

“ASALTO AL TREN DE CUERNAVACA” (1912): O RAPTO E O LUGAR DE JOSÉ GUADALUPE POSADA NO MÉXICO DO SÉCULO XX E XXI

“ASALTO AL TREN DE CUERNAVACA” (1912): THE RAPT AND THE PLACE OF JOSÉ GUADALUPE POSADA IN THE MEXICO OF THE 20TH AND 21ST CENTURY

Leonardo Bento de Andrade¹

Instituto Federal Catarinense

RESUMO

Na porção esquerda de uma gravura do início do século XX sobre o assalto a um trem vemos um soldado mexicano sendo alvejado por um zapatista em meio ao tumulto. Esta cena ilustra a publicação “Asalto al tren de Cuernavaca” (1912), de José Guadalupe Posada. Gravador prolífico, Posada produziu centenas de gravuras que ilustravam periódicos da capital mexicana. Uma década após sua morte, sua figura foi resgatada por alguns membros da vanguarda artística do país, que o elevaram a pai fundador do movimento artístico que teria no Muralismo sua vertente mais célebre. Esse grupo atribuiu à arte do gravador a qualidade de “genuinamente mexicana” e “distante de qualquer imitação”, tornando-o assim um símbolo adequado para os rumos da nação após a Revolução Mexicana. Contudo, percebemos no gesto do homem atacado a existência de uma migração pictórica que ultrapassa o Atlântico e chega até a arte da Antiguidade. A partir disso, realizamos um exame iconográfico de várias pinturas e gravuras que se assemelham com o soldado de Posada e, nesse processo, notamos que gesto da personagem tem especial predileção por surgir em cenas não apenas de assassinatos, mas também de raptos. Este esforço nos auxilia a desmobilizar a monumentalização da obra de Posada feita no século XX e mantida até os dias atuais. Para tratar dessa situação, valemo-nos das discussões suscitadas por Aby Warburg acerca das migrações da memória e suas irrupções em locais e tempos diferentes e das leituras que Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben e Edgar Wind fizeram sobre o trabalho e a vida de Warburg.

Palavras-Chave: Aby Warburg. Arte Mexicana. Gravura. José Guadalupe Posada. Migrações.

ABSTRACT

The left portion of an engraving from the beginning of the 20th century about the robbery of a train we see a Mexican soldier being shot by a Zapatista in the midst of the turmoil. This scene illustrates the publication “Asalto al tren de Cuernavaca” (1912), by José Guadalupe Posada. Prolific engraver, Posada produced hundreds of engravings that illustrated periodicals in the Mexican capital. A decade after his death, his figure was rescued by some members of the country's artistic vanguard, who elevated him to the founding father of the artistic movement that would have its most famous aspect in Muralism. This group attributed to the engraver's art the quality of being “genuinely Mexican” and “far from any imitation”, thus making him a suitable symbol for the direction of the nation after the Mexican Revolution. However, we perceive in the gesture of the attacked man the existence of a pictorial migration that goes beyond the Atlantic and reaches the art of Antiquity. From

¹Doutor pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná, (UFPR). E-mail: andradelb@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8459-566X>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/3221495100286324>. Curitiba, Brasil.



this, we carried out an iconographic examination of several paintings and engravings that resemble Posada's soldier and, in this process, we noticed that the character's gesture has a special predilection for appearing in scenes not only of murders, but also of kidnappings. This effort helps us to demobilize the monumentalization of Posada's work carried out in the 20th century and maintained to this day. To address this situation, we use the discussions raised by Aby Warburg about the migrations of memory and their irruptions in different places and times and the readings that Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben and Edgar Wind made about Warburg's work and life.

KEYWORDS: Aby Warburg; Engraving; José Guadalupe Posada; Mexican Art; Migrations.

