

A mitologia de “La Catrina”: comunismo e arte na máquina de Rivera

Leonardo Bento de Andrade¹

Resumo: O presente artigo tem como objetivo discutir acerca da apropriação tomada por Diego Rivera da figura de José Guadalupe Posada. Rivera é um dos principais responsáveis por transformar Posada em um modelo de “artista popular” ao encontrar na obra do gravador, mais especificamente em suas “calaveras”, uma força capaz de suprir e justificar seus anseios por um projeto estético voltado às massas e alinhado à sua própria percepção do comunismo. O modo com que Diego Rivera constrói uma narrativa acerca de Posada em muito se aproxima do que Furio Jesi chama de “máquina mitológica”. Por máquina mitológica, Jesi pensa um mecanismo que oculta o “mito puro” enquanto produz materiais mitológicos, mitologias. Nesse contexto, a “Calavera Catrina” de Posada serviu a Rivera na medida em que o resgate da obra de Posada, décadas após sua morte, reforça um projeto de “arte popular” com supostas raízes pré-hispânicas.

Palavras-chaves: Rivera; Calavera; Máquina mitológica.

The myth of “La Catrina”: communism and art in Rivera’s machine

Abstract: This article aims to discuss the appropriation made by Diego Rivera of the figure of José Guadalupe Posada. Rivera, is one of the main responsible for transforming Posada into a model of "popular artist" by finding in his work, more specifically in his "calaveras", a force capable of supplying and justifying his yearnings for an aesthetic project aimed to the masses and aligned with his own perception of communism. The way which Diego Rivera constructs a narrative about Posada in much approaches what Furio Jesi calls "mythological machine". By mythological machine, Jesi thinks a mechanism that hides the "pure myth" while producing mythological materials, mythologies. In this context, Posada's "Calavera Catrina" served Rivera as a

¹ Mestrando, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Brasil, com a pesquisa “A companheira Morte: a relação entre a Morte e os vivos na ‘Dança da Morte’ de Hans Holbein”, com financiamento da CAPES. E-mail: andradelb@hotmail.com



rescue of Posada's work, decades after his death, that reinforces a project of "folk art" with supposed pre-Hispanic roots.

Keywords: Rivera; Calavera; Mythological machine.

Artigo recebido em: 12/05/2018

Artigo aprovado em: 21/09/2018

Introdução

Diego Rivera é considerado um dos maiores artistas mexicanos do século XX, seus murais, em especial, são mundialmente conhecidos. Rivera, além de pintor, foi também militante político filiado ao Partido Comunista Mexicano (PCM), o que não o impediu de receber comissões do governo mexicano – fosse ou não apoiado pelo PCM – e do empresariado estadunidense. Tal postura lhe rendeu duras críticas do partido, vários desligamentos e outras tantas reaproximações ao longo dos anos. No entanto, mesmo quando distante das fileiras do partido, Rivera nunca deixou de assinalar, em suas obras suas preocupações com a classe trabalhadora e a identidade nacional do povo mexicano.

Portanto, este artigo tem o objetivo de analisar um dos vieses adotados por Diego Rivera para aliar seus alinhamentos políticos com um projeto nacional de construção identitária. Para isso, Rivera toma a figura do gravador José Guadalupe Posada como o centro de uma construção propagandística mitológica, na qual ele próprio seria um herdeiro da suposta virtuosidade e combatividade popular de Posada. Para pensar essa situação, valemo-nos do conceito de “máquina mitológica”, formulado pelo mitólogo italiano Furio Jesi, a partir do qual Jesi propõe um modelo gnosiológico de construção e estruturação de narrativas baseadas em uma origem inapreensível.

No caso de Rivera, sua maquinação gira em torno de sua suposta íntima relação com Posada, que teria surgido ainda em sua infância, e com a utilização da figura da *Calavera Catrina* como um dispositivo capaz de sintetizar seus próprios projetos de construção de uma identidade nacional.



