

Lembranças, pedaços, carcaças: *Las calaveras* de José Guadalupe Posada e a arte como proposta comunicativa de crítica social

Memories, shreds, carcasses: *Las calaveras* of José Guadalupe Posada and Art as a communicative proposal of social criticism

Ana Carolina Luz

Maestría en Estudios Latinoamericanos
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Cuyo – Argentina

carolinaluz.ana@gmail.com

Resumo

Este trabalho apresenta uma breve análise de gravuras de caveiras criadas pelo artista José Guadalupe Posada e impressas em meios de caráter popular: as *hojassueltas*, comuns no México do final do século XIX e início do século XX. A utilização de caveiras para representar a classe popular do período ditatorial e posteriormente revolucionário remete à questão da relação do mexicano com a morte, herança dos povos indígenas *mayas* e *aztecas*. Os conceitos de povo e de popular se mostram não como definidores de determinado grupo, mas como nomes da relação que as massas tinham com os processos culturais da sociedade da época. A construção da cultura popular e da identidade mexicana se deu em paralelo à proposta de crítica político-social nas representações de caveiras criadas por Guadalupe Posada em conjunto com o editor Antonio Vanegas Arroyo. Ao utilizar elementos da identidade popular, essa crítica se fortalece por representar as massas através de suas tradições e seus elementos culturais simbólicos.

Palavras-chave: Comunicação popular; Imaginário social; Arte; Política; México

Resumen

Este trabajo presenta un breve análisis de grabados de calaveras creadas por el artista José Guadalupe Posada e impresas en medios de carácter popular: las hojas sueltas, comunes en el México de fines del siglo XIX e inicio del siglo XX. La utilización de calaveras para representar la clase popular del periodo dictatorial y posteriormente revolucionario remite a la cuestión de la relación del mexicano con la muerte, herencia de los pueblos indígenas mayas y aztecas. Los conceptos de pueblo y de popular se muestran no como definidores de determinado grupo, sino como nombres de la relación que las masas mantenían con los procesos culturales de la época. La construcción de la cultura popular y de la identidad mexicana se dio en paralelo a la propuesta de crítica político-social en las representaciones de calaveras creadas por Guadalupe Posada juntamente con el editor Antonio Vanegas Arroyo. Al utilizar elementos de la identidad popular esa crítica se fortalece por representar las masas a través de sus tradiciones y sus elementos culturales simbólicos.

Palabras-clave: Comunicación popular; Imaginarios sociales; Arte; Política; México

Ana Carolina Luz / *Lembranças, pedaços, carcaças: Las calaveras de José Guadalupe Posada e a arte como proposta comunicativa de crítica social*

Algarrobo-MEL.com.ar – ISSN 2344-9179 / a5-n5 marzo 2017-marzo 2018 – Sección: Artículos
Revista en línea de la Maestría en Estudios Latinoamericanos FCPyS-UNCuyo / www.algarrobo-MEL.com.ar

Folhas voadoras

As gravuras de José Guadalupe Posada são parte indissociável da construção do imaginário popular mexicano durante a passagem do século XIX para o século XX. O artista produziu aproximadamente 20 mil gravuras utilizando especialmente as técnicas da litografia e da xilografia. A maioria circulou em forma de panfletos de propaganda política e/ou formadores de opinião e também em jornais da época, revelando indiretamente oposição a Porfirio Díaz, o representante do governo militar durante a ditadura no México. Dentre ilustrações e caricaturas, o que mais chama a atenção na obra do artista são suas ilustres e divertidas *calaveras*, que são o objeto de estudo deste trabalho. Zombeteiras, representam o congelamento de uma cena descrita no corrido: o texto literário que compõe a publicação. Uma ilustração mais um corrido em uma única página compõem uma *hojasuelta*, ou *hoja volante*, um tipo de panfleto comum no México do final do século XIX e início do século XX. A forma de distribuição dessa publicação popular é especialmente inusitada: um trovador, em locais públicos da cidade, canta ou declama o texto que compõe o panfleto. Em seguida, vende-o ao público. Para uma população que não sabia ler, a informação chegava primeiramente através de um contato artístico: ao ouvir um acontecimento interpretado em uma linguagem acessível e pitoresca. Após escutar a história intrigante, o cidadão consumia por um valor simbólico o panfleto que continha o momento mais comovente do corrido congelado por Guadalupe Posada.

Tanto a imagem quanto o texto são importantes. Trata-se de uma comunicação mista e complementar: uma imagem culminada por um texto e um texto vigorizado por uma imagem. No caso dos corridos de Guadalupe Posada produzidos com o editor Antonio Vanegas Arroyo, percebe-se a intenção de publicar um desenho que independe do texto. Segundo o Instituto Nacional de Estatística e Geografía do México (INEGI-MX) o nível de alfabetização no país em 1910 era de apenas 32% da população. Por se tratar de um produto voltado para a classe popular, era imprescindível considerar e contemplar os não alfabetizados. Para a maioria, uma imagem contundente com linguagem direta e incisiva tinha mais significado e impacto que um punhado de palavras.

