



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Francisco Toledo e outras histórias da merda: mitos, cadernos, imagens

Vanessa Daniele de Moraes

Brasília, março de 2020



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Francisco Toledo e outras histórias da merda: mitos, cadernos, imagens

Vanessa Daniele de Moraes

Tese apresentada ao PPG/FAC
como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Doutora
em Comunicação Social na
linha de pesquisa Imagem,
Estética e Cultura
Contemporânea.
Orientador: Gustavo de Castro e
Silva

Brasília, março de 2020

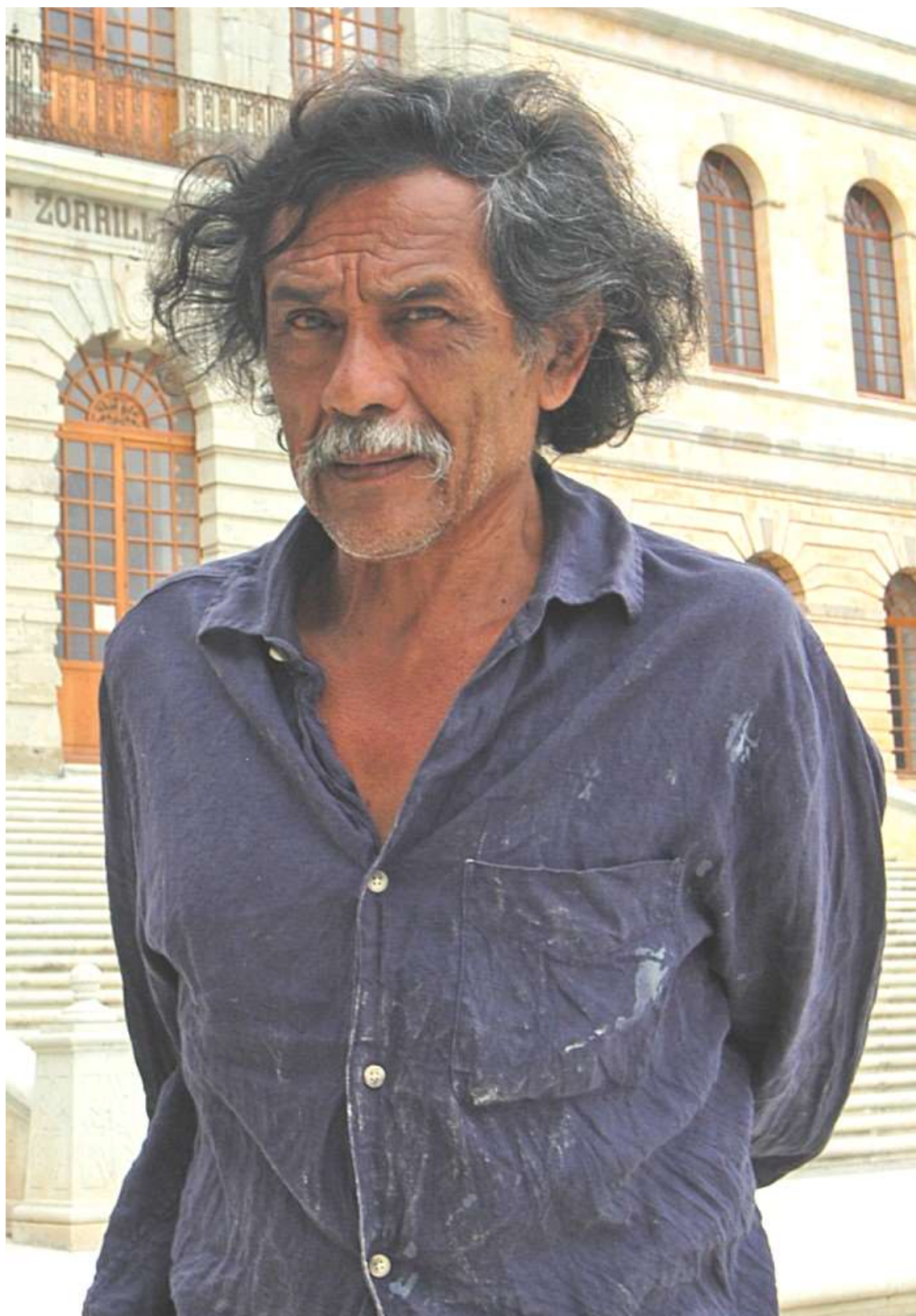


Foto: Secretaria de Cultura de México – Julho/2013

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

DD386f DE MORAES, VANESSA DANIELE
Francisco Toledo e outras histórias da merda: mitos,
cadernos, imagens / VANESSA DANIELE DE MORAES; orientador
Gustavo de Castro da Silva. -- Brasília, 2020.
214 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Comunicação) --
Universidade de Brasília, 2020.

1. Francisco Toledo. 2. Imagens. 3. Cuadernos de la
mierda. 4. Mitos. 5. Estética Contemporânea. I. da Silva,
Gustavo de Castro, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

Francisco Toledo e outras histórias da merda: mitos, cadernos, imagens

Autora: Vanessa Daniele de Moraes

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva
Orientador/Presidente (FAC/UnB)

Prof. Dra Gabriela Freitas
Membro Interno (FAC/UnB)

Prof. Dr. Carlos Andrés Molina Posadas
Membro Externo (UAM-Cuajimalpa)

Profa. Dra. Florence Marie Dravet
Membro Externo (UCB)

Profa. Dra Clarissa Raquel Motter Dala Senta
Suplente (UCB)

*À Sara
com todo meu amor*

AGRADECIMENTOS / AGRADECIMIENTOS

Agradeço à **CAPES** pelas bolsas de pesquisa. Ao Prof. Dr. **Gustavo de Castro**, pela orientação, pelas leituras criteriosas e questões; pelos diálogos e trabalhos que desenvolvemos juntos. À banca de qualificação: Profa. Dra **Florence Dravet**, Profa. Dra **Gabriela Freitas** e Prof. Dr. **Sérgio Rizo** pelas contribuições e direcionamentos no meio deste processo. Al Prof. Dr. **Carlos Molina**, por confiar en mi proyecto, por las lecturas, las sugerencias y por su amistad. Al Prof. Dr. **Alfredo López Austin**, por su generosidad, por sus clases y enseñanzas. Por los libros y las charlas. À Profa. Dra. **Clarissa Motter**, pelo dispêndio de seu tempo com a leitura e observações da tese. Ao **Marquito**, por tudo e por tanto: pelo companheirismo, pelas dicas, pelas conversas, impressões e digitalizações, pelo apoio sempre, pelo pai incrível que se fez presente especialmente em minhas ausências de mãe acadêmica. À **Sarinha**, por dividir comigo seu mundo de fantasias e imaginações, pelo abraço mais gostoso do mundo e pela risada contagiante. Aos meus pais, **José Carlos** e **Geralda**, pelo imenso amor que torna aceitável o que às vezes parece loucura: “Hay que endurecerse pero sin perder la ternura”. Aos meus irmãos, cunhados e sobrinho: **Viviane**, **André**, **Josiane**, **Roger** e **Vítor**, pela paciência e compreensão às ausências. Às secretárias do PPG, **Regina de Oliveira** e **Carolina Pinheiro**, pelos inúmeros encaminhamentos de documentos, avisos e intermediações. À **Rhaysa Novakoski**, pelo auxílio com a lista de figuras e sumário. A la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP) de México, especialmente a **Nadia Hernández** y **María de los Ángeles Sobrino Figueroa** por los trámites burocráticos y por confiar en mi investigación. A **Carlos Martínez**, de la Galería Quetzalli (Oaxaca), por los diálogos en 2016 y en 2019. A **Ana Hernández**, porque intentó que me acercara a Francisco Toledo. A **Daniel E. L. Ortiz**, por la importante información brindada en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO). A **Polo Vallejo**, del Taller de gráfica “La máquina”, por mostrarme los procedimientos del proceso de grabado. A **Roque González**, por el envío de texto a Brasil. À **Bruna Caroli**, pelo intermédio da tese ao orientador na “reta final”. A **Diana López Font**, **Alessia Villalobos**, **Miguel Álvarez** y **Mariana Sainz**, por nuestros encuentros, cenas y risas compartidas. Los quiero mucho. **Jorge Salgado Ponce**, fuiste mi dosis de poesía. Guardo tus palabras, tu optimismo y sensibilidad. Muchas gracias por el arreglo de las imágenes. A **Alicia Fonseca**, por el hospedaje en Oaxaca, el diálogo y los cafés. Le agradezco a **Rosita** de “Casa Naranja” por las charlas y su constante cuidado. A **Melissa**

Arias, por las clases de español y por la amistad iniciada desde entonces. À **Luiza Caldas**, pelos questionamentos, pela escuta, pelas direções apontadas. Aos amigos do PPG em Comunicação, em especial: **Tita Cunegundes, Ana Carolina Roure, Paula Oda, Ébida Santos, Victor Cruzeiro, Babi Lima, Vicente de Paula, Nayara Güércio, Ana Saggese, Alan Santos, Viviane Brochardt, Vinícius Pedreira, Anna Cristina Araújo, Samária Andrade, Vanessa Esteves (in memoriam), Elizângela Carrijo e Lizely Borges** – difícil descrever o que cada um desses nomes representou em minha caminhada: abraçamo-nos em momentos de ansiedade, de tristeza, de conquistas, de luta, de distração e de formação intelectual. Agradeço pelos cafés compartilhados, pelos ombros, pelo apê (Tita), pelas cervejas, pelo acolhimento, pelo diálogo constante. Saibam que todo esse processo ficou mais leve com vocês. Aos amigos **Byron Vélez, Larissa Costa da Matta, Rodrigo Lopes de Barros, Simone Curi e Luz Adriana Sánchez Segura**, por estarem presentes ainda que distantes. Aos *compañeros* do PDSE, especialmente: **Marina Costa, Elis Machieski, Alex Dias, Taís Cangussu, Hugo Belarmino, Mariel Zasso, Bel Silva, Gabriel Simões, Marli Gondim, Matheus França, Mariana Soares, Sebastián Henao, Assis Oliveira e Pâmella Antunes** – com vocês tive apoio para as burocracias do sanduíche, tive leitores no meu processo de escrita, tive companhia para museus e passeios, encontrei “enfermeiros” quando adoeci, encontrei parceria para projetos mirabolantes, para os estudos e para as datas festivas, choramos juntos nas eleições. Muito obrigada por fazerem parte desta história. A los amigos de las clases en la UNAM: **Abigail Rodríguez Espinoza, Jorge Estrada Sánchez y Miguel Ángel**, porque las clases fueron más divertidas con ustedes: mi sincero agradecimiento por los pasteles, los desayunos y las risas.

Apesar do cansaço natural de uma pesquisa de quatro anos, com suas voltas, tropeços e amadurecimentos, termino a tese cheia de gratidão por tudo que aprendi e vivi nesse período, por tanta gente, por tantas paisagens, passagens, paragens.

A mulher do artesão

(Elisa Ramírez Castañeda)
Tradução: Vanessa D. de Moraes

*Para diminuir tua saudade dos mares,
Para reduzir tuas decepções
- nas praias sujas e lodosas de tua infância
só existem conchas já surradas como botões já gastos –
percorri gavetas e vitrines de colecionadores.
Ou, mais modesta, bancas de mariscos e peixarias.
Conheci a anatomia do crustáceo e do caranguejo,
suas dobras flexíveis e suas conjunturas,
os bosques de percebes¹ e seus bojos nacarados.
Esvaziei pra você esses personagens, amei seu cheiro de iodo
- sua carne foi para as sopas e para as saladas.
Conspirei com as formigas para chegar a impenetráveis buracos.
Despi tartarugas. Pus patas e pinças ao sol,
cuidando com a astúcia e com a gula do zanate².*

*De minha cozinha você fez sempre um estrupício:
no fogão a lenha correram ceras e vernizes,
foram furtados meus rolinhos, pedras de molcajete³ e peneiras.
Amassei pó de cores, meti a mão no metate⁴
a duras pedras de cal engorduradas,
renunciei a facas, pás, tábuas de picar.
Os copos se encheram de águas cada vez mais cinzas,
neles o ruído dos pincéis
imitou o tilintar das colheres açucarando as bebidas.*

*Você fez traços indeléveis em lençóis e pisos de madeira,
lascas coloridas e gordurosas grudaram à escova de piaçava.*

¹ Tipo de crustáceo que pode ser facilmente encontrado preso às rochas, em falésias e locais de mar muito agitado.

² Pássaro parecido com o corvo, mas um pouco menor. O macho é preto e a fêmea é marrom ou cinza.

³ Ferramenta mexicana feita de pedra (semelhante o pilão brasileiro) para moer vários produtos alimentícios.

⁴ Pedra quadrada que se usa nas zonas rurais do México e Guatemala para moer o milho.

*Esfregar era uma luta surda contra um teimoso rastro de arco-íris,
baldes e rodos⁵ foram tingidos sob meu passo molhado no mosaico.
Desapareceram as telas do meu cesto de costura – e as tesouras!
Nos banheiros os abrasivos tentavam chegar ao fundo de tuas unhas;
tive uma marca do cheiro no lavabo. Em minutos a paixão
levou cor de óleo; aroma de solventes anunciava
em meu sonho tua chegada.*

*Seduzi o açougueiro para trazer papéis manilha até tua mesa
- sedentos beberam de imediato as tintas e as linhas.
Rasguei a casca fibrosa da palmeira,
limpei a pelúcia das xícaras,
cheguei com facões ao duro coração do coco,
tirei massas de tubos e com as impressões digitais
alisei as ranhuras das tábuas.
Poli com pedras, mergulhei o papel até seu ponto.*

*Vi as texturas da casa com os olhos soberbos
de quem pode desfiá-las.
Alinhavei bordados, caminhei pelos pós e pelos lodos.
Longos anos fui mulher de um artesão.
Olhei a tarde improvisar vitrais ao confrontar os frascos das tintas.
Lembro de ter te amado com minhas mãos.*

⁵ No original foi usada a palavra “mechudo”, que é uma espécie de rodo muito utilizado no México com trapos que limpam e secam ao mesmo tempo (no Brasil alguns chamam de “esfregão”).

RESUMO

Com o objetivo de pesquisar os quinze *Cuadernos de la mierda* do artista mexicano Francisco Toledo (1940-2019), produzidos entre 1985 a 1987, evidencia-se o percurso estético e de análise do artista em seu país. Tal caminho foi transcrito de maneira que unisse etnografia e artes plásticas com as contribuições dos comentadores de sua obra. O método utilizado foi o descritivo e analítico, com base nos aportes de Michael Baxandall (2006), Italo Calvino (1994) e Octavio Paz (1997; 1999); agregando o pensamento complexo de Edgar Morin (1996; 2007) para a organização dos fragmentos e capítulos. Foi utilizado o livro *Una vieja historia de la mierda* (2009), de Alfredo López Austin e Francisco Toledo para uma reflexão sobre os mitos da merda na Mesoamérica no período pré-colonial. As contribuições de Elias (1994), Laporte (1998) e Bakhtin (1987) apontaram para um processo civilizatório que incutiu costumes e impôs padrões sociais. Antigos hábitos se extinguíram em decorrência das regras de etiqueta que vieram substituí-los. Perderam-se velhas histórias da merda; vieram outras. Das 1414 imagens dos *Cuadernos de la mierda*, sessenta foram apresentadas e seis delas, analisadas. A análise contou com o referencial teórico de Belting (2014), Didi-Huberman (2010), Bachelard (1988; 1996; 2001 e 2017), entre outros comentadores mexicanos, como Molina P. (2017); Blanco (2016) e Abelleira (2001). O estudo das imagens buscou um aprofundamento nas descrições, nas técnicas, nos materiais utilizados e nas cores dos desenhos. Os cadernos estudados aqui trazem significações que vão desde a intimidade, a proximidade, o rascunho, a companhia e fazem parte dos processos criativos de muitos artistas. Concluímos que os cadernos podem ser o embrião de uma grande obra, mas também obras com um fim em si mesmas. Os *Cuadernos de la mierda* ainda não foram analisados academicamente pois o acesso a eles exige grande burocracia e ainda não há fortuna crítica sobre esse material, de modo que a apresentação de uma pequena parte dos desenhos de Francisco Toledo poderá agregar grande valor aos estudos acadêmicos na área das Ciências Humanas e Artes no Brasil.

Palavras-chave: Francisco Toledo. Imagens. *Cuadernos de la mierda*. Mitos. Estética Contemporânea.

ABSTRACT

Aiming to explore all the fifteen *Cuadernos de la Mierda* (Notebooks on Shit, in free translation) by Mexican artist Francisco Toledo (1940-2019), made between 1985 until 1987, an aesthetic and analytical path about the artist in his country is evidenced. That path is transcribed in a way that merges both ethnography and plastic arts along with the contributions from his commentators. The implemented method here used is both descriptive and analytical, based upon contributions from Michael Baxandall (2006), Italo Calvino (1994) and Octavio Paz (1997; 1999); adding up with complex thought perspective from Edgar Morin (1996; 2007) for organising art pieces and this dissertation's chapters. The book *Una vieja historia de la mierda* (2009) (An Old Story on Shit, in free translation), by Alfredo López Austin and Francisco Toledo, was used for a reflection upon pre-colonial Mesoamerican myths on *shit*. Elias (1994), Laporte (1998) and Bakhtin (1987)'s contributions point toward a civilising process that instilled costumes and imposed social patterns. Old habits became extinct due to the etiquette rules that came over to replace them. Old stories on *shit* were lost; other ones came upon. From the 1414 images found on *Cuadernos de la Mierda*, only sixty are shown and 6 of them are analysed. This analysis is theoretically informed by Belting (2014), Didi-Huberman (2010), Bachelard (1988; 1996; 2001 and 2017), among other Mexican commentators such as Molina P. (2017); Blanco (2016) and Abelleyra (2001). Studying these images seeks to deepen into descriptions, techniques, used materials and colours on the drawings. These notebooks here studied bring meanings from intimacy, proximity, the sketch process and companionship, and they are part of the creative process of many artists. I conclude that these notebooks may be the embryo of a greater work of art, but also a work of art as an end itself. *Cuadernos de la Mierda* have not been academically analysed given that access to them demand a great deal of bureaucracy, and there is still no critical fortune on this material, so that the presentation of a small portion of Francisco Toledo's drawings may add value to the scholarly studies in the fields of Human Sciences and the Arts in Brazil.

Keywords: Francisco Toledo. Images. *Cuadernos de la mierda*. Myths. Contemporary Aesthetics.

LISTA DE ABREVIACIONES

CM	<i>Cuadernos de la mierda</i>
EPT	<i>El perro topil</i>
UVHM	<i>Una vieja historia de la mierda</i>
IAGO	Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca
CaSa	Centro de Artes San Agustín
PPE	Programa Pago en Especie
SHCP	Secretaría de Hacienda y Crédito Público
MACO	Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca
CFMAB	Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Francisco Toledo. [CM nº1, contracapa.] 21 x 28 cm49
Figura 2	Francisco Toledo. [CM nº10, contracapa.] 32 x 24,5 cm50
Figura 3	Francisco Toledo. [CM nº 12, p. 30.] 32 x38 cm51
Figura 4	Francisco Toledo. [CM nº 12, p. 24.] 32 x38 cm52
Figura 5	Francisco Toledo. [CM nº 2, p. 25.] 32 x24 cm52
Figura 6	Francisco Toledo. [CM nº 3, p. 63.] 24,5 x 32,5 cm52
Figura 7	Francisco Toledo. [CM nº 3, p. 64.] 24,5 x 32,5 cm52
Figura 8	Francisco Toledo. [CM nº 3, p. 78.] 24,5 x 32,5 cm52
Figura 9	Francisco Toledo. [CM nº 3, p. 79.] 24,5 x 32,5 cm52
Figura 10	Francisco Toledo. [CM nº 3, p. 105.] 24,5 x 32,5 cm53
Figura 11	Francisco Toledo. [CM nº 5,contracapa.] 24,5 x 32,5 cm55
Figura 12	Flor Gaduño. “Sentaditos/ Francisco Toledo”. 201055
Figura 13	<i>Capa Cuaderno de Apuntes/Sketchbook</i>67
Figura 14	Mapa do México com divisão de estados75
Figura 15	Mapa do estado de Oaxaca75
Figura 16	Francisco Toledo. [UVHM]. Desenho 185
Figura 17	Francisco Toledo. [UVHM]. Desenho 286
Figura 18	Francisco Toledo. [UVHM]. Desenho 386
Figura 19	Francisco Toledo. [UVHM]. Desenho 486
Figura 20	Francisco Toledo. [UVHM]. Desenho 587
Figura 21	Francisco Toledo. [UVHM]. Desenho 687
Figura 22	Francisco Toledo. [UVHM]. Desenho 787
Figura 23	Francisco Toledo. [UVHM]. Desenho 888
Figura 24	Vinheta de Toledo in UVHM, p. 48100
Figura 25	Vinheta de Toledo in UVHM, p.24100
Figura 26	Vinheta de Toledo in UVHM, p.41100
Figura 27	Ilustração de Toledo in EPT p. 21101
Figura 28	Ilustração de Toledo in EPT, p. 22101
Figura 29	Deusa Tlazolteotl113
Figura 30	Traje de Tehuana117

Figura 31	Francisco Toledo. [CM nº 7, p. 48 e 49] 20,5 x 27,5 cm	125
Figura 32	Francisco Toledo. [CM nº 1, p. 40] 21 x 28cm	129
Figura 33	Francisco Toledo. [CM nº 1, p. 41] 21 x 28cm	129
Figura 34	Francisco Toledo. [CM nº 1, p. 42] 21 x 28cm	130
Figura 35	Francisco Toledo. [CM nº 1, p. 43] 21 x 28cm	130
Figura 36	Francisco Toledo. [CM nº 2, p. 40] 32 x 24cm	130
Figura 37	Francisco Toledo. [CM nº 2, p. 41] 32 x 24cm	130
Figura 38	Francisco Toledo. [CM nº 2, p. 42] 32 x 24cm	131
Figura 39	Francisco Toledo. [CM nº 2, p. 43] 32 x 24cm	131
Figura 40	Francisco Toledo. [CM nº 2A, p. 40] 24,5 x 32cm	131
Figura 41	Francisco Toledo. [CM nº 2A, p. 41] 24,5 x 32cm	131
Figura 42	Francisco Toledo. [CM nº 2A, p. 42] 24,5 x 32cm	131
Figura 43	Francisco Toledo. [CM nº 2A, p. 43] 24,5 x 32cm	131
Figura 44	Francisco Toledo. [CM nº 3, p. 40] 24,5 x 32, 5cm	132
Figura 45	Francisco Toledo. [CM nº 3, p. 41] 24,5 x 32, 5cm	132
Figura 46	Francisco Toledo. [CM nº 3, p. 42] 24,5 x 32, 5cm	132
Figura 47	Francisco Toledo. [CM nº 3, p. 43] 24,5 x 32, 5cm	132
Figura 48	Francisco Toledo. [CM nº 4, p. 40] 24,5 x 32, 5cm	132
Figura 49	Francisco Toledo. [CM nº 4, p. 41] 24,5 x 32, 5cm	132
Figura 50	Francisco Toledo. [CM nº 4, p. 42] 24,5 x 32, 5cm	133
Figura 51	Francisco Toledo. [CM nº 4, p. 43] 24,5 x 32, 5cm	133
Figura 52	Francisco Toledo. [CM nº 5, p. 40] 24,5 x 32, 5cm	133
Figura 53	Francisco Toledo. [CM nº 5, p. 41] 24,5 x 32, 5cm	133
Figura 54	Francisco Toledo. [CM nº 5, p. 42] 24,5 x 32, 5cm	133
Figura 55	Francisco Toledo. [CM nº 5, p. 43] 24,5 x 32, 5cm	133
Figura 56	Francisco Toledo. [CM nº 6, p. 40] 21,5 x 28cm	134
Figura 57	Francisco Toledo. [CM nº 6, p. 41] 21,5 x 28cm	134
Figura 58	Francisco Toledo. [CM nº 6, p. 42] 21,5 x 28cm	134
Figura 59	Francisco Toledo. [CM nº 6, p. 43] 21,5 x 28cm	134
Figura 60	Francisco Toledo. [CM nº 7, p. 40] 20,5 x 27,5 cm	134
Figura 61	Francisco Toledo. [CM nº 7, p. 41] 20,5 x 27,5 cm	134
Figura 62	Francisco Toledo. [CM nº 7, p. 42] 20,5 x 27,5 cm	135

Figura 63	Francisco Toledo. [CM nº 7, p. 43] 20,5 x 27,5 cm	135
Figura 64	Francisco Toledo. [CM nº 8, p. 40] 24,5 x 32,5 cm	135
Figura 65	Francisco Toledo. [CM nº 8, p. 41] 24,5 x 32,5 cm	135
Figura 66	Francisco Toledo. [CM nº 8, p. 42] 24,5 x 32,5 cm	135
Figura 67	Francisco Toledo. [CM nº 8, p. 43] 24,5 x 32,5 cm	135
Figura 68	Francisco Toledo. [CM nº 9, p. 40] 24,5 x 32,5 cm	136
Figura 69	Francisco Toledo. [CM nº 9, p. 41] 24,5 x 32,5 cm	136
Figura 70	Francisco Toledo. [CM nº 9, p. 42] 24,5 x 32,5 cm	136
Figura 71	Francisco Toledo. [CM nº 9, p. 43] 24,5 x 32,5 cm	136
Figura 72	Francisco Toledo. [CM nº 10, p. 40] 32 x 24,5 cm	137
Figura 73	Francisco Toledo. [CM nº 10, p. 41] 32 x 24,5 cm	137
Figura 74	Francisco Toledo. [CM nº 10, p. 42] 32 x 24,5 cm	137
Figura 75	Francisco Toledo. [CM nº 10, p. 43] 32 x 24,5 cm	137
Figura 76	Francisco Toledo. [CM nº 11, p. 40] 32 x 24,5 cm	138
Figura 77	Francisco Toledo. [CM nº 11, p. 41] 32 x 24,5 cm	138
Figura 78	Francisco Toledo. [CM nº 11, p. 42] 32 x 24,5 cm	138
Figura 79	Francisco Toledo. [CM nº 11, p. 43] 32 x 24,5 cm	138
Figura 80	Francisco Toledo. [CM nº 11A, p. 40] 24,5 x 32 cm	139
Figura 81	Francisco Toledo. [CM nº 11A, p. 41] 24,5 x 32 cm	139
Figura 82	Francisco Toledo. [CM nº 11A, p. 42] 24,5 x 32 cm	139
Figura 83	Francisco Toledo. [CM nº 11A, p. 43] 24,5 x 32 cm	139
Figura 84	Francisco Toledo. [CM nº 12, p. 40] 32 x 38 cm	139
Figura 85	Francisco Toledo. [CM nº 12, p. 41] 32 x 38 cm	139
Figura 86	Francisco Toledo. [CM nº 12, p. 42] 32 x 38 cm	140
Figura 87	Francisco Toledo. [CM nº 12, p. 43] 32 x 38 cm	140
Figura 88	Francisco Toledo. [CM nº 13, p. 40] 21 x 27,5 cm	140
Figura 89	Francisco Toledo. [CM nº 13, p. 41] 21 x 27,5 cm	140
Figura 90	Francisco Toledo. [CM nº 13, p. 42] 21 x 27,5 cm	140
Figura 91	Francisco Toledo. [CM nº 13, p. 43] 21 x 27,5 cm	140
Figura 92	Francisco Toledo. [CM nº 2A, p. 4.] 23 x 24cm	141
Figura 93	José Guadalupe Posada. “La catrina”. Gravura. 17 x 22cm. 1910	146
Figura 94	Francisco Toledo. [CM nº 5, p.1 4.] 24,5 x 32,5cm	147

Figura 95	Francisco Toledo. [CM nº 1, p. 10 e 11.] 21 x 28 cm149
Figura 96	Francisco Toledo. Série Insectario II, 6. Aquarela sobre papel 21 x 27 cm.1997.....150
Figura 97	Francisco Toledo. “Retratos de Elisa”. Guache, tinta e folha de ouro sobre papel. 37 x 48 cm. 1968153
Figura 98	Francisco Toledo. [CM nº 9, p. 43.] 24,5 x 32,5 cm158
Figura 99	Auguste Rodin. “O pensador”. Escultura em bronze. 1,86m. 1904163
Figura 100	Francisco Toledo. “Muchacho acostado”. Cerâmica em alta temperatura, 2015.....165
Figura 101	Francisco Toledo. [CM nº 9, p. 6 e 7.] 24,5 x 32,5 cm168
Figura 102	Francisco Toledo. “Muerte enfrijolada”. Gravura em metal. 24 x 21cm, 1999.....171
Figura 103	Francisco Toledo. [CM nº 5, p. 73.] 24,5 x 32,5 cm173
Figura 104	Francisco Toledo. [CM nº 12, p. 57.] 32 x 38cm173
Figura 105	Francisco Toledo. “Escarabajo”. Pastel sobre papel com ferramenta de gravura. 78 x 56cm. 2008.....174
Figura 106	Francisco Toledo. “Escarabajo y Toledo rodando bola”. Técnica mista sobre papel. 25 x 35 cm. 2019174
Figura 107	Francisco Toledo. “Lo que cantó Klee”. Técnica mista sobre papel. 25 x 35cm, 2019174
Figura 108	Francisco Toledo. [CM nº 10, p. 49]. 32 x 24,5 cm175
Figura 109	Suplemento nº 859, 9 de agosto de 1978. “La Cultura en México”. Suplemento de siempre. p. II178
Figura 110	Capa do livro <i>Francisco Toledo para adultos</i> . Francisco Toledo. Intervenção em revista pornográfica. 14 x 24 cm. 2014179
Figura 111	Francisco Toledo. [CM nº 3, p. 11.] 24,5 x 32,5 cm180
Figura 112	Francisco Toledo. [CM nº 5, p. 66.] 24,5 x 32,5 cm180
Figura 113	Francisco Toledo. [CM nº 9, p. 24.] 24,5 x 32,5 cm181
Figura 114	Francisco Toledo. [C.M. nº 10, p. 54]. 32 x 24,5 cm182
Figura 115	Francisco Toledo. [CM nº 10, p. 55]. 32 x 24,5 cm182
Figura 116	Francisco Toledo. “La dama y el perrito II” e “La dama y el perrito III”. Litografia sobre papel. 32,5 x 27 cm. 1986183

Figura 117	Francisco Toledo. “La mano del perro”. Xilogravura, punta seca, aguainta y mezzo-tinta sobre papel. 13 x 19 cm. 1986183
Figura 118	Francisco Toledo. [CM nº 11, p. 84 e 85.] 32 x 24,5 cm186
Figura 119	S/a (esq.) Placa original em metal do século XVII. / Francisco Toledo (dir). “Nuevo Catecismo para Indios Remisos”. Gravura, punta seca, buril, mezzotinta e aguainta. 18 x 12,7 cm. 1981192
Figura 120	Francisco Toledo. [CM nº 2, p. 35.] 32 x 24 cm193

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
CAPÍTULO 1: CADERNOS, ENCONTROS E DESENCONTROS	43
1.1 O programa <i>Pago en especie</i> e os cadernos da merda	43
1.2 Os cadernos de desenho	56
1.2.1 Notas, esboços e “consignações do instante”	64
1.3 A “via crucis” ao objeto	69
1.4 Se busca a Francisco Toledo	73
1.5 López Austin: o encontro, a oferenda	82
CAPÍTULO 2: ENTRE MYTHOS E LÓGOS - A MERDA NO PROCESSO CIVILIZADOR	90
2.1 Mitos: concepções de mundo	90
2.2 Outras histórias da merda	96
2.3 A civilização: o apagamento de costumes e de narrativas	102
CAPÍTULO 3: IMAGENS, SELEÇÕES E ANÁLISES	122
3.1 Concepção de imagem	122
3.2 O meio dos cadernos ou as imagens do meio	128
3.3 Análises iconográficas	141
3.3.1 Imagem 1: Caderno 2A – página 4	141
3.3.2 Imagem 2: Caderno 5 – páginas 14 e 15	147
3.3.3 Imagem 3: Caderno 9 – página 43	158
3.3.4 Imagem 4: Caderno 9 – páginas 6 e 7	168
3.3.5 Imagem 5: Caderno 10, página 49	175
3.3.6 Imagem 6: Caderno 11, páginas 84 e 85	186
CONCLUSÃO	195
REFERÊNCIAS	202
NOTAS DE FIM/TRADUÇÕES	212

NOTA PRELIMINAR

Para a fluidez da leitura, as cinco *historias de la mierda*, recolhidas por López Austin e transcritas no segundo capítulo, além da história *El perro topil*, na versão em espanhol de Elisa Ramírez Castañeda, tiveram suas traduções nas “notas de fim” deste trabalho. As demais traduções estão em nota de rodapé.

As imagens presentes neste trabalho referentes aos *Cuadernos de la mierda* foram gentilmente cedidas pelo Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP), situada na rua República da Guatemala, 8, Cidade do México, no dia 14 de fevereiro de 2019.

INTRODUÇÃO

A decisão de uma tese doutoral, em 2015, só tinha uma certeza: em algum momento do trabalho (um capítulo, um trecho ou em meras menções) haveria o artista Francisco Toledo (1940-2019). Nascido na Cidade do México “por acidente”, como ele costumava dizer, não dava importância ao lugar de nascimento; dizia que cada um é de onde se identifica, mas ele mesmo parecia não sentir esse pertencimento em lugar algum, era como se fosse estrangeiro em todos os locais onde esteve ou viveu. Na adolescência escrevia que seu lugar de nascimento era Juchitán, no estado de Oaxaca, de onde viera sua família. Talvez por se sentir estrangeiro em todo lugar haja tantas controvérsias sobre seu lugar de nascimento, que, muitas vezes, é descrito como Juchitán. No documentário *El informe Toledo*, ele disse⁶ “Naci en una familia de imigrantes zapotecos en el sur de Veracruz”⁷ – informação que dá margem a outras interpretações de sua naturalidade, sobretudo porque passou a infância em Minatitlán, estado de Veracruz. Dessa forma, pouco importa onde nasceu Toledo, ele poderia ser de Veracruz, Oaxaca ou DF; “uno es de donde se siente”⁸, dizia. Também sua data de nascimento é considerada pela história que ele ouvia de seus pais, não a do registro. Em uma entrevista concedida à sua biógrafa, ele conta de seu nascimento na Colonia Tabacalera no Distrito Federal e sobre o dia correto que nasceu:

Naci en México. Mi madre y mi padre vivían en Minatitlán, pero mi mamá estaba en el Distrito Federal por esos días y allá salí. Fue detrás de la Lotería Nacional, en un sanatorio llamado De la Torre, en la colonia Guerrero. Luego de que nací, mi mamá regresó a Minatitlán. Mi acta de nacimiento no dice la fecha que doy siempre del 17 de julio de 1940, sino que señala el día 27. Pero mi madre me dijo que hubo una confusión con el juez y que la fecha correcta es el 17 (in ABELLEYRA, 2001, p. 17)⁹

⁶ EL INFORME TOLEDO. Dirección: Albino Álvarez G. México. CANANA/Lo otro producciones. 2009. Color. 85 minutos. Tempo de citação: 0h14’43”.

⁷ Tradução livre: “Nasci em uma família de imigrantes zapotecos no sul de Veracruz”.

⁸ Tradução livre: “cada um é de onde se sente”.

⁹ Tradução livre: “Nasci na Cidade do México. Minha mãe e meu pai moravam em Minatitlán, mas minha mãe estava no Distrito Federal por esses dias e dali saí. Foi atrás da Loteria Nacional, em um hospital chamado De La Torre, no bairro Guerrero. Logo que nascí, minha mãe voltou a Minatitlán. Minha certidão de nascimento não diz a data que dou sempre de 17 de julho de 1940, mas nela consta o dia 27. Mas minha mãe me disse que houve uma confusão com o juiz e que a data correta é o dia 17.” Nota da tradução: entre os mexicanos, existe o costume de dizer somente “México” para se referir à Cidade do México. Assim, pelo contexto, Toledo se referia à cidade e não ao país, por isso opto pela tradução “Cidade do México” para tirar a ambiguidade.

Sozinha, naquele momento, com seus 23 anos, sua mãe Florencia Toledo, 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 autoral¹⁰.

Esse nome que se tornou tão conhecido no México me fazia crer numa injustiça a um dos maiores pintores de importância internacional, mas sem visibilidade no meu país. Bibliotecas e livrarias ainda desconhecem sua arte no Brasil. Rastreamos a vinda de obras para cá e encontramos pouquíssimas exposições: duas cidades brasileiras (Brasília e São Paulo) receberam a exposição da série Francisco Toledo e Jorge Luis Borges entre 1985 e 1991, de acordo com sua biógrafa (ABELLEYRA, 2001, p. 231), e de 2011 até 2019 o único material que encontrei de Toledo por aqui para venda foi um catálogo de uma exposição de sua obra gráfica¹¹. É lamentável que muitos artistas e escritores só ganhem visibilidade após a morte. Em seu país (e também nos Estados Unidos e vários países da Europa) havia, sim, reconhecimento em vida, mas, em terras brasileiras, somente quando ele faleceu (05/09/ 2019) circulou 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 passa por diversas premiações¹². 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 desde cerâmica, passando pela pintura, gravuras, desenhos, esculturas e tapeçarias. Além disso, Toledo sempre esteve envolvido com projetos sociais como o impedimento da chegada do milho transgênico no estado de Oaxaca; a luta por justiça nos casos de desaparecidos

¹⁰ 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”. Ver: EL INFORME TOLEDO. Dirección: Albino Álvarez G. México. CANANA/Lo otro producciones. 2009. Color. 85 minutos. Tempo da citação: 0h35'20”.

¹¹ 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 Abelleira (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.

¹² 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.

políticos, a defesa dos povos e das línguas indígenas, entre outras causas. Eu sentia que precisava divulgar seu trabalho no Brasil, sua arte me seduzia sem que houvesse muitas explicações para isso, eu era “levada” por afetos. Parece-me que Juan Rafael Coronel Rivera conseguiu traduzir um pouco de minha sensação e dos afetos ante a obra de um artista que me impulsionava a um projeto de doutorado:

La atracción, en gran medida, está detenida en el inconsciente. Las artes pueden cautivar por razones encontradas: nos perturban o nos prenden. En el primer caso nos roban la quietud (pienso sobre todo en las obras con temática sexual, las que a tantos ponen en ascuas). Podríamos hablar de un raptó, nos colocan en una posición en la que permitimos se nos arrebate – sufrimos una quita -, somos despojados de la vergüenza, de la cortedad, lo que a muchos enreda con sus miedos. Pero también esa pulsión puede presentar su otro rostro, el de impulso gozoso, y en ese caso deseamos aquella creación con vehemencia. ¿De dónde vendrá el instinto de la posesión? No es la mera identificación con las obras de Francisco Toledo; es la necesidad de cohabitar con ellas (CORONEL RIVERA, 2016, p. 25)¹³

Os caminhos, porém, não foram em linha reta. Cruzamentos, bifurcações, trilhas que às vezes pareciam que iam dar a lugar nenhum. E que me fizeram conhecer muito mais desse artista que eu pouco conhecia naquele início do projeto. Hoje, depois de tantas mudanças de percepções ao longo dessa pesquisa, os eixos centrais desta tese se delinearão em torno de três palavras: *mitos*, *cadernos* e *imagens*.

Os **mitos**: é importante deixar bastante claro que esse não era o foco/objetivo do trabalho de Toledo. Ele declarou em diversas entrevistas, que quando começou a pintar queria estar ligado à sua comunidade, às tradições orais e pensava que poderia ser um “ilustrador de mitos”. Mas logo começou a pintar somente o que tinha vontade, o que achava bonito, sem se importar se aquilo representava ou não as mitologias de seu povo. Numa entrevista de 2015, Toledo falou de suas influências:

Con el tiempo me fui cargando de más información, visité ciudades y museos; Picasso, Klee, Miró, Dubuffet, viví en Europa, viajé a España, conocí a Tàpies, a Saura... Mi arte es una mezcla de lo que he visto y de otras cosas que no sé de dónde vienen. Me han influido el arte primitivo,

¹³ Tradução livre: “A atração, em grande medida, está detida no inconsciente. As artes podem cativar por razões encontradas: roubam-nos a quietude (penso, sobretudo, nas obras com temática sexual, as que tanto nos põe em brasas). Poderíamos falar de um raptó; nos colocam numa posição na qual permitimos que nos arrebate – sofremos uma perda, somos despossuídos da vergonha, da cortesia, que para muitos está entrelaçada aos seus medos. Mas também essa pulsão pode apresentar seu outro rosto, o do impulso gozoso, e nesse caso desejamos aquela criação com veemência. De onde virá o instinto da possessão? Não é a mera identificação com as obras de Francisco Toledo; é a necessidade de coabitar com elas.”

pero también los locos, los enfermos mentales y, sobre todo, Rufino Tamayo, oaxaqueño, con quien tuve mucha cercanía en París. Hay un tratamiento del color y de la materia que me aproxima a él. Le quise mucho. [...] ¹⁴(TOLEDO in: MARTINEZ AHRENS, 2015) ¹⁵

É possível encontrar algumas aproximações entre as obras de Tamayo e de Toledo, como será visto no terceiro capítulo. Os jornalistas e críticos costumavam atribuir muitas “identidades” ao seu trabalho, mas ele mesmo pouco se importava com essas ligações biográficas em relação à sua produção pictórica. Os “mitos” que trazemos no título desse trabalho diz respeito ao trabalho feito em conjunto com Alfredo López Austin ¹⁶. Ali sim o imaginário mitológico permeou suas ilustrações, mais pela ideia que ele tinha acerca desses mitos do que pelos mitos em si ¹⁷. E os relatos coletados por López Austin revivem nesse resgate, nessa “contaminação” cultural e passamos a pensar tanto nas velhas histórias quanto nas *outras* histórias que se forma(ra)m com o choque cultural e com o processo civilizatório. Quando Toledo afirmava que não era um ilustrador de mitos não significava desconhecê-los. Era um homem erudito, leitor voraz de história, literatura, antropologia, poesia, entre outros gêneros. O livro *Zoología fantástica*, de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero ilustrado por ele aponta seu conhecimento nessa direção, além de vários outros livros ¹⁸ que resgatam histórias, relatos, mitologias e que ele assina junto com os autores, contribuindo com desenhos e/ou pinturas.

Os **cadernos**: estes serão tratados em suas minúcias no primeiro capítulo. Interessa-me à ideia da intimidade, da pessoalidade e da informalidade que os cadernos costumam trazer. Interessa-me a ideia de ser um objeto mais privativo, que geralmente não mostramos a todas as pessoas. Ao mesmo tempo, os artistas e intelectuais estão sempre cercados de cadernos para anotar informações do dia-a-dia e para “não deixar perder

¹⁴ Tradução Livre: “Minha vida tem passado por muitas etapas. Em princípio queria estar ligado à minha comunidade, ali havia mitos orais, tradições, contos; pensava que podia ser o ilustrador desses mitos. Com o tempo fui pegando mais informação, visitei cidades e museus; Picasso, Klee, Miró, Dubuffet, vivi na Europa, viajei a Espanha, conheci Tàpies, Saura... Minha arte é uma mistura do que tenho visto e de outras coisas que não sei de onde vem. A arte primitiva me influencia, mas também os loucos, os doentes mentais e, sobretudo, Rufino Tamayo, o oaxaqueño, com quem tive muita proximidade em Paris. Há um tratamento da cor e da matéria que me aproxima dele. Eu o admirava muito”.

¹⁵ Entrevista de Francisco Toledo concedida a Jan Martínez Ahrens em 26 de agosto de 2015. Disponível em <https://elpais.com/elpais/2015/08/14/eps/1439563519_063619.html> Acesso em: 11/jun/2019.

¹⁶ Especificaremos mais adiante essa parceria.

¹⁷ Como veremos no segundo capítulo, quando ele propõe a López Austin uma parceria, pede que um não se influencie pelo trabalho do outro (mitos x ilustrações).

¹⁸ Podemos citar aqui as ilustrações que ele fez para *Informe para una academia* (Franz Kafka); *Los poemas solares* (Homero Aridjis); *Nuevo álbum de zoología* (José Emilio Pacheco); *Canto a la sombra de los animales* (Alberto Blanco); *Toledo/Monsiváis* (Carlos Monsiváis); *El inicio* (Verónica Volkow), entre outros.

alguma ideia” da produção intelectual. Assim também passou com Francisco Toledo: ele manteve consigo muitos cadernos, desenhou neles nas madrugadas parisienses. Tratarei, então, dos quinze *Cuadernos de la mierda*, uma série de desenhos feitos por Toledo entre 1985 e 1987. A temática da merda já era recorrente em meus trabalhos anteriores: abordei a questão em minha monografia da graduação¹⁹; depois em minha dissertação de mestrado²⁰, em artigos menores²¹ e eventos acadêmicos. E foi justamente “pela merda” que conheci o trabalho de Toledo e passei a me interessar em estudá-lo²².

A figura enigmática desse homem também me atraía: era calado e tinha compulsão pelo trabalho; o imaginário que permeava sua pintura era muito atraente: “es uno y otro, instintivo y culto, ateo y extático, y ese recurrido se encuentra planteado en el transcurrir de su obra”²³ (CORONEL RIVERA, 2016, p. 25). A pesquisa visa a analisar o conteúdo desses cadernos, atentar para técnicas, para os temas comuns, para os materiais. Devido à grande dificuldade de acesso ao material, o texto foi se construindo nessas “ausências”, na análise de fotografias, no desencontro com o artista, que foi resultado, assim, num método de “buscas”, em caminhos de “achados e perdidos”.

Vale ressaltar que diversos cadernos foram também utilizados em minha própria investigação, que serviam às descrições feitas após observações, conversas, endereços, nomes importantes ou pistas que me levassem a Toledo e sua série de desenhos. Ali eu transcrevia experiências dos percursos feitos em Oaxaca, Cidade do México e Guadalajara. Ia anotando, formando uma imagem do artista por suas ausências, e, de acordo com inúmeros depoimentos, compondo o que havia de “comum” nas leituras sobre as obras e sobre Francisco Toledo. Os cadernos, assim, foram instrumentos de trabalho e também meu objeto de estudo, conferindo, dessa forma, aspectos metodológicos preci(o)sos. Os registros pessoais e catalogações nas contracapas dos objetos de arte enriqueceram a leitura

¹⁹ Bacharelado em Letras – Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) em 2008, cujo TCC foi: “O cheiro do ralo e outros restos lixeirários” – sob orientação da Profa. Dra Ana Luiza Andrade.

²⁰ Dissertação defendida em 2011, na Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), cujo título foi “Passagens abjetas” – sob orientação da Profa. Dra Ana Luiza Andrade.

²¹ Um dos artigos que trata do tema intitula-se “O ser e a merda para homens sem juízo: Artaud, Zé Celso e Flávio de Carvalho” e foi publicado no livro *Antonin Artaud: Insolências*, organizado por Gustavo de Castro, Fagner França e Alex Galeno em 2018.

²² Em 2011, quando terminava o mestrado, um amigo que esteve em Oaxaca e conheceu o trabalho de Francisco Toledo se lembrou das minhas pesquisas anteriores sobre a merda e me enviou o catálogo da exposição “Los cuadernos insomnes de Francisco Toledo”, em que havia referências sobre os cadernos da merda.

²³ Tradução livre: “é um e outro, instintivo e culto; ateu e estático, e esse percurso se encontra imbuído no transcorrer de sua obra”.

do processo de composição das obras. Esses registros foram fazendo sentido aliados àquela personalidade arisca e fugidia que eu ia conhecendo cada vez mais pelas ausências.

As **imagens**: não somente os temas de Toledo passaram a me interessar. Aprofundando o estudo de sua obra, fui percebendo que a composição em si importava tanto ou mais que o figurativo, ou seja, os materiais, as cores, os espaços eram preocupações constante no trabalho desse artista, como bem observou Carlos A. Molina P.: “Importa más el grabado como técnica, mucho menos aquello que se representa”²⁴ (MOLINA P., 2017) e “A Toledo entonces no le interesa la temática, sino el medio mismo de la gráfica o la pintura”²⁵ (idem). A análise de imagens se enveredou então para a descrição, pois, dessa forma, seria possível também direcionar um pouco mais do olhar para a técnica, para as cores, para os espaços ocupados pelos desenhos nos cadernos, e, a partir daí, desenvolver um “pensamento por imagens”, proposto por Italo Calvino (1990). As análises trazem uma perspectiva muito pessoal, uma leitura que permite que a partir das imagens selecionadas imirjam outras, que chegam através da memória afetiva, das leituras e experiências anteriores.

Conforme a pesquisa avançava, outros nomes interessantes na plástica e na literatura mexicana foram surgindo. Com o mestre oaxaquenho, descobri o já mencionado Alfredo López Austin²⁶ (1936), que com ele publicou o livro *Una vieja historia de la mierda* (1988). Foi então que as “velhas histórias” foram o ponto de partida para uma reflexão acerca de tabus, de civilização, de cultura e foram se transformando em *outras* histórias. A “pouca intimidade”²⁷ para falar sobre a merda²⁸ pode ser o reflexo das escassas abordagens sobre o excremento em narrativas, diálogos, filmes, objetos de arte, poemas e

²⁴ Tradução livre: “Importa mais a gravura como técnica, e muito menos aquilo que representa”.

²⁵ Tradução livre: “A Toledo então não interessa a temática, mas o meio mesmo da gráfica ou da pintura”.

²⁶ Nascido em Ciudad Juarez em 1936, vive atualmente na Cidade do México. É um dos mais renomados historiadores da era pré-colombina do México, sendo especialista nas cosmovisões mesoamericanas e povos indígenas. É pesquisador emérito do Instituto de Investigaciones Antropológicas da UNAM.

²⁷ No segundo capítulo explicarei melhor o que seria a pouca intimidade e de onde ela vem.

²⁸ Há várias nomenclaturas para falar de merda: bosta, fezes, excrementos, cocô, obra, barro. Usarei quase sempre “merda” por se tratar do termo utilizado nos títulos dos livros/cadernos que serão analisados nessa tese. Ademais, “fezes” é utilizado geralmente numa linguagem médica; já bosta parece ser usado para animais (“bosta da vaca”); cocô se usa para falar com crianças. Lembremos também que em alguns contextos há certo pudor e a palavra fica oculta, como por exemplo: “Ali fica o banheiro para fazer as *necessidades*”. Há ainda certos códigos, como referir-se ao xixi como “número 1” e ao cocô como “número 2”. São muitos os eufemismos para burlar e “não tocar” diretamente no termo “merda”, mas aqui pretendo evitar essas “voltas” e ir diretamente à palavra.

seu vínculo com a indústria cultural²⁹, mas também não excluímos o contrário: as escassas abordagens sobre o assunto também deriva da nossa pouca intimidade com as fezes – é uma relação retroalimentada, *complexa*, no sentido proposto por Edgar Morin³⁰. O silenciamento desses assuntos como o excremento, a morte, a animalidade, propiciados pela obsessão do homem pelo “puro” e pelo “impuro” vai avançando com o processo civilizatório, que fortalece o aspecto demonizante e imoral desses temas. Com o processo civilizatório, fortaleceu-se a ideia de que temos um corpo mau cheiroso e, assim, prospera-se também a indústria dos cosméticos e da assepsia excessiva (e quando se torna uma neurose, pode avançar para uma assepsia étnica).

Com Toledo e López Austin, cada vez mais o projeto de pesquisa “bebia” das fontes mexicanas. Cada vez mais a necessidade de estar nesse país que me dava possíveis respostas aos meus anseios (muitas vezes, mais perguntas que respostas – o que é natural numa pesquisa). E durante o primeiro ano de doutorado (2016), estive no México por quinze dias e voltei “carregada” de bibliografias e de encantamentos. Em 2017 escrevi dois capítulos da tese, passei pelo exame de qualificação, ouvi as críticas, sugestões e direcionamentos de professores e novos horizontes foram se abrindo; novas ideias; dúvidas e a incerteza de recomeçar um projeto que inicialmente tinha como base os dejetos corporais (sangue menstrual, merda, urina, vômito e, por fim, a animalidade). Deixar para trás ideias, escrituras, pensamentos parecia loucura. Mas aos poucos tudo foi ganhando novos contornos: foi na incessante busca por materiais sobre o artista de Oaxaca que encontrei o texto “Francisco Toledo: sus inicios”³¹, de Carlos A. Molina P., no *site* do Instituto de Investigaciones Estéticas da UNAM. A descoberta veio em “boa hora”: acabava de ser lançado um edital para doutorado sanduíche. Projeto, provas, longas esperas, diversos documentos e cartas de aceite. E com a aprovação do doutorado

²⁹ Compreendo a indústria cultural como as invenções técnicas que impulsionam o sonho e o lazer, e estão, necessariamente, ligados ao capitalismo. O consumidor compra também um “sonho”. “A imprensa, o rádio, a televisão, o cinema são indústrias ligeiras pelo aparelho produtor, são ultraligeiras pela mercadoria produzida: esta fica gravada sobre a folha do jornal, sobre a película cinematográfica, voa sobre as ondas e, no momento do consumo, torna-se impalpável, uma vez que esse consumo é psíquico” (MORIN, 2009, p. 24).

³⁰ “Todas as coisas sendo causadas e causadoras, provocadas e provocadoras, mediatas e imediatas, e tudo se inter-relacionando por um vínculo natural e insensível que liga as mais distantes e as mais diferentes [...]” (MORIN, 2007, p. 153).

³¹ Tal texto, do Prof. Dr. Carlos A. Molina P., encontra-se nos Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, v. XXXIX, n. 3, 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/320462503_Francisco_Toledo_sus_inicios Acesso em: 12/jun/2019.

sanduíche no México muita coisa realmente mudou. Estive no México num período de seis meses: final de outubro de 2018 a final de abril de 2019. As buscas pelos *Cuadernos de la Mierda*, as conversas, as aulas, os encontros, as leituras: tudo isso confluiu para que a estrutura da tese mudasse. Os dejetos corporais ficaram para trás. Agora só a merda ganhava destaque e os cadernos foram tendo mais visibilidade. Pensar um novo *design* do trabalho, sua estrutura e metodologia, me deu fôlego para desenvolver uma “nova tese”. Todo o percurso iconográfico seria em vão se não fosse pela experiência *in loco*, descritiva, organizada após as “andanças” pela Cidade do México e por Oaxaca.

Passei a incorporar à constituição da redação as estruturas textuais do relato e da descrição. A observação e percurso etnográfico foram de grande importância na tese, já que o contato pessoal e participante abriu espaços para conhecer modos de vida, uma cultura diferente da minha e outros referenciais estéticos. Tal percurso, pouco normativo e com caráter dialógico, permitiu uma aproximação ao círculo social de Toledo, na falta de um encontro com ele próprio.

A pergunta que norteou a pesquisa, em seu início, foi: O que há de elementos comuns nos quinze *Cuadernos de la mierda*? No entanto, junto com a questão-problema, vieram outros questionamentos que deram sustentação à pesquisa e derivaram em outros objetivos, tais como: 1) averiguar as temáticas recorrentes, as técnicas e materiais utilizados; 2) refletir sobre o desaparecimento das histórias da merda na região da Mesoamérica e situá-las no contexto da civilização; 3) difundir o trabalho de Toledo que é, ainda, desconhecido no Brasil.

O texto de Carlos Molina, citado anteriormente, trouxe elementos para conhecer um pouco mais do trabalho de Toledo. Ele trata do início de sua carreira, de 1955 a 1963, ou seja, o intervalo de vida entre os 15 e os 23 anos do artista. Molina começa afirmando que existem duas vias para se conhecer Toledo: a via que recolhe os indícios de sua biografia e a via analítica (de sua obra). A partir do estágio no México, a pesquisa tomou um pouco desses dois caminhos, uma vez que tive a oportunidade de conversar com pessoas próximas ao artista, ler muito material sobre sua vida; além dessa segunda direção, que foi conhecer a obra, os críticos, ver as exposições e ter elementos para análises. Todas são válidas, mas valorizamos, sobretudo, a segunda via, uma vez que o próprio Toledo não estava demasiadamente preocupado em mostrar sua trajetória, sua biografia, não expunha isso em sua obra, quase não falava de si. Molina observa ainda que têm sido frequente as

referências para apontamentos biográficos que mostram suas raízes indígenas, a perda do pai, o universo oaxaquenho, mas que nada disso era constante em seu trabalho: “Estamos frente a un mito ausente. Aunque los estudiosos recurran a aquellas circunstancias para explicarse al pintor, él mismo no las incluye en su pintura, le resulta irrelevantes”³² (MOLINA P., 2017). É preciso ter cuidado com os clichês e reducionismos na obra de Francisco Toledo; é um risco classificá-lo apenas como um “pintor de mitos” porque ele não se reduz a isso – mas essa ideia aparece demasiadamente nos ensaios críticos sobre ele. Há uma distorção na leitura de sua obra que o coloca num lugar onde só existe o primitivo e os elementos de sua vida (especialmente da infância) acabam sendo o “pano de fundo” para justificar sua composição. Desse modo, os animais, em seus quadros, não podem ser lidos somente pelo fato de ele ter vivido numa área rural; de igual maneira os sapatos não se justificam em suas composições simplesmente porque sua tia foi sapateira. A erudição de Toledo abrangia a arte universal e não se limitava aos conhecimentos de Juchitán ou à capital oaxaquenha. Yehya (2014) chama a atenção para esse aspecto de seu trabalho:

La suya es una búsqueda moderna que va mucho más allá de folclorismos. Su énfasis animista proviene en gran medida de sus orígenes familiares y su formación, pero, más allá de eso, es un recurso para crear formas insólitas y para establecer analogías, paralelos y evocaciones entre tradiciones, estilos y filosofías, con lo que construye un discurso estético. [...] el trabajo de Toledo se nutre de una gran diversidad de fuentes, está en continua transición, permanentemente cuestionando certezas y violando dogmas (YEHYA, 2014, p. 19-20)³³.

Ele conheceu a arte oriental, europeia, latina, africana. A coleção de livros de arte do Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO) – grande parte doação de sua biblioteca particular – é a segunda maior na área de artes no país³⁴. Além disso, seu conhecimento e envolvimento com a literatura local e universal também influenciou muito da sua pintura. Toledo foi um leitor voraz de livros literários e sua pintura esteve em constante diálogo com a literatura, conforme descrevemos anteriormente. Uma de suas últimas exposições

³² Tradução livre: “Estamos frente a um mito ausente. Ainda que estudiosos recorram àquelas circunstâncias para explicar o pintor, ele mesmo não as inclui em sua pintura, lhe são irrelevantes.”

