

FRANCISCO TOLEDO EM UMA COREOGRAFIA DO SENSÍVEL*

FRANCISCO TOLEDO EN UNA COREOGRAFÍA DE LO SENSIBLE

VANESSA DANIELE DE MORAES**

Data de recebimento: 28/05/2024

Data de aprovação: 22/07/2024

O artista mexicano Francisco Toledo (1940 – 2019) teve seu reconhecimento em diversos países da Europa e Estados Unidos, mas ficou praticamente desconhecido no Brasil e em outros países da América Latina. Com um perfil de ativista social, cultural e ambiental, a atuação de Toledo pode ser compreendida em consonância ao conceito de “partilha do sensível”, elaborado pelo filósofo francês Jacques Rancière, situando o artista no espaço do comum. Além disso, o artigo pretende traçar a trajetória “ativista” de Toledo a partir da noção descrita pelo antropólogo Paulo Raposo.

Palavras-chave: Francisco Toledo, 35ª Bienal de São Paulo, ativista, partilha do sensível, estudantes de Ayotzinapa

El mexicano Francisco Toledo (1940-2019) era un artista reconocido en varios países de Europa y Estados Unidos, pero prácticamente desconocido en Brasil y otros países de Latinoamérica. Con un perfil como activista social, cultural y ambiental, la trayectoria de Toledo se considera consonante con el concepto de “reparto de lo sensible”, elaborado por el filósofo francés Jacques Rancière, ubicando al artista en el espacio de lo común. Además, este artículo pretende rastrear la trayectoria “activista” de Toledo, a partir de la noción descrita por el antropólogo Paulo Raposo.

Palabras clave: Francisco Toledo; 35ª Bienal de São Paulo, activista, reparto de lo sensible, estudiantes de Ayotzinapa

*A revista *CONfines* agradece profundamente o minucioso trabalho realizado por Yara Firmino Camargo, vinculada à Universidade Federal de Santa Catarina, na revisão de estilo deste artigo.

** Instituto Politécnico Nacional / Embaixada do Brasil no México

I – COM-PARTILHAR ESTÉTICA E POLÍTICA

O termo “partilha do sensível” aparece pela primeira vez na obra de Jacques Rancière em *Políticas da escrita* e, posteriormente, o conceito é retomado em seu livro homônimo que se configura como uma entrevista com grandes desdobramentos de conceitos estéticos. Em relação ao termo em questão, há de se ter cuidado com as traduções, já que alguns tradutores não englobam o vocábulo em sua totalidade. De maneira que “partilha” se relaciona simultaneamente com “participação em um conjunto comum” e, paralelamente, à separação; distribuição.

Neste texto, buscaremos pensar como o artista mexicano Francisco Toledo (1940 – 2019) transitava pelo território da arte como política, não no sentido benjaminiano da estetização da política, mas como o

sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. (Rancière, 2005, p. 16)

Como veremos adiante, o trabalho de Toledo passa pela elaboração do termo “estética” nos moldes rancierianos, ou seja, não se trata unicamente dos efeitos de sensibilidade da arte, mas tratando de instituir

um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento. (Rancière, 2005, p. 13)

E considerando seu perfil, um militante de diversas causas sociais e ambientais no México, podemos enxergá-lo como alguém que atuava no que compreendemos ser um artivismo, isto é, uma “prática híbrida que conecta as pulsões criativas da arte com os propósitos concretos da intervenção política” (Raposo, 2022, p. 2). Além disso, podemos compreender a visibilidade do seu trabalho surgindo um pouco mais na América Latina, como foi o caso de sua obra ter passado a configurar parte da 35ª Bienal de São Paulo de 2023, a exposição “Coreografias do Impossível”.

Se, para Rancière, uma partilha do sensível fixa o comum partilhado junto às práticas exclusivas, veremos que para a atuação de Toledo, em Oaxaca, havia necessariamente um trânsito entre ambos espaços de partilha. Não obstante, havia também um trânsito entre tempos e tipos de atividades que determinavam como o comum se prestava à participação e como a sociedade se encarregava dessa partilha. Portanto, é preciso pontuar que “tomar parte na partilha é também determinar os que tomam parte”. Enfatizamos a participação social não só como feito, mas como liderança política, ainda que muitas vezes esse termo não seja utilizado por razões demagógicas.

II – QUEM FOI FRANCISCO TOLEDO?

Toledo nasceu na Cidade do México “por acidente”, como relata à biógrafa Angélica Abelleira:

Nasci na Cidade do México. Minha mãe e meu pai viviam em Minatitlán, mas minha mãe estava no Distrito Federal por esses dias e ali nasci. Foi atrás da Loteria Nacional, num hospital chamado

De la Torre, na Colônia Guerreiro. Logo depois que nasci, minha mãe voltou a Minatitlán. (Abelleyra, 2001, p. 17)¹

No entanto, o artista não dava importância ao seu lugar de nascimento, dizia que cada um é de onde se identifica, entretanto, transmitia não sentir esse pertencimento em lugar algum. Era como se fosse estrangeiro em todos os locais onde esteve ou viveu. Na adolescência escrevia que havia nascido em Juchitán, no estado de Oaxaca, de onde viera sua família. Talvez por se sentir estrangeiro em todo lugar, existem tantas controvérsias sobre o local de seu nascimento, que, muitas vezes, é descrito como Juchitán. No documentário *El informe Toledo*, disse: “Nasci numa família de imigrantes zapotecos no sul de Veracruz” (Álvarez G, 2009) – informação que dá margem a outras interpretações de sua naturalidade, sobretudo porque passou a infância em Minatitlán, estado de Veracruz. Desta forma, pouco importa onde nasceu Toledo, ele poderia ser de Veracruz, Oaxaca ou DF; “cada um é de onde se sente”, dizia. Também sua data de nascimento é considerada pela história que ele ouvia de seus pais (17 de julho de 1940), não a do registro, que, por um equívoco de cartório, foi colocada como dez dias depois.