Introdução

José Guadalupe Posada é um dos principais nomes da chamada arte popular mexicana. Produziu milhares de gravuras que ilustraram dezenas de periódicos durante as décadas finais do século XIX e o início do século XX. Contudo, esse processo de elevação de sua figura foi algo projetado por setores das vanguardas mexicanas a partir de 1925, quando temos a publicação de *Un precursor del movimiento de Arte Mexicano: el grabador Posadas*, um artigo de Jean Charlot que apresenta Posada ao público mexicano por meio de cinco pequenas gravuras e um enorme equívoco no nome de gravador.

Desde então, Posada passa a habitar a imaginação das pessoas acerca do que era a arte feita no México antes da Revolução de 1910. Com o passar das décadas, sua figura cresceu e se consolidou como referencial para essa arte. Não é incomum quando pensarmos em México, vir à mente a imagem de crânios ricamente adornados e coloridos, uma tradição que bebe, em grande parte das dezenas de esqueletos desenhados por Posada para ilustrar *corridos* satíricos sobre a morte que eram comercializados nas ruas da capital mexicana durante as vésperas dos festejos de Todos os Santos e Finados.

Até hoje, as gravuras de Posada são objetos cobiçados em várias exposições ao redor do mundo. Em 2023, a Bienal de São Paulo também se interessou pelo seu trabalho e, em parte, acabou por reforçar o discurso urdido durante o último centênio.

Do México para a Grécia Antiga

A 35ª Bienal de São Paulo, com o tema “Coreografias do Impossível” e preocupada em explorar como as artes atuam frente aos problemas e contradições que incidem sobre nossa carne, expôs 14 gravuras de José Guadalupe Posada em uma área destinada para



gravuras latino-americanas. Nesse lugar da exposição, Posada divide espaço com obras do Taller de Gráfica Popular (TGP), um coletivo de artistas que apostou na gravura como uma mídia adequada para mostrar suas visões de mundo em meados do século XX no México. A disposição das obras não ocorre desta forma por acaso, o TGP já afirmou que Posada foi uma grande inspiração para o trabalho do grupo. Em uma publicação comemorativa dos vinte anos do coletivo, várias entrevistas e gravuras do TGP foram compiladas e apresentadas ao público. Infelizmente, *Mesa Redonda en el Taller de Gráfica Popular* (1957) não informa a data em que essas entrevistas foram feitas. Na verdade, é difícil até mesmo identificar quantas foram feitas. Tíbol optou por publicá-las em texto único para “facilitar sua leitura” e não apresentou as datas porque “o fator cronológico não teria, neste caso, nenhuma importância” (TIBOL, 1957, p. 14). Contudo, sabemos que ela, uma referência nos estudos sobre a arte mexicana do século XX, passou a viver no país a partir de 1953, o que reduz a janela das entrevistas para cerca de quatro anos após sua chegada.

Nesse material, chama-nos a atenção um trecho onde Leopoldo Méndez, membro fundador do TGP, tece um elogio ao trabalho de Posada. Nele, o gravador é considerado um precursor da gravura mexicana da época com uma obra forte, mexicana e revolucionária (TIBOL, 1957, p. 8). Os paralelos de Méndez e Posada não terminam ali. Diego Rivera, décadas mais tarde, referiu-se a Méndez como o “verdadeiro sucessor de José Guadalupe Posada” (RIVERA, 1978, p. 287).

Esse papel foi em parte tomado por Méndez. Em *Homenaje a Posada*, por exemplo, ele retratou Posada na sua oficina quando a Revolução de 1910 estava prestes a irromper. A gravura sinaliza que ele testemunhara os levantes da população e os retratou nas suas obras. Ao fundo, vemos Ricardo Flores Magón, um revolucionário e militante anarquista, segurando o manuscrito do seu manifesto *Reforma, Libertad y Justicia*. Ao colocar os dois no mesmo espaço, Méndez eleva Posada à condição de personagem ativo no processo revolucionário mexicano e também atribui a Posada os fundamentos da gravura no país. Contudo, conforme os anos foram passando, a figura do gravador foi sendo alvo de leituras mais críticas.

