.
- SICULUS, Diodorus. **Library of History**. London; Cambridge: William Heinemann Ltd.; Harvard University Press, v. II, 1935.
- SIQUEIROS, David Alfaro. **Me llaman el Coronelazo**. Ciudad de México: Grijalbo, 1977.
- SIQUEIROS, David Alfaro et al. **Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores**. Ciudad de México: Sala de Arte Público Siqueiros, 1923.
- SMALL, Jocelyn Penny. Urn, An Etruscan Funerary. **Record of the Art Museum**, Princeton, 1973. 16-19.
- SMITH, Jeffrey Chipps. **Nuremberg, a Renaissance City, 1500-1618**. Austin: University of Texas Press, 1983.
- STIMILLI, Davide. L'énigme de Warburg. **Revue française de psychanalyse**, v. 79, p. 1100-1114, abr 2015. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2015-4-page-1100.htm>>.
- TARBELL, Frank. Centaureomachy and Amazonomachy in Greek Art: The Reasons for Their Popularity. **American Journal of Archaeology**, v. 24, n. 3, p. 226-231, jul.-set. 1920.
- TOOR, Frances. Guadalupe Posada. **Mexican Folkways**, Ciudad de México, v. 4, n. 3, p. 140-150, Jul.- Set 1928.
- TORRES-RODRÍGUEZ, Laura. Orientalizing Mexico: Estudios indostánicos and the Place of India in José Vasconcelos's La raza cósmica. **Revista Hispánica Moderna**, Pennsylvania, v. 1, n. University of Pennsylvania Press, p. 77-91, Junho 2015.
- TYLER, Ron. Posada's Mexico. In: TYLER, Ron. **Posada's Mexico**. Washington: Library of Congress, 1979.
- TYLER, Ron. Conversation with Jean Charlot. **Jean Charlot & The Jean Charlot Foundation**, 2014. Disponível em: <https://vault.jeancharlot.org/interviews/interview-m.html#_edn1>. Acesso em: 17 Jun 2022.
- UREÑA, Pedro Henríquez. **Don Juan Ruiz de Alarcón**. Havana: El Siglo XX, 1915.
- VASARI, Giorgio. **The lives of the artists**. Tradução de Julia Conaway Bondanella e Peter Bondanella. Oxford: Oxford Press, 1998.
- VASARI, Giorgio. **Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti**. Áquila: REA Edizioni, 2011.
- VASCONCELOS, José. **La Raza Cósmica**. Ciudad de México: Editorial Stylo, 1948.

- VASCONCELOS, José. **La Raza Cósmica**. Ciudad de México: Espasa-Calpe Mexicana, 1948.
- VASCONCELOS, José. **Breve historia de México**. Ciudad de México: Compañía Editorial Continental, 1978.
- VASCONCELOS, José. **Memorias: II**. El desastre. El proconsulado. Ciudad de México: FCR, v. II, 1982.
- VASCONCELOS, José. **Memorias: I**. Ulises criollo. La tormenta. Ciudad de México: FCE, v. I, 1983.
- VASCONCELOS, José. El desastre. In: VASCONCELOS, José. **Memorias II**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- VASCONCELOS, José. Discurso Inaugural del Edificio de la SEP. **Revista Universitaria**, Ciudad de México, p. 1-9, Dezembro 2015.
- VIRGÍLIO. **Georgics**. Tradução de Peter Fallon. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- WARBURG, Aby. Conferência sobre Rembrandt (maio de 1926). In: WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Tradução de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2012.
- WARBURG, Aby. A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero. In: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WARBURG, Aby. Dürer e a Antiguidade italiana. In: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WARBURG, Aby. O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli: Uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano. In: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WARBURG, Aby. Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte. In: WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande: Escritos, esboços e conferências**. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 199-255.

- WARBURG, Aby. O Déjeuner sur l'herbe de Manet. In: WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**: escritos, esboços e conferências. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 349-362.
- WARBURG, Aby. Mnemosyne. O Atlas das Imagens. Introdução. In: FERNANDES, Cássio. **A Presença do Antigo**: Escritos Inéditos. Tradução de Cássio Fernandes. Campinas: Editora Unicamp, v. 1, 2018.
- WEST, Martin Litchfield (Ed.). **Greek Epic Fragments from the Seventh to the Fifth Centuries BC**. Tradução de Martin Litchfield West. London: Harvard University Press, 2003.
- WINCKELMAN, Johann Joachim. **The History of Ancient Art**. Tradução de Henry Lodge. Boston: James R. Osgood and Company, v. 1, 1873.
- WINCKELMAN, Johann Joachim. On the Imitation of the Painting and Sculpture of the Greeks. In: IRWIN, David. **Writings on art**. London: Paidon, 1972.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. **Reflexões sobre a arte antiga**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Editora Movimento, 1975.
- WOLFE, Betram. **The Fabulous Life of Diego Rivera**. New York: Stein & Day, 1963.
- ZAPATA, Francisco. Ciencias Sociales y Desarrollo Nacional en México. **Revista Antropologías del Sur**, n. 2, p. 15-29, 2014.
- ZETKIN, Clara et al. The Call: Manifesto of the German Spartacists. **Marxists Internet Archive**, 2002. Disponível em: <<https://www.marxists.org/history/international/social-democracy/call/1919/30.htm>>. Acesso em: 20 Julho 2019.
- ZETKIN, Clara et al. A Call to the Workers of the World. **Marxists Internet Archive**, 2003. Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/luxemburg/1918/11/25.htm>>. Acesso em: 25 Julho 2019.