No artigo “Posada and the “popular”: commodities and social constructs in México before the revolution”, o autor Thomas Gretton diz que as técnicas utilizadas por Guadalupe Posada permitiam uma liberdade de estilo. Desenhos eram feitos toscamente, intencionalmente. A forma rudimentar da técnica utilizada tinha a intenção de manter certa distância de processos mais modernos dominantes no mercado. Havia, portanto a intenção

de fazer um produto barato e que parecesse barato: havia a intenção de fazer um produto popular.

Ao colocar um desenho pitoresco e um texto lúdico em uma única página e distribuí-la gratuitamente ou vendê-la a um preço acessível nas ruas, Vanegas Arroyo e Guadalupe Posada não pretendiam especificamente informar. Sua intenção era promover no imaginário coletivo das classes populares uma consciência da sua condição naquele lugar, naquela época. De que forma? Por meio da identificação que o pitoresco do popular permitia com a desilusão, característica comum entre as caveiras de Guadalupe Posada e a classe oprimida. A intenção não era, tampouco, fazer propaganda política e defender determinado partido, mas sim apontar as demandas da sociedade e causar inconformidade. Os desenhos explicavam o que sentiam um grupo e, dessa forma, atingiam outros.

Utilizando-se do método de pesquisa proposto pela crítica dialética, este trabalho apresenta uma breve análise das caveiras com o intuito de encontrar a dimensão comum entre a realidade e a ficção na obra de Posada.

O ilustrador mexicano



Parte do mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, de Diego Rivera, 1947

Guadalupe Posada nasceu em 2 de fevereiro de 1852 na cidade de Aguascalientes, capital do estado de mesmo nome, região central do México. O artista não teve sua importância reconhecida em vida. Três décadas após seu falecimento, foi apresentado ao

mundo pelo também artista Diego Rivera, que o registra na obra *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, de 1947.

Ao centro do mural, Diego pintou-se criança. Às suas costas, Frida Kahlo vestindo traje tipicamente mexicano segura o símbolo do Yin Yang, que segundo Diego representaria a complementariedade entre os dois. O pequeno Diego está de mãos dadas com esta que viria a ser a expressão máxima da identidade popular mexicana: *La Catrina*, de José Guadalupe Posada. A caveira traz em seus ombros, como se fosse um cachecol, a serpente emplumada, ou *Quetzalcóatl*, principal divindade cultuada pelos povos pré-colombianos aztecas. Com o braço direito, Catrina dá a mão ao pequeno Diego, enquanto o esquerdo está enlaçado ao seu criador, Guadalupe Posada.

A relação de Diego Rivera com Guadalupe Posada é mais antiga que o mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*. Em maio de 2013, Guadalupe Rivera Marín, filha de Diego, publicou junto à Editorial Ink um ensaio inédito que encontrou nos arquivos pessoais do pai, falecido em 1957. No prólogo do livro, a filha de Diego comenta sobre a ocasião do primeiro contato do pai com Guadalupe Posada: voltando da Escola Nacional de Belas Artes no ano de 1902, Diego se deteve à Rua Santa Inês a observar pela janela aberta de uma casa um homem que manuseava instrumentos e gravava imagens em pedra. Foi a primeira visita de Diego a Guadalupe Posada, que rendeu influências essenciais à obra do futuro muralista:

Posada é para Rivera uma ponte. É uma constelação que ata o passado e o presente da arte. É uma entidade que condensa a mão do artesão com todo o poder da figura pré-colombiana, e a técnica do artista com a potência da reprodutibilidade da forma. (Rivera Marín, G. 2013. Tradução nossa)

A revolução e as figuras de Villa e Zapata

Considerar o contexto histórico da publicação das gravuras bem como a importância dos seus atores na subjetividade e no imaginário do mexicano da época nos parece essencial para perceber e explicar a estética de Guadalupe Posada e das *calaveras*.

Para entender as causas de uma revolução é necessário lançar mirada ao acontecimento anterior que representou a ruptura, o cerceamento, o bloqueio bruto ou gradativo da liberdade dessa classe revolucionária. Não só a revolução, mas todo o contexto da formação social mexicana giram em torno da questão da terra. No livro *Chiapas a*

contrapelo: una agenda de trabajo para su historia en perspectiva sistémica, o antropólogo Andrés Aubry assim define o sujeito *maya*: “Este homem não foi um sub-homem, nem um homem em formação, nem um selvagem primitivo; foi o homem primordial” (Aubry, A. 2005. 36. Tradução nossa). O autor se refere ao sujeito de uma sociedade que não só está conectada à natureza e à terra, mas é parte elementar desta. A economia-mundo dos *mayas* consistia em igualar a produção às suas necessidades. A concepção romana de propriedade individual de terras não existia entre eles. A partir disso, fica claro que a imposição de um sistema tributário, senhorial-feudal e capitalista por parte dos europeus causaria conflitos. Durante os 300 anos seguintes à conquista, os indígenas foram submetidos à religião católica e ao sistema de produção feudal das fazendas. Da submissão à rebeldia, nasceu a revolução.