Diego Rivera e Posada: duas vidas unidas por *calaveras*

Diego Rivera nasceu em Guanajuato, 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 conhece o gravador José Guadalupe Posada, que nunca havia lecionado na instituição, mas cuja oficina situava-se nas imediações, possibilitando que Rivera o visse trabalhar quando a caminho de suas aulas passava pela oficina do gravador. Na fachada do pequeno estabelecimento encontrava-se o seguinte escrito: “*Ilustraciones para periódicos, libros y anuncios/ J.G. Posada/ Taller de grabado/ Grabado y Litografía*” (DURÁN, 2009, p. 19).

Os serviços prestados por Posada em pouco se difeririam ao de uma gráfica atual. Ilustrações para livros e periódicos, embalagens e cartas de baralho, tudo que pudesse ser gravado em matriz e reproduzido em algum suporte tinha espaço no ofício de Posada. Segundo Rafael Durán (2009, p. 50-55), desde o início de sua carreira, em 1871, Posada esteve envolvido com gravuras de cunho satírico para pequenos periódicos. Seu ramo de trabalho nunca o proporcionou fortunas, mas ele sempre contou com uma estrutura mínima em sua oficina e certo conforto em sua casa.

Posada mal sabia que o jovem estudante que visitava sua oficina seria décadas mais tarde um dos principais responsáveis pela retomada de sua obra. No esboço *Merchant of Art* (Figura 1), Rivera retrata uma dessas visitas, na qual ele, jovem, observa Posada trabalhar minuciosamente sobre a face de uma matriz. 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”.

Figura 1 - Merchant of Art (1944-53) – Detalhe



Fonte: Site do Instituto de Arte de Detroit

Em *Merchant of Art*, Rivera reafirma sua admiração por Posada, algo que em meados do século XX não era uma novidade. Na introdução de *Monografia* (1930) – um compilado póstumo de mais de quatrocentos trabalhos creditados a Posada – ele já justificara sua admiração pelo trabalho do gravador, exaltando-o como um baluarte da cultura mexicana em meio ao cerco imperialista em que o México supostamente se encontrava, não se submetendo à simples imitação dos modelos que apeteçiam as elites e, mais do que isso, confrontando-os com uma revolucionária “arte popular” preocupada com os anseios do povo mexicano. 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).

Pelas suas críticas, Posada teria dado voz a operários e camponeses, promovendo a partir dos periódicos seus costumes e anseios enquanto, simultaneamente, insurgia contra as elites e contra os interesses estrangeiros sobre o México. Rivera vê na série de gravuras *Calaveras*² a condensação dessas virtudes do gravador, fora por elas que Posada conciliou a crítica às elites e o retrato dos costumes populares (RIVERA, 2012,

² Por “calaveras” tomamos as gravuras de esqueletos ou crânios que estampavam os periódicos populares da capital mexicana durante os séculos XIX e XX. O gravador José Guadalupe Posada é conhecido por ser o maior produtor desse tipo de imagem, que comumente dividia o espaço das *hojas sueltas* com poemas e informes.

p. iv). Rivera apresenta Posada como precursor dos revolucionários de 1910, um intrépido e humilde ilustrador-combatente preocupado com seu povo. No entanto, sua percepção da figura de Posada advém menos de uma admiração juvenil e mais de uma construção gradual. O início desse longo processo se dá com o retorno de Rivera ao México e sua entrada no Partido Comunista Mexicano.

Rivera e PCM: uma conturbada relação

Em 1922, Diego Rivera filiou-se ao Partido Comunista Mexicano. Sua trajetória na organização seria conturbada, marcada por resgates, expulsões e readmissões. Logo no ano seguinte à sua admissão, Rivera tem seu primeiro atrito com o PCM ao começar a se dedicar à pintura de dois murais na Secretaria de Educação Pública (SEP) – finalizados somente cinco anos depois. Com esse trabalho, sua já tímida participação nas atividades do partido cai ainda mais e tal descaso culmina em seu 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 devido a 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 também amigo do artista, afirma que questionou tanto a Rivera quanto ao PCM a respeito da expulsão, sendo que ambos ofereceram a mesma resposta: 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 viria a retornar às 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*³. Dos Passos (1927, p. 15) exalta Rivera como um dos expoentes da arte popular e 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 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), naquela colônia semitropical habitada por indígenas e iletrados, a ausência de literatos e escritores contribuiu para a ascensão de pintores medíocres como Rivera em detrimento de figuras políticas relevantes.