³³ Tradução livre: “Sua busca moderna vai muito além de folclorismos. Sua ênfase animista provém, em grande medida, de suas origens familiares e sua formação, mas, além disso, é um recurso para criar formas insólitas e para estabelecer analogias, paralelos e evocações entre tradições, estilos e filosofias, com os quais ele constrói um discurso estético. [...] o trabalho de Toledo se nutre de uma grande diversidade de fontes, está em contínua transição, permanentemente questionando certezas e violando dogmas”.

³⁴ De acordo com Renato González, a primeira é a biblioteca do Instituto de Investigaciones Estéticas da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=dxFY6UUwrB8>>. Acesso em 16/set/2019.

em vida evidencia bem essa interlocução: a exposição “Imagen y texto”, que esteve na Galería de Arte Mexicano (Cidade do México), contou com 45 obras, sendo que a maior parte delas foi resultado de sua colaboração na revista *Proceso* (agosto de 2016 a dezembro de 2017). A inspiração para sua coluna na revista era sempre fragmentos de livros literários do IAGO.

Incontáveis vezes fui questionada sobre a entrevista com o artista – dado fundamental para muitos pesquisadores. Apesar das tentativas sem sucesso³⁵, estou certa de que isso não deixa uma lacuna na tese. O próprio Toledo parecia encarnar um “personagem” nas poucas entrevistas que aceitava conceder³⁶. Em conversa com Carlos Molina, ele me diz que acredita que nessas ocasiões de entrevista Toledo representava; atuava; entrava em um personagem para falar com as pessoas; “se fazia de louco”. Realmente, ele foi um “tipo raro”: conhecido em Oaxaca pela sua simplicidade, pelo seu ativismo social e cultural, não usava seus feitos para contar vantagens ou ter méritos políticos, aliás, ele não tinha credencial de voto, mas se envolvia autonomamente com o fomento e preservação do patrimônio cultural de Oaxaca. Quem o encontrava pelas ruas ou em algum evento social percebia que não lhe importava a imagem de si mesmo, vestimentas ou aparência física: muitas vezes foi confundido com morador de rua. Recordo também da entrevista que Abelleyra fez com as quatro irmãs de Toledo – nessa ocasião, uma delas, Graciela, lhe conta:

(...) una vez, Clemente Gómez Jara, amigo de la familia, vio a Francisco en Europa y regresó verdaderamente aterrado. Lo había visto como es: mal vestido, flaco... A mi padre le entró tal angustia de que estaba sin abrigo, sin zapatos, como un pordiosero, que le mandó dinero a través de la embajada y él lo regresó. ‘No necesito nada. Gracias’, respondió (in: ABELLEYRA, 2001, p. 21)³⁷.

³⁵ Especificarei sobre essas tentativas no primeiro capítulo da tese.

³⁶ A impressão que tive durante meu período no México e conversando com muitas pessoas que o conheceram ou já tiveram contato com Toledo é que ele era autista. Muitas características descritas por seus amigos e críticos convergem para minha hipótese: 1) alguém extremamente aficionado por algo (no caso, a pintura); 2) fuga do social (não gostava de estar em público, raramente concedia entrevistas e faltava até mesmo nos eventos em que receberia alguma homenagem); 3) repetição (há uma intensa repetição dos temas desde o início de sua carreira até as obras mais recentes); 4) aptidão com as artes (a arte é uma espécie de fuga para muitas pessoas que estão no espectro autista). Os estudos do TEA (Transtorno do Espectro Autista) têm avançado nos últimos anos, porém, durante a infância e juventude de Toledo não se tinham muitas informações sobre o espectro.

³⁷ Tradução livre: “uma vez, Clemente Gómez Jara, amigo da família, viu Francisco na Europa e voltou verdadeiramente aterrorizado. Ele o tinha visto como ele é: mal vestido, magro... Meu pai ficou angustiado por ele estar sem casaco, sem sapatos, como um mendigo, que lhe mandou dinheiro através da embaixada e ele o devolveu. ‘Não preciso de mais nada. Obrigado’, respondeu”.

Um tipo excêntrico como Toledo e sua obra (imensa, ousada e atraente) não me deixavam dúvidas com relação ao objeto de pesquisa. Faltava-me um método. Até o exame de qualificação, utilizei o método do alemão Hans Belting (1935)³⁸ para a leitura de imagens. Após esta etapa, agregamos também o pensamento de Michael Baxandall (1933 – 2008)³⁹. A leitura de um livro como *Una vieja historia de la mierda*, de Alfredo López Austin e Francisco Toledo, por exemplo, que até o momento da qualificação só era mencionado no trabalho, começou a fazer parte da pesquisa na sua forma descritiva, na reflexão dos mitos da merda com o processo civilizatório. Além disso, os cadernos da merda do pintor oaxaqueño foram vistos a partir de um novo olhar, uma nova linguagem que, num primeiro momento, também foi carregada de descrição. Explicar ou trazer teorias, para nós, passou a ser algo posterior. Em *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros* (2006), Michael Baxandall adverte: “Nós não explicamos um quadro: explicamos as observações sobre um quadro. Dito de outra forma, somente explicamos um quadro na medida em que o consideramos à luz de uma descrição ou especificação verbal dele.” (BAXANDALL, 2006, p. 31). Para ele, toda explicação de um quadro implica ou inclui uma complexa descrição, e, assim, a explicação faz parte de um conjunto maior que chamamos de descrição. Ambas – descrição e explicação – se interpenetram, mas a descrição é mediadora da explicação, sem a primeira não há a última.

É preciso dizer que o método descritivo aqui não se fez valer somente para as análises iconográficas, mas permeou toda a pesquisa, sobretudo interpenetrando nas narrações do percurso, da busca, do período imprescindível que foi o estágio no México. Os resultados não poderiam ser os mesmos se esse “caminho” não fosse aqui detalhado como parte do processo. Arte, poesia, antropologia, comunicação, psicologia⁴⁰. Os caminhos se entrecruzam através da descrição que leva também aos resultados. Descrições, reflexões, interpretações, formas pessoais de ver o objeto de pesquisa. E isso não se distancia do acadêmico – a ciência também pode ser feita com relatos, com poesia. Uma

³⁸ Co-fundador da Escola de Novas Mídias, a “Hochschule for Gestaltung”. Ganhou reconhecimento por sua reflexão histórica e teórica sobre a produção visual na Idade Média. Posteriormente pesquisou os sentidos da imagem e as relações entre a arte e a mídia eletrônica. Para ele, com as novas tecnologias, o enquadramento da tradição da História da Arte acabou se limitando – não podendo ser lido, inclusive, pelo viés de um olhar eurocêntrico, como o do século XVII. Propõe então uma nova ciência da imagem, abrindo o leque para uma diversidade das mídias de imagens atuais, para as imagens internas e para os imaginários.

³⁹ Historiador de arte galês especialista no Renascimento e na História da tradição clássica.

⁴⁰ Um trabalho “promíscuo”, definiria William Ian Miller, já que em seu *Anatomía del asco* ele pontua que metodologicamente busca referências na história, na literatura, na filosofia moral e na psicologia (MILLER, 1998, p. 13).

tese pode ser também escrita de forma mais ensaística, com reflexões sobre o ponto de vista do pesquisador, com uma maneira muito pessoal e a partir das experiências que vão sendo adquiridas nesse processo de leitura, vivência e escrita. A tese não deixa de ser um diálogo daquele que escreve com os leitores.

Importante destacar que não utilizarei a descrição como sinônimo de representação, ou seja, pretendo fugir das tentativas minuciosas de uma cena real, da *ekfrasis*⁴¹. A descrição, aqui, não capacita a reproduzir uma imagem ou texto nem a reconstituí-los. Baxandall adverte: “O que passa quando lemos o texto é que, a partir de nossas lembranças, de nossa experiência passada da natureza e dos quadros, elaboramos mentalmente alguma coisa” (2006, p. 34). Tal elaboração induz à sensação de já termos visto um quadro compatível à descrição. E comenta:

Se, logo depois, cada um de nós se pusesse a desenhar as imagens mentais que elaborou [...] veríamos imagens muito diferentes. As diferenças poderiam ser explicadas tanto pela diversidade de nossas experiências anteriores, principalmente pelos pintores que a descrição nos trouxe à lembrança, quanto por nossas diferenças de capacidade de imaginação (BAXANDALL, 2006, p. 34).

Assim, todos os percursos e resultados vão sendo relatados e descritos de alguma forma. Nesse sentido, aproximo a proposta metodológica de Michael Baxandall para a leitura de imagens ao pensamento de Italo Calvino. Eles convergem num mesmo método que norteará essa tese: o descritivo. Mais do que um diálogo, pretendo estabelecer um pensamento por imagens, como propunha Ítalo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*, de maneira que esse método seja a construção do próprio conhecimento. Estamos perdendo a faculdade de pensar por imagens, de deixar que a imagem visiva ultrapasse a palavra. Essa é uma faculdade muito cara a Calvino, como ele explica, numa lembrança da infância: “a leitura das figurinhas sem palavras foi pra mim, sem dúvida, uma escola de fabulação, de estilização de composição de imagens” (1990, p. 109). Para ele, há uma força gigantesca num verso de Dante que diz: “Chove dentro da alta fantasia”, pois, ao seu modo de ver, há algo dentro que molha, que faz prosperar a imaginação, o sonho. A imaginação pode ser instrumento de saber, mas também de identificação com a “alma do mundo”. O pensamento por imagens permite que sejam formuladas configurações próprias, mas carregados de poesia, uma carga poética que consegue contagiar e dar ânimo ao receptor.

⁴¹ Seu propósito é a visualização de um quadro de modo claro e vívido como um virtuoso exercício descritivo (BAXANDALL, 2006, p. 33).

Calvino define dessa forma: “A imaginação como repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido” (CALVINO, 1990, p. 106).

Trabalhar com imagens não é só trabalhar com o campo visual. O intuito é trazer para a tese o que as imagens nos dizem, e não apenas dizer sobre elas. Wulf e Baitello (2014, p. 9) pontuam: “Lidar com imagens é lidar com todos os sentidos que, cada um a seu modo, constrói na captação do mundo”. A emoção, por exemplo, é consequência da imaginação. Almejo, assim, que o “contar” seja regido pelo imaginário; e que as imagens carregadas por esses afetos que foram se agregando por todo caminho seja o próprio modo de produção, o próprio percurso da tese. Câmara Cascudo (2004, p. 17) dizia que a vida de um conhecimento é a sua comunicação. E não importam os meios, a utilidade é o entendimento, o resto é silêncio, segundo ele. É uma noção muito próxima do pensamento de Maurice Blanchot sobre experiências e narrativas:

O caráter da narrativa não é percebido quando nele se vê o relato verdadeiro de um acontecimento excepcional, que ocorreu e que alguém tenta contar. A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se (BLANCHOT, 2005, p. 8).

A experiência do doutorado sanduíche trouxe-me novas possibilidades de diálogos. O primeiro capítulo da tese mostrará a busca pelos quinze *Cuadernos de la mierda* e pelo próprio Francisco Toledo. Discorro sobre o Programa *Pago en Especie*, sobre os cadernos, como eles foram produzidos e o encontro com o Prof. Dr. Alfredo López Austin. O segundo capítulo, com menor teor descritivo, trará um olhar histórico e sociológico para os costumes que envolvem a intimidade, o trato com as fezes e suas histórias na região da Mesoamérica pré-colonial. Já o terceiro capítulo trará a concepção de imagem que será utilizada, a apresentação de quatro imagens de cada caderno e, na sequência, a análise de seis desenhos dos *Cuadernos de la mierda*: primeiramente com descrições – baseadas na teoria de Baxandall e nas propostas de Italo Calvino - e posteriormente com comentários que se desdobram em outras imagens (textuais ou pictóricas).

O método da complexidade, desenvolvido por Edgar Morin, vem de *complexus*, que significa tecer junto, abraçar. Assim, temas abjetos puderam se integrar à poesia, e não foram excluídos dela. Tais fragmentos são, para Morin (2007), possíveis de conhecer o todo, pois a parte está na totalidade e vice-versa. A complexidade não tem a ver com um

sistema fechado e completo, mas é a própria incompletude do conhecimento. Assim, a aspiração à complexidade leva a um conhecimento multidimensional; que não pretende passar todas as informações sobre o fenômeno estudado, mas respeitar suas diversas dimensões. Por ser tão multidimensional, não se fecha, abraça diversos temas. É cíclico. Regenera. Retorna. Todos os capítulos transitam, de certa maneira, pela complexidade, mas me parece que o primeiro é o que mais agrega elementos desse método, com seus fragmentos e narrativas diversas que vão dando unidade ao conjunto.

A relação de complexidade (circularidade, retorno, regeneração) é método e também é objeto da pesquisa: numa conversa com o poeta mexicano Alberto Blanco⁴², ele me contou que Francisco Toledo destruía suas obras com a mesma facilidade com que as produzia. Foi um homem que trabalhou muito. Contou-me de uma obra que eles se propuseram a publicar juntos, uma publicação espanhola, e que a cada vez que a editora enviava o material para consulta, Toledo não assinava, não confirmava, e o projeto sucumbiu. Ele, como amigo, já destruiu muitas obras de Toledo a pedido do artista. Blanco lhe perguntava: “Estás seguro?”⁴³ E Toledo nunca titubeava, era sempre uma certeza que algumas obras deveriam ser destruídas. Em compensação, continuava sempre produzindo mais e mais. Diversos comentadores ressaltam essa característica do artista oaxaqueño: “Francisco Toledo es un creador incansable, prácticamente todos los días procura una nueva obra”⁴⁴ (FERNANDEZ DE CALDERÓN, 2016, p. 21). Também Angélica Abelleira na contracapa de seu retrato biográfico afirma que o trabalho dele está sempre em constante movimento, “que en sus manos nace y se transforma, y en nuestros ojos permanece. Que de la misma manera y con la misma intensidad construye y destruye, pero siempre envuelto en el acto de la creación”⁴⁵ (ABELLEYRA, 2001).

Dois meses após a conversa com Blanco, li um texto do poeta em que se confirmava essa história:

Toledo es un artista completo: no sólo construye, también destruye. El proceso entero de los ciclos vitales toca en su trabajo todas las estaciones del camino. Desafortunadamente – al menos para nosotros, inermes espectadores -, muchas

⁴² Durante a Feira do Livro de Guadalajara 2018. Após sua apresentação em “Salón de la Poesía”, no dia 28 de novembro de 2018, Blanco me recebeu para uma conversa e falou um pouco de sua amizade com Toledo.

⁴³ Tradução livre: “Tem certeza?”

⁴⁴ Tradução livre: “Francisco Toledo é um criador incansável, praticamente todos os dias procura uma nova obra.”

⁴⁵ Tradução livre: “que em suas mãos nasce e se transforma, e em nossos olhos permanece. Que da mesma maneira e com a mesma intensidade constrói e destrói, mas sempre está voltado ao ato da criação”.

de las obras que ha destruido Toledo son irremplazables y albergan valores dignos de hacerlas perdurar. Pero poco tenemos que decir al respecto. Si el artista ha querido destruir telas, dibujos, grabados y hasta frescos y casas pintadas y decoradas en su totalidad, es porque su necesidad interior así se lo ha dictado. Como un árbol que cambia de hojas y se sacude las que están secas cuando ya es cumplido el tiempo (BLANCO, 2016, pp. 88-89).⁴⁶

Por esse viés cíclico da destruição, regeneração, reconstrução também se fez a tese. Sucumbiram antigas ideias. Vieram novas. Sem fechamentos, inclusive. Nas mitologias, muitos deuses da destruição são também os deuses da renovação: Shiva⁴⁷, na religião hindu; e a deusa Tlazoltéotl, na mitologia mexicana são alguns exemplos. Octavio Paz em *El laberinto de la soledad* afirma: “Tlazoltéotl, la diosa azteca de la inmundicia y la fecundidad, de los humores terrestres y humanos, era también la diosa de los baños de vapor, del amor sexual y de la confesión”⁴⁸ (PAZ, 1999, p. 27). Na cultura ioruba, existe o mito de Iemanjá⁴⁹. “En casi todas las culturas las diosas de la creación son también deidades de destrucción”⁵⁰ (PAZ, 1999, p. 73). Pela complexidade, fui tecendo outra teia, outra tese.

Octavio Paz enxergava a busca e a renovação na humanidade: “En cada hombre late la posibilidad de ser o, más exactamente, de volver a ser, otro hombre”⁵¹ (PAZ, 1999, p. 31). Ele dedica um capítulo inteiro de seu *El laberinto de la soledad* para tratar das festividades mexicanas, inclusive o dia dos mortos. Via as festas como ocasiões para todos se reunirem e considerava os mexicanos como um “pueblo ritual”. Sua concepção era a de

⁴⁶ Tradução livre: “Se o artista pretende destruir telas, desenhos, gravuras e até afrescos e casas pintadas e decoradas em sua totalidade é porque sua necessidade interior assim o pede. Como uma árvore que troca de folhas e sacode aquelas que estão secas quando já se cumpriu o tempo”.

⁴⁷ Shiva é considerado uma força natural, a força da destruição, aquele que chega pra destruir uma ilusão, para encerrar um ciclo que postergamos. Tem a força da tempestade, uma força necessária para a mudança. As mudanças podem ser bruscas: uma doença, um tsunami, um despertar para um novo caminho. Ver: Shiva, o deus da destruição. Semana do Mestre. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=09p68q8veWw> Acesso em 24/jun/2019.

⁴⁸ Tradução livre: “Tlazoltéotl, a deusa asteca da imundície e da fecundidade, dos humores terrestres e humanos, era também a deusa das saunas, do amor sexual e da confissão”.

⁴⁹ Conta-se que no início do mundo, homens e mulheres jogavam detritos no mar – sujeiras e tudo o que não lhes servia -, sujando as águas. Cuspiam em Iemanjá (orixá das águas doces e salgadas dos Egba, uma nação iorubá estabelecida outrora na região entre Ifê e Ibadan, onde existe ainda o rio Yemojá) e a insultavam. “Iemanjá foi queixar-se a Olodumare. / Assim não dava para continuar; Iemanjá Sessu vivia suja, sua casa estava sempre cheia de porcarias. Olodumare ouviu seus reclamos e deu-lhe o dom de devolver à praia tudo o que os humanos jogassem de ruim em suas águas. / Desde então as ondas surgiram no mar. / As ondas trazem para a terra o que não é do mar”. (PRANDI, 2001, p. 392). Outros autores resgatam no mito de Iemanjá a questão da loucura e do esquecimento, como VERGER, 2002, p. 192 e também CABRERA, 2004, p. 38.

⁵⁰ Tradução livre: “Em quase todas as culturas as deusas da criação são também deidades de destruição”.

⁵¹ Tradução livre: “Em cada homem toca a possibilidade de ser, ou, mais exatamente, voltar a ser outro homem”.

que seu povo era “fechado”, que precisava dissimular, esconder o que sentia – e as festas eram oportunidades para aberturas, para a demonstração da alegria, dos sentimentos: “Temeroso de la mirada ajena, se contrae, se reduce, se vuelve sombra y fantasma, eco. No camina, se desliza; no propone, insinúa; no replica, rezonga; no queja, sonrío; [...]”⁵²(PAZ, 1999, pp. 46-47). E então, em certas festas desaparecia a noção de ordem, tudo era permitido. O ensaísta enxergava a festa como uma “revolta”, onde desapareciam as hierarquias, as distinções de sexo (homens se vestiam de mulher, por exemplo) e de classe social (senhores se disfarçavam de escravos e vice-versa). “O amor se torna promíscuo”, ele dizia (idem, p. 55). A festa como um subterfúgio, uma ocasião para a libertação das regras sociais, um acontecimento em que a ordem se misturava com a desordem:

La fiesta es una operación cósmica: la experiencia del Desorden, la reunión de los elementos y principios contrarios para provocar el renacimiento de la vida. La muerte ritual suscita el renacer; el vómito, el apetito; la orgía, estéril en sí misma, la fecundidad de las madres o de la tierra. La Fiesta es un regreso a un estado remoto e indiferenciado, prenatal o presocial, por decirlo así. Regreso que es también un comienzo, según quiere la dialéctica inherente a los hechos sociales. El grupo sale purificado y fortalecido de ese baño de caos (PAZ, 1999, p. 56)⁵³.

Como as festas mexicanas, a tese foi se fazendo dos complementos da ordem e da desordem; da animalidade e humanidade; do civilizado como aporte ao incivilizado; destruição e produção. Também Toledo passava a impressão da dualidade, dos complementos: ao mesmo tempo em que foi uma pessoa simples e humilde, foi relevante e de uma enorme grandeza.

Capítulos com imagens aparentemente desconexas podem fazer sentido em sua totalidade, numa visão macro. E aqui, na produção desse texto, entre tantos descartes vamos aproveitando sobras de fichamentos, resenhas, aulas, experiências: destruindo, produzindo, complementando. Morin, ao definir o termo “desordem”, parece buscar seu complemento: a ordem. É uma definição que integra os dois termos, não os opõe:

A noção de desordem engloba as agitações, dispersões, turbulências, colisões, irregularidades, instabilidades, acidentes, acasos, ruídos e erros em todos os

⁵² Tradução Livre: “Temendo o olhar alheio, se contrai; se reduz, se volta sombra e fantasma, eco. Não caminha, se desliza; não propõe, insinua; não responde, raciocina; não se queixa, sorri”.

⁵³ Tradução livre: “A festa é uma operação cósmica: a experiência da Desordem, a reunião dos elementos e princípios contrários para provocar o renascimento da vida. A morte ritual suscita o renascer; o vômito, o apetite; a orgia, estéril em si mesma, a fecundidade das mães ou da terra. A festa é um retorno a um estado remoto e indiferenciado, pré-natal ou pré-social, por assim dizer. Retorno que também é um começo, segundo deseja a dialética inerente aos fatos sociais. O grupo sai purificado e fortalecido desse banho de caos”.

campos da natureza e da sociedade. A dialógica da ordem e da desordem produz organização. Assim, a desordem coopera com a geração da ordem organizacional e simultaneamente ameaça sem parar de desorganizá-la. Um mundo totalmente desordenado seria um mundo impossível; um mundo totalmente ordenado tornaria impossíveis a inovação e a criação (MORIN, 2007, p. 206).

Em *Ciência com Consciência* ele diz:

Precisamos entender que a história não é só produtora, mas também é destruidora; precisamos entender os desperdícios, as derivas, os desvios, as divergências, os aniquilamentos, não só das riquezas, não só das vidas, mas de talentos, de sabedorias, de beleza e de bondade. E precisamos conceber, também, que as destruições puderam difundir os germes das civilizações que elas destruíram (MORIN, 1996, p. 226).

Se a trajetória fosse pelo viés do Estruturalismo, seriam enfatizados esses contrastes. Mas aqui não: esses polos são complementares. Octavio Paz destaca termos antagônicos e complementares como vida/morte, por exemplo. Lembra da prostituta, que é depreciada, mas também desejada. Para Wiliam Ian Miller, o êxito da teoria de Mary Douglas⁵⁴ está na parte das proibições dos alimentos, enquanto que sua tese sobre as estruturas simbólicas como elementos díspares não fazem sentido - o conceito de encaixe e anomalias, por exemplo, não funciona. Miller afirma que algumas coisas que são “anormais” produzem asco porque não se encaixam, mas a maioria das coisas que nos causa asco se encaixam perfeitamente, não são “anormais”: “No se puede decir que los excrementos sean algo anómalo, sino que son una condición necesaria para vivir”⁵⁵ (MILLER, 1998, p. 76).

Os mitos, em nossa sociedade, passam uma ideia de invenção, de algo falacioso, que apenas fazem parte de um povo “primitivo”, e dessa maneira vemos um desprestígio do *mythos* em relação ao *logos*⁵⁶. Alfredo López Austin, em *Una vieja historia de la mierda*, demonstra o profundo entrosamento entre a sabedoria advinda dos mitos dos antigos povos mexicanos com costumes atuais – muitas de suas referências são retiradas do

⁵⁴ Mary Douglas (1921-2007) foi uma antropóloga inglesa que teve influências de Émile Durkheim. Ela fez parte da tradição britânica de Radcliffe-Brown e especialmente Evans Prichard que trabalham com funcionalidades da vida social, por isso não vem da corrente do estruturalismo francês, mas pode ser considerada “estrutural-funcionalista”, se aprofundando em religiões comparadas. O livro que mais lhe atribuiu fama foi *Pureza e perigo*, lançado em 1966, onde ela faz uma análise das coisas contagiantes de contaminadas, destaca funcionalidades da vida social, relativiza-as e afirma que não se pode classificá-las como certas ou erradas, mágicas ou espirituais, uma vez que todas elas oscilam entre esses temas.

⁵⁵ Tradução livre: “Não se pode dizer que os excrementos sejam uma condição anômala, eles são uma condição necessária para viver.”

⁵⁶ Noções que serão especificadas com mais detalhes no primeiro capítulo.

Códice Florentino, do Popol Vuh e de compêndios de histórias naturais. Grande parte do que hoje é considerado *abjeto* está numa relação profunda com os substratos da beleza. Por exemplo: atualmente a indústria cosmética utiliza as placentas descartadas nas maternidades para o processo de fabricação dos produtos de beleza; além de sebos de animais para produzir batons. Assim, vamos tecendo essa tese-teia com elementos que se complementam. Ao mito da digestão e da comida, que é algo prazeroso, está atrelada a importância dos excrementos. Vários remédios que estão no códex do século XVIII eram feitos à base de merda, por exemplo: a “água de mil-flores” era o resultado da destilação do esterco da vaca para tratar doenças relativas à bilis ou ainda poderia ser a urina de um novilho (BACHELARD, 1996, pp. 180 – 193). Para doentes de asma, enxaqueca ou hidropsia, a bosta seca da vaca seria um excelente medicamento. O cocô de rato, *Stercus nigrum*, seria ótimo para aliviar prisão de ventre. Nosso repertório se nutre de conhecimentos lógicos e de mitos. No caso da obra de Francisco Toledo, ela parece situar no meio dessas sabedorias: não é *mythos* nem *lógos* – é justamente uma fibra textual que se encontra na metade do caminho.

Metodologicamente, foi usado o *Pensamento Complexo* de Edgar Morin para o panorama da tese e junção dos fragmentos e capítulos, que abarcou questões da antropologia (como os mitos) e da comunicação (Francisco Toledo na mídia, publicações sobre ele e a postura da família após a sua morte). Com base em Italo Calvino, as descrições fizeram parte do relato etnográfico e das imagens. Para o último capítulo, de análise das imagens, além de Calvino, os postulados de Michael Baxandall sobre História da Arte nortearam o olhar. Naquele momento, os métodos pensados para a escolha das imagens foram três: a) cronológico: neste caso poderiam ser escolhidas imagens dos cadernos 1 e 2; dos cadernos 7 e 8 e dos cadernos 14 e 15 (no entanto não há registros sobre ordem estipulada por Toledo para a numeração dos cadernos e se ela realmente foi de acordo com uma ordenação temporal); b) eleição de alguma técnica específica; c) escolhas afetivas. Opto pelo terceiro caminho porque o trabalho foi constituído a partir dos afetos, das vivências e das emoções. Como citado anteriormente (CORONEL RIVERA, 2016, p. 25), são afetos que dispensam lógica racional, são atrações inconscientes que parecem seduzir e fazer um convite a um olhar atento. Junto a isso, escolho imagens cujos temas são diferentes entre si, mas se repetem incisivamente nos cadernos.

Norval Baitello (2014) adverte que nesses tempos em que somos “bombardeados” por imagens e que a reprodutibilidade quase não dá chance para que as capturemos, há aí uma inversão - são elas que nos captam: “Quando acreditamos que as vemos, é porque elas já nos viram há tempos, já roubaram a vida e a vontade de nossos olhos e já os programaram para acreditar estar vendo” (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 68). As imagens nos procuram; as imagens nos veem⁵⁷. Por isso descarto totalmente uma análise que leve em consideração “o que o artista quis dizer com isso” porque considero que é a imagem que suscita em nós as emoções e palavras para se poder dizer algo sobre ela. A análise passa pela experiência estética. Ademais, como discorrei ao longo da tese, nem o próprio Toledo tinha o hábito de falar sobre o que o levou a pintar tal e tal quadro, e, sendo assim, como saber suas intenções? E acrescento: é preciso motivos/intenções para pintar? É preciso saber o pensamento prévio à imagem? É preciso pensamento sobre a *práxis*? Arrisco dizer que é preciso emoção – e isso sobra nas imagens dos cadernos. O que as imagens dizem tem a ver com nossos afetos, nossas vivências, nossas experiências estéticas e emocionais. As escolhas são afetivas ainda que esse julgamento seja inconsciente. Diante das 1414 imagens⁵⁸ que fui passando, uma a uma após a entrega do *pen-drive* pela Secretaria da Fazenda, fiz uma prévia seleção de quinze imagens. Dessas quinze, fiz a redução para seis. Seria ambicioso e enfadonho o desejo de “esgotar” as possibilidades de leitura dos *Cuadernos de la mierda* pela quantidade de imagens e, além disso, em muitas delas os elementos se repetem. A decisão de mostrar várias imagens a fim de compor uma visão panorâmica do conjunto iconográfico (apenas seis serão analisadas) se justifica porque as imagens eleitas são sínteses para um pensamento sobre a arte de Toledo da parte no todo. Ademais, não caberia a exaustividade no espaço de uma tese.

As publicações sobre a obra de Toledo têm sido abundantes e geralmente abrangem algumas de suas facetas, uma vez que ele foi um artista tão múltiplo e com mais de sessenta anos de uma intensa produção. A catalogação mais completa é a que foi publicada em quatro tomos pelo Citibanamex (os dois primeiros tomos em 2016 e os dois últimos em

⁵⁷ As imagens nos olham, como diria Georges Didi-Huberman. Em seu livro *O que vemos, o que nos olha* (2010) o autor faz uma provocação: segundo ele, quando olhamos um objeto artístico, esse objeto nos devolve o olhar. Assim, as imagens não significam em si mesmas, mas só suscitam sentido mediante a alteridade, mediante o olhar do outro. O ato de ver abre um vazio que nos inquieta; é um “sintoma” e carrega uma força mítica e fantasmal que sobrevive através das imagens.

⁵⁸ Os dados obtidos num catálogo do Programa *Pago en Especie* apontam para 1745 imagens, mas essa quantidade pode incluir outras doações (Toledo também doou outros cadernos). Essa discussão será ampliada no capítulo 1. VER: SECRETARÍA DE HACIENDA Y CRÉDITO PÚBLICO. *Arte para la nación* (catálogo) México – DF, junio de 2016, p. 98.

2017) e obedece a um critério quase que integralmente cronológico – à exceção do último tomo que mescla obras de 1957 a 2017. A equipe, coordenada por Juan Coronel Rivera, se “debruçou” por mais de cinco anos na revisão documental e iconográfica e buscou especialistas nos múltiplos campos de pesquisa sobre seu trabalho, com textos sobre diversas óticas. Foram feitas aproximadamente cem visitas a colecionadores particulares, galerias e museus no México, Estados Unidos, Espanha, França e Inglaterra para localizar, identificar e fotografar mais de sete mil peças, com o apoio do próprio Toledo, que intervinha e revisava a estrutura e seleção da obra. Os tomos impressos tiveram cerca de duas mil imagens, dezoito ensaios e uma cronologia. Mesmo num trabalho desse porte, comenta-se sobre aspectos biográficos e pictóricos do artista, mas é inviável fazer análises sobre a grande maioria das obras, de modo que somente algumas são descritas e comentadas e muitas são expostas em cada um dos volumes.

A obra de Toledo me tocou desde o primeiro contato, fato que me levava a esse critério de escolhas das imagens. Martine Joly em seu *Introdução à análise da imagem* (2012, p. 41) confirma que outra forma de leitura de uma imagem artística seria em vão, uma vez que “a arte não seria da ordem do intelecto, mas do afetivo e do emotivo”. E me permito compartilhar das palavras de Octavio Paz (1997), quando este descreve suas sensações diante da obra de Rufino Tamayo, para expressar que aqui, com Toledo, a experiência também abrange a *fascinación* e se distancia um pouco do intelecto. Nesse ponto de vista, o intelectual vem como consequência dessa fascinação primeira; antes, somos tomados pela obra do artista; depois, com as leituras acerca de seu trabalho, começamos a pensar sobre essas obras e as reflexões e análises vão tomando forma a partir de sensações, influências, documentos, dados históricos e iconográficos. Octavio Paz indica formas de aproximação até uma pintura:

Hay muchas maneras de acercarse a una pintura: en línea recta hasta plantarse frente al cuadro y contemplarlo cara a cara, en actitud de interrogación, desafío o admiración; en forma oblicua, como aquel que cambia una secreta mirada de inteligencia con un transeunte; en zig-zag, avanzando y retrocediendo con movimientos de estrategia evocadores tanto del juego de ajedrez como de las maniobras militares; midiendo y palpando con la vista, como el convidado goloso examina una mesa tendida; girando en círculos, a semejanza del gavilán antes de descender o del avión en el aterrizaje. La manera franca, la manera

cómplice, la reflexiva, la cazadora, la manera de la mirada imantada...⁵⁹(PAZ, 1997, p. 11).

Diante dessas tantas maneiras, Paz se viu paralisado frente aos quadros de Rufino Tamayo, quase que hipnotizado. Mas antes de tudo, observando. Posteriormente, o quadro lhe trazia um leque de sensações, uma vibração de cores e de formas. E completa: “No hay nada intelectual en esta experiencia: describo simplemente el acto de ver y la extraña, aunque natural, fascinación que nos embarga al contemplar el cotidiano abrir y cerrarse de las flores, los frutos, las mujeres, el día, la noche”⁶⁰ (PAZ, 1997, p. 11). Rufino Tamayo foi inspiração para Toledo. Foi admirado por ele. E a seleção de imagens, no 3º capítulo, obedece um critério bem definido por Paz na sua leitura da obra desse oaxaqueño que sempre inspirou Toledo - a melhor crítica é um convite para realizar o único ato que realmente é válido: ver. Ou sermos vistos, como já foi dito. As imagens selecionadas me sugeriam algo para dizer, embora às vezes eu me sentisse emudecida diante delas. E muitas vezes elas traziam aproximações, lembranças de outras imagens, outras leituras. Opto então pela subjetividade do encantamento, por aquilo que eu poderia dizer sobre o que as imagens vão me dizendo, ou ainda “um pensamento por imagens”, para falar com Italo Calvino. Além disso, escolhi imagens em que não foram analisadas criticamente. Os cadernos da merda, ainda que tenham muitas resenhas, comentários, publicações em *sites* sobre eles, não foram analisados academicamente. Não há fortuna crítica sobre os cadernos⁶¹. E assim, afastada de influências críticas sobre essas imagens, busquei com que elas próprias suscitassem em mim alguma forma de emoção, de encantamento, de associações com minha memória afetiva. Após a descrição mais “crua”, por assim dizer,

⁵⁹ Tradução livre: “Há muitas maneiras de se aproximar de uma pintura: em linha reta até a fixação frente a um quadro para contemplá-lo cara a cara, em atitude de interrogação, desafio ou admiração; em forma oblíqua, como aquele que troca um secreto olhar de inteligência com um transeunte; em ziguezague avançando e retrocedendo com movimentos de estratégia que evocam tanto um jogo de xadrez quanto as manobras militares; medindo e sentindo com a vista, como o convidado guloso examina uma mesa posta; girando em círculos, à semelhança do falcão antes da descida ou do avião na aterrissagem. A maneira franca, a maneira cúmplice, a reflexiva, a caçadora, a maneira do olhar magnetizado...”

⁶⁰ Tradução livre: “Não há nada de intelectual nesta experiência: descrevo simplesmente o ato de ver e a estranha, ainda que natural, fascinação que nos embarga ao contemplar o rotineiro abrir e fechar das flores, dos frutos, das mulheres, o dia, a noite”.

⁶¹ A bibliografia encontrada sobre os cadernos diz respeito ao texto de Alfredo López Austin no IV volume da obra completa; de resenhas de Dallal e Bravo; dos prefácios de catálogos de exposição e livros do próprio Francisco Toledo. No entanto, um estudo aprofundado sobre esses cadernos ainda não foi realizado. Durante minha visita à Secretaria da Fazenda, a Licenciada Maria de los Ángeles Sobrino Figueroa me informou que o poeta Efraim Huerta está escrevendo um livro inspirado nos cadernos da merda de Toledo que será publicado pela Editorial Dieresis.

trouxe associações com autores da literatura, com críticos de história da arte, com pensadores da antropologia, da comunicação, da psicologia. Um híbrido que compunha meu próprio imaginário, minha formação e minhas leituras anteriores e atuais.

O despertar nas madrugadas me acompanhou especialmente no último ano do doutorado. Mais próximo ao fim, escrevi mais e outras mudanças vieram. O aviso sobre a morte de Francisco Toledo chegou até mim numa dessas madrugadas, a de 5 para 6 de setembro de 2019. A diferença de horário entre a Cidade do México e Brasília era de 2h naquela ocasião. Eu já tinha adormecido e por volta de 1h despertei. No celular, inúmeras mensagens. A notícia sobre sua morte circulava nos meios de comunicação do México e vários amigos me notificavam. Como eu não soube previamente que ele estava doente (não veio a público), o susto foi grande, além da sensação de vazio, de dor, de impotência. Era mais uma noite que eu passava em claro, pensando em tudo e lamentando sua perda. Aos poucos, eu fui preenchendo meus próprios cadernos, refletindo sobre a morte, a merda, a animalidade e Francisco Toledo.

CAPÍTULO 1:

CADERNOS, ENCONTROS E DESENCONTROS

“!Qué extraño hechizo el de esas melodías
que brotan de nosotros mismos
durante las noches que pasamos en vela”
(E. M. Cioran)

1.1 O programa *Pago en Especie* e os cadernos da merda

O catálogo de exposição *Los cuadernos insomnes de Francisco Toledo* foi a porta de entrada para que eu conhecesse um pouco mais do universo imaginativo do artista oaxaquenho e sua obra. Essa exposição, de 1993, foi anterior à dos *Cuadernos de la mierda*, que aconteceu em 2001, mas no catálogo já havia uma miscelânea dos 27 cadernos que Toledo entregou posteriormente à Secretaria da Fazenda. As buscas pelos cadernos que originaram a exposição me levaram ao Programa *Pago en especie* da Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP), que é uma iniciativa do governo mexicano que recebe obras de artistas (autoria própria) do país e/ou radicados no país como forma de pagamento de impostos ISR (impostos sobre a renda) e IVA (impostos sobre valor agregado). Seu início foi em 1957, mas o Programa foi ganhando força e hoje constitui uma das mais importantes coleções de Arte Moderna e Contemporânea do México. O Secretário da Fazenda (no ano de 2016) Luis Videgaray Caso assinalou a importância do Programa:

Son obras que, debido a la importancia que guardan como patrimonio y a la necesidad de descentralizar los bienes artísticos recibidos como pago en especie, la Secretaría distribuye desde 1994 de forma equitativa, entre los tres niveles de gobierno, abonando así a las colecciones institucionales de los estados, los municipios y la Federación e impulsando la creación de espacios no sólo para su exhibición, sino también para el estudio e interpretación de este importante legado cultural (VIDEGARAY CASO, 2016, p. 19)⁶².

E se o governo mexicano guarda essas obras como “patrimônio”, é interessante pensar na etimologia⁶³ dessa palavra e os desdobramentos que podem ser feitos a partir

⁶² Tradução livre: “São obras que, devido à importância que guardam como patrimônio e à necessidade de descentralizar os bens artísticos recebidos como pagamento em espécie, a Secretaria distribui desde 1994 de forma justa, entre os três níveis de governo, abonando assim às coleções institucionais dos estados, os municípios e a Federação e impulsionando a criação de espaços não só para sua exibição, mas também para o estudo e interpretação deste importante legado cultural”.

⁶³ Disponível em: <https://www.diccionarioetimologico.com.br/patrimonio/> Acesso em 10/set/2019.

dela. O termo “patrimônio” vem do latim *patrimonium*: PATER (pai); MONIUM (sufixo que indica estado, ritual ou algum tipo de comportamento). Seu significado é herança familiar, bens que eram, desde o Império Romano, repassados através das famílias. Juridicamente, o Estado também exerce esse papel de herdar bens, principalmente o que se costuma chamar de “bens de pedra e cal” (igrejas, fortes, pontes, chafarizes, prédios, conjuntos arquitetônicos), os bens culturais tangíveis. A discussão sobre patrimônio é ampla e no Brasil ela foi reconfigurada a partir de um Decreto no ano 2000 (Decreto 3551/2000), que “instituiu o inventário e o registro do patrimônio cultural imaterial ou intangível” (ABREU; CHAGAS, 2009, p. 13). Mas pretendo evidenciar um pouco dessa discussão no México, para ampliar o entendimento do que veio a ser o Programa em questão.

Desde o século XVIII, a noção de patrimônio cultural esteve vinculada à ideia de “acervo”, de obras consideradas valiosas e legítimas. Ana Rosas Mantecón (2005) assegura que há duas grandes tradições e práticas profissionais encarregadas de pensar/cuidar de questões acerca do patrimônio: por um lado os arqueólogos, arquitetos e restauradores; por outro, os antropólogos, sociólogos e historiadores. Em seu texto “Las disputas por el patrimonio. Transformaciones analíticas y contextuales de la problemática patrimonial en México”, ela vai conduzindo uma reflexão sobre a inoperância de um pensamento do patrimônio como acervo, direcionando, assim, nosso olhar para vê-lo como “construção social” – noções já desenvolvidas anteriormente por Walter Benjamin e Pierre Bourdieu. Dessa forma, o que entendemos por “patrimônio” suscita o reconhecimento de fraturas, conflitos, disputas de interesse, ações coletivas. Ele vai sendo constituído por seu próprio povo, assim como conservado. Diz Mantecón (2005): “La construcción del patrimonio es una operación dinámica, enraizada en el presente, a partir del cual se reconstruye, selecciona e interpreta el pasado”⁶⁴. Ainda que as ações patrimoniais sejam realizadas principalmente pelo poder político, Mantecón ressalta que a força social é imprescindível para que exista patrimônio.

Assim, a sociedade civil pode e deve se articular para que suas identidades sejam representadas, já que em pleno século XXI o patrimônio ainda é marcado por uma sociedade branca, elitista, católica e machista. Cabe uma lembrança de expressões mexicanas que me chamavam a atenção durante o intercâmbio: “¡Qué padre!” ou “Está

⁶⁴ Tradução livre: “A construção do patrimônio é uma operação dinâmica, enraizada no presente, a partir do qual se reconstrói, seleciona e interpreta o passado”.

padrísimo” – para designar algo bom, como se disséssemos: “Que bacana!” ou “Que legal!” no Brasil. Em contrapartida, ouvia: “¡Un desmadre!”- para desordem; “¡Ni madre!” – para recusas; “¡Ya valió madres! – para fracasso; “¡Me vale madre” – para indiferença; “¡Chinga a tu madre!” – para ofensas⁶⁵, entre outros sentidos negativos ao termo “madre”. Vale destacar que até mesmo a palavra “matrimônio” carrega uma acepção machista, pois ela provém do latim *matrimonium* - *mater* (mãe) + *monium* (estado ritualístico). Somente depois do casamento a mulher poderia ser mãe, adquirindo um *status* e o “reconhecimento” a este direito.

Considerando que o termo “patrimônio” era a tal herança que carregava o objetivo de transmitir um legado familiar e derivava diretamente do pai (já que só ele era “capaz” de possuir bens e repassá-los aos seus descendentes); no caso do Estado, a lógica machista funciona pelas mesmas vias operacionais, uma vez que ele exerce diretamente a figura desse pai que dita o que deve entrar e o que se exclui nos processos de bens culturais, inclusive seus gestores. Carlos Molina chamou minha atenção para um dado importante enquanto refletia sobre a questão dos patrimônios no México: somente no final de 2018, quando o presidente Andrés Manuel López Obrador foi eleito, é que assumiu uma Secretária de Cultura no país – Alejandra Frausto Guerrero. Antes disso, os cargos destinados à cultura e às artes no México estavam “em mãos masculinas”⁶⁶. Os cargos de “Secretário da Fazenda” sempre foram destinados a homens. Assim como no Brasil, a política no México ainda carrega muito o estigma de “lugar para homens”.

Se o poder está permeado pelas relações sociais, é notório que gostos e padrões serão eleitos (esteticamente e moralmente) de acordo com a classe dominante. Como pensar a inclusão e a exclusão de artistas e obras no Programa *Pago en Especie*? É importante, nesse sentido, pontuar uma pequena retrospectiva do início do Programa: Ana Garduño (2012, p. 231) lembra que o pintor David Alfaro Siqueiros foi quem organizou, no ano de 1958, um grupo de artistas que estavam sendo ameaçados de embargo por seus atrasos nos pagamentos de impostos e juntos propuseram ao Diretor de Impostos de Renda, Hugo B. Margáin, que quitassem suas dívidas com obras, já que, como ele, outros não tinham muita familiaridade para lidar com contabilidades financeiras, tal como também

⁶⁵ Uma maior reflexão acerca do verbo “chingar” será apresentada no próximo capítulo.

⁶⁶ Levo em consideração a atuação da ex-Secretaria da Cultura (governo de Enrique Peña Nieto), María Cristina García Cepeda, mas devo lembrar que ela atuou em substituição ao primeiro secretário da Cultura, Rafael Tovar y de Teresa, ficando em seu lugar após o falecimento dele.

afirmava outro crítico de arte, Jorge Juan Crespo de la Serna – dizia que os artistas andavam pelas nuvens, que eram boêmios, esquecidos. Para o crítico, até mesmo o pagamento com obras era uma atitude insana.

O Programa passou por significativas modificações ao longo dos anos. Garduño (2012) atesta o quão complicada e grave eram as formas de se organizarem no início porque até 1994 os próprios artistas ditavam seus preços, eles mesmos elegiam quais peças doariam e depois o Programa optou por uma tabela numérica onde cada cinco obras vendidas, se doava uma. O questionamento de Garduño então é com a qualidade das peças, uma vez que não se podiam recusar as doações. Antes de 1957, no entanto, o México já possuía um sistema iniciado em 1947 mediante uma reforma tributária e tal sistema era algo embrionário ao que foi o Programa *Pago en Especie*: uma elite de criadores de diversas áreas (teatro, música, literatura, além dos artistas plásticos) tinha isenção nos impostos por direitos patrimoniais. Uma década depois, houve a mudança: agora eles não seriam simplesmente isentos, mas seria uma troca (obras \times impostos) e o direito se restringiria a artistas plásticos. Tal mudança foi apoiada por aqueles considerados o “topo da pirâmide artística”, nos termos de Garduño, e Francisco Toledo estava entre eles. O Programa foi abolido entre os anos de 1990 e 1991, mas uma elite intelectual reivindicou seu restabelecimento, e novamente Toledo integrava o grupo. Garduño (2012) assinala que poucos artistas de fato se manifestaram para a volta do Programa e que nas manifestações, lideradas por Octavio Paz a partir da revista *Vuelta*, compunham muito mais cientistas e literatos do que artistas plásticos⁶⁷ (57 nomes assinaram o documento).

Pesquisadores da temática patrimonial no México, como María Rosas Montecón, Néstor García Canclini e Enrique Florescano se pautam na ideia de que o resgate do patrimônio inclui uma apropriação democrática e coletiva, que deve criar condições materiais e simbólicas para que todas as classes possam construir e usufruir seus referenciais. É uma disputa de interesses econômicos e políticos que envolve o setor público, o privado e os movimentos sociais em diferentes períodos. Montecón (2005) afirma que o México é, no contexto latinoamericano, um dos países que dedica um grande orçamento à conservação patrimonial, pese seus bens tangíveis – que são mais estudados e conservados que os bens intangíveis no país. E se os materiais arrecadados pela Secretaría de la Hacienda y Crédito Público são bens tangíveis, há que se pensar como é a evolução

⁶⁷ Entre os artistas estavam Manuel Álvarez Bravo, Alfredo Zalce, Juan Soriano, Francisco Toledo, José Luis Cuevas e Manuel Felguérez.

daquilo que é considerado “acervo” para o estatuto de uma “construção social”? Ou seja: como é feita a seleção? Ela é arbitrária? Como é o filtro hierárquico? Como são feitas as discussões, as reflexões coletivas, as escolhas dos bens para conferir-lhes a qualidade necessária?

Francisco Toledo ingressou ao Programa no início do século XXI. Sua doação foi em 2001 referente ao ano 2000. Foi o artista com mais peças doadas (28 ao todo). No mesmo ano que Toledo, entraram no Programa *Pago en Especie* os artistas Mathias Göeritz⁶⁸, Juan Soriano⁶⁹ e José Luis Cuevas⁷⁰. Na Comissão de seleção do Programa são sempre sete artistas, críticos e acadêmicos de longa e reconhecida trajetória. A escolha por Toledo parece não ter sido em vão: ele sempre foi considerado um “mito urbano” e, além de um grande artista, sempre esteve à frente de movimentos culturais e ambientais - suas posturas, atitudes contestatórias e militância em diversos episódios de oposição política, despertavam a admiração (e revolta, em alguns casos) para além de suas obras. Nos anos de 1970 fez parte da COCEI⁷¹, em Juchitán, e sempre buscou ressaltar os valores da cultura zapoteca, valorizando a língua indígena e a cultura local do Istmo de Tehuantepec. Tanto

⁶⁸ Mathias Göeritz (1915 – 1990) foi escultor, poeta, historiador da arte, arquiteto e pintor de dupla nacionalidade (alemã/mexicana). Em seus anos estudantis (década de 1930), o movimento expressionista lhe influenciou. Doutorou-se em Filosofia e História da Arte. Chegou ao México em 1949 para lecionar História da Arte na Escola de Arquitetura da Universidade de Guadalajara. Foi precursor de uma corrente chamada “Arquitetura Emocional”. Durante toda sua produção no México, a ideia de “Arte total” se manifestou conjuntamente com outros pintores e arquitetos para a criação de obras de arte públicas. Göeritz colaborou com o arquiteto Luis Barragán e com o pintor Chucho Reyes, conjugando arquitetura, cor e escultura. Incluiu vitrais em seus trabalhos; teve influência de Hugo Ball (um dos fundadores do movimento dadaísta); elegia o mínimo em contraposição ao máximo. A cor e a luz mexicana o fascinavam, assim como a simbologia numérica das culturas pré-hispânicas e o sistema cabalístico ocidental. A serpente e os cristos sangrantes foram elementos que impulsionaram Göeritz à criação de figuras abstratas análogas (ROCHA ITURBIDE, 1998).

⁶⁹ Juan Soriano (Guadalajara, 1920– CDMX, 2006) foi um “artista múltiplo”. Transitou pela pintura, escultura, cerâmica, desenho, tapeçaria, gravura e teatro. Foi professor de nu artístico na Escola Esmeralda e na escola de desenhos do Instituto Nacional de Bellas Artes. Expôs em Nova York, Filadélfia, San Francisco, Roma e Madrid. Teve grande reconhecimento em vida com vários prêmios recebidos, como a medalha de ouro à excelência, do Instituto Cultural Cabañas, em 1984 e o Prêmio Nacional de arte em 1987, do governo mexicano. Dados disponíveis em: <<http://www.juansoriano.net/biografia/bio.html>>. Acesso em 26/dez/2019.

⁷⁰ José Luis Cuevas (1934 –2017) foi pintor, gravurista, escultor e escritor mexicano (nasceu e faleceu na Cidade do México). Pertenceu à chamada “Geração da Ruptura”, que rompia com os ideais artísticos dos muralistas. Sua vida pessoal, assim como sua obra, suscitava polêmicas. Além da questão comum com Toledo de integrar o Programa *Pago en Especie* no mesmo ano, a crítica de arte argentina Marta Traba escreveu o livro *Los signos de vida: José Luis Cuevas, Francisco Toledo*, em 1976, fazendo o que ela denominou de “antiparalelo” da obra e da biografia desses dois artistas, já que, em sua visão, o primeiro pertencia ao mundo da cultura e o segundo ao da natureza.

⁷¹ Coalición Obrera, Campesina, Estudiantil del Istmo (COCEI) foi fundada por estudantes no ano de 1973 em Juchitán de Zaragoza, Oaxaca. Os propósitos dessa organização baseavam-se na ideologia socialista e seus membros lutavam pela reforma agrária e pelos direitos do trabalho, fazendo oposição ao Partido Revolucionário Institucional (PRI). Com a vitória nas eleições municipais de 1981, Juchitán passa a ser o primeiro município governado por um partido com ideais socialistas.

em Juchitán quanto na capital oaxaquenha, Toledo sempre foi conhecido por promover a cultura fundando e projetando diversos espaços, entre os quais: museus, casas de cultura, institutos, centros fotográficos, jardim etnobotânico etc, contudo, parecia que seu reconhecimento era mais forte na capital (Oaxaca – Oax) do que em Juchitán, embora a população do Istmo fosse muito grata a ele especialmente depois do terremoto de 7 de setembro de 2017, em que ele apoiou financeiramente a reconstrução da cidade. No documentário *El informe Toledo* (2009) fica claro que os vínculos entre Toledo e Juchitán se estremeceram por um período devido às desavenças políticas e ideológicas depois dos ataques à COCEI em 17 de julho de 1983 por um grupo de priístas, quando ele, o fotógrafo Rafael Doniz e o escritor Victor de la Cruz foram agredidos com pedras na região de La Ventosa. A partir de então, Toledo passou a viver na capital do estado e afirmava que sua distância era porque não havia mais nada para fazer ali. Como mencionado, com o terremoto de 2017 ele voltou a apoiar financeiramente para que a cidade se reestruturasse, oferecendo cozinhas comunitárias e fazendo doações aos desalojados. Dois anos depois do tremor (e exatamente dois dias após a sua morte), os juchitecos lhe renderam homenagens pelas lembranças a tudo que ele representou para a região.

Ao Programa *Pago en Especie*, sua contribuição foi de 27 cadernos e uma escultura. Os *Cuadernos de la mierda* (quinze, no total), objetos desse estudo, foram produzidos entre 1985 – 1987, durante sua segunda temporada na França, em noites de insônia. Além dos 15 livretos (*Cuadernos de la mierda*); cinco são *Los cuadernos del insomne*; e há os individuais: *Cuaderno rojo y negro*; *Cuaderno gatos y moscas*; *Cuaderno guarro*; *Cuaderno moscas*; *Cuaderno chino*; *Cuaderno con piel* e *Cuaderno negro*. Encontramos informações sobre a quantidade dos desenhos e as medidas de cada *Cuaderno de la mierda* no portal da SHCP, que transcrevo aqui:

Caderno	Quantidade de desenhos	Medidas
1	96	21 cm x 28cm
2	96	32 cm x 24 cm
2A	78	24,5 cm x 32 cm
3	108	24,5 cm x 32,5 cm
4	96	24,5 cm x 32,5 cm

5	92	24,5 cm x 32,5 cm
6	88	21,5 cm x 28 cm
7	96	20,5 cm x 27,5 cm
8	96	24,5 cm x 32,5 cm
9	100	24,5 cm x 32,5 cm
10	92	32 cm x 24,5 cm
11	94	32 cm x 24,5 cm
11A	96	24,5 cm x 32 cm
12	82	32 cm x 38 cm
13	104	21 cm x 27,5 cm

A soma de todos os *Cuadernos de la mierda* chega a 1414 imagens. Nas contracapas de cada um, temos a informação catalogada pelo próprio museu com a numeração do caderno, o número de folhas e as páginas. Às vezes consta a informação se o caderno está em boas condições. Às vezes consta se falta alguma(s) página(s).

