

Diego Rivera e José Guadalupe Posada: a construção de uma narrativa de unificação nacional

Diego Rivera and José Guadalupe Posada: the construction of a narrative of national unification

Leonardo Bento de Andrade¹

Resumo: O presente artigo pretende mapear a rede de sociabilidade integrada por Diego Rivera durante o processo de adoção da figura e da obra do gravador José Guadalupe Posada como ideal de arte popular mexicana. Rivera afirma ter sido instruído por Posada em sua infância, uma educação que lhe teria aberto as portas para a “verdadeira arte mexicana”. A obra de Posada é descoberta durante a segunda década do século XX e passa a ser exaltada por um grupo de intelectuais vinculados de forma direta ou indireta ao Estado mexicano. Para guiar esta análise, valemo-nos dos escritos de Angela de Castro Gomes, Jacques Revel e Norbert Elias, além de produções biográficas e autobiográficas sobre os atores envolvidos.

Palavras-chave: Diego Rivera; José Guadalupe Posada; Sociabilidade.

Abstract: The present article intends to map the sociability network integrated by Diego Rivera during the process of adopting the figure and work of the engraver José Guadalupe Posada as an ideal of popular Mexican art. Rivera claims to have been instructed by Posada in his childhood, an education that would have opened the door to “true Mexican art”. Posada's work is discovered during the second decade of the 20th century and starts to be exalted by a group of intellectuals directly or indirectly linked to the Mexican state. To guide this analysis, we used the writings of Angela de Castro Gomes, Jacques Revel and Norbert Elias, in addition to biographical and autobiographical productions about the actors involved.

Keywords: Diego Rivera; José Guadalupe Posada; Sociability.

Caso pudéssemos flunar pelas ruas da Cidade do México durante a primeira década do século XX, é provável que – após apreciarmos a apresentação de algum saltimbanco na Alameda Central (parque localizado no coração da capital) e fôssemos de súbito acometidos por uma pulsão de explorar a porção leste do atual centro histórico, mais especificamente os arredores da famosa Academia de San Carlos (a mais antiga instituição de ensino de artes da América Latina) – talvez nos deparássemos com um pequeno estabelecimento na Calle de Santa Inés (atual Calle de la Moneda) dedicado à gravação de ilustrações para os mais diversos artigos.

A oficina de José Guadalupe Posada (1852-1913) (Figura 1) funcionava desde 1890 naquela rua.

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Bolsista CAPES. E-mail: andradelb@hotmail.com.

