

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LEONARDO BENTO DE ANDRADE

AS CALAVERAS DE POSADA: FÓRMULAS, SOBREVIVÊNCIAS E MORTE

CURITIBA

2019

LEONARDO BENTO DE ANDRADE

AS CALAVERAS DE POSADA: FÓRMULAS, SOBREVIVÊNCIAS E MORTE

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

Orientador: Prof. Dr. Vinícius Nicastro Honesko.

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR
Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Andrade, Leonardo Bento de
As cavaleras de posada : fórmulas, sobrevivências e morte. / Leonardo
Bento de Andrade. – Curitiba, 2018.

Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas
da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Vinícius Nicastro Honesko

1. Posada, José Guadalupe, 1852 - 1913. 2. Cultura – México - História.
3. *Cavalera* – México - História. I. Título.

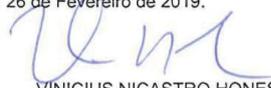
CDD – 972

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **LEONARDO BENTO DE ANDRADE**, intitulada: **AS CALAVERAS DE POSADA: FÓRMULAS, SOBREVIVÊNCIAS E MORTE.**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre 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, 26 de Fevereiro de 2019.


VINICIUS NICASTRO HONESKO
Presidente da Banca Examinadora


LUIZ CARLOS SEREZA
Avaliador Externo (UTP)


ARTUR CORREIA DE FREITAS
Avaliador Interno



AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, por ter 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 todos 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.

Ao professor Luiz Carlos Sereza, pelas leituras recomendadas.

Aos colegas e professores da AMENA, por terem partilhado e me ajudado nesse percurso.

À Maytê e Noemia, duas grandes amigas, sem as quais esse processo teria sido muito doloroso.

Aos professores Délcio Marquetti e Renato Viana Boy, por terem nutrido o germe dessa pesquisa.

Agradeço imensamente à Alloma, minha companheira querida. Essa dissertação também é sua.

Por fim, agradeço à professora Maria Bernardete Ramos Flores, por ter me apresentado Warburg e Posada, por ter aberto a porta do mundo das imagens para mim.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar o processo de construção da figura e da obra de José Guadalupe Posada (1852-1913) para a elaboração de uma narrativa de identificação nacional no México. Diego Rivera (1886-1957) é um dos precursores na associação do gravurista à figura de um genial e inovador artista popular. Rivera, em *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947), coloca ao centro da obra, que sintetiza parte da história mexicana, aquela que passaria a ser a *calavera* mais emblemática de Posada. A *Catrina*, um esqueleto vestido como uma dama da elite mexicana, aparece junto de Posada e de uma jovem versão de Diego Rivera. Assim, como uma família, pai, mãe e filho concentram a confluência dos mais de quatrocentos anos de história ligados ao México. Essa relação, será pensada através do modelo jesuítico de *máquina mitológica* associado aos conceitos warburgianos de *Pathosformeln* e *Nachleben*.

Palavras-chave: Calavera. Máquina Mitológica. Sobrevivências.

ABSTRACT

The present research aims to analyze the process of construction of the figure and work of José Guadalupe (1852-1913) for the elaboration of a narrative of national identification in Mexico. Diego Rivera (1886-1957) is one of the precursors in the association of the gravurist to the figure of a genius and innovative popular artist. Rivera, in *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947), puts to the center of the work, which synthesizes part of the Mexican history, that would become the most emblematic *calavera* of Posada. The *Catrina*, a skeleton dressed as a lady of the Mexican elite, appears next to Posada and a young version of Diego Rivera. Thus, as a family, father, mother and son concentrate the confluence of more than four hundred years of history linked to Mexico. This relationship will be thought through the model of the jesian *mythological machine* associated with the warburgian concepts of *Pathosformeln* and *Nachleben*.

Key-words: Calavera. Mythological Machine. Survivals.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Detalhe de <i>Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central</i> (1947).....	14
Figura 2 – <i>Remate de calaveras alegres y sandungueras</i> (1913).....	15
Figura 3 – Detalhe de <i>Merchant of Art</i> (1944-53).....	16
Figura 4 – Caricatura de Juan Alcázar (1871).....	18
Figura 5 – Caricatura da vitória de Letechipía (1871).....	19
Figura 6 – <i>Vista de la parte destruida de la ciudad à la primera luz de la mañana</i> (1888). ...	20
Figura 7 – Capa de <i>La Patria Ilustrada</i> I (1888).....	22
Figura 8 – Capa de <i>La Patria Ilustrada</i> II (1889).....	23
Figura 9 – <i>Crimennes de la Bejarano</i> (1913).....	25
Figura 10 – <i>Guadalupe Bejarano in the Dungeons of Belén Prison</i> (1891).....	26
Figura 11 – <i>La Calavera</i>	28
Figura 12 – <i>Calavera Alcohólica</i>	28
Figura 13 – <i>Aprendiz de todo, oficial de nada</i>	28
Figura 14 – <i>Calavera “Poncianista”</i>	28
Figura 15 – <i>Calavera Calavera de la Adelita</i> (1913).....	29
Figura 16 – <i>Calavera de Don Juan Tenorio</i> (1913).....	29
Figura 17 – Gravura de <i>Las bravisimas calaveras guatemaltecas de Mora y Morales</i> (1907).....	29
Figura 18 – Gravura de <i>El Calavera</i> I (1847).....	32
Figura 19 – Gravura de <i>El Calavera</i> II (1847).....	32
Figura 20 – Estátua de Coatlicue (1325-1521).....	36
Figura 21 – Estátua de Mictlantecuhtli (1325-1521).....	36
Figura 22 – Placa 56 do Códice Borgia (c. 1500).....	37
Figura 23 – <i>Relox de la vida humana</i> (1761).....	38
Figura 24 – O nascimento da Morte (1792).....	40
Figura 25 – Detalhe de <i>The fall of man</i> (1410-12).....	41
Figura 26 – Primeira gravura de <i>Dance of the Death</i> (1951).....	42
Figura 27 – A Tentação e Queda (1538).....	44
Figura 28 – A Expulsão do Paraíso (1538).....	44
Figura 29 – A Imperatriz (1538).....	45
Figura 30 – A Rainha (1538). Xilogravura.....	45
Figura 31 – A Tentação e Queda (1789).....	46

Figura 32 – A Expulsão do Paraíso (1789).	46
Figura 33 – Iluminura de <i>Horae</i> . (1490).	47
Figura 34 – <i>La Danse macabre</i> . (1485).	48
Figura 35 – Detalhe de <i>De Triomf van de Dood</i> I (1562-3)	49
Figura 36 – Detalhe de <i>De Triomf van de Dood</i> II (1562-3).....	50
Figura 37 – Detalhe de <i>La Calavera de Cupido</i> (1900–1910)	52
Figura 38 – Detalhe de <i>Calavera Maderista</i>	53
Figura 39 – Retrato de Francisco Madero (c. 1911).....	53
Figura 40 – <i>Calavera del Catrín</i> (1913).....	58
Figura 41 – <i>The New Spectres of Love</i> (1913).....	58
Figura 42 – <i>The cut celestial</i> (1827).....	63
Figura 43 – <i>The Shuffling Macaroni</i> (1772).....	65
Figura 44 – <i>Homme sortant son épée du fourreau</i> (1629)	67
Figura 45 – <i>Mars Gradivus</i> (c. 1560).....	68
Figura 46 – Gema com <i>Mars Gradivus</i> (c. 200).....	69
Figura 47 – <i>Ercole</i> (1447-1454).....	69
Figura 48 – <i>Remate de calaveras alegres y sandungueras</i> (1913).....	74
Figura 49 – <i>México folklórico y turístico</i> (1936).....	77

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	OS USOS DE POSADA	13
2.1	O JOVEM POSADA: AGUASCALIENTES E LEÓN	17
2.2	A CHEGADA A CIUDAD DE MÉXICO: CRIMES E CONTOS	21
2.3	MONOGRAFIA E MEXICAN FOLKWAYS	27
3	A DANÇA DA MORTE DA “CALAVERA”	34
3.1	AS DANÇAS MACABRAS NO MÉXICO	35
3.2	OS CRÂNIOS COMO CARICATURAS	51
4	POSADA: SOBREVIVÊNCIAS E PROPAGANDA	56
4.1	CATRINES, DANDIES E O DORIAN GRAY MEXICANO	57
4.1.1	De Posada a Bosse, do México à França	62
4.1.2	A anacronia que nos espera no mar	70
4.2	LA CATRINA, RIVERA E A MÁQUINA MITOLÓGICA	73
4.2.1	O comunismo em Rivera	78
4.2.2	O engenho de uma máquina	81
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89

1 INTRODUÇÃO

As *calaveras* são um gênero iconográfico e literário que se desenvolveu no México entre os séculos XIX e XX. Nelas, esqueletos alegres zombavam das atitudes dos vivos acusando seus desvios e pecados. Como publicações de baixo custo, eram acessíveis para os trabalhadores da capital mexicana, que por alguns centavos poderiam apreciar as ilustrações de José Guadalupe Posada (1852-1913), o principal expoente das gravuras sobre o tema.

Posada passou os últimos anos de sua vida como ilustrador colaborador na tipografia do editor Antonio Vanegas Arroyo. Lá, ele produziu gravuras para diversos folhetos, livretos e pequenas encadernações. Após a morte de Antonio, a empresa é passada a Blas, seu filho, que, em 1930, auxilia na organização de uma antologia da obra de Posada intitulada *Monografía*. Como introdução à publicação, um breve e inflamado ensaio de Diego Rivera enuncia Posada como um gravurista revolucionário, combatente, genial e imaginativo que teria criticado com suas *calaveras* todos os estratos da sociedade, que teria sido um grande gênio da arte popular, dotado de uma imaginação infundável, mas que fora esquecido pelo povo mexicano.

De lá para cá, suas gravuras adquiriram grande notoriedade. Sua *Calavera Catrina* é atualmente a figura mais recorrente durante os festejos do *Día de Muertos*, impressionando os curiosos turistas com suas ricas roupas, grande chapéu, plumas esvoaçantes e face esquelética. Em 1947, Rivera pinta *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947), colocando Posada, a *Catrina* e ele mesmo de mãos dadas – como pai, mãe e filho – ao centro do mural que condensa momentos e figuras ilustres da história mexicana. No entanto, a publicação de *Monografía*, bem como a retomada da figura de Posada, não ocorreu ao acaso, elas fazem parte de um fluxo muito maior e com um destino determinado, a construção de uma identidade mexicana pós-revolução. Para investigar como se deu a utilização da figura de Posada para a formação dessa identidade, as *calaveras*, assim como Posada, serão abordadas em três momentos.

No primeiro, a trajetória de Posada como gravurista será analisada partindo de sua primeira produção profissional, em sua cidade natal, até seu período em Ciudad de México, principalmente de seu contato com Arroyo e Diego Rivera e como esse momento floresceu em *Monografía*. No segundo, partiremos dos estudos do historiador da arte hamburguês Aby Warburg para analisar as fórmulas contidas na gravura *Calavera del Catrín* (1913). Ou seja, para analisar o que do passado interessou a Posada para produzi-la, tanto relacionado às suas formas quanto à sua temática. Warburg atentou para o problema da sobrevivência das formas

desde sua tese de doutoramento, intitulada *O Nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli* (1893). A tese foi o primeiro passo de uma trilha que seguiria até sua morte, em 1929, e em sua última e incompleta obra, o *Atlas Mnemosyne*¹. Nas palavras de Warburg:

No presente trabalho, tentou-se comparar as conhecidas pinturas mitológicas de Sandro Botticelli – O nascimento de Vênus e A primavera – com as concepções correspondentes na literatura poética e na teoria da arte daquele tempo, para desse modo esclarecer o que, na Antiguidade, “interessava” aos artistas do Quattrocento. (WARBURG, 2015, p. 27).

A perspectiva de Warburg se mostrou intensa e frutífera. Sua biblioteca acabou por tornar-se um instituto. Um instituto que ainda tenta responder as questões deixadas por seu patrono. Assim como diz Gertrud Bing, em um informe à revista *Renaissance News*:

Difícilmente pode-se destacar das atividades do Instituto Warburg relativas aos estudos da Renascença em seu sentido mais restrito, pois o Instituto dedica-se ao estudo da tradição clássica em todos os períodos e formas na civilização mediterrânea. (BING, 1951, p. 40, tradução nossa)².

Em 31 outubro de 1958, um busto de Aby Warburg é inaugurado no Kunsthalle de Hamburgo. Para a ocasião, Bing, agora diretora do instituto, encerra seu discurso proferindo uma frase autobiográfica de Warburg. Ele teria escrito: “*Ebreo di sangue, Amburghese di cuore, d’anima Fiorentino*”. A frase, mais tarde, se faria presente em uma infinidade de trabalhos a respeito da obra de Warburg, e, não por acaso, as palavras do historiador da arte alemão, ditas através de Bing, são uma intensa sintetização da prerrogativa do trabalho pelo qual Warburg dedicou sua vida. Visto que Rivera (2012, p.iii) afirma que a arte de Posada é pura e nacional, em contraposição aos outros artistas mexicanos que sucumbiram aos padrões estrangeiros e imperialistas, é possível perceber através de Warburg que dessas qualidades o *Catrin*, e consequentemente a *Catrina*, possuem pouco.

Por fim, a proclamação feita por Rivera frente à figura de Posada, reforçada por intelectuais e artistas como Andrea Breton, José Clemente Orozco e Jean Charlot, será analisada

¹ “*Mnemosyne* é uma disposição fotográfica. Num primeiro momento, as impressões em papel, extraídas da imensa coleção de Warburg foram coladas em grandes pedaços de papelão preto, com borda, por todo o espaço – elíptico – que era ocupado, em Hamburgo, pela sala de leitura da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. [...]. Mas a forma definitiva foi encontrada quando Warburg e Saxl usaram grandes telas de tecido preto esticadas sobre chassis – com a dimensão de uma metro e meio por dois –, nas quais eles podiam reunir fotografias, fixando-as por meio de pequenos prendedores que eram fáceis de manipular.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 383).

² “It is hardly possible to single out from the activities of the Warburg Institute those pertaining to Renaissance studies in their narrower sense, for the Institute is devoted to the study of the classical tradition in all periods and forms in Mediterranean civilization.” (BING, 1951, p.40).

sob a óptica dos conceitos de *máquina mitológica* e *propaganda genuína* do mitólogo italiano Furio Jesi. Todos eles apontam o gravurista como um artista brilhante, mas que acabou esquecido por seus contemporâneos. Pensar por Jesi é tencionar essas narrativas tecidas em um contexto pós-revolucionário de unificação nacional. No caso de Rivera, suas experiências com o Partido Comunista Mexicano (PCM) também deixam uma forte marca em sua urdidura de Posada. Para ele, caberia ao povo mexicano redimir o erro de seus antepassados reconhecendo esse artista que foi tão humilde e trabalhador quanto o proletariado mexicano e tão genial quanto Francisco de Goya ou Jacques Callot.

2 OS USOS DE POSADA

Em 1947, o pintor mexicano Diego Rivera finaliza o mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*. Com mais de quinze metros de comprimento e quase cinco de altura, a obra foi produzida para decorar o interior do ainda não inaugurado Hotel del Prado, um luxuoso reduto para turistas, bem no coração da capital mexicana. Rivera, um artista de fama mundial e experimentando aquela de seria a sua última década de vida, estava há quase dez anos sem produzir uma obra com tamanha dimensão. Seu biógrafo e amigo, o intelectual Betram Wolf, afirma que com o projeto desse mural, o pintor marcava o fim de “[...]uma série de trabalhos repetitivos e de segunda categoria” (WOLFE, 1963, p. 374, tradução nossa).

O Hotel del Prado ficava em frente à Alameda Central, que também é o plano de fundo do mural de Rivera. Nele, a mais famosa praça da capital mexicana é transformada em um espaço de temporalidades matizadas. Proeminentes figuras mexicanas e espanholas, da colônia até os contemporâneos do pintor, dividem espaço com a população marginalizada, com as elites, com as forças do Estado e as revolucionárias. Em meio à essa confluência de épocas, lugares e cores, a figura central da obra chama-nos a atenção por diferir-se profundamente das demais. Ao centro (Figura 1) encontra-se um esqueleto humano, vestido como uma mulher da alta sociedade mexicana do século XIX, uma *catrina*.



Figura 1 – Diego Rivera. Detalhe de *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947). Fresco. 417 x 156,7 cm. Fonte: Acervo digital do Museu Mural Diego Rivera.



Figura 2 – José Guadalupe Posada. *Remate de calaveras alegres y sandungueras* (1913). Água-forte. 6,35 x 2,54 cm. Fonte: Catálogo da exibição *Posada Printmaker to the Mexican People*.

A macabra personagem não advém das *danses macabres* renascentistas ou do *vanitas* barroco, onde esqueletos e crânios em contraposição à vida são frequentes, mas sim, dos periódicos mexicanos da passagem do século XIX para o XX. Mais especificamente, da publicação *Remate de calaveras alegres y sandungueras* (Figura 2). Nela, um esqueleto vestido com um chapéu de plumas, ilustra um poema de provável autoria de Constancio Suárez. Rivera dá um corpo completo à *Calavera alegre y sandunguera*, colocando-a de braços dados com seu criador – o gravurista José Guadalupe Posada –, enquanto ela segura pela mão uma versão jovem do muralista. Assim, em uma configuração análoga a uma família, mãe, pai e filho caminham pela praça em meio à anacrônica turbe.



Figura 3 – Diego Rivera. Detalhe de *Merchant of Art* (1944-53). Tinta sobre papel. 21,3 x 27,6 cm. Fonte: Site do Instituto de Arte de Detroit.

Por diversas vezes Rivera fez questão de expressar sua admiração por Posada. No esboço *Merchant of Art* (Figura 3), ele retrata uma de suas visitas à oficina do gravurista, que ficava nas imediações da Academia de San Carlos, instituição onde Rivera tomara aulas em sua juventude. Posada é retratado trabalhando em uma matriz, enquanto Rivera – tão jovem quanto no mural de 1947 –, o observa. Da mesma maneira que Posada só tem olhos para o seu trabalho, o jovem, o aprendiz, só tem olhos para seu mestre, definindo-o como “o maior artista do povo mexicano”. No entanto, essa ousada coroação não é uma percepção que irrompe em sua obra repentinamente, mas sim, uma construção gradativa da figura de Posada, como um grande artista que fora injustamente esquecido.

Em 1930, Rivera escreve a introdução de *Monografia: Las obras de José Guadalupe Posada* (1930), um compilado com mais de quatrocentos trabalhos creditados a Posada, exaltando-o como um baluarte da cultura mexicana em meio ao cerco imperialista, não submetido à simples imitação dos modelos que apeteçiam as elites e confrontando-os com uma revolucionária “arte popular” preocupada com os anseios do povo mexicano. No conteúdo de

seu texto, Rivera afirma que esse legítimo artista popular não hesitou em “[...] ferir o metal, auxiliado por ácido corrosivo para lançar as apóstrofes mais afiadas contra os exploradores.” (RIVERA, 2012, p. iii, tradução nossa).

Rivera encontra a condensação das virtudes de Posada, especialmente, em suas gravuras da série *calaveras*. Esses esqueletos e/ou crânios humanos ilustraram os versos de diversos periódicos que circularam pela capital mexicana desde meados do século XIX. Ele vê nas *calaveras* a confluência da crítica às elites e do retrato dos costumes populares e, em seu criador, um precursor dos revolucionários de 1910, um intrépido e humilde ilustrador-combatente preocupado com o bem-estar de seu povo (RIVERA, 2012, p. iii).

2.1 O JOVEM POSADA: AGUASCALIENTES E LEÓN

Posada nasceu na cidade de Aguascalientes, capital do estado homônimo, situado na região Centro-Oeste do México, em 2 de fevereiro de 1852. Filho de padeiro e sexto de oito irmãos, recebeu aos quinze anos o título de pintor pela Academia Municipal de Desenho de Aguascalientes. Ainda jovem, ingressou como aprendiz em uma tipografia local, onde se aperfeiçoou como desenhista e tornou-se gravurista e litógrafo. Em 1871, Posada começa a trabalhar no periódico satírico *El Jicote*, editorado por José Trinidad Pedroza, onde faz suas primeiras litogravuras profissionalmente. O título do periódico é uma derivação da palavra *xicotli*, do dialeto Nahuatl, usada para nomear várias espécies de grandes abelhas e vespas (WATSON, 1938, p. 118-119).

Rafael Bajaras Durán realiza um feliz jogo de palavras, em seu livro *Posada: Mito y Mitote* (2009), ao intitular um dos seus subcapítulos de “‘El Jicote’, um bicho porfirista”. Criado por iniciativa do Club Chávez, era uma organização liberal que homenageia o ex-governador José Maria Chávez. O *jicote* era um inseto partidário de Porfirio Díaz, que não hesitaria em ferrear quaisquer personalidades que não alinhadas ao seu perfil político, como era o caso do então governador do estado de Aguascalientes, Gómez Portugal (SERRANO; DELGADO, 2016, p. xviii).

Na disputa entre Porfirio Díaz, Benito Juárez e Sebastián Lerdo pela presidência do México, durante a República Restaurada (1867-1877), Portugal – também liberal – era inicialmente favorável menos a Díaz e mais aos dois outros, mas com a proximidade das eleições para presidente, em 1871, opta por apoiar Lerdo, que viria a ser derrotado. Não por

acaso, o governador foi atacado de forma direta e indireta em onze litogravuras durante o período de circulação do periódico. Logo em seu primeiro trabalho, Posada é encarregado de produzir uma caricatura do médico-chefe do Hospital Civil de Aguascalientes e diretor do periódico gomista *La Jerinja*, Juan Alcázar.



Figura 4 – José Guadalupe Posada. Caricatura de Juan Alcázar (1871). Litografia. Fonte: DURÁN, Rafael. Posada: Mito y Mitote, p. 39.

Na gravura (Figura 4)³, Alcázar e a sua montaria, um asno, estão sob o ataque de dois *jicotes*. Nessa infeliz viagem, o médico traz consigo um saco de medicamentos e, presa ao pescoço de sua condução, uma enorme seringa. Em segundo plano, logo atrás do animal, um pequeno esqueleto portando uma gadanha encontra-se no topo de um caixão aparado em uma parede. O caixão tem o numeral “1861” gravado em sua base, uma referência ao ano de uma das várias epidemias de tifo que assolaram a região central do México. Dezembro de 1861 marca, inclusive, o início da Segunda Intervenção Francesa (1861-1867) – conflito no qual o

³ Na legenda, encontra-se o seguinte diálogo: “Nos alcanzaron, doctor. -¡Si, y ni rebuznar puedo ahora, compañero!”.

patrono do Club Chávez tomou parte. A presença das forças francesas hostis, aliada a má condição sanitária mexicana, propiciou o surgimento de mais um surto da doença (RAMÍREZ; CASTRO; QUIROZ, 2018, p. 113). Alcázar é atacado não somente por ser partidário de Portugal, mas também por sua ineficiência em tratar da epidemia, suas duas *jeringas* se mostraram falhas e o resultado disto repousa aos pés da diminuta Morte.

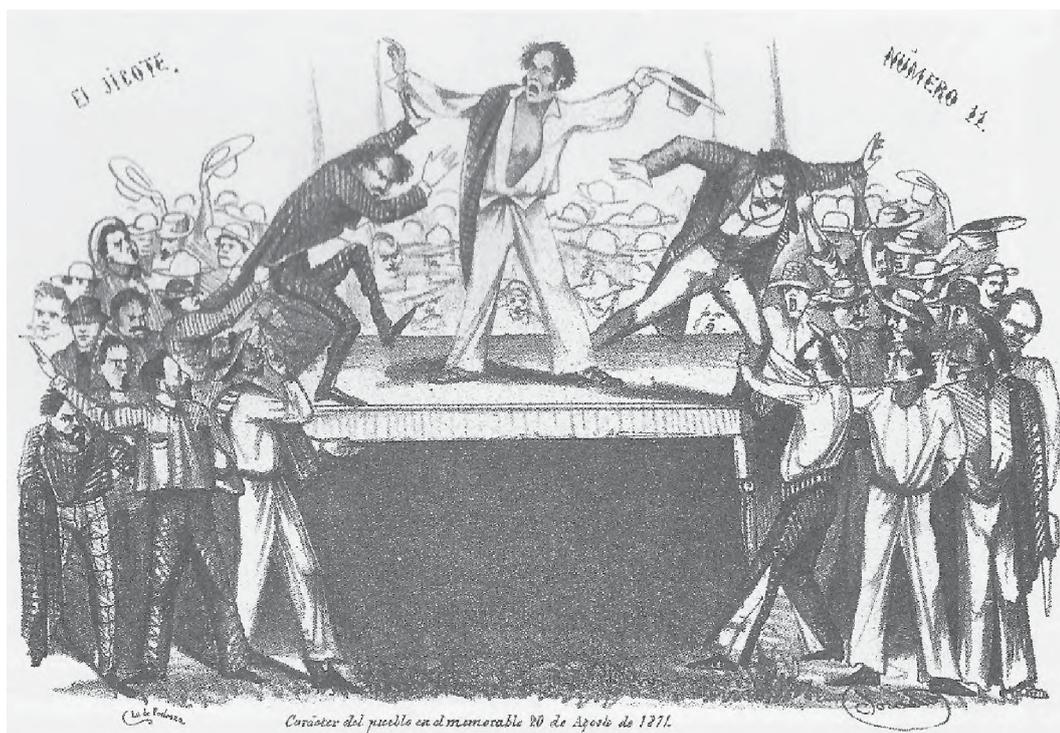


Figura 5 – José Guadalupe Posada. Caricatura da vitória de Letechipía (1871). Litografia. Fonte: DURÁN, Rafael. Posada: Mito y Mitote, p. 48.