A formação do pintor não passa sem ser criticada. A partir de uma breve cronologia da vida e obra de Rivera, Evans identifica três estágios: um pré-revolução, quando Rivera estava dividido entre os estilos modernista e acadêmico; outro revolucionário, no qual ele teria se inspirado no movimento, e o último, então presente, quando o pintor abandona a revolução e cede à burguesia. Evans também é crítico ao período em que Rivera estuda na Europa, para ele, lá ele apenas “[...] imitou os estilos e temas de seus contemporâneos franceses” (EVANS, 1932, p. 22, tradução nossa), assim não se destacando entre tantos outros artistas talentosos.

³ *The New Masses* foi uma revista comunista publicada nos Estados Unidos entre 1926 e 1928, com foco na análises de produções artísticas e literárias.

A Morte nas paredes: Os murais de Rivera

Durante as décadas em que ficou afastado do partido, Rivera não abandonou sua militância, tendo cultivado em suas obras a preocupação com a população trabalhadora mexicana. Em 1936, Rivera produz a série de murais *Carnaval de la vida mexicana*, na qual 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 2), 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, p. 133, tradução nossa)

Figura 2 - México folklórico y turístico (1936)



Fonte: Portal de conservação do Museu de Belas Artes



Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, Nº. 25, p. 116-134, Jul./Dez., 2018.

<http://revista.anphlac.org.br>

Entre os quatro painéis de *Carnaval de la vida mexicana* (1936), *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 e 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: uma presença didática e equalizadora das diferenças sociais. A própria disposição das personagens no mural sinaliza essa relação: todos os três painéis de *Carnaval de la vida mexicana* 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 – que provavelmente veste-se 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.

Johan Huizinga (1922, p. 142), em seu livro sobre a Baixa Idade Média, indica que a preocupação com a morte é intensificada ao fim do século XV, inclusive pela propagação de gravuras relacionadas ao tema. Gravuras estas que viajam até a Nova Espanha com a colonização espanhola, para ali se instalarem e permearem as representações da morte produzidas na colônia, como no caso da obra de Bustamante⁴. Não obstante, como afirma Durán (2009, p. 97), Posada reproduziu em suas *calaveras* uma fórmula de retratar que irrompe o *memento mori* e a *danse macabre* dos quais nos fala Huizinga. Assim, as *calaveras* constituem-se como dispositivos equalizadores com profundo teor didático e moralizante. Como afirma Fernando Gamboa, um dos organizadores de *Posada: Printmaker to the Mexican People* (1944) – a primeira grande exposição da obra do gravador nos Estados Unidos –, 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).

⁴ Francisco Agüera Bustamante foi o produtor das gravuras contidas em *La portentosa vida de la Muerte* (1792), novela escrita pelo frade franciscano Joaquín Bolaños, uma das mais famosas e antigas obras acerca da morte produzidas na Nova-Espanha.

Figura 3 - Remate de calaveras alegres y sandungueras (1913) – Detalhe



Fonte: DURÁN, Rafael. Posada: mito y mitote, p. 47.

A figura do dândi tem grande espaço na obra de Posada. Para a exposição de 1944, por exemplo, a *Calavera de la Catrina* (Figura 3), bem como a calavera *Calavera del Catrín* (1913) – que não é necessariamente uma contraparte da versão feminina –, tiveram seus títulos localizados para o público estadunidense, sendo apresentadas como *Calavera of Female Dandy* e como *Calavera of the Dandy*. A *Calavera of Female Dandy* foi o título dado à *Remate de calaveras alegres y sandungueras*, na gravura encontra-se um esqueleto usando adereços que remetem aos europeus. Também conhecida como *Calavera Garbancera* ou *Calavera de la Catrina*, a gravura acompanha um poema de provável autoria de Constanancio Suárez, colega de Posada na gráfica do editor Antonio Vanegas Arroyo.