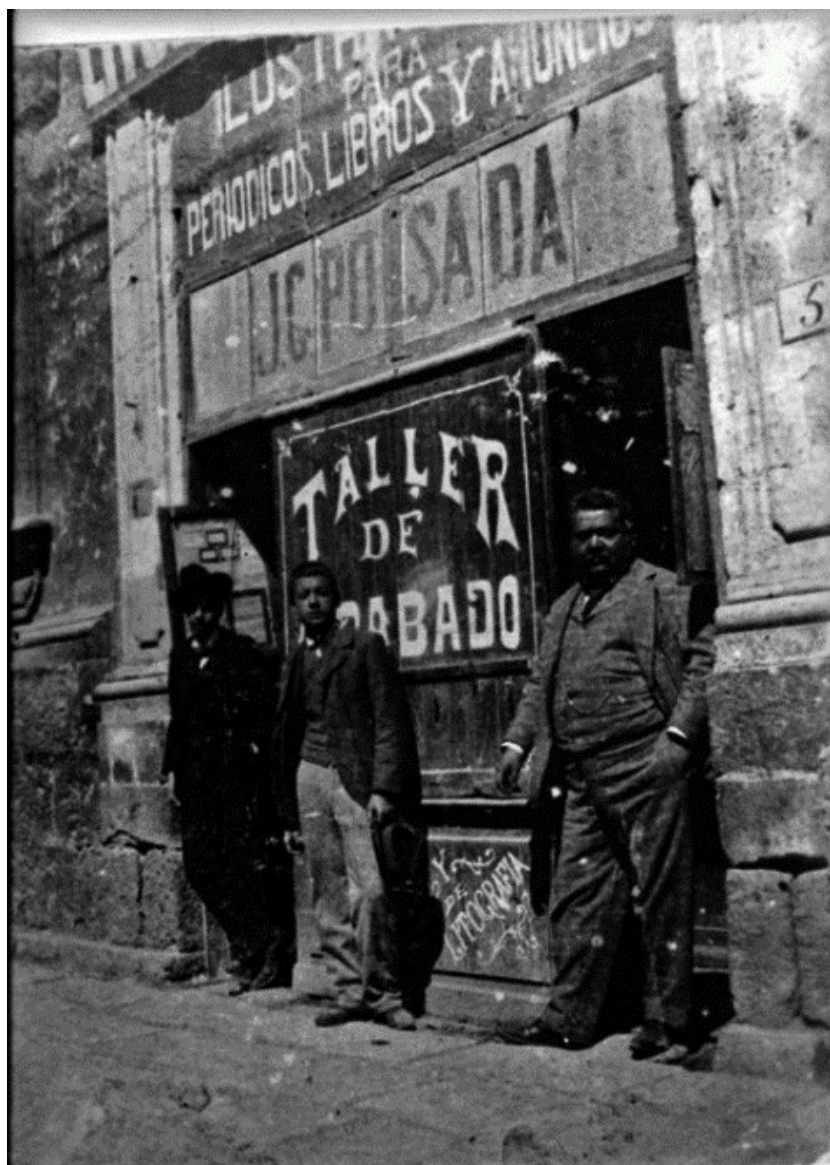


Figura 1- Agustín Víctor Casasola. *José Guadalupe Posada na porta de sua oficina* (c. 1910). Fotografia. Fonte: Acervo da midiateca do Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Na sua cidade natal, capital da província de mesmo nome, Posada atuou como aprendiz na oficina gráfica de José Trinidad Predoza alguns anos após ter concluído os seus estudos na Academia Municipal de Dibujo de Aguascalientes. É com Predoza que o jovem ilustrador começa a produzir gravuras para o *El Jicote*, um periódico eleitoreiro antigomista. Vinculada ao Club Chavéz de Aguascalientes, a publicação criticava Gómez Portugal, governador da província, enquanto apoiava Carlos Barrón, partidário de Porfirio Díaz.

A empreitada do grupo é bem sucedida, Portugal sai vitorioso das eleições de 1871 e, alguns meses depois, Predoza move a sua oficina para León de los Aldama, capital do estado de Guanajuato. Em León,

Posada adquire a oficina do mestre, passando a ganhar reconhecimento como gravador. A sua fortuna cessa em 18 de junho de 1888, quando uma inunda  o assola parte da cidade, deixando 1.390 casas destr  das, 265 pessoas mortas, 1.420 desaparecidas e iniciando um grande   xodo populacional. (SALINAS, 1998, p. 255). Ele e a sua fam  lia s  o alguns desses habitantes que se veem for  ados a sair da cidade e, embora estivessem fragilizados pela perda, o mesmo n  o ocorria com rela  o aos contatos profissionais de Posada. Cerca de um m  s ap  s a inunda  o, ele come  a a atuar como correspondente da trag  dia do famoso per  dico *La P  tria Ilustrada*, de Ireneo Paz.

O trabalho para a casa editorial do av   de Octavio Paz foi sua porta de entrada para o mercado de per  dicos da capital. Em 28 outubro de 1888, Ireneo Paz, por uma nota em *La Juventud Literaria* (outra publica  o da sua casa), anuncia a chegada do ilustrador    cidade, bem como o in  cio da sua colabora  o no per  dico. (LA JUVENTUD LITERARIA, 1888, p. 351). Na capital, Posada trabalhou para diversas casas editoriais, a principal delas foi a de Vanegas Arroyo, para qual fez milhares de ilustra  es daquela mesma oficina encontrada ao final do nosso flamar.