Embora seja difícil rastrear a influência e efetividade das ferroadas do *jicote*, é inegável a efetivação de seus objetivos. Em 20 de agosto de 1871, o candidato apoiado pelo Club Chávez, Carlos Barrón Letechipía, é eleito governador do estado e, para celebrar o acontecimento, Posada produz a última gravura de sua série, publicada uma semana após o fim da votação (Figura 5). Nela, o resultado da disputa é retratado como uma grande celebração, onde o povo toma a mesa de votação, depondo os dois candidatos gomistas, enquanto festeja a vitória do porfirista Letechipía⁴.

O *El Jicote*, como a maioria dos periódicos eleitoreiros, teve seu fim com a vitória de seu candidato. Em maio do ano seguinte, Pedroza e Posada abrem uma nova oficina na cidade de León de Los Aldama, no estado de Guanajuato. A cidade, um grande centro industrial na época, propiciou um novo horizonte profissional para Posada. Em 1873, ele passa a comandar

⁴ Na legenda, encontra-se o seguinte: “Carácter del pueblo em el memorable 20 de agosto de 1871”.

a oficina, após o retorno de Pedroza a Aguascalientes, e a adquire três anos depois. Aos 23 anos e casado, torna-se dono de seu primeiro negócio, uma pequena oficina de impressão dedicada a suprir as mais diversas demandas da localidade. Ele ilustra livros, faz desenhos para carteiras de cigarros e caligrafia para convites e diplomas, atividades que iria desempenhar pelo restante de sua vida. Além disso, a partir de 1884, Posada também atua como professor na escola secundária local, lecionando aulas práticas de desenho (DURÁN, 2009, p.50-51).

Embora muito produtivo, são poucas as obras que restaram do período de León, a maioria fora perdida durante a famosa inundação de 18 de junho de 1888, quando a oficina do gravurista foi destruída. Os números do evento chamam a atenção para a dimensão do dano. León, com aproximadamente 52 mil habitantes, sofre com a destruição de 1.390 casas, 265 habitantes mortos e 1.420 desaparecidos (SALINAS, 1998, p. 255).

Em 9 de julho, o agora reconhecido gravurista de León, retrata o acontecimento em uma série de três gravuras destinadas à cobertura do evento feita pelo periódico *La Patria Ilustrada* (1888-1896), de Ciudad de México. Posada não assina nenhuma das obras da série, mas é possível presumir sua autoria pela qualidade técnica das gravuras, por sua posição privilegiada como observador da inundação e, principalmente, por suas conexões com o editor do periódico, Ireneo Paz – avô do poeta e ensaísta, Octavio Paz –, que o levariam a mudar-se para a capital mexicana ainda no mesmo ano (DURÁN, 2009, p.70-73).

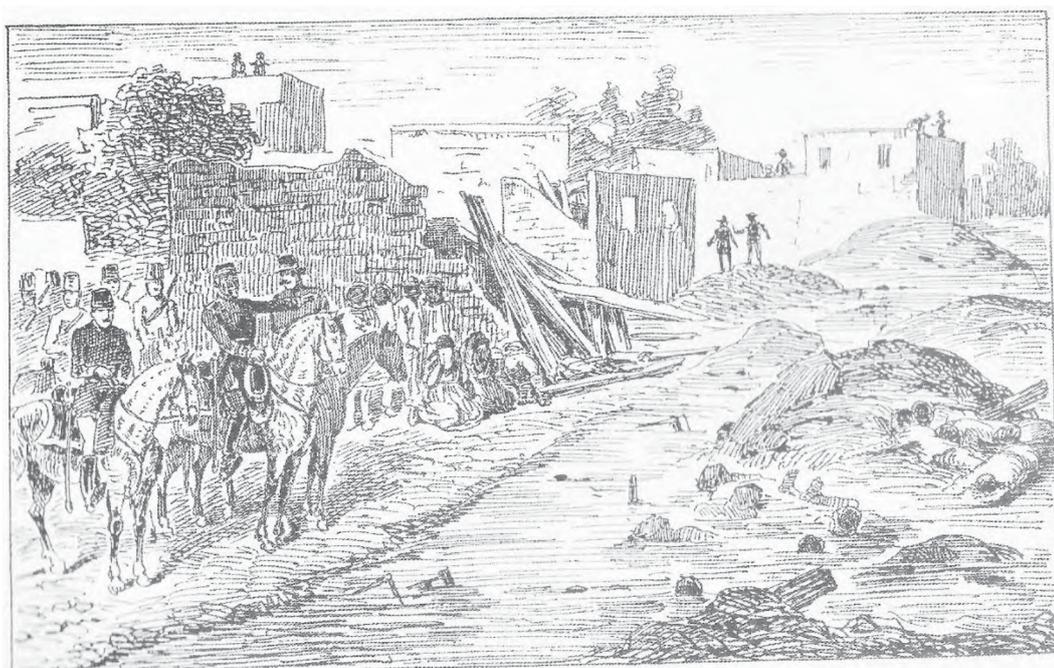


Figura 6 – José Guadalupe Posada. *Vista de la parte destruida de la ciudad à la primera luz de la mañana* (1888). Litografia. Fonte: DURÁN, Rafael. Posada: Mito y Mitote, p. 67.

As xilogravuras chamam a atenção pela minuciosidade de detalhes e qualidade gráfica. Em uma delas (Figura 6), um grupo de militares analisa o resultado da inundação enquanto logo atrás deles, em meio a escombros, duas mulheres choram ajoelhadas em frente aos corpos das vítimas do desastre. É provável que Posada tenha tido um cuidado especial com essa série em específico. *La Patria Ilustrada* não era um periódico qualquer, circulava pela Ciudad de México, era lido pela elite local e, mesmo antes de sua publicação, já gozava de certo prestígio por ser, como seu próprio título indica, uma versão ilustrada e complementar do *La Patria* (1877-1914), também de Inero Paz (GANTÚS, 2009, p. 52).

2.2 A CHEGADA A CIUDAD DE MÉXICO: CRIMES E CONTOS

Em outubro de 1888, com 36 anos de idade, Posada se instala em Ciudad de México para trabalhar na Imprenta y Litografía de Inero Paz, onde permanece até meados de 1890. Seu editor saúda sua chegada em uma pequena nota no semanário *La Juventud Literaria*. Nela, Paz exalta a imaginação do gravurista e indica que os desenhos presentes na segunda metade da última folha da publicação foram feitos pelo magnífico lápis do jovem Posada. (PAZ, 1888, p. 7). Com Paz, as gravuras de cunho político, tão praticadas pelo *El Jicote*, têm menos espaço. Como uma publicação *costumbrista*, valia-se da representação – e sátira – de sujeitos nas mais diversas situações do cotidiano da vida cidadina (SALAS, 2005, p. 25). Posada realiza várias dessas gravuras ao longo dos dois anos e meio em que trabalhou ativamente para Paz, retratando com espíritosidade a vida nas ruas da cidade, com suas paixões e desvios, conflitos e celebrações.

Dentro do retrato de costumes, uma celebração em especial proporcionará a Posada uma grande fama póstuma: o *Día de Muertos*. Entende-se por *Día de Muertos*, ou *Días de los Muertos*, a comemoração conjunta dos feriados católicos do Dia de Todos os Santos (1 de novembro) e do Dia de Finados (2 de novembro), nos quais as famílias mexicanas prestam homenagens aos seus mortos. Os ritos do feriado ocorrem, principalmente, em dois locais bem definidos: nos lares das famílias e nos cemitérios. Em suas casas, altares são erguidos e decorados, servindo como suporte para diversos tipos de comidas e bebidas, que, em sua força ritual, são dadas como *oferendas* às almas de seus antepassados. Já nos cemitérios, os túmulos dos falecidos são limpos e decorados com flores e velas durante o dia, para à noite estarem prontos para a tradicional vigília (BRANDES, 2006, p. 8-20).

Em 5 novembro de 1888, as gravuras de damas, cavalheiros, bailes e danças, comuns em *La Patria Ilustrada*, dão lugar para aquela que seria a primeira gravura de Posada relacionada aos festejos do *Día de Muertos* (Figura 7). Nessa edição, a capa do periódico é transformada em uma lápide, que tem como epitáfio o título da publicação. Além disso, em uma analogia aos túmulos dos cemitérios durante o *Día de Muertos*, uma coroa de flores repousa na lápide, junto a uma vela acesa e, ao centro da coroa, um crânio flutuando sobre um fundo negro confronta o leitor da revista com suas órbitas vazias e um sorriso insinuante.

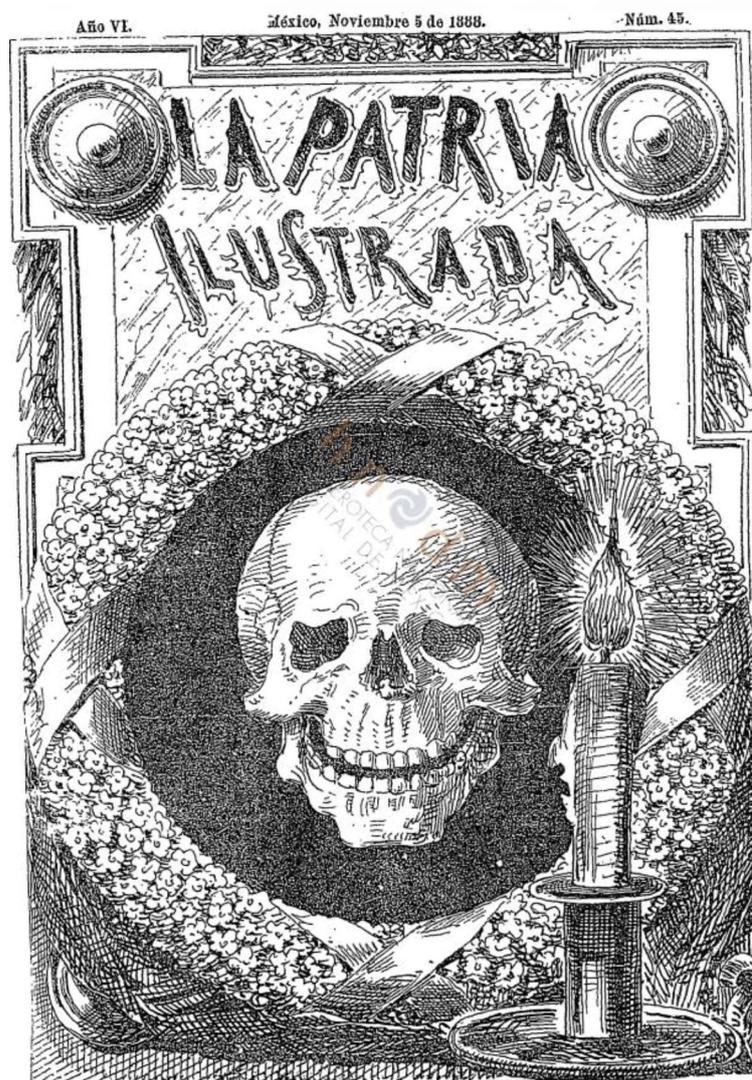


Figura 7 – José Guadalupe Posada. Capa de *La Patria Ilustrada* I (1888). Litografia. Fonte: Hemeroteca Digital do México.

Essa configuração de coroa de flores, lápide e vela é comum nos festejos de Finados, o que chama nossa atenção na gravura é o crânio sutilmente deformado. A circunferência do osso frontal está em confluência com a maxila, deixando-o com um aspecto simetricamente arredado, que é confrontado pelo aspecto desfigurado das cavidades oculares e da mandíbula.

Suas órbitas vazias devolvem um olhar desdenhoso, um olhar que partilha do mesmo vazio que a circunda. O leitor da revista, ao segurá-la, segura também sua própria lápide e, no centro da coroa, vê seu próprio reflexo nesse inusitado espelho negro. Essa configuração, provavelmente trazida dos *vanitas* dos séculos XVI e XVII, indica a inevitabilidade da morte, o crânio deixa claro que hoje é você que o segura, mas amanhã, você estará em seu lugar.



Figura 8 – José Guadalupe Posada. Capa de *La Patria Ilustrada* II (1889). Litografia. Fonte: Hemeroteca Digital do México.

No ano seguinte a homenagem se repete, mas de forma diametralmente diferente (Figura 8). O tom sombrio da capa de 1888 é recoberto por uma representação mais festiva do evento. A lápide desaparece junto com a coroa de flores e, em seu lugar, encontra-se a tradicional orla do periódico, emoldurando a capa com diversas plantas e casais caminhando, brincando e flertando. Esse elemento gráfico é apresentado em negativo, diferindo-se das outras

edições, enquanto ressalta seu caráter singular de tributo àqueles que não podem mais gozar dos prazeres mundanos. Em meio a tantas mudanças, o crânio se mantém, mas não o de 1888. Embora fite o leitor da mesma forma de seu antecessor, Posada não apresenta apenas um crânio, mas um esqueleto em um retrato de primeiro plano. A figura feminina usa uma roupa escura com um rufo desgastado, tendo seus ralos cabelos cacheados adornados por flores. Diferente de sua antecessora, ela possui órbitas simétricas e dentes alongados que cobrem a arcada inferior negando seu sorriso ao leitor. Durán (2009, p. 97) afirma que essa gravura é um antecedente direto da *Calavera alegre y sandinguera*. Ambas são mulheres bem vestidas, possuem formas semelhantes e foram retratadas no mesmo plano e, inclusive, apresentam discursos semelhantes. A de 1913 é uma crítica às mulheres frívolas, apontando com seu próprio corpo quais serão os resultados de suas vaidades, enquanto a de 1888 se apresenta com um esqueleto em contraste com o inframundo da orla da revista, como se estivesse muito perto de seu interlocutor, esperando-o.

O gravurista não chegou a realizar uma terceira capa comemorativa para *La Patria Ilustrada*. Em 1890, ele abre uma pequena oficina e começa a competir no mercado de periódicos populares da capital. No ano seguinte, Posada começa sua duradoura colaboração com a Tipografía y Encuadenación de Antonio Vanegas, que permanecerá ativa até seu falecimento. Paz e Arroyo, embora tenham sido ambos editores de periódicos, atuavam em escopos totalmente diferentes. Enquanto o primeiro produzia refinadas revistas e jornais para as altas classes do porfiriato, o segundo publicava, principalmente, folhetos “a centavo”. As chamadas *hojas volantes*⁵ associavam textos e poemas com ilustrações simples e de rápida confecção, voltados para o restante da população. Posada recebia uma substancial quantia por seus trabalhos nessa época, tendo uma renda de três *pesos* ao dia, três vezes maior do que a dos consumidores das impressões de Antonio Vanegas Arroyo (FRANK, 1998, p. 7).

Posada produz ilustrações para textos impressos em folhetos e pequenas encadernações com os mais diversos temas. Crimes, figuras religiosas, fenômenos naturais, acidentes, fábulas infantis e poesias, todas têm parte em seu portfólio, a partir da última década do século (CASILLAS, 2005, p. 15-16). A temática das publicações da casa editorial de Arroyo transitava majoritariamente entre dois polos: o dos eventos extraordinários e o folclórico – muitas vezes situando-se entre ambos. Dentro do primeiro aspecto, representações de crimes

⁵ Também chamado de *hojas sueltas*, esse tipo de publicação informativa, que na Europa surge ainda no século XV, só começa a aparecer na Nova Espanha um século depois (CASTAÑEDA, 1998, p. 37).

brutais, execuções e ações policiais são frequentes, como no caso de Guadalupe Bejarano, um dos primeiros casos retratados por Posada.



Figura 9 – José Guadalupe Posada. *Crimenes de la Bejarano* (1913). Gravura em relevo. 15.8 x 24.8 cm. Fonte: Acervo digital MoMA.

Bejarano foi condenada por torturar e assassinar três crianças. Posada retratou a perpetradora em uma série de três gravuras. Na primeira (Figura 9), a *mujer verdugo* (a carrasca), vulgo pelo qual ficou conhecida, tem sua face tomada pela raiva – que acaba por ressaltar ainda mais seu nariz aquilino e seu queixo protuberante – enquanto, ajoelhada no chão de sua casa, queima com um fósforo as costas da jovem Crescencia Pineda. Esta encontra-se com as mãos amarradas e os pés presos ao chão. Bejarano, ainda não satisfeita com as diversas queimaduras no corpo da menina, cerra o punho, preparando-se para desferir um golpe em sua vítima. Posada apresenta-nos “[...] uma cena de violência gratuita com caracterizações e composições dramáticas, em um espaço pictórico carregado de toques irônicos e crus” (FRANK, 1998, p. 24, tradução nossa).

Na segunda gravura, Posada ilustra a prisão da *mujer verdugo*. Ela aparece dentro de uma carruagem de polícia, enquanto os policiais a protegem da turba de pessoas que, raivosamente, arremessam pedras em direção a ela. Infelizmente, os textos que provavelmente acompanharam as duas primeiras gravuras não foram preservados, restando apenas o da última da série.



Figura 10 – *Guadalupe Bejarano in the Dungeons of Belén Prison* (1891). Gravura em relevo. 39,8 x 30 cm. Fonte: Acervo digital do Instituto de Arte de Chicago.

Nela (Figura 10), Posada faz uma sequência direta da cena da primeira gravura. Bejarano reaparece, com o mesmo vestido preto, mas agora em pé e com cabelos soltos, desgrenhados. A alta figura em preto, se afasta de sua vítima, que repousa inerte no chão próxima a um braseiro. Nesse momento, crime e folclore se misturam. Bejarano é apresentada quase como uma bruxa que, em seus pecados e vícios, entra em contraposição com a pureza maculada da criança, vestida em branco. Ao fundo da cena, algumas cobras, um crânio, uma coruja e um fêmur acorrentado reforçam o caráter quase místico do acontecimento.

Para Arroyo, infundir o imaginário popular em uma publicação nada mais é do que uma questão propagandística, um artifício extensivamente usado. Com um forte perfil sensacionalista, muito mais do que informar, o objetivo era fornecer um entretenimento de consumo rápido e de baixo custo (FRANK, 1998, p. 20).

É trabalhando com Arroyo que Posada conhece Manuel Manilla. O já sexagenário gravurista colabora com o editor há quase uma década e, dada sua idade, é paulatinamente substituído por Posada, mais jovem e com técnica mais apurada (CASILLAS, 2005, p. 20). Ele basicamente dá sequência ao trabalho de seu antecessor, produzindo muitas gravuras inéditas, mas também, recria tantas outras que tiveram suas matrizes danificadas ou desgastadas pelo uso. Tanto que, em alguns livretos de contos infantis, é possível perceber a presença de obras

de ambos os gravuristas na mesma publicação (CASILLAS, 2005, p. 80). O que Antonio Vanegas Arroyo não sabia, era que seu trabalho editorial, aliado ao baixo número de gravuras devidamente identificadas, seria o estopim de uma grande confusão acerca da obra dos dois gravuristas, que se confunde até hoje.

2.3 MONOGRAFIA E MEXICAN FOLKWAYS

A antropóloga e etnóloga estadunidense Frances Toor, juntamente com o pintor Paul O'Higgins e o editor Blas Vanegas Arroyo – filho de Antonio –, foi responsável pela editoração e publicação de *Mexican Folkways* (1926-1937), uma revista trimestral dedicada ao folclore e etnografia mexicana. A mesma comissão editorial é responsável pela publicação de *Monografía* – que conta com introdução de Diego Rivera e prefácio de Toor. Entretanto, embora tenha seus méritos, *Monografía* contempla apenas o período em que Posada trabalhou na casa editorial de Arroyo – preservados e acessíveis graças a Blas, ao qual foi legado o negócio da família. O'Higgins foi o responsável pela seleção das obras e, infelizmente – muito devido à política de Arroyo –, ao menos cinco obras de autoria certa de Manilla e outras tantas anônimas foram atribuídas erroneamente a Posada. Das 53 *calaveras* listadas em *Monografía*, ao menos quatro delas são de autoria de Manilla (CASILLAS, 2012, p. 215-217). Todas carecem de datação precisa, no entanto, provavelmente foram produzidas entre 1882 – quando começa a trabalhar com Arroyo – e 1895, ano de sua morte. São elas: *La Calavera* (Figura 11), *La calavera alcohólica* (Figura 12), *Aprendiz de todo, oficial de nada* (Figura 13) e *Calavera poncianista* (Figura 14).

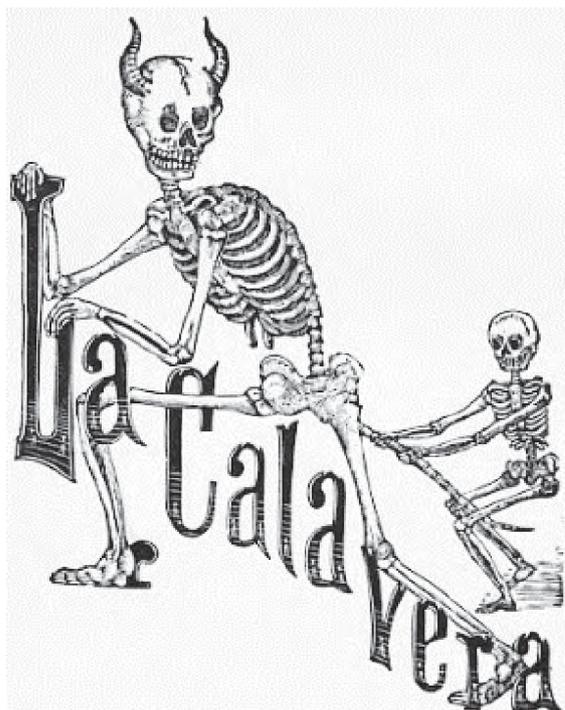


Figura 11 – Manuel Manilla. *La Calavera* (1882-1895).
Fonte: Monografia, p. 155.



Figura 12 – Manuel Manilla. *Calavera Alcohólica* (1882-1895). Fonte:
Monografia, p. 164.



Figura 13 – Manuel Manilla. *Aprendiz de todo, oficial de nada* (1882-1895). Fonte: Monografia, p. 165.

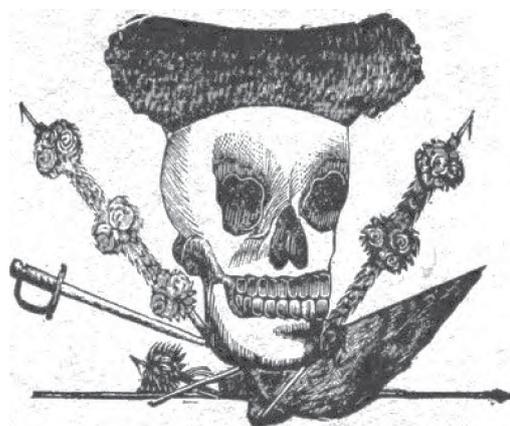


Figura 14 – Manuel Manilla. *Calavera “Poncianista”* (1882-1895). Fonte: Monografia,
p. 179.

É um tanto curiosa essa confusão, pois as *calaveras* de Posada são muito diferentes das de seu antecessor. A *Calavera de la Adelita* (Figura 15), a *Calavera de Dn. Juan Tenorio* (Figura 16) e *Las bravísimas calaveras guatemaltecas de Mora y Morales* (Figura 17) têm dentes maiores, órbitas simétricas, crânios muito similares e arcos superciliares bem demarcados. Posada mantém certa constância na forma de suas *calaveras*, ao contrário de

Manilla. Os exageradamente grandes crânios, como os das caricaturas tão populares nos periódicos satíricos do século XIX, os dentes grandes e as mandíbulas entreabertas, simulando uma provocante risada, são características marcantes em suas gravuras, presentes desde a publicação de 1889.



Figura 15 – José Guadalupe Posada. *Calavera de la Adelita* (1913). Água-forte. 18,57 x 11,58 cm. Fonte: Catálogo da exibição Posada Printmaker to the Mexican People.



Figura 16 – José Guadalupe Posada. *Calavera de Don Juan Tenorio* (1913). Água-forte. 18,41 x 11,58 cm. Fonte: Catálogo da exibição Posada Printmaker to the Mexican People.

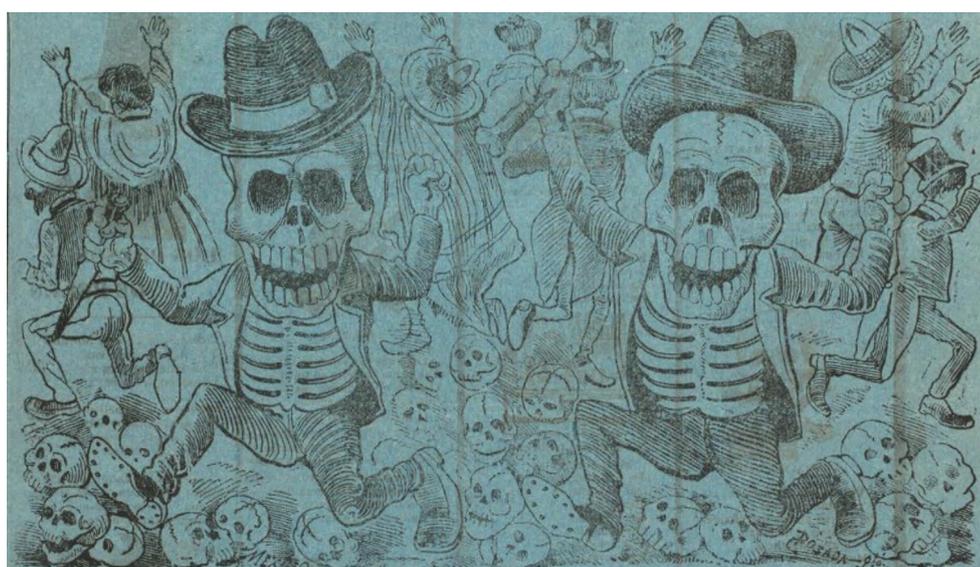


Figura 17 – José Guadalupe Posada. Gravura de *Las bravísimas calaveras guatemaltecas de Mora y Morales* (1907). Água-forte. 40 x 29,5 cm. Fonte: Acervo Digital do Metropolitan Museum of Art.