Ao longo das dezoito estrofes do poema, Suárez critica o apego desmedido das mulheres pela futilidade, pouco se importando com seu inevitável devir, a morte. Esse ato de vestir-se ao modo europeu é malvisto pelos setores mais tradicionais da sociedade mexicana, a própria terminologia *catrín* já atribui ao sujeito um juízo de valor.

Em 1832, o escritor mexicano José Lizardi, no romance *Vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda* (México, 1832), define o *catrín* 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). Para Peter Hervik (2003, p. 30-31), *catrin* é um termo pejorativo utilizado pelas comunidades mexicanas para designar jovens com educação formal que

seguem o estilo europeu de vestimenta. Posada vale-se explicitamente do tema não apenas em *Remate de calaveras alegres y sandungueras*, mas também em *Calavera del Catrín*. No entanto, nunca aproximou a personagem ao caso do *dandy* baudelairiano, isso só ocorre por conta da exposição. Como já mencionado, a *Catrina* é um *garbancera*.

Na gravura, logo após o título, lê-se: “As que hoje são maquiadas GARBANCERAS, terminarão como deformes calaveras”⁵. O emprego do termo *garbancera* também se trata de uma atribuição valorativa. 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). 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.

Figura 4 - Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central (1947) – Detalhe



Fonte: Site do Instituto Cultural Google.

Rivera reutiliza a figura da Morte em *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (Figura 4). No entanto, a *Calavera Garbancera* agora traveste-se em

⁵ No original: “Las que hoy son empolvadas GARBANCERAS, pararán em deformes calaveras”.

La Catrina, ganhando um copo completo, assim como maquiagem, um longo vestido branco e uma echarpe um tanto inusitada. O acessório é feito com a pele de uma serpente emplumada, em referência à icônica divindade asteca *Quetzalcoatl*. Nesse ato de vestir, a *catrina* torna-se a fusão do casal de divindades que governa o submundo asteca, *Mictecacihuatl* e *Mictlantecuhtli*. Essa reminiscência do México pré-colombiano e da Europa dos séculos XV e XVI está de braços dados com Posada e 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.

As primeiras *calaveras* de Posada são produzidas para duas capas de edições comemorativas do *Día de los Muertos*, para o periódico mexicano *La Pátria Ilustrada*. Para a edição de 1888, Posada transforma a capa em uma lápide de cemitério na qual repousa uma vela e uma coroa de flores com um crânio ao centro. Já para o ano seguinte, um crânio decorado com adereços femininos estampa a capa do periódico e a tradicional orla da capa aparece em negativo, indicando sua inframundandade. Diego Rivera também atenta para a celebração, mas de forma mais ampla que Posada ao sinalizar também outros objetivos. Ele retrata o evento em três obras e 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, diferindo-se assim da turbe de foliões presente 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 PCM. Porém, mais que simples decorações, essas obras sinalizam a influência de uma política nacional. Rivera não foi contratado simplesmente para decorar as paredes da secretaria, mas sim para auxiliar na construção de uma narrativa que corroborasse com um projeto pós-revolucionário de conciliação nacional.

A construção da 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 – integrante da tríade dos muralistas mexicanos, juntamente com Orozco e Siqueiros –, 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 Vasconcelos⁶. Com o cargo, veio também a incumbência de elaborar um programa educacional que conciliasse estética e cultura em um país com uma taxa de analfabetismo de noventa por cento. Assim se dá o nascimento do Muralismo como uma política institucional (AGUILAR-MORENO; CABRERA, 2011, p. 26). Quando volta ao México após seu período de estudos na Europa, Rivera rapidamente adere ao projeto de Vasconcelos, iniciando sua busca por uma herança que justificasse essa unificação nacional, uma busca que permearia toda sua obra, mesmo após a saída de Vasconcelos do cargo em 1924.