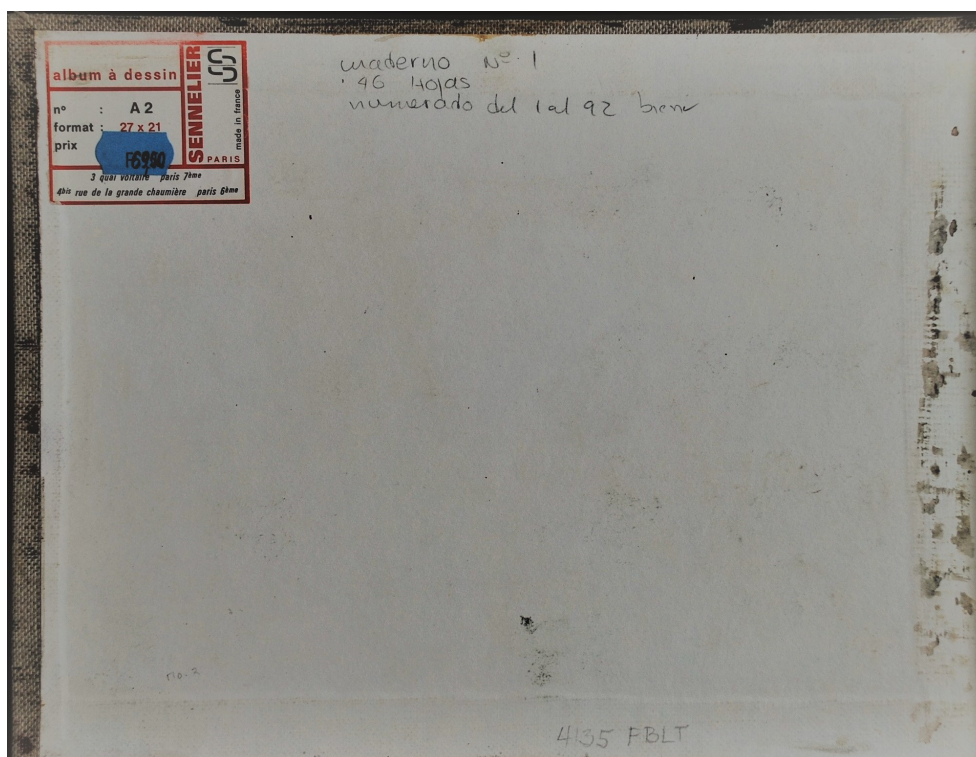


Figura 1 – C.M. nº1, contracapa

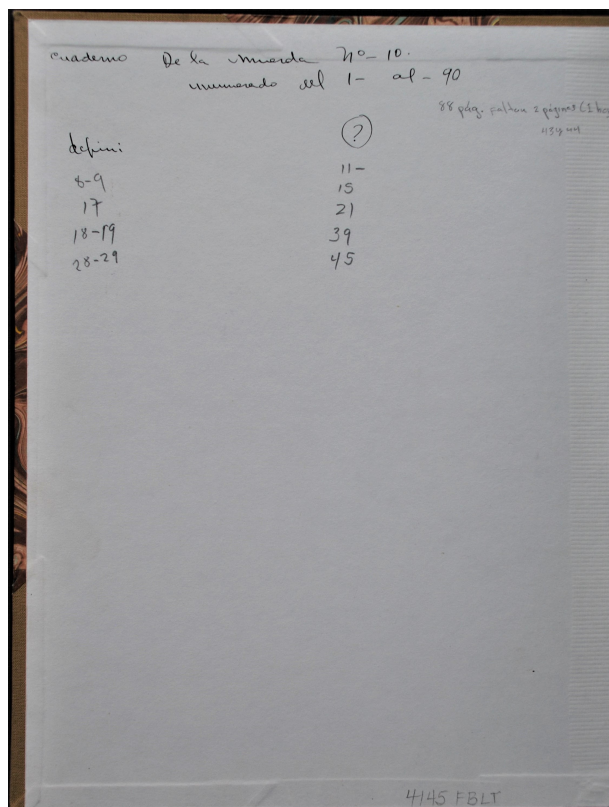


Figura 2 – C.M. nº10, contracapa

Algumas folhas não têm desenhos, estão em branco, como a página 30 do caderno 2. Elas também são contadas, fotografadas e catalogadas nas pastas dos cadernos da merda. Uma página em branco não é isenta de significações. No trabalho de mestrado da professora e artista brasileira Raquel Stolf⁷² (2002), “Espaços em branco: entre vazios de sentido, sentidos de vazio e outros brancos” ela dissertou sobre o branco que atravessava sua própria produção intelectual e percebeu três tipos deles: “o branco” (aquele que veda e preenche); o “em branco” (aquele que é o vazio, o espaço em branco, o silêncio) e o “deu o branco” (aquele que é a interrupção de sentido; o instante de não saber; o ruído). Em Toledo, é possível visualizar os três tipos – os dois primeiros na obra; o outro na personalidade⁷³. No terceiro capítulo, em que discorrerei sobre as imagens, ficará mais clara a relação dos espaços em branco ou preenchidos nas telas/páginas de Toledo, mas reflito aqui que se o pintor muitas vezes coloria uma página por exclusiva vontade de

⁷² Maria Raquel da Silva Stolf é mestre e doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em Artes Visuais e licenciada em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). É professora da UDESC e artista. Recebeu vários prêmios, como o “Victor Meirelles”, de Personalidade das Artes Visuais (2015); Menção Honrosa no Prêmio CAPES de tese (2012); Conexão Artes Visuais (MINC/FUNARTE/Petrobras – 2012), entre outros.

⁷³ No subcapítulo “Se busca a Francisco Toledo” será abordado um pouco mais sobre o “deu o branco”.

experimental materiais e ver suas texturas e resultados de misturas; as páginas em branco também podiam funcionar simplesmente como a ausência intencional da coloração, o branco que preenche e veda, como diz Stolf (2002).

As folhas dos cadernos, como a página em branco do *word*, carregam vazios que muitas vezes simbolizam o bloqueio da mente. A página em branco às vezes causa incômodo e parece “pedir” que seja preenchida. Se o preenchimento dela traz significações, por que o branco não traria? O trabalho de Stolf também elenca 421 significados para o branco, que ela nomeou de “Lista de Coisas Brancas - coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas”, dos quais destaco alguns: morte; quando se esquece de repente; tempo que não passa; sêmen; esqueleto; insônia; pensar demais; ruído; bocejo; pausa em gravação; soluço; silêncio; céu nublado; travesseiro; leveza; magia branca. Muitos desenhos dos *Cuadernos de la mierda* são apenas contornos feitos com lápis, evidenciando o contraste do preto no branco, mas há muitas folhas totalmente em branco também. As significações do branco atribuídas por Stolf parecem condizer, muitas vezes, com a própria personalidade de Toledo e seus brancos⁷⁴.



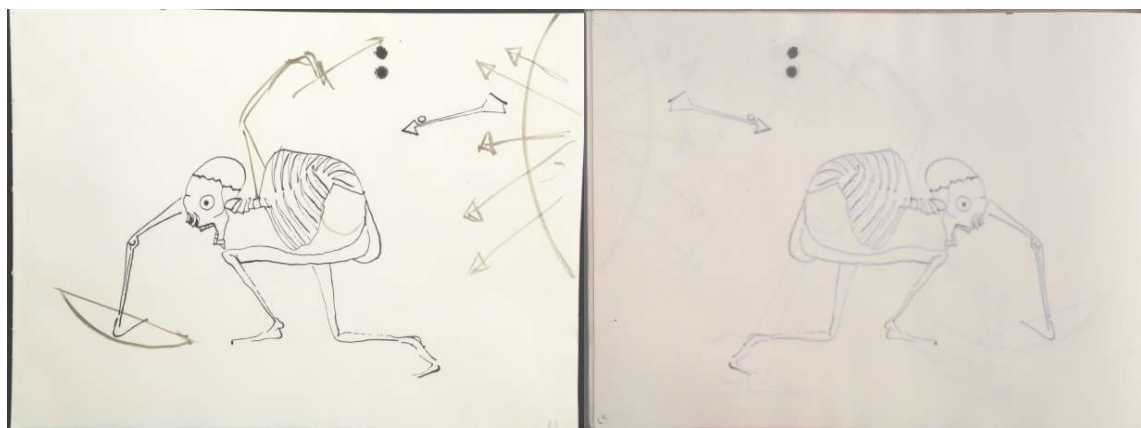
Figura 3 – C.M. nº 12, p. 30

Em algumas páginas dos cadernos a tinta da folha anterior transpassa à próxima compondo uma nova estética visual, e, às vezes essas cores se misturam. Um desenho integra o outro nessa nova configuração da tinta molhada que borra a outra página:

⁷⁴ Ver seção “Se busca a Toledo”.



Figuras 4 e 5 – C.M. nº 12, p. 24 e C.M. nº 2, p. 25.



Figuras 6 e 7 – C.M. nº 3, p. 63 e C.M. nº 3, p. 64.

E às vezes um mesmo desenho ocupa duas páginas, na configuração do caderno aberto:



Figuras 8 e 9 – C.M. nº 3, p. 78 e C.M. nº 3, p. 79.

Há um registro que parece ser do próprio artista alegando que faltam desenhos no caderno. A caligrafia é muito semelhante à sua, por isso certamente era a dele. Ao que tudo indica, Toledo pode ter feito esse registro quando foi entregar os cadernos à Secretaria, visto que os desenhos foram feitos na década de 1980 e ele só foi entregá-los em 2001. Os desenhos podem ter se perdido com o passar do tempo ou mesmo terem sido arrancados, já que, como exposto, a destruição de muitos trabalhos era constante na produção de Toledo. Carlos Molina observa⁷⁵, contudo, que não fica claro se a frase se refere aos desenhos que faltam (já feitos no conjunto que ele entregou à Secretaria da Fazenda) ou se ele estaria afirmando que não terminou de desenhar naquele caderno específico – o que faz muito sentido, uma vez que os críticos de arte no México sabem que muitas histórias ditas por Toledo são inventadas⁷⁶ – e, devido à sua enorme produção, a memória pode falhar, o que também contribuiria para a hipótese de que ele não se lembra se o caderno está completo ou onde estaria os outros desenhos. O aviso está no caderno 3, página 105 - a última deste caderno:

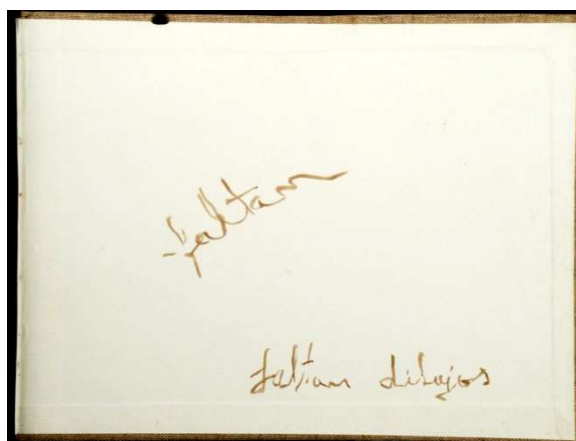


Figura 10 – C.M. nº 3, p. 105.

Num catálogo de obras da SHCP⁷⁷, de 2016, consta a informação que a quantidade total de cadernos totalizam 1745 imagens. Se somente nos cadernos da merda o número de imagens é de 1414, e sendo 15 os da merda e 12 para todos os outros, isso significa que

⁷⁵ Em conversa sobre a tese – agosto de 2019.

⁷⁶ Era comum que Toledo não reconhecesse algumas obras como sua, descrevesse peças que ninguém conhecia, confundisse trabalhos ou citasse aqueles que ele descartava como se ainda existissem.

⁷⁷ Os dados são de acordo com o catálogo: SECRETARÍA DE HACIENDA Y CRÉDITO PÚBLICO. *Arte para la nación* (catálogo) México – DF, junio de 2016, p. 98.

restariam 331 imagens para os demais⁷⁸. A média de imagens para os 12 cadernos seria de 27, uma quantidade muito inferior aos da merda, que contém por volta de 90 a 100 páginas. Na contracapa do caderno 5 [Fig. 11], na lateral direita e inferior, a letra não é de Toledo, e consta a informação: “44 hojas, falta (sic) 2 hoja (sic). / pág. 53, 54, 55, 56”. No entanto, a numeração à lápis no rodapé das páginas não intercala nenhum número, segue a sequência normalmente, contabilizando, inclusive, as folhas brancas.

Há algumas anotações pessoais na contracapa de alguns cadernos, como por exemplo, o endereço de pessoas/contatos. Na contracapa desse mesmo caderno 5 é possível ver a caligrafia de Toledo e ali consta o endereço de Flor Garduño⁷⁹, uma destacada fotógrafa mexicana que tinha a amizade e a admiração de Toledo. É realmente provável que essa anotação seja da década de 1980, já que no ano de 1985 Toledo a incentivou a publicar seu primeiro livro, *Magia del juego eterno* (México D.F.). Esse vínculo, duradouro, permitia que Garduño e Toledo compartilhassem espaços comuns a ambos – prova disso é a exposição que foi realizada de março a junho de 2019 no Centro de Artes San Agustín (CaSa), em Oaxaca - Oax. A aproximação de Toledo com Garduño acontecia também nas escolhas temáticas, já que ambos elegiam uma indistinção entre mundos naturais (humano, animal ou mineral) em seus trabalhos⁸⁰. É de Garduño (2010) também a foto em que Toledo está com sua cadela (cf. FIGURA 12): esta foto ficou ainda mais conhecida quando exposta no Palácio de Belas Artes da Cidade do México para homenagear Toledo logo após a sua morte.

⁷⁸ Cinco *Cuadernos del insomne*; e os individuais: *Cuaderno rojo y negro*, *Cuaderno gatos y moscas*, *Cuaderno guarro*, *Cuaderno moscas*, *Cuaderno chino*, *Cuaderno con piel* y *Cuaderno negro*.

⁷⁹ Flor Garduño (1957) é uma fotógrafa mexicana que estudou Artes Visuais na Academia de San Carlos (UNAM). Trabalhou, posteriormente, como assistente do fotógrafo Manuel Álvarez Bravo. Suas habilidades fotográficas tiveram dois focos diferentes: o aprofundamento em processos de impressão palatina/paládio e a impressão de seus portfólios em prata sobre gelatina.

⁸⁰ Será explicitado um pouco mais sobre este aspecto no capítulo 3.

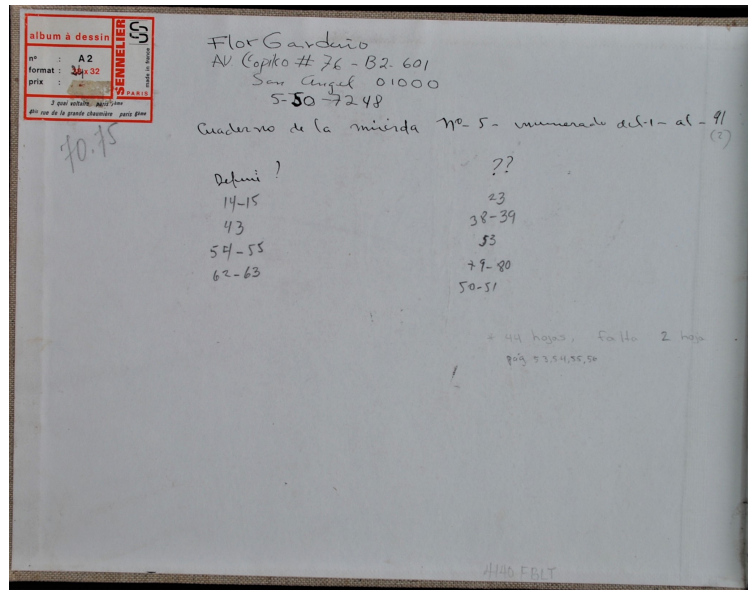


Figura 11 – C.M. nº 5,contracapa.

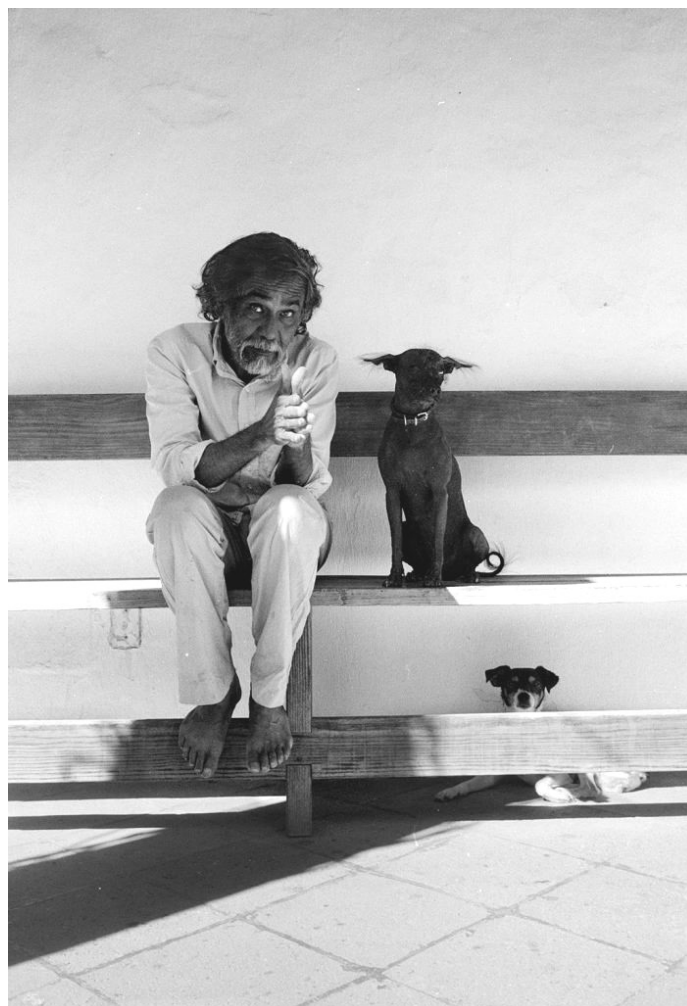


Figura 12 – Flor Gaduño. “Sentaditos/ Francisco Toledo”

Com os registros acima, quis mostrar os cadernos além de seus conteúdos internos, isto é, além dos desenhos de Toledo, pois os paratextos formam parte de um conjunto maior para entender sua obra e também o sistema de arquivos, de registros, de signos que vão compor as coleções e os patrimônios públicos. Já com relação a *Los cuadernos de la mierda*, eles não são exclusivamente sobre a merda, como se verá no capítulo 3. Grande parte dos desenhos possui excrementos, mas em muitos deles, isso não aparece. Compõe o imaginário de Toledo outros temas que, de uma forma ou de outra, se ligam às dejeções, como a sexualidade, os animais, a morte e a terra (com seus tons ocres).

1.2 Os cadernos de desenho

Trabalhar com cadernos implica adentrar um terreno muito pessoal, íntimo. Em minhas pesquisas acadêmicas, utilizo muitos cadernos para registros, anotações, fichamentos. Antes de passar o trabalho para o computador, ele foi escrito quase que integralmente à mão, riscado (a edição contém flechas, rasuras, paratextos) num método “à moda antiga”. Um caderno pode ser carregado na bolsa muito mais facilmente do que um computador. Para escrever nele, é preciso apenas um lápis ou uma caneta e ideias, não precisando, necessariamente, de uma mesa para apoio. Rapidamente anotam-se telefones, referências, endereços, dados. Um caderno pode servir às ideias mais básicas para iniciar um poema. Para um artista, um caderno pode ser deixado em qualquer cabeceira e utilizado nas noites de insônia, que é quando, muitas vezes, o processo criativo chega com mais força - como o foi para Francisco Toledo nas noites parisienses. E o preenchimento dos cadernos de Toledo foi totalmente com desenhos.

O professor e artista Sérgio Rizo (in: REIFSCHNEIDER, 2018, s/p) concebe a palavra “desenho” a partir de seu sentido histórico: *disegno*, ou seja, “uma atividade que compreende tanto a formulação mental da ideia quanto o desenho que dela resulta”, e, assim, vê essa atividade como a base comum para todas as artes visuais. E segue:

o desenho espelhou, na sua evolução semântica, a relação entre a arte e a técnica. Quando a tecnologia se tornou preponderante nas sociedades modernas, o desenho se evidenciou como conhecimento e linguagem. Tecnicamente falando, o desenho é um dos meios mais imediatos da expressão na arte. É uma espécie de polígrafo do espírito do artista, um revelador da sua psique (RIZO in: REIFSCHNEIDER, 2018, s/p).

No refinamento do termo “disegno”, encontrei também a referência em Juan Rafael Coronel Rivera, em que ele lembra que a palavra deveria ser traduzida como “designio” em espanhol: “Esto es, el propósito y el plan para hacer algo”⁸¹ (CORONEL RIVERA, 2017, p. 438). A partir do desenho pode-se conceber um determinado produto, melhorá-lo e dar funcionalidade a ele. Assim nasceram os primeiros jarros elaborados a partir da abóbora, empregado há mais de 40 mil anos para armazenar água. Coronel Rivera explicita as mudanças semânticas da palavra “desenho”:

Aquel primer cacharro funcionaba a la perfección, cumplía su cometido, pero no reflejaba la necesidad del ser humano de elaborar una y otra vez la misma cosa y imponerle una identidad determinada, un modo, una moda y, desde luego, una metafísica, una filosofía, una moral y hasta una visión política distintivas. Al darle una forma y un nombre nuevos a aquel cacharro, al transformarlo, nos apropiamos de la cavidad original: el útero. Jugar con la forma nos lleva a aquella actitud milenaria, cuando éramos libres de unir las manos para contener un sorbo de agua. [...] Todos los elementos hechos a partir del diseño son signos: una cruz invertida convocan a una misma forma y hablan de dos puntos de vistas contrarios (CORONEL RIVERA, 2017, p. 438)⁸².

No que toca ao entendimento por “desenho” no México, Coronel Rivera explicita que foi a partir da década de 1950 que se começou a estandardizar essa noção, quando os irmãos Van Beuren fundaram a empresa Domus. E afirma que o que se entendia por desenho mexicano até meados do século XX “es una amalgama conformada por el arduo trabajo de diseñadores y artesanos, que en importante medida inició con los descubrimientos arqueológicos de los siglos XIX y XX”⁸³ (idem, p. 431). O texto de Coronel Rivera mostra um percurso etnográfico sobre desenho nas primeiras décadas do século XX, sobre arqueologia, os descobrimentos de peças da Antiguidade Clássica, mas o que interessa aqui são as diferenças no modo de fazer arte dos indígenas, ou seja, as manifestações plásticas de Oaxaca na década de 1920 não eram compreendidas como desenho na visão ocidental. Já no período entre - guerras, quando estrangeiros começam a

⁸¹ Tradução livre: “Isto é, o propósito e o plano para fazer algo”.

⁸² Tradução livre: “Aquele primeira vasilha funcionava à perfeição, cumpria sua função, mas não refletia a necessidade do ser humano de elaborar uma e outra vez a mesma coisa e lhe impor uma identidade determinada, um modo, uma moda e, desde logo, uma metafísica, uma filosofia, uma moral e até uma visão política diferenciada. Ao dar-lhe uma forma e um nome novos àquela vasilha, ao transformá-la, nos apropriamos da cavidade original: o útero. Brincar com a forma nos leva àquela atitude milenar, quando éramos livres, de unir as mãos para tomar um gole d’água [...] Todos os elementos feitos a partir do desenho são signos: uma cruz invertida convoca a uma mesma forma e falam de dois pontos de vistas contrários”.

⁸³ Tradução livre: “é uma amálgama conformada pelo árduo trabalho de desenhistas e artesãos, que, em importante medida, iniciou com os descobrimentos arqueológicos dos séculos XIX e XX”.

fazer viagens da Cidade do México para Oaxaca é que começam a ter demandas de *souvenires* “que en su mayoría se fabricaban parafraseando las obras encontradas en el entierro. Nótese el empleo del verbo ‘fabricar’, pues refiere un tipo de producción en línea que siguió un patrón reproducido de manera idéntica”⁸⁴ (idem, p. 433). Até a década de 1960 a produção de joias foi fundamental no desenvolvimento do desenho em Oaxaca. Concomitantemente, na indumentária também se desenhava peças “bem mexicanas”⁸⁵.

Francisco Toledo, depois de sua estância em Paris (onde o desenho industrial ocupava um lugar de destaque) voltou a Oaxaca no final dos anos 1960, passando a viver em Juchitán. O desenho sempre lhe acompanhou. Houve uma época em que ele desenhava muito nas madrugadas. Na biografia de Abelleira (2001, p. 173) há o depoimento de Juan Alcázar em que ele comenta que Toledo passou a ser um homem mais diurno, mas que se recorda de um tempo em que o artista se imbuía no trabalho até às três horas da manhã, e, às vezes, se entregando totalmente até o dia amanhecer, com jornadas intensas de criatividade, e completa: “Tiene una mano educadísima, que desliza sobre la superficie en una especie de juego. Ves sus dibujos a línea seguida, cargados de una suavidad y sutileza sin paralelo (...)”⁸⁶ (ABELLEYRA, 2001, p. 173). Sua produção noturna carregava uma simbologia própria, sendo que o ritmo de trabalho nesses cadernos era tão intenso que ele podia preencher um caderno inteiro em uma só noite⁸⁷.

Gilbert Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002), traz uma gama de significações em relação ao que ele denomina Regime Noturno e Regime Diurno, isto é, ele defende que as imagens podem ter identificações com significados intrínsecos, recorrentes em culturas de diversas localidades e temporalidades. Essas duas estruturas (regimes diurno e noturno) não são totalmente contrárias porque é o Regime Diurno que tende a excluir o Noturno, uma vez que ele é privilegiado na cultura ocidental. Relacionam-se ao Regime Diurno as ideias de ascensão, de heroísmo, de poder, de iluminação, de razão, de poder paterno, de masculinidade, de ação, de agressividade, de dominação, de objetividade, de exibição, de liberdade. Relacionam-se ao Regime Noturno

⁸⁴ Tradução livre: “que em sua maioria eram fabricadas numa imitação às obras encontradas na sepultura. Note-se o emprego do verbo “fabricar”, pois se refere a um tipo de produção em série que seguiu um padrão reproduzido de maneira idéntica”.

⁸⁵ Em especial os desenvolvidos por Donald Condry, norteamericano que viveu no México.

⁸⁶ Tradução livre: “Tem uma mão educadíssima, que desliza sobre a superfície numa espécie de brincadeira. Vê seus desenhos numa linha contínua, carregados de uma suavidade e sutileza sem comparação”.

⁸⁷ Conforme Prefácio do catálogo *Los cuadernos de la mierda* (2001). O texto é assinado pelo próprio Museu (MACO – Museo de Arte Contemporaneo de Oaxaca).

as ideias de descida, de engolimento, de trevas, de intimidade e de ciclos, evidenciando uma concepção dinâmica dessas estruturas.

Na época da confecção dos *Cuadernos de la mierda*, Francisco Toledo foi um homem de hábitos noturnos, de insônia, e não somente trabalhava às madrugadas, mas o seu imaginário também remetia a muitos símbolos desse regime noturno durandiano. A ideia de ciclos, de regeneração e de retornos é própria desse regime. Aí há transformações, destruições, novas produções e profundidade. Durand concebe o regime noturno de imagens com ligações às trevas, ao materno, ao feminino, ao refúgio, à intimidade, à subjetividade. Muitos desses elementos estão na obra de Toledo, inclusive nos cadernos da merda. A merda é um elemento desse regime em questão – está diretamente relacionada à terra. Nesse panorama noturno, incluem-se as sombras, os monstros, os abismos, as águas profundas, as serpentes, os ouroboros, a natureza, os alimentos, os vegetais, as flores, as árvores, os grãos, os crustáceos, os répteis, os lagartos, os peixes. Esses elementos, para Durand, se voltam mais para questões do inconsciente. E o processo acontece sempre em ciclos: os peixes se comendo na cadeia alimentar (os maiores comendo os menores), as árvores e plantas na sua ideia de fecundidade e regeneração; a mulher com seu útero escuro; os animais ctônicos, o cadáver sob a terra. Todos com sua profundidade. Mas como em Toledo as naturezas se misturam⁸⁸, poderíamos pensar que em sua obra o regime noturno dialoga com o regime diurno. Os símbolos noturnos, em suas descidas e intimidades, remetem ao início da noite como representação simbólica. Apesar de identificar muitos elementos do Regime Noturno na obra de Toledo, não faria uma leitura fechada que o tirasse da cena de outras maneiras de pensar sua arte, reduzindo-o a esse regime. Minha leitura é a de que a arte surrealista pode ser pensada ainda mais nessas estruturas simbólicas de Durand porque há o aspecto sombrio, misterioso, caótico, aterrorizante. Durand associa a esse simbolismo os sentimentos de abatimento, angústia e medo. E é interessante que Francisco Toledo, numa entrevista de 2015⁸⁹, disse que só sentia medo em sonhos, nunca acordado. Aí sim se evidencia uma associação da noite (se é que ele dormia à noite quando afirmou isso) com o medo.

⁸⁸ Veremos mais detalhadamente sobre essa questão nas análises pictográficas.

⁸⁹ “**Você sente medo? Sim, quando durmo. Há pouco tempo estivemos em uma manifestação** e se jogaram em cima de nós, mas aí não tive medo. Já nos sonhos, sim, e corro muito. **O que lhe persegue?** Não me lembro, só sei que algo me diz: “Corra!” Me lembro pouco, um pouquinho, e depois se dilui. Mas sei que aí tenho medo...” (tradução livre). Entrevista concedida a Jan Martínez Ahrens em 26 de agosto de 2015. Disponível em <https://elpais.com/elpais/2015/08/14/eps/1439563519_063619.html>. Acesso em 17/jul/2019.

A relação de Toledo com o regime noturno pode ser pensada também a partir de sua exposição “La sombra del deseo”⁹⁰, realizada em outubro de 2000 na Cidade do México (Galería Juan Martín). Trata-se de uma mostra em que Toledo homenageia o pintor alemão Alberto Durero⁹¹ com gravuras em que sugere rostos humanos a partir de almofadas. O sono com almofadas tem aconchego, e Jaime Moreno Villarreal o compara com a placenta para um bebê em formação:

Se dice por ahí que al dormir la siesta descabezamos un sueño, y es verdad, nos cortamos la cabeza y aun la presentamos en un cojín como si fuésemos santos... e inocentes, porque dormir es un poco regresar al vientre amniótico. Si el sueño bajo las sábanas es uterino, la almohada es la placenta⁹² (VILLARREAL, 2000, s/p).

Mas assim como os travesseiros aconchegam o sono, também podem aterrorizar, como adverte Villarreal: eles trazem o pânico para a criança quando sozinha no quarto escuro e começa a visualizar no travesseiro formas de rostos humanos, tal como no conto de Horacio Quiroga⁹³ – de dentro da almofada sai um “monstruo con forma de bola, viscoso y velludo que se alimenta de sangre”⁹⁴ (VILLARREAL, 2000, s/p). Além disso, é válido lembrar que em alguns homicídios os travesseiros e almofadas são usados para provocar sufocamentos.

E se os Cadernos da merda foram feitos nas noites em que Toledo “passava em claro”, não se pode dizer que sua obra é “aburrada”, que dá sono ou que foi feita com sono porque é justamente o contrário – o que pulsa em seus desenhos é o despertar mais do que o dormir. Novamente esses polos que vão se complementando. Toledo foi o insone, foi a teimosia de um espírito acordado no silêncio da noite; que produzia enquanto a maioria das pessoas estava dormindo. O nítido pessimismo do filósofo romeno E. M. Cioran (1911 – 1995) o levava a descrever a insônia como algo que nos diferencia dos animais, e afirmava que não existe em toda natureza outro animal que deseje dormir sem conseguir (2003, p.

⁹⁰ Um maior desenvolvimento da questão da sombra estará no terceiro capítulo.

⁹¹ Na grafia alemã: Albrecht Dürer.

⁹² Tradução livre: “Dizem por aí que ao dormir a sesta, retiramos um sonho de nossa cabeça, e é verdade, cortamos a cabeça e ainda a exibimos num travesseiro como se fôssemos santos... e inocentes, porque dormir é um pouco regressar ao ventre amniótico. Se o sonho sob os lençóis é uterino, o travesseiro é a placenta”. (nota da tradução: *sueño* pode se referir a “sonho” ou a “sono” – aqui me parece que o sentido condiz mais com “sonho”)

⁹³ Trata-se do conto “El almohadón de plumas” de 1917. Ver: QUIROGA, Horacio. *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. La estación: Buenos Aires, s/d.

⁹⁴ Tradução livre: “monstro com forma de bola, viscoso e aveludado que se alimenta de sangue”.

147). Ele dizia que o sono permite o esquecimento dos dramas da vida, as complicações e as obsessões. Via no despertar a esperança, um recomeço. Já os insones, na sua perspectiva, carregam o sentimento da agonia, da tristeza incurável, do desespero. E complementa: “El vínculo que existe entre el insomnio y la desesperación es indisoluble”⁹⁵ (CIORAN, 2003, p. 148). Com Toledo, no entanto, se houve desespero (e minha visão é a de que existia mais inquietude do que desespero) ele foi transformado em produção.

Alberto Blanco, Angélica Abelleira, Verónica Volkow e outros comentadores lembram que Francisco Toledo foi um homem carregado de silêncios e pausas, e a noite lhe trazia essa calma que ele tanto prezava (em meio ao seu passo apressado, sua pressa). São silêncios que compunham também sua personalidade. E apesar de a quantidade de cadernos doados serem, em sua maioria, os da merda, são “Los cuadernos insomnes” que dão nome a uma de suas exposições que reuniu desenhos dos 27 cadernos.

David Huerta descreve essa condição insone de Toledo relacionando-a com a própria exposição:

Los cuadernos se abren en la noche cerrada para que un hombre despierto, desvelado, insomne, imagine y dibuje lo que en su espíritu va apareciendo e imponiéndose con la fluida fatalidad de las obsesiones. Obsesionado, el hombre despierto mueve su mano sobre papeles y va poblándolos de organismos y de objetos que desbordan en río de la Representación.

Sobre los rectángulos de papel, ordenados en pliegos, “doblados y cosidos en forma de libro”, la mano va dejando con pulso firme [...]. En los pliegos rectangulares se despliega la imaginación del dibujante insomne. Ahora, abiertos y desencuadrados los pliegos, montados para la exposición, el encierro del insomne se ha convertido en la vigilia de la galería, del museo: los cuadernos insomnes se ofrecen así a la curiosidad de las miradas ajenas, a la circulación de los espectadores. Entrar en la exposición significa ahora abrir lo que estaba cerrado y potenciar la vigilia del insomne en el espacio público, en la corriente de la sociabilidad y las vinculaciones comunitarias⁹⁶ (HUERTA, 1993, p. 5).

É preciso dizer que a aceitação dos *Cuadernos de la mierda* não é unânime. Angélica Abelleira (2001, p. 216) afirma que a exposição dos cadernos é muito

⁹⁵ Tradução livre: “O vínculo que existe entre o insone e o desespero é indissolúvel.”

⁹⁶ Tradução livre: “Os cadernos se abrem na noite fechada para que um homem acordado, desvelado, insone, imagine e desenhe o que em seu espírito vai aparecendo e se impondo com a fluida fatalidade das obsessões. Obcecado, o homem acordado move sua mão sobre papéis e os vai povoando de organismos e de objetos que ultrapassam limites no rio da Representação. Sobre os retângulos de papel, ordenados em folhas, “dobrados e costurados em forma de livro”, a mão vai deixando com pulso firme, [...]. Nas folhas retangulares se destaca a imaginação do desenhista insone. Agora, abertos e desencuadrados os papéis, montados para a exposição, o recolhimento do insone se tornou a vigília da galeria, do museu: os cadernos insones se oferecem, assim, à curiosidade dos olhares alheios, à circulação dos espectadores. Entrar na exposição significa agora abrir o que estava fechado e potencializar a vigília do insone no espaço público, na corrente da sociabilidade e das vinculações comunitárias”.

controversa: ao mesmo tempo em que é aclamada por críticos que desaprovam o trabalho de Toledo e vêem nesta série sua melhor fase, como Raquel Tibol⁹⁷, por exemplo, grande parte do público desaprova. Os comentários deixados no livro de visita⁹⁸ da exposição diziam que a exposição “fedia” como a merda. Numa conversa informal com a funcionária do Museo de la Secretaría de la Hacienda y Crédito Público, Nadia Hernández, ela contou que muitas pessoas pensavam que Francisco Toledo havia entregue esses cadernos como um “rechazo”, uma forma simbólica de criticar o governo, como se, literalmente, estivesse dando sua própria merda ao seu país, ao seu povo. Mas ela diz: “Es visible que los cuadernos son muy bien hechos, muy bien elaborados. Su trabajo es de un artista metodoso. Y de los cuadernos derivan otros trabajos de Toledo, obras avulsas”⁹⁹. Nadia me conta que depois de 2000, ano da doação de Toledo ao Programa *Pago en Especie*, muitos artistas passaram a entregar qualquer coisa como pagamento ao Programa: materiais de baixa qualidade, sem cuidado. É como se pensassem: “Se Francisco Toledo pode entregar *qualquer merda*, eu também posso”. Mas, claro, como será visto, os cadernos de Toledo não eram “qualquer merda”; simplesmente tratavam do tema.

Em seus cadernos, Toledo permitia uma abertura imaginativa utilizando o que Italo Calvino chamou de “Imaginário indireto”, que é o conjunto de imagens que a cultura fornece – seja ela a cultura de massa ou as tradições. Os desenhos dos *Cuadernos de la mierda* valorizam o uso da imaginação. Calvino lembra que uma pessoa taxada como “alguém que está com a cabeça nas nuvens; no mundo da lua” geralmente é aquela que tem grandes ideias. O poder da imaginação, valorizado na infância, é desprezado na idade adulta – não somos educados para imaginar. No entanto, a imaginação não está dissociada da observação, fundamental para a formulação do conhecimento. *Palomar* (1994), de Italo Calvino, é um exemplo de como a observação e a descrição podem vir a se tornar

⁹⁷ Raquel Tibol (1923 – 2015) foi crítica, historiadora de arte mexicana e cronista cultural. Trabalhou como secretária de Diego Rivera. Não tinha receios de fazer duras críticas aos artistas e afirmava que gostava de “cultivar um inimigo novo a cada dia”. Sobre Toledo, ela disse, numa entrevista a Alejandro Ipiña, em 2013, que o considerava um “magnífico ilustrador” e que os *Cuadernos de la mierda* se destacavam. No entanto, via seus grandes quadros como ruins e não o admirava como ceramista. Disponível em <<https://www.fronterad.com/de-paseo-con-raquel-tibol-secretaria-de-diego-rivera-por-el-arte-mexicano/>>. Acesso em: 08/jan/2020.

⁹⁸ Alguns comentários do livro de visitas da exposição coletados por Abelleira continham teor de desaprovação no sentido de que a decadência do país era refletida no tema escolhido; que Toledo já estava cansado e que o público também (ABELLEYRA, 2001, p. 216).

⁹⁹ Tradução livre: “É visível que os cadernos são muito bem feitos, muito bem elaborados, um trabalho de um artista metodoso. E desses cadernos vão derivar outros trabalhos de Toledo, obras avulsas” (Conversa com Nadia Hernández no Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Ciudad de México, em 14 de fevereiro de 2019).

descobertas. É uma forma de contemplação do mundo, mas uma contemplação inquieta. Etienne Samain refere-se a essas pessoas imaginativas como “poetas distraídos”: “Grandes pessoas que nada sabem, no entanto, sabem da lua, das estrelas, das nuvens, das suas formas, das suas cores, de seus deslocamentos, de suas transumâncias, de suas histórias” (SAMAIN, 2011, p. 31).

Angélica Abelleira (2001) expõe o momento da vida do artista em que ele fazia aulas na Escuela de Bellas Artes de Oaxaca, com seus dezessete anos e que precisou de modelos vivos como exercício de proporções corporais. E foi só. Toledo confessou a Abelleira: “Me interesa mucho el cuerpo, sin embargo he usado poco la copia del natural. Lo que más utilizo son varios espejos para los autorretratos. Todo lo demás en mi obra es resultado de la invención, a partir de los recuerdos”¹⁰⁰ (TOLEDO in: ABELLEIRA, 2001, p. 110). Na sua juventude, Toledo transgrediu padrões quando tomou como modelo sua cadela Chollo ao longo da década de 1990. Ademais, seguia produzindo de acordo com sua imaginação.

No famoso ensaio “O pintor da vida moderna”, publicado originalmente em 1863 no jornal *Figaro*, Charles Baudelaire descreve o pintor Constantin Guys e suas facetas pictóricas, evidenciando o que há de moderno na obra desse artista considerado “menor”. Para Baudelaire, a grandiosidade não está apenas nos clássicos: nem tudo está em Rafael ou Racine, os grandes mestres da modernidade, como Guys, conseguem extrair a eternidade na fugacidade, no transitório. A curiosidade, para o pintor, é ponto de partida – e isso não o faz diferente dos demais, no entanto, há um ponto de diferenciação em Guys que é o fato de Baudelaire considerá-lo um “homem do mundo”. Isso significaria dizer: “homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus usos; *artista*, isto é, especialista, homem preso à sua palheta como o servo à sua gleba” (BAUDELAIRE, 2010, p. 24). Guys não gostava de ser chamado de artista, assim como Francisco Toledo¹⁰¹. Mas o que Baudelaire via em C. Guys era um olhar semelhante ao da criança que vê o mundo cheio das novidades, um olhar sempre inebriado, a convalescência. Assim, sua tese é a de que todo pensamento

¹⁰⁰ Tradução livre: “Me interessa muito o corpo, no entanto, tenho usado pouco a pouco a cópia do natural. O que mais utilizo são vários espelhos para os autorretratos. Com esta exceção, minha obra é resultado da invenção, a partir de minhas recordações”.

¹⁰¹ “Não gosto de definições, não sou gente de definições e ainda menos dessas como ‘criatividade’ e demais rótulos” (tradução livre). Disponível em: <<https://www.viveoaxaca.org/2017/12/Toledo.html>>. Acesso em: 26/09/2018.

sublime vem acompanhado de um espasmo nervoso, mas o homem de gênio tem os nervos sólidos e a criança, fracos. Nesse sentido, o gênio é aquele que tem a infância recuperada, “a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma involuntariamente acumulada de materiais” (BAUDELAIRE, 2010, p. 28).

Espaços físicos e temporais, no entanto, separaram Constantin Guys e Francisco Toledo. O que os aproximou foi o fato de pintarem de acordo com a memória, e não segundo o modelo. Francisco Toledo pintava, gravava e esculpia guiado pela imaginação. Um “poeta distraído”. Não utilizava modelos vivos. Seus desenhos eram imaginados, criados, rememorados. Os cadernos de desenhos são objetos íntimos, em que geralmente os artistas não têm a intenção de expô-los, eles acabam tornando, muitas vezes, espaços para esboços. Ou, como diria Reifschneider (2018, s/p): “Os cadernos de desenho são elaborações íntimas, feitas pelos artistas para eles mesmos, para suprimir a vontade de desenhar, de tomar notas, de desenvolver ideias”. Sendo os cadernos algo tão íntimo e sendo também a merda um assunto tabu (sobretudo no México, como veremos no capítulo 2), é válido pensar que a *equação* “caderno + merda” poderia ter um destino mais oculto e de difícil acesso¹⁰². Carlos Molina¹⁰³ defende a ideia de que os autorretratos de Francisco Toledo vendem, são facilmente encontrados, são valorizados porque retratam alguém já com seu valor. Os cadernos da merda foram os “eleitos” para serem doados para o Programa *Pago en Especie*, e depois da exposição, bem criticada inclusive negativamente, ficaram ocultos aos olhos do público, seguindo uma lógica que autoriza um pensamento “purista”, “moralista”, “artisticamente polido”. Já os autorretratos estão acessíveis a qualquer público sem necessitar de grandes burocracias para encontrá-los.

1.2.1 Notas, esboços e “consignações do instante”

Dentre as funções de um caderno de artista, as mais recorrentes são as de um espaço para esboços, rabiscos, anotações. Como já mencionado, nas contracapas dos *Cuadernos de la Mierda* havia notas de Toledo, assim como da SHCP com informações catalográficas (numa maneira aparentemente amadora para registrar dados, já que as marcas intervinham no suporte artístico, que no caso dos cadernos, também se mesclavam

¹⁰² Como veremos no item A “*via crucis*” ao objeto.

¹⁰³ Em conversa informal em novembro de 2018.

com a obra, pois Toledo anotava e/ou pintava nas capas e contracapas). O tipo de caderno em que artistas fazem suas experimentações é conhecido como *sketchbook*. De acordo com Luciano M. Souza (2015, p. 20), “um *sketchbook* pode ser definido como um livro, um caderno ou um bloco com páginas brancas e é frequentemente usado por artistas para desenhar ou pintar como parte do processo criativo”. Ele lembra ainda que o uso não se restringe a isso: pode ser também utilizado para fins de viagens, como um diário de bordo, na vontade e necessidade de registros (memórias e/ou informações úteis), estudos da natureza ou artísticos. Além disso, pode-se usar o *sketchbook* para “as digressões e as viagens internas dos artistas enquanto desenvolvem ideias soltas ou para um determinado trabalho” (SOUZA, 2015, p. 20). A visão deste autor traz um valor adicional aos *sketchbooks*: a ponte entre o pensar e o fazer, o vínculo estabelecido na intersubjetividade que liga pessoas, experiências estéticas e comunicacionais. Nessa perspectiva ampla e cheia de potências significativas, não há um fechamento para o conceito, de modo que ele investiga “o que pode ser um *sketchbook*” e não “o que é”. O *sketchbook* pode ser companhia, proximidade, lugares para pensar e compartilhar afetos – ainda que sejam depositários de confissões e intimidades que não objetivam exposições públicas. Por outro lado, é sempre uma incógnita se realmente os artistas desejam que seus diários/cadernos não sejam vistos (e sabem, contudo, que postumamente poderão se tornar conhecidos e/ou publicados). Os da merda foram liberados em vida pelo próprio Toledo para exposição. Dessa forma, há que se pensar se quando preenchidos, já não tinham a intenção de vir a público um dia.

Carlos Monsiváis (2003, p. XI) ressalta que os cadernos de apontamentos, de desenhos ou de “consignações do instante” são muito equivalentes a diários pessoais, mas nunca os são radicalmente privativos. Segundo ele,

en una libreta las intimidades se convierten en proyectos, los detalles cotidianos son obsesiones o anuncios de nuevas insistencias, los dibujos presagian cuadros y grabados, y el orden de calidad obtenido es fruto, bajo presión, de la intuición y la disciplina. Las libretas de trabajo dejan en claro o miniaturizan el virtuosismo del artista, y no discrepa de la tendencia Francisco Toledo, cuyas libretas son tanto un compendio de adelantos y de notas como logros en sí mismas, lo que vendrá y lo que ya está, sin pasado y porvenir que disminuyan la característica central, la presencia de las confesiones, es decir de instancias más que reveladoras de una mirada que va del entrenamiento a la recapitulación del sentido estético (MONSIVÁIS in TOLEDO, 2003, p. XI)¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Tradução livre: “em um livreto as intimidades se convertem em projetos, os detalhes cotidianos são obsessões ou anúncios de novas insistências, os desenhos pressagiam quadros e gravuras, e a ordem da

Como caderno de experimentações artísticas e anotações pessoais (idílicas, inclusive) o de Frida Kahlo (1907 – 1954) ficou bastante conhecido: era um diário, mas constavam ali esboços de desenhos, muita cor, muita tinta, muitos rabiscos e poemas. De igual maneira, Pablo Picasso, ao longo da sua vida, teve seus cadernos de notas, que também funcionavam como um diário de anotações íntimas. Têm-se notícias de 175 deles e alguns apresentam o germe de grandes obras, além de conter as mudanças e transformações do processo artístico.

Há cadernos que são preenchidos já com a certeza de que um dia serão lidos, uma espécie de registro *in memoriam*. Outros, levam o desejo de que sejam destruídos. A referência aqui é Cioran: após sua morte, Simone Boué encontrou 34 cadernos idênticos quando reunia seus manuscritos para entregar à Biblioteca Doucet. Eles diferiam somente nos dados contidos nas capas que marcavam um número e uma data. Em seu escritório ficaram por quinze anos e nunca chamaram a atenção das pessoas porque sobre a mesa parecia ser sempre o mesmo. Boué (2004, p. 13) diz que na lombada dos cadernos I, II, IV, VIII e X ficou o registro: “Para destruir” e no primeiro caderno ele escreveu que todos eram para ser destruídos. Continua Boué:

Y, sin embargo, los guardó y ordenó cuidadosamente... Los ayudaron a ajustar cuentas con el universo y sobre todo consigo mismo. Día tras día, desgrana fracasos, sufrimientos, angustias, terrores, rabias, humillaciones. De trás de este desgarrador relato secreto se eclipsa el Cioran diurno, burlón y tónico, divertido y cambiante. Pero, ¿acaso no afirmó en varias ocasiones que sólo tomaba la pluma cuando tenía deseos de ‘pegarse un tiro’? (BOUÉ in CIORAN, 2004, p. 12)¹⁰⁵

Mas Boué percebe que algumas vezes ele escrevia como forma de ter companhia: se sentiu sozinho durante toda sua vida. Os fragmentos que ela reuniu e preparou para a publicação, não conseguiu vê-los: num acidente, ela faleceu quando o livro estava em sua fase final.

qualidade obtida é fruto, sob pressão, da intuição e da disciplina. Os livretos de trabalho deixam claro ou miniaturizam o virtuosismo do artista, e não diverge da tendência Francisco Toledo, cujos livretos são tanto um compêndio de adiantamentos e de notas como alcances em si mesmos, o que se verá e o que já está ali, sem passado ou porvir que diminuam a característica central, a presença das confissões, ou seja, de instâncias mais que reveladoras de um olhar que vai do treinamento à recapitulação do sentido estético”.

¹⁰⁵ Tradução livre: “E, no entanto, os guardou e os ordenou cuidadosamente... Eles o ajudaram a ajustar as contas com o universo e, sobretudo, consigo mesmo. Dia após dia, debulhou fracassos, sofrimentos, angústias, terrores, raivas, humilhações. Por trás desta história secreta de partir o coração, se reveste o Cioran diurno, enganador e cheio de vigor, divertido e mutante. Mas acaso ele não afirmou, em várias ocasiões, que só pegava a caneta quando tinha o desejo de dar um tiro em si mesmo?”

Os cadernos parecem funcionar como lugares da falta, da incompletude. Nestes espaços as páginas brancas são preenchidas por cores ou palavras que tentam tapar algum vazio existencial. Não é fortuito o fato de muitos artistas possuírem cadernos, pois estão sempre buscando completar a eterna incompletude e fazendo deles diferentes usos: espaços para poemas, diários, anotações, desenhos. Toledo desenhava. Cioran escrevia aforismos e pensamentos. Anita Malfati anotava e guardava ali imagens pouco conhecidas de sua produção. Leonardo da Vinci tinha o desejo de organizar os papéis, muitas vezes soltos, de acordo com os assuntos em comum: escritas, diagramas, ideias. Iberê Camargo registrava informações sobre cada quadro que pintava, na ânsia de preservar seus projetos: entre os cadernos de anotações e desenhos que mantinha, era comum encontrar informações sobre cada quadro realizado, evidenciando a busca do artista em preservar um conjunto de sua produção. Quase sempre os cadernos são íntimos e só são mostrados/descobertos após a morte do artista. Os de Francisco Toledo, apesar de terem sido expostos por sua própria vontade “em vida”, possui um acesso difícil e burocrático, o que já caracteriza uma distinção em relação às outras obras.

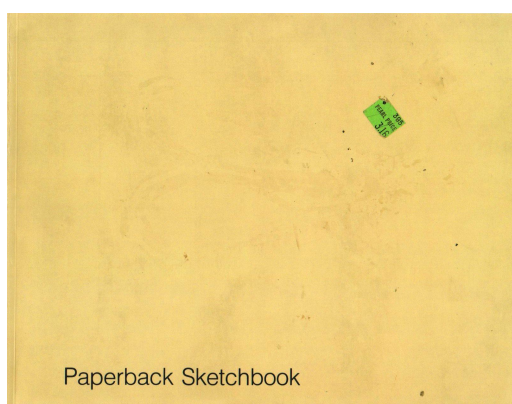


Figura 13 – Capa *Cuaderno de Apuntes/Sketchbook*.

Os vinte e sete cadernos de Toledo (inclusos nessa relação os da merda) poderiam ser considerados *sketchbooks*, embora ele não os nomeasse dessa forma. Ele denominou exatamente assim, contudo, outro caderno de 2003: *Francisco Toledo: Libreta de apuntes /Sketchbook*. A ideia para a publicação deste caderno de apontamentos surgiu em Nova York quando Armando Colina¹⁰⁶ esteve na mostra “Je suis le cahier”¹⁰⁷, com os cadernos

¹⁰⁶ Na época, Diretor da Galeria Arvil.

¹⁰⁷ Tradução livre: “Eu sou o caderno”.

de desenho de Picasso, e fez o convite a Toledo para publicar seus “esboços”. O livro “nasceu” então a partir de suas 80 folhas de 21,2 x 27,7 cm feitas com lápis, tinta, aquarelas e guaches no final dos anos de 1980. A capa do livro é um *facsimile* do caderno original, com manchas e marcas do tempo, e aparece, inclusive, a etiqueta de preço do produto. Não contém notas nos desenhos, vê-se, no entanto, apenas a dedicatória de Toledo em letra cursiva: “Armando, este es el regalo, febrero de 1988”¹⁰⁸.

De la Cuesta (2003, V) compara os esboços de Toledo com os de Picasso e afirma que os do primeiro são mais espontâneos e menos experimentais, às vezes mais diretos e impulsivos que o segundo. E completa:

La colocación y la forma de los objetos son equilibradas; la expresión de las figuras traduce rigurosidad, como si el proceso creativo hubiese llegado ya a su estado final. Picasso, en cambio, bosqueja deliberadamente a base de intuiciones, de un concepto, de ideas, de una emoción vivida, de un impacto extraordinario. Experimenta sin cesar hasta que está contento, hasta que sus dibujos se le escapan... Picasso aprende probando y jugando, mientras que Toledo aprende haciendo (DE LA CUESTA in: TOLEDO, 2003, p.V)¹⁰⁹

Não fica de fora das comparações a temática do erotismo, presente em ambos: aqui De la Cuesta (2003) vê que Toledo usa sobretudo animais e mulheres; enquanto que Picasso o par homem-mulher. Ela comenta que os apontamentos de Toledo deixam mais claro o poder de imaginação do que em sua obra definitiva, são caminhos potentes de reflexões que poderão frutificar obras posteriores, e, nesse sentido, são “projetos” ou “anúncios de novas insistências”, como disse Monsiváis. Os cadernos, assim, podem ser lugares de incertezas, do movimento da obra dos artistas. Nunca estão completos, são lugares de inacabamentos. Os cadernos podem gerar possibilidades. De la Cuesta afirma: “Es una verdad trivial que las obras maestras no se crean de forma espontánea”¹¹⁰ (DE LA CUESTA in TOLEDO, 2003, p. VI). Toledo os utilizava com as duas finalidades: gerar obras e, ao mesmo tempo, tornar seus desenhos “obras já finalizadas”, com um fim em si mesmas.

¹⁰⁸ Tradução livre: “Armando, este é o presente, fevereiro de 1988”.

¹⁰⁹ Tradução livre: “A colocação e a forma dos objetos são equilibradas; a expressão das figuras traduz rigorosidade, como se o processo criativo houvesse chegado já ao seu estado final. Picasso, por sua vez, esboça deliberadamente a base de intuições, de um conceito, de ideias, de uma emoção vivida, de um impacto extraordinário. Experimenta sem cessar até que fique contente, até que seus desenhos os escapem... Picasso aprende provando e brincando, enquanto Toledo aprende fazendo.”

¹¹⁰ Tradução livre: “É uma verdade trivial que as grandes obras não se criam de forma espontânea”.

1.3 A “via crucis” ao objeto

Minha estadia no México objetivava encontrar os *Cuadernos de la mierda*, de Francisco Toledo, vê-los, fotografá-los, analisar os desenhos, escrever sobre eles. Em segundo lugar, tentaria uma entrevista com o Toledo, já sabendo das dificuldades que enfrentaria. Assim, desde minha chegada no Distrito Federal – México, saí em busca desses cadernos. As consultas pela internet¹¹¹ me indicavam que eles se encontravam no Museo de la Secretaría de la Hacienda y Crédito Público, na Rua Moneda 4, Centro Histórico. Ali fui logo após os festejos do *día de los muertos*, no início de novembro. Explicava minha busca para os funcionários do museu, geralmente guardas, pois eram somente eles quem estavam “disponíveis” no recinto. E ouvia sempre: “Agora vão mudar todo o pessoal (funcionários) pois em 01/12/2018 muda o governo no México. Você tem que esperar essa mudança e vir depois”. Nunca me passavam um contato e diziam, muitas vezes, que as obras do Programa *Pago en Especie* não ficavam ali e tampouco sabiam me informar onde estavam (sentia um desconhecimento por parte deles e isso me desanimava significativamente). Nas buscas, consegui alguns contatos que poderiam me abrir caminhos, mas poucos e-mails ou mensagens telefônicas eram respondidos. A biógrafa Angélica Abelleira, ao contrário, foi muito solícita ao passar o contato de Natalia, uma das filhas de Toledo. A recomendação que tive, posteriormente, era que o melhor seria falar com Graciela, a irmã, que cuidava da Galería Juan Martín, na Cidade do México. Entrei em contato, mas não tive respostas.

No dia 23 de novembro fui a Oaxaca – Oax. Era o lançamento do livro *Marco Antonio Cruz*¹¹² – *Relatos y posicionamientos (1977-2017)* no Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo. A ocasião era propícia para encontrar amigos próximos de Francisco Toledo, conversar com eles, ou talvez encontrar o próprio Toledo no evento. Além do autor do livro, que participou de protestos e registrou inúmeras imagens dos movimentos de esquerda no México, estava presente Alfonso Morales, que apresentou o livro de Cruz e falou sobre seu trabalho. Morales foi amigo de Toledo e após o evento, conversamos. Falei

¹¹¹ Dentre os *sites* visitados, um dos com maiores reconhecimentos era o do Periódico *La Jornada*. Disponível em <<https://www.jornada.com.mx/2003/02/17/02an1cul.php?printver=0>>. Acesso 31/out/2018.

¹¹² Marco Antonio Cruz (1957) nasceu em Puebla e teve formação como pintor. É fotógrafo de imprensa desde 1979. Fundou *La Jornada*. Seu trabalho carrega a informação, mas não deixa de mostrar um estilo bem pessoal. Em 1984 criou e dirigiu a agência *Imagenlatina*. Tem sido premiado em diversos concursos fotográficos. Foi coordenador do departamento de fotografia da revista *Proceso* e editor da agência *Procesofoto* de 2006 a 2012 (MORALES, 2018, p. 7).

das buscas pelos cadernos e ele me disse que lembrava que há uns cinco anos atrás esses cadernos estavam no IAGO, ficaram lá por um tempo, mas depois Toledo os retirou e os guardou em sua biblioteca pessoal, em sua casa. E complementou: “Nos es posible que Francisco Toledo haya pagado con todos los cuadernos. Él puede ter mandado las reprografías”¹¹³. Realmente no *site* da Secretaria da Fazenda encontramos as reprografias, no entanto, em péssima resolução – o que tornava totalmente inviável um estudo dessas imagens. Além disso, intrigava-me esse ocultamento sobre os originais. A afirmação de Morales ia na contramão de tudo o que eu havia lido sobre o “paradeiro” dos cadernos. Teria fundamento tal afirmação?

Nessa mesma ocasião, me passaram o contato de Regina Mejía, encarregada dos meios de comunicação de Toledo. Escrevi a ela, propus uma conversa e questionei sobre o “destino” dos cadernos. Nunca obtive retorno.