No entanto, mesmo que O'Higgins tenha se equivocado na catalogação das gravuras, *Monografía* acaba se tornando uma das principais fontes de informação relacionadas a Posada. Aliás, a própria confusão acerca da autoria das gravuras já sinaliza grande influência da obra. Todavia, embora o trabalho dos editores da revista tenha tido uma validade inquestionável para a difusão da obra do gravador, é necessário ressaltar que todas as gravuras da publicação estão tolhidas de uma parte de sua constituição, o texto que as acompanhava. A própria Toor deixa claro, logo no prefácio, que sua intenção não é a de propiciar o acesso total às publicações de Arroyo, mas dar ao leitor a possibilidade de apreciar apenas as produções de Posada recortadas de seus estados de veiculação original. “Mais do que um livro de arte, formamos uma antologia para artistas e para o público que sabe apreciar verdadeiros valores” (TOOR, 1991, p. i, tradução nossa).

Infelizmente, a exclusão dos textos em prol dos elementos plásticos limita a própria leitura das gravuras de Posada, o caso de *Las bravísimas calaveras guatemaltecas de Mora y Morales* ilustra bem esse problema. Em *Monografía*, apenas a metade esquerda da gravura fora publicada, aparecendo sob o título de *Calavera Criminal*. Ocorre que esse recorte descontextualiza totalmente a condição da obra. A gravura não é a representação de um criminoso, mas sim de uma dupla, e não é uma dupla qualquer.

Florencio Morales e Bernardo Mora foram os responsáveis pelo assassinato do ex-presidente guatemalteco Manuel Barillas, morto a punhaladas nas vias da capital mexicana, no mesmo ano da publicação da gravura. Na mão da apressada *calavera* publicada em *Monografía* não se encontra apenas uma faca que afugenta os transeuntes, mas a arma usada para apunhalar fatalmente Barillas, cujo gume ainda se encontra manchado pelo sangue da vítima. Os versos do poema demonstram o tom moralista do tipo de material com que Posada muito trabalhou⁶. Em especial nas duas últimas estrofes, a ação de Mora e Morales é definida como um ato vil, sem compaixão e movido por interesses financeiros. Mas, graças as autoridades mexicanas, agora a dupla retorna como *calaveras* ao suposto mandante do ato, o general guatemalteco José Maria Lima. No entanto, as *calaveras* produzidas para as publicações de Arroyo não são totalmente inéditas para o público mexicano.

⁶ “Ya llegaron muy rebravas/ Las famosas calaveras/ De Mora y de Moralitos/ Para morder a cualquiera./ A nada le tienen miedo;/ Lo mismo que en vida están./ Y con tropas de gusanos/ Hoy la guerra emprenderán./ Comienzan. ¡Mucho cuidado!/ Que van a volver canillas/ Al que encuentren en la calle./ En cantina o pulquería./ Salieron de Guatemala/Y entraron en Guatepeor./ Porque los tronaron pronto/A pesar de su valor./ Por interés de fierritos/ Hicieron calaverón/ Al pobrecito Barillas/ Con muchísima traición./ Y por Lima los volvieron/ A su vez recalaveras/ Y legítimas canillas:/ ¡Canillas guatemaltecas!”. (LAS BRAVISIMAS calaveras guatemaltecas de Mora y Morales, 1907, n. p.).

As *calaveras* bebem de uma resolução plástica que não inicia em Manilla. Retratos de esqueletos ambulantes já são encontrados três décadas e meia antes, no periódico *El Calavera*. A publicação foi um dos primeiros periódicos satíricos ilustrados produzidos no México, estando em circulação entre janeiro e junho de 1847, em edições semanais (REYNA, 2001, p. 71-72). O *El Calavera* tinha como conteúdo principal críticas políticas, em especial, as relacionadas à Guerra Mexicano-Americana (1846-1848). Como mascote e avatar da revista temos o Calavera, uma figura esquelética vestida como um homem da alta sociedade do século XIX.

O *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española* define o termo *calavera*, derivação do latim *calvaria* (crânio), como tanto o conjunto descarnado dos ossos da cabeça quanto como um homem desajuizado, dado à libertinagem (CALAVERA, 2011, l. 17). O *Calavera* parece ser uma personagem recorrente na cultura popular novo-hispânica. Em 1863, o escritor chileno Alberto Blest Gana publica a novela costumbrista *El ideal de un calavera*. No corpo de seu protagonista, o audaz Abelardo Manríquez, Gana coloca tudo que julga fazer parte da personalidade de um *calavera*.

De carácter dominante e ousado, rapidamente os acontecimentos de sua vida corriam de boca em boca, formando-lhe uma reputação de *calavera* da mais solidamente estabelecida. Ele não procurava a aura dessa estranha popularidade, a qual nunca faltavam aspirantes, e respondeu com desdém soberano às críticas que chegam aos seus ouvidos. Havia no fervor com que este jovem perseguia os prazeres o ardor febril com que certos desafortunados procuram embriagados o esquecimento de amargas tristezas. Um poeta teria o comparado a anjo exilado do céu por seu orgulho indomável: a melancolia que banhava suas belas feições, em vez de obscura, parecia dar um impulso poderoso para a majestosa dignidade de seu orgulho. (GANA, 1918, p. 235, tradução nossa, grifo nosso)⁷.

Esse sujeito desajustado serve bem para o intuito de tecer críticas, afinal de contas, o que poderia ser tão absurdo ao ponto de chamar sua atenção? Provavelmente seriam coisas como a impotência humana frente aos desastres naturais (Figura 18) ou com a postura de recrutamento do governo mexicano para a guerra (Figura 19). O personagem principal do periódico, na confluência do/da *calavera*, mostra seu orgulho e força ao apontar os desvios e as

⁷ “De carácter dominante y osado, bien pronto los lances de su vida corrieron de boca en boca, formándole una reputación de calavera de las más solidamente establecidas. Él no buscaba el aura de esa extraña popularidad, a la que nunca faltan aspirantes, y respondía con soberano desdén a las críticas que soltan llegar a sus oídos. Había en el ahinco con que este joven perseguía el placer algo el ardor febril con que ciertos desgraciados buscan en la embriaguez el olvido de pesares acerbos. Algún poeta le habría comparado al ángel desterrado del cielo por su soberbia indómita: la melancolia que bañaba sus bellas facciones, en vez de obscurecer, parecía dar un poderoso realce a la majestuosa dignidad de su orgullo”.

injustiças cometidas por aqueles que não pensaram duas vezes em julgar seu inofensivo estilo de vida.

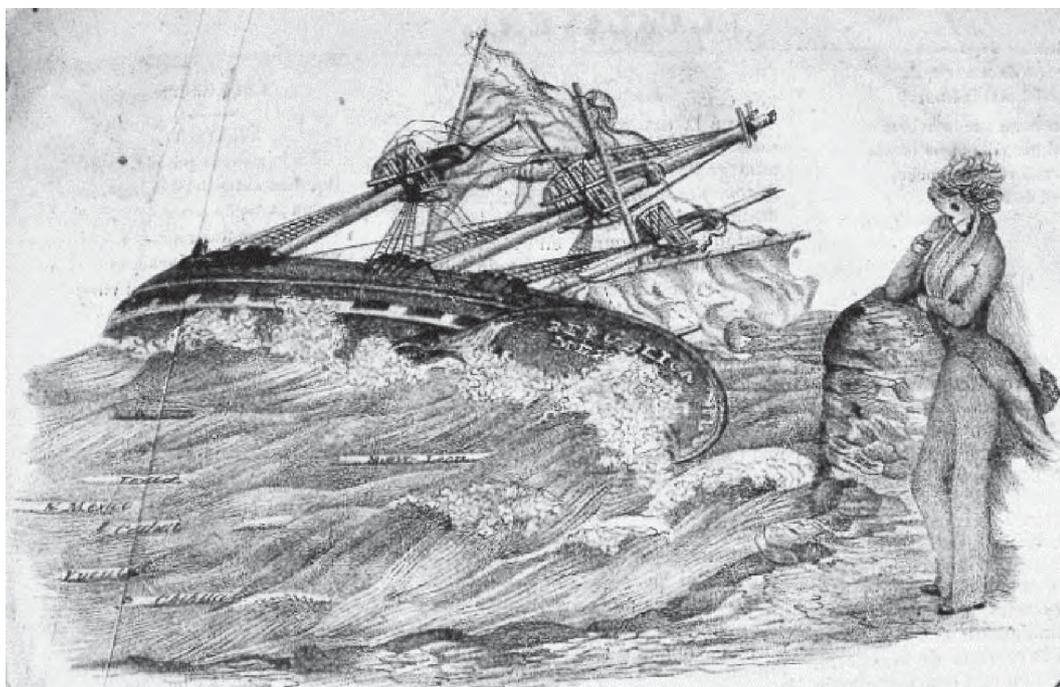


Figura 18 – Anônimo. Gravura de *El Calavera I* (1847). Litografia. 9,8 x 15,2 cm. Fonte: REYNA, Helia. *El Calavera: la caricatura en tiempos de guerra*. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 79, 2001, p. 99.



Figura 19 – Anônimo. Gravura de *El Calavera II* (1847). Litografia. 10,7 x 17 cm. Fonte: REYNA, Helia. *El Calavera: la caricatura en tiempos de guerra*. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 79, 2001, p. 94.

No entanto, mesmo com a infeliz castração do texto, elemento capaz de contextualizar a leitura das gravuras e a confusão autoral criada, é necessário ressaltar que a obra de Posada já havia sido publicada em sua totalidade em uma edição especial de *Mexican Folkways*. Em um informe à revista literária *Southwest Review* em 1932, Toor tenta responder quais foram, ou pretenderam ser, os objetivos da revista no que tange ao campo da arte contemporânea e dos movimentos populares no México. Nele, a editora assegura que *Mexican Folkways* teve um importante papel na formação de uma nova visão sobre a comunidade indígena através da popularização dos seus costumes. Toor (1932, p. 231), também afirma que as políticas dos governos revolucionários descobriram a figura do indígena como a Revolução Industrial descobriu o homem de rua. Assim, esses indígenas teriam sido reintegrados ao corpo da nação por meio da interiorização da educação e pelo incentivo estatal a cultura popular, a mesma iniciativa que chegou a patrocinar a publicação de *Folkways* durante certo período.

Mexican Folkways dá à luz a *Monografia*, grau de parentesco que em nenhum momento é escondido de seu público. À herdeira de *Folkways* é legada a tarefa de ser a primeira pedra do monumento que será a figura de Posada (TOOR, 1991, p. ii). Frances Toor encerra o prefácio de *Monografia* citando uma passagem de Rivera, que se encontra na própria introdução. “Quem levantará o monumento a Posada? Aqueles que um dia farão a revolução, os trabalhadores e camponeses do México” (RIVERA, 2012, p. iv, tradução nossa). Se o esforço da comissão editorial é a primeira pedra, caberia ao povo, agora em posse da fortuna de Posada, monumentalizar a figura do gravador. Ao que perece, *Monografia* realmente cumpriu a proposta de Toor, hoje a antologia permeia, direta ou indiretamente, toda a fortuna crítica acerca de Posada. No entanto, sua publicação não foi o esforço final de reavivamento da obra do gravador. Ao menos para Diego Rivera, esse foi apenas o primeiro passo de sua aproximação.

3 A DANÇA DA MORTE DA “CALAVERA”

Em abril de 1944, ocorre em Chicago a exposição *Posada: Printmaker to the Mexican People*, organizada pelo Art Institute of Chicago em parceria com a Dirección General de Educación Estética mexicana. Contou com 807 trabalhos de Posada e foi a maior exposição da obra do gravador em território estadunidense. Como introdução ao catálogo do evento, o museólogo Fernando Gamboa escreve o ensaio *José Guadalupe Posada: The Man, His Art, His Time*. Nele, Gamboa realiza um breve retrospecto biográfico da vida de Posada, reiterando em alguns momentos a opinião que Diego Rivera expressou em seu texto de 1930. Diego Rivera havia afirmado que “Posada, tão grande como Goya ou Callot, foi um criador de uma riqueza inesgotável, produzia como um manancial de água fervente” (RIVERA, 2012, p.iii, tradução nossa). Gamboa, por sua vez, valendo-se do mesmo exemplo, reafirma: “Como Goya na Espanha, Posada constitui no México, a súbita aparição de um gênio” (GAMBOA, 1944, p. 13, tradução nossa).

Gamboa segue seu texto proferindo elogiosas assertivas relacionadas ao gravador, o avalia como o melhor fruto de seu tempo, um humilde gênio com um enorme portfólio de qualidade imaculada. Portfólio esse que, graças aos seus predicados, teria servido com base para a arte mexicana do século XX. Sua oficina seria um bastião da arte popular, confrontando o academicismo vigente na escola de Rivera, o antro da arte oficial em plena derrocada. Essa arte acadêmica, distante do que Gamboa chama de “estilo mexicano”, não seria nada do que a arte de Posada é, “[...] a mais direta expressão da alma e do sentimento do povo mexicano” (GAMBOA, 1944, p. 15, tradução nossa). Expressão essa que fez Rivera ousadamente afirmar que a obra de Posada está “[...] livre até mesmo da sombra de uma imitação, tem um toque mexicano puro” (RIVERA, 2012, p. iii, tradução nossa).

Essa “originalidade puramente mexicana” seria encontrada especialmente nas *calaveras* de Posada, elas seriam uma dimensão onde qualquer um pode ocupar um lugar, “[...] desde criados e *garbanceras*, a Don Porfirio e Zapata, passando por todos os rancheiros, artesãos e *catrines*, sem esquecer os operários, camponeses e até os *gachupines*” (RIVERA, 2012, n.p., tradução nossa, grifo nosso). Gamboa, também compartilha dessa percepção, para ele, Posada “[...] teve o poder de converter em ‘calaveras’ um general ou presidente, um intelectual ou um toureiro, uma formiga ou uma espiga de milho, um ladrãozinho ou um dândi” (GAMBOA, 1944, p. 28, tradução nossa). Assim, as *calaveras* seriam, fundamentalmente, um dispositivo equalizador com profundo teor didático, moralizador e escatológico. No entanto,

Posada e Manilla não inauguram a publicação de *calaveras* no México, essas produções podem ser rastreadas até ao menos dois séculos antes.

3.1 AS DANÇAS MACABRAS NO MÉXICO

Os crânios e esqueletos povoam a Mesoamérica desde antes da colonização. Os Astecas – aqueles que são tomados por Rivera, bem como todas as comunidades indígenas do México, como a raiz da cultura mexicana – já fabricavam estátuas com traços esqueléticos séculos antes de Posada gravá-las em suas matrizes, como no caso das estátuas de Coatlicue (Figura 20) e de Mictlantecuhtli (Figura 21). A primeira, de aparência grotesca e tamanho avantajado, é a Grande Mãe, a deusa da Terra. Já a segunda é do deus da morte asteca, senhor do inframundo (Mictlan) – o qual governa com sua esposa, Mictecacihuatl.

Coatlicue⁸ é representada como uma figura de grandes proporções, com extremidades zoomorfixadas e vestindo uma saia feita de serpentes. Seu colar, um adereço que reflete a própria natureza das práticas do culto à deusa, é feito com vários corações, mãos e, ao centro, um crânio humano. A Mãe dá a vida e acolhe a morte, não é boa ou má, ela apenas pede o que lhe seria de direito, um sacrifício. Coatlicue é aquela que provém o precioso milho, é dela que o homem tira seu sustento, mas se ela dá com uma mão, ela também tira com a outra. Em troca da manutenção do ciclo da vida, pede a execução do ato sacrificial do corpo, assim como fizeram os cinco deuses para tornarem-se os cinco sóis da criação (DE LEÓN, 2010, p. 280-283).

⁸ Rivera retrata a deusa em seu mural *Pan American Unity* (1940). A grande figura, que ocupa toda a seção central superior da obra, aparece meio divina, meio máquina, unindo tradição e progresso.

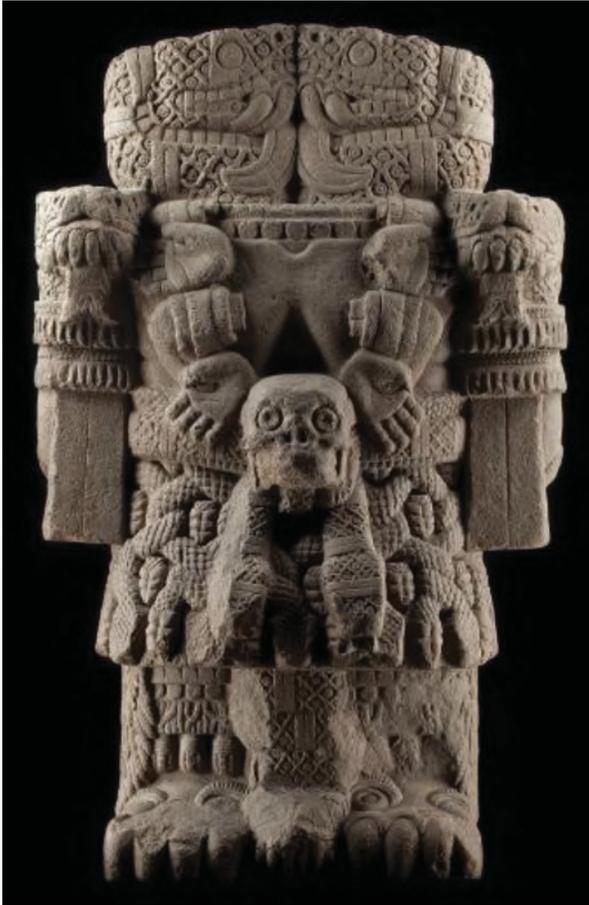


Figura 20 – Anônimo. Estátua de Coatlicue (1325-1521). Entalhe em andesito. 350 x 130 cm. Fonte: Acervo digital do Google Arts & Culture.



Figura 21 – Anônimo. Estátua de Mictlantecuhtli (1325-1521). Entalhe em arenito. 60 x 27 cm. Fonte: Acervo digital do British Museum.

Mictlantecuhtli é comumente representado como um corpo humano cuja cabeça encontra-se descarnada ou ainda como um corpo completamente descarnado, como mostrado na placa 56 do *Códice Borgia* (c. 1500). Ali, o deus da morte (Figura 22) – com o corpo ossudo, exceto por suas mãos e pés, marcado por círculos amarelos com pontos vermelhos – está de costas com seu adversário Quetzalcoatl, o deus da vida e do vento. Essa relação dual mostrada no códice não ocorre ao acaso. Segundo a cosmogonia *nahuatl*, Quetzalcoatl desce aos domínios do deus da morte para buscar os ossos que serão o germe para a última, e bem-sucedida, tentativa de criação do homem, feito que conquista mesmo sob as artimanhas do senhor do Mictlan.

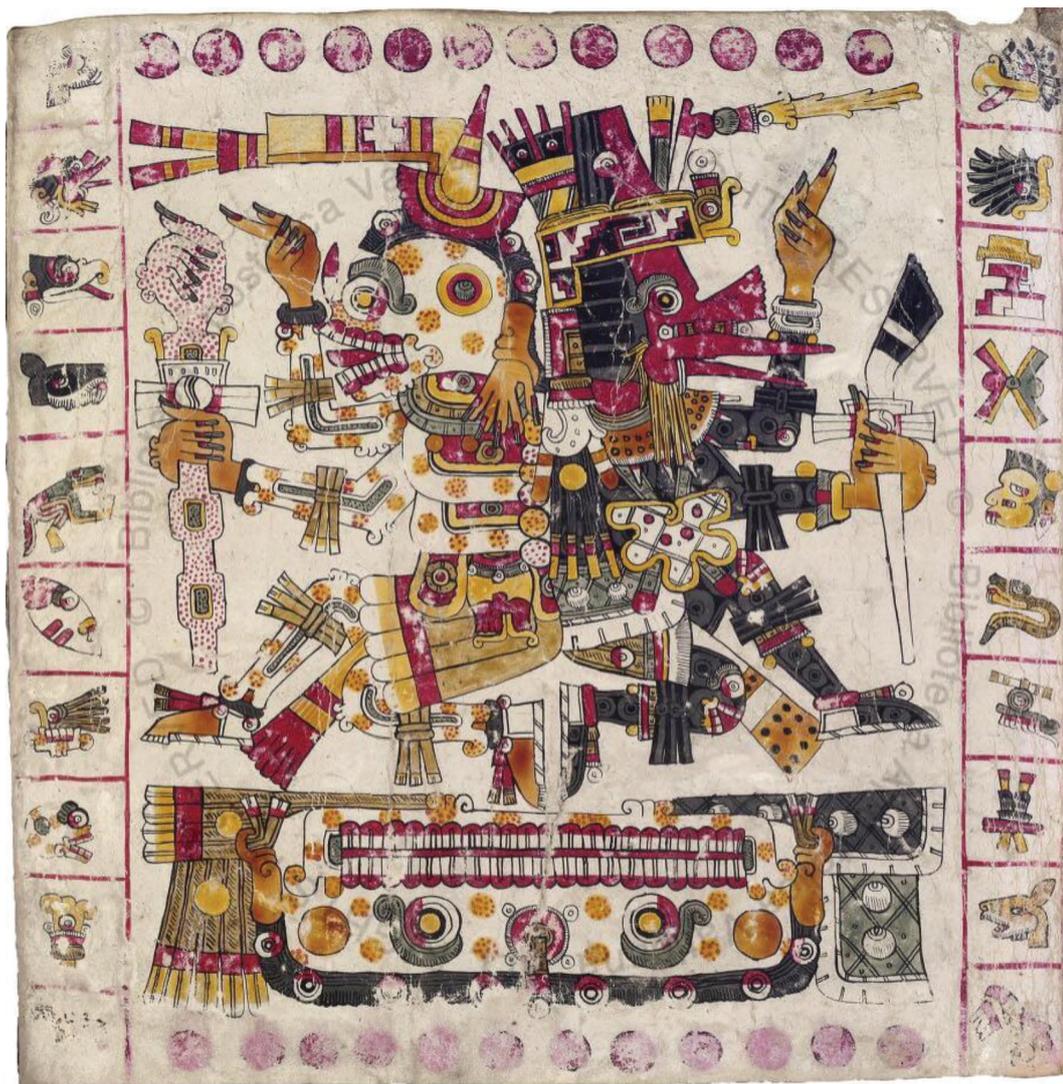


Figura 22 – Anônimo. Placa 56 do Códice Borgia (c. 1500). Manuscrito. 27 x 27 cm. Fonte: Acervo digital da Biblioteca do Vaticano.

Entretanto, embora a concepção de morte asteca tenha sobrevivido ao período colonial mesoamericano por meio da transcrição, as *calaveras* de Posada pouco tomaram da criação indígena. Nota-se que a iconografia da Morte que surge na Nova Espanha advém mais dos colonizadores do que dos colonizados. Dos povos mesoamericanos, os crânios parecem sobreviver mais em sua estrutura, do que em seus gestos. As *calaveras* de Posada não parecem possuir o caráter religioso e ritualístico dos monólitos astecas, elas tendem muito mais a reforçar a moral e os valores cristãos valendo-se de um viés satírico. Seguindo a trajetória das produções artísticas onde a morte aparece como uma personagem, damos um salto de centenas de anos até 1761, quando é publicada a gravura *Relox de la vida humana* (Figura 23).

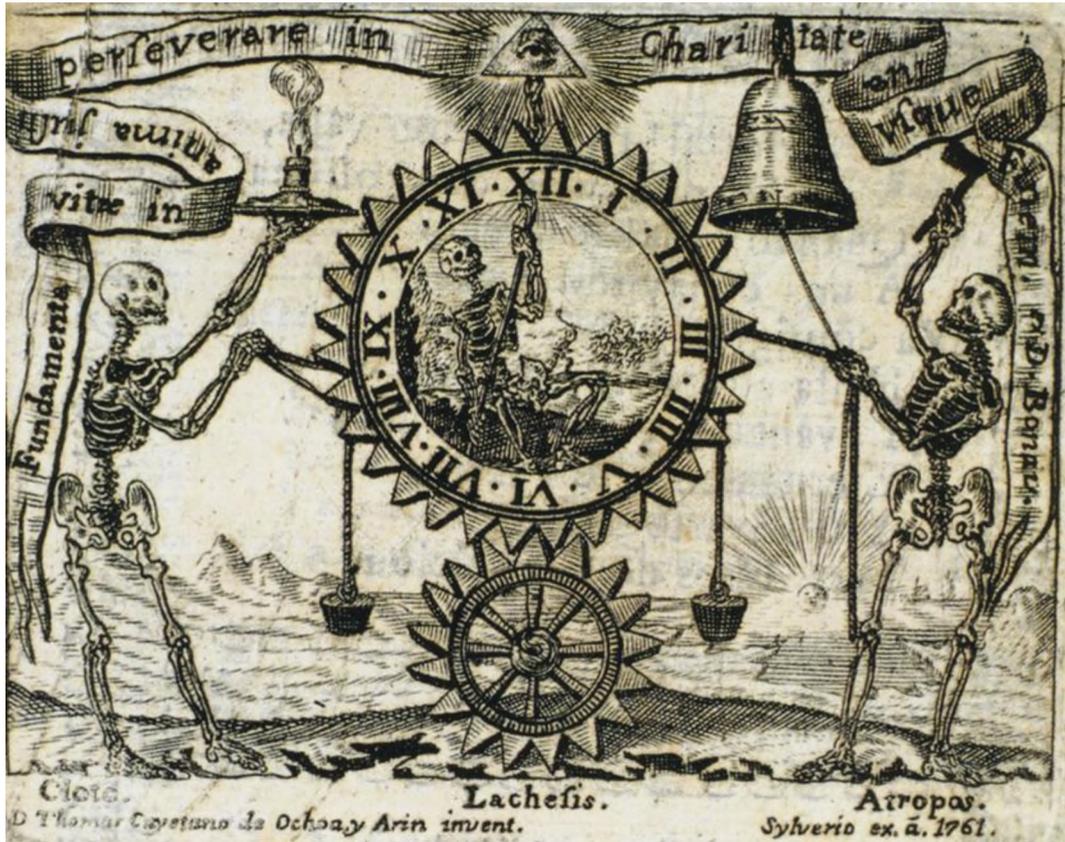


Figura 23 – Thomás Cayetano de Ochoa y Arín. *Relox de la vida humana* (1761). Gravura. Fonte: Acervo digital Colonialart.