De 1876 a 1910 o ditador Porfirio Díaz se mantém no poder. O abismo entre ricos e pobres no país nunca foi tão grande quanto durante seu infundável governo. Dentre os opositores, três figuras essenciais se sobressaem: Francisco Madero, Pancho Villa e Emiliano Zapata. Madero, proveniente de famílias de fazendeiros e empresários, fundou o partido *Antireeleccionista*, mas nunca atendeu às demandas dos grupos revolucionários do norte e do sul, comandados por Villa e Zapata, respectivamente.

Pode-se definir o Exército Libertador do Sul em poucas palavras: camponeses indígenas e sem terra. Assim explica Medina:

Junto à personalidade de Emiliano Zapata, cabe destacar algumas características especiais dos integrantes do Exército Libertador do Sul. A totalidade das forças zapatistas era composta por camponeses indígenas sem terra; uma boa parte era de assalariados dos engenhos açucareiros e das fazendas, camponeses sem terra ou proletários camponeses, ou seja, trabalhadores da cidade que não tinham outra opção senão engrossar as fileiras de operários na florescente indústria açucareira (Alarcón Medina, R. 2008, 91).

Doroteo Arango, popularmente conhecido como Pancho Villa é chamado pelo autor Medina de “ladrão social”. Villa trabalhou como peão em uma fazenda, e teve que fugir após a tentativa mal sucedida de assassinar o seu patrão quando soube que este tentou abusar de uma de suas irmãs. Trabalhou com contrabando de gado aos Estados Unidos, e estabeleceu uma rede de contatos que o transformou em um refugiado famoso e, até hoje, um mito mexicano. Sobre as diferenças entre os líderes revolucionários do norte e do sul, Medina diz que

Um dos aspectos fundamentais do caráter de Villa, que o diferenciava diametralmente de Zapata, era sua grande vaidade, seu afã de se sobressair e de ser famoso, e seu orgulho. Villa era capaz de mostrar, ao mesmo tempo, uma grande ternura e condescendência, e uma brutalidade sem par (Alarcón Medina, R. 2008, 101).

Villa chegou a assinar um contrato de 25 mil dólares com a Mutual Film Corporation permitindo à empresa gravar suas batalhas. Já sobre as semelhanças entre os movimentos do norte e do sul, o autor cita a falta de um entendimento da revolução em âmbito nacional.

O zapatismo nunca teve uma visão nacional da revolução. Suas pretensões sociais eram regionais e locais, seu foco e seu olhar não iam além daqueles que constituíam seus territórios ancestrais, como camponeses, indígenas ou ambas as coisas. Para nós, esse foi um dos principais elementos que causaram a derrota da revolução. A Divisão do Norte, o exército dos camponeses do norte do país, compartilhava essa mesma característica, mas com bases sociais e culturas diferentes (Alarcón Medina, R.2008, 92).

Francisco Madero foi assassinado em fevereiro de 1913 por Victoriano Huerta, um velho general porfirista, que assume a presidência. Em 1915 a Divisão do Norte se viu derrotada. Até 1919 o movimento zapatista seguiu com sua luta resistindo à perseguição brutal das forças constitucionalistas. Em dezembro deste ano, Emiliano Zapata recebe uma oferta de acordo por parte do governo. Ao chegar à fazenda onde aconteceria o encontro que definiria o acordo, é covardemente assassinado. Com ele, morre também a Revolução. Somente em 1924 são realizadas eleições democráticas após o período ditatorial.

O mexicano e a morte

“Para o mexicano moderno, a morte deixou de ser transitória e agora é o seu amor mais permanente, seu brinquedo favorito” (Paz, O. 1999, 51. Tradução nossa). É o que defende Octavio Paz no livro *El Laberinto de la Soledad*, de 1950. Luis Cardoza y Aragón, crítico de arte guatemalteco, complementa: “Diante do absurdo da morte não cabe a tragédia, senão o humor” (Apud López Casillas, M. 2006, 87. Tradução nossa).

A frequência com que a questão da morte se manifesta na cultura popular mexicana remete a uma concepção desta não somente enquanto tema, mas enquanto forma. Para entender a morte enquanto forma, buscamos outros exemplos de trabalhos artísticos que

trazem este elemento. Um deles é a obra literária Pedro Páramo, do escritor mexicano Juan Rulfo.

O conto narra a história de Juan Preciado, que vai ao povoado de Comala procurar Pedro Páramo, o pai que nunca conheceu, a pedido de sua mãe que acabara de falecer. Na estrada, Juan conhece um homem que diz também ser filho de Pedro Páramo. Hospeda-se na casa de uma senhora que diz que o estava esperando e que sua mãe falava muito dele – o que é estranho, já que Juan não tinha conhecimento de que a mãe havia estado em Comala dias antes de sua morte. No decorrer da história, diversos fatos fazem com que Juan perceba que todos no povoado estão mortos, inclusive ele próprio. Descobre que seu pai era o “cacique” em Comala: foi um homem arrogante e egoísta, muito temido, que teve muitos filhos com várias mulheres e que provavelmente foi o responsável pela gradativa destruição que transformou o povoado em um lugar habitado por fantasmas, por homens impuros incapazes de deixar o povoado e ir aos céus, onde estaria a vida eterna, a felicidade no paraíso.