O cartunista Eduardo Del Río afirma que Méndez confidenciou-o que omitiu propositalmente algumas das gravuras mais “pecaminosas” de Posada, uma alusão às críticas a Zapata e Madero e o apoio, ou crítica sutil, ao governo de Porfirio Díaz (GARCÍA,



2014, p. 36). De fato, a percepção dele como detrator do Porfiriato é uma construção póstuma e Posada, por diversas vezes, esteve alinhado ao ditador (DURÁN, 2009, p. 158).

Essa contradição biográfica não foi um empecilho para tornar Posada uma figura ímpar na história mexicana. Graças aos esforços de décadas de setores das vanguardas mexicanas, ele foi de humilde gravador de folhetos a centavo a pai da arte popular mexicana durante o século XX. O vetor mais ativo dessa visão nas primeiras décadas do século passado foi Diego Rivera, que chegou a afirmar, em uma importante antologia da obra de Posada, que a arte do gravador era genuinamente mexicana e estava distante da imitação de qualquer outro artista ou estilo (RIVERA, 2012, p. iii-iv). Entretanto, ao observarmos a ilustração do folheto a centavo *Asalto al tren de Cuernavaca por los excecrables bandidos Zapatistas* (Imagem 1), podemos perceber como Posada, mesmo que indiretamente, partilha de uma tradição pictórica que não está restrita ao México e, portanto, não é genuína.

A gravura em questão trata de um ataque de um grupo de zapatistas a um trem do governo federal. Segundo o texto da publicação, os mais de quinhentos zapatistas, sob o comando de Genovevo de la O, eliminaram os 52 soldados que faziam a segurança do veículo, invadiram-no, estupraram as mulheres e mataram adultos e crianças. Posada retratou o acontecimento em uma cena caótica em que os zapatistas aparecem matando militares e civis com o trem descarrilhado ao fundo. Em meio ao tumulto, vemos um soldado sendo abatido por um zapatista à queima roupa na porção direita da ilustração. O soldado é arremessado para trás com a força do tiro, sua cabeça acompanha o movimento, bem como os seus braços. Com o queixo para o alto, boca aberta e coluna resetada, o soldado expressa um desamparo total, não existe salvação para si, ninguém virá socorrê-lo, e sua própria defesa é impossível, como bem indica a arma caída ao seu lado.



Asalto al tren de Cuernavaca

POR LOS EXCECRABLES BANDIDOS ZAPATISTAS

!82 muertos y 17 heridos!



El Sábado 20 de Julio, salió á la hora reglamentaria el tren de pasajeros rumbo á Cuernavaca.

Recorrió su trayecto sin novedad hasta el kilómetro núm. 63, entre las estaciones de "Cima" y "Fierro del Toro", en las vertientes del Ajusco.

Al llegar á ese punto, poco antes de las diez de la mañana, oyeron los pasajeros una formidable explosión á la vez que el convoy se detuvo bruscamente y en el mismo momento, comenzó á caer sobre él una lluvia de balas, lanzadas por las hordas salvajes de Zapata, capitaneadas por un "Hombre-fiera", el cabecilla Genovevo de la O

Inmediatamente, el heroico, abnegado y valiente jefe de la escolta del tren, Señor Capitán D. Rosendo Núñez, perteneciente al 20 Batallón de Infantería, compuesta de 52 hombres, descendieron del tren y formándose en línea de tiradores, hicieron frente á los salvajes, que en número de más de quinientos, llovían balas contra los bravos y valientes soldados federales.

La locomotora y el tender, habiáanse volcado con la explosión de la dinamita y él estaba en un cañón de la montaña, que corrían los bandidos del "Hombre-fiera".

Los jefes de la escolta se batían como leones. El Capitán Núñez, había resistido hasta lo último con veinte hombres y gritaba con todo vigor "¡Viva el Supremo Gobierno!", cuando los salvajes ordenaron á tan heroico capitán y ébrios de sangre á pache'azos le hicieron materialmente picadillo la cabeza.

