

DOI: <http://dx.doi.org/10.18817/ot.v16i28.705>*DAS URNAS ETRUSCAS PARA OS CORRIDOS MEXICANOS*: a sobrevivência de uma fórmula¹*FROM THE ETRUSCAN URNS TO THE MEXICAN CORRIDOS*: the survival of a formula*DE LAS URNAS ETRUSCAS PARA LOS CORRIDOS MEXICANOS*: la supervivencia de una fórmulaLEONARDO BENTO DE ANDRADE
Doutorando – Universidade Federal do Paraná
Curitiba/Paraná/Brasil
andradelb@hotmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar a trajetória do gesto contido em uma das gravuras do “corrido” “Aquí la Calavera está, Señores, de toditos los buenos valedores” (1900-1910), do gravador mexicano José Guadalupe Posada. No ato do esqueleto, que golpeia com sua foice um outro caído de joelhos, vemos a irrupção de uma força patética que já aparece na cultura material etrusca e sobrevive sorrateiramente até nossos dias. Diego Rivera considera Posada um genial e autêntico artista, com uma produção puramente mexicana, que serviu como uma forte figura para o seu esforço de construção de uma identidade mexicana pós-revolucionária. No entanto, por meio do exercício dos conceitos warburgianos de “Nachleben” e “Pathosformeln”, notamos que a narrativa preparada por Rivera pode ser pensada através de uma perspectiva inatural, anacrônica, portanto, não-pura, percebendo assim as nuances da narrativa estabelecida pelo muralista.

Palavras-chave: José Guadalupe Posada. Calavera. Nachleben.

Abstract: The present paper aims to analyze the trajectory of the gesture contained in one of the engravings of the “corrido” “Aquí la Calavera está, Señores, de toditos los buenos valedores” (1900-1910), of the Mexican engraver José Guadalupe Posada. In the act of the skeleton, which strikes with his sickle another one fallen on his knees, we see the irruption of a pathetic force that already appears in the Etruscan material culture and sneakily survives up to our days. Diego Rivera considers Posada a brilliant and authentic artist, with a purely Mexican production that served as a strong figure for his effort to build a post-revolutionary Mexican identity. However, through the exercise of the Warburgian concepts of "Nachleben" and "Pathosformeln", we note that the narrative prepared by Rivera can be thought through a non-current, anachronistic, and therefore, non-pure perspective, thus perceiving the nuances of the narrative established by the muralist.

Keywords: José Guadalupe Posada. Calavera. Nachleben.

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo analizar la trayectoria del gesto contenido en una de las grabaciones del corrido “Aquí la Calavera está, Señores, de toditos los buenos valedores” (1900-1910), del grabador mexicano José Guadalupe Posada. En el acto del esqueleto, que golpea con su hoz a otro caído de rodillas, vemos la irrupción de una fuerza patética que ya aparece en la cultura material etrusca y sobrevive sorpresivamente hasta nuestros días. Diego Rivera considera Posada un genial y autêntico artista, con una producción puramente mexicana, que sirvió como una fuerte figura para su esfuerzo de construcción de una identidad mexicana post-revolucionaria. Sin embargo, a través del ejercicio de los conceptos warburgianos de “Nachleben” y “Pathosformeln”, notamos que la

¹ Artigo submetido à avaliação em fevereiro de 2019 e aprovado para publicação em junho de 2019.

Outros Tempos, vol. 16, n. 28, 2019, p. 227 - 246. ISSN: 1808-8031

narrativa preparada por Rivera puede ser pensada a través de una perspectiva inatural, anacrónica, por lo tanto, no pura, que se percibe así los matices de la narrativa establecida por el muralista.

Palabras clave: José Guadalupe Posada. Calavera. Nachleben.

Introdução

A Antiguidade pode parecer hoje um tema distante, que pouco tem a ver com nossa realidade e oferece respostas insuficientes para os problemas atuais. Embora essa afirmação pareça um clichê, já exaustivamente desconstruído dentro da academia, a necessidade de justificação volta a se tornar relevante nesse momento onde nós, historiadores, vemos nossa área de atuação ser constantemente descreditada e desvalorizada. A presente pesquisa visa, justamente, contribuir para demonstrar a atualidade das questões antigas para a contemporaneidade. Nosso objeto principal de pesquisa é uma gravura de José Guadalupe Posada, um gravador mexicano que produziu ativamente durante a última década do século XIX e a primeira do XX. Posada que teve sua obra, principalmente suas representações de esqueletos animados, preservada e reproduzida incansavelmente em nossos tempos.

Não precisamos ir ao México para perceber a miríade de crânios ricamente decorados que estampam camisas e tatuagens, que aparecem em grafites, filmes e nas miniaturas das vendinhas em feiras de artesanato. A obra de Posada, impulsionada pelo trabalho de Rivera e de tantos outros que se empenharam no reavivamento do gravador décadas após sua morte, faz-se viva hoje. No entanto, a produção plástica de Posada não existe por si só, suas obras não foram produzidas unicamente a partir do contexto de seu autor, múltiplas temporalidades atuam nelas.