A leitura do conto e do ensaio interpretativo que a própria edição da editora Cátedra Mil Letras traz chama a atenção para um importante agente definidor de significados para a morte: a religião, a religiosidade.

As relações que na novela se estabelecem sobre o eixo vida-morte são fundamentais para uma correta interpretação do texto. O fato de que o povo de Comala está povoado de espíritos é reflexo de uma crença popular, a de que as almas de quem morre em pecado permanecem nos lugares onde viviam até que as orações consigam redimi-las (González Boixo, J. 2009, 32. Tradução nossa).

A temática do livro é, simbolicamente, a problemática do homem que encontra seu sentido de existência em um mundo no qual não existem fronteiras entre a vida e a morte. Se os personagens estão desiludidos em relação à vida, a morte talvez represente um mundo melhor; o que significa, automaticamente, a negação das promessas da religião e da ideia de felicidade associada à vida eterna. O que se apresenta em Pedro Páramo, porém, não é uma crítica à religião, mas sim uma negação a que a religião sirva como consolo diante dos problemas da vida.

Morte = perda de ilusão

Caveira = perda de ilusão

Essa desilusão refere-se também à Revolução Mexicana, por exemplo. Iniciada em 1910, a revolução supostamente resolveria o problema dos camponeses mexicanos. As

idades cresceram amparadas nas novas indústrias e as zonas marginalizadas se mantiveram e cresceram. O desânimo e o sentimento de haver sido enganado são muito claros no conto de Rulfo. Ao fazer existir os fantasmas de Comala, Rulfo faz viver muitos outros fantasmas que há tempo acompanham o homem mexicano: a violência, o desamparo do governo e até mesmo a religião, que fecha as portas para a salvação de homens desiludidos. A representação é a de um mundo fracassado que já não tem esperança de melhorar.

Rulfo nos deixou uma imagem do homem assombrado por antigos atavismos, abandonado à sua solidão, em meio a um mundo hostil. É a radiografia de uma terra, as de Jalisco [estado mexicano], nas quais apenas se vislumbra a esperança. É, em definitiva, uma projeção do difícil que resulta ser a existência humana. O paraíso parece inalcançável, só fica a nostalgia de haver estado alguma vez perto dele. Rulfo olhou ao seu redor e só pôde descrever o caminho para o inferno, a viagem de alguns homens que sob o peso de uma cruz pela qual não são culpados, apenas levantariam a voz para queixar-se. Rulfo nos mostrou a solidão do homem (González Boixo, J. 2009, 36. Tradução nossa).

Os mexicanos herdaram dos indígenas uma maneira passiva de entender a existência: a atitude em relação à morte diz respeito a uma intensa exaltação da vida. O culto aos mortos não é para o mexicano uma aberração ou motivo de tristeza. Trata-se de um ato de fé na eternidade do homem e do que este fez em vida. Em *José Guadalupe Posada: Ilustrador de la vida mexicana*, assim explicam os autores:

Perseguido por opressões e violências implacáveis, humilhado por injustiças seculares, angustiado pela crueldade de uma luta desigual em que a morte espreita em cada esquina ao pobre e ao débil, o povo mexicano criou um singular elemento subjetivo de defesa contra a morte com a colaboração dela mesma. Para o mexicano, basta colocar-se, ajudado pela fantasia, no terreno em que a grande niveladora barra a todos, ricos ou pobres, humildes e poderosos, com a mesma foice inexorável, e a todos os confunde, osso com osso, baixo à mesma ferrugem. Mediante esta licença, o povo criou impunidade virtual para gritar seu protesto e manifestar sua ira e seu desprezo sem temor à repressão. (AA.VV. 2000, 45. Tradução nossa).

Stavans, em artigo publicado em uma revista da Florida International University, deixa de lado a impessoalidade e diz que sua admiração por Guadalupe Posada vem de sua identificação com o entendimento da morte que este plasma em sua obra.

A morte, na verdade, é sua [de Posada] preocupação principal. [...] Não é uma morte dolorosa e existencial, mas uma morte irrevogável, social e igualitária. [...] Seu universo é cheio de morcegos, esqueletos, animais híbridos, cobras, explosões, pistolas, demônios, fantasmas e deformidades. Ele chama a atenção para o medo, o desespero e a criminalidade. Seus monstros são abstração pura; eles são símbolos, imagens, metáforas alegóricas. Eles têm uma vida própria ainda ligada à realidade humana. [...] Posada foi capaz de retratar o sadismo, a tortura, a loucura, a superstição e a paranoia de seu tempo através destes personagens incrivelmente complexos e extraordinariamente imaginativos sem nunca perder o contato com a alma mexicana (Stavans, l. 1990, 70. Tradução nossa).