Sua mãe, Florencia Toledo, naquele momento com 23 anos e sozinha, registrava Francisco Benjamin López Toledo – o prenome em homenagem ao seu marido e o segundo nome em homenagem ao seu sogro, já falecido naquela época. Nome extenso que viria a ser reduzido artisticamente para Francisco Toledo para facilitar a assinatura e o reconhecimento autoral².

Esse nome que se tornou tão conhecido no México nos faz crer numa injustiça a um dos maiores pintores de importância internacional, mas sem visibilidade no Brasil, onde as bibliotecas e livrarias ainda desconheciam sua arte. No rastreamento da vinda de obras aparecem pouquíssimas exposições: duas cidades brasileiras (Brasília e São Paulo) receberam a série “Francisco Toledo e Jorge Luis Borges”, entre 1985 e 1991, de acordo com sua biógrafa (Abelleyra, 2001, p. 231).

Até 2020, o único material encontrado de Toledo para venda no Brasil era um catálogo de uma exposição de sua obra gráfica³. É lamentável que muitos artistas e escritores só ganhem visibilidade após a morte. No México (e também nos Estados Unidos e vários países da Europa) havia o reconhecimento de seu trabalho em vida, mas, em terras brasileiras, somente com seu falecimento (05 de setembro de 2019) circularam algumas notícias em veículos de comunicação *on-line*: revista *Isto é*; *Jornal Estadão*; *Jornal O tempo* e a sucursal brasileira de *El País*.

A evidência de seu reconhecimento passou por diversas premiações⁴. Em dezembro de 2017, a Revista *Forbes* do México o elegeu como o artista mais fecundo da época moderna, já que possuía uma obra de cinquenta anos ininterruptos e uma vasta produção que vão

1 Opto por fazer a tradução livre (t.l.a.) da bibliografia sobre Francisco Toledo a cada citação, já que a revista permite publicar em português, para manter a uniformidade no idioma.

2 A sugestão veio de Antonio Souza (1927 – 1989), galerista da Cidade do México que, através de Roberto Donis, conheceu as aquarelas do “jovem pintor de Juchitán” e considerou seu nome muito longo. Souza o batizou, então, de Francisco Toledo. (Álvarez G., 2009).

3 Publicado pelo Instituto Moreira Salles (IMS) o catálogo traz a reprodução de 28 obras de Toledo: autorretratos e gravuras cujo tema predominante é a morte, além de um texto do crítico Fernando Gálvez de Aguinaga e relação de exposições. A exposição referente ao catálogo - e, de acordo com minhas buscas, essa, juntamente com a exposição levantada por Abelleyra (2001, p. 231), foram as únicas do artista no país - aconteceu em 2004 em São Paulo pelo mesmo instituto. Tenho notícia também que a Embaixada no México no Brasil trouxe algumas obras de Toledo para uma exposição conjunta de artistas oaxaqueños em ocasião do dia dos mortos. A mostra aconteceu em novembro de 2007 no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) na cidade de Brasília - DF.

4 Dentre as premiações: Museo Fellbach; Prêmio Nacional de Artes, em 1998; Prêmio Príncipe Klaus (Países Baixos), em 2000; Prêmio Anual Federico Sescosse (UNESCO) em 2003; Prêmio Right Livelihood (Suécia) em 2005.

desde a cerâmica até a pintura, as gravuras, os desenhos, as esculturas e tapeçarias. Além disso, Toledo sempre esteve envolvido em projetos sociais, tais como o impedimento da chegada do milho transgênico no estado de Oaxaca, a luta por justiça nos casos de estudantes desaparecidos, a defesa dos povos e das línguas indígenas, entre outras causas.

Muito se há escrito sobre o artista e sua obra, por exemplo, no México, há uma imensa bibliografia⁵, mas talvez as quatro obras publicadas pelo Citibanamex⁶, entre 2016 e 2017, apresentem um panorama mais completo da trajetória artística e pessoal de Toledo. Ao total, são 1252 páginas e os quatro volumes contam com artigos de diversos críticos, intelectuais e historiadores da arte como: Alberto Blanco, Juan Rafael Coronel Rivera, David Huerta, Gonzalo Vélez, Cándida Fernández de Calderón, Ernesto Torres Cantú etc. Além das diversas publicações avulsas, catálogos de exposições que contam com críticos como Jaime Moreno Villarreal, a biografia de Angélica Abelleira, a análise da obra gráfica de Verônica Volkow, a recopilação de mitos pré-hispânicos de Alfredo López Austin (Toledo ilustrando e López Austin descrevendo os mitos), e entre outras parcerias (Natalia Toledo, Elena Poniatowska, Graciela Iturbide, Carlos Monsiváis etc). No presente artigo não cabe mencionar a fortuna crítica, mas é válido registrar que a lista de pesquisas sobre sua obra é grande dentro e fora da academia, já que se estende aos espaços museológicos.