Obras etruscas (de dois séculos antes de Cristo), romanas (com 1800 anos de idade), alemãs (do século XVI), espanholas (do XVII) e novo-hispânicas (do XVIII) fazem suas aparições nas gravuras de Posada, indicando que fórmulas aplicadas há milênios na arte podem sobreviver até nossos dias, podendo fazer aparições na contemporaneidade. No caso de nosso gravurista, esse fenômeno se torna ainda mais interessante, já que ele foi tomado, durante meados do século XX, como um genial artista, portador de uma arte pura, sem precedentes e totalmente original.

O *pathos* do golpe fulminante

Outros Tempos, vol. 16, n. 28, 2019, p. 227 - 246. ISSN: 1808-8031

José Guadalupe Posada nasceu em Aguascalientes, México, em 1852. Logo aos 15 anos, torna-se aprendiz em uma oficina de impressão local de José Trinidad Pedroza, depois de várias décadas trabalhando, compra, em 1876, a oficina de seu mestre, agora estabelecida na cidade de León de Los Aldama. Devido a um triste revés, Posada perde sua fonte de renda em 1888, quando uma grande inundação afeta a cidade; sem sua oficina, é forçado a mudar-se para a capital, onde começa a trabalhar com Ireneo Paz (avô de Octavio Paz) e, em seguida, com Antonio Vanegas Arroyo². É na oficina de Arroyo, com publicações voltadas para um público mais humilde do que o de Paz, que Posada começa a publicar suas *calaveras*³, gravuras que lhe renderiam grande fama póstuma.

O *corrido Aquí la Calavera está, Señores, de toditos los buenos valedores* (Figura 1) é um dentre as centenas de folhetos produzidos pelo editor, ele foi publicado em Ciudad de México durante a primeira década do século XX. Contendo quatro gravuras e um poema de 25 estrofes, fala-nos sobre a vida, ou melhor, a pós-vida desses *valedores*⁴ no inframundo. Ligados por seus laços fraternos, essas figuras empobrecidas em vida passam suas mortes jogando, flertando, bebendo e brigando despreocupadamente.

² DURÁN, Rafael Bajas. *Posada: mito y mitote*. La caricatura política de José Guadalupe Posada y Manuel Alfonso Manilla. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2009. p. 37-50.

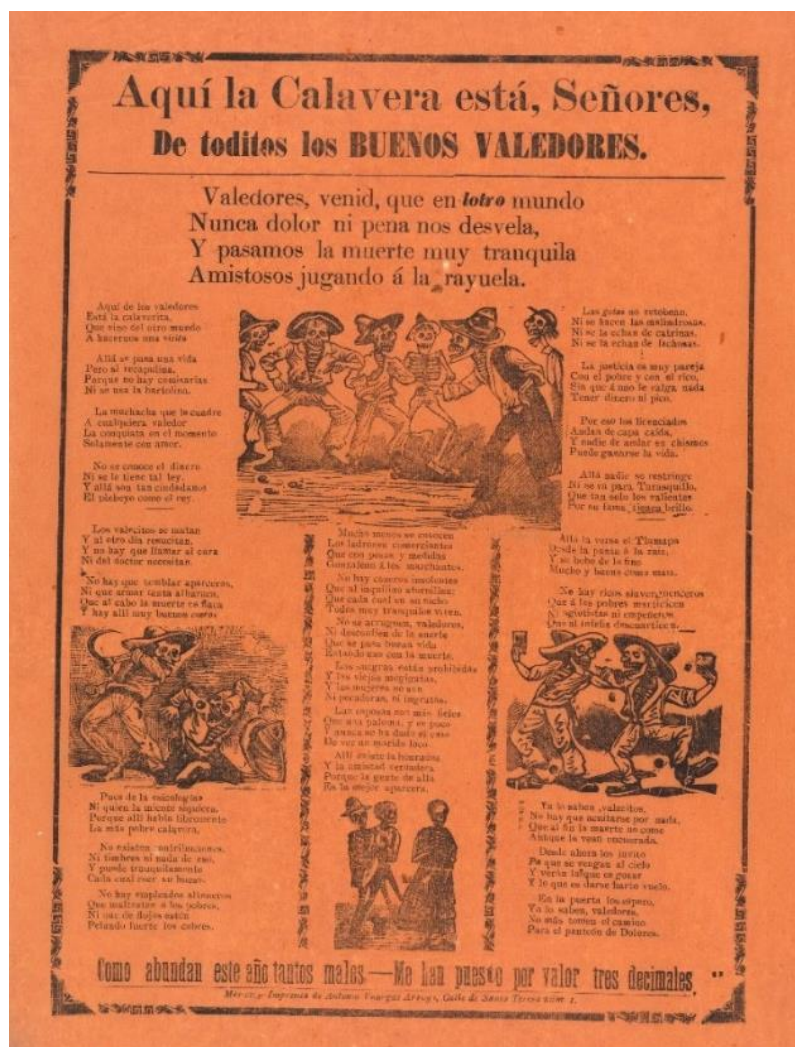
³ As *calaveras* são um gênero iconográfico muito utilizado na casa editorial de Arroyo para transmitir aos seus leitores mensagens didático-moralizadoras. Nelas, esqueletos assumiam o papel dos mais diversos atores sociais, expondo suas falhas e virtudes.