Thomás Cayetano de Ochoa y Arín faz o projeto da gravura – executado pelo gravurista identificado apenas por “Sylverio” – para acompanhar uma décima de sua autoria em uma *hoja volante*⁹. Nela, Ochoa y Arín apresenta as três personagens da gravura, as Moiras, as fiandeiras do destino na mitologia grega. O esqueleto de Cloto segura a vela do recém-nascido, Láquesis move os ponteiros do relógio da vida e Átropos toca o sino, que anuncia o passar das horas bem como seu fim, enquanto brande o machado que cortará o fio da vida, que imediatamente cessará o funcionamento do mecanismo. O *Relox de la vida humana*, embora seja o mais antigo vestígio da tradição *memento mori* em território novo-hispânico, está longe de ser o mais famoso. Esse título só será atribuído a *La portentosa vida de la Muerte* (1792)¹⁰,

A novela, escrita pelo frade franciscano Joaquín Bolaños, narra o surgimento, apogeu e ruína da Morte, com um tom moralista-elesiástico e jocoso, característica que lhe renderam duras críticas. O teólogo e jornalista José Antonio Alzate y Ramírez, em sua *Gazeta de*

⁹ Trata-se da seguinte estrofe: “Relox es la vida humana (Hombre mortal,) y te avifa./Que tu volante va aprifa./Y muere al dar la Campana:/De Lachefis la inhumana /Hoz, le firme de puntero:/Atropos es Reloxero:/Cloto el Compaz encamina:/Y la Rueda catarina./Ya llega a el diente postrero”.

¹⁰ Título Original: *La portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo v muy señora de la humana naturaliza* (1792).

literatura de México (1788-1795), julga inadequado o tom burlesco, a linguagem coloquial, os anacronismos e os pontuais desacordos semânticos da obra de Bolaños (MORALES, 1992, p. 36-38). Tanto que ele chega a clamar: “Deus impeça que *estupenda portentosa vida de la muerte* atravesse os mares. O que muitos críticos europeus dirão sobre a Nova Espanha? Alguns nos atribuem uma ignorância grosseira[...]” (RAMÍREZ, 1831, p. 23, tradução nossa).

Mesmo assim, a obra segue circulando pela crítica literária novo-hispânica e mexicana, sendo comentada em ao menos outras sete produções até o ano de 1970 (MORALES, 1992, p. 50). Em 1948, o escritor Alfonso Reyes, em seu livro sobre a produção literária novo-espanhola, tece ácidas críticas ao trabalho de Bolaños, incluindo-o entre os “[...] moralistas de mentalidade um tanto atrasada” (REYES, 1997, p. 387, tradução nossa), por abordar um tema considerado “medieval”, em plena última década do século XVIII. Embora seja um pouco injusto com o frade franciscano, Reyes não está totalmente equivocado. Temas bíblicos, da forma como são apresentados em *La portentosa vida de la Muerte*, são amplamente produzidos a partir do século XVI (ARIÈS, 2003, p. 145-147).

Bolaños toma as passagens bíblicas como um espaço para a introdução da personificação do ato de morrer. A primeira cena descrita baseia-se nos primeiros capítulos do livro de *Gênesis*, inicia-se com a Criação, passa pelo momento do pecado de Adão e Eva e culmina com o nascimento da Morte. Nas palavras de Bolaños:

A morte é a filha legítima do pecado de Adão, culpa de Eva podemos dizer que foi sua mãe, estas são as notícias mais infalíveis e verdadeiras que um autor de tanta fé e um historiador tão sagrado como o Apóstolo dos Gentios na Epístola da instrução que ele escreveu para os romanos. (BOLAÑOS, 1792, p. 4, tradução nossa).

Nascida do pecado original, como Paulo – o Apóstolo dos Gentios – disse em *Romanos* (5:12)¹¹, a Morte, o primeiro castigo do primeiro pecado, assolará a humanidade até seu derradeiro fim. A passagem de *La portentosa vida de la Muerte* é complementada por uma das dezoito gravuras que acompanham a publicação, feitas pelo gravurista Francisco Agüera Bustamante. Nela, a clássica cena do pecado original é reproduzida, mostrando Adão e Eva, em pé, próximos à árvore, segurando juntos o fruto proibido, enquanto são observados pela serpente. No entanto, à frente deles, deitado sobre seu berço, um esqueleto aguarda a consumação do ato para então despertar.

¹¹ “Eis por que, como por meio de um só homem o pecado entrou no mundo e, pelo pecado, a morte, assim a morte passou a todos os homens, porque todos pecam.” (Bíblia de Jerusalém, 2002, p.1974).



Figura 24 – Francisco Agüera Bustamante. O nascimento da Morte (1792). Água-forte. Fonte: La portentosa vida de la Muerte.

Bustamante reverbera em sua gravura tradições pictóricas que remontam ao início do século XV. O nascimento da Morte retratado com ela deitada, imóvel, surgida diretamente da terra, como um cadáver parcialmente decomposto ou como um esqueleto é menos comum do que o seu surgimento junto a expulsão de Adão e Eva do paraíso. A iluminura *The fall of man* (Figura 25) – feita pelo Maître de Virgile –, por exemplo, apresenta uma cena muito semelhante à de Bustamante. Nela, Adão e Eva aparecem junto à Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal, após terem comido do fruto proibido, olhando com espanto para o cadáver de pele escurecida que repousa na grama.

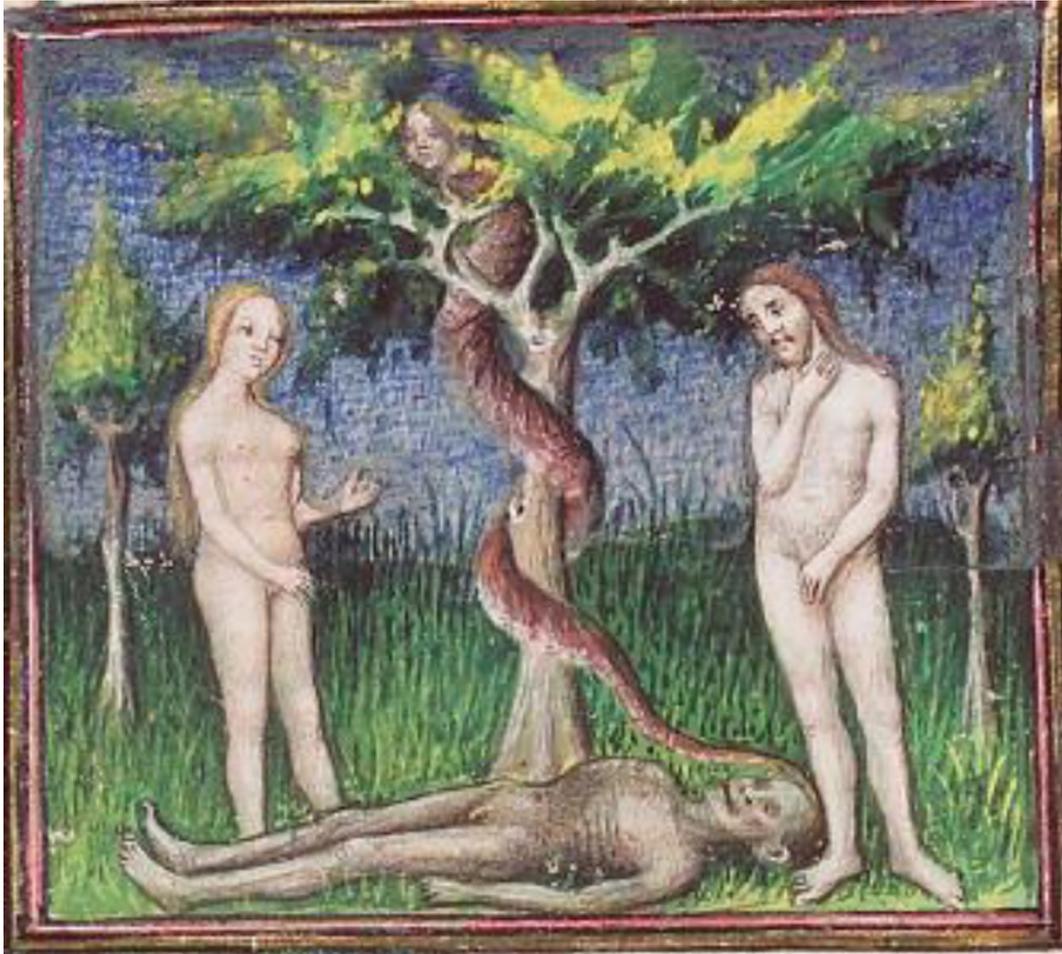


Figura 25 – Maître de Virgile. Detalhe de *The fall of man* (1410-12). Iluminura. 80 x 87 cm. Fonte: Acervo digital Europeana Collections.

Curiosamente, se Posada chegou a reproduzir a cena em suas gravuras, essas não sobreviveram a passagem do tempo, o que não impediu o estabelecimento de uma relação entre a composição da cena e sua obra. Em 1951, o artista francês Jean Charlot – cujos murais dividem o espaço das paredes da Secretaria de Educación Pública (SEP) com os de Rivera –, publica sua própria dança da morte (Figura 26), com 44 gravuras e uma dedicatória a Posada, chamando-o de “O mestre mexicano do tema” (CHARLOT, 1951, n.p.).



Figura 26 – Jean Charlot. Primeira gravura de *Dance of the Death* (1951). Xilogravura. Fonte: *Dance of death: 50 drawings and captions by Jean Charlot*.

Na primeira gravura de sua dança, Charlot reverbera elementos presentes na cena de *La portentosa vida de la Muerte*. De forma minimalista e com traços rápidos, Charlot desenha uma pequena versão do esqueleto de Bustamante, acrescentando a ele um movimento ausente na obra mais antiga. No entanto, essa referência a Bustamante não chega a ser mencionada pelo autor. No prefácio à publicação, é dito apenas que a referência de Charlot fora a *Dança da Morte de Holbein*, a série de 41 gravuras pensadas por Hans Holbein, o Jovem, que servem como ilustração para o livro *Les simulachres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes, que artificiellement imaginées* (1538), publicado em Lyon.

Jean Charlot só delimitará precisamente a relação entre a sua *danse macabre*¹² e a obra de Posada em um curto ensaio intitulado *Jean Charlot: Posada's Dance of Death* (1964). Nele, o artista afirma que as *calaveras* têm raízes em Holbein, na Morte que provoca, assombra e

¹² As *danse macabres* são tidas por Johan Huizinga como detentoras de uma potência capaz de lembrar “[...] aos espectadores a fragilidade e a vaidade das coisas terrenas, a dança da Morte ao mesmo tempo prega a igualdade social tal como era compreendida na Idade Média, a morte nivelando as várias classes e profissões” (HUIZINGA, 1922, p. 147, tradução nossa). No entanto, ela só se torna o símbolo máximo da fragilidade da vida humana ao escolher seu parceiro para sua macabra dança, inclusive, não é muito exigente em sua escolha. Crianças, jovens ou adultos, nobre ou plebeus, pecadores ou virtuosos – embora os últimos tenham pouco espaço no gênero –, todos podem, ou devem participar de sua coreografia, sendo assim conduzidos para seu derradeiro fim. Dado seu profundo caráter didático e moralizador, as Danças da Morte se preocupam tanto em alertar aos incautos, como em lembrar aos virtuosos dos cuidados para com seus corpos e suas almas.

mata os humanos descuidados (CHARLOT, 1964, n.p.). No entanto, o que vemos em Posada é apenas o lampejo de um brilho – que de forma alguma desvaneceu-se – das *danses* dos séculos XV e XVI. Uma influência pouco surpreendente, pois a série de Holbein é a mais famosa obra sobre o tema. Logo nas duas primeiras gravuras vemos, assim como Bolaños descreveria séculos depois, a gênese judaico-cristã. Mas, quando se trata de representar o hediondo ato de Adão e Eva, Holbein opta por tratar do tema em duas cenas diferentes, uma mostrando a tentação e outra o banimento do Paraíso.

Na primeira (Figura 27), Eva aparece sentada no chão enquanto apoia-se em uma pedra para mostrar a Adão o fruto já mordido. Esse, se esforça para colher um para si, ignorando a presença ofídica envolta nos galhos da árvore, que, com sua face humana, fita a mulher. Diferentemente da escolha de Bustamante, mais conciso na composição do Paraíso, Holbein retrata o casal em meio a uma densa vegetação e cercado por animais prostrados em temor. Cada uma das 41 gravuras, dispostas ao longo das 113 páginas, é acompanhada por um trecho da bíblia vulgata e por um poema de uma quadra. Junto de *A Tentação e Queda*, encontra-se a seguinte passagem do livro de Gênesis (3:17): “Porque escutaste a voz de tua mulher e comeste da árvore que eu te proibia de comer, [...]” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p.38). E a seguinte estrofe:

ADÃO foi por EVA enganado
E contra DEUS comeu a maçã,
De quem ambos a Morte recebera,
E desde então, todo homem tem sido mortal.
(CORROZET; VAUZELLES, 1538, n. p., tradução nossa)¹³.

¹³ ADAM fut par EVE deceu /Et contre DIEU mangea la pomme, /Dont tous deux ont la Mort recue, /Et depuis fut mortel tout homme. (Corrozet; Vauzelles, 1538, n. p.).

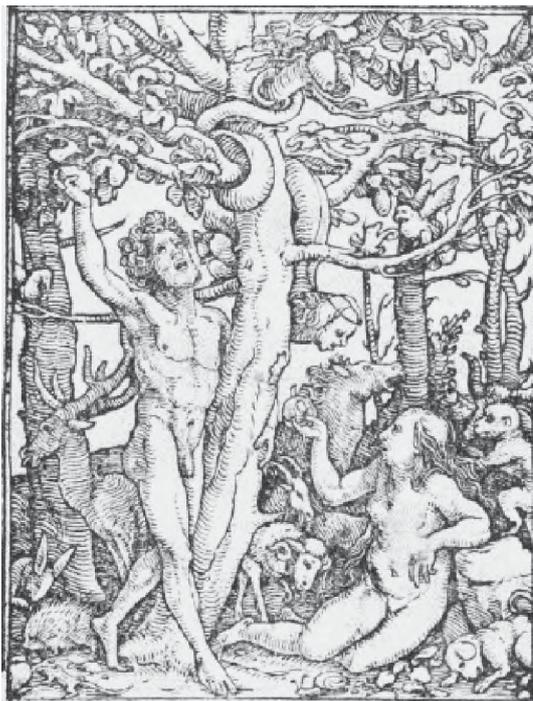


Figura 27 – Hans Hoblein. A Tentação e Queda (1538). Xilogravura. Fonte: Les simulachres et historiées faces de la mort.



Figura 28 – Hans Hoblein. A Expulsão do Paraíso (1538). Xilogravura. Fonte: Les simulachres et historiées faces de la mort.

Em *A Expulsão do Paraíso* (Figura 28), Holbein toma Gênesis (3:23)¹⁴ como referência para retratar o banimento de Adão e Eva do Paraíso. Nela, o casal foge do brandir da espada flamejante do anjo sereno, Adão corre com seus braços projetados para frente, enquanto Eva cobre sua nudez. Os dois nunca mais pisarão no jardim repleto dos doces animais e das árvores frutíferas, pois agora estão desvelados do manto de luz e graça que antes os envolvia (AGAMBEN, 2009, p. 75). Eles fogem em direção ao trabalho e à sobrevivência, fogem junto de sua nova companheira, a Morte, que já os esperava à orla do Éden. Assim como a primeira gravura, *A Expulsão do Paraíso* também é acompanhada de um poema que reforça a passagem bíblica.

DEUS expulsou o homem do prazer
Para viver com o trabalho de suas mãos:
Então a Morte agarrou-o,
E consequentemente todos os humanos.
(CORROZET; VAUZELLES, 1538, n. p., tradução nossa)¹⁵.

¹⁴ “E Iahweh Deus o expulsou do jardim de Éden para cultivar o solo de onde fora tirado.” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p.38).

¹⁵ “DIEU chassa l'homme de plaisir/ Pour viure au labour de ses mains:/ Alors la Mort le vint saisir,/ Et consequemment tous humains”.

No entanto, a obra muda de tom drasticamente após a apresentação da quinta gravura. O que antes era uma série representacional do ato criativo divino, passa a conter um grande peso moralizante. Após o ato pecaminoso de Adão e Eva, a humanidade é condenada a viver pelo seu próprio sustento, na espera pela salvação divina, espera essa que aparece em diversas passagens bíblicas. No *Salmo 90*, está a súplica: “Ensina-nos a contar nossos dias, para que tenhamos coração sábio”. Os *Provérbios* (1:7) advertem: “O temor de Iahweh é o princípio de conhecimento: os estultos desprezam sabedoria e disciplina”. O ato reflexivo é de suma importância para a salvação da alma. Ao pensar sobre a finitude da vida, o homem pode resistir às vaidades tão condenadas pelo pregador¹⁶, pois, como esse mesmo diz: “Deus fez o homem reto, este, porém procura complicação sem conta”¹⁷.

Todos os homens estão em constante errância. Holbein mostra com riqueza de detalhes as falhas humanas nas gravuras restantes. Nelas, a Morte se traveste múltiplas vezes, ela é uma aia, um soldado, um bufão, um camponês ou um clérigo, “[...] cada um encontra a morte dentro da sua esfera de vida, portanto ele [Holbein] a representa várias formas, o que encontrou sequência nos séculos posteriores” (ROSENFELD, 2003, p.454).



Figura 29 – Hans Hoblein. A Imperatriz (1538). Xilogravura. Fonte: Les simulachres et historiées faces de la mort.



Figura 30 – Hans Hoblein. A Rainha (1538). Xilogravura. Fonte: Les simulachres et historiées faces de la mort.

¹⁶ *Eclesiastes* (1:1-3) evoca: “Vaidade de vaidades – diz Coélet – vaidade de vaidades, tudo é vaidade. Que proveito tira o homem de todo o trabalho com que se afadiga debaixo do sol?”.

¹⁷ *Eclesiastes* (7:30).

A Imperatriz (Figura 29) é acompanhada pela Morte disfarçada de uma de suas muitas aias. A passagem de *Daniel* (4:37)¹⁸, que complementa a gravura, exalta a execução da justiça divina sobre os soberbos, tanto que a Morte indica, com sua mão, o inevitável destino de sua vítima, a cova. Mais atrevida é a Morte em *A rainha* (Figura 30), que surge como um saltitante bufão que a toma pela mão – ignorando a corte, inconformada com o destino de sua senhora –, enquanto indica, com sua ampuheta, que é chegada a hora dela cindir-se de seus luxos. Acompanhada da passagem bíblica do livro de *Isaias* (32:9-10)¹⁹, a gravura alerta às mulheres opulentas para tomarem cuidado, pois, inevitavelmente, sua punição chegará.

Publicado em Lion, *Les simulachres et historiées faces de la mort* teve grande repercussão, foi traduzido, adaptado e reeditado ao menos 33 vezes, circulando desde 1538, em cidades como Basileia, Augsburg, Veneza e Londres. Sendo que, em Londres, uma edição em língua inglesa foi publicada apenas três anos antes do texto de Bolaños, intitulada *Emblems of Mortality* (1789), com gravuras de John Bewick. Embora seja improvável que Bustamante tenha tido acesso a essa publicação em específico, é inegável que o tema ainda estava circulando pela esfera de interesse da classe literária, tanto na Europa, quanto na América.

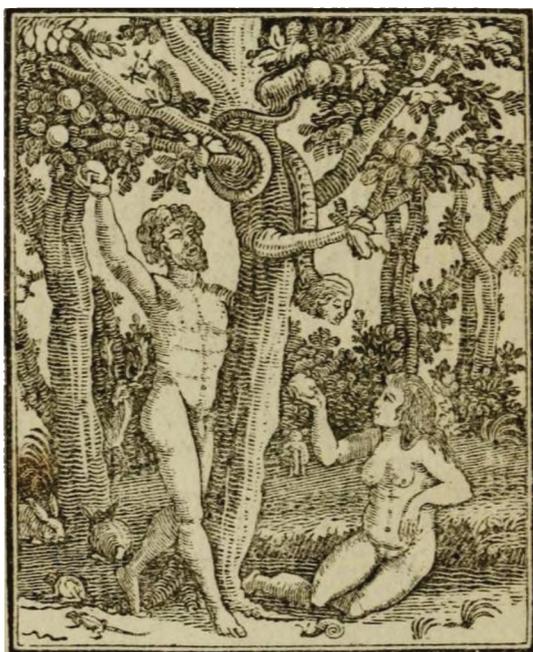


Figura 31 – John Bewick. A Tentação e Queda (1789). Xilogravura. 7 x 6 cm. Fonte: *Emblems of Mortality*, p. 3.

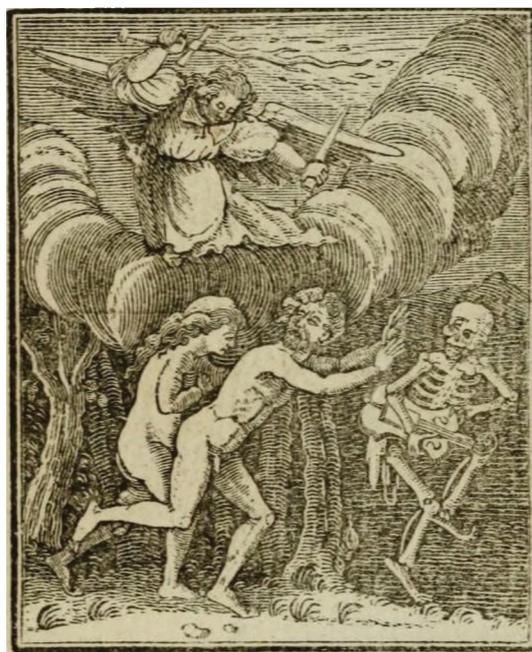


Figura 32 – John Bewick. A Expulsão do Paraíso (1789). Xilogravura. 7 x 6 cm. Fonte: *Emblems of Mortality*, p. 4.

¹⁸ “[...] [Ele] que sabe rebaixar os que procedem com soberba”.

¹⁹ “Vós mulheres descuidadas, ponde-vos de pé e ouvi a minha voz; filhas cheias de soberba, dai ouvido às minhas palavras”.

Até mesmo Holbein não é inaugural em sua representação do Pecado Original, a Morte já vagava pela iconografia europeia há, ao menos, um século (DAVIS, 1956 p. 97). Décadas antes de *Les simulachres et historiées faces de la mort*, ela já fazia seu aparecimento ao morder do primeiro fruto nas bordas das páginas de *Horae* (Figura 33), de Marcus Reinhart. O Livro de Horas, publicado na cidade de Kirchheim, é ricamente ilustrado por cenas bíblicas, característica comum nesse tipo de produção. No entanto, em uma das várias gravuras que retratam o Pecado Original, Reinhart substitui Adão por um cadáver decomposto que, em pé, fita inescrupulosamente a nudez recém descoberta de Eva, uma ação que não é nem um pouco incomum. As representações da Morte como um elemento atormentador, incômodo à figura viva são tão antigas quanto as próprias *danses macabres*. Tão obscena quanto a Morte de Reinhart são os cadáveres de ventres fendidos presentes na mais antiga *danse macabre* documentada.



Figura 33 – Marcus Reinhart. Iluminura de *Horae*. (1490). Iluminura. Fonte: *Horae*. p. 115.

Em 1424, qualquer um que visitasse o *Cimetière des Innocents*, em Paris, poderia ver nas paredes de seu claustro uma sequência de esqueletos conduzindo, em cadeia, as mais diversas figuras da sociedade francesa do século XV para o pós-vida. Infelizmente, a estrutura fora demolida em 1669, levando consigo a obra original. Entretanto, podemos ter uma certa

ideia do afresco graças ao impressor parisiense Guyot Marchant, que reproduziu, com certas imprecisões, a obra em um livro publicado em 1485²⁰ (Figura 34). Ao que tudo indica, *Les simulachres et historiées faces de la mort* seguiu o exemplo dessa *danse* – que também conta com um poema que dita seu ritmo. Mas, nesse caso, as estrofes indicam muito mais um diálogo entre a dupla de dançarinos do que a mensagem mais direta dos poemas ilustrados por Holbein.



Figura 34 – Guyot Marchant. *La Danse macabre*. (1485). Xilogravura. Fonte: Acervo digital da Biblioteca Municipal de Grenoble.