A partir de 1923, Rivera retrata de forma contínua o proletariado mexicano, momento a partir do qual a influência do PCM passa a ser marcante em Rivera. Mesmo com suas diferenças com o partido, o muralista permanece fiel a um ideal de arte voltada ao trabalhador. Para Eder (1990, p. 110), os murais da SEP foram o ponto de virada na produção de Rivera, a primeira marca do partido em sua obra. 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).

⁶ Apenas dois anos antes de escrever seu mais famoso ensaio, *La raza cósmica* (1925), no qual considera a miscigenação como fator essencial para a evolução da espécie humana. Pelo mesmo movimento, irrompem no muralismo mexicano, de forma miscigenada e sincretizada, as figuras do indígena e do *mestizo*, do católico e do pagão.

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 do funcionamento ao qual 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)

Semelhante à máquina mitológica é o rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Igualmente crítico à percepção de filiações unitárias, o rizoma toma como alternativa justamente 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 a partir da perspectiva rizomática. Nesse aspecto, a máquina mitológica é análoga ao que Deleuze e Gattari 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 o livro de Deleuze e Guattari, é um modelo oposto às estruturas ordenadoras. O “significado”, tanto do mito quanto 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 à 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, sendo 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” aos 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 erros e enganos (JESI, 2011, p. 9), justamente sua vantagem sobre 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, pensa tal máquina 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 a partir da tomada de ciência da máquina que o observador pode tornar os materiais mitológicos mais palatáveis, é com o confronto que a possibilidade de depura-los de suas defesas surge. Ou seja, a máquina mitológica, aquela que produz matérias mitológicas tecnicizadas, 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 *Monografia*, 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 – editora da publicação – e na biografia feita por Bertram Wolfe – projeto iniciado em 1939 e publicado em 1963.

Rivera só explicitaria sua relação com o gravador em sua autobiografia, publicada em 1960. na qual 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. 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, p. 18, tradução nossa)



Diego Rivera vê na obra do desprestigiado Posada um denominador comum para seus anseios e é na *calavera* que sintetizaria 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 com Arroyo, em 1890, que Posada começa a produzir suas *calaveras*, um ofício legado de Manilla. Rivera, por sua vez, omite esse aspecto de construção coletiva da *calavera*, pois vai de encontro à sua narrativa. Afinal de contas, segundo ele:

Posada foi tão grande que talvez um dia se esqueça seu nome. Está tão integrado a 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)

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 se 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.

Conclusão

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. No entanto, se esse aspecto da figura da *Catrina*, e do próprio Posada, efetivamente cumpriu o objetivo proposto pela *reconstrucción* é uma questão de difícil resolução. No entanto, 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 suspenderam somente 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 desvela-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. Em vez disso, podemos tencionar esse nefasto modelo ao consumirmos criticamente o que a máquina nos oferta, ao termos fome do que Rivera fez de Posada e não do que Posada realmente foi.

Referências Bibliográficas

AGUILAR-MORENO, Manuel; CABRERA, Erika. *Diego Rivera: a biography*. Santa Barbara: Greenwood. 2011.

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.



AGAMBEN, Giorgio. 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.

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.

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

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

DOS PASSOS, John. Paint and Revolution. In: THE NEW MASSES. Nova Iorque: New Masses, v. 2, n. 5, 1927, p.15.

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.

EVANS, Robert. Paint and Politics: The case of Diego Rivera. In: THE NEW MASSES. Nova Iorque: New Masses, v. 7, n. 9, 1932, p. 22-25.

GAMBOA, Fernando. *Posada: Printmaker to the Mexican People*. Chicago: The Art Institute of Chicago, 1944.

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

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.

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

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

RIVERA, Diego; MARCH, Gladys. *My Art, My Life: An Autobiography*. Nova Iorque: Citatel Press, 1991.



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, 1987, p. 49-69.

ROCKEFELLER, Nelson. [Carta] 4 mai. 1933, Nova Iorque [para] RIVERA, Diego, Nova Iorque, p. 1. Pintura Mural no Rockefeller Center.

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.

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