Acreditamos na urgência em divulgar seu trabalho no Brasil, já que sua arte seduz, mas, mais do que isso, demonstra que a figura deste artista representa a luta pelas minorias⁷, por populações marginalizadas e injustiçadas. Quando faleceu, em 2019, a comoção do país, especialmente no estado de Oaxaca, pela despedida do artista foi imensa: milhares de homenagens nas ruas com fotos, pipas e oferendas.

III – A PRESENÇA DA OBRA DE TOLEDO NA BIENAL DE SÃO PAULO

No ano de 2023, Toledo ganha visibilidade em uma das maiores exposições de arte da América Latina, a Bienal de São Paulo. Infelizmente ele não presenciou a exposição em vida, mas seu nome segue ganhando destaque pelo prestígio dessa exibição artística - feita entre 121 participantes e 1100 obras de arte de diferentes linguagens.

Mas o que sua obra tem a ver com o conjunto da exposição? Por que a curadoria teria selecionado Toledo para compor o grupo de artistas da Bienal?

No *conversatório* que ocorreu em 16 de novembro de 2023, no Instituto Guimarães Rosa (IGR) - México, pudemos entender um pouco da dinâmica desta edição da Bienal que justifica a escolha feita pela curadoria. A coordenadora cultural do IGR, naquela ocasião, Vania Rocha, moderou as falas de Yunuen Díaz (artista e escritora mexicana) e Marcos Jinguba (curador e gestor cultural angolano).

Yunuen fez uma apresentação sobre a importância das Bienais de São Paulo no contexto artístico latino-americano e mostrou algumas obras expostas. Apresentou o tema de sua

5 Em minha tese de doutorado intitulada *Francisco Toledo e outras histórias da merda: mitos, cadernos, imagens* (2010) trago uma extensa bibliografia sobre o artista e sua obra.

6 O primeiro volume se refere à obra de Toledo de 1957 a 1970; o segundo vai de 1970 a 1990; o terceiro, de 1990 a 2017; e o quarto é uma recapitulação de 1957 a 2017. Todos os volumes trazem fotos e textos. No último, conta também com uma cronologia biográfica.

7 As lutas pelas minorias e trabalho filantropo parece percorrer toda a vida de Toledo a partir de quando sua arte começou a lhe dar retorno financeiro. É nítido que sua atuação de protestos e de projetos sociais tem início em 1972 quando funda a Casa de Cultura de Juchitán e posteriormente começa a instalar bibliotecas ou organizar atividades em espaços museológicos em Juchitán e na capital oaxaqueña.

residência artística em São Paulo e as notas que escreveu para uma revista, marco em que conheceu Jinguba. Ele, por sua vez, através de uma videoconferência destacou, sobretudo, as mudanças nas curadorias das Bienais anteriores para a atual. Pontuou como a presença africana era “tímida” nas edições anteriores. Diz que agora, nos debates públicos do século XXI, o cenário político começou a se configurar numa estrutura independente sobre a cultura global. Antes havia uma hegemonia cultural europeia e norte-americana e agora os olhares se voltam para as produções abaixo da Linha do Equador.

Jinguba afirma que, na primeira década do século XXI, tal problemática hegemônica começa a se desconstruir tanto no contexto político como no artístico. Logo, se pergunta: “Arte e política – quem influencia quem?”. O curador angolano comenta que a ideia de trazer muitos artistas do sul para esta edição foi muito presente, assim como as produções culturais minoritárias. Esta Bienal foi pensada nesse sentido, e ganhou força em relação às Bienais passadas no diálogo sul global.

Desta forma, compreende-se a presença de Toledo na Bienal. Pensemos, pois, na coleção que foi selecionada dentre as inúmeras obras do artista mexicano. Trata-se de “Visualidades y Movilización Social”, do Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC (DiGAV-UNAM), Cidade do México com doação de Amigos del Instituto de Artes Gráficas Oaxaca (IAGO). A obra diz respeito às pipas que trazem fotografias dos 43 estudantes desaparecidos no ano de 2014, da Escola Normal Rural de Ayotzinapa, a 257 km de Iguala, no estado de Guerrero. Refere-se a uma sucessão de violências ocorridas entre as noites de 26 e 27 de setembro daquele ano, resultando nos “desaparecimentos forçados” de nove pessoas assassinadas e vinte e sete feridas (entre elas, jornalistas e a população de Iguala).

Este acontecimento que chocou o país não passou despercebido pelas ações de Toledo. Seu posicionamento sempre clamou por justiça em casos como esse. É notório, dentro e fora da academia, que professores universitários e a população em geral reconheçam que a figura de Toledo tinha uma força maior por suas mobilizações sociais do que por sua arte em si. Da arte, inclusive, parece não se enquadrar em nenhum movimento específico e quando era questionado sobre suas influências, dizia que seu maior exemplo na arte era outro pintor oaxaqueño: Rufino Tamayo. Não estamos desmerecendo o artista, mas colocando atenção na forte presença de Toledo como ativista social, ambiental e cultural em seu entorno.