As caveiras, portanto, representam uma reflexão sobre os vivos: seus defeitos, suas fraquezas e seus vícios. Nas ilustrações de Guadalupe Posada a morte é tão dinâmica que se converte em inspiradora da vida. Luis Islas Garcia diz que “Tudo que o povo tem de desrespeitoso, de irreverente, de sarcástico; tudo o que encerra o observador, de simples, de crítica bem humorada; todo seu realismo e seu riso podem ver-se passar através das chamadas caveiras” (Apud GalíBoadella, M. 2006, 57. Tradução nossa).

La calavera oaxaqueña



A imagem mostra uma caveira ao centro, de tamanho grande, se comparada às que estão ao fundo. Essa caveira central está em movimento, correndo com os braços erguidos, mantendo o punho esquerdo fechado e trazendo um facão na mão direita. Esse personagem veste roupas masculinas típicas do México do fim do século XIX. O fato de não vestir camisa e o terno aberto exibir o peito, talvez o caracterize como um cidadão que segue o padrão de vestimenta do seu tempo, mas que não se preocupa em estar impecável dentro dele, como poderiam preocupar-se pessoas da elite. Somado ao fato de estar correndo com os braços levantados e portando uma arma, a ausência da camisa também agrega a essa caveira um sentido de insanidade. Olhando para frente, a caveira traz uma expressão que revela a intenção de aterrorizar, de debochar. Essas parecem ser características não dessa, mas de caveiras de modo geral. A ausência da pele, dos lábios, permite enxergar somente a arcada dentária; exposta, pode representar tanto um sorriso quanto uma expressão que intenta ao terror. Os traços que parecem irradiar dos buracos negros onde estariam os olhos acabam realçando a expressão, como se o personagem dissesse: “não tenho olhos, mas posso te ver”. A cabeça, relativamente grande em relação ao corpo, parece representar a mesma tentativa de burla que pretendem os chargistas ao utilizar desproporções corporais. O fundo do desenho é preenchido de caveiras com expressões de sofrimento, aterrorizadas; há também cabeças de esqueletos espalhadas no chão.

O texto que complementa o desenho no folheto evidencia que se trata de um personagem destemido, que mata sem dó, que aterroriza a todos por onde passa. *Oaxaqueño* designa quem nasce no estado de Oaxaca.

Há, portanto, duas possibilidades de entender a *Calaveraoaxaqueña*. Ou melhor, há uma ambivalência no entendimento desta caveira:

1. Trata-se de um personagem mesquinho, que conserva um traço de dignidade por ser um resultado da sociedade da época. É um tipo popular revoltado com a elite e com as injustiças no seu país, que resiste ao sistema político vigente: a ditadura porfirista.
2. É o próprio Porfirio Diaz, ditador *oaxaqueño* que esteve no poder de 1876 até 1911, cujas principais políticas adotadas representaram a tomada de terras de camponeses e indígenas em todo o país e a concentração de posse destas.

A caveira pode ser a essência dos contentamentos ou das aflições do povo mexicano; independente disso, ela representa indubitavelmente a necessidade de denunciar uma situação recorrente na época.

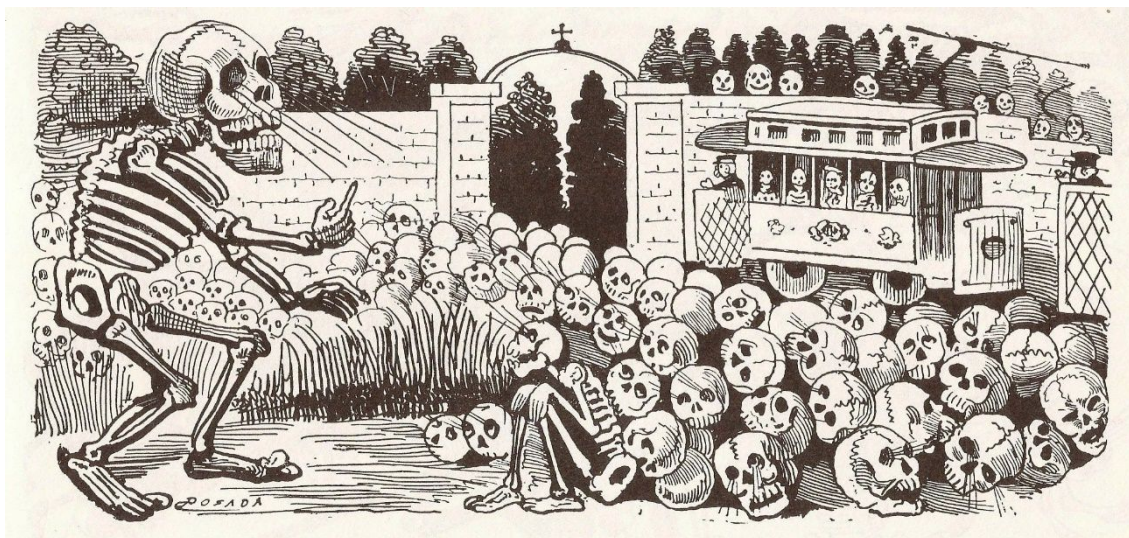
Gran fandango y francachela de todas las calaveras



Rir escandalosamente parece ser uma condição cadavérica. A ausência dos lábios agrega tom de deboche aos esqueletos com vida. Na obra *Gran fandango y francachela de todas las calaveras* (“Grande fandango e folia de todas as caveiras”) essa característica é bastante evidente. Oito caveiras compõe essa imagem. Três delas trazem chapéu, e podem ser identificadas como masculinas. Duas delas, usando saia, representam as mulheres. À esquerda há uma caveira masculina tocando um instrumento que parece ser um tipo de harpa, cujo som embala o casal que dança ao centro. Ao fundo, dois indivíduos apoiam o copo de bebida em um barril e olham o casal que dança. Há ainda uma *calavera borracha* entornando um grande copo de bebida; e uma caveira feminina que parece esquentar *tortillas* em uma chapa.