⁴ *Valedores* são definidos no poema de Arroyo como defensores, protetores, sujeitos empobrecidos, mas muito nobres em suas ações. Tanto que só se dão ao luxo de matar um ao outro porque sabem que já estão mortos.

Outros Tempos, vol. 16, n. 28, 2019, p. 227 - 246. ISSN: 1808-8031

Figura 1 – José Guadalupe Posada (gravuras), Manuel Manilla (gravuras), Antonio Vanegas Arroyo (texto). *Aquí la Calavera está, Señores, de toditos los buenos valedores* (1900-1910).

Água-forte. 40 x 30 cm.



Fonte: Acervo digital do Metropolitan Museum.

Como uma das várias publicações editoradas pela casa, as gravuras que compõem a impressão foram feitas por Manuel Manilla e José Guadalupe Posada. Este último, em especial, é reconhecido por Diego Rivera como o principal expoente da feitura de *calaveras*. Rivera o proclama como um verdadeiro gênio, produtor de uma obra pura, totalmente original e mexicana. No entanto, esse profícuo gravador teria sido esquecido pelos círculos de artistas de seu tempo, cabendo agora ao povo mexicano erguer o monumento desse artista injustiçado⁵. Com essas palavras gravadas em *Monografía*⁶, Rivera constrói a fundação de

⁵ RIVERA, Diego. José Guadalupe Posada. In: TOOR, Frances. *Posada: Monografía*. Ciudad de México: Editorial RM, 2012. p. ii-iv.

⁶ *Monografía* é uma compilação de mais quatrocentas obras atribuídas a Posada. Foi organizada pela etnóloga estadunidense France Toor, contou com introdução de Diego Rivera e a seleção das gravuras ficou a cargo do

Outros Tempos, vol. 16, n. 28, 2019, p. 227 - 246. ISSN: 1808-8031

uma narrativa acerca do gravador voltada para a criação de uma identidade nacional mexicana.

Em 1930, a tinta dos murais da Secretaria de Educação Pública (SEP) ainda estava fresca, o Muralismo estava dando seus primeiros passos e, à frente da SEP, José Vasconcelos ficou responsável por conciliar educação e cultura para integrar a população mexicana – de maioria analfabeta – ao projeto de Estado Moderno do governo Obregón⁷. É um fato bem conhecido o envolvimento de Rivera nesse movimento. Inclusive, tanto Rivera⁸ como seu colega muralista, José Clemente Orozco⁹, afirmam terem tido a influência da obra de Posada em suas vidas de maneiras muito semelhantes. Ambos estudaram na Academia de San Carlos, o centro de formação da elite artística mexicana, e ambos alegaram terem aprendido o real valor da arte com ele quando visitavam a oficina onde Posada trabalhava a caminho de suas aulas.

Rivera assume intensamente esse papel durante sua vida. Em *Monografía*, ele afirma que “a produção de Posada, livre até da sombra de uma imitação, tem um tom mexicano puro”¹⁰. No entanto, onde essa pureza se manifestaria? Ele nos deixa algumas pistas no mesmo texto: Posada não teria se submetido aos ditames estéticos do que chama de “poder imperialista”, preferindo expressar em seu trabalho as “aspirações das massas produtoras”. Nesse momento, as *calaveras* aparecem como a transposição da representação da morte, como um elemento plástico simultaneamente terrível e amoroso, do período pré-hispânico para o México moderno¹¹.

Rivera reitera sua relação aluno-mestre com Posada ao menos em outras três ocasiões. No esboço da obra nunca executada, *Merchant of Art* (Figura 2), ele retrata uma de suas vistas à pequena e humilde oficina de Posada, onde intitula o gravador como o “grande

artista Pablo O'Higgins, com colaboração de Blas Vanejas Arroyo, filho de Vanegas e herdeiro da casa editorial.

⁷ 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.

⁸ RIVERA, Diego; MARCH, Gladis. *My art, my life: an autobiography*. New York: Dover Publications, 1991. E-book.

⁹ OROZCO, José Clemente. *José Clemente Orozco: an autobiography*. Austin: University of Texas Press, 2014.

¹⁰ RIVERA, op. cit., p. iv.

¹¹ As comunidades pré-hispânicas que habitavam a região que hoje corresponde ao território mexicano já se valiam de esqueletos e, principalmente, crânios (sejam desenhos ou esculturas) para representar seus mitos relacionados à morte – a estátua do deus asteca associado à morte, Mictlantecuhli, que está no acervo de British Museum é um bom exemplo da prática. Rivera parece ver as *calaveras* de Posada como descendentes diretos dessa tradição.

Outros Tempos, vol. 16, n. 28, 2019, p. 227 - 246. ISSN: 1808-8031

artista do povo mexicano”. Em *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (Figura 3), ele se coloca junto de Posada e de sua *calavera* mais famosa, a *Calavera Catrina*¹².

Figura 2 – Diego Rivera. Detalhe de *Merchant of Art* (1944-1953). Tinta sobre papel. 21.3 x 27.6 cm.



Fonte: Acervo digital do Detroit Institute of Art.

¹² A *Calavera Catrina* foi originalmente publicada no corrido *Remate de calaveras alegres y sandungueras* (1913), também pela oficina de Arroyo.