No que tange a este episódio de Ayotzinapa, as pipas simbolicamente representavam uma busca dos estudantes céu, já que, segundo Toledo, haviam buscado os jovens por terras e por águas, restando uma procura mais “aérea”. Para além disso, Toledo foi um grande conhecedor da cultura zapoteca. Nela existe a crença das almas que descem pelos fios de uma pipa para buscar as oferendas colocadas no dia dos mortos, 2 de novembro. De acordo com essa crença, os “papalotes” funcionam como transportes para que as almas não desviem o caminho e desçam diretamente à casa de seus ancestrais para receber frutas, tamales, flores e suas bebidas preferidas nos altares para elas preparadas. Assim, a pipa tem grande representatividade na cultura zapoteca.

Neste sentido, a ação política de Toledo extrapola o campo estético – muito provavelmente essa mobilização não teve intenções de se configurar como arte, mas foi selecionada desde

uma perspectiva simbiótica entre os campos de conhecimento. Rancière afirma que “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.” (Rancière, 2005, p. 17)

No que toca à 35ª Bienal, percebemos a preocupação da curadoria em formar uma “coreografia” de vozes dissidentes, tal como lemos no catálogo da exposição:

O projeto da 35ª Bienal de São Paulo — coreografias do impossível — nasce em um importante e decisivo contexto de mobilização coletiva e social no que se refere aos debates sobre justiça, relações de poder, crítica institucional e representação na arte contemporânea. [...] É esse acúmulo negativo que nos trouxe até aqui e que ajuda a formular a seguinte definição: as coreografias do impossível apresentam estratégias e políticas do movimento, que um conjunto de práticas artísticas e sociais vêm criando, tanto para imaginar mundos quanto para acelerar o fim de um mundo, onde as ideias de liberdade, justiça e igualdade são realizações impossíveis. Considerando que o sistema da arte é também um campo de disputa do impossível, podemos entender como políticas do movimento as práticas que: 1) desafiam, resistem ou recusam sistemas globais de violência que conformam nosso imaginário social e delimitam as noções do possível e do impossível. Ao fazê-lo, elas: 2) especulam e antecipam o que ainda virá-a-ser (pode vir a ser) através de movimentos improváveis que intervêm nos fluxos regulados de movimentos e em suas representações, criando um descontínuo no tempo em que a natureza enigmática do fazer artístico se realiza. (Lima et al., 2023, p. 34)

É notório que Toledo se movimentava assim como essa “coreografia”, em uma mobilização coletiva e social e, às vezes, confrontando estratégias políticas.

O diálogo de Toledo com outros artistas selecionados para a mostra está justamente na marginalização social, numa arte que parte de pensamentos de exclusão, da loucura, do colonial ou do exílio. Também podemos citar outros nomes elencados para esta exposição: o brasileiro Arthur Bispo do Rosário; o guatemalteco Benvenuto Chavajay; a austríaca Ceija Stojka; ou a balinesa Citra Sasmita, dentre tantos outros. Do primeiro citado, Arthur Bispo do Rosário, lemos:

O olhar que deseja indecretar a feiura atribuída à loucura, às loucuras, precisa ser tudo, menos clínico. é uma mirada que precisa alcançar tudo, com cuidado de desacertrar alvos (em geral escuros). e à qual impescinde um gesto que não precisa abarcar tudo, fora do delírio colonial da conquista, da catalogação, da categorização que não escuta a voz da autodeterminação. (Lima et al., 2023, p. 71)

Também sobre Benvenuto Chavajay, filho de analfabetos e sobrevivente de um extermínio colonial (de acordo com sua própria definição), encontramos semelhança com a obra de Toledo. De acordo com o olhar de Natalia Arcos Salvo ele é “um ritualista que convoca mundos, submundos, supramundos. Outros mundos possíveis” (Lima et al., 2023, p. 78).

No México, muitas pessoas conheciam o perfil de Toledo. Apesar de mobilizar comunidades inteiras com suas ações sociais, o artista preferia o ostracismo e distanciamento a jornalistas e acadêmicos; evitava lugares cheios, pronunciamentos públicos e entrevistas. Seu silêncio fazia transparecer o descontentamento das falas que era incitado a proferir, sendo sua comunicação mais efetiva através de suas telas que diziam muito mais que a oralidade. Paradoxalmente, seus feitos, sua arte, seus ativismos político e social no estado de Oaxaca o tiravam desse lugar de anonimato. Como promotor cultural foi reconhecido pelas

8 A forma em minúscula após o ponto final neste caso e nos outros seguintes obedecem ao formato da publicação original.

inúmeras iniciativas de difusão da arte e das línguas indígenas, especialmente o zapoteco⁹. Não costumava fazer pronunciamentos, alianças ou filiações a partidos políticos (inclusive, não tinha título de eleitor), mas incondicionalmente se engajava diretamente em ações sociais. Esteve envolvido em diversas causas, focado na disseminação e conservação do patrimônio público, ecológico, educacional e tradicional de Oaxaca. Preocupava-se com os direitos humanos. Dentre as instituições fundadas por ele estão: o Museu de Arte Contemporânea de Oaxaca (MACO); a Biblioteca para cegos Jorge Luis Borges; o Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO); o Centro de Artes San Agustín (CaSa); o Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo; a Oficina de Arte em Papel de Oaxaca; O Jardim Etnobotânico; a Fonoteca Eduardo Mata; a Casa de Cultura de Juchitán; a biblioteca Fray Francisco de Burgoa; a Ediciones Toledo; Editora Guchachi Reza e Alcaraván.