O trabalho prestado por Posada a Arroyo nos    de grande interesse, n  o pela sua quantidade ou qualidade, mas sim por ser gra  as a essa rela  o que v  rias das obras do gravador sobreviveram at   os dias de hoje. O neg  cio de Arroyo foi passado de pai para filho, junto com as v  rias matrizes deixadas por Posada. Em 1930, 17 anos ap  s a sua morte, 403 dessas gravuras foram publicadas em uma antologia intitulada *Monograf  : las obras de Jos   Guadalupe Posada*. Contudo, inicialmente as gravuras sa  ram em uma edi  o especial da revista de antropologia e etnografia *Mexican Folkways*.

Folkways    um dos caminhos poss  veis para mapear toda uma rede de sociabilidade formada em torno da figura de Posada. Por rede de sociabilidade pensamos em um “espa  o de constitui  o de uma rede organizacional (que pode ser mais ou menos formal/institucional) e como um microcosmo de rela  es afetivas (de aproxima  o e/ou rejei  o)” (GOMES, 2004b, p. 52-53). Essas rela  es s  o relevantes principalmente por nos mostrarem os interesses internos e externos que suscitaram a sua forma  o (PONTES, 1997, p. 1). No caso, al  m da editora, a antrop  loga Frances Toor, estavam envolvidos na revista e em *Monograf  * Blas Vanegas Arroyo (filho de Vanegas e ent  o dono da casa editorial), o pintor Pablo O’Higgins e o seu mestre na pintura mural, Diego Rivera. Este, em especial, afirma ter sido pr  ximo do ilustrador.

Um ponto interessante da apresenta  o escrita por Toor    o relato do in  cio da rela  o de amizade cultivada pelos dois durante os anos de forma  o do pintor. Segundo ela, Riveras encantou pelas obras de Posada quando passava pela sua oficina a caminho das suas aulas na Academia de San Carlos. No entanto,

embora não mencione essa relação na introdução à *Monografia*, ele retratou uma dessas visitas em um esboço de meados do século XX (Figura 2).



Figura 2 - Diego Rivera. Detalhe do esboço *Merchant of Art* (1944-1953). Tinta sobre papel. Fonte: Acervo do Detroit Institute of Arts.

Nele, uma versão jovem de Rivera observa Posada trabalhar sobre uma matriz. Ele identifica-se no esboço com a palavra “Eu”, escrita logo abaixo da sua representação, e, acima da figura de Posada, coroando-o, redigiu a seguinte frase: “O maior artista do povo mexicano”. Na mesma época, Rivera também se retratou jovem no mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (Figura 3), ele coloca a si e a Posada junto de uma *catrina* esquelética – personagem inspirada em uma gravura de autoria de Posada publicada em 1913 – bem ao centro do mural que une, em uma confluência anacrônica, diversas personalidades históricas da região.



Figura 3 – Diego Rivera. Detalhe de *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947). Fresco. Fonte: Acervo do Museu Mural Diego Rivera.

Nessas duas obras, o muralista se coloca na posição de aprendiz do gravador, uma percepção também presente em uma passagem da sua autobiografia, publicada em 1960, que, aliás, possui um capítulo dedicado ao seu mestre. Nele, diz ter encontrado em Posada o seu maior professor, aquele que lhe mostrou a verdadeira arte. Uma arte despretentiosa, emotiva e capaz de trazer à tona toda a beleza do povo mexicano, mas que fora esquecida pelos círculos de artistas tradicionais da época (MARCH; RIVERA, 1963, p. 35-36). Esta relação também é afirmada em uma entrevista dada à revista *Europe*, em 1957. Quando perguntado sobre o futuro e os limites da arte no México, ele menciona o importante papel desempenhado por Posada como retratista da Revolução Mexicana de 1910 e de como ele foi um professor para os artistas populares do país.