Figura 3 – Diego Rivera. Detalhe de *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947). Mural. 15.6 x 4.7 m.



Fonte: Acervo digital do Museo Mural Diego Rivera.

Posada é central nessa narrativa. Ao tomá-lo como um artista humilde e combatente sem precedentes, ele se projeta como o descobridor de uma quintessência mexicana ignorada pelos artistas acadêmicos – dos quais ele próprio surgiu e, posteriormente, renegou. No entanto, de pura e original a obra de Posada talvez não tenha nada, como toda a produção artística, ela está manchada, influenciada, por experiências passadas que afloram sorrateiramente em gestos muito específicos.

O historiador da arte hamburguês Aby Warburg tornou a busca por esse tipo de florescimento o centro de sua produção intelectual. Warburg encontrou rastros pulsantes, fórmulas sobreviventes, nas produções dos artistas renascentistas, em Botticelli e em Dürer, na serpente e no raio dos indígenas *pueblos*. Sua inquietante pela busca da *Nachleben* (sobrevivências) das *Pathosformeln* (fórmulas de pathos) mostra-nos os meandros percorridos pelas emoções imprimidas nas imagens através do tempo. Ou seja, através de Warburg podemos perceber como as imagens são permeadas por forças que superam suas temporalidades. Mesmo assim,

[...] seria um grave erro buscar na antropologia warburguiana uma descrição das “origens” compreendidas como “fontes” puras de seus destinos posteriores. As

“palavras originárias” só existem como sobreviventes, ou seja, impuras, mascaradas, contaminadas, transformadas ou até antiteticamente invertidas.¹³

Tomando Warburg, notamos como uma das gravuras de *Aquí la Calavera está, Señores, de toditos los buenos valedores* ressoa no tecido do tempo, trazendo para si um fluxo presente ao menos desde o segundo século antes de Cristo. Posada mostra nessa gravura um dos últimos momentos do que viria a ser uma disputa entre dois sujeitos (Figura 4). A *calavera* derrotada encontra-se caída de joelhos enquanto olha com surpresa, por cima de seu ombro, para o golpe fulminante que será desferido pelo adversário às suas costas. Este, encontra-se em pé, preparando-se para golpear o outro com a foice que segura em sua mão esquerda, com seu braço esticado prepara um amplo e forte movimento da direita para a esquerda, que é potencializado na projeção de seu torso e flexão de sua perna direita.

Figura 4 – José Guadalupe Posada. Detalhe de *Aquí la Calavera está, Señores, de toditos los buenos valedores* (1900-1910). 40 x 30 cm. Água-forte.



Fonte: Acervo digital do Metropolitan Museum.

O gesto dos *valedores* é uma reverberação do já presente nas urnas funerárias etruscas encontradas em Chiusi (Figura 5). Ali vemos uma representação de uma batalha entre cinco figuras, dois usam couraças, enquanto os outros três vestem apenas um manto. Assim

¹³ DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 217.

Outros Tempos, vol. 16, n. 28, 2019, p. 227 - 246. ISSN: 1808-8031

como na *calavera* de Posada vemos um homem em pé, com a perna tencionada, preparando-se para golpear o inimigo caído, que tenta proteger-se com seu escudo. Infelizmente, não temos como saber com exatidão se a cena se trata de uma representação de uma batalha real ou de uma narrativa mitológica¹⁴. No entanto, podemos encontrar ecos dela em um outro artefato funerário feito séculos depois.

Figura 5 – Anônimo. Parte inferior de *Terracotta cinerary urn* (200 a. C.). Terracotta. 31.8 x 28.6 x 29.5 cm.



Fonte: Acervo digital do Metropolitan Museum.

Um sarcófago romano do século II carrega em seus relevos de mármore um retrato da *Vingança de Orestes*. Nele vemos a trajetória do personagem grego ao retornar à sua casa para assassinar uma dupla de regicidas: sua mãe, Clytemnestra, e o amante dela, Aegisthus¹⁵. Ao centro da cena (Figura 6), vemos Orestes, nu, repetindo a coreografia presente na urna etrusca. Ele, em pé e com a perna esquerda flexionada, começa a desferir, com sua espada, o golpe que consumará sua vingança sob Aegisthus, que se encontra indefeso ao chão. No entanto, Orestes não é dotado do mesmo movimento presente no guerreiro da

¹⁴ HUNTSMAN, Theresa. Hellenistic etruscan cremation urns from Chiusi. *Metropolitan Museum of Art Journal*, New York, v. 49, p. 141-150, 2014. p. 144.

¹⁵ NEILS, J. The Orestes sarcophagus and other classical marbles. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Cleveland, v. 71, n. 4, p. 102-113, abr., 1984. p. 110.

Outros Tempos, vol. 16, n. 28, 2019, p. 227 - 246. ISSN: 1808-8031

obra mais antiga, que parece estar ainda armazenando a força necessária para o ataque, enquanto Orestes já o executa.

Figura 6 – Anônimo. Detalhe de *Sarcophagus* (c. 100-125). Relevo em mármore. 210 cm.



Fonte: Acervo digital Cleveland Museum of Art.