Segui com minhas buscas. Já na Cidade do México, sempre que podia, passava pelo museu da SHCP e perguntava a algum funcionário diferente sobre os materiais do Programa *Pago en Especie*. No dia 08 de janeiro de 2019, tentei novamente. Falei com uma guarda na entrada do museu. Dessa vez foi diferente: ela me deu um crachá, pediu que eu esperasse uns minutos e foi até a secretaria da instituição. Em seguida, pediu que eu entrasse. Na sala, relatei o que buscava e a funcionária me orientou: eu deveria ir à sede do museu, que ficava na Rua Guatemala, 80, Centro Histórico. Era próximo dali. Lá, recomendaram-me que falasse com Nadia Hernández e assim fiz. Nadia então me pediu que escrevesse um ofício especificando se somente consultaria os cadernos ou se desejava fotografá-los; em que consistia a consulta e como eu a utilizaria depois de consultá-los. Deveria incluir os dados do Prof. Dr. Carlos Molina, papel timbrado da universidade e ser assinado por ele. Pediu que as fotografias fossem feitas em celular (baixa resolução). O documento seria enviado em nome de Adriana Castillo Román¹¹⁴ com cópia para Maria de los Ángeles Sobrino¹¹⁵. Segui as instruções e na semana seguinte levei o ofício. Nadia me disse que provavelmente dentro de dois dias eu teria um retorno e poderia ir fotografar. Mas a resposta não veio. No dia 23 de janeiro escrevi um e-mail questionando a demora e enviei novamente um ofício, agora digitalmente. Sobrino me respondeu no dia 12 de

¹¹³ Tradução livre: “Não é possível que Francisco Toledo tenha pagado com todos os cadernos. Ele pode ter mandado as repografias.”

¹¹⁴ Diretora Geral de Promoção Cultural e Acervo Patrimonial.

¹¹⁵ Subdiretora do Controle de Coleções do Museu da SHCP.

fevereiro de 2019 que minha petição tinha sido autorizada – eu deveria, então, levar um pen-drive e eles mesmos me passariam as fotos dos cadernos em alta resolução e que ela gostaria de conversar comigo.

Dois dias após seu e-mail, fui à sede da SHCP. Enquanto Sobrino falava sobre os *Cuadernos de la mierda*, sobre o trabalho de Toledo e me recomendava não repassar as fotos, Nadia foi providenciar a cópia das pastas dos quinze cadernos ao meu pen-drive. Foi Nadia também quem redigiu um documento¹¹⁶ em que assinamos (ela e eu) onde se atestava a proibição de se reproduzir as imagens e a solicitação de uma cópia da minha tese para a SHCP do México. As imagens entregues no pen-drive estavam em boa resolução¹¹⁷ e tornou viável meu trabalho de análise iconográfica a partir de então.

Devo dizer que as dificuldades e impossibilidade de encontrar/ver os originais nunca me satisfez inteiramente. Sempre fico pensando na conversa com Morales e nos motivos reais de não poder acessar o material. Na biografia escrita por Abelleira (2001, p. 229) ela afirma que durante quatro anos os cadernos estiveram no escritório do acervo patrimonial da SHCP, mas que, em meados de 2001, foi para a capital oaxaquenha em transporte blindado e cercado de segurança com a finalidade de serem exibidas no Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO). Consta na biografia que foi firmado um acordo, a pedido de Toledo, para que a série permanecesse em Oaxaca, uma vez que ele reclamava por não haver obras suas em nenhum espaço da cidade e que lhe parecia lógico que a Secretaria da Fazenda as transportasse para lá. Toledo não se conformava com o fato de que todo o pagamento de obras (convertidos em impostos) ficassem guardados apenas na Cidade do México; para ele era importante que elas fossem vistas nos museus. Além disso, existe uma informação no site *La Jornada* que ratifica a informação acima e parece colocar em xeque a custódia dos cadernos no Museu da SHCP. Em 17 de fevereiro de 2003 foi publicado¹¹⁸:

El artista juchiteco Francisco Toledo se sumó al Programa Pago en Especie, de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, con la entrega, hace dos años, de 27 cuadernos de trabajo. La condición era que *Los cuadernos de la mierda*, integrados de mil 745 imágenes, hechas con dibujo en tinta, gouaches y acuarelas, se quedaran en Oaxaca, porque, como pasó con Rufino Tamayo, no

¹¹⁶ Cópia do documento encontra-se nos anexos da tese.

¹¹⁷ Em média as dimensões de cada foto eram de 2896 x 1944. E o tamanho de cada imagem de aproximadamente 1,32 MB.

¹¹⁸ Disponível em <https://www.jornada.com.mx/2003/02/17/02an1cul.php?origen=cultura.html> Acesso em 20/set/2019.

hay forma de ver allá un solo Toledo. Después de su exhibición en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (Maco), recinto que recibió en custodia los cuadernos de trabajo, una selección de 140 imágenes será mostrada a partir del 19 de marzo en el Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (Moneda 4, Centro Histórico) como parte del decimonoveno Festival de México en el Centro Histórico¹¹⁹.

Há quem duvidasse que os cadernos estivessem na Secretaria da Fazenda, contrariando os argumentos de seus funcionários. Ouvi o mesmo questionamento de mexicanos e de brasileiros: “Mas se o órgão é público, por que não permitem o acesso de um pesquisador? Será que esses cadernos não foram roubados?” Maria de los Ángeles Sobrino argumentou que devido ao estado de conservação dos cadernos, o acesso era proibido para que eles não se danificassem ou deteriorassem ainda mais. No entanto, penso que a “desmontagem” dos cadernos para a exposição “Los cuadernos de la mierda” que circulou em cidades como Guadalajara, Oaxaca e Cidade do México pode ter proporcionado um dano bem maior ao material, uma vez que expor os desenhos, isto é, despregá-los de uma estrutura de caderno e emoldurá-los, implicava na desmontagem e remontagem – ao passo que o acesso de um pesquisador estaria sempre amparado pelos recursos próprios dos arquivos. O uso de equipamentos de proteção é importante tanto para a preservação dos bens quanto para o próprio pesquisador, que se encontra em meio a pó, ácaros, e deve preservar, além do material, sua saúde¹²⁰. Sabendo que os grandes arquivos possuem formas de preservação: luvas, máscaras, jalecos entre outros acessórios, não seria necessário tocar os cadernos (o mínimo suor das mãos danificaria os materiais), mas seria, sim, de grande satisfação poder vê-los.

¹¹⁹ Tradução livre: “O artista juchiteco Francisco Toledo se somou ao Programa *Pago en Especie* da Secretaria da Fazenda e Crédito Público, com a entrega, há dois anos, de 27 cadernos de trabalho. A condição era que *Los cuadernos de la mierda*, integrados de 1745 imagens, feitas com desenho em tinta, guaches e aquarelas, ficassem em Oaxaca, porque, como aconteceu com Rufino Tamayo, não há forma de ver lá um só Toledo. Depois de sua exibição no Museu de Arte Contemporânea de Oaxaca (MACO), recinto que recebeu em custódia os cadernos de trabalho, uma seleção de 140 imagens será mostrada a partir de 19 de março no Museu da Secretaria da Fazenda e Crédito Público (Moneda 4, Centro Histórico) como parte do décimo nono Festival do México no Centro Histórico.”

¹²⁰ Os acervos de bibliotecas e museus em geral são constituídos de livros, mapas, fotografias, obras de arte e utilizam, como suporte da informação, tintas e papéis, que são materiais nocivos à saúde - podem ocasionar rinites, irritação ocular, dermatites, problemas respiratórios, entre outros.

1.4 Se busca a Francisco Toledo

O primeiro momento de aproximação efetiva da obra e dos feitos de Francisco Toledo aconteceu em outubro de 2016 quando fui à Cidade do México e à Oaxaca. Foi um período de entrar em contato com materiais não encontrados no Brasil, de conhecer bibliografia e autores que me ajudariam a levantar o “estado da arte” na pesquisa doutoral, ainda que a duração da viagem fosse de apenas dez dias. A memória se constrói de afetos e sensações e a cidade de Oaxaca me nutriu de boas energias para seguir na pesquisa da obra de Toledo. Naquela ocasião conheci o Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO), o Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo, o Centro de Artes San Agustín (CaSa) e o Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO) – instituições fundadas por ele.

O estado de Oaxaca está localizado no centro da Mesoamérica e recebeu influências tanto do altiplano central quanto da região maia, desenvolvendo culturas próprias como a zapoteca e a mixteca. Rauda Jamis (2015, p. 22) descreve as paisagens oaxaquenhas como uma continuidade de cores e sensações:

Os astecas tinham-no chamado Huaxyacac, “lugar onde cresce a cabaça”. Os espanhóis o rebatizaram com o nome de Oaxaca. É uma província, no sudoeste do México, onde as montanhas vão rumo ao mar, o verde toca o róseo, que toca o malva, que alcança o azul do Pacífico. Encostas áridas se acercam de uma flora encantadora. Por vezes, o sol é tão forte que chega a queimar o coração (JAMIS, 2015, p. 22).

Culturalmente, é um estado de tradições. José Mariano Levya (2018, p. 71) destaca que em seus primórdios (e hoje com algum resquício) a população falava um idioma próprio. A língua zapoteca, assim como a mixteca, é uma língua tonal, o que significa que o tom e a força da voz podem diferenciar uma palavra da outra. O termo “zapoteca” (“Tzapotécatl”) tem origem no náhuatl. Este povo se denominava “bee’ zaa” ou “vinizá”, que no idioma zapoteco quer dizer “gente das nuvens”. Monte Albán, San José Migote, Yagul, Dainzú, Limbityeco e Mitla são as cidades mais conhecidas dessa região, e deixaram seus traços arquitetônicos em outras grandes cidades mesoamericanas. A cerâmica desses povos, por exemplo, pode ser encontrada atualmente em Teotihuacán, o conhecido “bairro oaxaquenho”. Zapotecas e mixtecas criaram uma arquitetura peculiar e também podemos perceber um estilo particular nas cerâmicas e esculturas. As tumbas

zapotecas ganham destaque na arquitetura, especialmente as do monte Albán, onde se desenvolveu um grande centro cerimonial.

Os zapotecas acreditavam que haviam surgido do mais profundo da terra, do coração das montanhas. “Sus cuerpos habían sido primero de piedra y después de carne.” (TIBOL, 1988, p. 27)¹²¹ Conviveram com mixtecos, mazatecos, ixcatecos, chinantecos, mixes, zoques, huaves, chontales, chatinos, popolocas, amuzgos. Preferiam a paz à guerra. Tibol os caracteriza:

Creían que los seres y las fuerzas de la naturaleza estaban regidos por espíritus tutelares y espíritus maléficos. Fueron sabios en medicina, aritmética y astronomía. Establecieron su calendario, contaron su historia, describieron su geografía. Gustaban de la danza, la música y los juegos. El cromatismo de sus decoraciones estaba constituido por gris, café, crema, rojo, negro, blanco (TIBOL, 1988, p. 27)¹²².

Do ponto de vista geográfico, o estado situa-se numa região privilegiada que impulsiona o desenvolvimento cultural da região. Têm-se ali importantes vales (Nochixthén e Oaxaca) que estabeleceram centros populacionais, pois contam com a fertilidade das terras, a irrigação e a acessibilidade. Oaxaca de Juarez, a capital do estado, está situada nos Valles Centrales e tem grande destaque tanto pela sua localização (centro da região oaxaquenha) quanto por sua extensão. Na próxima página, o mapa do México e o mapa específico do estado de Oaxaca.

Essa viagem, embora curta, foi essencial para compreender um pouco mais o que Toledo representava naquele estado e em seu país. Consegui bibliografias importantes e conversei com seus conterrâneos, o que considero crucial para aquele momento.

Do final de 2016 até o final de 2017 escrevi o que eu imaginava que seria “a metade” da tese. Em novembro de 2017 passei pelo exame de qualificação e percebi que o texto estava “sufocado” por teorias, inclusive midiáticas, que não contribuíam para um conhecimento efetivo do objeto e deixavam tudo mais hermético. Após a qualificação, com a recomendação de tirar toda a parte midiática, fui deixando o texto fluir com as teorias mais diluídas, uma escrita mais livre e com os relatos das experiências entrosados no texto, sem divisões, sem a necessidade de incluí-los como “anexo”, conforme recomendação da

¹²¹ Tradução livre: “Seus corpos haviam sido primeiro de pedra, depois de carne”.

¹²² Tradução livre: “Acreditavam que os seres e as forças da natureza estavam regidas por espíritos maléficos. Foram sábios em medicina, aritmética e astronomia. Estabeleceram seu calendário, contaram sua história, descreveram sua geografia. Gostavam da dança, da música e de atividades lúdicas. O cromatismo de suas decorações estava constituído por cinza, café, creme, vermelho, preto, branco”.

se refere somente ao sentido “físico”. O contato com seus comentadores, assim como o acesso aos críticos e aos materiais recolhidos me aproximaram, de alguma forma, do artista. Em novembro de 2018, fui rapidamente a Oaxaca, num final de semana. Nessa visita rápida, adquiri a obra completa, que acabava de sair pelo Citibanamex. Após a ida a Oaxaca, fui a Guadalajara. Lá encontrei com o poeta Alberto Blanco, grande amigo de Toledo. Conversar com ele e ouvir suas histórias me deram elementos para pensar minha escrita.

Alguns meses mais vivendo na Cidade do México, as conversas com Carlos Molina, as aulas com o López Austin, as idas à Secretaría de la Hacienda y Crédito Público e as leituras sobre o oaxaquenho foram “esculpindo” aquela peça disforme que era meu objeto de pesquisa no início do doutorado. Mas as cobranças por uma entrevista com Toledo chegavam por muitos lados¹²³, por isso, mesmo sabendo o quão difícil era falar com ele, esgotei as possibilidades o quanto pude. Escrevi para sua irmã Graciela Toledo e nunca tive respostas. López Austin me desejava “boa sorte” e sempre me recordava da falta de paciência de Toledo com acadêmicos e jornalistas. No meu último mês de doutorado-sanduíche no México, fui uma vez mais a Oaxaca. Passava meus dias no IAGO, mas nunca encontrei Toledo. Os funcionários dali já me conheciam. O tempo em que eu ficava ali, pesquisava, escrevia, consultava livros de e sobre Toledo. Na seção de artistas brasileiros encontrei livros de Hélio Oiticica, Lasar Segall, Tunga, Regina Silveira, Adriana Varejão, Cildo Meireles, Alfredo Aquino, etc. Eu sabia que grande parte do acervo do IAGO já fez parte da biblioteca pessoal de Toledo e foi doada por ele¹²⁴. Os títulos dessa biblioteca são comprados de acordo com a demanda: há um livro de registro onde o leitor anota os livros consultados e os não encontrados. Mensalmente avaliam os registros e de acordo com a relevância/procura de alguns títulos, o pedido é encaminhado para compra.

Daniel Enrique López Ortiz, que trabalhava no IAGO, dizia que às vezes Toledo aparecia por ali antes de abrir a biblioteca para buscar algum livro. Preferia esses horários por não haver ninguém no local. Ele me recomendava que eu estivesse com as perguntas prontas, pois caso o encontrasse, teria que ser uma abordagem breve, pois provavelmente

¹²³ “Afortunadamente” nunca fui pressionada pelo Prof. Dr. Carlos Molina, que sempre me dizia que a ausência de uma entrevista não desqualificaria o trabalho.

¹²⁴ E isso me fazia pensar em quais artistas brasileiros Toledo conhecia/gostava. Essa também foi uma das perguntas da famigerada entrevista (e do questionário entregue à sua assessora, mas nunca respondido).

ele iria responder minhas perguntas sem parar para conversar, andando mesmo, apressado, desejando que tudo acabasse o mais rápido possível. Com sorte, me responderia umas três perguntas, supunha Daniel. “Es un personaje, – dizia – es irónico, se esquivo, inventa historias¹²⁵”. Esses comentários de Daniel E. L. Ortiz coadunavam com o que Carlos Molina me dizia: Toledo “encarnava” um personagem para falar com as pessoas – Francisco Toledo é um; Francisco Benjamin López Toledo é outro. E durante toda essa busca por Toledo, as tentativas sem êxito, confirmavam minhas leituras sobre a personalidade dele. Verónica Volkow escreveu sobre o seu humor:

bromeando desmiente, derrite, perfora, dice lo que no tenía voz, abre pasadizos en el silencio por los que se escapa [...]. Bromear es como mirar lo no dicho, es abrir espacio a lo que estaba ahí pero acallado, un resaltar la elocuencia de oscurecidos detalles, indagar lo oculto iniciando otro camino. Toledo bromea como pinta, haciendo brotar lo vivo, dando atención. La gracia es su forma de no quedar atrapado en lo que se encuentra, de hallar una salida en lo imprevisto. Se anima, de pronto, lo que parecía quedar fijo allí para siempre como muerto. Se puede escapar por lo que nace, se puede nacer por lo que escapa. El humor es sorpresa en lo que se daba por hecho; garantía de vitalidad, de fidelidad a un mundo interno intensamente vivo (VOLKOW, 2015, pp. 15-16)¹²⁶.

Foi durante esse período de duas semanas em Oaxaca que consegui o contato de Ana Hernández, assessora de Toledo, e começamos a trocar mensagens. Ela me dizia que o “maestro” se encontrava trabalhando, que conversaria com ele sobre uma entrevista, que me escreveria quando tivesse respostas. Mas nunca as tinha. No dia 10 de abril, pedi que eu fosse ao seu escritório, advertiu que Toledo não estaria ali, ela queria me conhecer e explicar sobre a rotina dele. Anotei o endereço: “Callejon de Hidalgo, 115, entre Quetzalcoatl y Jesus Carranza”. Fui e conversamos. Explicou-me que Toledo seguia trabalhando num projeto para uma próxima exposição na Cidade do México e que ele praticamente não lhe dava aberturas para um diálogo, pois seguia focado nesse trabalho, que sua rotina era intensa desde muito cedo até à noite, várias justificativas. Mas enviei meu questionário para Ana por e-mail e pedi que se não fosse possível que eu o entrevistasse, ela poderia fazer as perguntas por mim, se pudesse. Ana me disse que as

¹²⁵ Tradução livre: “É um personagem, - dizia – é irônico, se esquivo, inventa histórias”.

¹²⁶ Tradução livre: “brincando, nega, derrete, perfura, diz o que não tinha voz, abre atalhos no silêncio pelo qual ele escapa [...]. Brincar é como olhar para o não dito, está abrindo espaço para o que estava lá, mas silenciado, destacando a eloquência de detalhes obscurecidos, indagando o escondido iniciando outro caminho. Toledo brinca enquanto pinta, fazendo brotar o vivo, dando atenção. A graça é seu jeito de não ficar preso no que encontra, de encontrar uma saída para o inesperado. Anima, de imediato, aquilo que parecia ficar fixo ali para sempre como morto. Pode-se escapar pelo que nasce, pode-se nascer pelo que escapa. O humor é surpresa no que se dava por fato; garantia de fidelidade a um mundo interno intensamente vivo”.

perguntas poderiam desdobrar em outras e isso dificultaria tudo – e o ideal seria que eu mesma o entrevistasse, por telefone, *skype* ou algum outro meio. Ana conhecia muito bem o artista com quem trabalhava e sabia exatamente dessas nuances de Toledo já observadas por Volkow: “El humor habla lateralmente, no es un diálogo, es un aparte, un agujero, una desviación sorpresiva del discurso”¹²⁷ (VOLKOW, 2015, p.17). Constantemente Ana me escrevia; me perguntava até quando eu ficaria em Oaxaca, e eu ia estendendo cada vez mais minha estadia¹²⁸ naquela cidade. Vi, por fim, que não seria mais possível ficar ali. Esgotei as possibilidades de um encontro e isso também me fez conhecer um pouco mais de Toledo, sua resistência para falar com as pessoas, seu passo apressado, seu ostracismo. E mais uma vez confirmando o que os comentadores diziam a seu respeito, de que ele: “no puede existir en la solemnidad; su gracia indirecta, su exuberancia en sordina la destruyen; saca cangrejos y sapos por la boca. Hay una verdad opuesta a la solemnidad, las cosas no son como se dice”¹²⁹ (VOLKOW, 2015, p. 18).

Para os oaxaquenhos, que estavam acostumados a ver Toledo pelas ruas da cidade, era estranho que eu não o encontrasse. Numa ocasião, eu me escondia de uma chuva forte dentro de uma loja de calçados, no Zócalo oaxaquenho. E eu fotografava a tempestade. Um senhor que trabalhava com carrinho de doces na rua e ali estava pelo mesmo motivo, começou a me fazer perguntas sobre as fotos e não demorou para que chegássemos ao assunto da minha pesquisa e de Francisco Toledo. Seu nome era Jacobo Alberto Acevedo. Dizia-me: “É muito fácil encontrá-lo por aqui... Está sempre caminhado apressado pelas ruas. Passa sempre antes das 9h da manhã”. E me disse que ele morava um pouco para cima do IAGO, numa das casas de arcos da rua Rufino Tamayo. Colocou-se à disposição para ir comigo na manhã seguinte e ficaríamos ali esperando Toledo passar. A generosidade do mexicano era o melhor de tudo, no meu modo de ver. “Me encantava”. E na manhã seguinte o Sr. Jacobo se encontrou comigo na praça e me levou até a casa de Toledo. A vontade que Toledo saísse era mais dele do que minha, ele tinha uma vontade de me ajudar que me emocionava. Para mim, se Toledo passasse e me respondesse algumas

¹²⁷ Tradução livre: “O humor fala lateralmente, não é um diálogo, é uma quebra, um buraco, um desvio repentino do discurso”.

¹²⁸ Essa busca incessante me lembrava um conto de Clarice Lispector chamado “Felicidade Clandestina”, em que uma amiga ia postergando o empréstimo de um livro do Monteiro Lobato a outra, que ia diariamente até a casa da detentora do livro na esperança de pegá-lo e desfrutá-lo. VER: LISPECTOR, Clarice. “Felicidade Clandestina”. In: _____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

¹²⁹ Tradução livre: “Não pode existir na solenidade; sua graça indireta, sua exuberância à surdina a destroem; tira caranguejos e sapos pela boca. Há uma verdade oposta à solenidade, as coisas não são como se diz”.

perguntas, seria gratificante, mas não era fundamental. Para o Sr. Jacobo, seria uma questão de honra que o artista de sua cidade me concedesse uma entrevista. Não satisfeito com a demora, afinal, ele estava perdendo sua manhã de trabalho, o Sr. Jacobo apertou o interfone da casa de Toledo e o solicitou! Disse que a “Senhorita Vanessa Moraes”, de Brasil, estava ali para uma entrevista e que seria muito importante para minha pesquisa etc. Obviamente não permitiram minha entrada.

Toda essa procura ia também formando meu próprio imaginário sobre Toledo, esse homem que não podia ser captado, ou, para fazer valer o título de Abelleyra, que não permitia que captassem sua essência, alguém com uma alma incapturável. Abelleyra recebeu “nãos” por mais de sete anos. Tentava entrevistá-lo para escrever seu retrato biográfico e sempre ouvia muitas “desculpas” para essa ausência. Ela conta que em 1988, quando começava seu projeto, Toledo era

Huidizo y silencioso, más que ahora. Su agobio frente a la posibilidad de una conversación, aunque fuera mínima, se acompañaba de varias pruebas a quien buscaba sacarle palabras. “Sin grabadora, sin libreta”, solicitaba como condición para algo que finalmente resultaba un intercambio de monosílabos y frases cortas, plagadas de cierto desasosiego. “¿Una entrevista? No. Mañana, otro día”, solía decir apresuradamente, antes de salir corriendo¹³⁰ (ABELLEYRA, 2001, p. 10).

O diretor cinematográfico Albino Álvarez Bravo¹³¹ afirma que há uma “courage” em torno de Francisco Toledo, ele é muito “arisco” e todos já o conhecem por essa personalidade. As características e impressões de amigos e profissionais próximos coincidem quando dizem que ele foi um homem tímido, recluso e que evitava multidões e entrevistas. Abelleyra se viu no desafio de escrever sobre Toledo, um “personagem” que nos coloca numa constante interrogação pois era imprevisível, questionador e irônico como poucos. Para ela, “pocas veces existen en él las certezas y el bienestar total; y aunque ha

¹³⁰ Tradução livre: “Fugidio e silencioso, mais do que agora. Sua angústia frente à possibilidade de uma conversa, ainda que fosse mínima, era acompanhada de várias provas a quem tentasse tirar-lhe palavras. ‘Sem gravador, sem cadernetas’, solicitava como condição para algo que finalmente resultava um intercâmbio de monossílabos e frases curtas de certo desassossego. ‘Uma entrevista? Não. Amanhã, outro dia’, costumava dizer apressadamente, antes de sair correndo”.

¹³¹ Ver: EL INFORME TOLEDO. Dirección: Albino Álvarez G. México. CANANA/Lo otro producciones. 2009. Color. 85 minutos.

roto en algo su silencio, cuando trata de relatar su vida la parquedad gana”¹³² (ABELLEYRA, 2001, p.14).

Já Volkow (2015) registrou que não era possível transcrever o que Toledo dizia porque ele era intraduzível; não se podia transpor suas piadas, seus risos, suas pausas e silêncios, tampouco sua ironia. Traduzir as palavras de Toledo era quase como destruí-las, calar o que ele dizia no indizível. Para ela, quando Toledo falava, se perdia o sentido das coisas que ele proferia a cada instante, ou seja, “nada tiene contundencia, sus palabras se deslizan vivientes de incertidumbre, escapan lo que puede siempre tener muchas facetas”¹³³ (VOLKOW, 2015, p. 18). Assim, fui deduzindo que não ouvi-lo diretamente também era uma forma de conhecê-lo. Fui compondo “meu próprio Toledo”, que crescia para mim na imagem de um homem que deixava páginas brancas como forma de preenchê-las com vazios, assim como seus silêncios, o silêncio “deu o branco”, que é a interrupção de sentido, um momento de pausa no pensamento; como já mencionado anteriormente sobre a pesquisa de mestrado de Raquel Stolf (2002). A continuidade dos estudos de Stolf revela outros dados que parecem coincidir com a personalidade do artista: em seu trabalho de doutorado “Entre a palavra pênsl e a escuta porosa” (2011), ela pesquisou diversos tipos de silêncio e encontrou alguns que são relacionados ao discurso, que ela denominou “Acidentes de fala”. Stolf gravou um CD de áudio intitulado FORA [DO AR] no qual capturou instantes silenciosos de uma conversa em que não se sabe a próxima palavra. Há “tropeços” vocais e oscilações. Titubeia-se (n)a língua, quando a palavra treme e “se abre a vazios infinitesimais de sentido”. As errâncias, nessa perspectiva, são outras vias de comunicação, são desvios e enganos da palavra falada e pensada. Assim, o “não-dizer” de Toledo, seus silêncios e brancos, carregavam sentidos tanto quanto algumas de suas páginas vazias nos cadernos da merda.

Depois de sua morte, a família de Toledo guarda seus valores e princípios em relação a homenagens. No dia 9 de janeiro de 2020, a família¹³⁴ escreveu uma carta¹³⁵ ao Deputado Federal Sergio Maya Bretón pedindo que o Deputado não utilizasse o nome de Toledo para nomear uma medalha, já que ele, em vida, não era partidário de

¹³² Tradução livre: “poucas vezes existem nele as certezas e o bem estar total; e ainda que tenha rompido em algo seu silêncio, quando se trata de relatar sua vida, a moderação sobressai.”

¹³³ Tradução livre: “nada tem contundência, suas palavras se deslizam vívidas de incertezas, escapam aquelas que podem sempre ter muitas facetas”.

¹³⁴ Assinaram a petição os filhos (Natalia, Laureana, Jerónimo, Sara e Benjamin López) e a esposa Trine Ellitsgaard.

¹³⁵ Tive acesso a ela através de um *tweet* de Angélica Abelleira no dia 10 de janeiro de 2020.

reconhecimentos e homenagens. O trâmite de criação da medalha continuava, como foi visto numa entrevista de Maya Bretón para a revista *Excelsior*, apesar de a família já haver se manifestado contrária no mês anterior. A família alega que quando foi concedida a distinção de *Creador Emérito*, o “maestro” juntou os recursos que recebia e passou-os ao fundo de bolsas para apoiar estudantes. Em 2019 quis renunciar ao título e não seguir administrando este recurso, mas descobriu que não era possível, então criou três novos editais dos prêmios CaSa de criação literária em triqui, huave e mixe, concurso que criou em 2011 aos zapotecos e em 2018 incluiu a língua mixteca. Por questões como essa, afirmam:

De ninguna manera estamos de acuerdo en que tras la muerte de Toledo, los temas relacionados o asociados a su persona pasen a ser de la ciudadanía, reiteramos nuestra posición en que lo único que pedimos es respeto hacia nuestro padre y esposo. El legado del maestro Toledo, institutos que creó y proyectos que impulsó, son para todo el público, pero su nombre y persona son de carácter privado, así como él siempre llevó su vida¹³⁶.

Terminam a carta reiterando que o Deputado em questão, assim como os outros Deputados Federais, modifiquem o nome da medalha e que façam as modificações pertinentes no Diário Oficial da Federação.

É admirável que mantenham essa postura. Isso demonstra que o pensamento de Toledo sobre as aproximações, *post mortem*, em torno à sua figura não foi corrompido. Sempre foi avesso a este tipo de abordagens, homenagens e especulações pessoais. Um sujeito reservado. Conhecer, mesmo por vias da ausência, sua personalidade arisca e fugidia só me fazia lembrar o poema “O apanhador de desperdícios”, de Manoel de Barros, que diz:

Uso a palavra para compor meus silêncios. / Não gosto das palavras / fatigadas de informar. / Dou mais respeito / às que vivem de barriga no chão / tipo água pedra sapo. / Entendo bem o sotaque das águas / Dou respeito às coisas desimportantes / e aos seres desimportantes. / Prezo insetos mais que aviões. / Prezo a velocidade / das tartarugas mais que a dos mísseis. / Tenho em mim um atraso de nascença. / Eu fui aparelhado / para gostar de passarinhos. / Tenho abundância de ser feliz por isso. / Meu quintal é maior do que o mundo. / Sou um apanhador de desperdícios: / Amo os restos / como as boas moscas. / Queria que a

¹³⁶ Tradução livre: “De nenhuma maneira estamos de acordo em que depois da morte de Toledo, os temas relacionados ou associados a sua pessoa passem a ser da cidadania, reiteramos nossa posição e a única coisa que pedimos é respeito ao nosso pai e esposo. O legado do mestre Toledo, institutos que criou e projetos que impulsionou, são para todo o público, mas seu nome e pessoa são de caráter privado, assim como ele sempre levou sua vida”.

minha voz tivesse um formato /de canto. /Porque eu não sou da informática: /eu sou da invencionática. /Só uso a palavra para compor meus silêncios (BARROS, 2008).

Embora o poeta brasileiro e o artista mexicano não tenham se conhecido, e se o poema é uma auto-análise de Barros, parece-me que ambos tiveram muitas coisas em comum, pois vejo naquela descrição muitas características da personalidade de Toledo, como seu apreço aos insetos, aos restos, aos “seres desimportantes”, às moscas. Barros e Toledo foram sujeitos muito simples, desapegados a bens materiais e com grande respeito à natureza e aos costumes tradicionais de um povo.

1.5 López Austin: o encontro, a oferenda

O acesso ao livro *Una vieja historia de la mierda* de Alfredo López Austin/Francisco Toledo foi intermediado por um amigo¹³⁷ que no ano de 2011 me enviou uma cópia de um exemplar que se encontrava na biblioteca da University of Texas. Desde então, foi a partir dessa cópia que comecei a pensar no tema da merda na região da Mesoamérica antes da conquista dos europeus. A publicação conjunta de Francisco Toledo com Alfredo López Austin trazia-me reflexões sobre os mitos e a imposição da cultura colonizadora, o apagamento de tantas histórias, a emergência de *outras* histórias. O texto que escrevi em decorrência dessa leitura (e que agora integra a tese) pedia o livro – eu não me contentava com apenas aquela cópia, mas não encontrava o livro para comprar nem mesmo em livrarias mexicanas. O texto que eu escrevia necessitava que eu observasse melhor os desenhos de Francisco Toledo, pois em princípio eu gostaria de descrever melhor as vinhetas, além de pensar sobre os mitos recolhidos por López Austin.

Minha produção de textos acontecia, muitas vezes, na Biblioteca Nacional da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pelo silêncio e recolhimento que o ambiente me proporcionava. Nas consultas *on-line*, verifiquei por diversas vezes que havia dois exemplares de *Una vieja historia de la mierda* na biblioteca do Instituto de Investigaciones Antropológicas da mesma universidade. Tal biblioteca mantém um sistema de atendimento com funcionários – não são os próprios leitores que buscam os livros nas prateleiras. Ali, eu solicitei o título. Não o encontraram. Aparecia no sistema, mas não

¹³⁷ Rodrigo Lopes de Barros Oliveira, a quem sou muito grata.

estava disponível – a atendente me dizia que provavelmente os exemplares tinham sido roubados. Lamentavelmente, eu seguia utilizando minha cópia, já surrada pelo tempo e pelas notas.

No dia 22 de janeiro de 2019, busquei pelo sistema *on-line* da mesma biblioteca outros livros de López Austin para ampliar meu artigo, e no dia seguinte, insisti na busca pelo famigerado livro da velha história da merda. A bibliotecária buscou novamente na estante, não o encontrou e disse que fazia muito tempo que não encontrava aquele livro ali. Não aparecia como emprestado no sistema, mas não estava no acervo. Ainda decepcionada, meio paralisada, vi que descia da escada um rosto familiar. Era o próprio Alfredo López Austin. Certifiquei-me que era ele e lhe disse que buscava um livro seu, mas que não havíamos localizado na estante. Imediatamente ele pegou o nome do livro, meu nome, e disse que me entregaria um exemplar na semana seguinte, dia 30/01 pela manhã. Perguntou se eu precisava de mais algum título, e respondi: “*Los mitos y sus tiempos*, que o senhor escreveu com Luis Millones”. Ele anotou e foi para a sala ao lado. Depois voltou e começou a me contar sobre a publicação de seu livro com Toledo. Eu disse que pesquisava os *Cuadernos de la mierda* e lhe perguntei: “Os desenhos que Toledo fez para o livro com o senhor são os mesmos que constam nos cadernos da merda?” Ele respondeu: “não, são muito mais simples”. E me contou toda a história, que narro abaixo.

Francisco Toledo propôs a ele no ano de 1986 que juntos fizessem um livro sobre as histórias da merda, mas que nenhum ilustrasse o outro, cada um fizesse suas próprias histórias. No entanto, Francisco Toledo entregou a López Austin um caderno com desenhos coloridos para que o historiador se inspirasse a escrever. Saíram as diversas histórias e no final o caderno foi entregue a López Quiroga, dono de uma sala de exposição que exibia os trabalhos de Toledo.

Quando o livro estava prestes a ser publicado, não foi liberado dinheiro da editora. Uma editora francesa ofereceu para traduzir a obra, mas na época López Austin não quis, a tradução prejudicaria o sentido linguístico devido aos inúmeros “duplos sentidos” que a tradução poderia dar ao texto. E então publicaram pela Ediciones Toledo, editora que Francisco Toledo iniciava, mas devido à falta de verba, os desenhos do livro foram totalmente prejudicados e o que teve de mais elaborado da parte de Toledo foi a capa. A editora francesa (Le Castor Astral) também o publicou numa parceria com o CEMCA (*Centro de estudios mexicanos y centroamericanos*) e assim saía, vinte e um anos depois,

uma segunda edição do livro –, que se esgotou rapidamente e a falta de verba do governo francês para fomentar o Centro de estudos fez com que a organização fechasse as portas e por isso atualmente não encontramos mais exemplares desse livro no mercado. Essa segunda edição conta com oito ilustrações de Francisco Toledo que foram retiradas do catálogo de exposição *Los cuadernos de la mierda*, de 2001, pelo Museo de Arte Moderno Contemporáneo (MACO) de Oaxaca. Além dessas, outras oito que foram retiradas do caderno inédito que o artista “oferendou” ao historiador.

A conversa com López Austin, embora casual, rendeu *outras* histórias: ele me contou que depois de algum tempo da primeira edição do livro, a socióloga Elisa Ramírez Castañeda¹³⁸ lhe procurou e disse que Toledo queria ficar com os direitos autorais do livro. Ele concordou, já tinha seu salário de professor e pesquisador. Toledo, contente com isso, o retribuiu com aquele caderno de desenhos que havia lhe emprestado para que o inspirasse com as histórias da merda. López Austin disse que o pagamento não poderia ter sido melhor, o gesto lhe comoveu muitíssimo. A oferta do caderno, nesse contexto, parece configurar muito mais que um “presente” – é, na verdade, uma “oferenda” pois o gesto de Toledo é um reconhecimento ao trabalho e parceria de López Austin, um gesto que iguala suas criações (a pintura com a história). Essa troca supõe que o caderno de ilustrações e o resgate dos mitos convivem. Pedi a López Austin se na próxima semana ele poderia me levar também o caderno para que eu o fotografasse. Ele concordou e pediu que eu o devolvesse porque era uma raridade que ele guardava com muito apreço.

Na semana seguinte compareci ao Instituto de Investigaciones Antropológicas. Perguntei na secretaria se o Prof. López Austin havia deixado algo em meu nome. “Não – me responderam – mas ele está dando aula naquele auditório ali, se você quiser, pode entrar e assistir a aula e depois conversar com ele”. O convite foi irrecusável. Entrei, o auditório estava lotado e ele falava sobre magia, religião e ritos cerimoniais na Mesoamérica. Fui tomando nota já com a intenção de participar daquelas aulas nas semanas seguintes. Ao terminar a aula, senti como ele era prestigiado, a fila para falar com ele o prendeu na universidade muito mais que seu tempo de aula – e eu me somava ao grupo de alunos que queria “trocar umas palavras” no término de suas explanações. Minha vez. Agradei pela aula, o recordei de nossa conversa e perguntei pelo caderno de Toledo. Ele pediu, então, a Alfredo Molina, seu assessor, que pegasse o “envelope em nome de

¹³⁸ À época, esposa de Toledo.

Vanessa Moraes”. Os dois livros prometidos vinham com lindas dedicatórias e um pedido de desculpas por não ter a primeira edição de *Una vieja historia de la mierda* para me oferecer. Minha satisfação com a segunda edição era maior do que ter a primeira, pois a segunda continham as oito ilustrações do “caderno-oferenda” de Francisco Toledo. López Austin, entretanto, não trazia o caderno, conforme havia dito. Disse-me que não o encontrou, que era algo muito especial para ele e que devia ter guardado num lugar inacessível. Entendi o ciúme pelo material – eu também o teria – e não insisti para que ele “procurasse” mais. O livro que ganhei já trazia oito ilustrações retiradas dali e aquilo me satisfazia. Por fim, pedi permissão para assistir suas aulas como aluna especial e ele me deu autorização. Foi um encontro promissor e importante para complementar a pesquisa acadêmica. A partir daquela semana, passei a frequentar suas aulas, sempre às quartas-feiras pela manhã até o término do intercâmbio no México. Sua disciplina intitulada “La construcción de una visión de mundo” e ofertada pelo Instituto de Investigaciones Antropológicas foi muito frutífera para a escrita do segundo capítulo desta tese.

Insiro, a seguir, as oito ilustrações contidas na segunda edição de *Una vieja historia de la mierda* (2009) – uma oferenda de Francisco Toledo a López Austin. Optei por fazer uma análise iconográfica somente de seis desenhos dos cadernos que foram entregues na Secretaria da Fazenda (terceiro capítulo), não me estendendo sobre os desenhos desse caderno particular. Entretanto, uma das ilustrações desse caderno privado despertou minha curiosidade ainda mais do que as outras e me levou a uma pesquisa sobre os dados que nela continham – o resultado dessa pesquisa surpreende e considerei relevante destacá-lo aqui, na sequência da última imagem (FIGURA 23).

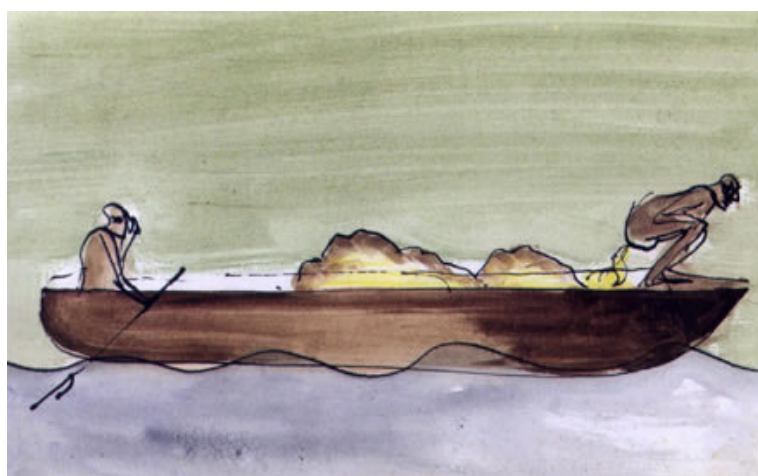


Figura 16 – Francisco Toledo. [UVHM]. Desenho 1.

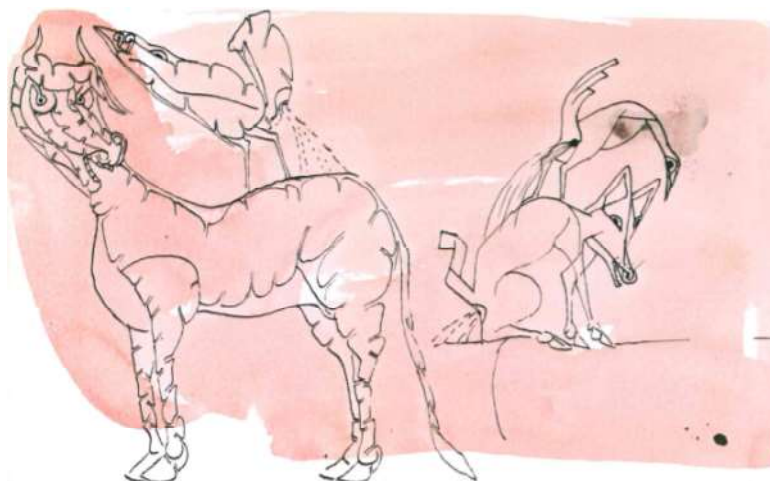


Figura 17 – Francisco Toledo. [UVHM]. Desenho 2.



Figura 18 – Francisco Toledo. [UVHM]. Desenho 3.

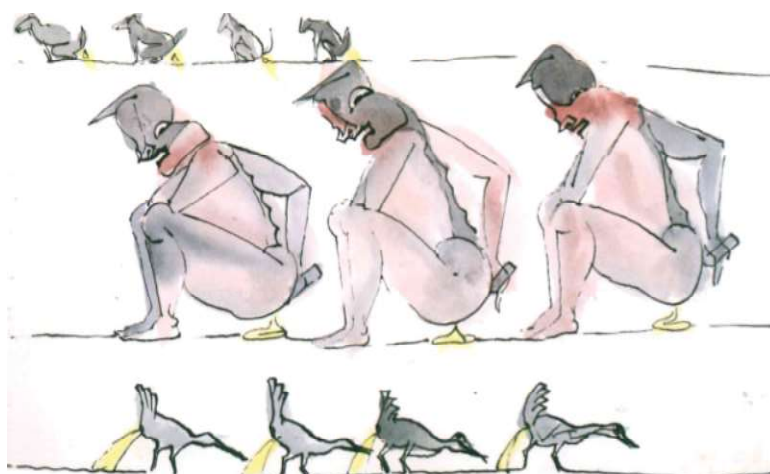


Figura 19 – Francisco Toledo. [UVHM]. Desenho 4.

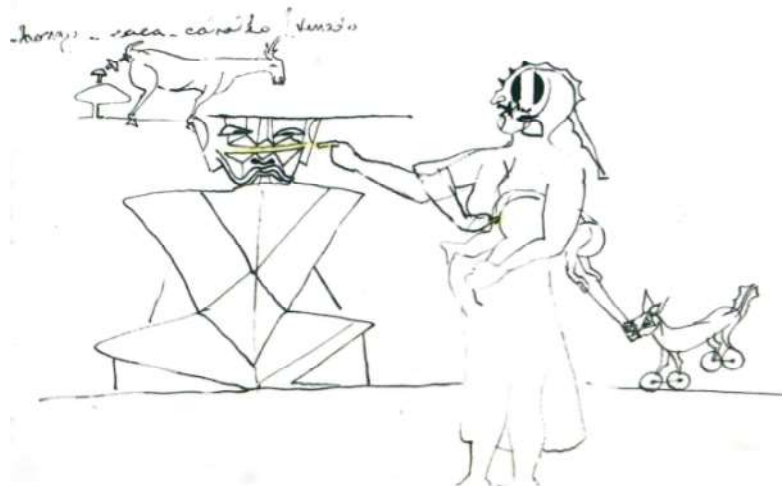


Figura 20 – Francisco Toledo. [UVHM]. Desenho 5.



Figura 21 – Francisco Toledo. [UVHM]. Desenho 6.



Figura 22 – Francisco Toledo. [UVHM]. Desenho 7.



Figura 23 – Francisco Toledo. [UVHM]. Desenho 8

Neste último desenho aparece a caligrafia de Toledo. Como inspiração, percebemos que ele recolheu dados históricos para sua composição, pois, nas informações contidas ali, há traços de um espanhol arcaico, como por exemplo, a palavra “muy” escrita como “mui” e a palavra “mujer” escrita com a letra “g”.

Numa pesquisa sobre a referência contida na ilustração (Torquemada – Monarquia indiana), encontrei dados que sinalizam um embasamento de Toledo na história com relação à chegada e conquista de Hernán Cortés no México, o estabelecimento da Nueva España, a criação do mundo sob o olhar cristão, práticas religiosas dos índios antes da chegada dos colonizadores, agricultura, práticas de guerra, fauna e flora, terremotos, evangelização, organização territorial, etc. *Monarquia indiana* foi uma obra do frei Juan de Torquemada que teve sua primeira publicação em Sevilha em 1615 e uma segunda edição em Madrid no ano de 1723. O Instituto de Investigaciones Históricas da UNAM publicou, então, a terceira edição no ano de 1975, em seis volumes, contendo, ao todo, 2936 páginas com ilustrações, quadros e mapa. Trata-se de 21 livros sobre rituais e monarquia indiana, com a origem e guerras dos índios ocidentais, suas populações, descobrimentos, conquista e conversão. A terceira edição foi resultado dos desdobramentos do Seminario de Fuentes de tradición indígena que o Dr. León-Portilla¹³⁹ coordenou entre 1969 e 1971.

Transcrevo as notas de Toledo sobre seu desenho: “Dicen que en aquellos tiempos muchas veces aparecia una muger enana en forma de una pequena niña bien vestida y

¹³⁹ Miguel León Portilla (1926 – 2019) foi um reconhecido filósofo e historiador mexicano, especialista no pensamento e na literatura da cultura náhuatl. Em menos de um mês do falecimento de Toledo, Portilla também faleceu (em 1 de outubro de 2019). Em novembro do mesmo ano, a embaixada do México no Brasil (Brasília – DF) homenageou esses dois grandes nomes da intelectualidade/cultura mexicana nas celebrações do Dia dos Mortos em seu recinto, com altares, caveiras, fotos, representação de flores, comidas e bebidas.

ataviada de largos y extendidos cabellos que llamaban Cuitlapanton... la significación de la visión de esta, decían [que esta fantasma era Diosa]¹⁴⁰ que era del maíz / Torquemada, Monarquía indiana”¹⁴¹.

Cuitlapanton é citada também no famoso *Historia General de las Cosas de Nueva España*, de Fray Bernardino de Sahagún, um missionário que chegou em terras mexicanas oito anos depois de finalizada a conquista espanhola. A obra trata dos povos e da cultura do centro do México de 1499 a 1529, e é muito estudada e valorizada por Alfredo López Austin, de forma que não vemos “acaso” nessa “oferenda” de Francisco a Alfredo. Em Lumbreras (2010, p. 9) consta que Toledo ilustrou as pastas *Chilam Balam, Agüeros y abluciones* de Fray Bernardino de Sahagún, outra evidência da familiaridade do artista com os textos históricos.

A pesquisadora Pérez López (2000, p. 14) observa que Cuitlapanton aparecia às pessoas à noite, quando elas iam fazer suas necessidades. No livro de Sahagún, a descrição é de uma mulher muito baixa, longos cabelos que ultrapassavam a cintura e seu andar tinha trejeitos de um caminhar de patos. Aparecia gritando e caminhando até a sua vítima. Quem a encontrasse já saberia que sua morte estaria próxima ou que alguma desgraça cairia sobre sua vida. Se tentassem alcançá-la, ela desaparecia como um vapor no ar e se materializava próximo dali, dando gargalhadas espantosas para o sujeito que não teria outra saída a não ser aceitar seu trágico destino.

Toledo desenha essa anã junto com um sujeito com formas corporais que desviam um pouco a normalidade da anatomia humana¹⁴² (sobretudo a região da boca, pescoço e braços) e parece ignorar sua presença, defecando ao redor de moscas que pousam sobre seu corpo. Cuitlapanton ergue os braços, colocando as mãos sobre a própria cabeça.

As notas de Toledo na imagem em questão evidenciam seu conhecimento em História assim como em Literatura. No próximo capítulo aparecerão mitos recolhidos por López Austin para compor *Una vieja historia de la mierda*. Da mesma forma, ali as ilustrações (vinhetas) de Toledo se amarram muito bem ao que se conta.

¹⁴⁰ O fragmento entre colchetes pode ser lido antes ou depois do trecho final “que era del maíz”, uma vez que não fica clara a ordem pensada por Toledo.

¹⁴¹ Tradução livre: “Dizem, que naqueles tempos muitas vezes aparecia uma mulher anã em forma de uma pequena menina muito bem vestida e enfeitada de longos e extensos cabelos que chamavam Cuitlapanton... a significação da visão desta, diziam [que esta fantasma era Deusa] que era do milho”.

¹⁴² É muito comum nos desenhos de Toledo a desproporção nas figuras (humanas ou não), como se verá no último capítulo.

CAPÍTULO 2:

ENTRE MYTHOS E LÓGOS – A MERDA NO PROCESSO CIVILIZADOR

“[O que é um mito?] –
Se você perguntasse a um índio americano,
é muito provável que ele respondesse:
é uma história do tempo em que os homens e os animais
ainda não se distinguiam”
(Claude Lévi-Strauss)

2. 1 Mitos: concepções de mundo

No ano de 1986 o artista Francisco Toledo fazia um convite ao historiador Alfredo López Austin para a publicação de um livro sobre as histórias da merda no contexto do México pré-colombino. Dois anos depois saía pelas Ediciones Toledo *Una vieja historia de la mierda*. A união de um historiador e um artista visual para contar diversas narrativas escatológicas¹⁴³ trouxe à tona um tema tão velho quanto a própria humanidade. São histórias vindas da Mesoamérica, de vezes que se transformam entre os povos que habitam todo o território mexicano, narrativas que integram a merda às enfermidades, à saúde, às profecias, aos cosméticos, à morte, à divindade, entre outros entrelaçamentos; mas as histórias vão se perdendo no tempo e, graças ao resgate de López Austin, foi possível recuperá-las com tantos detalhes. O objetivo aqui é o de refletir sobre o desaparecimento das histórias da merda e situá-las no processo civilizatório.

Alfredo López Austin já afirmava em 1988, quando da primeira edição do livro em questão, que a merda funcionava como símbolo¹⁴⁴ de uma cultura. E vinte e nove anos depois, num pequeno texto sobre os *Cuadernos de la mierda* de Toledo, ele reafirmou seu poder simbólico:

¹⁴³ A palavra escatologia possui dois sentidos diferentes, mas ambos derivam da raiz grega. Em português e em espanhol, a mesma palavra se usa para ambos os casos. Em grego, o termo *Éskhatos* está relacionado a último, ao fim dos tempos, ao apocalipse. Já *Skatós* se refere a excrementos. É sobre o segundo sentido que o livro discorre (LEGORRETA SALAZAR, 2007, p. 106).

¹⁴⁴ Alfredo López Austin entende o simbólico como o produto do trabalho do homem quando este se relaciona com seu entorno. O simbólico, para ele, é produto da história, embora não negue o fundamento biológico do fundamento humano. Entrevista com Alfredo López Austin por Liviu Popescu e Javier Martínez Villarroya. Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/ExNovo/article/viewFile/144754/196574>. Acesso em 12/fev/2019.

un símbolo gigantesco formado socialmente no sólo por su importancia vital en las funciones fisiológicas de nuestro cuerpo, sino por su condición tabuada, creadora de circunloquios, perífrasis, ambigüedades, silencios, hipocresías y picardías. [...] La mierda se propone como una colección de actos privados que en su conjunto son proceder colectivo, social y cohesivo. La mierda cuestiona filosóficamente el misterio de los perros que, para identificarse, deben olerse el culo. La mierda responde las preguntas, recurriendo al testimonio documental de su extracción de las urbes en canoas henchidas, aunque sin contestar por qué el dios patrono de los mexicas se maquillaba el rostro con caca de niño. La mierda relativiza el valor del alimento al atraer a las moscas. La mierda proyecta a los hombres en las gallinas y las gallinas en los hombres al caer sobre los miembros de su propia especie, según las posiciones. La mierda hace consciente al ser humano de su pertenencia a la naturaleza y a la vigencia de sus sagradas leyes, conforme las cuales y en última instancia lo natural envuelve a lo social, sin viceversa. (LÓPEZ AUSTIN, 2017, p. 80)¹⁴⁵

O historiador adverte que quando nomeada, a merda se converte em símbolo, e isso significa que ela pode trazer outras acepções, *outras histórias*, muito além de um círculo fechado de difusão – aqui também há histórias secretas que praticamente não são transmitidas. Sua visão é complexa: vê que as defecações podem carregar traços de desejos infantis, além da imposição adulta para o controle dos esfínteres. E considera, sobretudo, o cosmos: “Así las estrellas de los caleidoscopios adquieren con la mierda el reflejo del más puro de los amarillos”¹⁴⁶ (LÓPEZ AUSTIN; TOLEDO, 2009, p. 16). É importante, porém, destacar a visão de López Austin sobre os mitos: num livro publicado em conjunto com Luis Millones (LÓPEZ AUSTIN; LUIS MILLONES, 2015, p. 14), os autores afirmam que uma das importâncias de se estudar o mito atualmente é a sua vigência contemporânea. De acordo com eles, o pensamento mítico segue sendo o fundamento das concepções de grande parte da humanidade, e, sendo assim, além de merecer um estudo aprofundado, deve ser pensado em seus entrelaçamentos com os aspectos da vida em diferentes tradições. É importante pensá-lo como meio de expressão das cosmovisões e construções de culturas. Nesse sentido, enxergam os mitos como parte de um sistema

¹⁴⁵ Tradução livre: “um símbolo gigantesco formado socialmente não só por sua importância vital nas funções fisiológicas de nosso corpo, senão por sua condição múltipla, criadora de circunlóquios, perífrases, ambigüedades, silêncios, hipocresias e dissimulações. [...] A merda se propõe como uma coleção de atos privados que em seu conjunto são do âmbito do coletivo, social e coesivo. A merda questiona filosoficamente o mistério dos cachorros que, para se identificarem, devem cheirar o cu do outro. A merda responde as perguntas, recorrendo ao testemunho documental de sua extração das ruas em canoas cheias, ainda que sem contestar por que o deus patrono dos mexicas se maquiava com cocô de criança. A merda relativiza o valor do alimento ao atrair as moscas. A merda projeta aos homens nas galinhas e as galinhas nos homens ao cair sobre os membros de sua própria espécie, segundo as posições. A merda faz o ser humano ser consciente de seu pertencimento à natureza e à vigência de suas leis sagradas, conforme as quais e em última instância o natural envolve ao social sem vice-versa”.

¹⁴⁶ Tradução livre: “Assim as estrelas dos caleidoscópios adquirem com a merda o reflexo do mais puro dos amarelos”.

criado pelas sociedades indígenas que permitem que os homens enfrentem seu entorno físico e se inter-relacionem no contexto social que estão inseridos. E mais: os mitos funcionam como uma via que está articulada com toda a ordem da cosmovisão e oferece ao homem conhecimentos e lógicas de interpretação e de ação (LÓPEZ AUSTIN, A.; MILLONES, L. 2015, p. 16).

Um dos aspectos relevantes para o estudo dos mitos é justamente a questão da oralidade, do relato. O texto mítico é um relato, mas não qualquer enunciado – é necessário ser narrativo, com consecutividade (antes e depois) e uma relação lógica (causa e efeito). López Austin e Luis Millones (2015, p. 16) ressaltam que o conteúdo dos mitos, a sacralidade de sua origem e a função coesiva dos relatos encaminham tais narrativas à expressão estética, “aquella que emociona al creyente cuando lo hace penetrar, con el relato, a los ámbitos ajenos a las criaturas, al tiempo-espacio de los dioses¹⁴⁷”. Somam-se, então, o valor da crença e o valor do relato resultando em fios que se cruzam nos âmbitos das emoções e da ação social.

O livro *Una vieja historia de la mierda* é uma publicação conjunta, porém este capítulo pretende adentrar mais especificamente nas histórias recolhidas por López Austin do que nos desenhos do juchiteco¹⁴⁸. É certo que os desenhos¹⁴⁹ de Toledo sobre a merda não podem ser diretamente relacionadas com as histórias resgatadas por López Austin porque são representações de culturas distintas. O repertório de Toledo tem traços da cultura zapoteca, enquanto que López Austin trabalha com civilizações variadas (azteca, maya, totonaco, nahuas etc) e somente alguns desses mitos abrangem a cultura zapoteca.

Roger Caillois, em *O mito e o homem*, já alertava para as duas concepções distintas entre os sociólogos da sua época – aqueles que viam a religião¹⁵⁰ como um fenômeno

¹⁴⁷ Tradução livre: “aquela que emociona a pessoa que nele crê quando a faz penetrar, com o relato, aos âmbitos alheios às criaturas, ao tempo-espaco dos deuses”.

¹⁴⁸ A escolha pelos textos de Alfredo López Austin nesse momento não desmerece as ilustrações. No terceiro capítulo a análise focará nos *Cuadernos de la mierda* que Toledo produziu. Como mencionado no capítulo anterior, por falta de recursos financeiros a primeira edição do livro não saiu como os autores desejaram, com desenhos elaborados em cores por Toledo, e que optaram por publicar apenas a pesquisa dos mitos, recolhidos pelo historiador, competindo a Toledo a capa do livro em cores e algumas vinhetas, por isso preferi analisar as ilustrações mais elaboradas que foram entregues à Secretaria da Fazenda.