Da revolução ao bar: o artista construiu um espelho no qual a sociedade não-elitizada da época podia olhar e encontrar reflexos de suas demandas, suas lutas, e também de seus momentos de gozo e humor. Os tipos populares representados nessa obra revelam um momento de descontração daquela população marginalizada e desiludida da ditadura porfirista. A comicidade dessa gente simples e a irreverência popularesca do mexicano da passagem do século são divertidamente representadas nesse baile de prazer e desilusão.

La calavera electrica



Crânios e esqueletos espalhados no chão lotam esse cemitério. Pessoas observam sobre o muro e há um vagão ao fundo. No livro *Posada's popular mexicanprints* essa gravura é descrita como sendo uma crítica às vítimas do novo sistema de transporte público elétrico. O que salta aos olhos, porém, é a caveira em primeiro plano que, proporcionalmente maior que a caveira sentada à sua frente, olha-a com o dedo indicador erguido, como se dissesse “preste atenção, olhe-me nos olhos”. Os raios que emanam do olhar de ambas confirmam essa ação. O sentido de submissão, alienação e controle são muito evidentes nessa imagem. Aqui se percebe a noção de repressão por parte da ditadura de Porfirio Díaz. Enquanto essa caveira imponente dita, impõe, exige atenção e manipula, as caveiras ao chão obedecem, escutam, infelizes e impotentes. Essa caveira maior seria o governo, seus abusos de poder e sua indiferença em relação às reais demandas da população. Já a caveira sentada junto aos demais crânios, o povo desiludido do início do século. A construção de ferrovias e de trens elétricos representam avanços rumo à modernidade; modernidade esta que ainda não inclui as demandas das já saturadas classes de trabalhadores da cidade e de indígenas campesinos.

Ana Carolina Luz / *Lembranças, pedaços, carcaças: Las calaveras de José Guadalupe Posada e a arte como proposta comunicativa de crítica social*

Algarrobo-MEL.com.ar – ISSN 2344-9179 / a5-n5 marzo 2017-marzo 2018 – Sección: Artículos
Revista en línea de la Maestría en Estudios Latinoamericanos FCPyS-UNCuyo / www.algarrobo-MEL.com.ar

As caveiras de Guadalupe Posada são exemplos de cultura e comunicação popular?

A hipótese inicial deste trabalho era a de que quando o povo manifesta-se resistente aos que tentam impor uma cultura e luta contra as injustiças sofridas utilizando-se também da cultura popular, essa luta ganha força ao permitir ao povo reafirmar-se enquanto povo. Após algumas leituras e reflexões, porém, percebeu-se que a crítica manifesta no trabalho artístico de Guadalupe Posada não parte do povo, ainda que o represente. Surgiram, então, algumas indagações a serem respondidas: a que nos referimos quando utilizamos a palavra povo? Quem era o povo mexicano no final do século XIX e início do século XX? O que é o popular?

No artigo “Posada and the “popular”: commodities and social constructs in México before the revolution”, o autor Thomas Gretton defende que o trabalho de Vanegas Arroyo era voltado à população metropolitana “menos rica” e “menos bem educada”. Porém, o povo não era um alvo definido de Guadalupe Posada e Vanegas Arroyo: o consumo da obra por parte da classe trabalhadora metropolitana pode ter representado, na verdade, um ato constitutivo de uma posição na cultura. Gretton aborda a questão dos conceitos de povo e de popular: não é toda a não-elite cultural que forma o popular, e a excepcionalidade do popular não vem de sua relação com o povo. O processo de exclusão da elite cultural não é meramente econômico, mas especialmente cultural; é produto de uma variedade de diferenças entre a classe dominante e a dominada (Gretton, T. 1994, 33. Tradução nossa). O povo na metrópole teve que encontrar formas para se diferenciar da elite cultural e da classe trabalhadora emergente. O consumo de produtos representa um vetor cultural de diferenciação do povo das demais classes. Consumir *hojassueltas* era uma forma de fazer isso: de diferenciar-se e afirmar uma posição na sociedade.

Para Gretton, popular é o nome do processo de diferenciação que pode de fato trabalhar para excluir um grupo da cultura dominante, em vez de um conjunto de práticas que resultam em uma exclusão prévia (Gretton, T. 1994, 40). O popular também pode dizer respeito à classe que, por exemplo, durante o porfiriato, pedia para ser legitimada e representada. Já o povo não é o proletariado e não é a população nativa: é uma entidade não-elite distinta. No caso do México, o povo emerge da raça indígena e do proletariado, mas, em nível de sofisticação cultural, esses grupos sociais são bastante distintos. O popular se mostra, portanto, como nome de uma relação.