A fórmula desse golpe finalizador não fica presa à península itálica. Logo nas primeiras décadas do século XV, ela já havia atravessado os Alpes e chegado a Nuremberg sob a forma de um dos envolvidos na *Guerra pela Bandeira* (Figura 7). A similitude entre essa gravura e a cena presente na urna etrusca chama a atenção, temos ali, novamente, um cenário belicoso. A representação de grandes batalhas é frequente nessa época. A *Battle of the naked men* (1470-1490), de Antonio Pollaiuolo, e a inacabada *Battle of Cascina* (1504-1505), de Michelangelo, são os exemplos mais célebres e próximos¹⁶.

Na batalha, desenhada por Barthel Beham, 23 figuras nuas digladiam-se pelo prêmio máximo, a bandeira. No entanto, não é ela que nos interessa, mas sim o confronto entre três homens em especial. Logo à direita da porção central da gravura vemos um homem preparando-se para desferir um ataque nos mesmos moldes dos soldados da obra etrusca e de Orestes. Contudo, notamos na vítima uma reação muito mais violenta, diferentemente do soldado que optou por se esconder atrás do seu escudo ou do indefeso Aegisthus. O adversário do golpeador permanece com sua espada em riste, immobilizando a perna direita do outro com sua própria, enquanto segura o pênis do inimigo com sua mão. Sua ação

¹⁶ SMITH, Jeffrey Chipps. *Nuremberg, a renaissance city, 1500-1618*. Austin: University of Texas Press, 1983. p. 198.

Outros Tempos, vol. 16, n. 28, 2019, p. 227 - 246. ISSN: 1808-8031

desesperada não é em vão, assim como na urna, ele aguarda pelo apoio de seu aliado, mas que não vem puxá-lo para fora do combate – como no caso etrusco –, mas sim para impedir o ataque inimigo, ao oferecer uma estocada de sua parte.

Figura 7 – Barthel Beham. Detalhe de *Battle for the Banner* (1502-1540). Gravura. 7.4 x 31.5 cm.



Fonte: Acervo digital do Metropolitan Museum.

Mais de cem anos depois, o pintor espanhol Francisco de Zurbarán coloca em seu Hércules um movimento espantosamente semelhante ao do guerreiro nu (Figura 8). Essa pintura, comissionada pelo rei Felipe IV, compõe uma série que retrata os *Doze Trabalhos de Hércules*, um tema muito caro ao monarca, já que o herói está profundamente ligado ao mito fundador do reino espanhol. Nela, vemos Hércules executando seu último trabalho, a captura de Cérbero. A pose do herói é uma mímica patética fiel da fórmula apresentada na obra de Barthel Beham. Embora não possamos ter certeza, a análise do historiador da arte norte americano Jonathan Brown nos fornece algumas dicas dessa semelhança¹⁷. Segundo ele, Zurbarán não tinha muita experiência com retratos de corpos nus, estando mais habituado a

¹⁷ BROWN, Jonathan. Patronage and piety: religious imagery in the art of Francisco de Zurbarán. In: BATICLE, Jeannine (ed.). *Zurbarán*. New York: The Metropolitan Museum of Art, p. 1-24 1987. p. 12-15.

Outros Tempos, vol. 16, n. 28, 2019, p. 227 - 246. ISSN: 1808-8031

pintar cenas religiosas cristãs, portanto, como remédio para seu mal, buscou inspiração em outras imagens sobre o tema¹⁸.

Figura 8 – Francisco de Zurbarán. *Hércules y el Cancerbero* (1634). Óleo sobre tela. 132 x 151 cm.



Fonte: Acervo digital do Museo del Prado.

A tese de Brown, embora não seja decisiva, ajuda-nos a sustentar que as maneiras de retratar partilham de uma dimensão própria, de onde os artistas poderiam pinçar os gestos que desejassem – de forma intencional, ou não. Da mesma maneira que Zurbarán pode ter tomado como referência a produção de Beham, outros podem ter tomado a sua. Essa dimensão, inclusive, não se limita a fronteiras geográficas, já que dois séculos antes de Posada vemos a cena do golpe fulminante flutuar para a Nova Espanha do século XVIII, vindo a aparecer no perpetrador do Cristo de *La flagelación* (Figura 9).

¹⁸ Brown cita como exemplo a similitude entre as obras *The Death of Hercules* (1504/1542), do artista francês Gabriel Salmon, e *Muerte de Hércules* (1634), de Francisco de Zurbarán. Em ambas, Hércules aparece de joelhos, cercado por seus equipamentos, rasgando sua túnica enquanto é consumido pelo fogo.

Outros Tempos, vol. 16, n. 28, 2019, p. 227 - 246. ISSN: 1808-8031

Figura 9 – Nicolás Enriquez. Detalhe de *La flagelación* (1729). Óleo sobre lâmina. 27.5 cm x 46.3 cm.



Fonte: Acervo digital do Museo Nacional de Arte.

Na extremidade direita da pintura vemos um provável guarda romano que não se vale do flagelo para açoitar Cristo, em vez disso, ele prefere um chicote. Temos ali uma composição que em muito lembra os *valedores* de Posada. O perpetrador projeta-se sobre sua vítima, preparando com seus olhos arregalados, boca aberta e rosto rubro, um golpe desnecessariamente intenso. A obra é de autoria do pintor novo hispânico Nicolás Enriquez que, embora tenha morrido mais de meio século antes do nascimento de Posada, possui uma interessante, porém tênue, ligação com o gravador mexicano.