As *danses macabres* também se modificaram conforme foram sendo apropriadas pelos artistas e gravuristas. De forma diferente de Marchant e Holbein, o flamengo Pieter Bruegel retrata os elementos da *danse macabre* em sua tela *O Triunfo da Morte* (1562). Nela, uma horda de cadáveres ataca, pilha e tortura os vivos com o mesmo *modus operandi* presente em Marchant e Holbein, indicando uma tomada de referencial às obras anteriores (THON, 1968, p. 291-292). Na tela, temos a condensação de todos os passos das *danses* em uma única dimensão.

Bruegel coloca no primeiro plano desse cenário de desordem três personagens que chamam a atenção (Figura 35 e Figura 36). Os cadáveres do bufão, do soldado e do mascarado estão vestidos de forma diferente da maioria de seus companheiros – geralmente nus ou cobertos por uma mortalha branca. O bufão serve à mesa um crânio em uma bandeja, com

²⁰ É provável que o impressor parisiense tenha modificado a obra, atribuindo roupas que não condizentes com a época do afresco (HUIZINGA, 1922, p. 147).

alguns ossos como guarnição, enquanto a jovem mulher olha horrorizada para a indigesta refeição. A figura mascarada – que faz menção aos animadores de banquetes – não tem a intenção de divertir os envolvidos, pelo contrário, faz questão de ajudar o bufão, derramando o conteúdo de duas ânforas no chão (YONA, 1997, p. 310). O soldado cadavérico, por sua vez, saqueia inescrupulosamente um barril cheio de moedas, ignorando a inútil advertência do soberano, que jaz caído frente à sumária advertência de outro cadáver.



Figura 35 – Pieter Bruegel. Detalhe de *De Triomf van de Dood I* (1562-3). Óleo sobre painel.
Fonte: Acervo digital do Museu do Prado.



Figura 36 – Pieter Bruegel. Detalhe de *De Triomf van de Dood II* (1562-3). Óleo sobre painel.
Fonte: Acervo digital do Museu do Prado.

Essa quebra dos ritos aristocráticos, representada principalmente na cena da refeição interrompida, é um signo do nivelamento social e espiritual da nobreza frente aos demais extratos da sociedade. Afinal de contas, como coloca muito bem Norbert Elias (1993, p. 215-222), a modelação das pulsões da aristocracia se constituiu como um dispositivo de distinção pautado fortemente na interdependência de seus iniciados. A força iconoclasta da Morte de Bruegel – que por essa perspectiva não se afasta em nada das *danses macabres* –, é capaz de penetrar nas esferas mais sólidas da sociedade para dismantelá-las. Não existe diálogo entre a Morte e suas vítimas, todos os clamores são ignorados, a destrutividade justa da Morte é irrefreável. No entanto, não muito longe dos Países Baixos, uma dança diferente já existia.

Na Espanha, as *danses macabres* são menos presentes em sua forma pictórica e mais na literária, sendo a mais conhecida o poema alegórico *Danza general de la Muerte* [14--]. De autoria desconhecida, o texto inicia com a Morte alertando clérigos, nobres e artesões para darem ouvidos aos conselhos dos sábios pregadores – fomentadores da feitura de obras para a expiação dos pecados –, pois a salvação da alma não é algo que pode ser negligenciado.

Cada participante da dança tem direito de negar a oferta da Morte, desde que justifique adequadamente seu desejo, coisa que não ocorre uma única vez. Todas as desculpas dadas e clamores proferidos pelos vivos, nos oito versos da estrofe dedicada à sua defesa, são desarmados pela onisciência da personagem, que desvela todos os desvios da vida de suas

vítimas. Assim, para suas almas não sofrerem no pós-vida, resta aos bons cristãos seguirem os ditames dos sábios, uma mensagem reforçada ao final da obra pelas próprias almas incautas.

Pois é assim que devemos morrer
é uma necessidade sem outro remédio,
com consciência pura todos nós trabalhamos
em servir a Deus sem distração.
Pois ele é o começo, o fim e o meio,
por onde ele se agrada estaremos bem,
embora a Morte com uma dança muito dura
nos coloque em seu círculo a qualquer momento.
(DANZA general de la muerte, 2007, p. 164, tradução nossa)²¹.

Nesse ponto podemos vislumbrar como essas representações se projetam nas *calaveras* de Posada. No entanto, em Posada a figura do “vivo”, como uma personagem, não aparece. O historiador da arte alemão Paul Westheim afirma que a ausência da relação entre a personagem viva e a Morte é um fator que elimina o tom mórbido das *calaveras*. Elas seriam um reflexo das atitudes culturais mexicanas diante da própria morte, uma atitude amistosa, pois “a morte é apresentada como um bom amigo ou como um compadre com quem nos permitimos fazer uma piada” (WESTHEIM, 2014, l. 51, tradução nossa). Entretanto, essa relação nas *calaveras* de Posada não é assim tão amigável.

3.2 OS CRÂNIOS COMO CARICATURAS

A Morte de Posada, embora bem-humorada, apresenta-se, na grande maioria das vezes, como uma pesada e ácida crítica aos possíveis incautos interlocutores – o que em pouco se difere das estrofes de *Les simulachres*. Um bom exemplo do conteúdo moral da obra pode ser visto na publicação *La Calavera de Cupido* (Figura 37). Em uma das doze gravuras da *hoja volante* – cada uma acompanhada de uma décima –, o eu lírico conta-nos sobre a vida de uma mulher um tanto inclinada aos luxos indumentários.

²¹ Pues que assí es que a morir avemos/ de neçessidad sin otro remedio./ con pura conçiencia todos trabajemos/
en servir a Dios sin otro comedio./ Ca Él es prinçipio, fin, e el medio./ por do si le plaze avremos folgura./ aunque
la Muerte con dança muy dura/ nos meta en su corro en qualquier comedio.

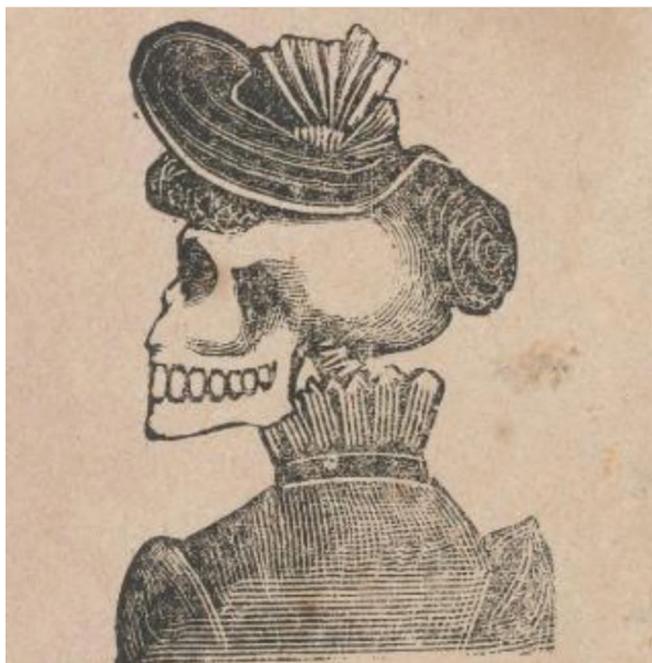


Figura 37 – José Guadalupe Posada. Detalhe de *La Calavera de Cupido* (1900–1910). Água-forte. 40 x 30 cm. Fonte: acervo virtual do Metropolitan Museum.

Era uma linda *güera*²²,
 Que neste mundo deixou uma marca,
 Gostava de usar *falla*,
Capota e até *montera*;
 E sobre o seu crânio
 Hoje aparece sua antiga moda;
 Ao caminhar, remexe-se toda
 Como um veleiro brigue,
 E, Oh! Com esse *cuero*²³
 Nem o frio, penso eu, nos incomoda.
 (LA CALAVERA de Cupido, 1900-10, n. p., tradução nossa)²⁴.

Na figura da *güera*, que preserva em sua morte os adereços que gostava de usar em vida, vemos que a *calavera* não é a Morte das *danses macabres*, ela não é o esqueleto ou o cadáver parcialmente decomposto que viaja ao mundo dos vivos para levar os pecadores aos seus túmulos. O que ocorre nesse gênero iconográfico e literário se aproxima à relação estabelecida por Félix Báez-Jorge (1994, p. 90-91) entre a *calavera* e o conceito de imaginação discutido por Gaston Bachelard, no ensaio *L'Eau et les rêves* (1942). Para Bachelard,

²² Adjetivo usado para definir uma pessoa de pele e/ou cabelos claros.

²³ O vocábulo *cuero* pode significar tanto “couro” (como referência às roupas usadas), quanto designar uma bela mulher na coloquialidade mexicana.

²⁴ Era una preciosa güera./ Que en este mundo hizo raya./ Gustó de ponerse falla./ Capota y hasta montera./ Y sobre su calavera / Hoy luce su añeja moda;/ Al andar menéase toda/ Como un bergantín velero./ Y, ¡ay! vales con ese cuero / Ni el frio, creo, nos incomoda.

A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade. (BACHELARD, 1997, p. 19).

A *calavera* “canta” a realidade ao transfigurar o indivíduo a tal ponto que se pode falar livremente de suas condutas, defeitos e corrupções em um espaço abstraído da dimensão material da realidade. Nas *calaveras*, a espetacularização da morte, dada no momento do aparecimento do inconveniente cadáver, não existe. As personagens “calaverizadas” já carregaram a materialidade de sua vida para seus túmulos, o estrago já foi feito. Nelas, o ato violento da horda de Bruegel ou a incomoda presença da Morte de Holbein são destituídos de seus lugares comuns para caricatura-los.

O termo “caricatura” deriva da expressão *ritratto carico* (retrato carregado), usada pela primeira vez por Giovanni Antonio Massani, no prefácio à série de gravuras *Diverse Figure* (1646), do pintor italiano Annibale Carracci (STIMILLI, 2005, p. 41). Os oitenta retratos gravados por Annibale – principalmente de vendedores ambulantes –, têm algumas de suas características físicas sutilmente extrapoladas, se tomarmos como referência um retrato convencional. Nesse sentido, a própria ossatura dos esqueletos de Posada propicia um campo fecundo para a introdução de quaisquer características que lhe forem necessárias, como no caso da caricatura que faz de Francisco Madero, o 37º presidente do México (Figura 38 e Figura 39).



Figura 38 – José Guadalupe Posada. Detalhe de *Calavera Maderista*. Água-forte. Fonte: Monografia, p. 159.



Figura 39 – Anônimo. Retrato de Francisco Madero (c. 1911). Fotografia. Fonte: Acervo digital da Library of Congress.

No entanto, mais do que simples recursos que podem assumir a identidade de qualquer pessoa, desde que devidamente indumentarizados, as *calaveras* se mostram esteticamente interessantes por sua composição. Todas as *calaveras* de grandes dimensões produzidas por Posada, utilizadas como o elemento principal em diversas publicações, são figuras de baixa estatura, encorpadas e com ossatura robusta. Diego Rivera é um dos primeiros a exaltar a técnica de Posada na produção desse tipo de gravura. Para ele:

A morte que é, em todo caso, um excelente tema para produzir massas contrastantes de preto e branco, volumes rapidamente destacados, e expressando movimentos bem definidos de cilindroides longos formando belos ângulos na composição, um uso magistral dos ossos desnudos. (RIVERA, 2012, p. iv-v).

Giorgio Agamben toma a caricatura é um deslocamento emblemático da figura humana, que germina entre a primeira metade do século XVI e a segunda metade do século XVII, quando o caráter sacro da alteração da figura humana é suprimido (AGAMBEN, 2007, p. 226-228). Pois, “só para uma época intimamente acostumada, como a emblemática, a visualizar na incongruência o modelo da verdade, a caricatura poderia parecer mais semelhante à pessoa do que a própria pessoa” (AGAMBEN, 2007, p. 229).

Já Walter Benjamin trata do tema sob um enfoque diferente de Agamben. Em seu ensaio sobre Eduard Fuchs, toma o surgimento e disseminação da caricatura não sob a óptica de um deslocamento, mas sob sua reprodutibilidade. “A caricatura é para ele [Fuchs] uma arte de massas. Não existe caricatura sem a difusão em massa dos seus produtos. E difusão em massa significa difusão barata” (BENJAMIN, 2012, l. 358). As *hojas volantes* de Arroyo seriam um local propício para o desenvolvimento desse gênero, onde a imagem poderia ser duplamente profanada, poderia ser tanto caricaturada quanto massificada. No entanto, a caricatura exige, assim como tantas outras imagens, uma relação tríplice. O autor e a mídia já foram contemplados, resta tratar do interlocutor.

Como já sublinhado anteriormente, a *calavera* possui um caráter didático. Logo, ela seria pouco eficiente em transmitir sua mensagem se não causasse em seu observador qualquer estranheza. Agamben, fazendo referência à caricatura *Les Poires*²⁵, de Charles Philippon, nos diz: “[...] Não nos deparamos nem com uma pera, nem com Luís Filipe, mas sim com a tensão emblemática que brota de sua confusão-diferença” (AGAMBEN, 2007, p. 237). Ao observar

²⁵ Na gravura, o monarca francês vai, ao longo de quatro quadros revelando sua verdadeira identidade, uma pera, ou melhor, um ingênuo – devido o trocadilho com o vocábulo *poire*.

uma caricatura, o espectador comove-se pela estranheza da “carga” intencionalmente aplicada, criando assim uma tensão entre algo familiar (*heimlich*) e algo inquietante (*unheimlich*).

[...] esse *unheimlich* não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela. O vínculo com a repressão também nos esclarece agora a definição de Schelling, segundo a qual o inquietante é algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu. (FREUD, 2010, p. 360).

Esses dois polos, pelos quais orbita a estranheza – assim como a eficácia do carácter didático –, estão profundamente associados à concepção freudiana de repressão. Tanto que Philipon, ao reprimir as características físicas do rei Luís Felipe simultaneamente as ressalta, enquanto deixa seu interlocutor em um estado de desconforto. Ele tenciona o familiar, ao apresentar uma face com formas que lembram tanto à pessoa quanto ao fruto. A figura deformada nos mostra que “por detrás dos traços ferinos do monstro, [...] devemos aprender a ver algo íntimo e humano” (AGAMBEN, 2007, p. 231).

Perceber o inquietante na caricatura é, inclusive, perceber que elas estão nesse não-lugar que é o trânsito entre os polos da retratação fidedigna e do “monstro carregado”. Ao mesmo tempo em que não se firmam em lugar algum, ocupam um espaço estritamente definido. Pensar sobre caricaturas é pensar sobre uma construção paradoxal que intencionalmente busca se aproximar do objeto retratado, ao mesmo tempo em que se afasta violentamente dele.

4 POSADA: SOBREVIVÊNCIAS E PROPAGANDA

Diego Rivera, na introdução à *Monografia*, além de tecer elogiosas análises à obra do gravador e questionar o que os mexicanos farão com a fortuna de Posada, faz uma ousada postulação quanto ao legado deixado por seu mestre. Para ele, Posada

Está tão integrado à alma popular do México, que pode se tornar inteiramente abstrato; mas hoje seu trabalho e sua vida transcendem (sem que saibam) para as veias de artistas mexicanos, cujas obras brotam como flores em um campo de primavera. (RIVERA, 2012, p. iii, tradução nossa).

Posada seria então uma força que se propagou pelas produções artísticas mexicanas. No entanto, embora seja difícil perceber onde Posada teria florescido espontaneamente, não o é identificar como ele foi enxertado na cultura popular mexicana por meio de um “notável paradoxo”. A escritora estadunidense Katherine Anne Porter (2008, p. 85-86), em uma crítica ao livro *Idols Behind Altars* (1929), publicada no mesmo ano, considera paradoxal a composição do círculo de artistas e intelectuais que encabeçou o resgate indianista da arte no México. Nesses grupos, tanto *mestizos* quanto estrangeiros teriam se unido em um coro uníssono para dar voz as comunidades indígenas silenciadas.

Em *Idols Behind Altars*, Anita Brenner trata da arte no México desde o período pré-hispânico até seus contemporâneos Goitia, Siqueiros, Orozco, Rivera e Charlot. Brenner (1929, p. 185-186), não deixa de contemplar Posada em sua análise, considerando-o um profeta da Revolução de 1910, uma Revolução que simbolizaria a importância dos costumes e valores tradicionais das comunidades nativas frente a imposição dos sistemas estrangeiros.

José Clemente Orozco, assim como Rivera, explicita muito bem sua relação com Posada. Ele também tomou aulas na Academia de San Carlos e, quando a caminho de seu curso noturno, teria avistado o gravador trabalhando na oficina de Arroyo, ato que se tornou um hábito. Orozco, ao tratar-se das publicações de Arroyo, diz: “Mestre Posada ilustrou todos eles com gravuras que ainda encontram muitos imitadores, mas nunca foram superadas” (OROZCO, 2014, l. 3, tradução nossa). Essa incomparabilidade de Posada também é apontada por André Breton.

Breton, amigo e por várias vezes colaborador de Rivera, exalta Posada em sua *Antologia do Humor Negro* (1940). Para ele:

[...] nas artes visuais, devemos considerar o triunfo do humor, em seu estado puro e manifesto, um fenômeno muito mais recente [em relação à poesia], e reconhecer como seu primeiro praticante de gênio o artista mexicano José Guadalupe Posada. Em suas admiráveis xilogravuras de estilo “popular”, Posada trouxe à vida todos os transtornos da revolução de 1910. (BRETON, 1997, p. xvi, tradução nossa).

Breton, assim como Rivera fez em 1930 e Brenner em 1929, relaciona os trabalhos de Posada com a Revolução Mexicana, mas não como um precursor inalcançável e sim como um retratista de seu tempo sem igual, quase como fez Baudelaire com Constantin Guys. Posada, o nosso homem-criança, em seu contínuo (re)descobrir do mundo à sua volta não é, como nos diz Octavio Paz, “[...] um artista do século XIX: como Jarry, ele é nosso contemporâneo. Ele também será contemporâneo dos nossos netos” (PAZ, 1987, p.182, tradução nossa). Paz vê a contemporaneidade da obra de Posada justamente pela suposta originalidade. Como nos diz Georges Didi-Huberman, “[...] os contemporâneos, com frequência, se compreendem menos do que indivíduos separados no tempo: o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.21).

Posada poderia ser um dissonante de seu tempo por ter estabelecido uma relação diferente com ele. “Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Fixar o olhar sobre – e sob – à época, compreende, no caso de Posada, em perceber e aplicar a miríade de movimentos, forças, influências que constituem o seu momento e sua produção.

4.1 CATRINES, DANDIES E O DORIAN GRAY MEXICANO

Posada, como o retratista que foi, infundiu as marcas de sua época em suas *calaveras*. Elas, como representações da morte, oferecem ao interlocutor um reflexo e não uma previsão, bem como as máculas presentes no retratado de Dorian Gray, um recurso testemunhal do resultado de uma vida degenerada. Em seu despudorado ímpeto, desvelam a real face de seu interlocutor, a Morte não pode ser enganada ou vencida, como o melancólico cavaleiro Antonius Block bem sabe.

Na *danse macabre* europeia, o que se apresenta é o retrato de uma situação bem definida: o momento em que a Morte surge para tomar o vivo de sua realidade. A ação está congelada no tempo, o que acontecerá posteriormente, efetivação da morte da vítima, fica subentendida para o interlocutor. Nas *calaveras* a situação se inverte, o que está exposto é a

própria efetivação da morte, a situação eterna do personagem, como apresentada na *Calavera del Catrín* (Figura 40) – ou, como foi apresentada ao público estadunidense em *Posada: Printmaker to the Mexican People, Calavera of the Dandy*.



Figura 40 – José Guadalupe Posada. *Calavera del Catrín* (1913). Água-forte. 6,35 x 3,81 cm. Fonte: Catálogo da exposição Posada: Printmaker to the Mexican People.

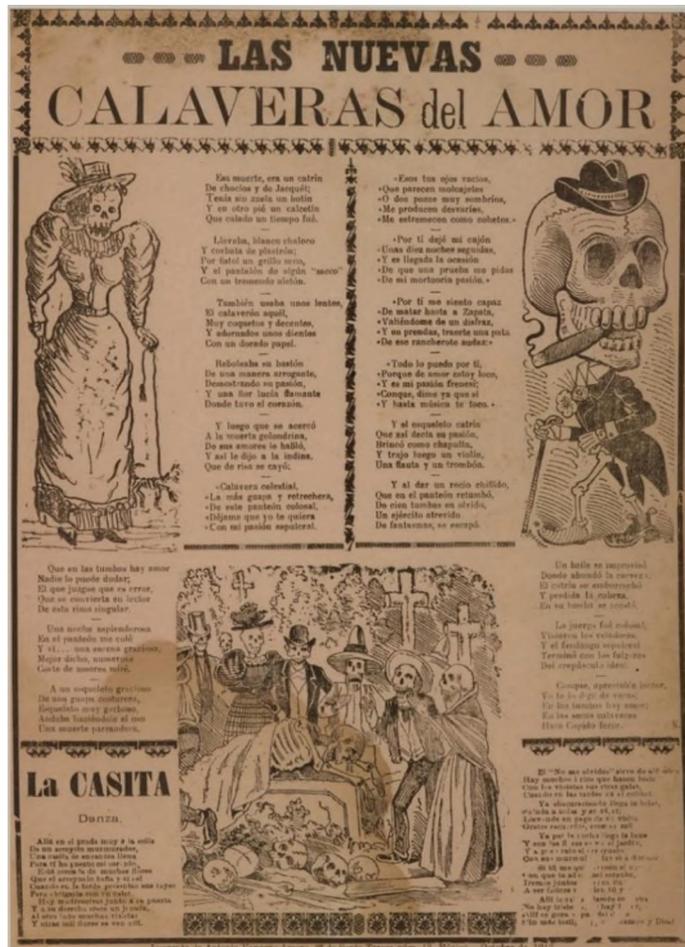


Figura 41 – José Guadalupe Posada. *The New Spectres of Love* (1913). Água-forte. 40 x 50 cm. Fonte: Acervo digital do projeto Google Art & Culture.

Nela, um esqueleto aparece vagando em um cenário indecifrável. Com um chapéu sobre seu crânio desproporcionalmente grande, uma flor repousando à lapela de seu paletó negro, um charuto à boca e uma bengala, com a qual apoia sua passada de pernas nuas, ignorando a ausência de um de seus sapatos, como apresentado na estrofe inicial do *corrido* (Figura 41).

Essa morte, era um *catrín*
De sapatos e de casaco;
Tinha uma botina sem sola
E no outro pé uma meia
Que foi furada há um tempo.²⁶

(LAS NUEVAS calaveras del amor, 1913, n. p., tradução nossa).

O poema identifica essa inusitada figura como um sendo um *catrín*. Segundo o *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*, o termo é usado para fazer referência a um sujeito bem vestido, enfeitado (CATRÍN, 2011, l. 21). Entretanto, dentro da sociedade mexicana o *catrín* assume uma dimensão muito mais densa do que o verbete menciona. Em 1832, o escritor mexicano José Lizardi, em *Vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda*, define o protagonista de seu romance como “[...] um cavalheiro ilustre por seu berço, sapientíssimo por sua erudição, opulento por suas riquezas, exemplar por sua conduta e herói por sua ascendência” (LIZARDI, 2014, p. 10, tradução nossa). Já para Peter Hervik (2003, p. 30-31), *catrín* é um termo pejorativo empregado pelas comunidades tradicionais peninsulares que pode ter sua densidade semântica sintetizada em um ponto fundamental: a indumentária.

O vestir ocidentalizado dos *catrínes* não obedece aos costumes das comunidades tradicionais. Por isso, ele acaba sendo tomado como um sujeito a ser zombado, se aproximando em muito ao exemplo da mascote de *El Calavera*. Ao que parece, ao menos quanto à moda e às posturas frente a sociedade, não seria um exagero relacionar o *calavera* e o *catrín* à figura do *dandy*.

Ao pensar em *dandies* é inevitável pensar em Baudelaire. Os *dandies* baudelairianos – sendo que Baudelaire é reconhecido como o primeiro autor a pensar sobre essa personagem –, são homens sensíveis às mudanças trazidas pela modernidade, homens que surgem em uma época de transição entre o sistema aristocrático e democrático. No ensaio *O pintor da Vida Moderna* (1863), Charles Baudelaire dedica algumas páginas para tratar sobre o tema. Ele afirma que:

Na confusão dessas épocas, alguns homens sem vínculos de classe, desiludidos, desocupados, mas todos ricos em força interior, podem conceber o projeto de fundar uma nova espécie de aristocracia, tanto mais difícil de destruir pois que baseada nas faculdades mais preciosas, mais indestrutíveis, e nos dons celestes que nem o trabalho nem o dinheiro podem conferir. (BAUDELAIRE, 1996, p.51).

²⁶ Esa muerte, era un *catrín*/ De choclos y de Jacquét;/ Tenia sin zuela un botín/ Y en otro pié un calcetín/ Que calado un tiempo fué.

O *catrin* de Lizardi, por sua vez, está presente nas ex-colônias americanas, de onde toma como referência a vida nas metrópoles europeias. Por isso, ambos tendem a tornarem-se personagens incômodas em seu ambiente social. O *dandy* é “[...] o homem rico, ocioso e que, mesmo entediado de tudo, não tem outra ocupação senão correr ao encalço da felicidade” (BAUDELAIRE, 1996, p. 46-47). Sua sensibilidade é a força motriz da busca por seu próprio fazer. Busca essa que permite ao dandismo se firmar como uma “[...] instituição às margens da lei’ mas que também possui leis rígidas, estas impostas a todos os seus adeptos, para afirmar a ‘audácia e a independência de seu caráter’” (BAUDELAIRE, 1996, p. 46-47). Entretanto, para cumprir essas leis, o *dandy* deve possuir certo suporte financeiro, mas não necessitando ser extraordinariamente abastado, pois para ele bastaria apenas o necessário para manter a distinção advinda de seu estilo de vida.