¹⁴⁹ Os caminhos artísticos de Francisco Toledo são variados, abrangendo a pintura, a cerâmica, a gravura, a escultura e os desenhos; todavia, no documentário *El informe Toledo*, ele afirma que acredita ser mais um desenhista e artista gráfico do que um pintor. (EL INFORME TOLEDO. Dir: Albino Álvarez, Lo otro producciones, 2009, color. Tempo da citação: 0h06'15’’).

¹⁵⁰ Para Alfredo López Austin a religião está sempre relacionada com as ações sociais, ou seja, ela nasce do próprio povo a partir de suas histórias, desejos, aspirações e lutas sociais. Para ele, a religião está ligada às crenças, às emoções, às condutas que tem uma comunidade em sua tentativa de se comunicar, de se

ordenado, sistemático e obrigatório; e a magia¹⁵¹ como um fenômeno desordenado, facultativo e criminoso. Os mitos, naturalmente, caminham junto com a magia. Segundo Caillois (1986, p. 18), a análise de um mito a partir de um sistema de explicação “deve deixar uma impressão de insuficiência inultrapassável, um resíduo irreduzível a que temos a tentação de atribuir uma importância decisiva.” Alfredo López Austin¹⁵² lembra de James George Frazer em sua obra *La rama dorada* onde este último faz uma diferenciação entre religião e magia da seguinte forma: quando a atitude é de submissão e subordinação, se fala de religião; quando a atitude é de igualdade ou de superioridade do oficiante, se está diante da magia. No entanto, López Austin reconhece que às vezes não podemos separar magia e religião e que as técnicas mágicas marcam em algumas pessoas a possibilidade de comunicação. Para ele, a tradição religiosa mesoamericana tem como fundamento as relações de reciprocidade que existem entre os deuses e os seres humanos. Tanto a antiga religião como as religiões indígenas atuais se caracterizam por penetrar profundamente em todos os âmbitos do pensamento humano.

Dada as noções de mito, magia e religião para López Austin, adentro à leitura de *Una vieja historia de la mierda*, este livro de mitos tão diversos que começa fazendo menção ao início¹⁵³ do mundo. Uma sucessão de acontecimentos; e, portanto, sem princípio definido, conforme a primeira frase do livro: “No hubo principio, porque los acontecimientos se sucedieron en siglos”¹⁵⁴ (LÓPEZ AUSTIN; TOLEDO, 2009, p. 13). Mas é preciso nos atentar para a palavra “princípio”. Essa nomenclatura nos remete a dois sentidos diferentes: 1) o antecedente de uma sequência; 2) o fundamento; a essência de algo. E certamente a carga ambígua dos termos nos proporciona leituras distintas, mas ambas válidas, pois na sequência lemos: “los Creadores, los Formadores, se multiplicaron

relacionar com a natureza. Os deuses são criados porque o homem tem uma necessidade de recorrer a eles e passam a lhes atribuir ideias de amor, ódio, vingança etc e empregam sua capacidade comunicativa para solicitar o que se deseja. Conforme aula do Dr. Alfredo López Austin no Instituto de Investigaciones Antropológicas da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) em 30/janeiro/2019.

¹⁵¹ Alfredo López Austin conceitua a magia e a adivinhação mesoamericanas como partes de uma cosmovisão que separa o tempo-espaço divino do tempo-espaço do criado. Vê na magia a mistura entre as substâncias divinas e a matéria perceptível e perecível; entre o fluxo permanente da vontade dos deuses e a casa das criaturas. Disponível em: <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/la-magia-y-la-advinacion-en-la-tradicion-mesoamericana>. Acesso em: 15/fev/2019.

¹⁵² Conforme aula no Instituto de Investigaciones Antropológicas da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) em 30/janeiro/2019.

¹⁵³ Interessante perceber que, como dissemos, a escatologia também tem um sentido de fim dos tempos. Aqui, López Austin trata do início do mundo, justamente o contrário daquele sentido do escatológico.

¹⁵⁴ Tradução livre: “Não houve princípio porque os acontecimentos se sucederam em séculos”.

como las arenas del mar y se extendieron sobre la faz de la Tierra”¹⁵⁵ (LÓPEZ AUSTIN; TOLEDO, 2009, p. 13). Ninguém conseguiu perceber o momento exato da criação do universo¹⁵⁶. Mas as histórias da merda vinham passando de uma língua a outra, de um povo a outro. E sempre se repetindo de maneiras diferentes, às vezes com acréscimos, noutras com distorções, se transformando entre os povos que habitavam o território mexicano e também os territórios mais distantes; vinham de correntes diversas e se difundiam até chegar aos nossos ouvidos, como “sussurros narrativos”. Nem sempre essas histórias estão contadas em livros: “las que vuelan con el viento de la palabra, las que enlazan a los hombres en su invisible telaraña para hacernos hombres, las historias que todos dictamos sin necesidad de hojas ni tinta.”¹⁵⁷ (LÓPEZ AUSTIN; TOLEDO, 2009, p. 15). É justamente dessa história que o livro se refere: da versão Mexica, pelo seu perdurável registro, assim como das versões mais contemporâneas e das versões que chegam aos nossos dias. As divisões feitas pelo autor, entretanto, separam as histórias em 18 pequenos capítulos (sendo 5 deles explanações que ele intitula “história da merda”, numeradas em algarismo romano), – aí então ele discorre, analisa, observa, aponta relações escatológicas com as narrativas desses povos.

É importante uma prévia descrição de alguns mitos relatados no livro para a reflexão posterior sobre a merda e o processo civilizatório¹⁵⁸. Alguns são mais representativos para pensar a questão da civilização e suas mudanças, por exemplo: há curiosas concepções, como as do nahuas de Matlapa, de San Luis Potosí, em que são feitos agradecimentos ao Deus do Milho (LÓPEZ AUSTIN; TOLEDO, 2009, p. 19). Agradecem porque antigamente só podiam cheirar os tamales e os atoles, não os podiam comer e beber pois não possuíam ânus para defecar. Quando chegou o Deus do Milho e os presenteou com um ânus, viveram numa imensa alegria e em agradecimento por poderem comer e

¹⁵⁵ Tradução livre: “os Criadores, os Formadores, se multiplicaram como as areias do mar e se estenderam sobre a face da Terra”.

¹⁵⁶ Os mitos geralmente abordam o início do mundo de forma a usar elementos da natureza, sobretudo o céu e o mar. Nas paredes do Museo de Antropología de México encontramos um registro dos povos Conca’ac (também conhecido como Los Seris - etnia que habita a região de Sonora – México): “Não havia terra, só existiam o mar, o céu e os animais marinhos. Para que se fizesse a terra, os animais se reuniram e decidiram ir até o fundo do mar para trazer a terra. Mas nenhum pôde chegar ao fundo, até que chegou a vez da tartaruga gigante. A grande tartaruga demorou um mês para ir e voltar, mas quando subiu à superfície trazia um pouco de areia nas unhas e assim se pôde criar a terra” – tradução livre.

¹⁵⁷ Tradução livre: “as que voam com o vento da palavra, as que enlaçam aos homens numa invisível teia de aranha para nos fazer homens, as histórias que todos ditamos sem necessidade de folhas nem de tinta”.

¹⁵⁸ Na próxima seção, “Outras histórias da merda”, serão destacados alguns mitos coletados por López Austin.

beber, já que agora podiam defecar. Há também algumas interpretações de sonhos: entre os otomíes do sul de Huasteca, por exemplo, fala-se de cobras que entram no corpo ou ainda do desejo de excrementos – estes sonhos significam que te caluniam, que estão te perseguindo ou que algo muito grave está sendo planejado contra você. São sonhos que não devem ser contados a ninguém (LÓPEZ AUSTIN; TOLEDO, 2009, p. 23).

Na divisão de capítulos feita pelo autor, algo se diferencia: as cinco histórias da merda. Elas são diferentes dos demais “fragmentos” sobre a merda; são mais extensas e algumas concepções de diferentes povos estão juntas. São histórias detalhadas, e não apenas relatos: ali ficam visíveis os traços de um historiador que descreve os costumes de um povo. As coletas desses mitos provêm de inúmeras fontes (de acordo com as referências bibliográficas do livro) e mostra a excelência desse investigador. No entanto, nessas cinco histórias ficam evidentes um pouco do seu olhar, da narrativa, da poesia de López Austin justamente por conectar diversos relatos e lhe dar uma unidade.

Na História da merda I López Austin faz um apanhado geral das histórias de toda Mesoamérica acerca da criação; da efemeridade; das transformações do mundo; da transmissão das histórias da merda; da merda como símbolo. Na história da merda II, o autor se volta aos antigos nahuas, nahuas, zapotecos, mixepopolucas e zoquepopolucas del Istmo Veracruzano. Trata das divisões do corpo humano; das forças universais (celestiais e inframundo); da força da merda em relação às doenças, às paixões e aos pecados sexuais. Na História da merda III os povos eleitos são os antigos nahuas, os antigos quichés, cuicatecos e chinantecos de Oaxaca. Aqui ele trata dos excrementos como uma forma de morte (quando diz que eles se separam de nós como um cadáver); das associações dos lixeiros com a morte. Descreve também as comidas do inframundo. A quarta História da merda se refere aos povos Chinantecos de Oaxaca, aos antigos nahuas, antigos tarascos, mazatecos de Oaxaca, tarahumaras de Chihuahua, totonacas da serra, Puebla. Discorre sobre as relações entre inframundo e riqueza; sobre os minerais como excrementos dos deuses. Na quinta História da merda há reflexões sobre a merda e o homem ao longo da História. Trata do asco em nossa herança biológica e reflete a postura do homem diante das fezes se não fosse por uma determinação social. Pensa a merda como um símbolo.

López Austin abre e fecha as histórias com a ideia da merda como símbolo. Associa a merda com a avareza (intestino preso); com as ofensas (proximidade da merda); às paixões (urgência de evacuar). E reforça que além da herança biológica que recebemos, as

mudanças sociais/culturais vão moldando o comportamento humano e gerando os tabus, em consonância com o pensamento de Norbert Elias (1994), que veremos mais adiante. Questiona López Austin: “¿Cómo habría de comportarse con sus heces un hombre adulto si no fuese determinado por sociedad alguna?”¹⁵⁹ (LÓPEZ AUSTIN; TOLEDO, 2009, p. 105). Os caminhos desse estudo buscam questionar as mudanças no comportamento social diante da merda, demonstrando, assim, o apagamento de suas histórias.

2.2 Outras histórias da merda

Dentre as pequenas narrativas que compõem o livro, selecionei cinco delas para evidenciar o pensamento mítico sobre a merda na Mesoamérica. A escolha foi baseada nas regiões onde as histórias foram recolhidas, uma vez que o pensamento mítico se distingue de uma etnia para outra. Ainda que os cinco relatos sejam do estado de Oaxaca, as etnias são diferentes. Assim, o critério usado foi o geográfico (todos do mesmo estado) pelo fato de não haver diversidade de histórias da mesma etnia (Zapotecos do Istmo/Juchitán) na publicação.

Veterinaria – Huaves de San Mateo del Mar, Oaxacaⁱ

Si las gallinas tienen las patas enfermas, se les pone un poco de su misma caca; pero debe tenerse cuidado de que sea caca de color café.

Aunque es medicina para animales, un viejito usó esta misma caca para reponer el himen a una muchacha.

El producto – Zapotecos de Juchitán, Oaxaca, y españolesⁱⁱ

Cuando el forastero se disculpa para retirarse a un sitio aislado, los juchitecos lo siguen con cautela para identificar después el lugar exacto de su estancia y poder revisar en sus heces su carácter.

Es práctica sapiente. Es cortesía de los juchitecos: no consideran iguales a todos los extraños.

...tal vez por eso los españoles, solapados, conociendo la existencia de técnicas similares, prefieren cagarse en la mar o en lo inasible.

¹⁵⁹ Tradução livre: “Como haveria de se comportar com suas fezes um homem adulto se não fosse determinado por sociedade alguma?”

Calvicie – Zapotecos del Istmoⁱⁱⁱ

Dicen allá en el Istmo que la calvicie es producida por la caca de los zopilotes. Los pajarracos hediondos – dicen -, pelones y arrugados, cagan desde las alturas las cabezas de los ancianos, y las costras al secarse, arrancan los cabellos.

Falso ha de ser, ya que las grandes testas de los burros son mejores blancos desde el cielo, y, como bien se sabe, no hay burro calvo.

Cuento triste del Tlacuache (Mixtecos de San Pedro Xicayan, Oaxaca)^{iv}

Su compadre el tigre invitó al tlacuache a que aprendiese de él técnicas de caza. Al encontrar una vaca, el tigre se encaramó en ella, enredó su cola a la de la víctima, la mató y compartió la carne de su compadre.

Tiempo después, aleccionado, partió solo el tlacuache de cacería. Pasaron dos, tres, seis, siete días, y el tlacuache no regresó a su hogar. Inquieta, su mujer fue pedir ayuda al compadre, y el tigre se dirigió de inmediato al prado de la lección. Allí encontraron al pobre tlacuache, espinado, orinado y cagado, colgando de la cola de una vaca.

De cómo fueron concebidos sol y luna (Mixes de Oaxaca)^v

Estaba María, la doncella, tejiendo la ropa que usaba la gente de aquellos tiempos, cuando llegó un pajarito y se paró en el hilo. María lo espantó, pero el pajarito volvió, se zurró y muchó el hilo.

-¡Pajarito-boca-de-mierda! – dijo la niña -, ¡Ya me ensuciaste el hilo! – Y de un manotazo lo enredó en los lizos. Pero luego, compasiva, recogió al pajarito desmayado y lo guardó en su seno.

El plácido calor revivió al moribundo. Huésped abusivo, se regocijó entre los pechos nacientes, una, dos, tres veces. Antes de recibir otro golpe voló a los lejos, dejando preñada a María, en cuyo vientre se formaron el niño y la niña que llegarían a ser Sol y Luna.

* Todas as histórias estão em LÓPEZ AUSTIN; TOLEDO, 2009, pp. 51; 72; 81; 92 e 94, respectivamente.

Um mito é, por si só, uma visão de mundo; não há que explicá-lo. Do ponto de vista antropológico, filosófico e teológico é visto como um estágio do desenvolvimento humano anterior à arte, à história e à lógica. Mircea Eliade (1971, p. 82) dizia que proferir

um mito o torna verdade; ele funda uma verdade. A ontologia mítica desvenda o mundo como uma totalidade. Ele prescreve regras para a navegação, para a guerra, para a caça, para as relações entre os sexos, para a colheita, para os fenômenos naturais. Refere ao pensamento não-reflexivo, não lógico, no sentido de fundar o ser. Interpretar um mito seria reduzi-lo; cair na perigosa armadilha da contradição. Um mito, ao ser contado ou “reproduzido”, ganha contornos no seu movediço meio da oralidade. López Austin e Millones asseguram que a teoria evolucionista não convence grande parte da sociedade, que dá mais credibilidade à teoria criacionista, sobretudo entre os países de tradição judaica, cristã e islâmica. Assim, há um grande peso mundial “de las concepciones que atribuyen a la intervención divina la existencia y la configuración de las criaturas mundanas”¹⁶⁰ (LÓPEZ AUSTIN; MILLONES, 2016, p. 15). É notório que o pensamento mítico rege parte considerável da humanidade.

Os mitos entrelaçam aspectos da vida em diferentes tradições. Um homem que vê no cocô da galinha uma forma de restituir a virgindade de uma garota está guiando suas ações baseado em pensamentos que mobilizam uma sociedade durante gerações. Um passarinho que engravida uma moça quando se aconchega em seu peito e dali nascem o sol e a lua é uma história anterior às de Homero, uma história de anônimos, que perpassa e circunscreve uma cultura, se converte em um meio de expressão das cosmovisões e intervém em épocas e espaços distintos. Cada mito evidencia como uma realidade veio à existência – seja ela total (o cosmos) ou o fragmento dela.

López Austin (2016, p. 26) atesta que os verdadeiros criadores de mitos nunca sabem que o estão fazendo. Segundo ele,

os mitos atrapan a quien los escucha. Por eso emocionan o confortan o perturban a quien ha de recibirlos. Sin saberlo, quien así lo recibe los reconoce como suyos. Le pertenecen por lo que ha vivido: en su experiencia y en la experiencia heredada de las generaciones. Es que los mitos son rosarios de metáforas que cuentan cómo es ahora el mundo porque dicen cómo fue en un principio, y para ello deben remontarse mucho más allá de aquel principio, cuando el tiempo aún no era tiempo, cuando las cosas que existen hoy existían como otras cosas, pero ya se estaban haciendo. Y es que cada rosario de metáforas, espejo del rosario de las cosas que se hacían, enlazó sus cuentas como debió haberlas enlazado. Porque las cuentas repiten y repiten: ‘Así fue; así es; así debe ser. Ésta es tu justificación, es tu guía; es tu destino; es tu misión en el mundo’. Y como son metáforas, lo dicen metafóricamente, diciéndolo sin decirlo, pero confirmándolo al mismo tiempo con razones incontables, pues son espejos. Así es el nacimiento,

¹⁶⁰ Tradução livre: “das concepções que atribuem à intervenção divina a existência e a configuração das criaturas mundanas”.

la existencia, el fugaz afloramiento y la función de los mitos¹⁶¹ (LÓPEZ AUSTIN, 2016, p. 26).

Os relatos reproduzidos aqui confluem no anonimato, na emoção, nos “rosários de metáforas” destacados pelo historiador. São histórias relacionadas à vaidade (calvície); à caça; à criação dos astros; à tentativa de restituir o hímen; ao caráter dos estrangeiros. Todas elas tocam na temática fecal e, com exceção de “el producto”, todas elas contém animais, assim como nas fábulas. As pinturas de Francisco Toledo são carregadas dessas interações entre homens e animais, como será visto no terceiro capítulo. Nos mitos, os animais se integram ao mundo dos homens; nas obras toledanas os humanos é que parecem pertencer ao mundo animal.

Os animais estão presentes nos mitos de diferentes tempos e espaços e com participações diversas – às vezes como protagonistas, outras vezes são secundários e previsíveis, há aparições antropomorfas em que representam alguns deuses; há aqueles que discorrem sobre a origem de cada espécie etc. Tão importante no contexto mítico, a criação dos animais precede a dos humanos no *Popol Vuh*. Francisco Toledo se interessava por tais questões, como visto anteriormente, e, por isso, o convite à publicação conjunta com o historiador. As vinhetas que substituíram as pinturas na primeira edição seguem esse padrão:

¹⁶¹ Tradução livre: “os mitos agarram aqueles que os escutam. Por isso emocionam ou confortam ou perturbam quem os recebe. Sem saber, quem assim os recebe os reconhece como seus. Pertence-lhes pelo que vivem: em sua experiência e na experiência herdada das gerações. É que os mitos são rosários de metáforas que contam como é agora o mundo porque dizem como foi em um princípio, e, para isso devem remontar muito além daquele princípio, quando o tempo ainda não era tempo, quando as coisas que existem hoje existiam como outras coisas, mas já se formavam. É que cada rosário de metáforas, espelho do rosário das coisas que se faziam, enlaçou suas contas como deveria enlaçá-las. Porque as contas repetem e repetem: ‘Assim foi, assim é, assim deve ser. Esta é sua justificativa, é seu guia, é seu destino, é sua missão no mundo’. E como são metáforas, o dizem metaforicamente, dizendo sem dizer, mas confirmando, ao mesmo tempo com razões incontáveis, pois são espelhos. Assim é o nascimento, a existência, o fugaz afloramento e a função dos mitos”.



Figura 24 - Vinheta de Toledo in UVHM, p. 48.

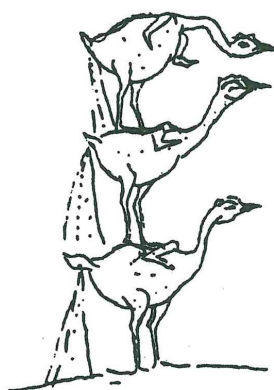


Figura 25 - Vinheta de Toledo in UVHM, p.24.



Figura 26 - Vinheta de Toledo in UVHM, p.41.

A Figura 25 também integrou o *Cuaderno de la mierda* n. 11, p. 81.

Além dos livros infantis que ilustrou de sua filha Natalia Toledo¹⁶² (poeta bilingue espanhol/zapoteco), o oaxaquenho publicou um livro infantil com Elisa Ramírez Castañeda, sua ex-esposa, intitulado *El perro Topil* publicado em 2005 e reeditado em 2015, livro que tem a recompilação, a transcrição e a tradução do náhuatl feita por Miguel Ángel Tepole.

El perro topil é uma história de origem náhuatl, dos antigos Zongolica, Veracruz, resgatada por Elisa em que elucida razões por determinado comportamento dos cachorros:

El perro topil (Zongolicas de Veracruz)^{vi}

Los hombres maltrataban mucho a los perros. Tanto, que se pusieron de acuerdo: llevarían una queja a Nuestro Señor Tlalocan para pedirle que castigara a los hombres. Así acordaron. Hicieron un recado y buscaron a un topil – que de por sí es el encargado de llevar y traer los recados. El perro, para llegar con Tlalocan, tendría que cruzar ríos, subir y bajar cerros, atravesar bosques y defenderse de sus enemigos.

¿Dónde llevaría el mensaje de tal manera que las patas y el hocico le quedaran libres?

No querían que se le perdiera, así que se lo metieron en la cola.

¹⁶² Tenho conhecimento de dois: *La muerte pies ligeros* (2005) e *Cuento del conejo y el coyote* (2008). A família parece ter uma veia artística. Além de Natalia, que é poeta, outros dois filhos de Toledo também flertam com a arte: Jerónimo, conhecido como Dr. Lakra, é desenhista e tatuador (ele ilustrou, inclusive, o livro de Natalia *El dorso del cangrejo*, de 2016) e Laureana é artista visual - seu trabalho busca a interação da música, da fotografia e da poesia.

El perro se fue. Ha pasado mucho tiempo desde entonces y todavía no llega la respuesta. Los perros de hoy ya no saben cuál era el perro topil.

Por eso, siempre que se encuentran, se miran y se huelen la cola: están revisando si acaso uno de ellos trae allí el recado, para castigarlo si aún no lo ha llevado, o para ver si trae la contestación que todavía no ha entregado.



Figura 27 – Ilustração de Toledo in EPT p. 21



Figura 28 – Ilustração de Toledo in EPT, p. 22.

Suas ilustrações em ambas parcerias demonstram interesse e conhecimento acerca dos mitos. É curioso que uma das ilustrações (FIGURA 28) dessa publicação com Elisa faz

parte da composição de um dos *Cuadernos de la mierda* (o caderno 3, página 12). Se os cadernos foram preenchidos na década de 1980, a reutilização do desenho foi para o livro, e não o contrário. O que ressoa é que a parceria com Elisa ainda buscava na memória imagens que fizeram parte de seu imaginário muitos anos antes. Ou eram os mitos que ecoavam em sua mente quando ele compunha os cadernos durante sua estadia em Paris?

2.3 A civilização: o apagamento de costumes e de narrativas

O tal “sussurro narrativo” a que se referiu López Austin e as transformações dos povos pré-colombinos são exatamente aquilo que foi se perdendo no tempo, narrativas e interdições verbais acerca da merda. Não se perderam, contudo, para investigadores como Alfredo López Austin ou para o imaginário do artista Francisco Toledo. No entanto, o processo civilizatório foi apagando inúmeras conversas, histórias e mitologias, sobretudo as que tratam de temas escatológicos. Essa mudança nos costumes e hábitos cotidianos diz respeito ao que Norbert Elias chamou de “processo civilizador”. As sociedades contemporâneas, diferentemente das “primitivas”, com seus mitos e narrativas próprias, criou o tabu. E também tentou romper tabus. Temos nossa herança biológica que condiciona nossos impulsos, mas temos também uma herança cultural, que é relativa à nossa memória externa, que marca as repetições das repulsões instintivas. E o ser humano demonstra seu poder de mudar seu destino, mudar essa herança cultural através do processo civilizatório. Cresce a civilização, crescem as responsabilidades. As torturas físicas e psicológicas na maneira de “educar” crianças, de “civilizá-las”, culminaram e ainda culminam, sobretudo, na infelicidade. Foi através de um processo de adestramento que o homem se tornou um ser previsível. E sua memória é constituída pela dor; pela tortura. Respeitando as diferenças culturais, as análises do comportamento humano de Norbert Elias evidenciam como o processo histórico rompeu com costumes que se basearam na moral, em modelos de comportamentos e na não aceitação do outro para alavancar um “mundo civilizado”. O processo histórico modifica, além disso, a língua e as histórias que se contam. Ideias semelhantes estão nos registros de Mikhail Bakhtin (1987), quando este se referiu às mudanças na linguagem no mesmo período da França:

O século XV foi na França uma época de enorme liberdade verbal. A partir do século XVI, as regras da linguagem tornaram-se muito mais severas e as fronteiras entre a linguagem familiar e a oficial, bastante claras. Esse processo afirmou-se especialmente no fim do século, data em que se instaurou definitivamente o cânon da decência verbal que deveria reinar no século XVII. Montaigne aliás protestou contra o poder crescente das regras e interdições verbais no século XVI: “o que fez aos homens a ação genital, tão natural, tão necessária e tão justa, para que não se ouse falar dela sem vergonha e para excluí-la das conversas sérias e regradas? Nós pronunciamos ousadamente: matar, roubar, trair, e aquilo, não ousaríamos dizê-lo a não ser entredentes?” (BAKHTIN, 1987, p. 280)

Bakhtin afirma que no novo cânon algumas partes do corpo são desvalorizadas, como os órgãos genitais, o traseiro, o ventre, o nariz e a boca. De acordo com ele, uma significação de caráter exclusivamente expressivo vem substituir-se ao seu sentido primitivo, e as representações passam a ocorrer somente dentro de uma vida individual, de um corpo isolado. Dessa forma, a mudança na concepção desse corpo implica na vida sexual, no comer, no beber e nas necessidades naturais, que agora passam a fazer parte de uma vida privada e já não há mais relação alguma com a vida em sociedade ou com o todo cósmico – tão reforçada na ideia dos mitos, como visto em López Austin.

De igual maneira, o livro de Dominique Laporte, *Historia de la mierda* trata de questões públicas/privadas para o comportamento humano, já que o autor francês menciona documentos de 1539 onde aparece a consagração da língua francesa para a administração da justiça. Além do conteúdo exposto, buscava-se também impor uma língua específica, a francesa, como forma de prestígio. Interessante, na visão do autor, é a comparação que ele tem de uma língua que deveria ser “limpa”, “polida” com a sujeira da cidade de Paris dessa época, com seus lixos acumulados diante das portas parisienses, e que, assim como a linguagem, urgia uma ordem. Assim, os lixos deveriam ser fechados e postos em cestos para serem despejados fora da cidade. Quanto à língua, se exigia o fim do latim em prol do francês, a língua de prestígio.

A merda era uma preocupação constante. Laporte cita que no Art. 21 do Registro do Estado Civil consta uma ordem de que os proprietários de casas, hotéis e pensões providenciassem imediatamente as fossas de banheiros, caso ainda não as tivessem (LAPORTE, 1998, p. 12). E, posteriormente, outro artigo atestava que o governo tomaria as casas daqueles que não cumprissem a lei. Existe aí uma preocupação com os cheiros, com a sujeira e certa antecipação do conceito de civilidade¹⁶³.

¹⁶³ Mais adiante focarei nesse conceito.

O desaparecimento de alguns costumes e a mudança na linguagem, sobretudo em narrativas que tratavam dos dejetos corporais, também tem ligação com o processo de colonização. A catequização nos países americanos (e penso aqui, sobretudo, em Mesoamérica) deixou marcas dessa tentativa de “pureza na linguagem”, uma fala polida onde a própria etiqueta dos costumes à mesa também se refletia na língua, nas vestimentas, nos hábitos cotidianos. Ainda sobre a linguagem, percebo que no México¹⁶⁴ praticamente não se fala sobre merda ou de outras dejeções corporais socialmente, exceto com pessoas muito íntimas. Falar sobre o assunto à mesa é totalmente falta de educação. No Brasil o interdito também ocorre, embora com menor intensidade: falamos, é notável, muito mais “palavrões” do que no México. Octavio Paz, em *El laberinto de la soledad*, observa como os palavrões estão no campo do interdito, do proibido:

En nuestro lenguaje diario hay un grupo de palabras prohibidas, secretas, sin contenido claro, y a cuya mágica ambigüedad confiamos la expresión de las más brutales o sutiles de nuestras emociones y reacciones. Palabras malditas, que sólo pronunciamos en voz alta cuando no somos dueños de nosotros mismos. Confusamente reflejan nuestra intimidad: las explosiones de nuestra vitalidad las iluminan y las expresiones de nuestro ánimo los oscurecen¹⁶⁵ (PAZ, 1999, p.81).

Paz analisa a origem da palavra “chingar”. No aniversário da Independência do país¹⁶⁶, se grita: “Viva México, hijos de la Chingada!”. Questiona, então, quem é, afinal, a “Chingada”. É, antes de tudo, a Mãe. Mas uma mãe sofrida, como a “Llorona”. Há, em sua pesquisa, uma extensa explicação com diversos significados de diferentes países, para o termo, inclusive compara a Chingada com a Virgem de Guadalupe. Ele observa que a Chingada é a mãe aberta, violada, violentada, tomada à força. Seu filho é fruto de uma violação. No caso da Virgem de Guadalupe, é uma figura passiva no sentido da receptividade pura, aquela que consola, acalma, enxuga as lágrimas. No caso da Chingada, a passividade é ainda maior, é uma passividade abjeta em que não existe resistência. Detalha:

¹⁶⁴ Exemplifico baseado na experimentação, por isso o México, onde pude perceber os costumes e hábitos do país. No entanto, o “tabu” da interdição linguística parece ocorrer em toda a América.

¹⁶⁵ Tradução livre: “Em nossa linguagem diária há um grupo de palavras proibidas, secretas, sem conteúdo claro e a cuja mágica ambigüidade confiamos a expressão das mais brutais ou sutis de nossas reações. Palavras malditas que só pronunciamos em voz alta quando não somos donos de nós mesmos. Confusamente refletem nossa intimidade: as explosões de nossa vitalidade as iluminam e as expressões de nosso ánimo as escurecem”.

¹⁶⁶ O México se tornou independente dia 16 de setembro de 1810.

[...] es un montón inerte de sangre, huesos y polvo. Su mancha es constitucional y reside en su sexo. Esta pasividad abierta al exterior la lleva a perder su identidad: es la Chingada. Pierde su nombre, no es nadie ya, se confunde con la nada, es la Nada. Y sin embargo, es la atroz encarnación de la condición femenina¹⁶⁷ (PAZ, 1999, p. 94).

Chingada, chingón, chingar são termos que possuem relações no México a uma pluralidade de significados, mas “chingar” não se distancia tanto do uso que fazemos quando “xingamos” algo ou alguém, aqui no Brasil, apesar de não limitarmos a um gênero:

[...] Chingar es hacer violencia sobre otro. Es un verbo masculino, ativo, cruel: pica, hierre, desgarrar, mancha. Y provoca una amarga, resentida satisfacción en el que lo ejecuta. [...] El poder mágico de la palabra se intensifica por su carácter prohibido. Nadie dice en público. Solamente un exceso de cólera, una emoción o el entusiasmo delirante, justifican su expresión franca. Es una voz que sólo se oye entre hombres, o en las grandes fiestas. Al gritarla, rompemos un velo de pudor, de silencio o de hipocresía. Nos manifestamos tales como somos de verdad. Las malas palabras hierven nuestros sentimientos. Cuando salen, lo hacen brusca, brutalmente, en forma de alarido, de reto, de ofensa (PAZ, 1999, p. 85)¹⁶⁸.

Paz complementa que os espanhóis também usam expressões fortes, mas que frente a eles os mexicanos têm certas “reservas”. Enquanto os espanhóis abusam de palavras carregadas de blasfêmia e escatologia, os mexicanos se especializaram na crueldade e no sadismo. A forte crença em Deus fez com que uma das maiores transgressões espanholas fosse insultar esse mesmo deus, blasfemá-lo. Paz observa esses comportamentos: “El placer que experimentan muchos españoles [...] al aludir a los detritos y mezclar la mierda con lo sagrado se parece un poco al de los niños que juegan con lodo”¹⁶⁹ (PAZ, 1999, p. 86).

¹⁶⁷ Tradução livre: “[...] é um monte inerte de sangue, ossos, pó. Sua mancha é constitucional e reside em seu sexo. Esta passividade aberta ao exterior a leva a perder sua identidade: é a Chingada. Perde seu nome, já não é ninguém, se confunde com nada, é Nada. E no entanto, é a atroz encarnação da condição feminina.”

¹⁶⁸ Tradução livre: “Chingar é fazer violência sobre outro. É um verbo masculino, ativo, cruel: pica, fere, destroça, mancha. E provoca uma amarga, ressentida satisfação naquele que o executa. (...) O poder mágico da palavra se intensifica por seu caráter proibido. Ninguém diz em público. Somente um excesso de cólera, uma emoção ou o entusiasmo delirante, justificam sua franca expressão. É uma voz que só se ouve entre homens, ou nas grandes festas. Ao gritá-la, rompemos um véu de pudor, de silêncio ou de hipocrisia. Nos manifestamos tais como somos de verdade. As más palavras fervem nossos sentimentos. Quando saem, saem bruscas, brutalmente, em forma de gritaria, de desafio, de ofensa”.

¹⁶⁹ Tradução livre: “O prazer que experimentam muitos espanhóis (...) ao aludir aos detritos e misturar a merda com o sagrado se parece um pouco com o das crianças que brincam na lama”.

A ideia de civilização¹⁷⁰ e de cultura¹⁷¹ foi se impondo, especialmente nos países colonizados. Não à toa o termo “Nova Espanha”, nome dado pelos colonizadores espanhóis no México, tinha a pretensão de ditar que havia um novo mundo possível e melhor, uma “nova” Espanha poderia se instaurar no continente americano, constituindo um território no qual os mecanismos de coesão social estivessem sustentados no reconhecimento de princípios de ação que às vezes eram aceitos; às vezes, recusados. Tudo o que não obedecia a poderes religiosos, políticos ou econômicos eram mal vistos. O fortalecimento do *status quo*, por sua vez, chegava quando a ordem comum era mantida, de modo que os povos deste território recebiam uma formação baseada em valores morais e religiosos desde crianças – o que era reforçado durante toda a vida. Deste modo, faziam com que acreditassem que havia um poder supremo na terra que sintetizava conceitualmente o bem (rei e instituições) e um bem eterno, celestial, que era representado aqui na terra pela figura do Papa (HIDALGO, 2010, p. 1).

Norbert Elias (1994) dá pistas de como foram as transformações, o processo civilizador no Ocidente (no que consistiu e quais suas forças motivadoras). Com o estudo da civilização dos costumes, podemos pensar não só a merda como um símbolo, mas também o vômito, pois Norbert Elias (1994, p. 95) trata, sobretudo, dos costumes à mesa, da nossa relação com a comida, com o alimento, com a digestão, com o nojo, assim como as permissões dos gestuais públicos ou privados. Ademais, o sociólogo propõe que existe uma relação de mudança, não só dos costumes, mas revela que esse processo trouxe consigo uma mudança na sensibilidade, ou seja, vai mostrando o que somos capazes de suportar em termos de sensibilidade: de ver, de tocar, de sentir, de degustar.¹⁷² Não obstante, isso é também um processo de formação; a sensibilidade se forma, ela se constrói - socialmente e culturalmente. Vale investigar o questionamento de William Ian Miller (1998, p. 35):

¿En qué medida nuestro asco es natural o nos viene impuesto por la educación?
Darwin y sus seguidores aseguran que la expresión del asco y su emoción son

¹⁷⁰ Para Norbert Elias, a civilização “descreve um processo ou, pelo menos, seu resultado. Diz respeito a algo que está em movimento constante, movendo-se incessantemente para a frente”. (ELIAS, 1994, p. 24)

¹⁷¹ “O conceito alemão de *kultur*, no emprego corrente, implica uma relação diferente com movimento. Reporta-se a produtos humanos que são semelhantes a ‘flores do campo’, a obras de arte, livros, sistemas religiosos ou filosóficos, nos quais se expressa a individualidade de um povo. O conceito de *kultur* delimita” (ELIAS, 1994, p. 25).

¹⁷² Um estudo mais aprofundado sobre o asco e as relações com os sentidos corporais encontra-se em MILLER, W. I. *Anatomía del asco*. Traducción Paloma Gómez Crespo. Madrid: Taurus, 1998.

universales. Podría decirse que el asco es tan específicamente humano como la risa y las lágrimas. No existen pruebas inequívocas que indiquen que los animales experimenten la sensación de asco (MILLER, 1998, p. 35)¹⁷³.

Miller (1998, p. 13) afirma que além de nós, seres humanos, sermos os únicos a sentir asco, ainda conseguimos sentir aversão por nossa espécie mesma. Houve um esforço da civilização ocidental em mudar a sensibilidade para níveis, isto é, de ditar o que pode ser aceito e o que é socialmente vetado. Elias (1994, p. 13) exemplifica que se um homem da civilização ocidental fosse teletransportado para uma época remota de sua própria sociedade, estranharia e julgaria as atitudes de seus ancestrais como “incivilizadas”. O sociólogo ainda utiliza diversos ramos do conhecimento e destaca as ligações entre mudanças na estrutura da sociedade e mudanças na estrutura do comportamento e da constituição psíquica. Para ele, o processo civilizador individual que o ser humano sofre é fruto de um processo maior, coletivo. E segue:

[...] a estrutura dos sentimentos e consciência da criança guarda, sem dúvida, certa semelhança com a de pessoas “incivis”. O mesmo se aplica ao estrato psicológico em adultos que, com o progresso da civilização, é submetido com maior ou menor rigor a uma censura e, em consequência, encontra nos sonhos uma válvula de escape. Mas desde que, em nossa sociedade, todo ser humano está exposto desde o primeiro momento da vida à influência e à intervenção modeladora de adultos civilizados, ele deve de fato passar por um processo civilizador para atingir o padrão alcançado por sua sociedade no curso da história, mas não através das fases históricas individuais do processo civilizador social (ELIAS, 1994, p. 15).

De acordo com a citação anterior, podemos classificar não somente as crianças¹⁷⁴ ao desprendimento da censura, mas os loucos, os bêbados e todos aqueles que fogem de um padrão social nesta pauta de cidadãos incivis. Loucos, por exemplo, não passam pelo crivo da obediência civil ou moral – podem lidar com a merda sem nenhum pudor ou vergonha. Miller destaca também a resistência ao asco pelos santos¹⁷⁵, mas destaco,

¹⁷³ Tradução livre: “Em que medida nosso asco é natural ou nos vem imposto pela educação? Darwin e seus seguidores asseguram que a expressão do asco e sua emoção são universais. Poderíamos dizer que o asco é tão especificamente humano como o riso e as lágrimas. Não existem provas inequívocas que indiquem que os animais experimentam a sensação do asco.”

¹⁷⁴ Sigmund Freud já afirmava que as crianças tratam as fezes com naturalidade porque consideram que seus excrementos formam parte do seu corpo. Isso explicaria porque consideramos repulsivo o cheiro do excremento do outro, mas não das nossas próprias fezes.

¹⁷⁵ Outro livro que aprofunda a questão dos santos com o asco e com a abjeção, além de fazer uma análise sobre a perversão em diversos nomes consagrados da História Mundial, como Marquês de Sade e Gilles de Rais, é *A parte obscura de nós mesmos*, de Elizabeth Roudinesco (ver: ROUDINESCO, E. *A parte obscura de nós mesmos*. Tradução André Teles. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.)

sobretudo, artistas e escritores, que tendem a lidar muito bem com o assunto sem tabus¹⁷⁶. Aliás, anteriormente à prática de se estabelecer regras e normas baseando-se no sentimento da vergonha ou do medo, o discurso em voga era relativo aos “anjos da guarda”. Assim, se condicionava, desde criança (e especialmente elas) para que não se cometessem infrações. Partes do corpo deviam estar sempre cobertas, com exceção de mãos e rosto, já que as partes do corpo mais visíveis são as de maior preocupação com a higiene. Percebe-se então que corpos e espaços têm a mesma lógica: a preocupação com a aparência externa - o imaginário do asseado numa mesma estrutura do visível. Tratavam de evitar a acumulação de detritos na porta de casa, ao invés de limpar esses lugares. Georges Vigarello (1985) atenta que é a roupa que se lava, e não o corpo: “Mudar de roupa é também limpar a pele, mesmo que esta pele não seja tocada por uma mão que limpa” (VIGARELLO, 1985, p. 54).

De anjo da guarda o discurso seguiu pelo viés da higiene e saúde, e essas razões passaram a condicionar o comportamento dos indivíduos para o que chamam de “civilizado”. Ao adentrar no conceito de civilização, Norbert Elias (1994) reconhece que essa é a consciência que o ocidente tem de si mesmo, e que a sociedade ocidental dos séculos XVII em diante se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas “mais primitivas” pelo nível da sua tecnologia, pela natureza de suas maneiras, pelo desenvolvimento de sua cultura científica e visão de mundo, entre outros. O processo civilizador, ao ganhar força na França do século XVIII, eliminou gestos, costumes, impôs padrões de etiqueta. O pensamento da corte, com suas “cortesias” e “finesses”, contribuiu para abolir narrativas e práticas sociais por confrontarem com a honra, com a decência e com a moralidade europeia. Estamos tratando de um período em que a língua de prestígio era o francês, pós-revolução francesa. Se o indivíduo falava alemão, era de bom-tom incluir certa quantidade de palavras francesas no discurso e evitar citar poetas alemães, pois isso acabava com qualquer reputação literária. O conceito francês de *Civilization* ganhou forças na segunda metade do século XVIII e teve seu marco com a obra de Erasmo de Rotterdam, *De civilitate morum puerilium*¹⁷⁷ em 1530; livro que

¹⁷⁶ Destaco aqui o exemplo do já citado oaxaquenho Francisco Toledo (1940), com seus *Cuadernos de la mierda*, mas poderíamos citar vários outros, como Nono Bandera (1958) em seu *Cuaderno de mierda*; Antonin Artaud (1896-1948) e seu poema “A busca da fecalidade”; Marquês de Sade (1740-1814), que entre vários livros que chocou a sociedade escreveu *120 dias de Sodoma*; Artur Barrio (1955) com seu trabalho “DEFL.....SITUAÇÃO - +S....” e Adriana Varejão (1964) com a obra “Linda do Rosário”.

¹⁷⁷ *Da civilidade em crianças*.

passou a ser usado como catecismo. Ditavam-se os modos reprimindo algumas posturas corporais, incluindo o vestuário e as expressões faciais. Segundo Erasmo (apud Elias, 1994), a postura corporal é a manifestação do homem por inteiro, por isso se interdita um nariz com catarro ou uma escarrada no chão, por exemplo. Ademais, ensinam-se como cumprimentar alguém, como se comportar à mesa, e os modos de etiqueta, como o uso de talheres. Antes de Erasmo, a Idade Média também teve seus manuais de comportamentos sociais a partir dos religiosos que deixavam normas registradas em latim, sendo que a igreja foi uma grande propagadora deste tipo de comportamento. É importante destacar que os manuais de comportamento eram escritos, sobretudo, para as camadas sociais mais baixas, pois era urgente que esse público se instruisse e passasse a “se comportar melhor”. Aqueles que já faziam parte dos círculos sociais não precisavam de livros.

As contribuições de Elias para uma compreensão de como os hábitos de higiene se formaram socialmente não devem ser colocadas em oposição aos mitos. Alfredo López Austin¹⁷⁸ observa que na linguagem corrente os mitos soam como falsos e essa ideia se define desde os clássicos, quando os filósofos jônios pré-socráticos, com uma orientação racionalista, separaram conceitualmente o *mythos* (a narração) do *logos* (o discurso) carregando o *logos* de um sentido coerente, racional, demonstrado a partir da argumentação. Assim, podemos pensar que os mitos da merda poderiam ter uma dupla carga negativa/pejorativa que prejudicam a aceitação social: por sua natureza mítica e por seu conteúdo escatológico. Mas o que Alfredo López Austin faz é justamente o contrário: valoriza a mitologia como parte da História. Os mitos são contatos, são formas de conceber o mundo e não significa que seja algo simples, atrasado: pode ser concebido por povos modernos ou hipermodernos, inclusive. Junto com o rito, o mito é uma das formas mais importantes para atualizar e transmitir as crenças fundamentais de uma sociedade que costuma preferir as formas implícitas de comunicação, afirmando um saber já existente. No entanto, ele chega também pelas faces do inconsciente e prioriza a forma verbal, através das emoções. López Austin lembra¹⁷⁹ o pensamento da pesquisadora e socióloga Elisa Ramirez Castañeda quando ela diz: “o que público já está cristalizado”; ou seja: tem vida no relato. Assim, um texto não é suficiente, pois o mito é a circunstância mesma; o

¹⁷⁸ Conforme aula no Instituto de Investigações Antropológicas da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) em 30/jan/2019

¹⁷⁹ Conforme aula do Dr. Alfredo López Austin no Instituto de Investigações Antropológicas da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) em 20/fev/2019.

verdadeiro mito é aquele que se diz a um público adequado. Dessa forma, os mitos sobre a merda no contexto mesoamericano podem captar a complexa cosmogonia prehispânica. Na leitura de Alberto Dallal e Jorge Bravo, “Las indagaciones de López Austin nos revelan que el estudio de los excrementos y de los desechos corporales también permiten acercarnos al conocimiento de las culturas precolombinas en su sentido más amplio.”¹⁸⁰ (MATOS MOCTEZUMA, 2010). Os médicos sabem, por exemplo, que através dos excrementos se chegam a diagnósticos e a conhecimentos da saúde e enfermidade dos seres humanos.

E no contexto romano do século XV, contrapondo-se à ideia de civilidade, havia também os transgressores da moral e dos bons costumes. *Satiricón*, obra atribuída a Petronio¹⁸¹, por exemplo, causou escândalo na sociedade da Roma Antiga. Destacamos o fragmento nº 47, onde o personagem Trimalción confidencia que não se deve “fazer cerimônias” quando a vontade de evacuar surge:

Aún seguía este intercambio de impresiones, cuando apareció Trimalción. Se secó la frente y se lavó las manos con perfume. Tras una brevísima pausa, dice: “Perdonadme, amigos; hace ya muchos días que no me responde el vientre. Y los médicos no se entienden. No obstante, me ha sentado bien una infusión de cortezas de granada con un poco de pinocha en vinagre. Ahora espero que mi vientre vuelva a entrar en la norma de siempre. De lo contrario, siento unas resonancias por el estómago, como si se tratara de un toro. Por consiguiente, si alguno de vosotros tiene que hacer una necesidad, no debe apurarse. Ninguno de nosotros nace sin válvula de escape. Yo creo que no hay mayor tormento que aguantarse. Es lo único, por cierto, que ni Júpiter puede prohibir. ¿Te ríes, Fortunata, porque de noche no sueles dejarme dormir? Tampoco me parece mal que la gente se desahogue en la mesa; por su parte, los médicos no aconsejan contenerse. Si alguien tiene ganas de cosas mayores, todo está a punto en el exterior: agua, bacín y demás menudencias. Creedme: si los gases os suben a la cabeza, producen flatos en todo el organismo. Sé de muchos que se han muerto por ese motivo, aunque ellos no hayan querido reconocer su verdadero mal.”¹⁸²

¹⁸⁰ Tradução livre: “As indagações de López Austin nos revelam que os estudos dos excrementos e dos dejetos corporais também permitem que nos aproximemos do conhecimento das culturas pré-colombinas em seu sentido mais amplo”.

¹⁸¹ Partes dessa obra foram aparecendo aos poucos e, ao que parece, faltam o início e o fim, de maneira que os editores foram encaixando os trechos dispersos para reconstruir uma almejada unidade. O primeiro manuscrito encontrado data de 1476. Quase cem anos depois, novos fragmentos. Ver: PETRONIO. *Satiricón*. Introducción, traducción y notas de Lisardo Rubio Fernandez. Disponível em:

< http://www.gottwein.de/Lat/petron_sat/satyr001.php > Acesso em: 05/mar/2019.

¹⁸² Tradução livre: “Ainda seguia este intercâmbio de impressões, quando apareceu Trimalción. Secou sua frente e lavou suas mãos com perfume. Após uma brevíssima pausa, disse: ‘Perdoai-me, amigos; já faz muitos dias que meu ventre não tem funcionado. E os médicos não se entendem. Porém, me caiu bem um chá de casca de romã com um pouco de vinagre de folha de pinheiro. Agora espero que meu ventre volte ao normal. Do contrário, sinto umas ressonâncias pelo estômago, como se tratasse de um touro. Consequentemente, se algum de vocês tem que fazer necessidades, não deve se apressar. Nenhum de nós nasce sem válvula de escape. Acredito que não há maior tormento que prender o intestino. É o único, por certo, que nem Júpiter pode proibir. Você ri, Fortunata, porque de noite não costuma me deixar dormir.

Discutir sobre a merda e seu contexto social, mesmo em diferentes culturas, é pensar nessas transformações do processo civilizatório. Assinalamos aqui que cortesia (*courtesie*), civilidade (*civilité*) e civilização (*civilisation*) são três estágios diferentes. O primeiro se referia às formas de comportamento que se desenvolveram nas cortes dos grandes senhores feudais. Na Idade Média, da corte a palavra se mobiliza para os círculos burgueses. A nobreza guerreira baseada no cavaleiro e no senhor feudal vai se extinguindo e, com isso, vai surgindo o conceito de civilidade, isto é, uma nova aristocracia de monarcas absolutos nos séculos XVI e XVII que trazia um comportamento social “aceitável”.¹⁸³ O conceito de civilidade perde, aos poucos, no século XVIII, a primazia na alta sociedade da corte, com o avanço na sociedade burguesa. Surge então o conceito de civilização, que, no século XIX, parece querer se enraizar também nas classes mais baixas – querem “difundi-la e, no máximo, ampliá-la dentro do padrão já conhecido” (ELIAS, 1994, p. 113).

Os escritos de Norbert Elias contribuem para as reflexões sobre a imposição de um padrão, uma imposição de uma cultura que deveria ser socialmente aceita e obedecida por todos, como a cultura ocidental e, mais especificamente a francesa/alemã, ocorridas no século XVIII e XIX. Hábitos que se tornaram inaceitáveis não tinham interdições anteriores. E isso foi a custo de muito discurso, de muitos manuais que foram escritos justamente para tal finalidade. O processo civilizatório foi deixando para trás certos hábitos rotineiros, alguma intimidade que tínhamos com os dejetos do nosso corpo e passamos a vê-los com asco.

A mudança de comportamento, especialmente aos dejetos corporais, pode ser lida em Elias como um indicador de um novo padrão de vergonha e repugnância que começa a se formar lentamente na alta sociedade. Elias (1994, p. 140) chama a atenção para o tratado de Erasmo, pois nomear as dejeções corporais até então era aceitável, “natural” e de acordo

Também não acho ruim que as pessoas arrotem na mesa. Por sua vez, os médicos não aconselham se segurar. Se alguém tem vontades de coisa maior, está tudo posto lá fora: água, bacia e outros pormenores. Acredite em mim: se os gases sobem à cabeça produzem peidos em todo o organismo. Sei de muitos que morreram por esse motivo, embora eles não tenham querido reconhecer sua verdadeira dor”.

¹⁸³ Norbert Elias assinala que a cortesia e a civilidade “conviveram lado a lado durante o período da sociedade de transição na França do século XVI, que era um misto de sociedade cavaleirosa-feudal e de monarquia absoluta. No século XVII, porém, o conceito de cortesia saiu, gradualmente, de moda na França.” (ELIAS, 1994, p. 111).

com nossos padrões de sua época não poderiam mais ser mencionados nem em livros de etiqueta. Segue:

A diferença de padrão vigente na sociedade de Erasmo torna-se claro quando lemos como era comum encontrar alguém “*qui urinam reddit aut album exonerat*” (urinando ou defecando). E a maior liberdade com que pessoas podiam nessa época satisfazer e falar de suas funções corporais diante de outras pessoas lembra o comportamento que ainda hoje pode ser encontrado em todo o Oriente. Mas a delicadeza impede que se cumprimente alguém encontrado nessa situação (ELIAS, 1994, pp. 140 – 141).

Dallal e Bravo evidenciam um ponto crucial para nossa discussão: as diferenças do homem contemporâneo para pensar a merda. Ou melhor, para evitar pensar nela. As histórias da merda existem, mas elas são o tempo todo tangenciadas. A abjeção é um conceito ambivalente, como já advertiu Julia Kristeva (1980), mas o processo histórico foi anulando essa ambivalência – o que se explicita é sempre o asco quando são mencionadas as dejeções do corpo (seja a merda, a urina, o vômito, ou até mesmo o suor – que muitas vezes simboliza a força do trabalho). A ideia de merda chega sempre através de alusões verbais ou como expressões para reclamar de algo que deu errado na vida. Raramente evidencia-se algo de bom, mesmo que simbólico, para falar da merda e, para recordar uma dessas poucas ocasiões, ainda se usa a expressão “Merda” para desejar sorte numa apresentação teatral. Ainda pensando em símbolos, Mikhail Bakhtin (1987) vai dizer que as partes baixas do corpo tendem a aludir a muito mais símbolos do que as altas.

Tanto López Austin quanto Bakhtin toca no tema das topologias dos corpos. Entre os mexicas a concepção do corpo humano é vista como a união complementar e oposta de duas metades. Na parte de cima ficavam as funções mais nobres: o pensamento, os sentimentos serenos, a assimilação dos alimentos e os vínculos com as forças divinas do destino. Na parte de baixo, as funções relacionadas com a digestão alimentar, as paixões, as forças terrenas e a preparação das fezes para serem expulsas do corpo (LÓPEZ AUSTIN; TOLEDO, 2009, p. 29). Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1987, p. 325) utiliza essa divisão e as funções do corpo humano para tratar da obra de François Rabelais, que data do século XVI num contexto europeu, o que significa que pode haver correspondência de simbologias topológicas do corpo humano em diferentes culturas ou que elas foram “contaminadas” pelos intercâmbios étnicos¹⁸⁴. Na

¹⁸⁴ O traço marcante do realismo grotesco analisado por Mikhail Bakhtin é o rebaixamento, a transferência ao plano material e corporal. Para o autor russo, alto e baixo possuem exclusivamente um sentido topográfico. Entende-se o alto como o céu; o baixo como a terra. E também: o alto como o rosto; o baixo como os órgãos

velha história da merda do Istmo de Veracruz¹⁸⁵, esses polos se caracterizavam em mundo quente (celestial) ou mundo frio (inframundo). O equilíbrio dos seres representava ambas as forças; o desequilíbrio dava espaço para as doenças ou anormalidades. Nesta divisão polar, a merda era de natureza fria – independentemente de sua temperatura – e sua força produzia um equilíbrio nas pessoas que possuíam um calor excessivo. Acreditava-se que quem abusava do comércio sexual poderia morrer, pois esse tipo de relação sexual é frio e desequilibra o corpo. Já as abstinências sexuais davam energias para rituais, trabalhos e viagens (LÓPEZ AUSTIN; TOLEDO, 2009, pp. 30-32).

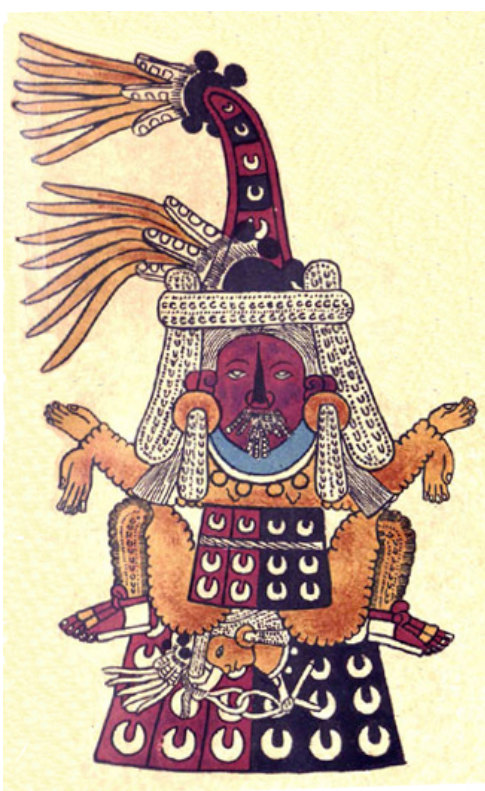


Figura 29 – Deusa Tlazolteotl.

Os pecados sexuais, por sua vez, provocavam secreções corporais que atingiam o coração do adúltero/pecador, que só via uma maneira de se curar: confessando com um padre, que, por outro nome era a deusa Tlaecuani (“la devoradora de excrementos”), também conhecida por Tlazolteotl, responsável pela luxúria. Na confissão do pecador, os pecados, em forma de excrementos, voltavam-se à deusa. Dessa forma, há uma relação entre o pecado sexual e a merda. Não por acaso, as prostitutas recebiam insultos relacionados aos excrementos e os homossexuais eram perseguidos (LÓPEZ AUSTIN; TOLEDO, 2009, p.31).

O excremento participava de um movimento ambivalente que continha energias positivas e negativas. Na parte inferior do corpo se concentravam o interesse e a apatia, a alegria e a tristeza, o apetite e a falta de interesse sexual. O mesmo acontecia com os dejetos do corpo, que se transformavam em forças revigorantes ou exalações nocivas que

genitais. Há que se lembrar que a terra também é o princípio da absorção (o túmulo, o ventre) ao mesmo tempo em que dali pode-se elevar para o nascimento e ressurreição (o seio materno). Bakhtin afirma: “A orientação para baixo é própria das lutas, brigas e golpes: esses reviram, lançam por terra, espezinham. Enterram. Ao mesmo tempo, são criadores: ressecam e ceifam.” (BAKHTIN, 1987, p. 325).

¹⁸⁵ Antigos nahuas y nahuas, zapotecos, mixepopolucas y zoquepopolucas.

contagiavam homens e animais, plantas e coisas. Nesta concepção, as pessoas gordas estavam carregadas de excrementos e essa gordura, que na verdade era entendida como cocô, significava preguiça.