Como introduzido no início do texto, Diego Rivera foi um dos principais responsáveis pelo resgate da obra e da figura de Posada. Rivera, bem como Orozco, encontra Posada a caminho da Academia de San Carlos. Enriquez, por sua vez, foi um dos apoiadores da construção de uma academia de artes na Nova Espanha. Ele, bem como outros tantos artistas novo-hispânicos, pediu à coroa espanhola a criação de uma instituição que mais tarde

Outros Tempos, vol. 16, n. 28, 2019, p. 227 - 246. ISSN: 1808-8031

se desdobraria em San Carlos¹⁹. A mesma San Carlos de Rivera e Orozco, a mesma San Carlos vizinha de Posada.

Em sua autobiografia, Rivera afirma que Posada, mesmo esquecido pelo olhar dos artistas formais, foi seu maior mestre. Humilde, não teria tido a fútil ambição de ser imortalizado por meio de sua arte, mesmo assim ele sobreviveu, enquanto seus antípodas mais respeitados pereceram²⁰. O papel de Posada na narrativa autobiográfica de Rivera é este: um recurso para trazer à tona a aguçada percepção artística do jovem Rivera ou um ideal de pintura mexicana nativa, intocada pelo estrangeirismo e academicismo. No entanto, como bem vimos, Posada não parece ter a pureza mexicana que seu autoproclamado aluno diz ter. Caso sigamos pelo caminho delimitado aqui, notamos como Posada apenas – e esse advérbio não é demérito algum – tomou de um fluxo já existente.

Um atlas do golpe fulminante

Caso queiramos organizar essas seis obras tomando suas similitudes, uma abordagem cronológica talvez não seja a ferramenta mais adequada, tendo em vista que a gravura de Posada parece conter características tanto da obra cronológica e territorialmente mais próxima quanto das mais antigas e distantes. A postura tomada pelo personagem que ataca se repete, com algumas pequenas diferenças, em todas as obras. Todos estão em pé, com um braço preparado para desferir um ataque em uma vítima vulnerável e com uma perna flexionada.

Para realizarmos essa operação, seria sábio tomar de Aby Warburg sua ferramenta analítica, sua “política de boa vizinhança”. O Warburg bibliotecário cuidou de seu acervo da mesma forma com que o Warburg historiador da arte organizou sua maior e inacabada obra, o *Atlas Mnemosyne*²¹. Ele aproximou os livros e as imagens não por seus títulos ou temas, mas por suas fórmulas, criando assim um inventário rizomático “das pré-formações de inspiração antiga que verificadamente influenciaram a representação da vida em movimento na época do Renascimento, contribuindo assim para a formação do estilo”²².

¹⁹ MONTES, M. R. En defensa de la pintura, Ciudad de México, 1753. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Ciudad de México, v. 1, n. 78, p. 103-128, 2001. p. 115-121.

²⁰ RIVERA; MARCH, op. cit., p. 35.

²¹ Nas 63 pranchas que compõem o projeto, Warburg tentou traçar, errantemente, a trajetória do *pathos* imagético através do tempo.

²² WARBURG, Aby. O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli. In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 366.

Outros Tempos, vol. 16, n. 28, 2019, p. 227 - 246. ISSN: 1808-8031

Ao organizar nossas imagens por essa perspectiva, notamos como todas compartilham de uma mesma dimensão. Elas são anacronicamente contemporâneas por terem sobrevivido até nossos dias, elas surgem na arte como uma memória de nossa infância que aflora ao sentirmos um aroma ou um sabor que nos era familiar. A *Nachleben* warburguiana é um eterno movimento de submersão e emersão das formas preservadas por meios de fórmulas reproduzíveis, um movimento totalmente anacrônico, mas que em nada diminui a pertinência dessa abordagem, já que “[...] a concordância dos tempos – quase – não existe”²³.

Por meio do *valedor* de Posada, a imagem na urna etrusca conquista sua contemporaneidade, bem como todas as demais. Pensar pela *Nachleben* é pensar a imagem dialeticamente, afinal de contas, elas fazem parte desse “[...] tempo carregado de ‘agoras’”²⁴. Walter Benjamin, em *Passagens* – cuja própria montagem em muito lembra a disposição do atlas de Warburg –, fala-nos do que chama de “imagem dialética”.

Na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o “ocorrido desde sempre”. Como tal, porém, revela-se somente a uma época bem determinada – a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem onírica. É nesse instante que o historiador assume a tarefa da interpretação dos sonhos.²⁵

Nesse contexto, notamos como é contundente a postulação que Octavio Paz faz, em 1980, sobre Posada no prólogo ao catálogo de uma exposição sobre gravuras mexicanas. Segundo ele: “Posada é de seu tempo, mas sua obra sobrepassa sua época. Posada não é um artista do século XX: [...] ele é o nosso contemporâneo. Será também o contemporâneo de nossos netos”²⁶. No entanto, a contemporaneidade da qual Paz fala não é exatamente a mesma que nos interessa, já que ele trata especificamente da atualidade estética e temática da obra de Posada, e nós tentamos mostrar justamente sua inatualidade.