Oscar Wilde, em *O Retrato de Dorian Gray* (1890), atribuiu ao seu protagonista uma suntuosa fortuna, pela qual pôde usufruir dos prazeres apresentados por seu hedonista amigo Henry Wotton. Wilde não se preocupou em especificar as finanças da família Gray, Dorian é apenas rico o suficiente para merecer estar entre seus pares, para ser aceito nessa instituição informal, marginal. Essas experiências fomentam “[...] uma espécie de culto de si mesmo, que pode sobreviver à busca da felicidade a ser encontrada em outrem, na mulher, por exemplo, que pode sobreviver, inclusive, a tudo a que chamamos ilusões” (BAUDELAIRE, 1996, p. 48). Dorian, como um legítimo *dandy*, de avaro não tem nada, sua paixão não é pelo dinheiro, pois o dinheiro é apenas uma ferramenta que possibilita o acesso às suas paixões.

O estilo de vida dandista está intrinsecamente vinculado à produção de satisfação. Entretanto, essa não se encontra apenas no prazer hedonista, ela está, principalmente, na percepção da comoção causada a um possível expectador, o *dandy* também se satisfaz ao mover o outro. No entanto, essa comoção não deve ter como causa apenas os possíveis excessos do dandismo, já que a “simplicidade absoluta [...] é, efetivamente, a melhor maneira de se distinguir” (BAUDELAIRE, 1996, p. 48).

A distinção é a “razão de ser” do dandismo. Seja pela comoção ou pela simplicidade, é na distinção que esse homem – esse Hércules –, que acabara ficando desempregado na transição das épocas, não tem mais lugar no mundo. Mesmo assim, ele é o único que possui a sensibilidade capaz de perceber as nuances de seu momento, mesmo que, assim como as espadas perderam seu fio com o advento da pólvora, o herói perdeu sua utilidade, ficando entregue ao ócio. Assim, o álcool, o tabaco, o prazer e a estética constituem-se como comportamentos de reação. “O dândi combina o ócio e a moda com o prazer de provocar

espanto, sem nunca ele mesmo ficar espantado. É o especialista do prazer fugaz do momento, do qual aflora o novo” (HABERMAS, 2000, p. 16). Portanto, o *dandy*, em seu não-lugar, é o homem e a criança, o consciente e o alienado, o discreto e o indiscreto, ele é o herói e o anti-herói.

Os *catrines* também não ficam para trás. Por emular o *modus* europeu são os grandes culpados pela degenerescência dos bons costumes no México oitocentista. Como dito pelo padre que importuna a Don Catrín em um café: “Escutei, [...] que esses *catrines* têm um grande papel no abandono que vemos.” (LIZARDI, 2014, p. 73, tradução nossa). Don Catrín, que pretensiosamente aguardava o convite de algum amigo para almoçar, não suporta o ataque contra seus confrades e educadamente responde o seguinte:

Os *catrines*, não podem ser, caro padre; porque os *catrines* são homens de bem, homens decentes e, acima de tudo, nobres e cavalheiros. Eles honram as sociedades com sua presença, alegram as mesas com suas palavras, entretêm as reuniões com suas graças, edificam as meninas com sua doutrina, ensinam os idiotas com sua erudição, circulam o dinheiro dos avaros com sua vivacidade, aumentam a população na medida do possível, sustentam o brilho de seus antepassados com seu comportamento e, por fim, onde estão não há tristeza, superstição ou fanatismo, porque são destemidos, coevos e despreocupados.

Diante de um verdadeiro *catrín* nada é criminoso, nada é escandaloso, nada é culpado; e na realidade, caro padre, você já vê o benefício que qualquer jovem deve apresentar em qualquer competição (e mais, se ele tiver uma boa aparência) bem apresentado, alegre, sábio e nada escrupuloso. (LIZARDI, 2014, p.73-74, tradução nossa)²⁷.

A descrição dada por Don Catrín em pouco se difere do que Baudelaire nos disse. As duas figuras são contraventores da ordem social, algozes dos setores conservadores tanto populares quanto das elites. Ambos possuem a mesma despreocupação com os sistemas sociais. O trabalho, a moda, os romances, honra e a virtude, tudo se dobra aos seus desinteressados interesses. A presença dos *catrines* na América e dos *dandies* na Europa indica a existência de uma construção que, mesmo com seus contrastes, possui certa consistência. Baudelaire é reconhecido como o primeiro autor a pensar o *dandy* profundamente. No entanto, bem como o *catrín* de Lizardi – 31 anos mais velho do que a descrição do autor francês –, Baudelaire não inventa o *dandy*, ele apenas teoriza sobre uma instituição mais antiga e extensa. Portanto,

²⁷ “Los *catrines*, no puede ser, padre mío; porque los *catrines* son hombres de bien, hombres decentes y, sobre todo, nobles y caballeros. Ellos honran las sociedades con su presencia, alegran las mesas con sus dichos, divierten las tertulias con sus gracias, edifican a las niñas con su doctrina, enseñan a los idiotas con su erudición, hacen circular el dinero de los avaros con su viveza, aumentan la población en cuanto pueden, sostienen el lustre de sus ascendientes con su conducta y, por último, donde ellos están no hay tristeza, superstición ni fanatismo, porque son marciales, corrientes y despreocupados.

Delante de un *catrín* verdadero nada es criminal, nada escandaloso, nada culpable; y en realidad, padre mío, ya ve usted el provecho que debe inducir en cualquier concurrencia un joven de éstos (y más si tiene buena figura) bien presentado, alegre, sabio y nada escrupuloso.” (LIZARDI, 2014, p.73-74).

embora seja um tanto equivocada, a localização feita pela exposição de Chicago não é tão estranha, o *dandy* e *catrín* são instituições diferentes em seu habitat, mas semelhantes em suas formas de aparecer.

4.1.1 De Posada a Bosse, do México à França

Por séculos antes de Baudelaire, inúmeros autores já escreveram, desenharam ou imaginaram homens bem vestidos caminhando despreocupadamente pelos mais diversos cenários. Neles é possível perceber a existência de uma “fórmula de retratar” que remonta, ao menos, a três momentos diferentes: a Londres e a Paris do século XIX, a Londres do século XVIII e a França do XVII. A relação estabelecida entre essas obras tão distantes entre si é próxima ao que Aby Warburg situou entre dois conceitos centrais em sua produção, *Pathosformel* (fórmulas de *pathos*) e *Nachleben* (sobrevivências).

Em *The cut celestial* (Figura 42)²⁸, gravura produzida pelo desenhista M. Egerton e veiculada na Inglaterra oitocentista, um *dandy* bem vestido anda altivamente pelas ruas de Londres, na ponta de seus pés. Nessa passada um tanto dúbia – fazendo jus à dos cavalos de Géricault –, olha para o alto, ignorando o cumprimento de outro transeunte. Segundo o texto que acompanha a gravura²⁹, a personagem que aparece em segundo plano é o alfaiate *do dandy*, que não está disposto a comunicar-se com seu credor. Pois as dívidas não são um problema para ele, “o dândi não aspira ao dinheiro como a uma coisa essencial; um crédito ilimitado poderia lhe bastar: ele deixa essa grosseira paixão aos vulgares mortais.” (BAUDELAIRE, 1995, p.48-49). Daí surge a não-necessidade de interagir com o outro homem. Para ele, o resultado do trabalho do alfaiate nada mais é do que uma de suas mídias, uma das muitas maneiras de exprimir seu fazer. Logo, sua dívida para com o outro não é digna de atrapalhar o seu flunar.

²⁸ O verbo “cut”, presente no título da obra é, segundo o 1811 Dictionary in the Vulgar Tongue (1811), escrito por Francis Grose, um sinônimo de ignorar alguém. *The cut celestial* faz parte de uma série de três gravuras satíricas, que reproduzem situações onde o dandy vê a necessidade de ignorar um conhecido que encontra em seus passeios. As gravuras ilustram o *cut celestial*, quando se “corta”, olha para cima, o *cut infernal*, quando se olha para baixo, e o *cut direct*, quando ele olha diretamente para a pessoa e finge não a conhecer.

²⁹ “Cut the first is –the Celestial: When you meet your dunning Tailor, or story-telling Uncle, or a Respectable Man with a Shabby-drest Wife and poodle dog. You are suddenly struck with the beauty of the Heavens! What a magnificent Structure Herschell-Georgium Sidus: By that time your Tailor is gone by–& you pursue your walk–solus.



Figura 42 – M. Egerton. The cut celestial (1827). Água-forte (coloria à mão). 34,8 cm. x 25 cm. Fonte: Acervo digital do British Museum.

Entre o *dandy* de Egerton e o *catrin* de Posada vemos a continuidade da leveza do andar, uma continuidade análoga àquele que Warburg percebeu no movimento patético da ninfa. Um movimento que preserva uma essência plástica moldável conforme o interesse de seu criador, uma *pathosformel*. Warburg empregou esse conceito pela primeira vez no ensaio *Dürer e a antiguidade italiana* (1905), dedicado à análise das representações da morte de Orfeu. Ele percebeu que o gesto presente nas imagens sobre o tema saí da Antiguidade, para ser resgatada por Albrecht Dürer séculos depois, percebeu “[...] com que viva intensidade a mesma fórmula de pathos, arqueologicamente fiel [...], enraizou-se nos círculos de artistas.” (WARBURG, 2015, p. 90). Se o *pathos* é o “gesto emotivo”, o *formel* é a “fórmula”. Warburg, não opta pelo substantivo *formel*, sobre o *form* (forma) por acaso. “A composição formular implica a impossibilidade de distinguir entre criação e performance, entre original e repetição” (AGAMBEN, 2012, p. 28). Uma “fórmula” alude à possibilidade de reprodução

fenomenológica, assim como fizeram os artistas renascentistas, ao recorrerem à Antiguidade para representar ações específicas de movimento ou sentimento.

Warburg não fica satisfeito em apenas identificar as fórmulas, ele as coloca em diálogo com o tempo, identifica como elas sobrevivem. A *Nachleben* ou, como prefere Georges Didi-Huberman (2013, p. 43), a sobrevivência, é uma concepção inspirada pelos estudos do antropólogo britânico Edward Tylor, que, em seu trabalho seminal *Primitive Culture* (1871), afirma:

Entre as evidências que nos ajudam a traçar o curso que a civilização do mundo realmente seguiu está essa grande classe de fatos que denotam ser conveniente introduzir o termo "sobreviventes". Estes são processos, costumes, opiniões e assim por diante que foram levados à força do hábito para um novo estado da sociedade diferente do original e assim permanecem como provas e exemplos de uma condição antiga da cultura [...]. (TYLOR, 1920, p. 16, tradução nossa).

No entanto, a proposta de Warburg acerca da *Nachleben*, transcende a perspectiva tyloriana de que “[...] a ideia de sobrevivência seria, [...], uma expressão específica do *rastró*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 48). A sobrevivência escapa totalmente ao olhar atento dos três irmãos da fábula referenciada por Carlo Ginzburg em sua célebre coletânea de ensaios *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história* (1986): não tem nada de vestigial, não é uma prova de uma condição antiga, ela não é uma pegada ou um tufo de pelos preso a um galho, um indício de algo que já foi, ela está viva. Mesmo assim, o historiador italiano chega muito próximo do conceito warburguiano ao comparar História e Medicina através de seus processos epistemológicos. Ele escreve:

Nesse sentido, o historiador é comparável ao médico, que utiliza os quadros nosográficos para analisar o mal específico de cada doente. E, como o do médico, o conhecimento histórico e indireto, indiciário, conjectural. (GINZBURG, 1989, p. 157).

É inegável a existência de uma relação entre as duas áreas do conhecimento, mas, ao menos no que tange à discussão do conceito *Nachleben*, o historiador – ou o teórico da cultura – estaria menos disposto a descobrir o mal que aflige seu paciente e mais interessado em sua nosografia. Warburg não se interessou em encontrar a origem de seu objeto de estudo, mas de organizá-lo, como em um cladograma que exclui o ancestral comum primeiro. Na perspectiva warburguiana, a própria cultura é vista como “[...]um processo de *Nachleben*, isto é, de transmissão, recepção e polarização [...] dos símbolos e de sua vida na memória social” (AGAMBEN, 2015, p. 118). Logo, como as imagens estudadas por Warburg, a fórmula do

andar do *catrin* não se restringe apenas ao *dandy*. Na Inglaterra, um século antes, outra personagem apresentava um comportamento similar.

Os *macaronis* ingleses são – assim como os *catrines* americanos – um grupo que toma como referência a vida na parte continental europeia (AMANN, 2015, p. 9). No entanto, o *macaroni* afasta-se do conceito de dandismo baudelairiano na medida em que sua preocupação estética se baseia na extravagância e não na simplicidade, como visto em *The Shuffling Macaroni* (Figura 43), produzido por Matthew Darly e publicado em Londres.



Figura 43 – Matthew Darly. *The Shuffling Macaroni* (1772). Água-forte. 17,8 x 13 cm. Fonte: Acervo digital do British Museum.

A gravura integra o terceiro volume de um conjunto de trinta e nove ilustrações intitulado *Macaronies, Characters, Caricatures* (1772). Nessa série, o foco de Darly foi catalogar os vários tipos de *macaronies* – mas também inclui alguns outros personagens

curiosos da vida citadina. Em *The Shuffling Macaroni*, um *macaroni* anda apoiando-se em sua bengala, enquanto observa seu reflexo em um espelho. O cabelo volumoso, preso em um rabo de cavalo com um grande laço, é comum nessas representações satíricas, sendo o principal recurso utilizado para identificação da personagem. O verbo *to shuffle*³⁰, atribuído à personagem, já indica um forte juízo de valor, pois o *shuffling macaroni* é um homem ardiloso, pretencioso e falso. No entanto, as gravuras de Darly não ficam apenas no campo da crítica, “o foco na autenticidade e singularidade dele obscurece as relações entre os grupos na sociedade [...]” (AMANN, 2015, p. 166).

No andar autoapreciativo do *macaroni* está a mesma impossibilidade de identificação social presente no *dandy*. As duas figuras transitam entre o alto e baixo, coisa que é mais difícil para o *catrín* de Posada, que tem sua proveniência escancarada pela ausência de seu sapato. Contudo, o *macaroni* de Darly também possui suas singularidades. Enquanto os outros dois andam despreziosamente por qualquer localidade, apreciando seus arredores, ele só tem olhos para sua aparência – mesmo que isso não detenha o ímpeto de seu andar. O mesmo ímpeto mantido por uma outra personagem ainda mais antiga.

O *catrín*, o *dandy* e *macaroni* compartilham de grande interesse pelas práticas aristocráticas. Postura, códigos e, principalmente, indumentária. Esta, fortemente apropriada por esses sujeitos desajustados, já fora desvelada trezentos anos antes do *catrín* de Posada pela obra *Le Jardin de la Noblesse Française dans lequel ce peut cueillir leur maniere de Vettements* (1629). Dentre as dezenove gravuras da série, a sexta (Figura 44) chama-nos a atenção por apresentar um homem bem vestido, portando um chapéu de plumas e botas de cavalgada, caminhando em uma cena bucólica, enquanto desembainha sua espada. Em seu leve caminhar notamos a mesma força patética que interessará aos gravuristas dos séculos seguintes.

³⁰ “TO SHUFFLE. To make use of false pretences, or unfair shifts. A shuffling fellow; a slippery shifting fellow.” (TO SHUFFLE, 2002, n. p.).



Figura 44 – Abraham Bosse. Homme sortant son épée du fourreau (1629). 14 x 9,5 cm. (dimensões da página). Fonte: Acervo da Biblioteca Gallica.

A série *Le Jardin de la Noblesse Française* foi produzida por Abraham Bosse e apresenta a maneira com que os nobres franceses compunham seu vestuário na época. O foco da série está apenas nos modos de vestir dentro do grupo, deixando de lado quaisquer práticas cotidianas (GOLDSTEIN, 2012, p. 51-52). Todavia, Bosse a produz em um contexto de elitização do vestir, onde uma lei suntuária havia sido revogada no mesmo ano (KÖHLER, 1930, p. 289). Impostas com o intuito de refrear o consumo ostentatório da plebe, essas leis definiam limites para formas, estilos e materiais usados na confecção de roupas, mantendo assim a distinção do modo de vestir da nobreza. Ao publicar *Le Jardin de la Noblesse Française*, Bosse atua em duas frentes, corrobora para a elitização dessa indumentária,

mostrando o que era exclusivo à aristocracia, mas também acaba por facilitar, por meio do retrato, a subversão desses códigos vestuários (GOLDSTEIN, 2012, p. 55).

O que vemos em Posada, Egerton, Darly e Bosse é a reverberação do movimento que possui seus primeiros modelos na antiguidade – assim como o dandismo possui os seus em César, Catilina e Alcebiades (BAUDELAIRE, 1996, p.43). O andar do *catrin*, bem como o dos que estão juntos em sua coreografia, é o andar de Marte, o andar de um fantasma que avança para a batalha. Vemos a fórmula presente no *Mars Gradivus* (

Figura 45) – produzida em Florença pelo artista holandês Willem Danielsz van Tetrode –, vemos um Marte que avança graciosamente em um estado de êxtase para a combate. Passadas largas, tronco projetado para frente e um olhar alto, o mesmo marchar do Marte romano (Figura 46). Warburg, inclusive, também percebe esse movimento de Marte incrustado no espírito legado ao *dandy*, o espírito do herói, o espírito de Hércules.



Figura 45 – Willem Danielsz van Tetrode. Mars Gradivus (c. 1560). Bronze. 39.5 cm. Fonte: Acervo Frick Collection.



Figura 46 – Anônimo. Gema com *Mars Gradivus* (c. 200). Entalhe em cornalina. 1,7 cm. Fonte: Acervo do Museum of fine Arts



Figura 47 – Agostino di Duccio. *Ercole* (1447-1454) – Detalhe do painel 25 do Atlas Mnemosyne. Relevo em mármore. Fonte: Página da revista Engramma.

No painel 25 do *Atlas Mnemosyne* de Warburg vemos o *Ercole* (Figura 47) que fora gravado nas paredes do Templo Malatestiano. O herói grego aflora no *Quattrocento* com suas formas clássicas, na mesma configuração de seu antecessor romano e seu predecessor florentino. Através dele notamos como

A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmiais, à sua própria morte: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo, ainda mal definido de uma “memória coletiva”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55).

Nossos gravuristas, através de um empréstimo anacrônico, revivem fórmulas que não foram criadas por nenhum deles. Eles reascendem uma chama através da brasa de Mnemosyne, que preserva seu potencial ignitor com o sopro do tempo. O *catrín* é uma montagem multitemporal em sua constituição, tanto como *calavera* quanto como caminhante.

4.1.2 A anacronia que nos espera no mar

Octavio Paz exalta a contemporaneidade da obra de Posada em um breve texto usado como prólogo ao catálogo da *Exposición de Grabados de Cartón y Papel de México* (1980) realizada no Museo de Arte Moderno de México. Suas produções teriam se mantido atuais, mesmo com o passar das décadas, dada a técnica refinada aplicada em seus traços e em sua carga humorística (PAZ, 1987, p. 182). Estar diante de Posada é como estar diante do próprio tempo, é como estar diante de um fluxo irrefreável que transcende qualquer noção eucronica de época ou lugar. Nas *calaveras* vemos a continuidade de uma tradição advinda do século XV e, ao menos quanto ao movimento do *catrín*, não seria exagerado afirmar que ele se mantém contemporâneo desde o século II. Para pensar Posada nos resta olha-lo a partir de um movimento *an-acrônico*, atentando para os seus desencontros e desvios (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22-24).

Contemplar o anacronismo é conceber que o inovador ou marginal – adjetivos incansavelmente apregoados ao nosso gravador – são inacessíveis se pensados apenas no contexto da época. O anacronismo é anti-histórico, ele “[...] oculta as condições mesmas de toda historicidade. Há história à medida que os homens não se ‘assemelham’ ao seu tempo, à medida que eles agem em ruptura com o ‘seu’ tempo [...]” (RANCIÈRE, 2011, p. 47).

Lucien Febvre, em sua célebre crítica ao anacronismo, afirma que

Cada época fabrica mentalmente seu universo. Ela não o fabrica apenas com todos os materiais de que dispõe, todos os fatos (verdadeiros ou falsos) que herdou ou que acaba de adquirir. Fabrica-o com seus dons próprios, sua engenhosidade específica, suas qualidades, seus dons e suas curiosidades, tudo aquilo que a distingue das épocas precedentes. (FEBVRE, 2009, p. 30).

É tentador pensar o anacronismo como Febvre. Se nos guiarmos por Didi-Huberman, Rancière ou Agamben, ainda é plenamente possível considerar a passagem do cofundador dos *Annales*, desde que com uma pequena adaptação. Troquemos “época” por “sujeito”, ela não determina a partilha do tempo, não existe uma hierarquia, o antigo pode irromper no contemporâneo, desordenando a eucronia, “[atravessando] todas as contemporaneidades. A concordância dos tempos – quase – não existe” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 21). O que existe é um imensurável mosaico de experiências situado no eterno.

Se um mosaico é uma organização justaposta de pequenos materiais, o mosaico de experiências é constituído de tempo, de “[...] cristais de memória histórica, ‘fantasmatas’ [...], em torno dos quais o tempo escreve sua coreografia” (AGAMBEN, 2012, p.29). Didi-

Huberman (2013, p. 425-426), por meio de uma passagem de Hannah Arendt, também faz uso da analogia da cristalização. Arendt, acerca do que chama de “pensar poeticamente”, diz:

E esse pensar, alimentado pelo presente, trabalha com os “fragmentos do pensamento” que consegue extorquir do passado e reunir sobre si. Como um pescador de pérolas que desce ao fundo do mar, não para escavá-lo e trazê-lo à luz, mas para extrair o rico e o estranho, as pérolas e o coral das profundezas, e trazê-los à superfície, esse pensar sonda as profundezas do passado — mas não para ressuscitá-lo tal como era e contribuir para a renovação de eras extintas. O que guia esse pensar é a convicção de que, embora o vivo esteja sujeito à ruína do tempo, o processo de decadência é ao mesmo tempo um processo de cristalização, que nas profundezas do mar, onde afunda e se dissolve aquilo que outrora era vivo, algumas coisas “sofrem uma transformação marinha” e sobrevivem em novas formas e contornos cristalizados que se mantêm imunes aos elementos, como se apenas esperassem o pescador de pérolas que um dia descera até elas e as trará ao mundo dos vivos — como “fragmentos do pensamento”, como algo “rico e estranho” e talvez mesmo como um perene *Urphänomene*. (ARENDR, 2008, l. 148).

Georges Didi-Huberman também evoca os versos do espírito Ariel, presentes na passagem da peça shakespeariana *A tempestade* (ato 1, cena 2)³¹, para assinalar as preciosidades encontradas no fundo do mar, ou melhor, para o que se tornou precioso no contato com o meio. Logo, o mar seria um meio capaz de criar tesouros, capaz de cristalizar os materiais deixados para trás que ainda aguardam o pescador para trazê-los à tona, para torná-los contemporâneos. Esse movimento não ocorre sem os insumos do tempo, para contar a história é necessário acolher os elementos menos densos, flutuantes (memória), da mistura (tempo) já decantada (anacronizada), “[...] a memória é *psíquica* em seu processo, anacrônica em seu efeito de montagem, reconstrução ou ‘decantação’ do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 41).

Aby Warburg, como um inusitado pescador de pérolas, tomou ciência dessa situação e chegou à conclusão: “para conhecer completamente esse meio vital, esse meio de sobrevivência, seria preciso viver nele, afogar-se, perder a vida” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 425). Ao que parece, ele não buscou apenas por tesouros, ou melhor, ele mergulhou atrás de seus próprios tesouros, “ele se interessava tanto pelo quadro artisticamente mau como pelo bom” (WIND, 1997, p. 89). Para continuarmos no mar, cabe destacar também uma curiosa personagem usada por Vilém Flusser em seu único romance, *Vampyroteuthis infernalis* (1987).

Didi-Huberman nos fala de pérolas como tesouros. No entanto, se para nós elas o são, para suas produtoras são o resultado de um comportamento reativo de seu sistema imunológico. Ostras pertencem ao filo dos moluscos, são, como nos diz Flusser, animais moles, lentos e

³¹ Segundo Vera Ribeiro – tradutora de *A Imagem Sobrevivente* (2013) –, em nota presente na página 424, o trecho é o seguinte: “ Cinco braços sob as águas está teu pai; / De seus ossos nasce o coral, / O que eram seus olhos são pérolas: / Nada que nele esmaça / O mar deixa de transformar / Em insólito tesouro.”

viscosos, vivem protegidas dentro de suas conchas, muito diferentes de seu companheiro de filo, o *Vampyroteuthis infernalis* ou a Lula-vampira-do-inferno. Ele é um Cephalopoda, móvel, voraz e, o mais relevante, completamente diferente de nós humanos, ao mesmo tempo em que somos iguais. O *Vampyroteuthis* e o homem são seres de três camadas, uma externa nos diferencia do mundo (ectoderma), uma interna nos ajuda a digeri-lo (endoderma) e uma medial nos orienta nele (mesoderma) (FLUSSER; BEC, 2011, p. 15-16). Mesmo estruturalmente parecidos, os humanos e o *Vampyroteuthis* tomaram rumos diferentes: nós fomos para o solo continental, abandonamos nossa horizontalidade em prol da verticalidade, já nosso irmão foi para as profundezas dos oceanos, até milhares de metros abaixo de nós, lá ele adotou uma forma verticalmente espiralada, retorcida sobre si mesma.