Os produtos de Guadalupe Posada e Vanegas Arroyo permitiam desenvolver uma distância da elite cultural baseada não na crítica consciente da opressão e da corrupção,

mas, de forma contraditória, à participação nisso. A aculturação capitalista produz tanto a forma cultural do proletariado quanto a do popular. Aqui se pode estabelecer estreita relação com a teoria da reprodutibilidade técnica de Walter Benjamin.

Benjamin propõe um debate acerca da produção e da reprodução de trabalhos artísticos e a possível perda do caráter de arte no caso de uma obra reproduzida muitas vezes. “Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (Benjamin, W. 2012, 179 – 212). Uma obra de arte que possui valor de culto em detrimento do valor de exposição se caracteriza enquanto uma obra que conserva sua aura, sua originalidade. O autor problematiza a questão comparando a pintura com a fotografia, e o teatro com o cinema. A pintura por ser única, e o teatro, por fazer-se arte no momento da interpretação do ator e da apreciação do público, conservam seu valor de culto. Já a fotografia e o cinema são obras passíveis de serem reproduzidas muitas vezes; além disso, não representam uma criação estritamente humana, já que a máquina estaria interferindo na expressão do artista. No teatro, a atuação do ator é ali, naquele momento. No cinema, o ator poderá refazer uma cena inúmeras vezes até que esteja de acordo com o que deseja o diretor. Dessa forma, a reprodutibilidade agregaria à obra maior valor de exposição e menor valor de culto.

A implicância positiva da reprodutibilidade técnica tem íntima relação com a lógica cultural da modernidade: a democratização da arte; a “disponibilização” de trabalhos artísticos às massas, e não somente ao seleto grupo de pessoas capaz de pagar para ir à Paris e ver a Monalisa no Louvre. Para Benjamin, “a reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin” (Benjamin, W. 2012, 179 – 212). Dessa forma, “no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma” (Benjamin, W. 2012, 179 – 212).

Para os críticos, entender a arte exige recolhimento, enquanto o que procuram as massas é distração. A essa questão, Benjamin responde relacionando a percepção “distraída” das massas com a capacidade da arte em mobilizá-las.

Mas o disperso também pode habituar-se. Mais: realizar certas tarefas, quando estamos dispersos, prova que realizá-las se tornou para nós um hábito. Através da dispersão, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se de tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas (Benjamin, W. 2012, 179 – 212).

Ana Carolina Luz / *Lembranças, pedaços, carcaças: Las calaveras de José Guadalupe Posada e a arte como proposta comunicativa de crítica social*

Algarrobo-MEL.com.ar – ISSN 2344-9179 / a5-n5 marzo 2017-marzo 2018 – Sección: Artículos
Revista en línea de la Maestría en Estudios Latinoamericanos FCPyS-UNCuyo / www.algarrobo-MEL.com.ar

A simplificação da mensagem e a reprodução das gravuras fazem da obra de Guadalupe Posada um exemplo da era da reprodutibilidade técnica. Antes da reprodução, porém, a produção dos desenhos não tinha nada de mecanicista. Pelo contrário: seu conteúdo carrega toda a subjetividade e a comicidade da conturbada passagem do século XIX para o século XX. Uma visão colocada no papel através das mãos de quem enxergava a realidade social de um mundo que caminhava a uma modernidade ainda difusa. Não é exatamente a linguagem que define um produto como popular, mas sim o resultado desse produto. As caveiras de Guadalupe Posada não são produto do povo, mas resultam para o povo; resultam em comunicação popular.

Considerações finais

Ao iniciar este trabalho, a imagem que se tinha de José Guadalupe Posada era a mesma que ocupa o imaginário da maioria dos mexicanos: a de que ele é quase um herói nacional por ter se dedicado à luta das classes populares por meio de sua obra. Após leituras e análises de suas gravuras, o reconhecimento de sua importância se dá de uma forma distinta. Guadalupe Posada não foi um militante assumido em prol de determinada classe, até porque não deixava de ser parte dessa classe trabalhadora. Especializou-se na arte de projetar a sociedade em imagens. Um artista que não foi reconhecido enquanto artista durante sua vida; talvez nem ele mesmo se visse enquanto um. Guadalupe Posada dedicou-se a criar e recriar cenas da capital mexicana de forma lúdica e pitoresca, agregando a suas gravuras simbolismos essenciais da cultura mexicana para divertir àqueles trabalhadores desiludidos. Trata-se de um artista cuja obra possui uma carga simbólica incontestável e que merece reconhecimento, mas não pela razão que ainda se acredita hoje: a de que ele foi um artista assumidamente contrário à ditadura e que se propôs a criticá-la através de suas gravuras de forma militante.