O termo “popular”, quando empregado à arte mexicana do século XX, é complexo e ambíguo. Em *Monografia*, Rivera enquadrrou e exaltou Posada como um artista popular por ele ter expressado nas suas obras as aspirações dos trabalhadores com uma arte “livre da sombra de uma imitação” (RIVERA, 2012, p.

iv). Além de Rivera, José Clemente Orozco, também muralista e conhecido como um dos *Tres Grandes* – junto de Rivera e David Siqueiros –, reivindica ter conhecido o gravador em um relato semelhante ao do seu colega (OROZCO, 1971, p.11).

Siqueiros não tomou, ao menos ativamente, parte na herança do legado posadiano. Em uma passagem das suas memórias, ele salientou o interesse, aparentemente exclusivo, de Rivera pela figura e pela reprodução das técnicas e dos suportes do gravador nas obras dos filiados ao Sindicato de Obreros Tecnicos, Pintores y Escultores (1920-1924) (SIQUEIROS, 1977, p. 212) – organização que realizou profundas mudanças no Muralismo que até então era regido pelo Ministro da Educação do governo Obregón, José Vasconcelos.

Outro grupo que se apropriou da figura do ilustrador de forma mais bem sucedida foi o Taller de Gráfica Popular (TGP). A organização fundada em 1937 por Leopoldo Méndez, Luis Arenal Bastar e Pablo O'Higgins buscava educar a população mexicana, através de produções imagéticas, acerca da parca condição dos direitos civis e trabalhistas no país e do processo de esquecimento pelo qual as “comunidades originárias” passavam (AVILA, 2014, p. 311). O grupo desenvolveu um projeto gráfico com forte teor didático, mas, diferente dos muralistas, usaram como carro chefe do seu movimento as impressões gráficas em papel. Uma das produções do grupo que mais nos interessa é uma linóleo gravura de Leopoldo Méndez (Figura 4).



Figura 4 - Leopoldo Méndez. Posada em sua oficina (1953). Linóleo gravura. Fonte: Acervo do Art Institute of Chicago.

Nela, Méndez retratou Posada olhando pela janela da oficina, observando uma cena externa e a retratando sobre uma matriz. Do lado de fora, tropas do Estado reprimem uma manifestação popular. Ao fundo da oficina, vemos Ricardo Flores Magón e Lázaro Gutiérrez de Lara (importantes figuras da

Revolução de 1910). Magón segura em suas mãos o que parece ser o manuscrito do *Manifiesto a la Nación*, texto publicado em 1906 que serve como programa do recém-fundado Partido Liberal Mexicano. Quanto à cena capturada atenção de Posada, nota-se que Méndez se vale de uma publicação anterior do gravador como referência (Figura 5).



Figura 5 – José Guadalupe Posada. Ilustração de *La Gaceta Callejera* (1892). Gravura. Fonte: Acervo do Metropolitan Museum of Art.

A segunda edição do *La Gaceta Callejera* (uma das publicações de Arroyo) mostra a repressão das forças do Estado sobre estudantes que se manifestavam contra a reeleição de Porfirio Díaz, que tentava implantar um projeto de reeleição presidencial indefinida desde 1890. O teor do texto que acompanha a imagem apresenta uma visão negativa acerca do evento, ressalta o direito de livre opinião dos estudantes, mas condena os atos violentos dos manifestantes, salientando a insegurança causada na população após o ato.

Aqui temos um ponto de clivagem relevante no processo de apropriação da figura do gravador. Na obra de Méndez, Posada é retratado como um gravador envolvido com o movimento revolucionário. Contudo, nunca expressou textualmente as suas posições políticas no principal suporte do seu ofício. Pelo contrário, trabalhou ativamente para editores que, quando não eram abertamente porfiristas, eximiam-se da crítica ao Governo Federal (DURÁN, 2009, p. 394). Portanto, ao menos nos vestígios deixados do seu trabalho, não podemos considerá-lo alinhado com os ideais revolucionários de 1910, o que não impediu a urdição de duas grandes narrativas ao seu entorno: a do pai fundador da arte popular mexicana e a do artista revolucionário.