En el interior de los carros, que habían sido invadidos por aquellas hordas, se registraban otras escenas. Los oficiales habían caído muertos. Algunas señoras se revolcaban en charcos de sangre, mortalmente heridas, muchos pasajeros yacían en el piso de los carros muertos ó heridos y una niña de ocho á diez años, hija del Capitán Núñez, quedaba tendida acerbillada por las balas.

Los bárbaros zapatistas se precipitaban sobre las señoras y niñas, mancillando vilmente sus honras sobre los mismos

Imagem 1. POSADA, José Guadalupe. Asalto al tren de Cuernavaca por los execrables bandidos Zapatistas, 1912. Gravura, 29,9 x 20,6 cm. Fonte: Acervo Museum of Modern Art.

Cenas de soldados alvejados são recorrentes na imprensa ilustrada do século XX. Na Cidade do México, por exemplo, uma gravura sobre o ataque estadunidense à Santiago de Cuba (Imagem 2) é publicada no jornal *El Mundo* em 19 de julho de 1898. A investida ocorreu durante a Guerra Hispano-Americana e, entre os vários combatentes, um soldado espanhol é alvejado de forma que seu corpo reproduz o movimento que Posada colocou na sua gravura (Imagem 3). Uma outra cena de morte em batalha circulava pela Europa em 1905, quando diversas notícias e imagens sobre a Guerra Russo-Japonesa apareciam nos periódicos do Velho Mundo. Uma delas, publicada no *Le Monde Illustré*, no dia 1º de abril de 1905, mostra um pelotão de artilharia russa recebendo um ataque japonês (Imagem 4). Um dos soldados russos é arremessado para trás pelo impacto de um projétil inimigo, executando assim um movimento semelhante ao do seu colega mexicano (Imagem 5).





Imagem 2. ANÔNIMO. La Guerra Hispanico-Americana — Una escena del ataque sobre Santiago de Cuba, 1898. Gravura. Fonte: Acervo Hemeroteca Nacional Digital de México.



Imagem 3. ANÔNIMO. Detalhe de La Guerra Hispanico-Americana — Una escena del ataque sobre Santiago de Cuba, 1898. Gravura. Fonte: Acervo Hemeroteca Nacional Digital de México.





Imagem 4. VACCARI. Guerre Russo-Japonaise - La Bataille de San-de-Pou, 1905. Gravura. Fonte: Acervo Gallica.



Imagem 5. VACCARI. Detalhe de Guerre Russo-Japonaise - La Bataille de San-de-Pou, 1905. Gravura. Fonte: Acervo Gallica.



Essa postura, de uma personagem que se prosta para trás em um gesto de completo desamparo causado por uma força externa, não parece apenas em cenas de guerra. Notamos uma recorrência dessas cenas na iconografia de raptos e abduções. Talvez o caso mais antigo e famoso acerca do tema no Ocidente é o rapto de Perséfone (Proserpina) por Hades (Plutão), citado brevemente na *Teogonia* de Hesíodo, nas *Metamorfoses* de Ovídio e de forma um pouco mais detalhada no Hino Homérico para Deméter.

Segundo o texto, a deusa agrária foi levada à força para o inframundo pelo soberano daquelas terras, que brotou do chão com sua carruagem dourada e a agarrou enquanto ela colhia flores com as oceânides. Perséfone soltou um grito desesperado de socorro para seus pais, Deméter (Ceres) e Zeus, mas entre os deuses e os mortais apenas Hécate e Hélio ouviram seu vão apelo (ANÔNIMO, 1914, n. p.). Há também outra versão bastante influente do romano Cláudio Claudiano datada do final do século IV, na qual o caso da abdução da deusa é um stratagem de Júpiter para acalmar os ânimos do irmão. Nela, Minerva e Diana são obrigadas a acompanhar Vênus na tarefa de conduzir Proserpina para a armadilha que resultará na sua captura (CLAUDIANUS, 1993, p. xx).