IV – O ARTIVISTA TOLEDO

Atualmente, muitos artistas com o perfil retratado neste texto recebem a nomenclatura de “artista”. Vemos nas ações deste artista-artivista a materialidade daquilo que Jacques Rancière (2005) cunhou como “partilha do sensível”. Como vimos, a palavra *partilha* pode significar separação/distribuição como também participação em um conjunto comum. Para Rancière, a repartição se funda numa partilha de espaços, tempos e atividades que devem determinar como o “comum” se presta à participação coletiva. Baseando-se na ideia aristotélica de que o homem é um ser político porque possui a palavra que interage na justiça e na injustiça enquanto o animal tem apenas uma “voz” para expressar seu prazer ou sua dor, Rancière afirma que a política se mostra quando o homem estabelece um tempo na sua vida para se colocar como habitante de um espaço comum, sem deixar de lado a singularidade; para enunciar algo e não apenas expressar sua própria dor. Em seu ponto de vista, a política consiste em reconfigurar a partilha do sensível, definindo o “comum de uma comunidade, em nela introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos” (Rancière, 2005, p. 21).

Assim, não há como dissociar a figura de Toledo e suas ações de sua postura política, e, conseqüentemente, suas “partilhas do sensível”. Estética e política são termos que sempre estão relacionados. Rancière vê que o filósofo e o curador, por exemplo, possuem o papel de ligar a particularidade da arte a um modo de ser da comunidade. Para ele, o filósofo valoriza a solidão de uma forma heterogênea, enquanto o curador valoriza o gesto que desenha um espaço comum. Pensa, sobretudo, a arte como forma de política.

Conhecer a obra/ações de Francisco Toledo é também perceber a relação da arte, da política e da comunidade no estado de Oaxaca. O historiador de arte espanhol Francisco Calvo Serraller (1948- 2018) considerava que Toledo era mais preocupado em se reconhecer na arte do que ser conhecido. Admite, entretanto, que isso pode ser aplicável para qualquer um, mas muito mais para um artista que renuncia o que é prático, o que é rentável, o que é

⁹ A respeito do zapoteco, Toledo contava que considerava sua bagagem linguística como uma problemática, já que a mistura de idiomas refletia num castelhano “no tan correcto”. Contava que a tradução diretamente do zapoteco para o espanhol ocasionava alguns “disparates”. Há muitas coisas ambíguas, de palavras em castelhano que podem soar ou parecer zapotecas, por isso algumas confusões geram piadas e histórias no estado.

eficaz. Completa: “Porque a generosidade da arte é precisamente sua gratuidade que, em princípio, não se concebe pensando em ter nada em troca” (Serraller, 2016, p. 292, tradução livre).

Partindo da noção de ativismo desenvolvida pelo antropólogo português Paulo Raposo, compreendemos que o ativismo estimula o resultado da arte enquanto ato de resistência e subversão, e pode ser visto nas intervenções sociais e políticas, feito individualmente ou por coletivos, em estratégias poéticas e performativas. E mais:

A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando à mudança ou à resistência. Ativismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística (Raposo, 2015, p. 5).

Para além das representações pictóricas de Toledo que costumava dividir opiniões e até mesmo chocar determinada parcela de espectadores de museus, como comprova os livros de registros de suas exposições, ele foi um sujeito que polarizava em todos os sentidos – artísticos e sociais. Grande parte do público que foi ver a exposição “Los cuadernos de la mierda”¹⁰ (2001 em Oaxaca; 2003 em Cidade do México), registrou que a exposição fedia como a própria merda (Abelleyra, 2001, p. 216). Da mesma forma, chocava com seus quadros repletos de pênis ou quando fotografava seu próprio membro. Quando questionado de sua obsessão pela sexualidade, Toledo discordava dessa visão, dizia que pintava o que via e suas associações eram feitas muito espontaneamente:

Se fotografo meu sexo é porque é o que tenho e isso sai nas fotos. Não posso falar muito disso nem poderia fazer uma teoria. Aceitá-lo, sim. Nunca fiz um balanço dos pintos e das vulvas que tenho feito em minha vida. Não é algo que me importa especialmente. Se nas fotos aparece uma tartaruguinha com meu pênis é porque a tartaruga tem pescoço longo e a cabeça tem forma de pênis. Então eu faço este paralelismo. Não sei se isso é um problema meu ou de todo mundo, mas essa associação eu faço de imediato. (Abelleyra, 2001, p. 121 – t. l.a.)

Se Toledo chocava com sua arte, não era diferente com suas posturas enquanto cidadão. Direcionamos, então, essa “partilha do sensível” a um dos lugares em que Francisco Toledo deixou mais fortemente seu legado: o estado de Oaxaca, onde ele materializou arte, revolta e política. A intenção aqui não é fazer uma trajetória biográfica, mas ressaltar algumas posturas percebidas em seu percurso de promotor cultural nesse estado mexicano.