Da parte de Rivera, sabemos que embora tenha tomado o protagonismo como herdeiro do legado posadiano, não o fez sozinho. Ele valeu-se de toda a influência que possuía sobre a sua rede de sociabilidade para consolidar a imagem de Posada como bastião da arte popular mexicana. Sabemos que o surrealista André Breton viaja ao México em 1938, onde se encontra com Rivera e Trotsky. Reflexos desse contato aparecem na sua *Antologia de Humor Negro* (1940), onde Posada é apresentado como um artista que, com o seu estilo popular de arte, deu vida aos acontecimentos de 1910 (BRETON, 1997, p. xvii).

A antropóloga e historiadora mexicana Anita Brenner, uma das articuladoras do exílio de Trotsky no México, publicou *Idols behind altars* (1929), onde dedica um capítulo a Posada. Em *Posada, o profeta*, Brenner exalta a qualidade atemporal da sua obra e atribui capacidades pouco usuais no fazer do seu ofício. Segundo ela, Posada gravava as suas ilustrações diretamente sobre as matrizes, quando usualmente os gravadores recorrem a um esboço em papel antes (BRENNER, p. 189-197). Contudo, o historiador Thomas Gretton contesta esta declaração no seu estudo sobre a produção de ilustrações nas publicações de Arroyo, e pontua, por exemplo, a existência de um dispositivo fotomecânico usado para otimização do trabalho do gravador que dispensava a prática da gravação diretamente sobre a matriz (GRETTON, 2013, 407-408).

Pablo O'Higgins, assistente de Rivera na parte inicial da sua obra mural, foi organizador das gravuras de Posada no acervo de Arroyo para *Folkways* e *Monografía*. Além de membro fundador do TGP, também fundou os grupos ativistas como o Lucha Intelectual Proletaria (LIP), em 1931, com Juan de la Cabada, Siquieros e Méndez e a Liga de Escritores y Artistas Revolucionários (LEAR), em 1933, com Juan de la Cabada, Leopoldo Méndez e Luis Arenal (CAPLOW, 1999, p. xiv).

Rivera, Toor, Brenner, O'Higgins e Méndez foram fundamentais na construção da figura de Posada entre as décadas de 1920 e 1950. Entretanto, eles não foram os primeiros a o resgatar, esse mérito é do pintor e ilustrador Jean Charlot (também assistente de Rivera durante os primeiros anos do muralismo).

Em 1923, um artigo do jornal *El Democrata*, intitulado *El Movimiento Actual de la Pintura en México*, de autoria do engenheiro Juan Hernández Araujo (pseudônimo de Charlot e Siqueiros) menciona o nome de Posada associado à arte popular. Sabemos que Siqueiros não demonstrou muito interesse no gravador durante o seu período produtivo, o mesmo não ocorria com o co-autor do artigo. Em agosto de 1925, Charlot escreve *Un Precursor Del Movimiento del Arte Mexicano: el Grabador Posadas [sic]* para a *Revista de Revistas*, uma ode à qualidade da imensa produção artesanal e “genuinamente mexicana” de Posada, reforçando, inclusive, o mito do seu método de gravação (CHARLOT, 1925).

O *eidolon* de Posada permeou significativamente a paisagem intelectual mexicana durante boa parte do século XX. Por intelectual, um termo amplo e um tanto genérico para o presente recorte, concebemos uma *intelligentsia* composta por pintores, gravadores, escultores, editores, críticos de arte e literários,

fotógrafos, antropólogos e etnólogos ligados aos seus amigos mexicanos ou ao Estado de tal forma que, nesta “quadrilha”, a tarefa de encontrar um J. Pinto Fernandes é difícil. Rivera foi o fio de urdidura que organizou a trama, ele conhecia os muralistas e Toor, intercedeu por Trotsky junto com Brenner e integrou a LEAR. Além disso, menciona na sua autobiografia que após a finalização de *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* compareceu a um jantar em homenagem à antropóloga e ao historiador da arte Fernando Gamboa (MARCH; RIVERA, 1963, p. 200). Felizmente, temos acesso a uma fotografia do mesmo período onde Toor aparece em um jantar na mesa central, olhado diretamente para a câmera (Figura 6).