A inatualidade do golpe fulminante

Warburg, como um leitor de Nietzsche, aplica ao seu aparato heurístico a contraposição complementar entre/de Apolo e Dionísio. Aquele que talvez seja seu mais

²³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 21.

²⁴ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1, p. 229-230.

²⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 506.

²⁶ PAZ, Octavio. José Guadalupe Posada y el grabado latinoamericano. In: PAZ, Octavio. *México en la obra de Octavio Paz*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1987. v. 3, p. 182.

Outros Tempos, vol. 16, n. 28, 2019, p. 227 - 246. ISSN: 1808-8031

célebre estudo sobre o tema envolve a figura da Ninfa, uma personagem que com seu cabelo e roupas esvoaçantes aparece de forma orgástica (dionisíaca) travestida das mais diversas formas – hora como o ser mítico, hora como uma deusa ou até mesmo como uma serviçal – na arte clássica e na renascentista²⁷. Warburg articula o apolíneo e o dionisíaco de forma a analisar o embate entre essas duas forças no campo estético, o embate entre o prazer e razão, entre o controle e a entrega, entre a imobilidade e a mobilidade e – em nosso caso – entre a técnica e o furor²⁸.

No golpe do guerreiro etrusco, do que luta pela bandeira e de Hércules notamos a existência de um movimento, mas também da técnica em seu ataque, diferentemente de Orestes, do perpetrador de Cristo e do *valedor*, que parecem atacar sem os mesmos cuidados. Talvez o que possa auxiliar nessa análise seja a distinção que a língua inglesa faz entre *posture* e *stance*. Em nossa língua, ambas significam “postura”, entretanto, o inglês *posture* diz respeito a uma posição corporal que pode ser intencional ou não, já *stance* é um posicionamento totalmente deliberado, intencional, como no caso de um guerreiro que segura sua arma da forma com que dela aproveite a máxima eficiência.

Os dois soldados, bem como Hércules, assumem posturas preenchidas pela perícia marcial, eles afastam seus troncos e cabeças das vítimas, protegendo-se enquanto preparam seu próprio ataque. De forma diferente agem o *valedor* e o perpetrador de Cristo, eles se projetam em direção ao alvo, ali não há lugar para a técnica, é um momento de raiva. Já Orestes é um caso muito específico, em sua narrativa mítica, sua vingança é inspirada por Apolo, no entanto, ele se projeta em direção ao seu alvo, assim como o *valedor* – afinal de contas, ele não um herói ou um soldado propriamente dito. Ele parece se situar entre os dois deuses, entre a racionalidade justa e a satisfação da vingança – como também na imoralidade do matricídio.

Essa simples mudança na direção do tronco reflete a intenção do personagem, da mesma forma com que o mitologema kerenyiano guarda o rastro pulsante de seu objeto referencial. Nesse jogo de troncos e narrativas está também jogo de Apolo e Dionísio, um está constantemente tomando a dianteira do outro. A *Nachleben* warburgiana se situa exatamente nessa discussão. Warburg trata do dionisíaco e do apolíneo em contraposição às proposições de Winckelmann, que definiu a arte grega – para ele o modelo de qualidade da produção

²⁷ Para um aprofundamento sobre o tema, o filósofo italiano Giorgio Agamben trata da figura – e de Warburg – em *Ninfe* (2007).

²⁸ DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 366.

Figura 11 – Niccolò Fiorentino. Verso da medalha de Giovanna Albizzi Tornabuoni II (1486).

Bronze. 78 mm.



Fonte: Acervo digital do Staatlichen Museen zu Berlin

Ao seguirmos a proposta warburguiana, percebemos como a coreografia do soldado na urna etrusca se aproxima muito mais do vinho do que do Sol. Como vimos em Warburg, a vestimenta e movimento são centrais em sua análise. No caso etrusco, a capa do soldado indica a dinamicidade de sua agitação, ela parece levantar-se seguindo o balanço lateral de seu usuário, indicando a velocidade e agilidade do ataque. A mesma coisa ocorre com *valedor* e o perpetrador de Cristo, que estão com suas mandíbulas abertas e projetam-se em direção ao seu inimigo, como se colocassem toda sua força naquele golpe. A calça do primeiro se dobra com o mover de suas articulações, sua camisa se repuxa com o movimento de seu braço e seu chapéu parece começar a sair de seu lugar, já o segundo não possui essas características, no entanto, sua expressão é inegavelmente dionisíaca. Em seu surto de fúria, seus olhos arregalam-se, os fios de seu cabelo balançam com seu deslocar e sua boca se abre em um urro de fúria.

O mesmo não ocorre com Hércules, Orestes e na *Guerra pela Bandeira*. Eles estão nus – exceto o primeiro –, serenos e firmes em suas posições, como as Graças de Niccolò Fiorentino. Parece que ali a “nobre simplicidade” e a “grandeza serena” encontraram um local confortável. Os músculos bem marcados, a postura rija, os corpos em riste, autocontrolados e a ausência de emoção no semblante – no caso de Orestes indicando até um certo apagamento de sua narrativa – deixariam Winckelmann satisfeito.