Os humanos, até mesmo os pescadores de pérolas, não suportam o ambiente do *Vampyroteuthis*, a pressão avassaladora do mar profundo é inversa as condições de nossa sobrevivência. Mesmo assim, esses seres que não são nem polvos nem lulas, quando capturados, podem sobreviver alguns meses fora de seu habitat e, ao pormos nossos olhos sobre ele, ele se mostra um horroroso abismo. Um abismo que nos devolve um olhar, um antigo olhar laçado de centenas de milhares de anos atrás. Os fósseis de exemplares da ordem *Vampyromorphida* datam do Jurássico Superior, mas esse molusco infernal foi o único que sobreviveu até nossos dias (FISCHER; RIOU, 2002, p. 3). A Lula-vampira-do-inferno manteve, através das eras, seu *bauplan* básico, ela é um verdadeiro fóssil-vivo.

Quando nos olha com seus grandes olhos pálidos, os mesmos olhos que foram transformados em pérolas pelo mar shakespeariano, somos incomodados por sua aparência primal, ele “é um bloco de pré-história subitamente presentificado, um ‘resto vital’ que de repente ganha vida. E um fóssil que se põe a dançar ou até a gritar” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 295). Vemos o que somos e o que poderíamos ter sido, vemos uma imagem anacrônica e contemporânea de nós mesmos. O *Vampyroteuthis infernalis* é indubitavelmente nosso contemporâneo, pois o contemporâneo se dá

[...] numa desconexão e numa dissociação. Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

Nesse ponto, o *catrín* e a Lula-vampira-do-inferno convergem para um movimento pendular de aproximação e afastamento, sendo contemporâneos de suas épocas ao mesmo

tempo em que não o são. Se o *catrín* de Posada for contemporâneo de nossos netos, como Octavio Paz diz, ele é como o ser que habita as profundezas dos oceanos, que carrega em seu próprio corpo as marcas, as queimaduras, de outros tempos. Posada, para criar seu cavalheiro errante, se afasta de seu tempo para tomar da dimensão eterna o movimento e as ferramentas necessárias para o viver de sua personagem, da mesma forma que o *Vampyroteuthis infernalis* tomou para si tudo que lhe foi necessário para sobreviver.

4.2 LA CATRINA, RIVERA E A MÁQUINA MITOLÓGICA

Em *Posada: Printmaker to the Mexican People* à uma outra obra é designada os termos *dandy* e *catrín*. A *calavera* presente em *Remate de calaveras alegres y sandungueras* (Figura 48) é intitulada como *Calavera of the Female Dandy* ou *Calavera de la Catrina*. Esses dois títulos alternativos foram dados tomando como referência parte do poema presente na publicação original. Em suas dezoito estrofes, ele critica o apego desmedido de diversas mulheres às futilidades. Essas que pouco se importam com seu inevitável devir, a morte.

REMATE DE CALAVERAS ALEGRES Y SANDUNGUERAS

Las que hoy son empolvadas GARBANCERAS,
pararán
en
deformes
calaveras.



Hay hermosas garbanceras,
De corsé y alto tacón;
Pero han de ser calaveras,
Calaveras del montón.

Gata que te pintas chapas
Con ladrillo o barnellón;
La muerte dirá: «No escapas,
Eres cráneo del montón.»

Un exámen voy a hacer,
Con gran justificación,
Y en él han de aparecer
Muchos cráneos del montón.

Hay unas gatas ingratas,
Muy llenas de presunción,
Y matras como ratas,
Que compran joyas baratas
En las ventas de ocasión.

A veces se llaman «Rita»,
Otras se llaman «Conceito»,
Y a otras les dicen «Pepita»;
A esas la muerte les grita:
«No se duerman, que yo velo,
«Y en llegando la ocasión,
«Heridas por un torzón,
«Calaveras del montón
«Al hoyo iréis a parar.»

Hay unas «Rosa» feagantes,
Porque compran «Pachuli»
Unas «Trinis» trigarantes,
Y unas «Choles» palpitantes,
Dulces como un piruli;
Pero también la pelona
Les dice sin emoción,
«No olviden a mi persona,
«Que les guarda una corona
«De muelas en el panteón.»

Vienen luego las mañosas
Que «Conchitas» se hacen llamar,
Y que aunque sean pretenciosas,
No tienen perlas preciosas,
Sino maza hasta más dar.

A veces se llaman «Filomenas»,
Que usan vestido guacón
Y no han de algo en relieve,
Les han de archar sus panes
La «Pasa» que se ve en él.

Siguen las Petras airoas,
Las Clotildes y Manuelas,
Que piercas y mantecoras,
Son flojas y pingajosas
Y rompen muchas cazuelas.
La entulada misteriosa,
Que impera allá en el Panteón,
Y es algo cavilosa,
Con su guadana flosa
Las echará al socavón.

Las Adelaidas traidoras,
Que aparentan emoción
Si oyen frases seductoras,
Y que son estafadoras
Y muy flojas de pilón;
Se han de ver próximamente,
Sin poderlo remediar,
Sumidas enteramente
En el hoyo pestilente
De donde no han de escapar.

Las Enriquetas melosas,
Unidas a las Julianas,
Y a las Virginias tramposas,
Que compran baratas cosas,
Aunque resulten mal sanas;
Pagarán su picudez
Y sus mañas de agiotista,
Sumiéndose en la estrechez
Y en la inmundicia lóbreguez
Porque la muerte es muy lista.

Las pulidas Carolinas,
Que se van a platicar
En la tienda de las espinas,
Y se la echan de catrinas,
Porque se saben peinar:

Han de dejar sin excusa
Los listones y el crepé,
Y en un hoyo cual de tusa,
Se hundirán con todo y blusa,
Con choclos y con corsé.

Las Marcelas y las Saras,
Que al Cine van a gozar,
Vendiendo hasta las cucharas,
Y se embadurnan las caras
Porque pretenden gustar,
Serán indudablemente,
Sin ninguna discusión,
Be improviso o lentamente
Esqueleto pestilente,
Calaveras del montón.

Y las gatas de figón,
Que se hacen llamar «Carmela»,
Por producir emoción,
Y tienen el bodegón
Tan sucio que desconcieta;
Han de pagar su pereza
Que dá mortificación,
Sumiéndose de cabeza
En el fondo de la mesa,
A ser cráneos del montón.

En fin, las Lopes y Pitas,
Las Eduwigis y Lailas,
Las perfumadas Áuitas,
Las Julias y las Chuchitas,
Tan amantes de las galas;

Han de sentir por final,
Diciendo «Miren que caso»,
El guadañozo fatal,
Y hidas como tamsi,
Verán que llegó su ocaso.

Pero no quiero olvidar
A las lindas Margaritas,
Tan amantes de bailar,
Y a quienes gusta ostentar,
Porque se creen muy bonitas,
La muerte las ha de herir,
Sin mirar su presunción,
Y aunque se van a aligir
Yo les tengo que decir
«Calaveras del montón.»

Las Gumesudas e Irenes,
Las Gilbertas y Ramonas,
Que quieren siempre ir en trenes,
Y que abran mucho las sienas
Porque se juzgan perenosas;
Las Melquiades y Rebecas,
Las Amalias y Juaitillas,
Que unas son sucias y mocas
Y otras se juzgan mañosas
Y presumen de bonitas;

Las Romanas y Esperanzas,
Las Anasta-las famosas,
Que son gurbias y muy lanzas
Y parecen gatas mañosas;
Porque son muy labiosas;
Todas, todas en montón,
Sin poderlo remediar,
En llegando la ocasión,
Calaveras del montón,
En la tumba han de parar.



Imp. de A. Vanegas Arroyo,
2ª de Sta. Teresa núm. 43,
México. — 1913.

Figura 48 – José Guadalupe Posada. Remate de calaveras alegres y sandungueras (1913). Agua-forte. Fuente: Acervo digital do Instituto Ibero-Americano.

Logo após o título da publicação original lê-se: “As que hoje são maquiadas GARBANCERAS, terminarão como deformes calaveras”³². O emprego do termo *garbancera* é uma atribuição valorativa. Segundo Agustín González, as *garbanceras* eram as mulheres de descendência indígena que tentavam imitar o modo de vida europeu, ou de suas senhoras, mas que, dada sua condição social, tinham como base alimentar o grão-de-bico (*garbanzo*), um alimento barato e vinculado aos pobres (GONZALÉZ, 2008, p. 164). O verbete presente no *Vocabulario de mexicanismos* (1899) reforça parcialmente a proposição de González, um “garbancero” seria um “jovem criado ou criada de raça indígena ou mestiça que se ocupa do serviço doméstico” (GARBANCERO, 1899, p. 227, tradução nossa). O *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*, por sua vez, define o *garbancero* como uma “pessoa que se distingue entre os de sua classe ou grupo por suas más condições morais ou caráter” (GARBANZO, 2011, l. 48, tradução nossa).

As *garbanceras* seriam então essas mulheres que, assim como os *calaveras*, os *catrines*, *dandies* e *macaronies*, se preocupavam com o seu vestir independentemente de seu grupo social. O poema que acompanha a *calavera* mostra as vaidades de várias dessas mulheres cuidadosas com sua aparência e tão desleixadas com os assuntos da alma, como no caso das Carolinas, que só tem olhos para seus penteados tão adornados que beiram o ridículo.

As polidas Carolinas,
Que se vão a falar
Nas lojas e nos cantos,
Elas a chamam de *catrinas*
Porque sabem se pentear:
Vão deixar sem falta:
As fitas e o crepé³³,
Em um buraco como de tuza³⁴,
Se enfiam com tudo e blusa,
Com sapatos e com espartilho.
(REMATE de calaveras alegres y sandungueras, 1913, n. p.)³⁵.

É nessa paradoxal personagem que Diego Rivera encontra o que julga ser a força capaz de nutrir seu projeto de construção de uma autêntica identidade nacional mexicana. Ela foi a escolhida para estampar o centro de *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947) e para ocupar o lugar da mãe do México e de sua própria. Rivera nasceu em Guanajuato,

³² No original: “Las que hoy son empolvadas GARBANCERAS, pararán em deformes calaveras”.

³³ Utensílio de espuma usado para dar volume ao cabelo.

³⁴ Pequeno roedor aparentado com os esquilos e castores.

³⁵ Las polidas Carolinas./ Que se van a platicar/ En la tienda y las esquinas./ Y se la echan de catrinas/ Porque se saben peinar./ Han de dejar sin excusa/ Los listones y el crepé./ Y en un hoyo cual de tuza./ Se hundirán con todo y blusa./ Con choclos y con corsé.

no ano de 1886. Aos dez anos passou a ter aulas na Academia de San Carlos, a mais antiga escola de artes da América Latina. É nesse período que ele conhece o gravador José Guadalupe Posada, que nunca lecionou na instituição, mas sua oficina ficava nas imediações. Quando a caminho de suas aulas, Rivera passava pela oficina e o via trabalhar. Na fachada do pequeno estabelecimento, encontrava-se escrito o seguinte: “Ilustraciones para periódicos, libros y anuncios/ J.G. Posada/ Taller de grabado/ Grabado y Litografía” (DURÁN, 2009, p. 19).

Posada trabalhava com ilustrações para livros, periódicos, embalagens diversas e cartas de baralho, tudo que pudesse ser gravado em matriz e reproduzido em algum suporte tinha espaço em seu ofício. Desde o início de sua carreira, em 1871, Posada esteve envolvido com gravuras de cunho satírico para pequenos periódicos (DURÁN, 2009, p. 50-55). Seu ramo de trabalho nunca proporcionou fortunas, mas ele sempre contou com uma estrutura mínima em sua oficina e certo conforto em sua casa.

Em 1936, Rivera produz a série de murais *Carnaval de la vida mexicana* (1936), onde retrata cenas da história mexicana em uma analogia com o carnaval de Huejotzingo, festa típica da cidade homônima. No terceiro e último painel, intitulado *México folklórico y turístico* (Figura 49), Rivera apresenta uma dupla de homens zoomorfizados em asnos, seguidos por uma alva e altiva mulher caucasiana. Os homens tomam nota do evento enquanto seguram bolsas cheias de dinheiro, a mulher, por sua vez, observa com certo tom de superioridade a turba de *chinelos*. O próprio Rivera relata em sua biografia que a obra foi

[...] um [painel que] zombou o México dos turistas e folcloristas – esses tipos urbanos foram dissecados e suas pretensões imbecis foram satirizadas por orelhas de jumento brotando de suas cabeças. (RIVERA; MARCH, 1991, l. 133, tradução nossa).



Figura 49 – Diego Rivera. México folklórico y turístico (1936). Fresco. 388 x 210,5 cm. Fonte: Portal de conservação do Museu de Belas Artes.

Entre os quatro painéis de *Carnaval de la vida mexicana*, *México folklórico y turístico* chama a atenção pela irrupção de uma personagem que por mais de uma década não aparecia na obra de Rivera, a Morte. A figura esquelética, coberta com um manto preto, com a palavra *eternidad* escrita em sua fronte faz-se presente cumprindo o mesmo papel com que Holbein, Baldung Grien, Dürer, Bruegel e tantos outros retrataram-na séculos antes: como uma presença didática e equalizadora das diferenças sociais. A própria disposição das personagens no mural sinaliza essa relação, todos os três painéis podem ter sua narrativa acompanhada de cima para baixo. No caso de *México folklórico y turístico*, a mulher caucasiana ocupa toda a parte superior

da obra, indicando sua superioridade frente ao povo mexicano, mas, simultaneamente, a *Eternidad* fez-se presente, indicando ao folião – vestido como um soldado das tropas turcas que apoiaram a França durante a Batalha de Puebla (1862) – que o tempo não tardará em equalizar as diferenças entre eles.

A *Eternidad* pouco tem a ver com a figura esquelética de *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, a *Catrina* carrega muito mais sobre seus ombros. Pendurado sobre os ombros da *Catrina* encontramos uma echarpe um tanto inusitada. O acessório é feito com a pele de uma serpente emplumada, em referência à icônica divindade asteca Quetzalcoatl. Nesse vestir, ela é a fusão do casal de divindades que governa o submundo asteca, Mictecacihuatl e Mictlantecuhtli, coroada como a corporificação da nacionalidade Mexicana. Essa reminiscência do México pré-colombiano e da Europa dos séculos XV e XVI está de braços dados com Posada e com o jovem Rivera de *Merchant of Art*. Nessa analogia a uma família, o pintor retrata-se como herdeiro de uma tradição antiga que perpassou os séculos – representados pelas proeminentes figuras mexicanas e espanholas, da colônia até os contemporâneos do pintor, dividem espaço com a população marginalizada, com as elites, com as forças do Estado e as revolucionárias – e só fora resgatada por Posada.

Diego Rivera, como Posada fez em 1888 e 1889, também atenta para a celebração do *Día de Muertos*. Ele retrata o evento em três obras, por dois vieses principais: o intimista e o festivo. *The Sacrificial Offering Day of the Dead* (1923-4) e *The Day of the Dead* (1944) retratam a relação ritualística, familiar e íntima das oferendas aos finados, se diferindo assim da turbe de foliões presentes em *The Day of the Dead* (1924). As duas obras de 1924 foram pintadas nos muros da SEP, para o projeto que foi o estopim da primeira saída de Rivera do Partido Comunista Mexicano (PCM).

4.2.1 O comunismo em Rivera

A relação entre Rivera e o Partido Comunista Mexicano (PCM) foi conturbada desde de sua afiliação em 1922. Logo no ano seguinte à sua admissão, Rivera tem seu primeiro atrito com o partido ao começar a se dedicar aos murais da SEP – finalizados somente cinco anos depois. Com esse trabalho, sua já baixa participação nas atividades do partido cai ainda mais, culminando em um pedido de desligamento. No entanto, o afastamento dura pouco mais de um ano.

Em julho de 1926, Rivera retorna ao partido. Na ocasião, ele afirmara que dedicar-se-ia exclusivamente ao Marxismo-Leninismo-Stalinismo, a única linha política capaz de fomentar a “boa pintura” (WOLFE, 1963, p. 405). Nesse retorno, torna-se um membro ativo, tanto que sua dedicação é reconhecida quando viaja como representante da comissão mexicana do PCM para a União Soviética em 1927, para a comemoração do décimo aniversário da Revolução de Outubro. No entanto, esse retorno foi breve, pois em setembro de 1929 novamente se afasta do partido, dada as acusações de ter trabalhado em conjunto com o “governo burguês” de Obregón, pintando murais e aceitado um cargo governamental (WOLFE, 1963, p. 229-230).

Bertram Wolfe (1963, p. 233), que além de biógrafo era amigo do artista, afirma que questionou tanto a Rivera quanto ao PCM a respeito da expulsão, ambos respondem a mesma coisa: o problema havia sido seu trotskismo. Wolfe não aceita essa resposta, afirmando que nem Rivera, nem o partido justificaram adequadamente o episódio. Para ele, Rivera teria aderido à proposta trotskista somente após sua expulsão. Todavia, sua imagem dentro da esquerda americana alinhada a Stalin parece ter sofrido bastante com o ocorrido, tanto que só voltará as fileiras do partido em 1954, após várias tentativas de readmissão terem sido negadas.

O trabalho de Rivera também é apreciado fora do México, tanto por sua qualidade estética formal quanto por seu alinhamento com o ideário comunista. Tanto que John Dos Passos escreve o artigo *Paint and Revolution* (1927) para a revista marxista estadunidense *The New Masses*. Dos Passos (1927, p. 15) exalta Rivera como um dos expoentes da arte popular e como símbolo do começo de uma revolução artística no México. A pintura mural seria o pináculo de sua preocupação com a cultura mexicana e com a socialização da arte. O abandono do individualismo nos murais de Rivera, iria na contramão da “característica burguesa” individualizante das produções de seus contemporâneos. Entretanto, cinco anos após *Paint and Revolution*, Robert Evans (pseudônimo do escritor Joseph Freeman) escreve *Painting and Politics* (1932) para a mesma revista, em uma clara referência ao artigo anterior, rechaçando a obra do pintor mexicano.

Partindo de suas impressões sobre a exposição realizada em 1931 no Museum of Modern Art (MoMA), Evans descreve as telas de Rivera como “entediantes”, com uma “repetição monótona de cores” e “falta de imaginação”. Para ele, o mérito de Rivera residiria mais nos temas por ele abordados, do que em sua técnica. “Nesse sentido, os trabalhadores mexicanos teriam feito mais por Rivera, do que ele por eles” (EVANS, 1932, p. 22, tradução nossa). Além disso, a própria condição socioeconômica do México favoreceria a fama de Rivera. Pois, para Evans (1932, p. 22), nessa colônia semitropical habitada por indígenas e

iletrados, a ausência de literatos e escritores contribuiu para a ascensão de pintores medíocres como Rivera a figuras políticas relevantes.

A formação do pintor não passa sem ser criticada. Através de uma breve cronologia da vida e obra de Rivera, Evans identifica três estágios: um pré-revolução, onde Rivera estava dividido entre os estilos modernista e acadêmico; outro revolucionário, onde ele teria se inspirado no movimento e o último, então presente, onde o pintor abandona a revolução e cede à burguesia. Evans também é crítico ao período em que Rivera estuda na Europa, lá ele teria somente imitado “[...] os estilos e temas de seus contemporâneos franceses” (EVANS, 1932, p. 22, tradução nossa), assim não se destacando entre tantos outros artistas talentosos. Curiosamente, o detrator de Rivera não passou bons momentos frente ao Partido Comunista após sua dura crítica. Tratando de sua decisão de pintar na SEP, Rivera devolve a crítica:

Por causa dessa mudança em meu plano, acusações foram feitas contra mim por uma comissão liderada por Joseph Freeman. De Freeman, direi apenas que, quando sua hora de esclarecimento chegou, ele também falhou em satisfazer o Partido e foi expulso como, de fato, sempre merecera ser. (RIVERA; MARCH, 1991, l. 153, tradução nossa).

É longe do partido que, após os casos Rockefeller e Hotel Reforma – onde seu trabalho foi, respectivamente, destruído e não exposto, juntamente com a perda do interesse tanto de empresários estadunidenses quanto mexicanos pelo financiamento de suas obras – que Rivera volta-se para a militância a política comunista filiando-se à Quarta Internacional, de Trotsky. Ao final de 1937, Rivera dá asilo para Trotsky em sua casa e é somente pouco antes do fim da conturbada estada do revolucionário no México – que culmina em sua morte em 1940 –, que Rivera volta a pintar ativamente, voltando também a ser comissionado e a participar de exposições no México e nos Estados Unidos. Trotsky também tece elogios a Rivera em seu artigo *Art and Politics* (1938), publicado na revista *Partisan Review*.

No campo da pintura, a Revolução de Outubro encontrou seu maior intérprete não na URSS, mas no longínquo México, não entre os “amigos” oficiais, mas na pessoa do chamado “inimigo do povo” que a Quarta Internacional se orgulha de integrar em suas fileiras. Nutrido das culturas artísticas de todos os povos, todas as épocas, Diego Rivera se manteve mexicano nas mais profundas fibras de seu gênio. (TROTSKY, 1938, p. 7, tradução nossa).

Trotsky (1938, p 8-9) diz ter encontrado nos murais de Rivera a confluência entre a luta de classes e o prazer estético, murais que só teriam aparecido graças a inspiração tomada dos eventos da Revolução de Outubro. No entanto, essas obras coloridas e abarrotadas

sinalizam a existência de uma inclinação política que, embora influenciada por suas experiências e frustrações com o Partido Comunista, o ultrapassa. Rivera, quanto à SEP, não foi contratado simplesmente para decorar as paredes da secretaria inspirado pelo caso soviético, mas sim para auxiliar na construção de uma narrativa que corroborasse com um projeto pós-revolucionário de conciliação nacional.

4.2.2 O engenho de uma máquina

Os murais de Rivera são amplamente conhecidos por seu caráter didático e de valorização da cultura popular mexicana. No entanto, a produção de pinturas nesse suporte, que ficou muito ligada à figura de Rivera, tem início em um contexto nacional de unificação pós-revolução ou, como o então presidente Álvaro Obregón preferia chamar, *reconstrucción*. Para Rita Eder (1990, p.105-106), a reconstrução promovida pelo governo Obregón no campo estético iniciou-se em 1921, a partir da criação da SEP. A secretaria seria o primeiro passo para o fomento de uma arte conciliadora e engajada na integração da população em um projeto de “Estado Moderno”.

Como dirigente da nova instituição, fora nomeado José Vasconcelos³⁶. Com o cargo veio também a incumbência de elaborar um programa educacional que conciliasse, em um país com uma taxa de analfabetismo de 90%, estética e cultura. Assim se dá o nascimento do Muralismo como uma política institucional (AGUILAR-MORENO; CABRERA, 2011, p. 26). Rivera, quando volta ao México após seu período de estudos na Europa, rapidamente adere ao projeto de Vasconcelos, iniciando sua busca por uma herança que justificasse essa unificação nacional.

A partir de 1923, ele retrata de forma contínua o proletariado mexicano. A influência do PCM é marcante em Rivera a partir desse momento. Mesmo com suas diferenças com o partido, o muralista permanece fiel a um ideal de arte voltada para todos os trabalhadores, atentando também para a miscigenação e sincretização das figuras do indígena e do *mestizo*, do católico e do pagão. Mesmo com o fim de governo Obregón e a saída de Vasconcelos do secretariado, em 1924, ele dá continuidade à sua fórmula mural. Os murais da SEP foram o ponto de virada na produção de Rivera, a primeira marca do partido em sua obra (EDER, 1990,

³⁶ Apenas dois anos antes de escrever seu mais famoso ensaio, *La raza cósmica* (1925), onde considera que a miscigenação é um fator essencial para a evolução da espécie humana.

p. 110). Daí em diante, Rivera se comprometera em ter o povo como o protagonista de seus murais até o final de sua vida. Mesmo quando expulso do partido, ele manteve-se fiel à “sua própria versão do comunismo” (RICHARDSON, 1987, p. 68).

Seja por um projeto nacionalista, voltado à construção de uma narrativa unificadora, ou por uma intenção revolucionária-proletária individual, o esforço empreendido por Rivera na utilização da imagem de Posada em muito se aproxima ao funcionamento do que o mitólogo italiano Furio Jesi chamou de “máquina mitológica”.

Chamei de “maquina mitológica” um modelo que se assemelha, pelo menos em aparência, àqueles usuais nas ciências naturais. Esse modelo deve servir para configurar seja os objetos historicamente verificáveis, seja os objetos historicamente hipotéticos que estão sobre a mesa da assim chamada ciência do mito ou da mitologia. Configurar esses objetos significa colocá-los em relação entre si e com o observador, com intento gnosiológico. Mas, no âmbito dos mitos e da mitologia, quem compõe um modelo arrisca-se sempre a compor ou combinar entre mitos e mitologia materiais mitológicos, isto é, tornar-se mitógrafo mais do que mitólogo. De fato – é um lugar comum, um conceito óbvio, para não dizer uma trivialidade –, os materiais mitológicos que se encontram na história apresentam quase sempre uma tendência vivíssima para fazer-se modelos, imagens exemplares; e toda operação gnosiológica que objetive colocá-los em relação entre si sem destruir-lhes as presunções pode conferir novo ardor a essa tendência. Compostos, combinados juntamente num modelo, os materiais mitológicos cederão à qualidade exemplar a que se arrogam ao próprio modelo que os reúne todos. Desse modo, o instrumento gnosiológico que o modelo deveria ser, torna-se ele mesmo um material mitológico. A “máquina mitológica” acaba assim mitológica porque reingressa entre os materiais da mitologia, não porque serve para conhecê-los. (JESI, 2011, p.4).