Figura 6 – Fotografia de Marta Adams em um jantar com Diego Rivera, Frida Kahlo, Raul Anguiano, Frances Toor, Alfredo Zalce, José Clemente Orozco, e outros (194-). Fotografia. Fonte: Acervo do Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Uma anotação feita no verso do paspartufo dá algumas indicações acerca da identidade dos presentes. Ela identifica, para além de Toor, a pintora e escultora Marta Adams e os pintores Diego Rivera, Frida Kahlo, Raul Anguiano, Alfredo Zalce e José Clemente Orozco – uma incerteza quanto Rivera e Orozco é assinalada por um ponto de interrogação após os seus nomes. O título atribuído à fotografia indica que a figura central do evento é Marta Adams (a frente de Rivera e Kahlo), o que enfraquece a hipótese de que a ocasião registrada é a mesma da assinalada pelo pintor. No entanto, mesmo com as imprecisões quanto

à identidade de alguns retratados, a fotografia é um registro precioso das sociabilidades de Diego Rivera – sentado ao centro da mesa mais ao fundo, ao lado de Kahlo.

Infelizmente, não conseguimos identificar Fernando Gamboa na fotografia – talvez a pessoa de cabeça baixa ao lado de Kahlo –, um dos grandes responsáveis por apresentar Posada ao público estadunidense por meio da exposição *Posada: print maker to the mexican people*, a maior exposição do trabalho do gravador (807 gravuras) em 1944. O catálogo da exposição, escrito por Gamboa, reforça o mito posadiano citando Toor, Rivera, Orozco, Brenner e Charlot para um público que ignorava ou conhecia pouco sobre Posada, já que desde 1937 uma pequena seleção de gravuras circulava pela Espanha, França, México e Estados Unidos da América (GAMBOA, 1944).

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

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

A narrativa criada pela *intelligentsia* os estabelecia como descobridores do passado nacional na organização de um México pós-revolucionário. Rivera não escreveu sobre Posada, ele escreveu sobre o seu legado, construindo assim “uma identidade para si através de seus documentos” (GOMES, 2004a, p.11). Ou seja, Posada foi uma construção coletiva de um grupo intelectual interessado em fomentar uma pauta identitária.

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

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

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

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

Posada, como profeta da Revolução de 1910, é o pai fundador da arte mexicana, uma arte que conversa com os pobres e crítica às elites. Rivera coloca-se como herdeiro do legado do gravador graças a, segundo ele, ter sido um dos poucos que aprendeu de forma informal os valores da arte com ele. Entretanto, mesmo esta afirmação é complexa e ambígua. O muralista, em uma entrevista de 1945, afirmou que Leopoldo Méndez era o verdadeiro sucessor de José Guadalupe Posada (RIVERA, 1945, p. 1-2), sendo que

apenas dois anos depois se colocaria ao lado do gravador como se fosse seu filho. Todavia, não nos interessa julgar o teor da verdade das memórias do muralista. Pois, a tomamos sob a perspectiva da sinceridade, da memória individual, subjetiva e plástica (GOMES, 2004, p. 14).

Os círculos intelectuais abordados anteriormente, surgidos no México na segunda década do século XX, mostram-nos como uma política estatal propiciou o nascimento de um grupo com certa coesão de interesses acerca da questão identitária nacional. Estes artistas, sociólogos e etnólogos encontraram na obra de Posada o acesso a um passado interdito capaz de dialogar com o restante da população da mesma forma com que os volantes eram produzidos pensado no leitor pobre e operário.