A obra mais conhecida sobre esse tema é sem dúvida o mármore de Bernini, que retrata o momento da captura de Perséfone, onde o senhor do submundo é retratado como uma força primeva e inevitável que não deixa esperança ou oportunidade para a filha de Ceres escapar. O episódio também aparece de forma recorrente no painel 70 do atlas de Aby Warburg (Imagem 6). Entre as várias Perséfontes, duas delas nos chamam a atenção por se relacionarem com a coreografia do soldado abatido. Na porção direita da prancha, vemos uma fotocópia de uma tela de Peter Paul Rubens (Imagem 7) e, logo abaixo dela, uma gravura de Peter Soutman (Imagem 8). Esta mostra a deusa se jogando para trás na tentativa de evitar sua captura, seu desespero faz com que sua face e membros se contorçam em uma misto de desespero e dor.





Imagem 7. RUBENS, Peter Paul. The Rape of Proserpine, 1636-1637. Óleo sobre tela, 18,1 x 27,12 cm. Fonte: Acervo Museo del Prado.



Imagem 8. SOUTMAN, Pieter Claesz. The Rape of Proserpine, c. 1620-1625. Gravura. Fonte: Acervo Philadelphia Museum of Art.



Esses artistas apresentam mulheres antiquadas assombradas por um gesto obsessivo anacrônico que impele seus corpos e roupas. Giorgio Agamben viu na figura da ninfa estudada por Warburg não apenas uma categoria de adequação de um gesto na tradição iconográfica da arte europeia dos séculos XV e XVI, mas sim um paradigma da postura teórico-metodológica warburguiana. Ela seria

[...] um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria. Porém um ser cuja forma coincide pontualmente com a matéria e cuja origem é indiscernível do seu vir a ser é o que chamamos tempo (AGAMBEN, 2012, p. 29).

Transmitidas pela memória histórica, as imagens contêm algo persistente à sua existência material, algo que não pode ser encontrado no campo das estruturas arquetípicas alheias às especificidades da mente humana, mas sim nas bifurcações e esquinas mnemônicas. Estas acolhem as imagens sobreviventes nas suas sarjetas para que renovem suas forças e ressurgam em outro tempo ou local (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55). As imagens sobreviventes habitam a cisão onde a intenção hesita e permite que uma mesma formulação floresça sob outras formas, um lugar que, no estudo da dança, Domênico da Piacenza chamou de *fantasmata*. Ou seja, “uma pausa não imóvel, mas carregada, ao mesmo tempo, de memória e de energia dinâmica” (AGAMBEN, 2012, p. 26).

Para encontrar essa sobrevida das imagens, agimos como na bem-humorada analogia de Warburg, que se definia como um *Trüffelschweindienst*, um porco caçador de trufas. Um animal treinado para fuçar a terra em busca da iguaria, mas também tentado a consumi-la (WIND, 1997, p. 186).

Em nossa caçada, percebemos como as cenas de rapto ou abdução estão intimamente relacionadas à violência sexual. A língua inglesa se vale repetidas vezes da expressão *rape of* para adaptar ou descrever os títulos das obras com esse tema. O substantivo *rape* no inglês moderno significa “estupro”, mas ele deriva do latim *rapio*, que também significa roubar, tomar ou carregar. Toda a abdução na mitologia é também uma cena de estupro, mesmo que as várias descritas nas *Metamorfoses* sejam muito sutis. Ovídio, por repetidas vezes, ameniza as investidas e estupros em série de Zeus contra Io, Sêmele, Europa e Dânae sob eufemismos como “apaixona-se”, “enamora-se” e “seduz” (CURRAN, 1978, p. 214-215).



Embora assumo o papel do soberano justo da nova ordem olímpica sobre os monstros da ordem antiga, Zeus também não se priva de mover os mitos através da sua prole. A mitologia greco-romana tem nas suas bases o estupro e os frutos dele, os rebentos do cronida, que por vezes reproduzem as violências do pai. Esse padrão de violência sexual é ainda mais significativo no caso de Perséfone, pois à deusa e ao seu mito são atribuídas características iniciáticas relacionadas aos ritos de passagens para a maioridade feminina. Seu rapto é também a saída da filha do meio familiar para administrar seu próprio lar junto de seu marido (LINCOLN, 1979, p. 224).