É preciso reiterar, porém, que o grotesco está sempre ligado aos orifícios, aos buracos, pois, ainda que as pernas sejam membros inferiores, por não terem orifícios não se enquadram naquilo que Bakhtin chama de grotesco. Ele diz:

as imagens grotescas do corpo predominam na linguagem não-oficial dos povos, sobretudo quando as imagens corporais se ligam às injúrias e ao riso; de maneira geral, a temática das injúrias e do riso é quase exclusivamente grotesca e corporal; o corpo que figura em todas as expressões da linguagem não-oficial e familiar é o corpo fecundante-fecundado, parindo-parido, devorador-devorado, bebendo, excretando, doente, moribundo; existe em todas as línguas um número astronômico de expressões consagradas a certas partes do corpo: órgãos genitais, traseiro, ventre, boca e nariz, enquanto aquelas que figuram as outras partes: braços, rosto, olhos etc., são extremamente raras (BAKHTIN, 1987, p. 278).

O processo civilizador, de Norbert Elias, pode ajudar a entender esse processo do comportamento humano e verificar que os hábitos e costumes que envolvem o íntimo, a higiene e os assuntos considerados nojentos têm uma explicação histórica. Elias tinha em mente uma sociologia científica, mas suas concepções se consolidam numa concordância a alguns nomes anteriores a ele que não lhe dão prestígio entre os críticos, como por exemplo, as influências de Comte¹⁸⁶. Isso também o afastou da notoriedade intelectual, além do seu anonimato naquela época, já que ele passou a ser lido, de fato, nos anos 1990. *O processo civilizador*, escrito na década de 30, passou despercebido por quatro décadas.

Vera Weiler (2008) destaca o grande peso que Lucien Lévy-Bruhl teve para a formação de Elias, embora essa relação entre os dois não seja ainda muito investigada. Há fragmentos inéditos nos arquivos que conservam os papéis de Norbert Elias na Alemanha, em pastas nomeadas “Levy-Bruhl etc”, além de cartas datadas de 1939 para Raymond Aron em que ficam explícitas as leituras e influências do sociólogo francês em suas teorias acerca do desenvolvimento do pensamento humano. Nas cartas Elias destaca que Durkheim não consegue escapar de uma “armadilha” nos estudos dessas sociedades, pois ele baseia seu trabalho na religião para tratar de pensamento primitivo. Dessa forma,

¹⁸⁶ Antes de Elias desenvolver uma grande pesquisa sobre Lévy-Bruhl, ele se dedicou a trabalhos anteriores sobre Comte, que cresceram muito, passando a considerar a possibilidade de voltar a colocar um título que havia pensado anteriormente: *Essay on Comte and Lévy-Bruhl*, ou então deixar a seção de Comte separada, como outro livro. Weiler observa que existe um manuscrito com o título “An Essay on Comte 1965” incluso no conjunto “Lévy-Bruhl etc” (WEILER, 2008, p. 802).

chega-se a um quadro no qual as atividades mentais dos “primitivos” são consideradas inferiores ao nosso próprio modo de pensar, ao invés de serem caracterizadas em suas especificidades. Durkheim, na visão de Elias, quis estabelecer as características da mentalidade “primitiva” e, concomitantemente, explicar como ela estaria relacionada com sua própria sociedade. Mas relacionar duas sociedades tão distintas já interfere na maneira de pensar o que é o “primitivo”. Ao contrário de Durkheim, Lévy-Bruhl estabeleceu as regularidades estruturais do pensamento primitivo. Comparou e sistematizou a informação disponível sobre as sociedades mais simples; estudou a mentalidade “primitiva” como objeto autônomo, sem relacionar com outros tipos de sociedades. Weiler chama a atenção para o método de Lévy-Bruhl:

Lévy-Bruhl enfrentó más efectivamente que otros, a juicio de Elias, la dificultad que representa para el avance de nuestro conocimiento la propensión de los humanos a proyectar su visión actual de las cosas, en particular la que tiene de sí mismos, sobre todas las cosas, incluidas la del pasado. (...) Lévy-Bruhl estuvo consciente del problema y trató de evitar la imposición a las sociedades simples de una organización conceptual surgida en una fase del desarrollo histórico posterior¹⁸⁷ (WEILER, 20008, p. 814).

A familiaridade de Elias com os conceitos desenvolvidos por Lévy-Bruhl se deve ao fato de que ele não separa a psicologia histórica da sociologia histórica em termos processuais – e ambas pensam os acontecimentos ao longo de muitos séculos. Lévy-Bruhl quis provar que as sociedades mais simples pensam e percebem o mundo diferentemente da sua própria sociedade¹⁸⁸, mas caía na contradição quando o pressuposto recorrente dizia que o “espírito” humano é idêntico entre todos, independentemente de seu tempo e lugar. Lévy Bruhl foi muito influenciado por Durkheim e procurou elaborar uma “ciência dos costumes”, que, por sua vez, repercutiu no pensamento de Norbert Elias. Ambos afirmavam que a moral era determinada por sua época histórica e pelos grupos sociais, sendo assim, relativa. Para pautar suas ideias, Lévy Bruhl dedicou-se às chamadas

¹⁸⁷ Tradução livre: “Lévy-Bruhl enfrentou mais efetivamente que outros, a juízo de Elias, a dificuldade que representa para o avanço de nosso conhecimento a propensão dos humanos a projetar sua visão atual das coisas, em particular a que tem de si mesmo, sobre todas as coisas, inclusive as do passado. (...) Lévy-Bruhl esteve consciente do problema e tratou de evitar a imposição às sociedades simples de uma organização conceitual surgida em uma fase do desenvolvimento histórico posterior”.

¹⁸⁸ Weiler, apesar de notar que Lévy-Bruhl trata como diferentes as sociedades por suas especificidades, não percebe “preconceitos” ou uma visão que categorize as sociedades arcaicas como inferiores. Não é a mesma visão que Gilbert Durand tem sobre o filósofo francês: “Enquanto etnólogos pesquisadores de campo constatarão a inexistência de uma diferença quanto à natureza do “próximo e longínquo”, Lévy Bruhl atribui aos “primitivos” uma mentalidade “inferior” e “pré-lógica” que os diferencia e separa do “adulto branco e civilizado” (DURAND, 1998, p. 48-49).

“sociedades primitivas” e acreditava que em tais sociedades haveria uma espécie de mentalidade “pré-lógica” que não se baseavam nos princípios de contradição e causalidade, mas em representações míticas. Portanto, no nosso contexto, seria presunçosa a análise de qualquer narrativa que estivesse no campo “primitivo”, mas necessária a discussão de como a merda pode ser vista hoje dentro dos padrões da cultura ocidental a partir dos processos da civilização.

Weiler chama a atenção para a recepção do livro de Elias. Segundo a autora, quando Elias teve os primeiros exemplares de *O processo civilizador* em suas mãos, desejou que críticos o lessem e o resenhassem. Conforme lhe foi sugerido, pediu que o sociólogo Raymond Aron lesse e que publicasse numa revista francesa, mas este, antes de publicar a resenha, escreveu a Elias de modo que parecia não ter compreendido bem o livro e que desejava que ele desenvolvesse mais acerca das ideias do estado psíquico dos civilizados. Elias reagiu dizendo que Aron não compreendeu o sentido de seu estudo e que ele não via as transformações sociais como causalidades, mas como processos.

Refletir sobre a história da merda, primitiva ou não, também é uma maneira de descortinar processos históricos e/ou sociais. Se hoje as casas possuem uma rede de esgoto sofisticada que leva as fezes embora sem deixar seus odores, é fruto de um processo da civilização. Mas quando lemos, nos mitos resgatados por López Austin, algumas atitudes dos povos arcaicos, também vemos as modificações de um processo histórico. Ao transpor os conceitos de civilidade para os dias atuais, é possível pensar na figura de Francisco Toledo: ele se comportava como um sujeito “incivilizado”, descortês: se ausentava de cerimônias onde seria homenageado; não se importava com o *glamour* de nada, nem de padrões sociais, muito menos de suas vestimentas; destruía obras e cancelava as aberturas de exposições como forma de protesto; ignorava entrevistadores porque não gostava da imprensa ou da especulação de acadêmicos. Por outro lado, era muito respeitado por sua atuação militante, foi um grande ativista pelos direitos de seu povo, pela cultura – foi um lutador civil. Neste sentido nos deparamos com um embate entre o homem incivilizado x civilizado.

Eduardo Matos Moctezuma, num texto de apresentação à segunda edição ao livro de López Austin e Toledo, relata que a forma ancestral e campesina de se agachar e fazer as necessidades na terra também lhe reserva “una charla”:

Famosas se hicieron las faldas de tehuana que Navarrete implementó en Chiapas cuando por allá estábamos y teníamos que intentarnos en la selva para hacer nuestras necesidades y los mosquitos hacían presas de las carnes más queridas. La falda de tehuana, amplia como es, vino a solucionar el problema: cada quien tenía la suya de vivos colores que se colocaba al momento de encucillarse y evitar así el ataque de los moscos¹⁸⁹ (MATOS MOCTEZUMA, 2009, p. 75)



Figura 30 – Traje de Tehuana.

A medicina pre-hispánica, por sua vez, também utilizava seus métodos próprios. Entre os povos de Huaves de San Mateo del Mar, Oaxaca, por exemplo, para curar um indivíduo de uma picada de cobra, colocava-se merda na ferida e se comia o restante da merda para tirar o veneno (LÓPEZ AUSTIN; TOLEDO, 2009, p. 43). Se a cobra ainda estivesse na região, atacavam-na com um pau untado de merda e quando a víbora mordesse o pau, morreria, pois o excremento era muito venenoso para ela. Hugo Brown (1990, s/p), em *Aportes de México a la medicina*, pontua: “La conclusión ineludible que surge del análisis de la medicina indígena prehispánica y su confrontación con la medicina europea, es que el prejuicio dominó al interés científico perdiendo así el enriquecimiento de la integración”¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Tradução livre: “Ficaram famosas as saias que Navarrete implementou em Chiapas quando por lá estávamos e tínhamos que tentar fazer nossas necessidades e os mosquitos faziam presas as carnes mais queridas. A saia de tihuana, longa como é, veio solucionar o problema: cada um trazia a sua, de cores vivas, que se colocava no momento de se ajoelhar e assim evitar o ataque dos mosquitos”.

¹⁹⁰ Tradução livre: “A conclusão inevitável que surge da análise da medicina indígena pré-hispânica e sua confrontação com a medicina europeia é que o preconceito dominou o interesse científico perdendo, assim, o enriquecimento da integração”.

Novamente, para que esse tipo de crença fosse desaparecendo, foi preciso a imposição de uma civilização, pela violência, pela tortura, pelo preconceito, e, sem entrar no mérito do que é saudável ou não; do que é certo ou errado; culturas inteiras deixaram de seguir seus ritos e a merda foi perdendo cada vez mais *status quo*. Não vemos mais as ambivalências destacadas por López Austin ou por Dallal e Bravo acerca da merda; não ouvimos histórias como essa de que ao pisar na merda se podia alcançar a liberdade e ser purificado por meio da água. Tudo isso foi desaparecendo com o processo civilizatório e fica marcado hoje somente o nojo, o asco, a repugnância. Não se contam mais histórias de regenerações, da merda como potência de vida, como adubo, como uma forma de morte que se descarta do corpo para dar continuidade ao ciclo, à vida. E se podemos ver um polo positivo na merda é essa força de regeneração que ela tem, mesmo que seja pisando nela, pois ela também tem uma função de renovação, de regeneração, de trazer algo bom, promissor. A sociedade descrita por Erasmo e interdita por ele como “maus costumes”, como encontrar alguém defecando ou urinando, ou mesmo a liberdade de falar sobre as funções corporais, lembra o comportamento do Oriente, sobretudo dos indianos. Numa reportagem de 2014¹⁹¹ vemos a vida “desgraçada” de uma senhora chamada Sudhira, que, há época estava com 60 anos, e desde os seus 13 anos, quando se casou em seu vilarejo, recebeu da sogra a incumbência de limpar todos os dias os excrementos das casas com uma cesta de bambu e uma pá¹⁹². No começo, ela vomitava. Depois “se acostumou”. Sudhira ia às casas e, no terreno ao fundo (um buraco no chão), realizava sua tarefa. Era um lugar que cheirava muito mal, com inúmeras moscas, e seu trabalho era feito sem luvas: juntava um pouco de folha com terra e colocava sobre as fezes; depois recolhia esse monte com a pá, colocando-o numa cesta para levar à cabeça, se sujeitando a receber fezes na cabeça, que, muitas vezes, escorria.

Na Índia, cerca de 600 milhões de pessoas ainda fazem suas necessidades no mato. E os catadores de excrementos, que representam cerca de 13 milhões de pessoas são classificados como “intocáveis”¹⁹³. Intocáveis porque são consideradas impuras, tocam na

¹⁹¹ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2014/05/1456205-india-ainda-possui-13-milhao-de-catadores-de-excrementos.shtml>>. Acesso em 06/dez/2018.

¹⁹² No México temos um exemplo recente de um filme que toca na questão de recolher o cocô dos cachorros como uma tarefa menor, deixada para os subalternos. *Roma* (2018), do diretor mexicano Alfonso Cuarón, mostra a empregada Cleo que deve limpar o pátio/garagem todos os dias antes do seu “patrão” chegar com o carro, para que não passe por cima dos inúmeros cocôs do cachorro. O esquecimento dessa tarefa é visto com raiva pelos patrões.

¹⁹³ Dados retirados do *site* anterior.

merda, representam risco social. Se alguém os toca, deve-se purificar tomando urina de vaca. O processo civilizatório, com seus avanços na medicina, na arquitetura, na ciência traz qualidade de vida, isso é inegável. Por outro lado, se deixa apagar histórias de culturas tão diversas, as chamadas “primitivas”, as histórias da merda com seus movimentos e regenerações. Histórias sobre a merda ficam apenas nos círculos sociais mais íntimos – são *outras histórias*. Apagam-se mitos; apagam-se narrativas de cura, de cosméticos, de fenômenos da natureza, e de processos que, muitas vezes, poderiam trazer uma intimidade maior com nosso corpo. Os padrões de etiqueta são tipos de violência aos costumes de um povo. O contato com a merda ainda é muito importante pra várias culturas e isso não é dito, é um interdito, mas a força regenerativa que a merda traz é inegável: é um polo positivo da abjeção, de que tratava Julia Kristeva (1980). E nada tem a ver com a moral: é uma questão de vitalidade, é biológico e energético; é símbolo de culturas. Os mitos, como López Austin diz, não devem ser atribuídos às mentiras ou relatos enganosos. E uma das belezas que existe num mito é exatamente isso: ele é a própria coisa, diferentemente de histórias em que “se ouve dizer”¹⁹⁴. Cito, como exemplo, o fragmento “Testimonio”, dos Mayas de Quintana Roo:

Todo mundo sabe que me duele el estómago porque lo ha ocupado un mal viento. No se siente cuando nos invade; pero después, al sufrirlo, sus movimientos de animal, sus uñas y sus dientes clavándosenos por dentro, nos dan a conocer que es algo como un sapo, o como una lagartija, o como algún otro dañador del hombre. Pero no es solo una semejanza; *es* un animal verdadero. Yo lo vi, y por eso lo sé. El año pasado estuve muy grave; ya no la contaba. Una noche salí a evacuar. Allí entre mis heces, encontré un ratón todo pringado que me hacía amagos. Había salido de mi vientre, de seguro, porque desde entonces sané (LÓPEZ AUSTIN; TOLEDO, 2009, p. 50)¹⁹⁵.

Alberto Dallal e Jorge Bravo (2010), tal qual López Austin, também afirmam que a merda pode ser pensada por seus símbolos. A merda simboliza riqueza e divindade; metais preciosos, ouro e prata. Os minerais, para os mesoamericanos, eram fezes dos deuses. O

¹⁹⁴ Recordo-me do meu exame de qualificação de doutorado (14/11/2017): sobre meu texto acerca do conto “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa a Profa. Dra. Florence Dravet dizia que o personagem tio “era” a própria onça e não a representação dela, assim como o xamanismo concebe também a personificação do animal. Não é metafórico, é real; ou seja, o xamã realmente se torna animal.

¹⁹⁵ Tradução livre: “Todo mundo sabe que me dói o estômago porque ele foi tomado por um mal vento. Não sentimos quando nos invade, mas depois, quando adoecemos, seus movimentos de animal, suas unhas e seus dentes cravando por dentro nos dá a impressão de que é algo como um sapo ou uma lagartixa, ou como algum outro malfeitor do homem. Mas não é somente uma semelhança; é um animal verdadeiro. Eu vi e por isso sei. O ano passado estive muito mal, já não percebia. Uma noite saí para evacuar. Ali entre minhas fezes, encontrei um rato todo engordurado que me ameaçava. Tinha saído do meu ventre, estou certo, porque, desde então, melhorei”.

ouro simboliza a merda do sol; a prata, a merda da lua. Essas são concepções herdadas dos *antiguos nahuas*. Já num dos mitos, de Huicholes de Jalisco, lemos: “Luna salió de su casa para iluminar. Quiso distribuir sus blancos destellos en el firmamento, y defecó. Se esparcieron sus heces, piedras brillantes sobre la negrura”¹⁹⁶ (LÓPEZ AUSTIN; TOLEDO 2009, p.96). Dallal e Bravo (2010) destacam também que Octavio Paz escreve em 1968 um ensaio intitulado *Piras, mausoleos, sagrarios* inspirado numa gravura de Posada, mas ressaltam sua abordagem ocidental, com uma visão carregada de protestantismo, além de psicanálise, já que tem influência de Norman O. Brown. No ensaio em questão, as ambivalências são reforçadas em imagens míticas: o excremento é ora benéfico, ora nefasto. O sol é vida e morte, ou seja, nos anima, mas seu excesso nos mata. O excremento é morte e vida, pois é um dejetivo do nosso corpo mas pode virar adubo na terra. Destaca também a imagem do excremento como um falo: “el excremento es el doble del falo como el falo lo es del sol. El excremento es otro falo, el otro sol.”¹⁹⁷ (DALLAL e BRAVO, 2010). Complementa que o excremento é um sol podre e que o ouro é luz congelada. Dessa forma, guardar ouro significa guardar um tesouro e reter excremento.

O processo civilizatório vai apagando os mitos; apagando os costumes. E alguns sociólogos, como Norbert Elias, mostram o processo histórico com que essas mudanças foram impostas com a civilização, com a cultura, com a civilidade, com a língua. López Austin, diante dessas imposições se posiciona mostrando que nem tudo pode ser apagado, mas que certos costumes ou transmissões orais podem ser “contaminadas”: as imposições dos dominantes são mescladas com os hábitos e com a cultura dos dominados, ou seja, os mitos de merda podem ser ressignificados também a partir de uma imposição social ou da tentativa de apagamento dessas culturas indígenas da Mesoamérica. Assim,

los antiguos mitos recibirían el tremendo impacto de otros mitos: los extranjeros, que pretenderán borrar por la fuerza los anteriores para ocupar su sitio. Al fin, la historia les dio un rostro no esperado: quedaron entrelazados en una difícil unión en la que todavía se debaten los creyentes. La historia transformó el sentido de los antiguos mitos propios y el de los mitos impuestos, creando saberes que son ahora un recurso de impulso y de defensa en la difícil condición colonial que agobia a quienes fueron vencidos. Así, en las comunidades indígenas, en los grupos incrustados en las modernas urbes mestizas y en el exilio obligado por la pobreza, los mitos siguen sirviendo como reflejo de una visión sistemática del cosmos que les es propia: la mezclada, la reinterpretada cotidianamente, la

¹⁹⁶ Tradução livre: “Lua saiu de sua casa para iluminar. Quis distribuir suas brancas fagulhas no firmamento e defecou. Espalharam-se suas fezes, peras brilhantes sobre a escuridão”.

¹⁹⁷ Tradução livre: “o excremento é o duplo do falo como o falo é o do sol. O excremento é outro falo, o outro sol”.

actual. La historia ha transformado los mitos al ritmo en que transforma la cosmovisión indígena, la verdad indígena, tan legítima como la de cualquier cultura, la verdad que es un arma construida para enfrentarse al mutable presente, al imperceptible futuro¹⁹⁸ (LÓPEZ AUSTIN; MILLONES, 2015, p. 17).

Cabe perguntar se nessas heranças biológicas, que são transmutadas pelo social; por que o atrativo está carregado também do repulsivo. As culturas reforçam mais as atrações ou as repulsões? As velhas histórias da merda, ao serem censuradas, podem ganhar mais força; podem ser modificadas e conter os vestígios de uma antiga civilização. As velhas histórias e seus símbolos são redefinidos muito lentamente no processo histórico, são polivalentes e geram mensagens contraditórias, engraçadas, nojentas, irrepetíveis. Já são *outras histórias*.

¹⁹⁸ Tradução livre: “os antigos mitos receberiam o tremendo impacto de outros mitos: os estrangeiros, que quiseram apagar pela força os anteriores para ocupar seu lugar. Ao final, a história lhe deu um rosto esperado: ficaram entrelaçados numa difícil união na qual aqueles que acreditam ainda discutem. A história transformou o sentido dos próprios mitos antigos e o dos mitos impostos, criando saberes que agora são recursos de impulso e de defesa na difícil condição colonial que domina aqueles que foram derrotados. Assim, nas comunidades indígenas, nos grupos incrustados nas modernas cidades mestiças e no exílio em decorrência da pobreza, os mitos seguem servindo como reflexo de uma visão sistemática do cosmos que lhe é própria: a misturada, a reinterpretada cotidianamente, a atual. A história tem transformado os mitos no ritmo que transforma a cosmovisão indígena, tão legítima como a de qualquer cultura, a verdade que é uma arma construída para se enfrentar ao mutável presente, ao imperceptível futuro”.

CAPÍTULO 3:

IMAGENS, SELEÇÕES E ANÁLISES

*“Pinto as coisas como as imagino
e não como as vejo”
(Pablo Picasso)*

3.1 Concepção de imagem

Se analisada pelo viés antropológico, a obra de Francisco Toledo perpassa duplamente pelo corpo, uma vez que ele usa como tema a merda (o de dentro e o de fora – as fronteiras do corpo, a sexualidade) e se forma no corpo para voltar em imagem. Em *Antropologia das imagens*, Hans Belting (2014) convida a problematizar questões do meio, da imaginação e do corpo. Sua perspectiva é a de que as imagens têm significado simbólico e passam, literalmente, por dentro de nós. Nesta abordagem o enfoque é prioritariamente o homem – as imagens precisam do corpo para tomar forma. Assim, Belting explicita essa inter-relação:

Os homens isolam dentro de sua actividade visual, que constitui a sua lei vital, aquela unidade simbólica que chamamos "imagem". O duplo sentido de imagens internas e externas não se há-de separar pois do conceito de imagem e atraiçoa precisamente a sua fundamentação antropológica. Uma “imagem” é mais do que um produto da percepção. Surge como o resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva. Tudo o que comparece ao olhar ou perante o olho interior pode deste modo aclarar-se através da imagem ou transformar-se numa imagem (BELTING, 2014, p. 21).

Ele ressalta que o processo que leva a uma produção imaginal¹⁹⁹ é tão importante como entender o “produto acabado”, ou seja, “o que é uma imagem” tem um peso equivalente ao “como tornou-se imagem”. O “*como* é a genuína comunicação, é a autêntica forma linguística da imagem” (*idem*, p. 22), explica. Para Belting, uma imagem tem uma via de mão-dupla: o homem a vê, ela entra no seu corpo como uma introjeção imagética, será formada a percepção, e então é exteriorizada novamente já carregada de significados que a percepção formulou. Por isso ela é simbólica.

¹⁹⁹ O termo “imaginal” não deve ser entendido como imaginário, segundo Belting, mas com o ato de “tornar imagem”.

Somente na visão antropológica o homem é pensado como um “meio”, é nele que as imagens se formam e não apenas faz uso dele como inventor de técnicas imagéticas. Nesse sentido, o conceito de imagens internas (endógenas) e externas (exógenas) é muito importante para a compreensão de como a imaginação e as emoções podem influenciar no resultado de uma imagem, uma vez que a imagem endógena tem uma capacidade de processar novas imagens a partir das ancestrais.

As imagens escatológicas de Francisco Toledo permitem uma abertura para serem pensadas via Hans Belting, onde o corpo produz essas imagens, sendo a linguagem concebida após esse processo endógeno/exógeno. Christoph Wulf (2014) explica que somos sujeitos e objetos de nossas emoções, que não podemos controlá-las e deixar de senti-las, no entanto, a emoção não pode ser transformada em objeto de conhecimento porque ela é fluida e as linguagens não são capazes de apreendê-las por completo. Nesse entendimento de imagem endógena, em que ela pode ser transformada também pelas emoções, os meios só se valem no contexto da imagem e do corpo: cada pessoa tem sua história, seu contexto cultural, suas emoções próprias.

É importante ressaltar que as imagens internas e as externas “caminham juntas”. As primeiras são próprias do corpo e as segundas precisam ter passado pela configuração interna para chegar ao olhar, e, embora cada uma tenha sua função própria, elas são indissociáveis porque não pode haver dualidade entre espírito e matéria. No caso de uma história de imagens no âmbito coletivo, é preciso cuidado, pois somente as imagens exógenas podem ser pensadas como representação externa e nem sempre as endógenas representam o individual: “As nossas imagens interiores nem sempre são de natureza individual, mas, mesmo se forem de origem coletiva, são de tal modo interiorizadas por nós que as temos por genuínas imagens nossas” (BELTING, 2014, p. 33). Aquilo que nos é familiar, coletivo, já começa a ser determinante como significação individual, sem que haja uma reflexão sobre a origem dessa imagem que compreendemos como nossa. E a cultura tem um peso grande em nossas percepções: “Apesar de os nossos órgãos sensoriais não terem se modificado, a nossa percepção está sujeita à mudança cultural” (BELTING, 2014, p. 34). O íntimo e o exterior então vão se complementando: imagens endógenas e exógenas - e na plástica toledana o dentro e fora também pode ser lidos nas imagens dos órgãos genitais, excrementos, coitos. Verónica Volkow afirma que poucos artistas contemporâneos representaram tanto a anatomia humana como Francisco Toledo:

sus personajes, si no están expulsando cuerpos u objetos que son sus interiores, viven incorporándose lo que serán sus entrañas, devorándose seres que irán a constituirlos. El cuerpo se llena de los entes que atrapa o con los que copula: preñez extraña que lo configura. Es como si con una sintaxis sexual Toledo se explicara el interior del cuerpo, actos eróticos articulan sus partes; de las entrañas surgen seres escenificando historias lúbricas, la carne es una constante invención. Toda vinculación aquí lleva a un devoramiento, se convierte en entraña. Un cuerpo devora a otros cuerpos, pero éstos también entran robándose su identidad, quedándose dentro, investidos de forma y energía particulares, hirviendo de apetitos²⁰⁰ (VOLKOW, 2015, p. 65 – 66).

O corpo é representado então pelo de dentro e pelo de fora. O ato de cagar e o vômito simbolizam isso. Toledo pinta, em seus cadernos, a merda saindo do homem ou do animal (ou do hibridismo deles) e sendo transformada num novo ser, como um “super adubo” que daria vida ao próximo elemento. Para ele, homem-animal são seres integrados, numa relação de convivência, comunicação e cumplicidade. O ato sexual (ou copulação) também evoca esse entra-e-sai na obra do artista. O órgão genital está sendo mostrado tanto para aludir o sexo, como para um orifício de saída do excremento.

Outro pensador que dialoga com a ideia da mobilidade das imagens é Gaston Bachelard (2017). Ele desdobra esse conceito para o que denomina *imaginário*. Apesar de tratar de imagens literárias (e não plásticas), as imagens na obra de Francisco Toledo podem ser ampliadas para outras linguagens. Em *El aire y los sueños – Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, Bachelard propõe:

A propósito de toda imagen que nos impresiona debemos preguntar: ¿Qué fuga lingüística desencadena esta imagen en nosotros? ¿Cómo la desentrañamos del fondo demasiado estable de nuestros recuerdos familiares? Para experimentar de veras el papel imaginador del lenguaje, es preciso buscar pacientemente, respecto a todas las palabras, los deseos de alteración, de doble sentido, de metáfora. De un modo más general hay que revisar todos los deseos de abandonar lo que se ve y lo que se dice en favor de lo que se imagina. Así tendremos la oportunidad de devolver a la imaginación su papel de seductora. [...] Imaginar es ausentarse, es lanzarse hacia una vida nueva²⁰¹ (BACHELARD, 2017, pp. 11-12).

²⁰⁰ Tradução livre: “seus personagens, se não estão expulsando corpos ou objetos que são seus interiores, vivem incorporando o que serão suas entranhas, devorando ou incluindo seres que irão constituí-los. O corpo se enche dos entes que se envolve ou com os que copulam: gestação estranha que o configura. É como se com uma sintaxe sexual Toledo explicasse o interior do corpo, atos eróticos articulam suas partes; das entranhas surgem seres encenando histórias lúbricas, a carne é uma constante invenção. Toda vinculação aqui leva a um devoramento, se converte em entranha. Um corpo devora outros corpos, mas estes também entram roubando sua identidade, ficando dentro, investidos de forma e energia particulares, servindo de apetite”.

²⁰¹ Tradução livre: “A propósito de toda imagem que nos impressiona devemos perguntar: ‘Que fuga lingüística desencadeia esta imagem em nós? Como a desentrañamos do fundo extremamente estável das nossas recordações familiares? Para experimentar verdadeiramente o papel imaginador da linguagem é preciso procurar pacientemente, com relação a todas as palavras, os desejos de alteração, de duplo sentido, de metáfora. De um modo mais geral devemos revisar todos os desejos de abandonar o que se vê e o que se diz

Para Bachelard (2017), a imaginação é uma faculdade para se formar imagens e, além disso, para *deformá-las* depois que elas passam por nossa percepção. As imagens mudam. No seu entendimento, se não há mudanças, não há imaginação, não há ação imaginante. Para haver imaginação, uma imagem presente vai necessariamente evocar uma ausente – e então há explosões de imagens aberrantes, elas se movimentam, surgem outras e novas imagens. Ele explica que o valor de uma imagem se mede pela extensão de seu imaginário. Assim, graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente *aberta e evasiva*: “es dentro del psiquismo humano la experiencia misma de la apertura, la experiencia misma de su novedad”²⁰² (BACHELARD, 2017, p. 10).



Figura 31 – CM nº 7, p. 48 e 49

O imaginário de Francisco Toledo proporciona tais aberturas e pluralidades semânticas. Ele trata a condição humana e a animal como parte de um mesmo mundo, sem distinções. Busca uma identificação com as origens (mas sem se fixar exclusivamente nelas), com os mitos, com o hibridismo. A merda faz parte de todo esse contexto orgânico e primitivo. O artista tem obras em que são introduzidas novas texturas, onde os animais não são apenas figuras, mas parte delas: ele utiliza restos de bichos, carcaças, ossos, pelos, ovos de avestruz ou vagens de flamboyant. O material orgânico vai compondo, decompondo e recompondo sua produção artística.

A obra de Francisco Toledo tem a merda como um elemento simbólico. Tal símbolo pode aludir à riqueza, à prosperidade, à igualdade social, à nossa animalidade, ao

em favor do que se imagina. Assim teremos a oportunidade de devolver à imaginação seu papel de sedutora. [...] Imaginar é se ausentar, é se lançar a uma vida nova”.

²⁰² Tradução livre: “é dentro do psiquismo humano a experiência mesma da abertura, a experiência mesma da sua novidade”.

homem primitivo. Seu conhecimento a respeito dos mitos, sua fluência na língua zapoteca²⁰³, sua erudição poética, artística e filosófica o levam a produzir obras dessa natureza, que são temas inerentes ao seu imaginário. Não há nojo nem distanciamento para se falar de merda. Há uma imaginação cheia de movimentos capazes de exteriorizar emoções.

A pequena quantidade de imagens (seis) escolhidas para análise certamente deixaria uma lacuna visual dentre tantas outras imagens que compõem a série dos quinze *Cuadernos de la mierda*; além de despertar o desejo e a curiosidade no leitor de conhecer outros desenhos que compõem o conjunto. Optei por trazer outras sessenta imagens²⁰⁴ que anteciparão a análise pictórica a fim de proporcionar um arcabouço maior dos desenhos. Posteriormente, das seis imagens que serão analisadas poderão derivar outras que “sobrevivem” nesse imaginário de aproximações. Elas funcionarão como base porque são a partir delas que *outras histórias* poderão ser contadas. Reitero que as análises não são interpretações da obra de Toledo à maneira “o que o artista quis dizer”. São, sobretudo, aproximações do meu próprio imaginário, formadas *no e com* o meu corpo, de acordo com a teoria de Belting. Associações livres que chegam a partir de minhas leituras e/ou vivências. Não é possível tecer considerações sobre as intenções de Toledo, o que ele pensou ou o que lhe influenciava para pintar – ele mesmo dizia que pintava o que tinha vontade; o que achava bonito – e isso bastava. Interpretações são falácias, segundo ele:

Es increíble cuántas tonterías de ese tipo he leído sobre mí. La verdad es muy simple – pinto sin pensar, no quiero representar ni expresar nada. De los mitos zapotecos tengo tanta idea como uno de esos libros que leen los turistas. Pero apenas pinto un huarache y ya están invocando a mi tía, la zapatera. ¡Tonterías! Apenas pinto una iguana o un conejo, ya dice esta gente que estoy pintando nagueales. ¡Tonterías! Pinto animales, sobre todo insectos, porque son muy bonitos y andan por todas partes²⁰⁵ (TOLEDO in: PRIGNITZ-PODA, 2017, p. 287).

²⁰³ As línguas zapotecas são faladas no estado de Oaxaca – México, principalmente nos vales centrais. A “família zapoteca” é uma das maiores do tronco otomangue em número de falantes. Além disso, “as línguas zapotecas contam com diferentes nomes para se autodeterminar, diferença que obedece a distintos aspectos, tais como as próprias línguas, as subáreas territoriais ou às comunidades” (tradução livre). Disponível em http://sic.gob.mx/ficha.php?table=inali_li&table_id=55. Acesso em 10/out/2017.

²⁰⁴ O critério de seleção será explicado na próxima seção.

²⁰⁵ Tradução livre: “É incrível quantas besteiras desse tipo tenho lido sobre mim. A verdade é muito simples – pinto sem pensar, não quero representar nem expressar nada. Dos mitos zapotecos tenho tanta ideia como um desses livros que lêem os turistas. Mas apenas pinto uma sandália e já estão invocando minha tia, a sapateira. Besteiras! Apenas pinto uma iguana ou um coelho e já diz essa gente que estou pintando nagueais. Besteiras! Pinto animais, sobretudo insetos, porque são bonitos e andam por todas partes”.

Deixo, portanto, que meu próprio imaginário agrupe outras imagens às dele. Sua pintura foi muito autêntica no sentido de ter não pertencido a movimentos artísticos. Dos mexicanos, admirava Rufino Tamayo²⁰⁶, tanto o artista quanto a pessoa. Tamayo foi outro grande nome da plástica mexicana que, segundo Raquel Tibol (1988), foi impulsionado na arte por Diego Rivera e depois transitou pelas tendências da arte europeia (fauvismo, futurismo, pintura metafísica e surrealismo). Após os 40 anos, as angústias que lhe atormentavam o deixaram mais recluso e a partir de então começaram a surgir alegorias sobre o terror, a loucura, a falta de comunicação, a incredulidade, o amor corpóreo, o apego ao perdurável. De acordo com Tibol, o processo de criação de Tamayo era mais intelectual do que instintivo e ao produzir seus quadros, ele chegava ao ponto de ficar isolado por vários dias sem pronunciar palavra alguma, numa profunda concentração. “Así es su disciplina para lograr jerarquizar la realidad a través de un sistema emblemático de signos apuntalado por el placer sensorial del color y las texturas”²⁰⁷.

Embora eu veja a arte tolediana muito guiada pela intuição, havia um equilíbrio também com o racional, no sentido de que ele não poupava esforços para um rigor na produção artística. Era exigente ao extremo²⁰⁸. E num ponto fica nítida uma semelhança entre a personalidade de Toledo com seu mestre conterrâneo: os vazios de fala; o silêncio de ambos, a concentração, o recolhimento. Daí se entende uma proximidade, a admiração de um pelo outro, a amizade que tiveram. Por outro lado, qualquer influência não os desvirtuavam de suas autenticidades. Octavio Paz, num artigo sobre Tamayo, escreveu:

Definir a un artista por sus antecedentes es tan vano como pretender describir a un hombre maduro por las señas de identidad de sus padres, abuelos y tíos. Las obras de los otros artistas – aquello que está antes, después o al lado – sitúan a una obra individual, no la definen. Cada obra es una totalidad autosuficiente:

²⁰⁶ Rufino Tamayo (1899, Oaxaca de Juárez – 1991, Cidade do México). A pintura de Tamayo foi marcada por um sentido muito próprio da dor, onde ele “assume a arte pré-hispânica de maneira muito consciente ainda que tangencial na etapa do esplêndido amadurecimento que sobrevém depois de cumprir os quarenta anos de idade, protegido por uma maior estabilidade profissional e econômica, mas afetado em sua sensibilidade profunda pela tragédia universal da Segunda Guerra e por graves perturbações em sua vida íntima” (TIBOL, 1985, p. 26 – tradução livre). Essas perturbações estavam relacionadas à doença de sua esposa, os gastos hospitalares fora do país e o medo de ser convocado para a Segunda Guerra. No texto de Tibol, de 1985, ela afirma que os oaxaquenhos viam Tamayo “como um grande senhor zapoteca cuja capacidade inventiva celebram com flores, cantos e múltiplas cerimônias populares” (tradução livre).

²⁰⁷ Tradução livre: “Assim é sua disciplina para alcançar hierarquizar a realidade através de um sistema emblemático de signos, apontado pelo prazer sensorial da cor e das texturas.”

²⁰⁸ Estive na Oficina de Gravura “La máquina”, em Oaxaca, em abril de 2019 e o funcionário Polo Vallejo me disse que quando havia alguma gravura de Toledo para imprimir na Oficina, era sempre um momento de atenção e tensão: ele era exigente, pedia para imprimir quantas vezes fossem necessárias se a impressão não estivesse perfeita, ao seu gosto.

comienza y acaba en ella. El estilo de una época es una sintaxis, un conjunto de reglas conscientes y inconscientes con las que el artista puede decir todo lo que se le ocurra, salvo lugares comunes. Lo que cuenta no es la regularidad con que opera la sintaxis sino las variaciones: violaciones, desviaciones, excepciones – todo aquello que vuelve única a la obra. [...] El tema es un pretexto; lo que el pintor se propone es dejar en libertad a la pintura: las formas son las que hablan, no las intenciones ni las ideas del artista. La forma es emisora de significados. [...] Las ideas y los mitos, las pasiones y las figuras imaginarias, las formas que vemos y las que soñamos, son realidades que el pintor ha de encontrar dentro de la pintura: algo que debe brotar del cuadro y no algo que el artista introduce en el cuadro. De ahí su afán de pureza pictórica: la tela y el muro es una superficie de dos dimensiones, cerrada al mundo verbal y abierta hacia su propia realidad. La pintura es un lenguaje original tan rico como el de la música o la literatura (PAZ, 1997, p. 14)²⁰⁹

Por isso, não atribuo semelhanças às influências. Considero, inclusive, que as obras de cada um deles possuem suas particularidades (as temáticas, as cores, as experimentações). Para cada uma das seis imagens, faço uma descrição à maneira de Italo Calvino (1994) em *Palomar*. É como se tal método “convidasse” o leitor a ver aquilo que eu também vejo, sem atribuir intenções ao artista. Mas uma descrição é mais que isso: é um cruzamento de olhares e quando descrevemos já estamos interpretando: “As palavras representam menos o quadro em si do que aquilo que se pensa dele após tê-lo visto” (BAXANDALL, 2006, p. 36). Após a descrição, dedico-me à análise iconográfica a partir de associações de imagens, e então virão outras histórias, virão os comentadores de Toledo, outras imagens serão geradas.

3.2 O meio dos cadernos ou as imagens do meio

O corpo como meio que gera imagens. *Médium*. Os cadernos como um meio de apresentar imagens. Belting (2014, p. 32) dizia que a história das imagens foi sempre uma história dos meios imaginais, ou seja, um acesso à imaginação. E o meio dos cadernos

²⁰⁹ Tradução livre: “Definir a um artista por seus antecedentes é tão vão como pretender descrever um homem maduro pelos sinais de identidade de seus pais, avós e tios. As obras de outros artistas – aqueles que estão antes, depois ou ao lado – situam uma obra individual, não a definem. Cada obra é uma totalidade autossuficiente: começa e acaba nela. O estilo de uma época é uma sintaxe, um conjunto de regras conscientes e inconscientes nas quais o artista pode dizer tudo o que ocorre, salvo lugares comuns. O que conta não é a regularidade com que opera a sintaxe, mas as variações: violações, desvios, exceções – tudo aquilo que remete unicamente à obra. [...] O tema é um pretexto; o que o pintor propõe é deixar em liberdade à pintura: as formas são as que falam, não as intenções nem as ideias do artista. A forma é uma emissora de significados. [...] As ideias e os mitos, as paixões e as figuras imaginárias, as formas que vemos e as que sonhamos, são realidades que o pintor tem que encontrar dentro da pintura: algo que deve brotar do quadro e não algo que o artista introduz no quadro. Daí seu afã de pureza pictórica: a tela e o muro é uma superfície de duas dimensões, fechada ao mundo verbal e aberta à sua própria realidade. A pintura é uma linguagem original tão rica como a da música ou da literatura”.

como a metade do caminho de uma produção remete diretamente ao trabalho *in progress*, mas não necessariamente ele tem um fim. São imagens que estão no “miolo” e fazem parte de um ciclo de desenhos ainda por terminar – e que, às vezes, não terminam. Luciano Mendes (2015), tratou dos *sketchbooks* como uma porta de entrada para as construções de novas possibilidades comunicacionais e versou sobre o produto inacabado, os cadernos como rascunhos, esboços; como uma ponte entre o pensar e o fazer, estabelecendo, assim, vínculos intersubjetivos entre as pessoas e suas experiências estéticas. Sendo assim, os cadernos também são meios.

Foi pensando no “meio”, termo tão polissêmico, que elegi o “*corpus pictórico*” que representaria os cadernos na tese. Ao contrário da seleção para análise, na mostra das sessenta imagens retiradas da série *Cuadernos de la mierda*, optei pelo afastamento afetivo/pessoal, impedindo que as preferências subjetivas afetasse tais escolhas. A intenção era a de que as preferências particulares não influenciassem a seleção e houvesse, dessa forma, uma exposição diversificada. Optei, então, pela apresentação de quatro imagens de cada exemplar. Considerando que a quantidade média de cada caderno era de aproximadamente 90 páginas, optei por uma seleção que privilegiasse os “meios dos cadernos”. Elegi, sem uma consulta visual prévia, as páginas 40, 41, 42 e 43 de cada volume. Em alguns casos, a página 40 está atrelada à 41 e a 42 à 43, por isso a opção por selecionar uma quantidade “par”. As folhas em branco, quando faziam parte dessas paginações, não foram excluídas da seleção. O conjunto de imagens resulta, assim, a compilação de sessenta páginas distribuídas entre os quinze cadernos.

- Caderno 1:



Figura 32 - CM nº 1, p. 40



Figura 33 - CM nº 1, p. 41

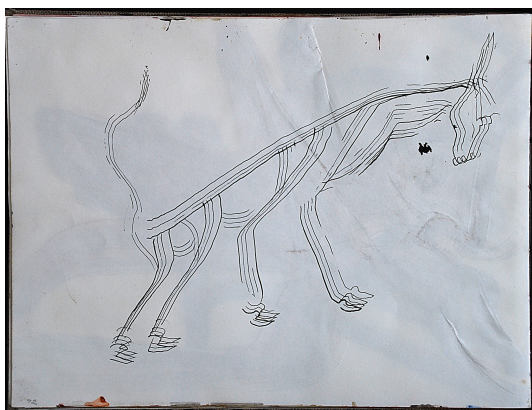


Figura 34 - CM nº 1, p. 42

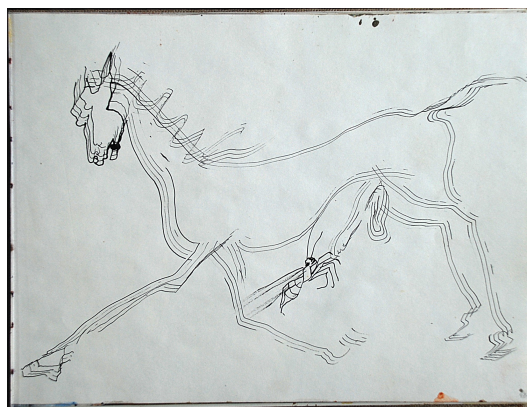


Figura 35 - CM nº 1, p. 43

• Caderno 2:



Figura 36 - CM nº 2, p. 40

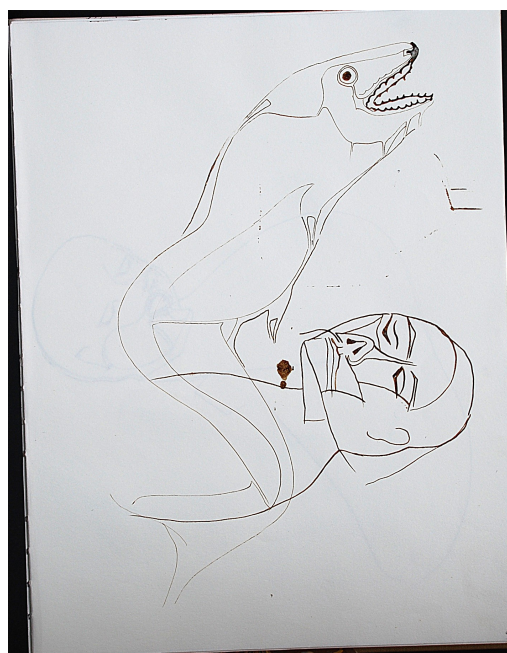


Figura 37 - CM nº 2, p. 41

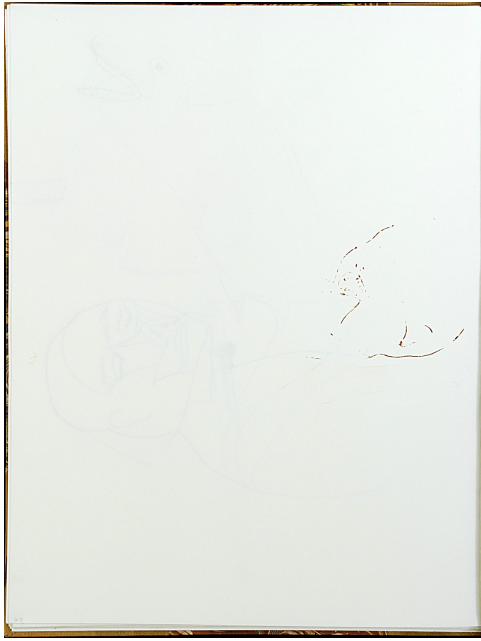


Figura 38 - CM nº 2, p. 43

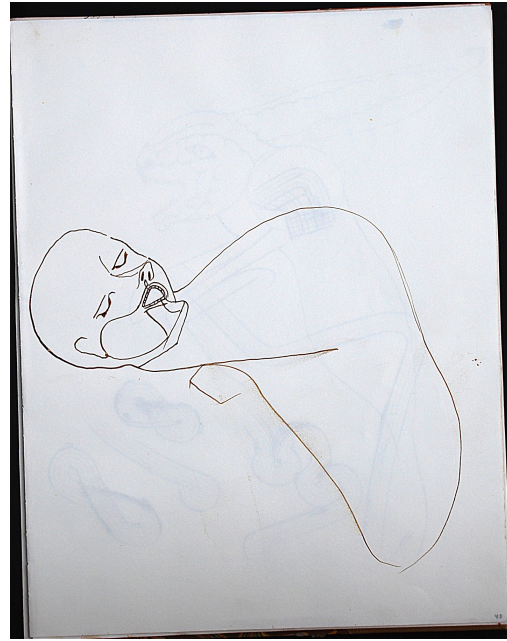


Figura 39 - CM nº 2A, p. 40

• Caderno 2A:



Figura 40 - CM nº 2A, p. 40



Figura 41 - CM nº 2A, p. 41



Figura 42 - CM nº 2A, p. 42



Figura 43 - CM nº 2A, p. 43

- Caderno 3:

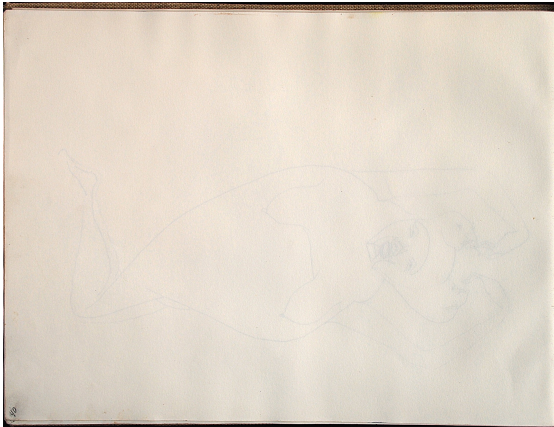


Figura 44 - CM nº 3, p. 40



Figura 45 - CM nº 3, p. 41

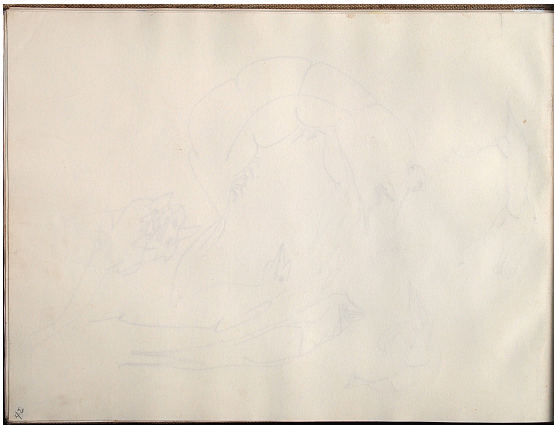


Figura 46 - CM nº 3, p. 42



Figura 47 - CM nº 3, p. 43

- Caderno 4:

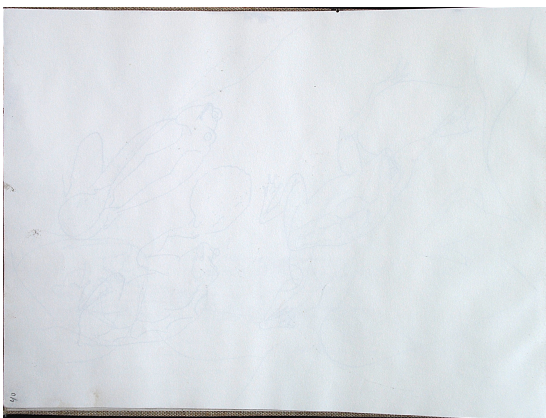


Figura 48 - CM nº 4, p. 40

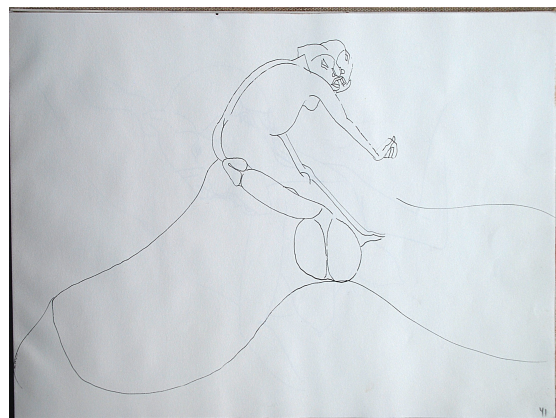


Figura 49 - CM nº 4, p. 41

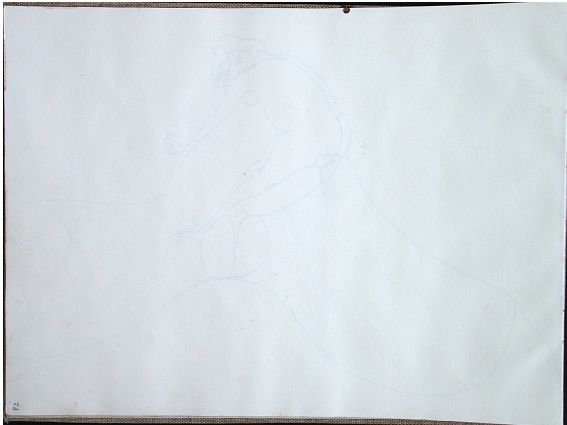


Figura 50 - CM nº 4, p. 42

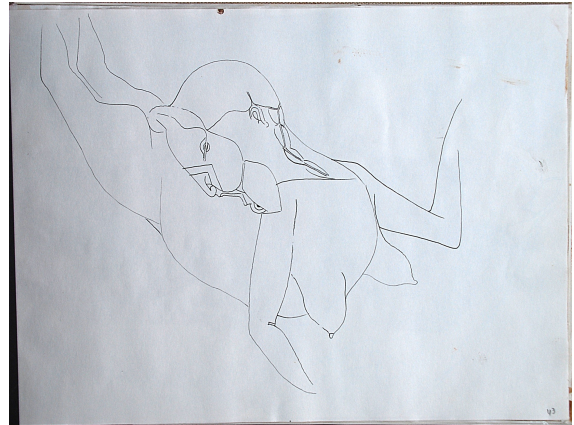


Figura 51 - CM nº 4, p. 43

• Caderno 5:

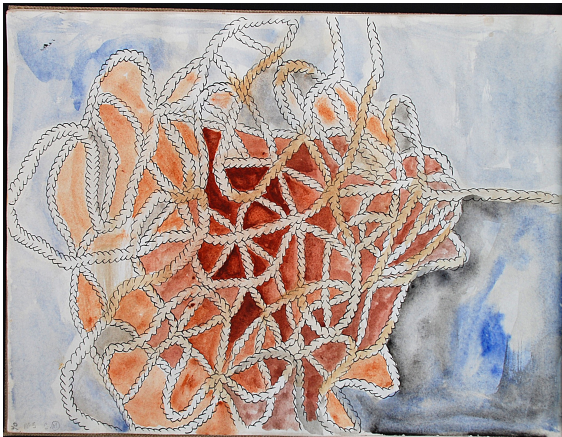


Figura 52 - CM nº 5, p. 40



Figura 53 - CM nº 5, p. 41



Figura 54 - CM nº 5, p. 42



Figura 55 - CM nº 5, p. 43

- Caderno 6:



Figura 56 - CM nº 6, p. 40

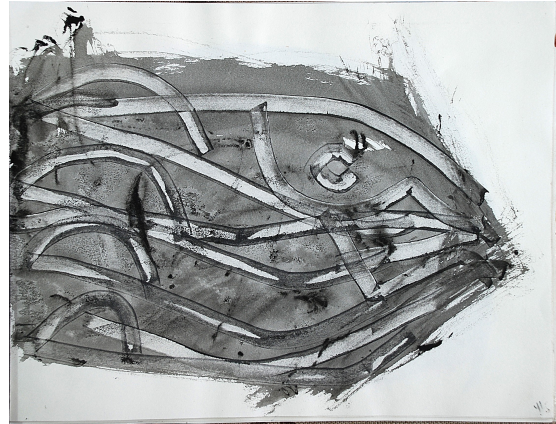


Figura 57 - CM nº 6, p. 41

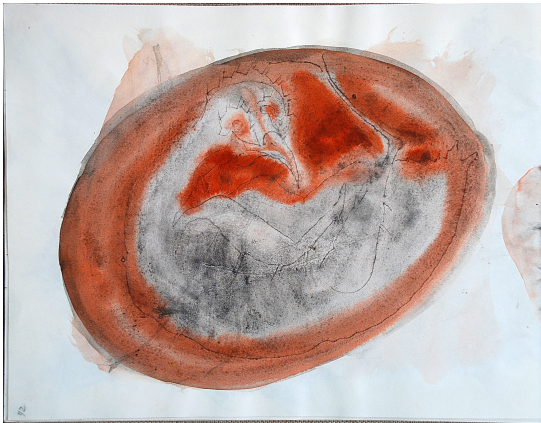


Figura 58 - CM nº 6, p. 42



Figura 59 - CM nº 6, p. 43

- Caderno 7:



Figura 60 - CM nº 7, p. 40



Figura 61 - CM nº 7, p. 41

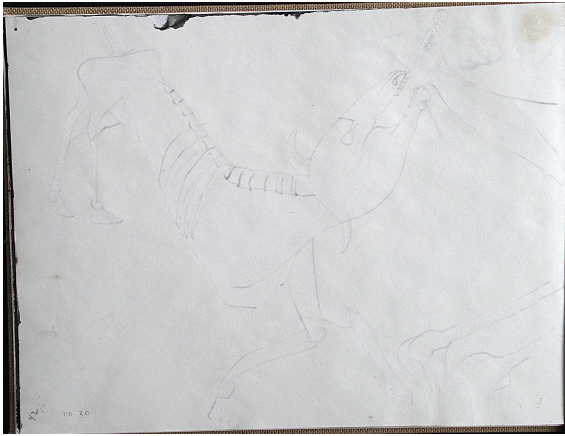


Figura 62 - CM nº 7, p. 42

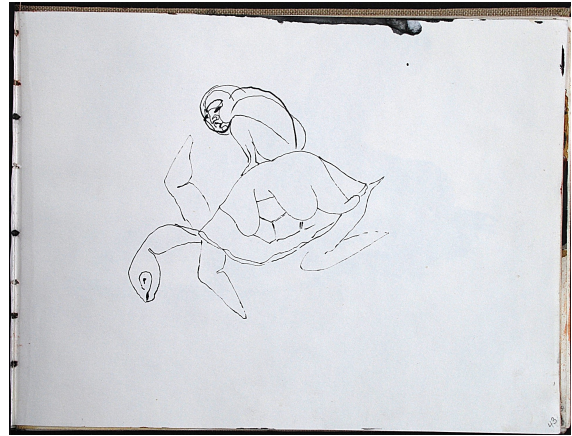


Figura 63 - CM nº 7, p. 43

• Caderno 8:

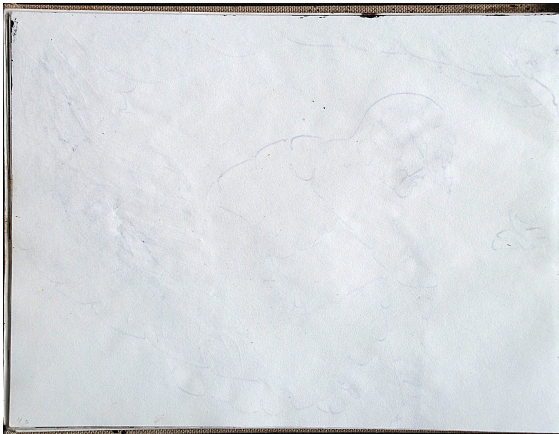


Figura 64 - CM nº 8, p. 40



Figura 65 - CM nº 8, p. 41

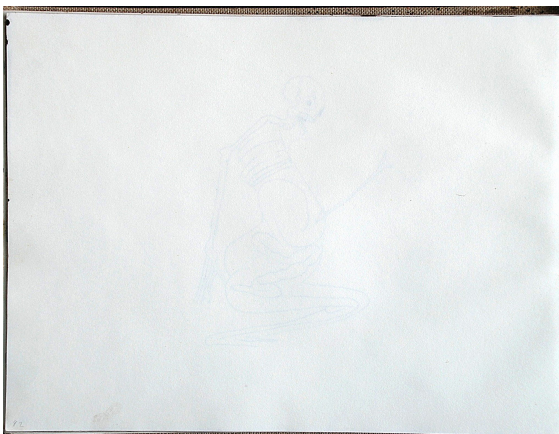


Figura 66 - CM nº 8, p. 42

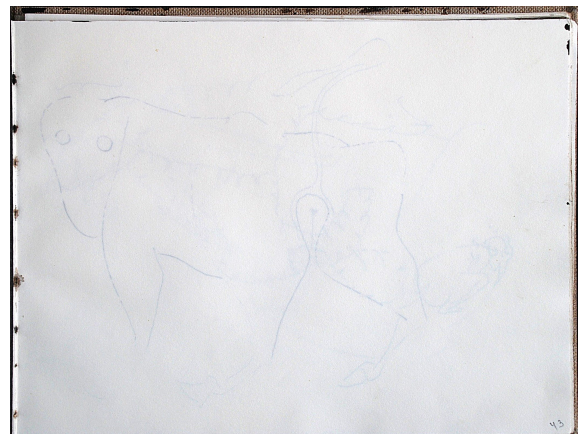


Figura 67 - CM nº 8, p. 43

- Caderno 9:



Figura 68 - CM nº 9, p. 40



Figura 69 - CM nº 9, p. 41



Figura 70 - CM nº 9, p. 42



Figura 71 - CM nº 9, p. 43

- Caderno 10:

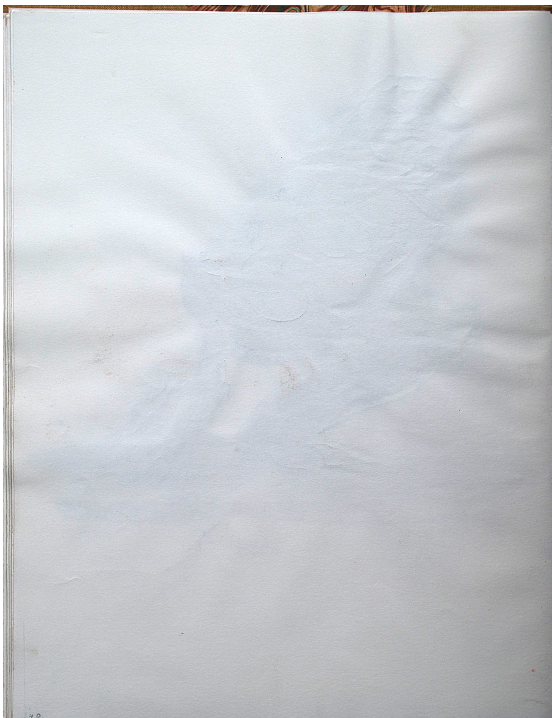


Figura 72 - CM nº 10, p. 40



Figura 73 - CM nº 10, p. 41



Figura 74 - CM nº 10, p. 42



Figura 75 - CM nº 10, p. 43

• Caderno 11:

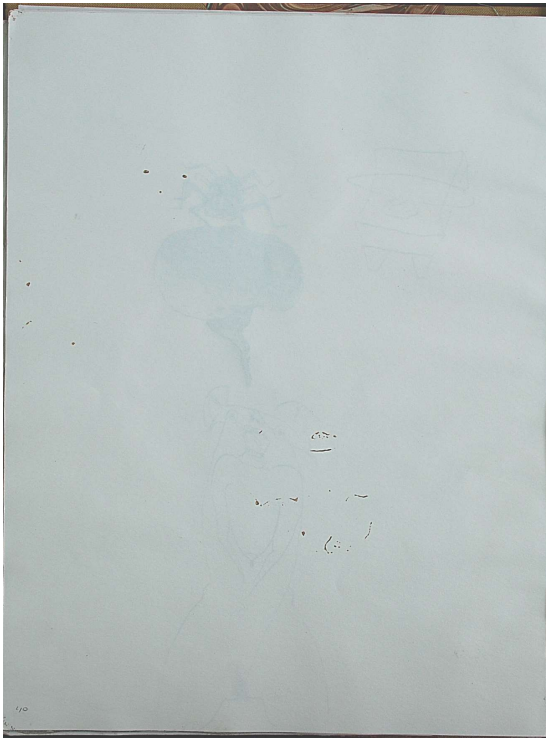


Figura 76 - CM nº 11, p. 40

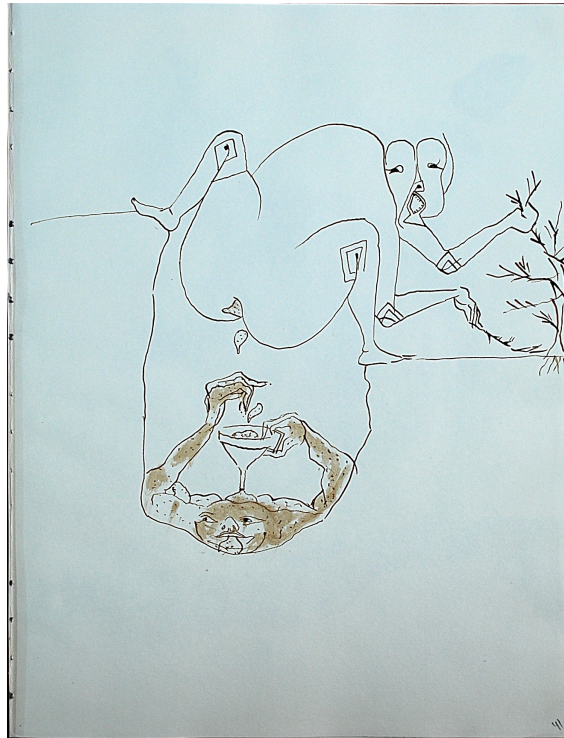


Figura 77 - CM nº 11, p. 41

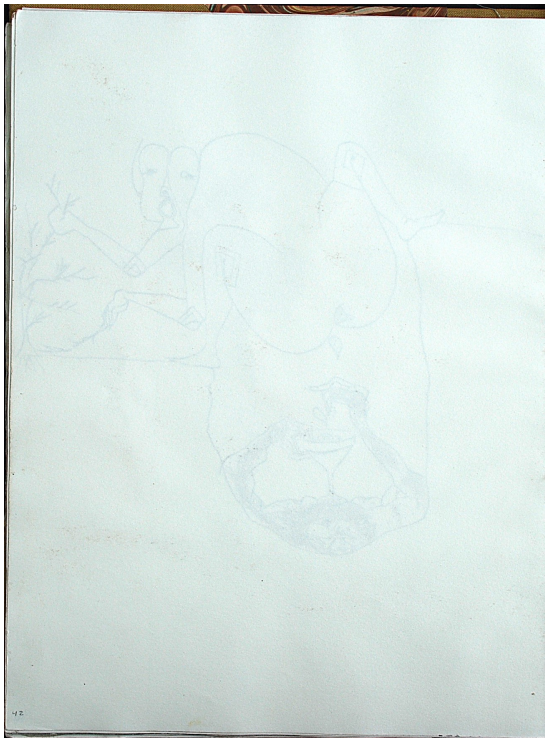


Figura 78 - CM nº 11, p. 42



Figura 79 - CM nº 11, p. 43

- Caderno 11A:



Figura 80 - CM nº 11A, p. 40



Figura 81 - CM nº 11A, p. 41

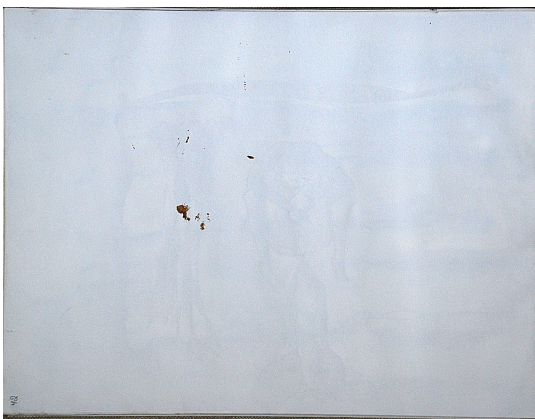


Figura 82 - CM nº 11A, p. 42

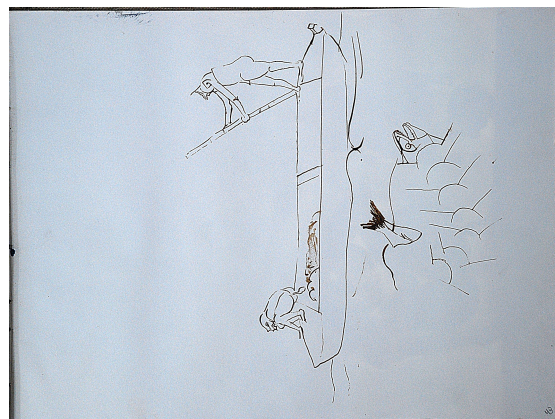


Figura 83 - CM nº 11A, p. 43

- Caderno 12:

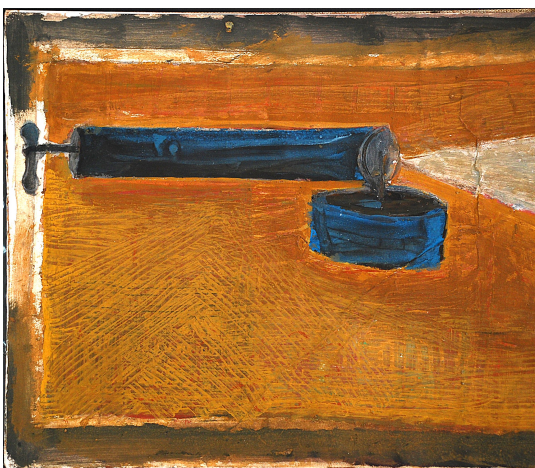


Figura 84 - CM nº 12, p. 40



Figura 85 - CM nº 12, p. 41



Figura 86 - CM nº 12, p. 42



Figura 87 - CM nº 12, p. 42

• Caderno 13:

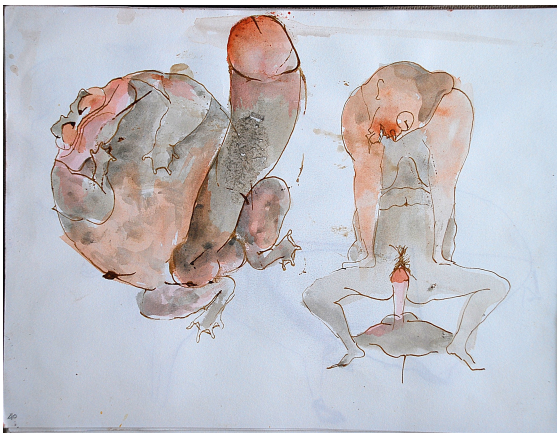


Figura 88 - CM nº 13, p. 40



Figura 89 - CM nº 13, p. 41



Figura 90 - CM nº 13, p. 42



Figura 91 - CM nº 13, p. 43

3.3. Análises iconográficas

Os desenhos selecionados para análise são de diferentes cadernos: um deles está no caderno 2A, dois deles no caderno 9; um no 5; um no 10 e outro no 11.

3.3.1 Imagem 1: Caderno 2A – página 4



Figura 92 - CM nº 2A, p. 4.

Um esqueleto está de perfil e de cócoras no centro da imagem. Ele caga sobre a terra. Essa figura que representa a morte não está estática, ela tem ações, faz suas “necessidades” sobre a terra. O esqueleto é composto por ossos e intestino – há uma parte macia contrapondo-se aos ossos. O desenho é carregado de tons ocres, cores da terra que se mesclam com o próprio esqueleto e o fundo da composição. A merda, que geralmente carrega seus tons de marrons (quando saudável), aqui aparece como negra e vemos no seu

interior, colorações de cinza, como o próprio intestino desse esqueleto que caga. Junto à coluna vertebral, há um cordão avermelhado, como se levasse sangue, fazendo voltas na parte superior ao intestino.

Parece que essas fezes estão numa consistência líquida, como na forma de diarreia, porque elas não estão num formato definido, cilíndrico, como é o padrão das fezes humanas no seu estado saudável, ou seja, sólido e num tom amarronzado. Ao contrário, há fezes que se espalham no solo, como se respingassem e tomassem uma proporção ainda maior do espaço que ocuparia se fosse sólida.

Os pés desse esqueleto, levantados e apoiados no tornozelo. Os cotovelos, apoiados nos joelhos, deixam as mãos livres. A boca está entreaberta. Não aparecem os dois olhos desse esqueleto porque o ponto de observação é pela lateral, mas um dos olhos parece se fixar em algo à frente.

Ao redor da figura humana, o fundo é todo marrom. A figura está no centro da imagem no que se refere às laterais esquerda-direita. Já a composição espacial alto-baixo mostra que o esqueleto está um pouco mais próximo à borda superior do que à inferior. O monte de merda não está numa superfície plana – ele eleva-se pela lateral direita da tela, ocupando aproximadamente 2/3 da dimensão lateral.

A observação visual também traz sensações táteis. A imagem passa a sensação de que a pintura utilizou-se de uma tinta mais líquida do que espessa, já que o sombreamento alterna o claro/escuro, numa heterogeneidade, como a aquarela²¹⁰.

Esse desenho de Francisco Toledo é encontrado em *sites* que tratam da série, e também selecionado para catálogos de exposição dentre os muitos que poderiam ser eleitos. Por quê? Talvez porque essa imagem reúne dois elementos que são peças-chave nos *Cuadernos de la mierda*: a merda e a morte. Apesar de não ter título (já que é um desenho de caderno), imagino que Toledo não intitularia essa imagem com palavras como “caveira” ou “esqueleto”, mas ele poderia nomear usando palavras como “morte” ou algo assim, como bem observou Jorge Alberto Manrique (2017, p.33): “Las muertes de Toledo son todo un universo en su obra. Los títulos dicen más ‘la muerte’, no cadáver ni esqueleto ni calaveras, que son muy populares en México”²¹¹.

²¹⁰ As informações dos *Cuadernos de la Mierda* é a de que a técnica do trabalho é mista, não especificando o tipo de tinta ou materiais utilizados.

²¹¹ Tradução livre: “As mortes de Toledo são todo um universo em sua obra. Os títulos dizem mais ‘a morte’, não cadáver, nem esqueleto, nem caveiras, que são muito populares no México”.

Os elementos se interpõem no nível sensorial: há um intestino (uma parte macia, cinza) contrastando com o duro dos ossos. A morte, para Toledo, muitas vezes carregava elementos que só um corpo vivo poderia ter. Um cadáver em decomposição ainda poderia carregar carne, vísceras, pele; porém, no caso do esqueleto já não é mais a decomposição, é o que restou do corpo que não se decompõe, por isso não seria verossímil o intestino, mas para Toledo era: sua criação misturava elementos do mundo dos vivos com o dos mortos, assim como animais com humanos, tudo podia ser harmônico, pertencer à mesma natureza. Da mesma maneira, o que poderia ser o sangue ali pulsando nesse esqueleto também contrasta com a ideia da dupla natureza na obra de Toledo: morte e vida. Sangue e ossos. Vermelho e cinza. Durante o trabalho de descrição das imagens, pude observar por diversas vezes essas singularidades. E depois, ao ler o texto de Manrique (2017), vi que meu olhar convergia em muitos aspectos com suas considerações:

En sus imágenes están los huesos (ya he hecho referencia a que sus muertes son activas, hacen lo que dicen los hombres, tienen relación con los esqueletos, pero no siguen las reglas de la anatomía); los costillares pueden ser largos o breves; en la zanca sólo hay un hueso, sí tienen pantorrillas -, a veces tienen tripas. En el iliaco frecuentemente aparecen falos y testículos, incluso erectos, con arrechos [...] ²¹²(MANRIQUE, 2017, p.33).

David Huerta, no catálogo de exposição *Los cuadernos insomnes de Francisco Toledo* assinala que há um jogo enérgico de afirmações e ironias onde a merda aparece como anterior a tudo no universo. Além disso, há uma dicotomia relativa à merda que é fundamental: ela é o elemento descartável, excludente, da nossa vida; mas é também, necessária. Talvez isso nos inquiete tanto, nos assombre, como explica Huerta:

ingrediente de la feracidad fisiológica que arma su teatro de desperdicios con la necesidad de la vida misma, la mierda literalmente circula de dentro a afuera en estos dibujos y los enmarca, los tacha, los mancha y los exorna, los desfigura y los edifica, los define y los perturba ²¹³ (HUERTA, 1993, p. 14).

²¹² Tradução livre: “Em suas imagens estão os ossos (já comentei que suas mortes ativas, ou seja, eles fazem o que dizem os homens, têm relação com os esqueletos, mas não seguem as regras da anatomia); as costelas podem ser longas ou curtas, na pata só há um osso e tem panturrilhas – às vezes têm tripas. No íliaco frequentemente aparecem falos e testículos, inclusive eretos, excitados”.

²¹³ Tradução livre: “ingrediente da feracidade fisiológica que arma seu teatro de desperdícios com a necessidade da vida mesma, a merda literalmente circula de dentro pra fora nesses desenhos e os marca, os rotula, os mancha, os enfeita, os desfigura e os edifica, os define e os perturba.”

Na continuidade do orgânico, as fezes se juntam à terra. A morte, que também remete à organicidade do corpo, caga sobre a terra. Esses elementos que disseminam tons marrons em muitos de seus desenhos associam-se ao natural, sendo o marrom a cor que alude à agricultura, ao barro e à sepultura. Toledo não foi um artista que usou coloridos exuberantes, e especialmente nos *Cuadernos de la mierda*, abusou dos tons ocre, sépia, terracota, cinzas. Muitos desenhos são apenas contornos pretos, riscos, traços, esboços. Outros são mais ousados e plenos de uma vivacidade colorida.

Nessa imagem o corpo já se descompôs, restou os ossos. E como mencionamos, o intestino. Na visão de Gilbert Durand (2002, p. 20), o intestino tem significados relacionados a abismos e também ao esgoto, e nessa imagem essa relação fica evidente.

Mas a própria merda contrapõe como elemento vivo que pode fecundar o solo, como uma semente, como adubo. A terra e a merda, elementos de mesmas tonalidades e consistências parecidas aqui destoam um pouco. Uma coloração negra e cinza dá o diferencial na diarreia da morte. Se não fosse por isso, seria mais difícil distinguir o que é merda e o que é terra, pois do ânus da morte sai algo que se dilui pelo fundo da imagem. Tratamos como diarreia porque temos a impressão de que não há tanta força para expulsar a merda. A expressão é de tranquilidade na sua posição agachada, deixando que o líquido saia livremente por seu ânus.

Uma curiosidade que tive desde que comecei a pesquisar os cadernos da merda de Toledo é se ele usava merda como pigmento, como tinta, como material para compor a textura²¹⁴. A cor, obviamente, estaria de acordo com o figurativo. O cheiro, talvez, pois com o tempo ele poderia desaparecer²¹⁵, e não restaria odor algum nos cadernos. Se a merda, quando escrita, não tem cheiro, é viável estender a ideia à pintura: a merda, quando pintada, não exala seus odores. Mas a história mudaria se os cadernos tivessem merda na composição das tintas. No caso, a merda passaria de protagonista (da pintura ou da escrita) para componente atuante e vívido desse processo.

Todo o fundo marrom, os espaços preenchidos, ratifica a afirmação de Carlos Molina (2017) quando, nas observações sobre o início da carreira artística de Toledo, já se percebia essa preocupação com as experimentações da técnica, do espaço, dos materiais.

²¹⁴ Essa, inclusive, foi uma das perguntas que passei para a Ana Hernandez, assistente de Toledo, nas tentativas de entrevistá-lo. Conforme comentado anteriormente, ele nunca respondeu o questionário.

²¹⁵ Com o tempo, o cheiro da merda tende a desaparecer: cheiros são mais fortes com o frescor do produto.

Com relação ao estilo, é difícil classificá-lo em alguma corrente artística²¹⁶. E ainda que os cadernos da merda tenham sido preenchidos três décadas depois da saída de Oaxaca para encontrar sua vocação como pintor, houve uma constante repetição de temas desde suas primeiras pinturas até as obras mais recentes. Ainda que experimentasse novas técnicas, o figurativo não parecia ser tão inovador. Era uma obsessão temática que ia e voltava em seu imaginário, em seu trabalho, de maneira intensa e constante. A morte era uma dessas obsessões.

Não é difícil encontrar pintores mexicanos que elejam esse tema, (lembro especialmente da gravura *La Catrina*, de José Guadalupe Posada, de 1873), afinal o dia 2 de novembro é comemorado com uma das festas mais bonitas do México. Mas no caso de Toledo, a morte e a vida não pertencem a categorias distintas. A morte não figura os cadernos e quadros de Toledo somente pelo fato de ele ser mexicano, mas é um tema que está na equivalência de qualquer outro, como os animais, os sapatos ou autorretratos. É como se tudo pertencesse a um grupo universal, onde tudo se complementa e convive em harmonia. O mundo

[...] se presenta no como una yuxtaposición de reinos y especies independientes, en la que cada grupo creado resulta ajeno y antagónico a los otros grupos, sino como una continuidad – casi en el sentido de la sustancia spinoziana – ininterrumpida entre todos los seres. La relación entre ellos no sería del uso, sino de la dependencia mutua. Todo lo que existe se da como manifestación de un mismo principio²¹⁷ (MANRIQUE, 2017, p. 29).

Além disso, como bem observa Angélica Abelleira (2001, p. 15), Francisco Toledo se sentia estrangeiro em todo lugar, não se via o nacionalismo arraigado em suas obras, ele se sentia como um exilado. Carlos Molina (2017) assim o definiu: um “artista universal”, que “no admite interpretación localista y se propugna universal, anterior a la historia del

²¹⁶ Pude ir a algumas exposições no México que juntavam artistas por técnicas ou estilos, mas não encontrei Toledo nessas exposições específicas. Mesmo reconhecendo seu enorme valor na gravura mexicana, por exemplo, não o encontrei na mostra do MUAC (2018) sobre as gravuras do movimento de Maio de 68, por exemplo. Ele “estava” em exposições próprias ou que juntavam artistas contemporâneos ou que a curadoria não abordasse um estilo em especial. Não vemos na obra de Toledo influências dos muralistas nem de surrealistas. Eduardo Subirats (apud MOLINA P., 2017) o cunhou como “expressionista mexicano”, mas estou de acordo com Carlos Molina quando ele afirma: que desde cedo Toledo parece ser um artista único e difícil de catalogar – tal afirmação contextualiza o fato do oaxaqueño ter menosprezado a *Exposición de Arte Mexicano* em Paris em 1962, mesmo estando na Europa na ocasião (MOLINA P., 2017).

²¹⁷ Tradução livre: “se apresenta não como uma justaposição de reinos e espécies independentes, na qual cada grupo criado resulta alheio e antagônico aos outros grupos, mas como uma continuidade – quase no sentido da substância spinoziana – ininterrupta entre todos os seres. A relação entre eles não seria do uso, mas da dependência mútua. Tudo o que existe se dá como manifestação de um mesmo princípio.”

arte misma, ahistórica en su índice a formas netamente humanas de expresión”²¹⁸. O “nomadismo” de Toledo e a falta de apego aos lugares não se resumiam apenas às cidades por onde passou/viveu. Casas também podiam ser espaços transitórios e mesmo que ele vivesse por muito tempo em alguma casa, afirmava que poderia se mudar tranquilamente sem deixar que a nostalgia lhe dominasse de alguma forma. Verónica Volkow escreve que Toledo “vive como la intemperie, transita por los lugares, no se apodera de ellos, ni se deja atrapar. Como un gran mago escurridizo, parece no pertenecer a nada”²¹⁹ (VOLKOW, 2015, p. 9). Ao descrever sua casa, Volkow comenta de um lugar desabitado, onde, para ele só basta uma mesa, seus papéis e suas tintas. E completa: “Sus obras parecieran ser los únicos lugares donde, de hecho, Toledo habita, en lo que está realmente. Fuera de estos engranes industriales de vida, es como si el espacio si perdiera”²²⁰ (idem, p. 10). Nesse sentido, vejo que os “papalotes”²²¹ foram muito simbólicos: além da questão de protesto e das crenças do sul de Oaxaca²²², as pipas de Toledo transitaram por esse espaço de liberdade que lhe era muito caro.



Figura 93 - José Guadalupe Posada. “La catrina”. Gravura em metal.

²¹⁸ Tradução livre: “não admite interpretação localista e se propõe universal, anterior à história da arte mesma, ahistórica no seu índice a formas puramente humanas de expressão”.

²¹⁹ Tradução livre: “vive como a intempérie, transita pelos lugares, não se apodera deles, nem se deixa ser pego. Como um grande mágico escorregadio, parece não pertencer a nada”.

²²⁰ Tradução livre: “Suas obras pareceram ser os únicos lugares onde, de fato, Toledo habita, onde está realmente. Fora estas engrenagens da vida, é como se o espaço se perdesse.”

²²¹ Em 2014, Francisco Toledo protestou pelo desaparecimento de 43 estudantes de Ayotzinapa, desenhando e produzindo pipas com os rostos e nomes dos jovens desaparecidos da escola rural Raúl Isidro Burgos, fazendo-as voar juntamente com as crianças da escola. Toledo dizia que se procuravam os jovens por baixo da terra, era necessário procurá-los também pelo ar – como uma esperança de que ainda estivessem vivos.

²²² No sul do estado, há um costume de soltarem pipas no dia dos mortos porque acreditam que as almas descem pelos fios para buscarem as oferendas que lhes são depositadas.

3.3.3 Imagem 2: Caderno 5 – páginas 14 e 15



Figura 94 - CM nº 5, p.14 e 15.

A imagem toma duas folhas, necessitando, portanto, ter o caderno aberto para que seja completamente visualizada. Um ser, que não sabemos precisar o sexo e nem se é humano ou não (também se parece a um macaco) ocupa o lado esquerdo do desenho. Ele está sentado sobre uma superfície arredondada que se assemelha a uma abóbora. Não fica claro se ele está evacuando dentro desse objeto, mas sua postura é semelhante a quem se senta num vaso sanitário. Sua coluna está curvada levemente para frente e suas mãos estão entre seus joelhos, de forma que parece depositar aí uma força para abrir os joelhos que estão fechados. Por vezes, parece que há dois sujeitos num só – como se algum animal (pelo tom da pele, que se assemelha à de um felino com pelagem escura) envolvesse aquele que está sentado, já que há uma espécie de cauda por trás da abóbada. Impressões que não definem de imediato a imagem. O rosto é o que dá também margem às diferentes interpretações, por ora aparece um bico de uma ave apontando para a direita. Há um rosto desconfigurado sobre os ombros desse sujeito – há dois olhos, um nariz (ou focinho) e uma boca aberta. É um rosto assimétrico, com os dentes inferiores à vista e também a língua. Lembra um rosto cubista, com formas geométricas que são preenchidas por cores como marrom, tons alaranjados, branco e cinza. Na região da testa uma espécie de laço preto orna a cabeça. Atrás desse laço está a extensão de uma cabeça que dá continuidade à ideia do animal, com pele. Assim, esse rosto enigmático seria, possivelmente, uma máscara. O braço esquerdo desse sujeito que está de frente a nós (braço direito do leitor) sai diretamente da cabeça, da extremidade da orelha esquerda do “homem-bicho”. Seu corpo poderia ser lido ainda sob a forma de uma “capa de merda”, pois o tom escuro e ocre

poderia ser a materialização de alguém que literalmente se lambuzou com merda. Próximo às suas mãos aparece um volume (de ambos os lados) que podem aludir a bolos fecais por sua cor. Entre suas pernas, uma cabeça semelhante àquela de cima, um pouco menos geométrica e com uma faixa arredondada sobre a testa. A boca continua aberta, as narinas igualmente abertas, mas os olhos agora possuem mais simetria. Novamente os tons de rosa, marrom, branco e cinza. Essa cabeça, aos pés do “homem-bicho” possui formas mais definidas, o que sugere que é uma cabeça que supostamente caiu do corpo do indivíduo. Inclusive as tonalidades dessa cabeça combinam com as tonalidades do corpo.

O objeto que serve de banco ao personagem, tem tons alaranjados, cinzentos e predomina o amarelo, num tom que também pode lembrar merda em estado líquido. O preenchimento do fundo do desenho não pesa no todo, é claro, leve, permitindo com que figuras se destaquem em contraposição ao fundo. No centro da imagem, na divisão das duas páginas, há um gafanhoto – suas dimensões são grandes comparadas à proporção do sujeito sentado na “abóbora”. Na altura total, o gafanhoto, que está praticamente na base da imagem, chega quase à metade da página. Ele está inclinado, com a cabeça para a direita e sua cauda, mais abaixo, posiciona-se na divisão esquerda da página. O inseto agarra com uma de suas patas uma folha maior do que seu próprio tamanho e a coloca sobre um monte de merda. O rosto desconfigurado do ser à esquerda às vezes parece observar a ação do gafanhoto.

O gafanhoto ganha as mesmas tonalidades de cores dos outros elementos da imagem: tons de ocre, marrom e branco. Duas antenas que medem aproximadamente $\frac{1}{4}$ da extensão de seu corpo saem de sua cabeça quase encostando a grande folha. As proporções são muito diferentes do que é habitual nesses elementos, uma vez que o “homem-bicho” é proporcionalmente pequeno em relação ao gafanhoto, e, por sua vez, o gafanhoto é proporcionalmente grande para o monte de merda à sua direita. Esse sujeito sentado parece perplexo com o tamanho da merda, é como se a cabeça desconfigurada dele se inclinasse para observar a “obra”, que é maior, até mesmo, que a “abóbora” onde ele está sentado. A folha, em tons amarelados e alaranjados, tem um contorno fino e bem definido em marrom escuro. A merda, com a superfície mais larga embaixo, conforme vai dando suas voltas para cima, vai diminuindo e afinando sua largura num sentido ascensional, terminando com uma ponta à direita. Esse desenho tem oscilações de marrom (claro/escuro) e preto. Seu contorno é alaranjado, de cores que parecem diluídas como a espessura aguada de uma

aquarela. O fundo de toda a imagem varia de um cinza claro ao laranja, sendo mais forte a incidência do cinza no lado esquerdo e a incidência do laranja do lado direito.

Os insetos não são raros nas obras de Francisco Toledo. Além da incidência nos *Cuadernos de la mierda*, eles estão presentes desde seus primeiros trabalhos²²³. Tomo como referência outra imagem, também da série dos *Cuadernos de la Mierda I*, pp.10-11) como uma pequena mostra da fixação pela temática entomológica:



Figura 95 - C M nº 1, p. 10 e 11.

Na figura acima, do Caderno 1 (páginas 10 e 11) vemos uma quantidade de insetos que se multiplicam tanto como suas procriações. Um imaginário povoado desses bichinhos que “precisavam” ser desenhados de diferentes formas e tamanhos. Alguns têm rostos com expressões de raiva. E nas páginas seguintes (12 e 13) desse mesmo caderno Toledo desenha uma grande lagosta com preenchimento em cores preta e laranja, como se essas páginas anteriores fossem o embrião do que viria a seguir. O caderno intitulado “Chino”, entregue juntamente com o da merda à Secretaria da Fazenda já contém uma sequência de insetos que povoam muitas obras do artista.

Curiosamente, quase uma década depois (1995/1996), Toledo faria sua série intitulada “Insectario”, num caderno de 27 folhas, com 51 desenhos à tinta e aquarela (VALERIO, 1997-1998). A série traz escorpiões, larvas, pernilongos, vermes, gafanhotos e outros tantos de difícil classificação para um leigo em entomologia. Robert Valerio assinala que este caderno tem algo próximo aos bestiários, uma vez que existem espécies

²²³ No primeiro tomo da obra completa, encontramos, por exemplo, as pinturas “Hormigón” (1960), “Bestias e insectos” (1965) e “Chapulín” (1974). Ver: CITIBANAMEX, 2016, tomo I, pp. 36, 397 e 465 respectivamente.

reconhecíveis ou misturadas com outras que parecem ser de fábula. E completa: “Entramos en un mundo que a primera vista nos parece totalmente ajeno, para descubrir, de pronto, un reflejo desconcertante de nosotros mismos”²²⁴ (VALERIO, 1997-1998, p.7). Selecionei, abaixo, um desenho da série em questão: muito semelhante aos insetos dos cadernos da merda, de modo que o imaginário de um insetário muitas vezes acompanhou Toledo.



Figura 96 - Francisco Toledo. Série Insectario II, 6. Aquarela sobre papel

No segundo desenho, um gafanhoto carrega uma folha maior do que ele e a coloca sobre um monte de merda. Em geral, gafanhotos não são “bem vistos” por agricultores, pois quando em grande quantidade, podem virar pragas que atacam plantações e destróem todo o plantio²²⁵. Jaime Moreno Villarreal (1999, p. 14) observa: “La belleza del insecto aislado transmuta en calamidad cuando es legión”²²⁶. Villarreal recorda de Toledo contando sobre um episódio que testemunhou em Juchitán: uma nuvem de gafanhotos que devastou uma plantação de milho. E afirma: “El insecto proporciona la versión primera de las máquinas de destrucción. La máquina de guerra será luego equivalente al monstruo que todo lo devora”²²⁷ (VILLARREAL, 1999, p. 16). No entanto, eles não carregam somente uma aceção negativa: entre os os mexicanos os gafanhotos podem fazer parte da

²²⁴ Tradução livre: “Entramos num mundo que à primeira vista nos parece totalmente alheio, para descobrir, rapidamente, um reflexo desconcertante de nós mesmos”.

²²⁵ Há também uma famosa passagem bíblica de praga dos gafanhotos (Joel – Cap.1, vers. 4).

²²⁶ Tradução livre: “A beleza do inseto isolado se transforma em calamidade quando é legião”.

²²⁷ Tradução livre: “O inseto proporciona a versão primeira das máquinas de destruição. A máquina de guerra será logo equivalente ao monstro que tudo o devora”.

culinária²²⁸ e possuem grandes quantidades de proteínas e nutrientes. No estado de Oaxaca são muito populares e os restaurantes, mercados e barraquinhas de rua servem sobre as *tlayudas*²²⁹, sobre as *tostadas*²³⁰, além de outros preparos, como fritinhos com sal e limão.

Dada a popularidade dos gafanhotos no estado oaxaquenho, me detenho na imagem: é possível lê-la de maneira que o gafanhoto esteja cobrindo a merda com a folha – talvez para tapar sua aparência, talvez para disfarçar seu cheiro; podemos lê-la como se a merda só estivesse no caminho. Pisar na merda pode significar sorte na vida, para alguns supersticiosos. E superstição é um elemento importante na concepção de Villarreal quando discorre sobre insetos:

El insecto se cruza en nuestra vida como si nos indicara algo. El encuentro no parece casual, se revela presagio y atestiguamiento a lo que hay que sobreponerse. Antes que otra cosa, hay que sobrevivir. Tal es el significado etimológico (de “superstare”, “estar de pie por encima”): sobrevivencia. El encuentro con el insecto, si algo delata, es la condición supersticiosa²³¹ (VILLARREAL, 1999, p. 11).

Sendo o inseto um indicador de algo que sucederá, um presságio, essa imagem traz dois elementos que envolvem a superstição: a merda e o gafanhoto. Aquele ser “zoohumano” do lado esquerdo, parece olhar para esses dois elementos com espanto. Ora sua cabeça parece ter caído; ora parece que esse rosto em mutação vira do lado direito num movimento para olhar para baixo em direção a outra cabeça que está entre as pernas. Seria a merda, grande e imponente, sua própria “obra”²³²?

O estranho ser que está sentado tem suas feições e posturas semelhantes ao macaco e remete ao homem e suas ancestralidades, nas linhagens primatas, no ser em mutação.

²²⁸Entre as espécies comestíveis estão: *Sphenarium*, *Schistocerca*, *Taeniopoda*, *Trimerotropis*, *Spharagemon*, *Plectotetra*, *Melanoplus*. Disponível em <https://insectosalacarta.com/insectos-comestibles/chapulines/> Acesso em 25/jul/2019.

²²⁹ Prato da cozinha oaxaquenha que consiste em uma *tortilla* grande e fina coberta com uma espécie de creme de feijão, alface ou repolho, abacate, carne (de frango, boi ou porco), queijo oaxaca e coentro.

²³⁰ As *tostadas* consistem em *tortillas* (circunferências equivalentes a um cd musical) feitas geralmente com milho e eventualmente com farinha de trigo – e podem sem fritas ou *tostadas*. Come-se como base para outros alimentos, como mariscos (atum, camarões, caranguejo, polvo ou ceviche), carnes (frango, porco ou boi), e pode-se acrescentar abacate, vinagrete, feijão, queijo, alface picada, cebola e molhos.

²³¹ Tradução livre: “O inseto cruza nossa vida como se nos indicasse algo. O encontro não parece casual, se revela presságio e atesta o que virá. Antes de mais nada, é preciso sobreviver. Tal é o significado etimológico (de “superstare”, “estar de pé por cima”): sobrevivência. O encontro com o inseto, se algo denuncia, é a condição supersticiosa”.

²³² Até o início do século XX, no Brasil, se costumava usar o termo “obrar” como substituição do termo “cagar”. A obra, no caso, é “fruto” do homem, uma produção feita por ele, assim como ele também pode fazer obras (no sentido de realizar algo).

Pela lógica levantada por Norval Baitello Junior (2012), o homem, quando primata, era muito mais ágil do que em nossos dias: era nômade, mutante, saltava, caminhava, não tinha fixação pelos lugares, não tinha uma “casa” fixa, dormia sobre a copa das árvores – era um ser em transição, em movimento constante, e sua visão alcançava grandes distâncias quando descansava no alto das árvores. O homem moderno, por sua vez, se fixa, cria raízes, acumula objetos, vai se constituindo por aparatos que o deixam cada vez mais imóvel e constantemente sentado: cinema, televisão, escritórios, salas de aula, igrejas – em todos os lugares por onde passa (da infância à velhice) há camas, cadeiras, sofás, divãs. O vaso sanitário tem seu *design* semelhante a um assento, que, inclusive, dificulta a saída das fezes em relação à posição “primitiva” ou arcaica de se evacuar (cócoras). Baitello Junior (2012) faz provocações dizendo que nossas nádegas se tornaram uma almofada natural do corpo, que amortece as intensas horas que passamos sentados na frente do computador ou da televisão. E até mesmo em nossas mobilidades, estamos sentados: dentro de um carro, avião, ônibus ou qualquer meio de transporte. Para Baitello Junior (2012, p. 21) o ato de sentar pode

acalmar o andarilho inquieto, sedar sua necessidade, sedar sua necessidade de movimento e sua capacidade de apreender (que significa agarrar) o que lhe cerca, de explorar curiosamente o mundo, de reagir ao entorno, de saltar de ideia em ideia. Sentados estaremos anestesiados, sedados (BAITELLO JUNIOR, 2012, p.21).

Assim, se esse estranho ser se sentou para cagar, já não o faz na posição primitiva: utiliza um banco no formato de uma abóbora. Este ser, sentado, parece anestesiado pela visão do gafanhoto com a folha sobre as fezes. Se sua posição sentada é para cagar, já estaria antecipando a posição humana que hoje usa o vaso sanitário para tal finalidade. Além disso, esse “bicho-homem” parece ter a pelagem de um macaco mesclada a um corpo humano; entre máscaras e rostos (de animal e de homem). Num certo sentido parece ter bico; noutra boca. Essa “instabilidade” na figura conduz ao pensamento sobre máscaras, sobre vestimentas. O homem, nas suas invenções da indumentária, também utiliza peles de animais para esquentar o corpo, não só pela temperatura, mas para adorná-lo. O mundo da moda utiliza peles de bois, coelhos, raposas, cobras, crocodilos, etc, indo na contramão da preservação dos animais. O couro, por exemplo, é símbolo de um material resistente para roupas, calçados e bolsas. De peles de animais a tecidos diversos, a possibilidade de mimetizar outros seres e reinos sempre foi imensa. O corpo é um suporte

de imagens, além de “agente de animação de espíritos, animais, lendas e mitos, crenças e figuras imaginárias” (BAITELLO JUNIOR, 2012, p. 43).



Figura 97 - Francisco Toledo. “Retratos de Elisa”. Guache, tinta e folha de ouro sobre papel.

É oportuno ampliar a discussão sobre esse corpo mimetizado; rostos disfarçados – máscaras. Em Toledo é constante esse “jogo” de máscaras, disfarces ao rostos, *personas*. Se, como já foi dito, o próprio artista parece encarnar um personagem para falar com as pessoas ou dar entrevistas, sua obra tem o respingo desse pensamento da mutação; das naturezas que se transvestem, de animais – humanos ou humanos-animais. Além das intervenções feitas a Benito Juárez²³³, existe uma enorme quantidade de rostos e máscaras em duas séries²³⁴ do *Cuaderno de Bona*²³⁵ e *Políptico* que datam de 1965 a 1968. Toledo

²³³ Toledo possui uma série de intervenções de fotos de seu conterrâneo e ex-presidente do México, Benito Juárez. Juárez foi um estadista que presidiu o país por cinco períodos, governando, no total de 1858 a 1872. Carlos Monsiváis observa que Juárez foi uma figura que dificilmente poderia ser “desmistificada”, e, no entanto, Toledo o coloca em situações irônicas: sobre patins, pescando, em festas populares etc. Nas palavras de Monsiváis: “Já que Juárez é inalterável, tudo o que aconteça com ele ou o que ele pense não o tornará menos Juárez” (MONSIVÁIS, 2015, p. 106 - Tradução livre).

²³⁴ Ambas séries podem ser encontradas em: CITIBANAMEX, *Francisco Toledo – Obra 1957-2017*. (IV Tomo) Ciudad de México, 2017, pp. 326-352.

²³⁵ Bona Tibertelli foi casada com o romancista francês André Pieyre de Mandiargue. Após o rompimento da relação, se envolve com Octavio Paz e planejam se casar. Francisco Toledo, estando em Paris em 1962,

faz desses rostos novas configurações, outras geometrias *a la Picasso*, por vezes. A obra *Retratos de Elisa*²³⁶, de 1968, oito rostos sequenciais ilustram como Toledo imaginou sua esposa²³⁷ (à época desses retratos).

As “máscaras de Elisa” trazem legendas escritas pelo artista que parecem indicar algo muito íntimo a ele, privado, sem a intenção de ser evidenciado a muitas pessoas, pois ele preferiu escrever em zapoteco²³⁸, língua falada no Istmo de Juchitán, e não em espanhol. Nesse sentido, a linguagem aqui também recebe uma espécie de máscara que encobre o entendimento de muitas pessoas.

Para Hans Belting (2014, p. 49), a máscara é a “parte pelo todo” da transformação do nosso próprio corpo em imagem. Como já mencionado, sua concepção é que a imagem é formada *no e com* o nosso corpo, o que significa que não é a imagem do corpo: ele é o suporte, meio – e no caso da máscara, ela o ilustra com perfeição, ocultando-o naquilo que se mostra. E então, “em vez do corpo surge uma imagem na qual o invisível (o corpo suporte) e o visível (o corpo aparente) formam uma unidade medial” (BELTING, 2014, p. 49).

Francisco Toledo, mesmo quando não desenhava explicitamente máscaras ou ornamentos, parecia mostrar “outras faces” daquilo que pretende apresentar. O sujeito sentado, que não sabemos se é humano ou animal pode ser de ambas espécies ou a fusão das duas. Desse corpo oculto e rosto ocultos com pelagem ou tinta e com a máscara surge outro corpo, um novo rosto. Da fusão nasce o verdadeiro rosto: aquele que a máscara gerou. Belting vê ainda uma outra chave para a compreensão do corpo pintado/adornado:

Sentimo-nos olhados por elas. Esta troca de olhares que hoje se resume a uma operação unilateral do espectador, já foi uma verdadeira troca de olhares quando a imagem era gerada por uma máscara viva ou por um rosto pintado. Na imagem participavam, visível ou invisivelmente, os olhos de outra pessoa, que através da imagem se apresentava ao espectador e respondia ao seu olhar. A recordação desta experiência imaginal é apropriada para a contrapor como corretivo ao olhar no espelho (BELTING, 2014, pp. 52-53).

acaba se aproximando de Paz e Bona, culminando numa paixão entre o juchiteco e a francesa. Ver: CITIBANAMEX. 2017, p. 514 (IV tomo).

²³⁶ A imagem pode ser encontrada em: CITIBANAMEX, 2016, p. 345 (tomo I).

²³⁷ Trata-se de Elisa Ramirez Castañeda, sua primeira esposa. Em 1968 Elisa estudava Ciências Políticas e Sociais na Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) e foi o ano em que os dois se conheceram. Juntos, tiveram dois filhos: Laureana e Jerónimo (conhecido como Dr. Lakra). Em 1980 se separaram, mas seguiram realizando diversos trabalhos juntos.

²³⁸ Procurei pessoas que entendessem de zapoteco e pudessem traduzir a legenda daquela pintura, mas não encontrei. Num dicionário algumas palavras foram identificadas, mas seria arriscado fazer qualquer tradução, uma vez que o zapoteco é uma língua tonal e, além disso, possui muitas variantes (em torno de 38).

Nesse sentido, Belting apresenta certa discordância com Lacan, uma vez que para este último há uma transformação desencadeada pela recepção de uma imagem quando o sujeito se olha no espelho – nesse ato ele tem um controle de si mesmo e também se experimenta como outro. A divergência, no entanto, é porque para Belting essa ideia só é válida quando se trata de concepções modernas, e sua visão leva em consideração os rituais e a identidade social que vai se constituindo entre os membros de uma comunidade e seus antepassados – ao invés de deduzir e decodificar uma concepção antropológica da imagem somente a partir do olhar no espelho.

A opinião de Verónica Volkow sobre imagem (inclusive na obra de Toledo) parece convergir com o pensamento de Belting:

Extraño espejo del cuerpo es la imagen, porque quizá de una manera misteriosa no sólo el espejo es una imagen, sino toda imagen también es un espejo. Algo de nosotros refleja siempre la imagen. Y a toda imagen le prestamos algo de la animación de nuestro ser, de nuestro cuerpo, inevitablemente la hacemos nuestra. De alguna forma toda imagen es una máscara²³⁹ (VOLKOW, 2015, p. 71).

Essa imagem que nos olha por entre os buracos da máscara parece inquietar nosso próprio olhar, pois não há um rosto, mas três (ou dois). São pares de olhos que olham o inseto, olham o espectador, inclina a cabeça e disfarça o olhar, despista a vista. As proporções entre um elemento e outro não correspondem ao habitual (de acordo com os padrões dimensionais)²⁴⁰. A grande merda junto ao grande gafanhoto parecem valorizar a “obra” daquele ser menor, acanhado num canto ou apenas assustado.

Há ainda uma nova forma de ler o segundo desenho que seria sob a ótica do *perspectivismo ameríndio*, pensamento defendido pelo antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro. No texto “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio” (1996, p. 115) ele pontua que há contradições nas duas caracterizações do pensamento indígena – etnocentrismo e animismo²⁴¹ -, mas que elas podem ser resolvidas se forem consideradas as diferenças entre aspectos espirituais e corporais dos seres. Assim, ao considerar o que ele chama de “qualidade perspectiva”, valoriza-se a concepção, comum a

²³⁹ Tradução livre: “Estranho espelho do corpo é a imagem, porque talvez de uma maneira misteriosa não só o espelho é uma imagem, mas toda imagem também é um espelho. Algo de nós reflete sempre a imagem. E a toda imagem lhe emprestamos algo da animação do nosso ser, de nosso corpo, inevitavelmente a fazemos nossa. De alguma forma toda imagem é uma máscara”.

²⁴⁰ As escalas desproporcionais são encontradas com facilidade nos trabalhos de Toledo.

²⁴¹ O *etnocentrismo* nega os predicados da humanidade aos humanos de outros grupos. O *animismo* estende o predicado da humanidade a seres de outras espécies.

muitos povos do continente, segundo o qual “o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 115).

Nesta perspectiva, os rótulos natureza/cultura deveriam ser dissociados, assim como universal/particular; objetivo/subjetivo; físico/moral; fato/valor; dado/instituído; necessidade/espontaneidade; imanência/transcendência; corpo/espírito; animalidade/humanidade, etc, uma vez que para ele é necessário “perspectivar” os contrastes de acordo com as distinções efetivamente operantes nas cosmologias ameríndias. Defende, desse modo, o *perspectivo ameríndio*, uma teoria segundo o qual

o modo como os humanos vêem os animais e outras subjetividades que povoam o universo – deuses espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, fenômenos meteorológicos, vegetais, às vezes mesmo objetos e artefatos -, é profundamente diferente do modo como esses seres se os vêem e se vêem (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 117).

A reflexão sobre o sentido das máscaras e das roupas, já comentada anteriormente, rende uma discussão um pouco maior de acordo com a teoria de Viveiros de Castro: essas “roupagens” ganham outra significação, já que no *perspectivismo ameríndio*, os animais “são gente ou se vêem como pessoas”. Ler a imagem de Francisco Toledo, sob essa ótica, significaria dizer que a forma manifesta de cada espécie é “um mero envelope” que esconde a forma interna humana. Viveiros de Castro (1996, p. 117) nos ensina que essa forma seria normalmente visível somente entre os seres da mesma espécie e/ou xamãs. E completa: “Essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p.117).

Ler as imagens de Francisco Toledo por essa perspectiva me parece pertinente porque sua obra mistura elementos diversos como parte de uma mesma condição; com todos os elementos se inter-relacionando numa mesma “natureza”; como equivalentes – animais e humanos parecem não se diferenciar e uns podem ter atributos dos outros. No documentário “Francisco Toledo - Los zoohumanos”²⁴² de Diego Lizarazo, há uma leitura

²⁴² O vídeo faz parte da série televisiva “Pensar el arte”, transmitida pelo Canal 14, que teve início em julho de 2018. A partir daí, toda quarta-feira era exibido um novo episódio (de um total de 13 episódios), que tinha como tema a vida e a obra de cineastas, pintores, fotógrafos e performances. Francisco Toledo foi um dos

similar, embora o nome de Viveiros de Castro não seja mencionado. Tanto a teoria de Viveiros de Castro quanto a interpretação dada à obra de Toledo no vídeo da série dizem que a condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade. Nesse sentido, é possível refletir que no segundo desenho a “roupa” daquele ser sentado sobre a “abóbora” pode esconder uma essência espiritual²⁴³ comum aos homens. De igual maneira, no documentário citado aparece o depoimento de Saúl Millán²⁴⁴ que observa as figuras zoomorfas nos quadros de Toledo,

tal como la han concebido los pueblos indígenas de México y especialmente los grupos indígenas del Istmo Oaxaqueño de donde Toledo es originario. Tal vez sea este punto donde su obra encuentra una forma de diálogo con la mitología mesoamericana. Para los indígenas mesoamericanos, sin efecto, los animales no forman parte de ese mundo personal que nosotros llamamos naturaleza. Una palabra que no existe en ninguna de las lenguas amerindias²⁴⁵ (tempo de citação: 0h1'44'').

Tal leitura entende que os animais compartilham a mesma condição cultural dos homens e podem ser considerados sujeitos conscientes que participam da condição humana. Millán enfatiza as disposições humanas e características sociais entre os seres: “En otros términos y tal como lo formulan las narrativas indígenas, la condición común entre hombres y animales no es la animalidad sino la humanidad” (tempo da citação: 0h2'27''). O segundo desenho reúne elementos como máscaras, roupagens e zoomorfia que parecem dialogar diretamente com o perspectivismo ameríndio.

artistas selecionados para a série de Diego Lizarazo, idealizador e diretor dos documentários (que têm em média 10 minutos por episódio).

²⁴³ O aspecto da espiritualidade e cadeia alimentar é explicado pelo antropólogo brasileiro da seguinte forma: “a humanidade passada dos animais se soma à sua atual espiritualidade oculta pela forma visível para produzir um difundido complexo de restrições ou precauções alimentares miticamente consubstanciais aos humanos, ora exige a dessubjetivação xamanística do animal antes que se o consuma (neutralizando seu espírito, transubstanciando sua carne em vegetal, reduzindo-o semanticamente a outros animais menos próximos do humano), sob pena de retaliação em forma de doença, concebida como contrapredação canibal levada a efeito pelo espírito da presa tornada predador, em uma inversão mortal de perspectivas que transforma o humano em animal” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 119).

²⁴⁴ Dr. Saúl Millán é especialista em Antropologia Simbólica. Atualmente leciona na Pós-Graduação em Antropologia Social da Escola Nacional de Antropologia e História (ENAH) e coordena a linha de pesquisa sobre Simbolismo e Cosmovisão nas regiões indígenas do México.

²⁴⁵ Tradução livre: “tal como tem concebido os povos indígenas do México e especialmente os grupos indígenas do Istmo Oaxaqueño de onde Toledo é originário. Talvez seja este ponto onde sua obra encontra uma forma de diálogo com a mitologia mesoamericana. Para os indígenas mesoamericanos, no entanto, os animais não formam parte desse mundo pessoal que chamamos natureza. Uma palavra que não existe em nenhuma das línguas indígenas”.

3.3.3 Imagem 3: Caderno 9 – página 43

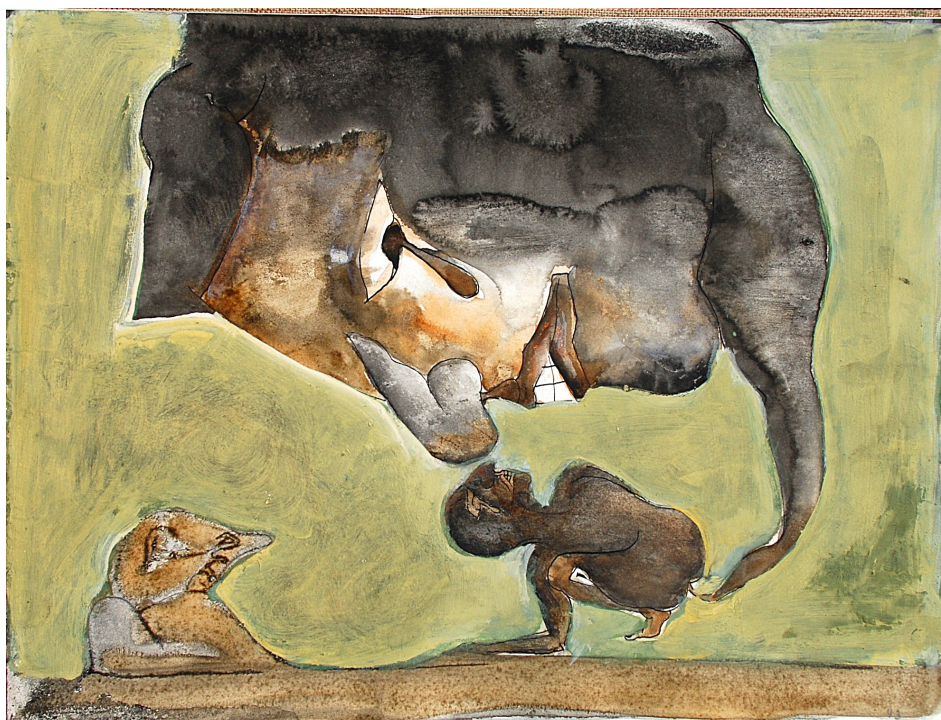


Figura 98 - CM nº 9, p. 43.

Uma superfície arenosa de tonalidade bege forma, ao lado esquerdo inferior, um monte de areia que adquire um rosto animal. Essa composição que se forma a partir da terra (aparenta uma areia fofa, clara) dá a impressão de que há um mamífero semelhante a um urso, porém com um focinho comprido como o de um saruê ou de um gambá. Esse animal se encontra no canto esquerdo da imagem. Não se vê seus membros inferiores, já que a composição arenosa inicia a partir da barriga. Acima do monte de areia que seria a barriga desse animal aparece outro monte de areia que compõe seu rosto. O ombro e o braço direito passam sobre o monte inferior, como se ele estivesse apoiando seu braço no corpo. Apenas um dos olhos aparece porque sua posição é lateral e ele está com os olhos entreabertos mirando para a cena à sua frente. Nesse perfil, aparece uma orelha (novamente uma, devido à posição lateral) que é arredondada e situa-se no meio da cabeça.

Próximo a esse bicho, no centro inferior da imagem, sai a mão de um indivíduo (se masculino ou feminino, não há como saber) abaixado, e sua mão esquerda repousa sobre a terra. Seu pé não toca o chão, como se ele estivesse flutuando. O pé direito não aparece, já que ele está de perfil. Todo o corpo desse ser está preenchido por tons de marrom, cinza e

preto. Ele inclina sua cabeça para cima para ver a criatura que se origina de seu ânus. Seus olhos não são bem definidos, sua boca está fechada e seu nariz é grande. O elemento que sai de seu ânus, como uma grande merda, sai num formato cilíndrico, mais fino no início e vai engrossando, tomando forma de rosto humano, crescendo. Essas fezes, por alguns momentos, parecem compor a cabeleira desse grande rosto fecal. O “cabelo” dessa criatura é todo negro e vai até a superfície superior da página. Em se tratando de dimensões, esse “rosto-merda” ocupa praticamente a metade do desenho. É um rosto voltado para baixo, como se estivesse olhando seu criador. O grande nariz (quase do tamanho de seu criador) é cinza e lembra um cocô. A boca desse rosto está aberta o suficiente para aparecer os dentes brancos e cerrados. A boca tem seu contorno definido e é marrom, mas a bochecha se torna indefinida quando vai se mesclando com o cabelo da criatura. De seu olho cai uma lágrima, como se escorresse cocô derretido, na cor marrom. O fundo da imagem é todo verde claro e as pinceladas parecem ganhar mais força em alguns pedaços da pintura, como o canto inferior direito, que tem algumas partes mais escuras.