Na adolescência, quando foi viver na capital de Oaxaca com suas tias, se sentiu como um estranho, tendo que aprender “boas maneiras” e “bom castelhano” (Álvarez G, 2009). O impacto cultural começava desde então. Sua primeira viagem à Europa foi em 1959 (na ocasião tinha 19 anos) à Roma sozinho, mas também morou em Paris e um mês na Noruega. Em 1965 voltou ao México e a partir de então alternou residência entre o Distrito Federal e as cidades oaxaquenhas Juchitán de Zaragoza, Oaxaca de Juárez, Ixtepec e San Felipe. Em 1982 viveu em Nova York, em 1983 voltou a Juchitán e seu envolvimento com a COCEI (Coalición Obrera Campesina Estudiantil del Istmo) lhe rendeu uma violenta agressão. A COCEI foi uma organização de cunho socialista que buscava a revalorização da cultura zapoteca, das línguas originárias, das tradições dos povos e fazia oposição ao principal partido político, o PRI (Partido Revolucionário Institucional).

¹⁰ Uma de suas séries de desenhos mais aclamadas pela crítica.

A partir da derrota e quebra da hegemonia do PRI em Juchitán, em 1981, os membros do partido começaram a agir com violência, tendo como alvo principalmente os que se envolviam diretamente com a coligação. Francisco Toledo, o fotógrafo Rafael Donis e o escritor Víctor de la Cruz foram agredidos e ameaçados de morte no dia 17 de julho de 1983, quando o primeiro fazia seus 43 anos. A partir daí, ele se afastou por muitos anos da cidade. Em 1984 viveu em Paris e Barcelona e só voltou da Europa para o México em 1988, quando inaugurou o IAGO (Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca) e doou toda sua coleção de livros de artes para essa biblioteca. Parece que a partir deste momento é que Toledo se fixa à capital oaxaquenha, já que em épocas anteriores tinha um modo de vida bastante nômade.

Nessas formas de visibilidade e de disposição empregadas pelo artista e ativista se coloca a relação estética/política. Lembramos da autonomia que se vincula ao conceito de “partilha do sensível”:

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base. (Rancière, 2005, p. 26)

Quando Francisco Toledo decidiu viver na capital de Oaxaca, a cidade era muito diferente. Havia as pinturas, a arte popular, mas não tinham bibliotecas públicas, museus, centros culturais ou galerias. Em um curto período de tempo, a cidade começou a crescer e hoje a capital “respira arte”. Em todas as quadras há um ateliê, uma galeria, uma gráfica. O que Toledo ganhava era destinado a ações sociais. Nos jornais, as manchetes destacavam seu nome: “Toledo doa pintura que será rifada para reparar biblioteca de Tlaxiaco”; “Da mão de Toledo, o IAGO impulsiona a cultura em Oaxaca”¹¹.

E o destaque que enfureceu grande parte de investidores foi quando ele, junto ao Patronato Pro-Defensa del Patrimonio Natural y Cultural del Estado de Oaxaca (Pro Oax), enfrentou uma batalha contra a rede de *fast foods* norte-americana McDonald’s que pretendia se instalar no Zócalo oaxaquenho. O artista defendia que a instalação desse tipo de restaurante na cidade causaria danos à economia e ao patrimônio cultural. Na carta que escreveu para os representantes da empresa, apontava que Oaxaca deveria ser um “espaço sagrado” pela presença e convivência de povos indígenas e os esforços feitos para que se mantivesse a cultura local. Assim, pedia que a franquia buscasse um lugar fora do Centro Histórico, como um gesto de boa vontade e sensibilidade ao patrimônio cultural desses povos, além de uma prova de respeito que melhoraria a imagem da empresa no México e em todo o mundo.

Ele organizou, então, uma “tamaliza”¹² no Zócalo de Oaxaca, em agosto de 2002, como forma de protesto a uma “comida de verdade”. Depois de um ano de enfrentamento, Toledo e a Pro Oax saíram vitoriosos, tendo como resposta o impedimento da instalação do restaurante por parte do prefeito de Oaxaca. Os noticiários anunciavam: “Contra o McDonald’s. Pro Oax e Toledo ganham a batalha. Lançam abaixo projeto da transnacional no Zócalo

11 Manchetes de jornais coletadas para o documentário *El Informe Toledo*. (Tradução livre)

12 Festa ou celebração onde o prato principal é o tamal (alimento de origem mesoamericana à base de milho e com recheio de carne, vegetais, frutas, molhos ou outros ingredientes).

oaxaquenho¹³". Naquela ocasião, a escritora Elena Poniatowska elogiou Francisco Toledo e disse que ele representava o que todo intelectual do século XXI deveria ser ou aspirar a ser.

O perfil de "ativista" custou, de certa forma, sua tranquilidade. Além da ameaça de morte em Juchitán, houve outro conflito, em 2006, na capital oaxaquenha. Naquela ocasião, Toledo apoiava os professores numa batalha contra o governo estadual que exigiam a manutenção das escolas das zonas rurais, além dos protestos pelo assassinato de um professor da região de la Cañada em 2004. Em 14 de junho de 2006, o governador Ulises Ruíz Ortiz ordenou que centenas de policiais usassem gás lacrimogêneo e balas de borracha para conter os manifestantes no centro de Oaxaca. Foi formada uma comissão para negociação entre a APPO (Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca) e o governo. Toledo fez parte dessa comissão e, não por acaso, sua casa (que hoje sedia o IAGO) foi alvejada. Com certa ironia, ele disse:

Não sei se foi um bêbado, um aviso, uma arma que se disparou sozinha. O que podemos saber? Eu não poderia viver com um guarda-costas permanentemente em minha casa cada vez que me movo. [...] Foi a criação da ProOax e todos nos falando dos problemas de Oaxaca, das matas, da decepção do centro histórico, não sei, há muitos casos que também nos puseram um pouco... em uma situação difícil porque por um lado ascendeu uma difusão cultural, mas também fizemos uma crítica ao Estado e... isso é a consequência. Os artigos em jornais contra o grupo ProOax... Não tem sido fácil. (Álvarez G, 2009, t.l.a.)