Uma máquina possui uma finalidade, ela gera um produto. De dentro de seus revestimentos seus mecanismos trabalham para esse propósito. No entanto, o acesso a esse processo de feitura é impedido ao observador. Nós apenas podemos nos refestelar com seus produtos. Jesi, quase como um engenheiro, não nos oferece o acesso ao seu interior, mas sim um diagrama, uma planta que sublinha a existência de um vazio que ocupa o lugar central da maquinação. Um vazio que deveria ser ocupado pelo mito original, mas que dada sua indizível existência para nós, acaba por projetar mesmerizantes miragens.

Semelhante à máquina mitológica é o rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Igualmente crítico à percepção de filiações unitárias, toma como alternativa as multiplicidades, não necessariamente estruturalmente relacionadas, mas principalmente inter-relacionadas. Tal modelo concebe redes interdependentes, da mesma forma que a máquina jesiana é um mecanismo técnico que pode ter seu funcionamento rastreado através da perspectiva rizomática. Nesse aspecto, a máquina mitológica é análoga ao que Deleuze e Guattari entendem por “livro”, já que

Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 11).

A máquina de Jesi, assim como livro de Deleuze e Guattari, é um modelo oposto às estruturas ordenadoras. O “significado”, tanto do mito quando do livro, não é o objeto de interesse dos três autores, mas sim sua instrumentalização e utilização. O objeto de Jesi, por sua vez, são as mitologias, os únicos materiais acessíveis ao observador. Pois o mito, o núcleo da máquina, é, por sua natureza, inacessível. O filósofo italiano Giorgio Agamben escreve sobre a máquina jesiana em seu texto *O talismã de Furio Jesi* (1996), relacionando-a com a linguagem. Para ele, “toda língua [...] lança ao redor do povo que a fala uma espécie de círculo mágico do qual não é possível sair a não ser com a condição de entrar no círculo de uma outra língua e de um outro povo” (AGAMBEN, 2015, p. 79). O círculo do qual Agamben fala é o próprio mito, uma força disforme e de difícil descrição que, dada a impossibilidade de sua apreensão, o que resta ao observador são os “materiais mitológicos” gerados pela máquina que protege o mito original dentro de suas paredes.

Furio Jesi (2011, p.4) chama de materiais mitológicos os produtos da máquina mitológica, os “mitos” ou “mitologias” dos quais o observador tem acesso. Nesse contexto, o modelo da máquina jesiana é adequado na medida em que possibilita o cruzamento entre mito e materiais mitológicos, não questionando o teor ou formato do mito, mas sim o seu uso. A máquina é também um mecanismo que aponta para os erros, para os enganos (JESI, 2011, p. 9). Essa é justamente sua vantagem sob os outros modelos gnosiológicos que apontam apenas para “o certo”, enquanto ocultam a miríade de erros. Ao não contemplar o certo, ao não sinalizar uma trilha, a máquina inevitavelmente nos leva a atentar mais para a o território a ser desbravado, para todo o “entorno de”, e menos para uma estrutura fundamental. Furio Jesi, a pensa tendo em mente o mito criado intencionalmente, com um propósito determinado, o que Károly Kerényi – do qual ele é leitor – chama de “mito tecnicizado”. No entanto, ele dá um ousado passo à frente ao trabalhar com a noção de “propaganda genuína”.

O conceito de mito tecnicizado é gramaticalmente ambíguo para Jesi, se um mito é inapreensível, logo não pode ser tecnicizado. Por outro lado, as propagandas são construídas, trabalhadas, são o “elo entre o mito genuíno, aflorado espontânea e desinteressadamente das profundezas da psique e a autêntica propaganda política [...]” (CAVALLETTI, 2014, p. 20, tradução nossa). A propaganda da qual nos fala Jesi sempre surge e teima em desaparecer, quase

como uma erva daninha entre os jardins da memória. Frente a esse problema, Jesi propõe a “fome de mitos”.

Essa fome impele o mitólogo a “comer os mitos quando estes depuserem as suas armaduras” (JESI, 2011, p. 5). Sem guarda, nus, mortos, mas também cozidos e temperados, esses são os mitos que satisfazem a fome da qual nos fala Jesi, é através da tomada de ciência da máquina que o observador pode tornar os materiais mitológicos mais palatáveis, é através do confronto que a possibilidade de depura-los de suas defesas surge. Ou seja, a máquina mitológica, aquela que produz matérias mitológicas tecnicizados, também é a responsável, justamente por seu funcionamento mecânico, por oferecer ao mitólogo aquilo que apraz, ao menos temporariamente, sua gula.

Rivera ativa a máquina da qual nos fala Jesi, energizando-a com a força de suas experiências passadas, para produzir uma narrativa acerca de Posada que não necessariamente se aproxima da realidade do gravurista. Até antes da publicação de *Monografía*, o artista nunca havia mencionado sua relação fraternal com o gravador. Até mesmo na antologia do trabalho de Posada a amizade dos dois somente é citada no prefácio escrito por Frances Toor e na biografia feita por Bertram Wolfe – projeto iniciado em 1939 e publicado em 1963.

Rivera só irá explicitar sua relação com o gravador em sua autobiografia, publicada em 1960. Onde o considera o mais importante de seus professores, mesmo que Posada nunca tenha trabalhado na Academia. Essa amizade, surgida fora das instituições formais da produção plástica mexicana, serviu bem aos objetivos de Rivera na medida em que a virtuosidade da arte de Posada residiria em sua capacidade de síntese da cultura popular do país e, como adição à receita dessa maquinação, também coloca um pouco de si: seu trotskismo, moldado conforme sua vontade; sua conturbada relação com o Partido Comunista e suas decepções profissionais.

Posada não tinha lugar nos círculos oficiais da arte mexicana, e ele não se preocupava com a imortalidade, embora tenha conseguido isso quando os artistas mais respeitados de sua época falharam e agora estão esquecidos. Ele sabia tanto sobre forma e movimento quanto qualquer homem que eu já conheci. Foi ele quem me revelou a beleza inerente do povo mexicano, sua luta e aspirações. E foi ele quem me ensinou a lição suprema de toda arte – que nada pode ser expresso senão pela força do sentimento, que a alma de cada obra-prima é uma emoção poderosa. (RIVERA; MARCH, 1991, l. 18, tradução nossa).

Diego Rivera vê na obra do desprestigiado Posada um denominador comum para seus anseios e é na *calavera* que ele irá sintetizar seu México ideal, o México dos trabalhadores, dos *mestizos*, dos cristãos e dos pagãos. Entretanto, mesmo Posada tendo realmente produzido diversas dessas obras, as *calaveras* não são exclusividade sua. Manuel Manilla, gravurista da

gráfica de Antonio Vanegas Arroyo – posto que Posada ocupará após a saída de Manilla –, já produzia gravuras desse gênero iconográfico (VILLORO, 2013, p. 24). Ademais, Boadella (2013, p. 40), ressalta que as *calaveras* já estavam presentes no periodismo mexicano desde as primeiras décadas do século XIX.

Portanto, as *calaveras* de Posada, embora sejam irrupções de forças gestuais centenárias, só tiveram espaço para surgir graças a uma tradição já estabelecida e, nesse caso, executada em um regime de colaboração entre os que trabalhavam na oficina de Arroyo, pois é apenas ali, em 1890, que Posada começa a produzir suas *calaveras*, como um ofício legado de Manilla. Rivera, por sua vez, omite esse aspecto de construção coletiva da *calavera*, pois vai de encontro a sua narrativa.

No entanto, se Posada se faz vivo atualmente, como nos diz Rivera, o mérito reside menos na disruptividade de sua obra e mais em um esforço conjunto e duradouro de construção de uma personagem. Posada pouco de diferiria dos outros tantos gravadores periodistas com educação formal. No entanto, a vida humilde e operária do gravador, trabalhando em pequenas oficinas, assim como suas inúmeras gravuras retratando o cotidiano e costumes mexicanos, trabalhos muito mais recorrentes do que as *calaveras*, fizeram com que a intenção unificadora de Rivera lhe caísse bem.

A *Catrina* de Posada, tomada por Rivera como a síntese das *calaveras*, se tornou a maior personagem relacionada ao *Dia de Muertos*. Após os esforços bem-sucedidos de Rivera, Posada foi alçado a uma enorme fama póstuma, tanto que não seria exagerado afirmar que ele quase se tornou uma figura abstrata no imaginário popular mexicano, assim como Rivera já havia enunciado em 1930. Contudo, se esse aspecto da figura da *Catrina*, e do próprio Posada, efetivamente cumpriu o objetivo proposto pela *reconstrucción* é uma questão de difícil resolução. A própria *Catrina* parece ter sido integrada às paredes da máquina, uma máquina que agora a projeta como um símbolo que concentra, de forma genérica, todas as concepções mexicanas sobre a morte.

Ao que parece, a *reconstrucción* e a perspectiva de Rivera sobre sua produção artística somente suspenderam a figura de Posada. Suspenderam, como Jesi coloca em seu ensaio *Leitura do “Bateau ivre” de Rimbaud* (1996), como um momento epifânico de suposta apreensão real do mito original (AGAMBEN, 2015, p. 78-79). No entanto, logo após o fim do movimento, a máquina volta a cercar-se de suas mitologias, adicionando novas camadas, ficando mais resistente conforme absorve os corpos que tentam desvelá-la.

Portanto, ao pensar o caso de Rivera sob a luz da proposta jesiana, não nos cabe trilhar os caminhos que Posada teria seguido, tentando buscar suas verdades, isso seria desinteressante, fortalecedor das estruturas, apenas correríamos em círculos ao redor das paredes da máquina, desgastando-nos inutilmente para acabarmos consumidos por ela. Ao invés disso, podemos tencionar esse nefasto modelo ao consumirmos criticamente o que a máquina nos oferta. Ao nos tornarmos famintos pelo que Rivera fez de Posada e não do que Posada realmente foi.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

José Guadalupe Posada foi profícuo em seu trabalho. Mas se sua obra sobreviveu até nossos dias, isso deve-se menos a sua incansavelmente apregoada genialidade e mais a um conjunto de acasos. Por ter trabalhado próximo a Academia de San Carlos, lugar de onde saíram grandes nomes da arte mexicana, como Rivera e Orozco, não foi nada extraordinário ter chamado a atenção dos jovens estudantes que, apenas algumas décadas depois de sua morte, resgatariam seu trabalho. Ato que só foi possível graças à preservação de um grande número de suas gravuras na oficina de Arroyo, que também foi afortunada por ter sido passada de geração em geração.

Posada, embora tenha tido certo conforto em sua vida, sempre precisou do trabalho para sobreviver. Sua origem proletária e seu fim trágico – ele morreu sozinho, fora sepultado por três amigos e, como nenhum familiar reclamou o corpo, seus restos foram transferidos para uma cova comum três anos depois (DURÁN, 2011, p. 389) – foram poderosos alicerces para a construção identitária mexicana.

Rivera, Orozco, Breton, Charlot e tantos outros tentaram atribuir à imagem de Posada uma força revolucionária que talvez nunca tenha existido. Como Octavio Paz muito bem diz: “Muitos críticos se empenharam em fazer de Posada um protótipo da arte de protesto”. (PAZ, 1987, p. 183, tradução nossa). Posada nunca propôs nenhuma ação contra os males de seu tempo, o que não o impediu de, juntamente com o corpo editorial dos periódicos em que trabalhou, tecer duras críticas ao estado de sua época, sua preocupação com as almas dos vaidosos, exprimida pela crítica zombeteira, é talvez o maior exemplo dessa postura.

Quanto às suas *calaveras*, Rivera, como tantos outros, viram nestas um ótimo instrumento para fundamentar seus próprios interesses revolucionários – já que na morte somos todos iguais. No entanto, elas são tão revolucionárias quanto são de origem pré-hispânica. As fórmulas trazidas das *danses macabres* da Europa dos séculos XV e XVI, foram adaptadas para a logística da imprensa mexicana, nada de livros ou murais, apenas uma folha de papel, as vezes colorido, para fácil e rápida leitura. Continham textos, mas nada rebuscados, pelo contrário, as estrofes eram curtas e repletas de coloquialidade, não eram feitas para circularem entre os salões das elites, mas sim nas vielas da capital mexicana. Além disso, Posada não toma apenas a temática de suas *calaveras* da Europa, seus gestos também vêm de lá, ao menos no caso do *catrín*.

Nele, vemos a força e audácia de Marte, do nobre francês, do *macaroni*, do *dandy*, vemos a existência de uma fórmula que teima em sobreviver, uma brasa perene, que cintila um brilho cálido, mas potente. O mesmo brilho dos olhos do *Vampyroteuthis*, mas no seu caso, o brilho pálido de seus grandes olhos é causado por nossas luzes, as luzes das curiosas sondas marinhas, fabricadas por seus antípodas humanos, que buscam sua estranheza ao mesmo tempo em que se afastam, com repulsa, daquilo que poderiam ser, daquilo que não conseguiram extinguir, daquilo que sobreviveu em sua fórmula.

Seriam Rivera e seu grupo como os biólogos marinhos, que penetram na intimidade do *Vampyroteuthis* fazendo perguntas que ele não pode responder? Fazendo analogias errôneas, chamando-o de morcego-infernal, chamando-o de gênio revolucionário. Provável que sim. Hoje Posada é um símbolo, mas não um revolucionário, um espírito do povo mexicano. Ele parece ter sido consumido pelo imperialismo que Rivera tanto temia, suas *calaveras* estampam – assim como Posada fez em sua época – tudo que é possível, tudo que pode ser vendido. Na capital mexicana vendinhas oferecem *calaveras* coloridas para os mais diversos gostos. Próximo do *Día de Muertos*, *catrinas* e *catrines* cadavéricos abarrotam as paradas e desfiles entreterendo os turistas e pesquisadores caucasianos, que dessa vez ocultam suas faces animais. Parece que pouco mudou desde *México folklórico y turístico*, parece que apenas uma coisa tomou o lugar de outra.

Uma revolução, como a proposta por Rivera, parece não ser suficiente para engasgar as engrenagens da máquina. Os materiais usados por ele foram incorporados às paredes daquilo que tentava destruir. No entanto, talvez seja ali, naquilo que já foi incrustado, que esteja a chave para quebrar as paredes daquilo que não para de trabalhar. Devemos vibrar as *calaveras* a tal ponto que elas estilhassem essas rijas paredes, vibrar aquelas que são *messicane di cuore*, *europi di sangue e d'anima romana*.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009a.

_____. **Nudez**. Lisboa: Relógio D'Água, 2009b.

_____. O talismã de Furio Jesi. **Outra travessia**, Florianópolis, n. 19, p. 77-79, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2015n19p77/30945>> Acesso em: 01 mai. 2018.

_____. Aby Warburg e a ciência sem nome in: AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AMANN, Elizabeth. **Dandyism in the age of Revolution**: The Art of the Cut. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.

ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras. E-book.

ARIÉS, Philippe. **História da morte no Ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BÁEZ-JORGE, Félix. Simbólica mexicana de la muerte: a propósito de la gráfica de José Guadalupe Posada. **La Palabra y el Hombre**, n. 92, p. 75-100, out./dez. 1994.

BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. KKYM: Lisboa, 2014.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. E-book

BEWICK, John. **Emblems of Mortality**. Londres: Hodgson, 1789.

BRENNER, Anita. **Idols Behind Altars**. New York: Polygraphic Company of America, 1929.

BING, Gertrud. Report of The Warburg Institute. **Renaissance News**, v. 4, v. 3, p. 40-44, 1951.

BING, Gertrud. **Aby M. Warburg by Gertrud Bing**. 2014. Disponível em: <http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1558>. Acesso em: 10 dez. 2018.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.

BOLAÑOS, Joaquín. **La portentosa vida de la muerte.** Tlahuapan: Premia editora. 1792

BOADELLA, Montserrat. De romances, relaciones y otras hojas volantes que circularon en la Nueva España. In: GARCÉS, Isabel; ROBINSON, Gabriela (Ed.). **Posada: 100 años de calavera.** Cidade do México: Editorial RM, 2013.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular:** história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

BRANDES, Stanley. Calaveras: Literary Humor in Mexico's Day of the Dead. In: NAVAÉZ, Peter (Ed.). **Death and Humor in Folklore and Popular Culture.** Colorado: University Press of Colorado, 2003.

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

CAVALLETTI, Adrea. Prefácio. In: JESI, Furio. **Spartakus:** Simbologia de la revuelta. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014.

CASTAÑEDA, Maria del Carmen. Periodismo colonial: Las hojas volantes (1541-1700). In: CASTAÑEDA, Maria del Carmen; TORRES, Luis Reed (Eds.). **El periodismo en México: 500 años de historia.** Ciudad de México: EDAMEX, 1998.

CASILLAS, Mercurio López. **José Guadalupe Posada:** Illustrator of Chapbooks. Cidade do México: Editorial RM, 2005.

_____. Un libro de artista, la leyenda y notas aclaratorias. In: TOOR, Frances (Ed.). **Monografía.** Cidade do México: Editorial RM. 2012.

CATRÍN. In: **Diccionario de la lengua española.** Madri: Real Academia Española. 2011. E-book.

CALAVERA. In: **Diccionario de la lengua española.** Madri: Real Academia Española. 2011. E-book.

CHARLOT, Jean. **Dance of Death:** 50 drawings and captions by Jean Charlot. New York: Sheed & Ward, 1951.

CHARLOT, Jean. **Jean Charlot:** Posada's Dance of Death. New York: Pratt Graphic Art Center, 1964.

DAVIS, Natalie. Holbein's Pictures of Death and the Reformation at Lyons. **Studies in the Renaissance.** v. 3, p. 97-130, 1956.

DANZA general de la muerte. Ciudad de México: La Guillotina, 2007.

DE LEÓN, Ann. Coatlicue or How to Write the Dismembered Body. **MLN,** Baltimore, v. 125, n. 2, p. 259-286, mar. 2010.

DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto. 2013.

_____. **Diante do Tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DURÁN, Rafael. **Posada**: Mito y mitote. México: FCE, 2009

EDER, Rita. Muralismo mexicano: modernidad e identidad cultural. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org). **Modernidade**: vanguardas artísticas na América latina. São Paulo: UNESP, 1990, p. 100-120.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. v. 2. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FISCHER, Jean-Claude; RIOU, Bernard. Vampyronassa rhodanica nov. gen. nov sp., vampyromorphe (Cephalopoda, Coleoidea) du Callovien inférieur de la Voulte-sur-Rhône (Ardèche, France). **Annales de Paléontologie**, v. 88, n. 1, p. 1-17, jan./mar. 2002.

FREUD, Sigmund. O Inquietante. In: **Obras Completas**. v. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. E-book.

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

FEBVRE, Lucien. **O problema da incredulidade do século XVI**: a religião de Rabelais. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FLUSSER, Vilém; BEC, Louis. **Vampyroteuthis infernalis**. São Paulo: Annablume, 2011.

GANÁ, Alberto Blest. **El ideal de un calavera**. Paris: Imprenta de la Vda. de Ch. Bouret, 1918.

GANTÚS, Fausta. **Caricatura y poder político**: Crítica, censura y represión en la ciudad de México. Cidade do México: El Colégio de México, 2009.

GAMBOA, Fernando. Jose Guadalupe Posada: The man, his art, his times. In: **Posada**: Printmaker to the Mexican People. Chicago: The Art Institute of Chicago, 1944.

GARBANZO. In: **Diccionario de la lengua española**. Madri: Real Academia Española. 2011. E-book.

GARBANCERO. in: ICAZBALCETA, Joaquín García. **Vocabulario de mexicanismos**. Ciudad de México: La Europea, 1899.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOLDSTEIN, Carl. **Print Culture in Early Modern France**: Abraham Bosse and the Purposes of Print. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

GONZALÉZ, Agustín. **Posada**. Cidade do México: Planeta Mexicana, 2008.

TO CUT. In: GROSE, Francis. **1811 Dictionary in the Vulgar Tongue**. 2002. Disponível em < <http://www.gutenberg.org/cache/epub/5402/pg5402-images.html>> Acesso em: 20 dez. 2017.

TO SHUFFLE. In: GROSE, Francis. **1811 Dictionary in the Vulgar Tongue**. 2002. Disponível em < <http://www.gutenberg.org/cache/epub/5402/pg5402-images.html>> Acesso em: 20 dez. 2017.

TROTSKY, Leon. Art and Politics. **Partisan Review**. New York, v. 5, n. 3, p. 3-9, 1938.

HERVIK, Peter. **Mayan People Within and Beyond Boundaries**: Social Categories and Lived Identity in the Yucatan. Nova Iorque: Routledge, 2003.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

HUIZINGA, Johan. **The Waning of the Middle Ages**. Montreal: Penguin Books, 1922.

JESI, Furio. Gastronomía Mitológica. **Sopro**, n. 52, p. 2-9, 2011. Disponível em: < <http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/gastronomia.html>> Acesso em: 01 mai. 2018.

KÖHLER, Carl. **A History of Costume**. New York: G. Howard Watt, 1930.

LIZARDI, José. **Vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda**. Cidade do México: Conaculta, 2014.

MORALES, Blanca. **La portentosa vida de la muerte emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del altísimo, y muy señora de la humana naturaleza de Fray Joaquín Bolaños (México, 1792)**: Edición crítica, introducción y notas. Tese. 1992. Universidad Autónoma de Nuevo León

OROZCO, José. **José Clemente Orozco**: An Autobiography. Austin: University of Texas Press, 2014. E-book.

PAZ, Octavio. **Los Privilegios de la Vista**. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

PAZ, Ireneo. El Sr. Guadalupe Posada. In: **La Juventud Literaria**. Ciudad de México. N. 44, Año 2, tomo 2, 28 out. 1888. Disponível em: <<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a33b07d1ed64f169992b7?resultado=4&tipo=pagina&intPagina=7&palabras=posada#bajar>> Acesso em: 21 dez. 2018.

POSADA, Jose Guadalupe. **Don Pepito Contempla a las Presentes Calaveras de Amigos y Parientes**. 1902. Disponível em < <http://econtent.unm.edu/cdm/singleitem/collection/joseguad/id/33>> Acesso em: 28 dez. 2017.

PORTER, Katherine Anne. **This Strange, Old World and Other Book Reviews**. Georgia: Georgia University Press, 2008.

RAMÍREZ, José. **Gazetas de literatura de México**: por D. José Antonio Alzate Ramírez. Tomo 3. Puebla: Manuel Buen Abad, 1831.

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon (Org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó: Argos, 2011.

RAMÍREZ, Monsserat; CASTRO, Jesús e QUIROZ, Luiz. Typhus, yellow fever and Medicine in Mexico during the French intervention. **Gac Med Mex**. 2018. Acesso em: 15 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/29420526>>

REINHART, Marcus. **Horae**. Kirchheim: Reinhart.1490. Acesso em: 05 ago. 2018. Disponível em: <<http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0002/bsb00027842/images/>>

REYNA, Helia. El Calavera: la caricatura en tiempos de guerra. **Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas**, n. 79, p. 71-134, 2001.

RIVERA, Diego; MARCH, Gladys. **My Art, My Life**: An Autobiography. New York: Citadel Press, 1960.

RIVERA, Diego. José Guadalupe Posada. In: TOOR, Frances (Ed.). **Monografía**. Cidade do México: Editorial RM, 2012.

ROSENFELD, Hellmut. Personificação da Morte. In: LUKER, Manfred (Org.). **Dicionário de Simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

RICHARDSON, William. The Dilemmas of a Communist Artist: Diego Rivera in Moscow, 1927-1928. **Mexican Studies**, Berkeley: University of California Press, v. 3, n. 1, p. 49-69, 1987.

SALAS, María. **Costumbrismo y litografía en México**: un nuevo modo de ver. Cidade do México: UNAM, 2005.

SERRANO, Gómez; DELGADO, Javier. **Aguascalientes**: Historia breve. Cidade do México: Fondo de Cultura Histórica, 2016. E-book.

SALINAS, 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, p. 247-280. 1998.

STIMILLI, Davide **The Face of Immortality**: Physiognomy and Criticism. Nova Iorque: Albani, 2005.

Toor, Frances. Mexican Folkways. **Southwest Review**, Dallas, v. 17, n. 2, p. 230-237, 1932.

THON, Peter. Bruegel's The Triumph of Death Reconsidered. **Renaissance Quarterly**, v. 21, n. 3, p. 289-299, 1968.

TYLOR, Edward. **Primitive culture**: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom. London: Murray, 1920.

VASARI, Giorgio. **The Lives of the artists**. Oxford: Oxford University Press, 1991.

VAUZELLES, Jean de; CORROZET, Gilles. **Les simulachres et istoriées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes, que artificiellement imaginées**. Lyon: oubz l'escu de Coloigne, 1538.

VILLORO, Juan. José Guadalupe Posada: Cien años de mejor vida. In GARCÉS, Isabel; ROBINSON, Gabriela (Ed.). **Posada**: 100 años de calavera. Cidade do México: Editorial RM, 2013.

WARBURG, Aby. **História de fantasmas para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WATSON, George. Nahuatl Words in American English. **American Speech**, v. 13, n. 2. p.108-121, 1938.

WINCKELMANN, Johann. **History of the Art of Antiquity**. Los Angeles: Getty Publications, 2006.

WESTHEIM, Paul. **La calavera**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. 2014. E-book.

WOLFE, Bertham. **The Fabulous Life of Diego Rivera**. New York: Stein & Day, 1963.

YONA, Pinson. The Interrupted Banquet in Bruegel's Triumph of Death (c.1562-64). **The Profane Arts**, v. 2, p. 303-315, 1997.