No esboço de *El caballo raptor* (Imagem 9), um cavalo arrasta uma mulher pelo vestido com sua boca. Ao chão, vemos um homem caído — elemento removido da versão final, cuja paisagem mostra uma terra de roedores gigantes comedores de gente que se confundem com o relevo —, provavelmente morto pelo animal, que teve sua companheira tomada pelo equino monstruoso.





Imagem 9. GOYA. El caballo raptor, 1815-1819. Sanguínea sobre papel, 24,8 x 34,7 cm. Fonte: Acervo Museo del Prado.

Em nenhum dos casos trazidos a posição indica qualquer tipo de possibilidade de salvação, todos retratam mortes, sejam elas efetivas ou como analogias de rituais de passagens. O mito de Perséfone, mais do que simbolizar o ciclo das estações do ano, um fenômeno de fundamental importância para as sociedades agrárias — e que consideram ela e sua mãe divindades tutelares das atividades agrícolas —, indica a impossibilidade de reparação do ato de cruzamento de uma fronteira. Todo rapto é uma morte, uma travessia para um outro mundo. Perséfone permanece eternamente ligada ao submundo e ao seu marido, assim como os homens perdem sua vida na guerra.

Uma outra cena de travessia aparece em uma série de ilustrações de algumas passagens bíblicas de Gustave Doré publicadas pela primeira vez em 1866. Uma delas, sobre o dilúvio descrito no livro de *Gênesis*, mostra um grupo curioso refugiados em uma rocha (Imagem 10). Em meio à inundação enviada por Deus para livrar a Terra da maldade dos humanos, vemos um tigre junto dos seus filhotes e, ao seu lado, quatro crianças no topo da pedra.



Logo abaixo, vemos um homem e uma mulher empurrando uma delas para a segurança do lugar mais alto.

Os dois lutam contra as águas para salvar o que provavelmente é sua prole com o mesmo desespero que o tigre segura uma das suas crias na boca. Em meio aos corpos afogados e aos demônios alados que voam pelo céu obscurecido pelas chuvas, Doré borra a fronteira entre o humano e o animal no momento apocalíptico. A mulher, em um último esforço se joga para trás, estendendo seu braço em direção à criança, como se quisesse tocá-la uma última vez. No fim do mundo, a esperança, mesmo que vã, mantêm-se na próxima geração.





Imagem 10. DORÉ, Gustave. Déluge, 1868. Gravura. Fonte: La Sainte Bible (1868), p. 9.



Cassandra também passou por uma experiência escatológica durante a fase final da guerra de Tróia. Segundo um dos fragmentos do *Saque de Tróia* de Arctino de Mileto, quando a cidade já havia caído, a princesa troiana buscou consolo em uma estátua de Atena, mas Ájax a puxou para longe da imagem, quebrando-a no processo (ARCTINUS, 2008). Essa profanação do Paládio causada pelo guerreiro é retratada em uma hídria feita pelo Grupo da Danaide (Imagem 11). Nela, vemos Cassandra agarrada à estátua enquanto o herói aqueu a segura pela cabeça com a espada em punho.

A filha de Príamo encontra o fim da sua vida como princesa e início da sua vida como concubina do rei Agamêmnon na queda de Tróia. Na tentativa de evitar o destino que já conhece, a profetisa ignorada repete o gesto das raptadas e dos soldados mortos na sua súplica pela proteção de Atena. No entanto, sua posição vulnerável, de joelhos e com as costas expostas pela túnica caída, não impede que ela resista ao seu abusador com todas as suas forças.

Esse arranjo corporal de Cassandra reverbera no soldado assassinado de Posada e de forma semelhante em todas as obras tratadas até aqui. Essa relação indireta e incerta formada ao longo dos séculos só pode ser estabelecida de forma anacrônica e diacrônica. Uma operação que coloca em xeque o projeto nacionalista moderno que alçava Posada à condição de artista com uma obra genuinamente mexicana.