Sobre as *hojassueltas* de Guadalupe Posada e Vanegas Arroyo, conclui-se que são contrárias ao governo, favoráveis às massa e populares – enquanto uma relação – pois representam uma classe e resultam em comunicação para esta classe. Percebe-se que Guadalupe Posada falou do povo para denunciar sua condição, não falou do governo para denunciar sua má administração. Isso pode ter contribuído, inclusive, para que suas gravuras passassem batidas à censura da ditadura.

Quanto às caveiras, entende-se que funcionaram – e funcionam – como um porta-voz da alma coletiva do México. Guadalupe Posada ilustrou a variedade de tipos populares

de uma sociedade que passava por um momento de influências imperialistas, modernização e cultura política. Entende-se que a criação de personagens-caveiras tem a intenção em retomar uma característica essencial da cultura do México: a relação do mexicano com a morte, herança dos povos nativos, especialmente *mayas* e *aztecas*, que ocupavam o território antes da chegada dos espanhóis. Ao utilizar este elemento tão significativo, Guadalupe Posada consegue representar o povo à sua altura, diferenciando-o da classe dominante – especialmente pelo estilo, já que as escolas artísticas predominantes na época eram as europeias, cuja estética predominante pouco se assemelha à sua. Guadalupe Posada afirma essa identidade popular mexicana ilustrando textos de publicações de resistência, ou seja, o artista assume a voz do povo, representa-o e manifesta, em seu nome, a posição contrária ao governo que está no poder. Entende-se a obra de Guadalupe Posada como um exemplo da teoria da reprodutibilidade técnica de Benjamin, pelo fato de que, não fosse a reprodução massiva de suas gravuras, não haveria valor de exposição suficiente para motivar a “identificação distraída das massas”.

Octavio Paz afirma que a crítica é uma manifestação da imaginação decidida a afrontar a realidade do mundo. Pois o que fez Guadalupe Posada foi abusar de sua capacidade imagética, de forma que suas caveiras zombeteiras resultam em crítica. Sua atração pelo absurdo revelou uma sociedade desiludida que se viu representada em sua obra. Esses seres que seguem a existência apesar da morte representam uma metáfora do mexicano de ontem e de hoje.

Referências bibliográficas

- Aubry, Andrés. 2005. Chiapas a contrapelo: Una agenda de trabajo para su historia en perspectiva sistémica. México D.F.: Contrahistorias.
- Benjamin, Walter. 2012. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura.*, tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Berdecio, Roberto y Appelbaum, Stanley. 2006. *Posada's Popular Mexican Prints: 273 cuts by José Guadalupe Posada*. New York: Dover Publications.
- Boadella, Monteserrat Galí. 2006. “José Guadalupe Posada: Tradición y modernidad en imágenes”. In: *Posada: El Grabador Mexicano*. 1ª edição. México D.F.: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo & Editorial RM.
- Boixo, José Carlos González. 2009. “Simbolismo e historia”. In: *Rulfo, Juan. Pedro Páramo*. 1ª edição. Madrid: Cátedra Mil Letras.

- Casillas, Mercurio López. 2006. "Posada: Profesional de la imagen". In: Posada: El Grabador Mexicano. 1ª edición. México D.F.: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo & Editorial RM.
- Estadísticas sociales del Porfiriato (Estatísticas sociais do Porfiriato). Instituto Nacional de Estadística y Geografía do México (INEGI-MX). Disponível em <http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/integracion/pais/historicas/porfi/ESPI.pdf>.
- Gantús, Fausta. 2009. Caricatura y poder político: crítica, censura y represión en la Ciudad de México, 1876 – 1888. México D.F.: El colegio de México – Instituto Mora.
- Gretton, Thomas. 2013. Posada and the "popular": commodities and social constructs in México before the revolution. Oxford ArtJournal. Vol. 17. No. 2 (1994). Disponível em: <www.jstor.org/stable/1360573>
- Marín, Guadalupe Rivera. 2013. José Guadalupe Posada: una mirada de Diego Rivera. México D.F.: Editorial Ink.
- Medina, Rafael Alarcón. 2008. "Desenvolvimento". In: Bustos, Rodolfo Bórquez, Medina, Rafael Alarcón y Loza, Marco Antonio Basilio. Revolução mexicana: antecedentes, desenvolvimento e consequências. 1ª edição. São Paulo: Expressão Popular.
- Paz, Octavio. 1981. El laberinto de la soledad – Postdata: Vuelta a "El laberinto de la soledad". 3ª edición. México D.F.: Fondo de cultura económica.
- Pellicer, Carlos. (comp). 2000. José Guadalupe Posada: Ilustrador de la vida mexicana. México D.F.: Fondo editorial de la plástica mexicana.
- Rulfo, Juan. 2009. Pedro Páramo. 1ª edición. Madrid: Cátedra Mil Letras.
- Serrano, Jesús Gómez. 1995. José Guadalupe Posada: Testigo y Crítico de su Tiempo. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes – SEP, Subsecretaría de Educación Superior e Investigación Científica.
- Stavans, Ilan. 2014. José Guadalupe Posada, Lampooner. The Journal of Decorative and Propaganda Arts. Vol. 16. (1990). Disponível em: <www.jstor.org/stable/1504066>