Através da chave interpretativa “rede de sociabilidades”, percebemos que o resgate de Posada por Rivera só pode se efetivar dado aos laços criados por ele e os seus colegas que compartilhavam desse interesse em comum. Portanto, a ressurreição do gravador uma década após a sua morte é um trabalho coletivo e interdependente. A reivindicação do herdeiro, feita em 1947, teria pouco valor caso ninguém conhecesse a obra e a fortuna crítica de Posada, uma operação preparada lentamente ao longo de 24 anos por um grupo que foi capaz de transformar um gravador autônomo da capital mexicana em um paladino da arte popular.

Referências

AVILA, Theresa Avila. El Taller de Gráfica Popular and the Chronicles of Mexican History and Nationalism. *Third Text*, Londres, 1, 2014, p. 311-321, 15 jul. 2014.

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

BRENNER, Anita. *Idols behind altars*. Nova Iorque: Harcourt, Brace and Company, 1929.

CAPLOW, Deborah. *Leopoldo Méndez, Revolutionary Art, and the Mexican Print: In Service of the People*. Tese. University of Washington, 1999.

CHARLOT, Jean. Un Precursor del Movimiento del Arte Mexicano: el Grabador Posadas. **Escritos Sobre Arte Mexicano**. 2000. Disponível em: <<https://jeancharlot.org/escritos/charlotescritos02.html>> Acesso em: 15 jul. 2020.

CHARLOT, Jean; SIQUEIROS, David Alfaro. El Movimiento Actual de la Pintura en México. *Escritos Sobre Arte Mexicano*. 2000. Disponível em: <<https://jeancharlot.org/escritos/charlotescritos08.html>> Acesso em: 15 jul. 2020.

DURÁN, Rafael Bajaras. *Posada: mito y mitote*. Cidade do México: FCE, 2009.

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

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador I*. Tradução: Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994a.

_____. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994b.

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

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

_____. *Em família: a correspondência entre Oliveira Lima e Gilberto Freyre*. In: ____ (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004b.

GRETTON, Thomas. Calaveras and Commodity Fetishism: the unhallowed supernatural in the work of José Guadalupe Posada. In: CARTER, Warren; HARAN, Barnaby; SCHWARTZ, Frederic (Ed.). *Renew Marxist Art History*. Londres: Art Books Publishing, 2013, p. 400-433. E-book.

LA JUVENTUD LITERARIA. Ciudad de México: Imprenta, Litografía y Encuadernación de Ireneo Paz, ano 2, n. 44, out., 1888, p. 345-352.

MARCH, Gladys; RIVERA, Diego. *Diego Rivera: mi arte, mi vida*. Cidade do México: Editorial Herrero, 1963.

OROZCO, José Clemente. *José Clemente Orozco: autobiografía*. Cidade do México: Ediciones Era, 1971.

LÖFGREN, Orvar. The Nationalisation of Culture. *Ethnologia Europaea*, 1989, p.5-24. Disponível em: <<https://ee.openlibhums.org/article/id/1382/>> Acesso em: 16 jul. 2020.

PONTES, Heloísa. Círculos de intelectuais e experiência social. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 12, n. 34, 1997. Disponível em: <http://www.anpocs.com/images/stories/RBCS/34/rbcs34_04.pdf> Acesso em: 05 jan. 2021

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

RIVERA, Diego. José Guadalupe Posada. In: TOOR, Frances; O'HIGGINS, Paul; ARROYO, Blabas Vanegas (Ed.). *Monografía: Las Obras de Jose Guadalupe Posada, Grabador Mexicano*. Cidade do México: Editorial RM, 2012.

RIVERA, Diego. Hay crisis em la pintura mexicana? *Así*, Cidade do México, n. 217, jan. 1945, p. 66-67.

SIQUEIROS, David Alfaro. *Me llamaban el coronelazo*. Cidade do México: Editorial Grijalbo, 1977.

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

ZAPATA, Francisco. Ciencias Sociales y Desarrollo Nacional en México. *Revista Antropologías Del Sur*, n.2, 2014, p. 15-29.

Recebido em 29/06/20 aceito para publicação em 22/01/21.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional.

Revista Vernáculo n.º 48 – segundo semestre/2021

ISSN 2317-4021