Imagem 11. DANAID GROUP. Hydria, 340 a. C.-320 a. C. Cerâmica, 33,5 x 24,5 x 20,5 cm. Fonte: Acervo British Museum.



Considerações Finais

A conexão entre a Antiguidade e a obra de Posada não é algo que podemos afirmar com certeza, e nem foi esta a intenção desta pesquisa. No entanto, sinalizamos aqui que existem possibilidades reais de, através de uma perspectiva preocupada com a sobrevivências dos gestos ao longo do tempo, inferir em discursos preocupados em erigir monumentos nacionais sobre o sufocamento das vozes do passado. Sob uma mesma configuração, Posada mostra como o gesto da vítima de um assassinato pode aparecer em uma cena de violência sexual séculos antes e em condições de produção muito diferentes. Ao traçar paralelos, estabelecer itinerários da memória e indicar as rotas de migração da cultura, enfraquece-se os discursos sobre originalidade muitas vezes dotados de potente teor de verdade.

Posada, pai de uma suposta arte popular mexicana e dotado de uma produção genuinamente nacional, ao se defrontar com o problema de representar um soldado no momento de sua morte, toma parte de uma imageria internacional que macula seu trabalho de forma que, simultaneamente, desfaz os esforços monumentalizadores das vanguardas mexicanas e complexifica sua produção.

A obra de Posada é original e genuína na medida em que se monta com os fragmentos de vários passados e estabelece não uma relação hierárquica de superação desses momentos, mas se coloca como contemporânea a eles. Assim, ver e ler Posada atualmente ganha um novo sentido e ressignifica os discursos criados sobre ele desde meados o século XX.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.
- ANÔNIMO. **Hymn 2 to Demeter**. Tradução de Hugh Evelyn-White. London: G. P. Putnam's Sons; Heinemann, 1914.
- ARCTINUS. Hesiod, The Homeric Hymns, and Homeric. **Project Gutenberg**, 2008. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/348/348-h/348-h.htm#chap78>>. Acesso em: 27 jan. 2023.
- ATHANASIUS. **A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church: St. Athanasius: Select works and letters**. New York: Christian Literature Company, 1892.



BUNKER, Steven. **Creating Mexican Consumer Culture in the Age of Porfirio Díaz.** Albuquerque: University of New Mexico Press, 1970.

CLAUDIANUS, Claudius. **De raptu Proserpinae.** Tradução de Claire Gruzelier. Oxford: Clarendon Press, 1993.

CURRAN, Leo C. Rape and Rape Victims in the Metamorphoses. **Arethusa**, Baltimore, v. 11, n. 1/2, p. 213-241, 1978.

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

DURÁN, Rafael Barajas. **Posada: mito y mitote.** La caricatura política de José Guadalupe Posada y Manuel Alfonso Manilla. Ciudad de México : Fondo de Cultura Económica, 2009.

GARCÍA, Eduardo Del Río. **Los moneros de México.** Ciudad de México: Penguin Random House Grupo Editorial, 2014.

GRACIA, José Luis Pano. El taller de la gráfica popular: un paradigma del grabado mexicano del siglo XX. **Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza**, Zaragoza, n. 17, p. 19-48, 2002.

LINCOLN, Bruce. The Rape of Persephone: A Greek Scenario of Women's Initiation. **The Harvard Theological Review**, Cambridge, v. 72, n. 3/4, p. 223-235, jul-out 1979.

RIVERA, Diego. **Arte y Política.** Ciudad de México: Grijalbo, 1978.

RIVERA, Diego. José Guadalupe Posada. In: TOOR, Frances; O'HIGGINS, Paul; ARROYO, Blas Vanegas. **Monografía. Las obras de José Guadalupe Posada.** Ciudad de México: Editorial RM, 2012.

TIBOL, Raquel. Mesa redonda en el Taller de Gráfica Popular. **Artes de México**, p. 3-16, jul. -ago 1957.

WIND, Edgar. **A eloquência dos símbolos.** São Paulo: Edusp, 1997.