A postura de romper com órgãos e instituições que não se alinhavam às suas ideias não era um mero capricho, era uma forma de se impor politicamente. Toledo era um desaforado, na visão de Francisco Calvo Serraller (2016, p. 289 – 290), que nos explica a etimologia: o termo espanhol "fuero" deriva do latim "forum", que também se aproxima linguisticamente de "foro" – um lugar sem edificações ou onde acontece acontecimentos sem especificações. O desaforo duplica essa ideia porque reforça a ausência de qualquer identidade ou identificação. Um desaforado, portanto, indica uma pessoa que se coloca no mundo sem se importar muito com o que vão pensar dele e pode se portar pelo descontrole ou pela desordem. O desaforado, desta forma, se sente "à vontade" para dizer o que tem vontade, não se preocupa com a repercussão. Toledo foi um desaforado na sua maneira de ser e de pensar. A vida toda andou "desarrumado", muitas vezes com camisas amassadas, sem nenhum luxo. Nos pés, raramente usava sapato: preferia as sandálias (*huaraches*) ou mesmo nenhum calçado. O que tinha, doava a projetos de difusão da cultura, da arte, da ecologia. Numa entrevista coletiva que as irmãs de Toledo (Aura, Guadalupe, Silvia e Graciela) deram à biógrafa Angélica Abelleira, em julho de 1998, enfatizaram esse perfil de humildade do irmão. Disseram que ele foi o filho mais mimado pelo pai que lhe dava tudo, mas que, desde criança, não se importava com luxos, queria sempre ganhar livros ou ir a museus. Abelleira pergunta às quatro irmãs com qual delas ele mais se parece, Aura responde: "Eu não. Ele é tão desapegado! Quando o fizeram quebraram o molde e já não se encontra outro igual" (Abelleira, 2001, p. 21 – tradução livre). Guadalupe dizia que ele era generoso e ela, "demasiado humana", pois lhe encantavam as coisas finas. Aura conta que quando ele estava construindo sua casa em Oaxaca, as irmãs pediram um quarto para elas (de visita), e ele respondeu "Não faço nada. Vocês não precisam." Realmente Toledo foi um desaforado.

13 Manchetes de jornal coletada para o documentário *El informe Toledo* (Álvarez G., 2009, tradução livre).

Intervir em imagens consolidadas colocando aí seu toque de ironia ou escárnio também foi uma forma de manifestar seu descontentamento a um passado político de outro oaxaquenho: o ex-presidente Benito Juárez (1806 – 1872). A figura de Juárez é central na história contemporânea do México, porque ele foi o representante de uma geração política liberal, passando pela Contituição de 1857 e pelas leis de Reforma de 1859. Subverter a imagem de Juárez é confrontar o cumprimento das exigências de comportamento da história e da sociedade. Toledo pinta, então, uma série com o ex-presidente em cenas pitorescas: sentado com a morte, como piloto de avião, andando de bicicleta, sem cabeça, dançando etc.

O interessante é que, na contramão da reação do público com seus *Cuadernos de la mierda* (outra série muito polêmica), os desenhos da série de Juárez não chocaram a população. Em Oaxaca, onde se ouve dizer que Juárez “é mais conhecido do que a *Coca-Cola*” e adorado por toda gente (inclusive pelo pai de Toledo), o artista parecia ganhar um respeito ainda mais imponente:

[...] por que quando Toledo expôs sua primeira série dedicada a Juárez não se desencadeou uma polêmica? O que se opinou a respeito, naquela época, é que a imagem de Toledo, como artista e como “consciência” do povo de Oaxaca em que ele foi se constituindo era de tal magnitude que superava a ousadia de usar satiricamente a figura de Juárez em sua obra. (Emerich, 2017, p. 74 – t.l.a.)

O “desaforado” não abaixava a cabeça para as autoridades. Brigou com a Associação Civil de Amigos do Museu, em 2013, colocando fim na sua relação com o Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO), do qual foi o próprio fundador, depois de um desentendimento por questionar o desempenho da associação com os cuidados ao Museu. Por conseguinte, cancelou todos seus projetos com a instituição.

V – A VOLATILIDADE, A PARTILHA E O LEGADO

Vemos, então, que para Rancière a estética é um regime vinculado ao real, ao social e ao político, sendo a vigência deste regime a atualidade. Também, de acordo com o pensador francês, toda ordem política e social tem suas bases numa “estética” que podemos denominar “partilha do sensível”. A partir disso, é possível determinar quem fala, quem cala, quem atua, quem toma decisão, quem obedece e quem ordena.