De certa forma, essas imagens nos mostram como “um mesmo objeto, um mesmo fenômeno muda de sentido de acordo com força que se apropria dela”³¹. Se Winckelmann só vê Apolo nas obras da Antiguidade, Warburg mostra como Dionísio aflora nelas, profanando sua nobreza. Os semblantes serenos viram gritos escandalosos, as poses vitoriosas tornam-se danças desvairadas e os embates justos viram confrontos desiguais. Dentro dessa disputa

³¹ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976. p. 3.

Outros Tempos, vol. 16, n. 28, 2019, p. 227 - 246. ISSN: 1808-8031

hegemônica entre *pathos* e *ethos*, o mitólogo italiano Furio Jesi – muito influenciado pelos estudos kerenyianos – nos abre uma perspectiva interessante sobre a natureza desse fenômeno do imaginário. Segundo ele, tratando especificamente da “religião dionisíaca”, não existe um atrito entre as duas forças, o que ocorre é a tendência de Dionísio – mesmo não sendo a divindade correspondente ao fenômeno – de chamar a morte³².

O deus do vinho cederia assim o seu lugar para o Sol brilhar, guardando suas forças para mais tarde renascer e tomar o seu lugar. Morte, esquecimento, o nada, a passagem, todas essas “qualidades” são atribuídas a Dionísio por Jesi em um prefácio à obra do historiador e filólogo francês Henri Jeanmaire sobre o deus. Cremos que o ponto central do dionisíaco seja justamente sua capacidade desaparecer em certos momentos e lugares para depois surgir em outros. Sobre o dionisismo, Jesi afirma que sua inaturalidade se dá “[...] na medida em que a experiência religiosa dionisíaca foi esquecida e, desse modo, tornou-se matéria vivente dos indivíduos presentes”³³.

O deus do torpor só existe por que o esquecimento faz parte de sua constituição mitológica. Por meio desse exercício dialético, uma projeção do passado inapreensível faz sua aparição no presente, como Warburg sinalizou em um ensaio sobre as imagens no tempo de Lutero. Para os deuses pagãos da Antiguidade sobreviverem “foi necessário, em primeiro lugar, que esse aspecto ‘olímpico’ [apolíneo] da Antiguidade fosse desvincilhado do tradicional aspecto ‘demoníaco’ [dionisíaco].”³⁴ O silenciamento de Dionísio foi o que lhe deu voz, da mesma forma, a urna etrusca nutre o *valedor* de Posada, transmitindo a ele sua fórmula enquanto possibilita sua própria sobrevivência.

Considerações finais

É improvável que a fórmula aplicada por Posada em *Aquí la Calavera está, Señores, de toditos los buenos valedores* tenha seguido exatamente o caminho delimitado nesta breve análise sobre esse gesto, mas também não é um absurdo inclui-las em um mesmo fluxo iconográfico. Warburg chamou esse processo de morte e penetração da força gestual na

³² JESI, Furio. Inaturalidade de Dionísio. *Boletim de Pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 14, n. 22, p. 59-75, 2014. p. 65-66

³³ FURO, op. cit., p. 65.

³⁴ WARBURG, Aby. A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero. In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 132.

Outros Tempos, vol. 16, n. 28, 2019, p. 227 - 246. ISSN: 1808-8031

subjetividade humana de *Engramm* (engrama), uma imagem-lembrança produzida através de um engenhoso mecanismo transmissor não de signos, mas de formas³⁵.

Warburg parece tomar Dionísio como o deus das artes em detrimento do configurador Apolo. O grito, o desespero, a comoção sobreviveriam em suas fórmulas justamente por terem morrido e esse, por sua vez, é o elemento que possibilita a vida das formas apolíneas. Como Georges Didi-Huberman disse muito bem, “não há formas construídas sem um abandono as forças. Não há beleza apolínea sem um pano de fundo dionisíaco”³⁶.

Pelos conceitos de *Nachleben* e *Pathosformeln*, em uma abordagem que se vale do anacronismo como um dos suportes de seu aparato heurístico, notamos como a Antiguidade se faz quente em nosso presente. Como vimos, Posada é uma figura que foi construída como um símbolo da pureza da arte popular mexicana, um gravador que teria servido como inspiração para toda uma geração de artistas mexicanos. Segundo Rivera: “[...]hoje sua obra e sua vida transcendem (sem que ninguém saiba), para as veias de jovens artistas mexicanos cujas obras brotam como flores em um campo primaveral”³⁷.

A sobrevivência de Posada é também a sobrevivência da Antiguidade, um não poderia existir sem o outro. A Antiguidade foi resgatada junto com Posada e ele pôde ser resgatado por terem encontrado em sua obra uma força capaz de, simultaneamente, contestar o academismo clássico e de unir uma nação. Curiosamente, aquilo que não foi percebido naquele momento, e até tentou-se combater, é o que está dotado da força revolucionária perseguida. A sobrevivência das fórmulas não se submete aos estilos, às escolas e aos círculos, portanto, ela também não baixa sua cabeça aos objetivos e aos projetos unificadores. Caso tentássemos encontrar uma produção artística pura, devemos estar cientes que a sobrevivência warburgiana estará lá para manchá-la.

³⁵ WARBURG, op. cit., p. 367.

³⁶ DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 229.

³⁷ RIVERA, op. cit., p. iv.