Partilhar o sensível é, de alguma forma, a tentativa de sair de um mundo fixo, determinado e, principalmente, desigual. Portanto, Rancière propõe que saíamos do círculo vicioso, que nos emancipemos, que possamos nos mover e escapar do estigma “cada um por si”, tão estereotipado por uma sociedade desigual. Trata-se de produzir outras aparências nesta distribuição do sensível, mover espaços, buscar emancipação onde haja encontros de arte com a vida.

É fato que todo artista tem um quê de desobediência, mas vimos também que a junção da arte com o ativismo tem gerado discussões acerca do conceito de “ativismo” nas Ciências Sociais. Essa noção evidencia manifestações artísticas de resistência nos cenários culturais com intervenções públicas, de cunho individual ou coletivo.

Neste sentido, vemos que Francisco Toledo tinha seus momentos de artista, seus momentos de ativista, mas também os de “ativista”. Cuauhtémoc Medina, curador do Museu de Arte Universitária Contemporânea na Cidade de México, disse que Toledo era “o protótipo do artista ativista para esta região do mundo” (Hernández, 2019). A atitude de reunir crianças

em escolas para juntos produzirem pipas com os rostos de 43 estudantes desaparecidos em Ayotzinapa foi um gesto simbólico, de ARTIVISTA que uniu sensibilidade com consciência política. É compreensível que essa intervenção urbana tenha sido selecionada para compor o conjunto de obras da 35ª Bienal de São Paulo por seus propósitos muito claros de justiça social.

A materialidade desse tipo de ativismo é o próprio ato, diferentemente das intervenções fixas em vias públicas. Afinal, aqui o gesto é volátil como o próprio vento que leva a pipa. O que se fixa são apenas os registros fotográficos, audiovisuais e a memória.

Talvez aí estejam os borrões que mesclam o artista com o ativista: sua voz que não se calava diante das injustiças (o paradoxo do artista calado que ganha voz na militância), que partilhava, que tomava o lado de excluídos e marginalizados, que lutava pela cultura e direitos humanos de seu povo sem levantar bandeiras partidárias. Toledo ensinava arte nas prisões, patrocinava campanhas para uso de preservativo no combate à AIDS, instalou 45 cozinhas comunitárias para apoiar as famílias que perderam suas casas no terremoto de 2017, em Juchitán, entre tantas benfeitorias à comunidade. A série de desenhos que fez sobre o conto “Relatório para uma academia”, de Franz Kafka, parecia condizer com o que pensava, já que o macaco kafkiano Pedro, o Vermelho, tinha como lema que todo esforço valia a pena, que não lhe interessava o juízo dos homens, ele apenas queria difundir conhecimentos.

Após sua morte, em setembro de 2019, sua família mantém seus preceitos de não se render a homenagens, como nomes de medalhas, ruas ou prêmios. Assim era seu pensamento: fazer sem se importar com aparecer. Desse pensamento, que se estende às formulações feitas por Rancière, podemos falar de Toledo, um homem que viveu para o comum, para a comunidade, para a partilha do sensível, especialmente, no estado de Oaxaca. Nesta conjuntura, o que se vê da figura de Toledo no Brasil é um avanço, ainda que discreto, de seu nome em exposições e textos acadêmicos mas que, certamente, irá crescer e deixar seu legado.

REFERÊNCIAS

- Abelleyra, A. (2001). *Se busca un alma: retrato biográfico de Francisco Toledo*. Plaza y Janés.
- Álvarez G., A. (Dir.) (2009). *El informe Toledo* [Película documental]. CANANA / Lo otro producciones.
- De Moraes, V. D. (2010). *Francisco Toledo e outras histórias da merda: mitos, cadernos, imagens*. [Tese de Doutorado, Faculdade de Comunicação Brasília]. <http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/39486>
- Emerich, L. C. (2017). Francisco Toledo y el animal del hombre. En Fernández de Calderón, C. (Coord.), *Francisco Toledo: Obra (Vol. III, 1990 - 2017)* (pp. 77 - 93). Fomento Cultural Banamex.
- Hernández, D. (7 de setembro de 2019). Francisco Toledo: el alma activista de Oaxaca. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/es/2019/09/07/espanol/america-latina/francisco-toledo-arte-activismo-mexico.html>
- Lima, D., Kilomba, G., Menezes, H., y Borja-Villel, M. (2023). *Catálogo de Exposição da 35ª Bienal de São Paulo: Coreografias do impossível*. Ministério da Cultura, Governo do Estado de São Paulo.
- Rancière, J. (1995). *Políticas da escrita*. Editora 34.
- _____. (2005). *A partilha do sensível: estética e política* (Tradução de Mônica Netto). Editora 34.
- _____. (2010). A estética como política. *Revista Devires*, 7(2), 14 - 37.
- Raposo, P. (2015). "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2), 3 - 12. <https://journals.openedition.org/cadernosaa/909?file=1>
- _____. (2022). Performances políticas e artivismo: arquivo, repertório e re-performance. *Novos debates* 8(1), e8119. https://novosdebates.abant.org.br/wp-content/uploads/2022/08/FORUM_pauloraposo.pdf
- Serraller, F. C. (2016). La madurez de Francisco Toledo (1980-1990). En Fernández de Calderón, C. (Coord.), *Francisco Toledo: Obra (Vol. II, 1970-1990)* (pp. 284 - 298). Fomento Cultural Banamex.