É comum encontrarmos “continuidades” na obra de Toledo, como se um elemento fosse “puxando” outro, se emendando, se constituindo. Verónica Volkow (2015, p. 24) observa que não há um “ponto zero” na obra desse artista: “siempre se surge de algo, de un animal, una textura, una sustancia prima”²⁴⁶. Não é diferente com o terceiro desenho. Um indivíduo, cujo sexo não se pode definir pelo desenho, agachado na terra produz fezes que se transformam num rosto gigante. Esse rosto parece o amendrontar, já que sua cabeça tende um pouco para baixo, como se afastasse diante da gigantesca criatura. O medo pode ser transmitido também dada a paleta de cores usada por Toledo: tons escuros que evocam um ar de mistério. A predominância do preto nesse grande rosto transmite algo ameaçador, como se provocasse medo naquele que é intimidado por seu tamanho. O fundo é de um tom “verde-oliva”, que não nos distancia da ideia da noite – vejo a imagem numa atmosfera muito mais noturna²⁴⁷ do que diurna; algo sombrio. Para a teoria de Carl Gustav Jung (1912-1961), o arquétipo da sombra representa o lado obscuro de nossa personalidade, um submundo da psique onde ficam os sentimentos mais primitivos, o “eu escondido” que a mente consciente rejeita, os abismos profundos de nosso ser. Tal arquétipo é utilizado na psicologia para trabalhar principalmente os medos, as frustrações, as inseguranças ou os ressentimentos. Jung (2007, p. 16) afirma que uma vez que a

²⁴⁶ Tradução livre: “sempre surge de algo, de um animal, uma textura, uma substância básica”.

²⁴⁷ Abordaremos essa questão mais adiante.

natureza humana não é constituída apenas de luz, mas carrega as sombras, elas podem submergir quando trazemos o que estava escondido no inconsciente para o consciente através das análises – e então as descobertas podem ser desde uma depressão até a incredibilidade em relação a tudo.

Retomando as continuidades, é interessante pensar nas “chaves” de leitura levantadas pelo poeta Alberto Blanco (2016). Para ele, os trabalhos de Toledo possuem três pontos: 1) o silêncio; 2) a rede; 3) as metamorfoses. Essencialmente, Blanco sugere que do silêncio do artista provém sua produção, um silêncio interior que prioriza antes a imagem do que a palavra; por rede compreende-se as ligações contínuas na obra toledana (como já mencionado anteriormente): animais, seres humanos, plantas, objetos, luz, sombra, céu, terra etc. Mas aqui quero ressaltar o terceiro ponto: as metamorfoses. Frequentemente em seus desenhos aparecem figuras que desencadeiam outras – muitas vezes essa continuidade acontece através da cópula, mas também do ato de evacuar, de vomitar, de estender um órgão corporal para fazer dele outra figura. No caso da imagem aqui analisada, uma grande merda que se projeta num rosto.

Blanco parte da ideia de Novalis que diz que tudo é semente para reafirmar essa noção com a obra de Toledo:

Los seres que pueblan su mundo imaginario – es decir, su mundo real – con frecuencia han sido captados en el instante preciso en que por la virtud de su exuberante imaginación logran transformarse gozosamente en otra cosa. La potencia de la semilla se actualiza en la tierra húmeda del mito²⁴⁸ (BLANCO, 2016, p. 67).

A leitura de Blanco cita José Ortega y Gasset no estudo de Velázquez – o que o poeta encontra semelhanças na obra do juchiteco. Ali, em ambos artistas, está a semente que germinará outra coisa, mas sua base são os mitos, na visão de Blanco. O ser mitológico é, essencialmente, um ser em transformação – metamorfose necessária aos seres humanos, mas que, muitas vezes, não recebe a devida atenção.

O sujeito agachado na imagem de Toledo não inclina a cabeça para baixo. Somente sua coluna está curvada à frente, mas ele(a), numa espécie de pânico, olha para cima assustado(a) com o que sai de dentro dele(a). Seus pés, ao tomar distância do solo, parece

²⁴⁸ Tradução livre: “Os seres que povoam seu mundo imaginário – ou seja, seu mundo real – com frequência são captados no instante preciso em que pela virtude de sua exuberante imaginação conseguem se transformar gozosamente em outra coisa. A potência da semente se atualiza na terra úmida do mito”.

que foram “levantados” pela força da merda que dele(a) saiu. A inclinação do rosto para cima, muitas vezes, está relacionada à imaginação, ao pensamento (quantas vezes, quando queremos refletir sobre algo, não inclinamos nossa cabeça levemente para cima?), embora aqui o olhar seja de pavor. Os pensamentos, nas histórias em quadrinhos, são sempre representados acima da cabeça dos personagens – muito mais do que a fala, que pode ficar em “balões” abaixo da cabeça; e são formulações elevadas, etéreas, como a proposição de Gaston Bachelard, que via nos pensamentos e nos sonhos as imagens do voo: “*la voluptuosidad onírica se satisface haciendo volar al soñador*”²⁴⁹ (BACHELARD, 2017, p. 31).

Por outro lado, a inclinação da cabeça para baixo está relacionada à memória, ao colocar-se na posição de humildade perante o objeto a ser pensado. No livro *Pensar debruçado* (2015), Georges Didi-Huberman reflete sobre as diferenças entre a visão sobrepunjante (vista de cima) e a visão abrangente (vista de quem se debruça sobre algo). Ele diz que o que se vê de cima pode ganhar um caráter de “beatitude” ou de “fechar-se sobre si até ao pavor mortal”, ou seja: podemos ter a impressão de dominar o campo, mas muitas vezes podemos encontrar um campo de perigo (no seu exemplo, ver uma paisagem do alto pode ser uma experiência incrível, mas um pára-quedas que não abre pode mudar toda essa percepção). Lembra também que além do poder, advindo de quem olha de cima (ditadores, pregadores), a altura pode transmitir medo, timidez, vergonha: quantas pessoas não sentem medo ao falarem em público, pois o próprio discurso já pode denotar superioridade/autoridade sobre aquilo que se diz? E mais: a altura pode ser um desastre, do alto é arriscado “cair”. Em contrapartida, existem pessoas que se debruçam para ver e pensar melhor. Debruçar é sinônimo de humildade. Esses pensadores

pensam para melhor se *aproximarem* (...) daquilo que querem pensar: maneira de devolver a sua dignidade às coisas mais baixas, humildes e materiais. Só se mantêm acima daquilo que pensam por um instante, tal como Francisco Goya, que curvava as costas sobre as suas pranchas de trabalho para gravar os *Caprichos* (...) (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 8).

É inevitável não pensar em Francisco Toledo que se curva diante de sua pintura, tal como o outro Francisco (Goya) sobre suas pranchas. Pintar de cócoras muda a perspectiva e, ainda que a vista seja de cima, ela não está distante do objeto que é olhado (ou que o

²⁴⁹ Tradução livre: “a voluptuosidade onírica se satisfaz fazendo voar ao sonhador”.

olha, numa perspectiva didi-hubermaniana). Tem a vista abrangente enquanto pinta, mas ao mesmo tempo Toledo se distancia um pouco mais para olhar a obra durante o processo, ficando em pé para olhá-la de cima. Juan Rafael Coronel Rivera observa a postura do oaxaquenho ao compor seu trabalho:

El maestro no usa caballete; pinta en cuclillas, a la manera de los antiguos. Les gustan los espacios vacíos, una silla de palo, una mesa de la plaza; se pone al centro para hacer la faena. En sus primeros trabajos dejaba márgenes blancos, como los que se utilizan en ciertas fotografías, quizá por influencia de aquel primer libro visto en su niñez sobre Manuel Álvarez Bravo. Con los años, no deja espacio vacío. En muchas de sus creaciones no veo anverso y reverso; en *Los Cuadernos de la mierda*, por ejemplo, pinta las pastas, las solapas, todo en realidad es una sola obra, un continuo en el que el artista quiere expresar hasta la última posibilidad del tema a tratar (CORONEL RIVERA, 2016, p. 44)²⁵⁰.

Didi-Huberman (2015, p. 8) aponta que a vista sobrepujante se eleva, numa distância que permite ver melhor, deixa o objeto olhado embaixo, “separado do olho que olha”; enquanto que a abrangente “dialetriz e abisma a própria distância” e deixa o “objeto olhado subir em direção ao olho”. Nessa noção do autor francês, a posição de cócoras, eleita por Toledo para pintar, tornaria sensível tudo o que a vista de baixo (a produção do trabalho) poderia atingir pela vista de cima (o olhar do artista), num movimento em que “não há nada de definitivo, o *não-saber* faz parte deste outro banquete do olhar”. O exemplo dado por Didi-Huberman sobre o pensar debruçado é o da passagem de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, em que o personagem se debruça para tirar os sapatos e nesse momento lhe vem a imagem (memória involuntária) da sua avó que já havia falecido – uma rememoração de dor²⁵¹ que o personagem consente e até mesmo deseja para ressaltar a presença. O debruçar desencadeia um acontecimento; ergue-se uma memória (afetiva; involuntária); há uma presença desconhecida no gesto, ao que o filósofo francês relaciona a visão e o pensamento: “Debruçar-se torna-se pensar, mas o próprio pensamento retorna ao gesto de se debruçar” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 13). Tal discussão nos remete diretamente à famosa escultura em bronze “O pensador” (*Lé*

²⁵⁰ Tradução livre: “O mestre não usa cavalete; pinta de cócoras, à maneira dos antigos. Gosta dos espaços vazios, uma cadeira de pau, uma mesa da praça; se põe ao centro para fazer o trabalho. Em seus primeiros trabalhos deixava margens brancas, como as que se utilizam em certas fotografias, talvez por influência daquele primeiro livro em sua infância sobre Manuel Álvarez Bravo. Com os anos, não deixa espaço vazio. Em muitas de suas criações não vejo frente e verso; vejo n’*Os cadernos da merda*, por exemplo, pinta as capas, as abas, tudo, na realidade, é uma só obra, um contínuo no qual o artista quer exprimir até a última possibilidade do tema a tratar”.

²⁵¹ O gesto também me faz lembrar os velórios, já que nos debruçamos sobre o caixão da pessoa morta para vê-la, lembrar dela - e somos tomados pela dor.

penseur), de 1904, de Auguste Rodin, que foi produzida para representar Dante, autor da *Divina Comédia*, que se inclinava para observar os círculos do inferno enquanto meditava sobre seu trabalho²⁵²:



Figura 99 - Auguste Rodin. “O pensador”. Escultura em bronze.

Além do pensamento e rememoração que essa postura pode propiciar, ela também remete a outros atos: ficar de cócoras, como já mencionado no segundo capítulo, era a opção dos povos antigos para cagar – e mais conveniente, haja vista que é a mais orgânica e funcional para a saída das fezes. Toledo pinta, então, como se estivesse cagando à maneira dos antigos. Além disso, nos costumes ocidentais, olha-se a “obra” pronta depois de feita no vaso sanitário (até mesmo para averiguar se ela realmente se foi com a descarga) – vista sobrepujante -, tal como Toledo olha suas obras *in progress*. Coronel Rivera, no processo editorial das obras completas do juchiteco, afirma que optou por fazer o mesmo para ver a harmonia do trabalho e obteve uma visão macro das imagens: “fue toda una sorpresa”²⁵³ (2016, p. 44). Para muitas pessoas a produção intelectual só tem êxito e fluidez se o texto for organizado primeiramente em papel, lido e relido pela vista sobrepujante, para depois ser passado para o computador.

²⁵² Disponível em <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/porta-do-inferno-e-o-pensador-auguste-rodin/>> Acesso em 12/ago/2019.

²⁵³ Tradução livre: “Foi toda uma surpresa”.

O artista Flávio de Carvalho (1899 – 1973) possui prolíferas discussões sobre a vista sobrepujante: quando voou pela costa brasileira na década de 1930, escreveu suas notas sobre o medo em cadernos de viagens, que, posteriormente deram origem ao livro *Os ossos do mundo*:

O homem em voo sente-se superior porque enxerga a cidade e o mundo das coisas como se enxergasse através de um organismo transparente. [...] O ponto de vista elevado permitia contemplar, num só golpe, os afazeres de diversos pequenos mundos cada um destes absolutamente ignorante da existência do outro. A visão aérea parecia multiplicar enormemente a nossa sensibilidade, englobar o mundo dos homens num pequeno esforço mental; com um golpe de vista fazíamos um levantamento geral e simultâneo de todos os afazeres da cidade, o que seria impossível colocados num dos compartimentos da cidade, onde nossa visão e sensibilidade seriam apenas a do pequeno mundo oriundo desse compartimento (CARVALHO, 2014, p. 24).

O olhar de cima, no terceiro desenho, não vem daquele que tem medo, vem do “rosto-merda”: um rosto que se debruça sobre aquele que está assustado, mas que parece não ter a intenção de assustar (talvez esteja ainda mais assustado que o criador), pois ele chora – lágrima de merda. Esse grande rosto é todo merda: o nariz tem o formato de um grande cocô e ele é composto justamente do tubo de merda que sai do ânus do sujeito. Essa figura, mais do que o ser abaixado que se assusta, se assemelha à postura descrita por Didi-Huberman: de alguém que se curva, tem uma lembrança, uma dor e chora. E o choro está imbuído por uma atmosfera de cores e de dores, já que o fundo é sombrio.

É válido voltar rapidamente à temática da noite. A atmosfera noturna também pode aludir a um sonho – ou, no caso, a um pesadelo. Gilbert Durand (2002) atribui às formas noturnas do imaginário as imagens do monstro, da descida, da lágrima, da terra – notadamente elementos constitutivos desse desenho de Toledo. Ele associa a esse simbolismo os sentimentos de medo, angústia, desespero como um “temor fundamental do risco natural, acompanhado de um sentimento de culpabilidade (...), pecado, revolta e julgamento, [remetendo ao] terror dos nossos antepassados diante da aproximação da noite (DURAND, 2002, p. 91).

Numa leitura fenomenológica também seria possível atribuir essa imagem ao noturno e seus “terrores”. Gaston Bachelard (1988) difere o sonho noturno do devaneio, pois o primeiro tem uma carga simbólica de muita insanidade, uma vez que o sonhador nunca consegue reproduzir fielmente à maneira que as imagens lhe chegaram durante o sono. No caso do segundo, aquele que devaneia carrega mais positividade, é mais otimista,

está desperto, embora também carregue um pouco de matéria noturna esquecida na claridade do dia (BACHELARD, 1988, p. 10). Na imagem de Toledo há mais escurecimento do que claridade, muito mais noite do que dia, mas os dois polos são elementos constitutivos da psique humana. O medo, o estranhamento, a insegurança fazem parte do inconsciente do sonho noturno de tal forma que parece que outro sujeito vem sonhar em nós, como se o sonho é que viesse nos visitar durante a noite e ele não fosse constitutivo de nós mesmos. Bachelard (1988, p. 11) enfatiza: “Eis a fórmula que assinala a passividade dos grandes sonhos noturnos: (...) é preciso reabitá-los para nos convenceremos de que foram nossos”. Em tal perspectiva, os momentos de consciência do sonho são os momentos de claridade, de felicidade, um devaneio que se aproxima do sonho, reencontrando o esplendor do dia. “A beleza do mundo sonhado lhe devolve, por um momento, a sua consciência” (idem, p. 12) – o que não acontece nos pesadelos. O sujeito agachado se parece não ter contato com luz alguma, com nenhuma consciência - encontra-se amendrontado e encurralado pela criatura que cresce sobre si.

Além dos elementos constitutivos que remetem a imagem ao regime noturno, está a terra, que não só serve de base para o sujeito que nela pisa, mas também constitui a formação daquele animal indefinido que olha no lado esquerdo do desenho. Figura emblemática que observa, e que também remete aos “castelinhos de areia” formados pelas crianças que brincam na praia. Modelar a terra/o barro faz parte do imaginário de artistas, inclusive de ceramistas, como Francisco Toledo. Na própria coleção do Programa *Pago en Especie*, da Secretaria de la Hacienda y Crédito Público (SHCP) do México há uma obra em cerâmica em alta temperatura doada por Francisco Toledo chamada “Muchacho acostado”, de 2015.



Figura 100 - Francisco Toledo. “Muchacho acostado”. Cerâmica em alta temperatura.

Na língua portuguesa temos a palavra “barro” em seu sentido conotativo: expressa “fezes”. Assim, em termos pejorativos dizer que “vai dar um barro” significa dizer que vai evacuar. Não é difícil de imaginar o porquê das aproximações semânticas: a consistência, a cor, a forma. Distanciam-se, no entanto, com relação ao cheiro. Ambos são “moldáveis” e por isso mesmo o cocô frequentemente atrai a atenção das crianças: é comum que elas queiram tocar, brincar e até levar seu próprio cocô à boca (para reforçar esse desejo inconsciente, no Brasil temos o “brigadeiro”, um doce comum em festas infantis, feito à base de chocolate, que pode lembrar fezes). Não há nada de “anormal” nisso; pelo contrário: a criança cresce “saudável” quando passa por essa etapa que Sigmund Freud (1856 – 1939) chamou de “fase anal”²⁵⁴ – do contrário, se não for estimulada ou for reprimida por isso, pode desenvolver uma futura constipação (além de outras neuroses como a “fixação”).

Não há registros que indiquem se Toledo usou merda para compor suas texturas e cores nas misturas de pigmentações. Os *Cuadernos de la mierda* vêm com o dado “técnica mista”, informação muito abrangente para identificar quais materiais foram utilizados²⁵⁵. Toledo foi bastante inovador nas técnicas, gostava de experimentações, ousava com tecidos, plantas, usava o barro e elementos orgânicos na composição das tintas. Ia moldando essa terra que dava forma e transformava suas obras. Bachelard, em *A terra e os devaneios da vontade*, publicado originalmente em 1948, dizia que “o verdadeiro modelador sente, por assim dizer, animar-se sob seus dedos, na massa, um desejo de ser modelado, um desejo de nascer para a forma” (BACHELARD, 2001, pp. 80-81). Há um ímpeto no ato de moldar, de tocar e de experimentar em Toledo. Ele utilizava, inclusive, a pigmentação de *grana cochinilla*²⁵⁶, típica da região, para dar colorações avermelhadas aos seus trabalhos. “La sangre de Mitla”, por exemplo, é uma escultura de Toledo feita de madeira de sabino coberta com mica mineral e água tingida com grana cochinilla (a obra se encontra no pátio do Centro Cultural Santo Domingo em Oaxaca). Outra prática de Toledo era extrair tinta da casca de noz para suas pinturas, o que derivava um pigmento escuro

²⁵⁴ Ver: BEE, H; BOYD, D. *A criança em desenvolvimento*. 12 ed. Tradução Cristina Monteiro. São Paulo: Artmed, 2011.

²⁵⁵ Questioná-lo sobre os materiais utilizados nos *Cuadernos de la mierda* seria um assunto da entrevista não realizada.

²⁵⁶ É um pequeno inseto que transforma o suco do nopal num colorante púrpuro. O interesse pela grana cochinilla tem aumentado devido às evidências de que corantes artificiais provocam danos à saúde e ao ambiente. Ver: DEL RÍO Y DUEÑAS, Ignacio. *Grana cuchinilla fina* – regalo de México para el mundo. Instituto Estatal de Ecología de Oaxaca: Oaxaca, 2006.

(marrom) conhecido como nogalina²⁵⁷. Já em sua obra gráfica, como observa Verónica Volkow, ele

pinta y dibuja, no desde una forma abstracta impuesta al papel o a la tela, sino haciendo que los materiales hablen; escucha la voz de las granulaciones de la piedra, la elocuencia de las vetas de madera o de las mordeduras del ácido; da vida a las posibilidades de cada uno de los instrumentos, trata los materiales como si tuvieron vivos. Pareciera, por momentos, no que el hombre es el que dibuja sino que éstos se manifiestan²⁵⁸ (VOLKOW, 2015, p. 21).

O material que pode ser aqui empregado também na composição – no caso a areia, a terra – dá vida também a essa continuidade de elementos presentes na obra, onde um elemento se junta a outro. A terra que compõe o chão forma o animalzinho à esquerda que observa o criador e a criatura de merda. Mas a mão do próprio criador sai justamente de um monte de areia, como se tudo pertencesse a um mesmo universo terreno. Assim como a leitura de Blanco, no início desta análise, tratava das continuidades e transformações, Volkow também vê continuidades e, inclusive, pensa que o conjunto das obras de Toledo talvez possa fazer parte de uma “única obra”, que nunca tem fim. E completa:

Cada personaje da a luz a otras figuras, o es devorado por alguien más grande. Los seres cuando no se paren o defecan, se habitan los unos a los otros. A una cabeza gigantesca la escala un hombre pequeño, un escorpión es una mueca, una piel de gato también es una dama. Más que dibujar personajes, Toledo los alumbra, los hace salir de su inmanencia, su escondite; uno a otros se trasbocan²⁵⁹ (VOLKOW, 2015, p. 22).

São essas repetições que são vistas na obra de Toledo e que Volkow denomina “partos e metamorfoses”, que constituem um tema permanente em sua obra. Toledo é um “sonhador que modela”, para usar um termo bachelardiano, já que a razão e a imaginação dão lugar a um pensamento dinâmico que exercem a criação. A força imaginativa, em Toledo, o faziam um sonhador ativo, o que Bachelard veria como um “devaneio da

²⁵⁷ Informação passada por. Maria de los Ángeles Sobrino, funcionária da Secretaría de la Hacienda y Crédito Público no dia 14 de fevereiro de 2019.

²⁵⁸ Tradução livre: “pinta e desenha, não a partir de uma forma abstrata imposta ao papel ou à tela, mas fazendo com que os materiais falem; escuta a voz das granulações da pedra, a eloquência das ripas de madeira ou das corrosões do ácido; dá vida às possibilidades de cada um dos instrumentos, trata os materiais como se estivessem vivos. Parece, por momentos, não que o homem seja o que desenha, mas que os desenhos se manifestam”.

²⁵⁹ Tradução livre: “Cada personagem dá a luz a outras figuras, ou é devorado por alguém maior. Os seres quando não se parem ou defecam, se habitam uns aos outros. A uma cabeça gigantesca se escala um homem menor, um escorpião é uma careta, uma pele de gato também é uma senhora. Mais do que desenhar personagens, Toledo os ilumina, os faz sair de sua imanência, seu esconderijo; uns aos outros se vomitam.”

vontade”, isto é, em seu trabalho criador com a matéria, ele se realizava através de sua imaginação dinâmica, de modelador, de transformador, onde o artista abraçava a vontade de significar.

3.3.4 Imagem 4: Caderno 9 – páginas 6 e 7

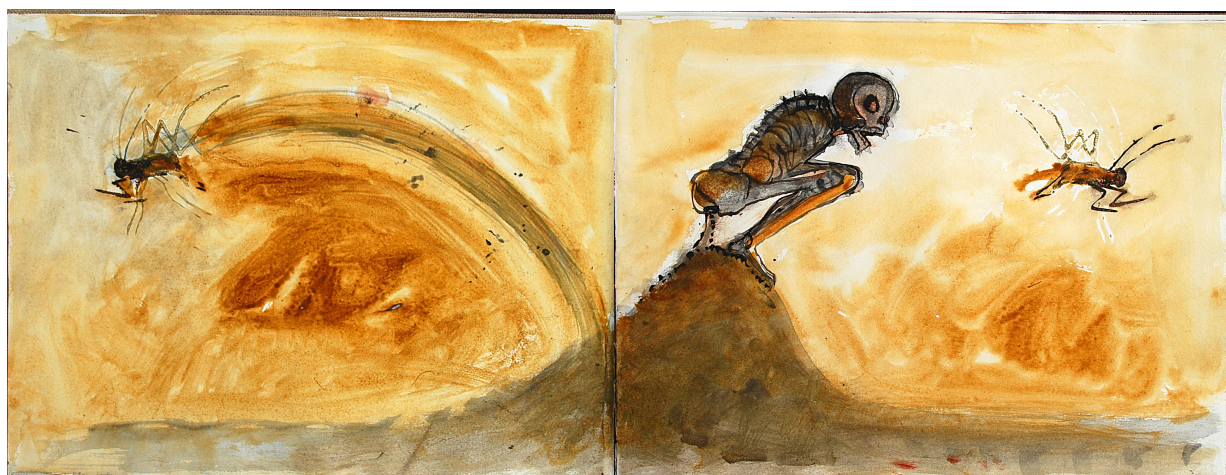


Figura 101 - CM nº 9, p. 6 e 7.

Essa pintura toma duas folhas. Há um monte de terra na divisão do caderno, sendo que ao lado direito vemos a maior parte do monte e ao lado esquerdo está praticamente só a base. É um monte de terra com tons esverdeados, laranja no topo e na base predomina o cinza. Embora não haja contorno no monte, todos os outros elementos figurativos possuem contornos pretos. No topo desse monte, que vai até aproximadamente o meio da folha (altura) vemos um esqueleto abaixando para evacuar. Seu cocô é sólido (bolinhas pretas) e cai sob seu pé e sobre o monte. O esqueleto está de perfil e levemente curvado para a frente, suas nádegas estão levemente elevadas, seu braço e mão direitos apóiam o joelho. Sua cabeça está voltada para o lado direito e ele parece observar o gafanhoto que salta na altura de seu joelho. O esqueleto tem contornos na cor preta e seu interior é cinza e laranja. Sua boca está aberta, seu nariz é pequeno e seu olho é um grande orifício num rosto de ossos. O gafanhoto também tem contornos pretos e corpo alaranjado. Ele parece deixar um rastro no ar, como uma trilha de onde pulou.

No lado esquerdo, outro gafanhoto pula como se estivesse saído do monte indo em direção oposta. Suas cores são as mesmas: laranja e preto. Ele parece carregar algo na boca. Passa a impressão que os dois gafanhotos estão saindo do monte de merda. O olhar

do esqueleto e sua boca aberta suscita a ideia de ele que está concentrado no seu ato fisiológico e ignora os gafanhotos.

O rastro que o gafanhoto da esquerda deixa no ar é muito mais expressivo do que o rastro do gafanhoto da direita (sutil), formando um arco no ar em tons de verde e laranja, com algumas bolinhas pretas semelhantes ao cocô do esqueleto.

O fundo da tela é todo alaranjado, com manchas mais claras ou mais escuras dependendo da intensidade da pincelada. A ação insinuada pelas figuras são quase inteiramente sobrecarregadas pelas cores que atravessam o desenho, em contraste do contorno ao incandescente. A imagem chama a atenção de imediato não tanto pelo figurativo, mas pela força de seus tons, suas cores vivas, vibrantes (não muito comum em seus cadernos) – um alaranjado que vai do mais opaco ao mais forte. O desenho é quase totalmente constituído por modulações quentes, e este campo de cores vibrantes é limitado por figuras de riscas pretas, sustentadas à direita pelo monte, pelo esqueleto e pelo gafanhoto e à esquerda por outro gafanhoto saltitante. Apesar de as linhas de contorno pretas delinarem os elementos figurativos, a ligação entre os dois campos de visão ocorre pelo rastro deixado no ar pelo gafanhoto da esquerda.

Abaixo do arco formado pelo gafanhoto da esquerda nota-se a concentração desse laranja como se o gesto de Toledo ao preencher os espaços vazios ganhasse mais força neste ponto da tela, assim como no lado inferior da página 7. Na “técnica mista” (descrita pela SHCP nos cadernos) não há especificidades sobre a tinta e os materiais, mas o resultado pictórico deixa-nos a impressão de que se trata de um material mais líquido do que pastoso, tal como a aquarela. As tintas que possuem consistência líquida permitem esse efeito de “rastros” quando secam; permitem que se perceba onde há concentração do pigmento. Fica perceptível seus matizes, tons e texturas como um modo de “enxergar” o caminho feito pela mão do artista, seus gestos, sua agilidade ou lentidão. É possível notar a pincelada na tentativa de cobrir todo o fundo da folha; os contornos feitos no esqueleto, nos gafanhotos, no monte de terra/merda. A experimentação com as tintas e com os materiais sobressai no conjunto da obra – ela é mais importante do que os elementos figurativos. Recordo-me do depoimento²⁶⁰ de Toledo sobre a utilização de uma escova para pentear cães que ele usava para adquirir alguns efeitos em sua obra gráfica, o que

²⁶⁰ Disponível no documentário *El informe Toledo* (2009), de Albino Álvarez. Tempo de citação: 0h49'57''.

significa que as funções de alguns objetos não são restritos para aquele uso, mas podem ser usados para alcançar alguns efeitos desejados em sua obra.

No que se refere ao figurativo, a imagem repete o que tantas vezes aparece em seu trabalho: a morte, as fezes e os insetos. Os três são elementos que causam desconforto em muitas pessoas e Toledo os colocam ali, todos juntos, encarando-os. Valerio (1997, p. 5) afirma que “los que otros pisan o evitan pisar, Toledo contempla y rescata”²⁶¹. O inseto nos confronta, como já foi dito, com nós mesmos. E as incidências contínuas nos cadernos passam a sensação que o conhecimento sobre os insetos e sobre os seres humanos se complementam, como se estivéssemos frente a um “estudo antropológico de insetos” ou de uma “entomologia de humanos”.

É curiosa a afirmação de Valerio (1997, p.8) sobre a distinta maneira que têm os insetos para se apoderarem do espaço. Ele diz que se os animais, em geral, possuem variadas formas, os insetos variam ainda mais:

Patatas y antenas se alargan desmesuradamente, como por efecto de una voluntad pura e irrestrita. Debido a su ligereza, les afecta poco la gravedad; viven en un espacio sin “arriba” ni “abajo”, sin puntos cardinales, ni coordenadas cartesianas. Su geometria es otra”²⁶² (VALERIO, 1997, p. 8).

A associação que faço é justamente com os espaços ocupados por Toledo numa tela ou numa folha de caderno: eles não obedecem a critérios regulares, geometrias fixas, proporções lógicas (de acordo com o que geralmente é imposto pela lógica cartesiana). O “corpo” do inseto é isento de uma fixidez geométrica tanto quanto os “desenhos” que eles fazem no ar, no seu espaço. E assim, vejo que seus corpos possuem tanta liberdade para ocupar os espaços como Francisco Toledo para preencher seus espaços vazios com elementos, muitas vezes, desproporcionais. Aqui também “sua geometria é outra”, pois ele parece captar o movimento dos gafanhotos quando pincela seu rastro no ar. Como a marca de um arco-íris deixado no céu após a chuva, Toledo assinala o movimento transcorrido no pulo de um inseto, na medida de um salto passado.

E na continuidade do corpo marcado por linhas, a imagem do esqueleto (ou da morte, como ele preferia denominar). Os traços do invertebrado são tão notadamente

²⁶¹ Tradução livre: “O que os outros pisam e evitam pisar, Toledo contempla e rescata”.

²⁶² Tradução livre: “Patatas e antenas se alargam desmesuradamente, como pelo efeito de uma vontade pura e irrestrita. Debido a sua ligeireza, lhes afeta pouco a gravidade; vivem num espaço sem “para cima” ou “para baixo”, sem pontos cardinais nem coordenados cartesianas. Sua geometria é outra.”

definidos como a imagem daqueles que, contrariamente, são só vértebras. Tanto insetos como o esqueleto são formas praticamente “sem conteúdo”, são corpos quase que totalmente feitos de contornos, de traços e de linhas, e suas diferenças surgem na matéria desses corpos: enquanto os primeiros são formados na sua fragilidade de pequenas patas, antenas, cabeça, tórax e abdome; o segundo é composto pela dureza e perenidade dos ossos. Destaco o olhar de Villarreal (1999) para as semelhanças dos dois, inclusive da evocação do inseto para a morte:

Aunque se trata de invertebrados, relacionamos fetichistamente la estructura de los insectos con el esqueleto humano, estableciendo no equivalentes morfológicos sino, de nuevo, representaciones de la muerte. Nos mortifica que las moscas se posen en nuestra piel, que las larvas y gusanos hayan de dar cuenta de nuestro cadáver, que la fila de hormigas domésticas sea el equipo de limpieza perfecto que puede hacerse cargo de cualquier remanente de carne, no sólo en el plato, también en nuestros huesos. Removemos mortificados al insecto de nuestra piel²⁶³ (VILLARREAL, 1999, pp. 16-17).

A combinação entre a morte e o gafanhoto é muito comum na obra de Toledo. Vem-me à memória uma gravura de 1999 chamada *Muerte enfrijolada*. É uma imagem encontrada em muitos *sites* e também a encontrei emoldurada na parede de um restaurante de Oaxaca.



Figura 102 - Francisco Toledo. “Muerte enfrijolada”. Gravura em metal. 1999.

²⁶³ Tradução livre: “Ainda que se trate de invertebrados, relacionamos fetichistamente a estrutura dos insetos com o esqueleto humano, estabelecendo não equivalentes morfológicos, mas, de novo, representações da morte. Mortifica-nos que as moscas posem em nossa pele, que as larvas e gusanos tenham que dar conta de nosso cadáver, que a fila de formigas domésticas seja a equipe de limpeza perfeita que pode carregar qualquer sobra de carne, não só no prato, também em nossos ossos. Tiramos, mortificados, o inseto de nossa pele.”

Nessa gravura um esqueleto está sobre um monte de merda. Ele segura as nádegas com a mão direita, por onde saem grãos de feijão (a forma das fezes é o próprio feijão, que é um alimento muito consumido no México). Ele olha fixamente para um gafanhoto que está subindo nesse monte de fezes e estende sua mão esquerda até ele. Diferentemente do “quarto desenho”, nesta gravura a morte ainda parece possuir “carne” em suas nádegas. E ela tem pênis e testículos que não se reduzem a ossos, há peles, inclusive. É muito comum encontrarmos desenhos, pinturas ou gravuras de Toledo em que a morte tenha alguns elementos de corpos vivos, como a ereção, a prática sexual, carnes e peles preenchendo os ossos, gestos ou ações de humanos. Recordo-me da pintura *Calavera con condon*²⁶⁴ (s/d), uma imagem de cores vibrantes nos tons de vermelho, azul e laranja em que há a figura da morte com um enorme pênis e outra caveira que coloca (ou tira) o preservativo desse pênis. O trabalho de Toledo é permeado por essas misturas, naturezas híbridas, formas não convencionais e cores que evocam movimentos. Na imagem 4, o ato de evacuar pertence ao mundo dos vivos. A associação que fiz com a gravura aqui comentada coincide também com outro elemento: as fezes da morte sobre o monte têm o aspecto parecido com a *Muerte enfrijolada*. O desenho do *Caderno de merda* provavelmente remeta a feijões nesse ato de evacuar, já que vemos grãos escuros saindo de suas nádegas-ossos.

É interessante pensar que o gafanhoto não é um inseto que comumente se ambienta na merda. Existem outros que ali fazem seu *habitat*. As fezes dos vertebrados podem ser fontes de nutrientes para os insetos coprófagos (organismos que se alimentam de excrementos). Algumas moscas depositam seus ovos na merda fresca e nela larvas se desenvolvem. Assim como os gafanhotos, a quantidade de moscas nesses trabalhos é enorme e suas aparências são justamente de coprófagas. Nos cadernos aparecem também: escorpiões, aranhas, cachorros, cavalos, aves diversas, morcegos, caranguejos, sapos. E homens e mulheres compartilham as mesmas cenas de bichos peçonhentos ou de grande porte.

²⁶⁴ Técnica mista (tinta chinesa e guache), coleção Carlos Monsiváis, 50 x 60 cm. Esse foi um trabalho em que Toledo e Carlos Monsiváis empreenderam juntos para o controle da epidemia da Aids, em campanha para o uso de preservativos e solidariedade aos grupos afetados pelo vírus.



Figura 103 - CM nº 5, p. 73.



Figura 104 - CM nº 12, p. 57.

Há ainda o besouro escaravelho conhecido popularmente como “rola bosta”, também coprófago, que pertence à família Scarabaeidae²⁶⁵, mas eles não aparecem em nenhum dos quinze cadernos da merda. Encontrei, no entanto, a imagem do escaravelho fora dos cadernos²⁶⁶. Em abril de 2019 visitei a exposição *Francisco Toledo – Obra reciente*, na Galería/Bodega Quetzalli – Oaxaca. Nesta exposição havia uma pequena sub-sessão chamada *Escarabajos, retratos del artista* com duas telas: “Lo que cantó Klee” e “Escarabajo y Toledo rodando bola”, obras que estavam também na exposição *Toledo, Imagen y texto* na Galería del Arte Mexicano – Cidade do México e que pude visitar em maio de 2019. Em ambas as imagens, Toledo aparece representado ao lado de um escaravelho rolando um monte de fezes em suas devidas proporções.

Fica claro que a imagem do *Cuaderno de la mierda* contém um esqueleto mas inversamente está carregada de vida: nos insetos que voam e deixam seus rastros, na morte que aparece ativa e especialmente nesses tons vibrantes que capturam nosso olhar e nos anima.

²⁶⁵ Gullan e Cranston (2007, p. 197) observam que muitos escaravelhos podem detectar o excremento logo que ele é depositado por um herbívoro. Eles escavam redes de túneis na terra e empurram o monte de fezes lá dentro; muitas vezes vão batendo a cabeça no percurso. A fêmea põe ovos dentro das bolas de fezes e as larvas se desenvolvem ali, comendo partículas finas e grossas. Os escaravelhos adultos podem também alimentar-se de excremento, mas apenas dos fluidos e da matéria particularizada mais fina. Alguns escaravelhos utilizam qualquer excremento encontrado, outros se especializam de acordo com a textura, umidade, tamanho do monte de fezes, conteúdo fibroso, área geográfica e clima.

²⁶⁶ *Escarabajo*, 2008. Pertence à Coleção particular e a fonte consultada foi a Galería Juan Martin. Fotografia. Arquivo Graciela Toledo (CITIBANAMEX, 2017, p. 272 – tomo III).



Figura 105 - Francisco Toledo. “Escarabajo”. Pastel sobre papel com ferramenta de gravura. 2008.



Figura 106 - Francisco Toledo. “Escarabajo y Toledo rodando bola”. Técnica mista sobre papel. 2019.



Figura 107 - Francisco Toledo. “Lo que cantó Klee”. Técnica mista sobre papel. 2019.

É como se houvesse “fertilidade” na pintura e também nas ações de Toledo: as bibliotecas deixadas com inúmeros livros no IAGO e suas iniciativas de levar a arte em presídio, escolas e tantos espaços culturais fundados por ele igualmente dão frutos.

3.3.5 Imagem 5: Caderno 10 – página 49



Figura 108 - CM nº 10, p. 49

Uma mulher nua (apenas com sapatos) está deitada com as pernas dobradas (um joelho sobre o outro e as pernas dobradas num ângulo de aproximadamente 90 graus). A posição em que ela está deitada faz com que um lado das nádegas fique para baixo e o outro para cima, deixando sua vagina em evidência. Espacialmente, vemos que suas coxas e nádegas ocupam quase que toda metade superior da imagem, ocupando o lado direito superior da tela.

A mulher tem a pele morena e sua vagina e ânus são azulados. Azuis também são seus sapatos de salto, sapatos visualmente grandes, na superfície da tela. Os sapatos têm a sola bege, mas as laterais e saltos são azuis. A pontinha do salto é terracota. Esses calçados estão um sobre o outro, já que as pernas da mulher estão uma sobre a outra. A perna de baixo aparece pouco na imagem e está mais clara que a outra pelo efeito de sombreamento. Toledo priorizou cores quentes no desenho, mas usou a fria para equilibrá-lo. As quentes são associadas ao fogo (amarelo, laranja e vermelho). As frias, à água (azul, verde e violeta). É perceptível que o azul “quebra” a sintonia dos tons alaranjados, como se precisasse “esfriar” a atmosfera mais direcionada à temática erótica, simbolizada pela cor quente (fogo).

No meio de suas coxas está um cão preto. Metade do corpo do cachorro atravessa as pernas da mulher e as duas patas dele ficam próximas da virilha dela, cada pata sobre uma virilha. O preto do cão contrasta ainda mais com os laranjas e azuis, marcando fortemente uma divisão no centro superior da imagem. Sua cabeça está sobre a coxa inferior da mulher e sua grande língua está fora da boca, como se ele estivesse salivando e olhando a vagina da mulher. O olho esquerdo do cão (único visível porque ele está de perfil) é avermelhado. Suas orelhas são pretas, mas vê-se que o interior da orelha esquerda é azul.

As patas traseiras do cão estão apoiadas na coxa superior da mulher, de modo que seu corpo fica sobre a barriga dela, mas ocultado pela coxa esquerda. O rabo do cão toca o quadril da mulher. A pata traseira do animal é cinza.

A região peitoral da mulher está um pouco indefinida, não é possível dar precisão às linhas que seriam de seu seio. Seu braço direito está dobrado levando a palma da mão sobre a orelha esquerda. A cabeça, proporcionalmente pequena em relação ao corpo (talvez uma estratégia do artista para valorizar o sexo), está encostada num travesseiro azul, assim como seu ombro, braço e cotovelos direitos. O cabelo dela é curto e preto. Os olhos estão fechados e a boca entreaberta.

O fundo da imagem é ocre, num tom um pouco mais claro que a tonalidade do corpo da mulher. A imagem traz as cores marrom/alaranjadas, azul e preto – com leves colorações rosadas na língua e nos olhos do cão. As curvas, linhas e contorno equilibram a vista do espectador de modo que três incidências maiores do azul harmonizam a imagem – inicialmente na parte de cima (travesseiro); no meio da pintura (vagina e ânus) e sapatos de

salto (parte inferior do desenho). A incidência menor fica na orelha do cão. Onde há azul, as formas são parecidas, como se imitassem corpos de peixes. As coxas da mulher também se alongam no mesmo formato e suas canelas igualmente, no entanto essas últimas estão na posição perpendicular. Toledo opta aí por tons e sobre-tons, claro/escuro, sombras – e, assim como em outros desenhos do caderno, a liquidez da tinta deixa o efeito da intensidade das cores depois de seca. Os traços curvilíneos em todo o desenho (pernas, peito, travesseiro, sapato, nádegas) parecem dar movimento até mesmo para o gesto do cão, que saliva olhando a vagina azul.

As cores e os contrastes impressionam, mas, além disso, impressiona também a repetição dos elementos da composição em relação a outras obras de Toledo. Ao ver esse desenho, imediatamente remeti à capa de seu livro *Francisco Toledo para adultos* (2014). E durante a pesquisa, recebi de um amigo²⁶⁷ a digitalização de um jornal onde aparecem ilustrações de Francisco Toledo para um texto do poeta e jornalista juchiteco Macario Matus²⁶⁸ (1943 – 2009). O jornal é de 1978 e o título da matéria é “Conceptos sexuales entre los zapotecas de hoy”. Trata dos costumes e da cultura de Juchitán, de como as mulheres se comportavam, das situações sobre diversos tópicos da sexualidade vividos por Matus num período de dez anos. Ele conta, por exemplo, que em sua época os meninos andavam nus até os seis anos e nas áreas mais distantes da cidade essa prática se estendia até os 12 ou 14 anos. Já com as meninas era raro vê-las nuas depois dos seis anos. Além desses dados, Matus aborda a questão homossexual, a perda da virgindade, os tabus, a zoofilia, a prostituição, as diferenças das práticas sexuais entre homens e mulheres, a poligamia – uma reportagem que nos faz pensar nos paradoxos de um povo emancipado

²⁶⁷ Agradeço ao Miguel Álvarez que gentilmente enviou o arquivo encontrado em seu trabalho editorial em agosto de 2019.

²⁶⁸ Macario Matus e Toledo tiveram uma proximidade por muitos anos, mas depois romperam a amizade por desavenças políticas e ideológicas. Em Abelleira (2001, p. 206) encontramos os motivos: Matus conta à biógrafa que ele e Victor de la Cruz fundaram uma revista de cultura zapoteca em 1969 na Cidade do México. Toledo, estando em Paris, recebeu 12 edições e colaborou doando algumas vinhetas. Em 1979, Matus chega à direção da Casa de Cultura de Juchitán por indicação de Toledo. As desavenças começam quando ele não quis se envolver com a COCEI (Coalición Obrera, Campesina Estudiantil del Istmo), dizendo-se “neutro” e afirmando que os intelectuais não podiam assumir responsabilidade diretas dentro de um partido, e Toledo o acusa de apoiador do PRI (Partido Revolucionario Institucional). Os desentendimentos pioraram quando Toledo quis doar quadros de Joaquín Torres García e de Carlos Mérida (que eram da Casa de Cultura) ao Museu de Rufino Tamayo que estava por inaugurar na capital oaxaqueña e Matus se opôs. Ele conta, então, à Abelleira que nessa ocasião Toledo não aceitou a crítica, o que fez com que rompessem definitivamente. Toledo contra-argumenta à Abelleira que os quadros teriam melhores condições de conservação e difusão em Oaxaca, e por isso ele os levou.

em alguns aspectos e conservador em vários outros. Toledo contribui fazendo três ilustrações, todas elas com inferências eróticas entre humanos e animais.

Os cadernos da merda foram preenchidos entre 1985 e 1987. É incrível quantas semelhanças existem num intervalo de quase uma década. Talvez muitos artistas repitam temas nesse intervalo de tempo. No entanto, o livro *Francisco Toledo para adultos*, publicado em 2014, situa-se num hiato temporal que compreende a 36 anos, o que considero não somente um dos temas de predileção, mas algo obsessivo. As mulheres em posições sexuais com animais ou se exibindo para eles (principalmente com cães), se repetem em inúmeras obras do artista, inclusive nos *Cuadernos de la mierda*. Em muitas imagens o sexo não é consumado, mas é sugerido – pela nudez, pelas posições corporais, pela aproximação dos corpos e olhares. O que aparece muito nos cadernos é o sexo oral (entre humanos e/ou animais). As copulações *per se* nesse período de produção parecem ficar em suspenso, sempre sugeridas, e aparecem muito em trabalhos anteriores e posteriores.



Figura 109 - Suplemento nº 859, 9 de agosto de 1978. “La Cultura en México”. Suplemento de siempre.

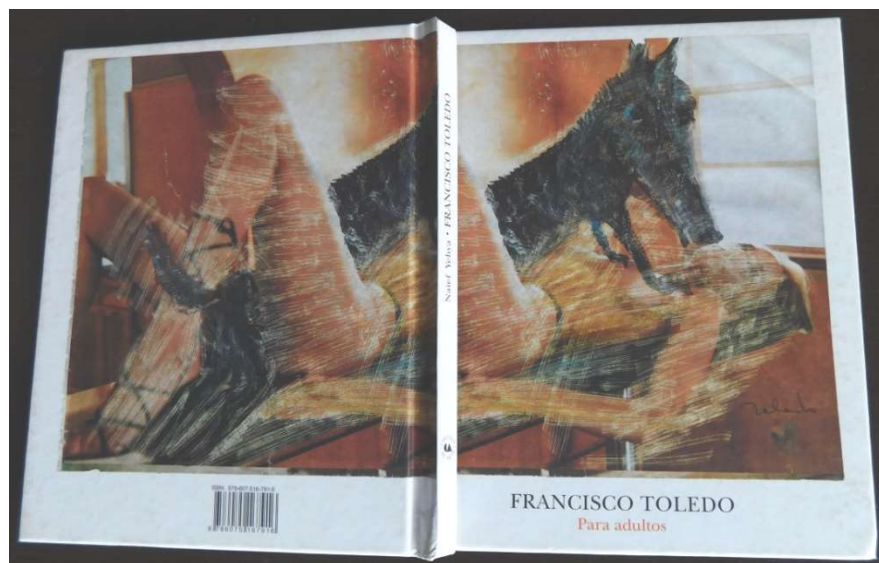


Figura 110 - Capa do livro *Francisco Toledo para adultos*. Francisco Toledo. Intervenção em revista pornográfica.

O livreto *Francisco Toledo para adultos* (2014) é um trabalho que considero bem diferente dos anteriores, no que diz respeito à técnica utilizada. Aqui, ele trabalhou com colagens e intervenções pictóricas sobre revistas pornográficas. A publicação traz mulheres, animais e rostos humanos – estes últimos montados estrategicamente como *voyeurs*, incluindo o rosto de Toledo mesmo, onde na última página²⁶⁹ ele aparece deitado sob uma mulher que abre suas nádegas com as mãos deixando à mostra seu ânus. Toledo, abaixo dela, olha diretamente para o ânus dessa mulher.

Naief Yehya, no prólogo do livro, denomina este trabalho como “porno-bestiário” e diz que o artista juchiteco, desde o início de sua carreira, tem explorado

las combinaciones de acoplamientos, coito y *frottage* posibles e improbables entre seres y entidades de los reinos mineral, vegetal y animal en sus dibujos, óleos, encáusticas, xilografías, grabados, frescos, aguafuertes, cerámicas, tápicos y prácticamente en todas las técnicas mixtas imaginables. Sus visiones perturbadoras y maravillosas han conformado un catálogo imponente de asombrosas filias, fobias y *fagias* para cualquier ocasión y configuración biológica, un demencial *Kama Sutra* de especies extrañas y universos alterados (YEHYA, 2014, p. 9)²⁷⁰.

²⁶⁹ Somente no prólogo de Naief Yehya consta numeração de páginas, não havendo nas páginas de imagens de Toledo.

²⁷⁰ Tradução livre: “as combinações de acoplamentos, coito e *frottage* possíveis e improváveis entre seres e entidades dos reinos mineral, vegetal e animal em seus desenhos, óleos, encáusticas, xilogravura, afrescos, água-fortes, cerâmicas, tapeçarias e praticamente em todas as técnicas mistas imagináveis. Suas visões perturbadoras e maravilhosas têm conformado um catálogo imponente de assombrosas filias, fobias e *fagias* para qualquer ocasião e configuração biológica, um louco *Kama Sutra* de espécies estranhas e universos alterados”.

Numa época em que a internet passou a facilitar o acesso à pornografia, era natural que Toledo, que foi um artista tão criativo e sempre se permitiu às experimentações, buscasse algum tipo de recurso disponível no meio virtual que fosse capaz de “incendiar o imaginário” do espectador e despertar sentidos. Na visão de Yehya (2014, p. 16), uma vez que as revistas pornográficas têm o intuito de passar um ideal de beleza feminina e, assim, criam ilusões e clichês, o que Toledo faz é justamente a inversão desse processo, desmontando uma estética forjada, e passa a usar personagens que se integram, se fundem e se desprendem de outros personagens. Já De la Cuesta (2003, p. VII) afirma que Toledo “utiliza el choque y el rechazo intuitivo como medio de transformación artística y para provocar una especie de catarsis del contemplador al descubrirle sus propios secretos”²⁷¹.

A ironia presente em Toledo (característica sempre relatada pelas pessoas que lhe foram próximas) ficou muito clara neste trabalho, assim como nas intervenções que ele fez usando o rosto de Benito Juárez, em publicações anteriores. No “porno-bestiário” há fotos de lábios vaginais se transformando em bocas de rostos desenhados; vaginas sem pelos ganhando pinceladas de pelos; uma “mulher-morte” fazendo sexo oral num homem; zebras avançando para copular uma mulher, e assim por diante. Fotografias se misturam aos desenhos; fluidos se misturam entre espécies. Temas que, apesar da técnica distinta, se repetem, como nos *Cuadernos de la mierda*:

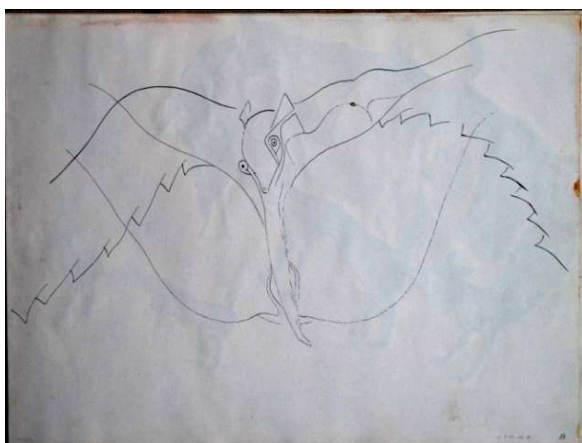


Figura 111 - CM nº 3, p. 11.



Figura 112 - CM nº 5, p. 66.

²⁷¹ Tradução livre: “utiliza o choque e a negação intuitiva como meio de transformação artística e para provocar uma espécie de catarse do contemplador ao descobrir seus próprios segredos”.



Figura 113 - CM nº 9, p. 24.

Como já mencionado no capítulo 1, não há registros sobre a ordem do processo criativo de Toledo com relação ao preenchimento dos cadernos, se segue uma lógica sequencial ou se eles foram numerados aleatoriamente. O que percebo, contudo, é que muitos desenhos são uma espécie de “borrador”, ou seja, de rascunhos para outros que virão a seguir. A imagem, em cores vivas e destacadas, possivelmente foi desenhada depois desses outros, sem cores, que parecem esboços do desenho mais elaborado. As figuras são as mesmas em posições que pouco mudam: uma mulher nua deitada, com grandes coxas, um travesseiro, vagina exposta e um cachorro entre suas pernas em direção à vagina. Neste caso, as figuras estão no mesmo caderno e se olhamos o caderno pela sequência lógica, a imagem colorida vem primeiro (página 49). Já nas páginas 54 e 55 do caderno 10, aparecem os desenhos sem cores, feitos apenas de contornos (Figuras 114 e 115 respectivamente). Abrir um caderno e desenhar na primeira folha “limpa” me parece muito natural, e isso geralmente ocorre mais ao desenhar do que ao escrever – num caderno de anotações o critério é sequencial porque muitas vezes a escrita ultrapassa uma, duas, três folhas, ao passo que o desenho requer delimitação do espaço. Quando o artista quer um desenho maior, o que ele faz é abrir o caderno e ocupar os dois lados, como foi feito muitas vezes nos *Cuadernos de la mierda*, de modo que essa dimensão foi a delimitação espacial máxima de seus desenhos da série.



Figura 114 - CM nº 10, p. 54

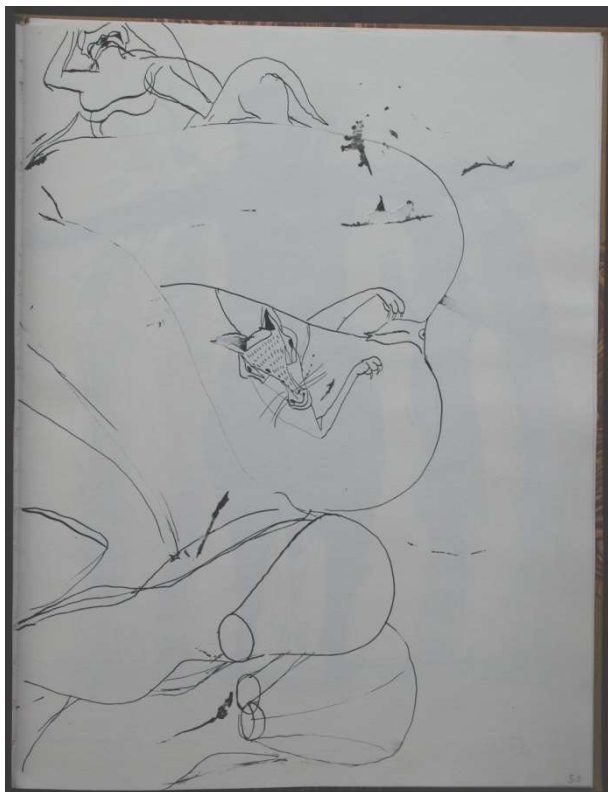


Figura 115 - CM nº 10, p. 55

O acesso à obra completa publicada pelo Citibanamex (2016; 2017) foi essencial para uma ideia geral das obras. Nas publicações é possível encontrar, por exemplo, desenhos que dão continuidade a outros que compõem os *Cuadernos de la mierda*. Na sequência, encontramos três gravuras produzidas no mesmo período (ano de 1986) e que certamente foram planejados num *continuum*. São eles: *La dama y el perrito II*; *La dama y el perrito III* e *La mano del perro* (Figuras 116 e 117 respectivamente).

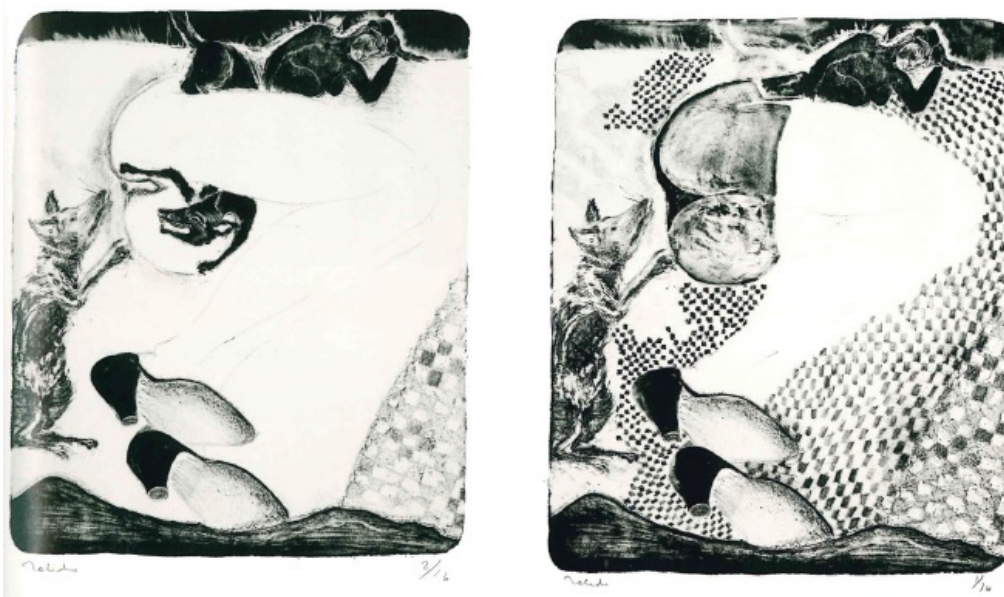


Figura 116 - Francisco Toledo. “La dama y el perrito II” e “La dama y el perrito III”.
Litografía sobre papel. 1986.

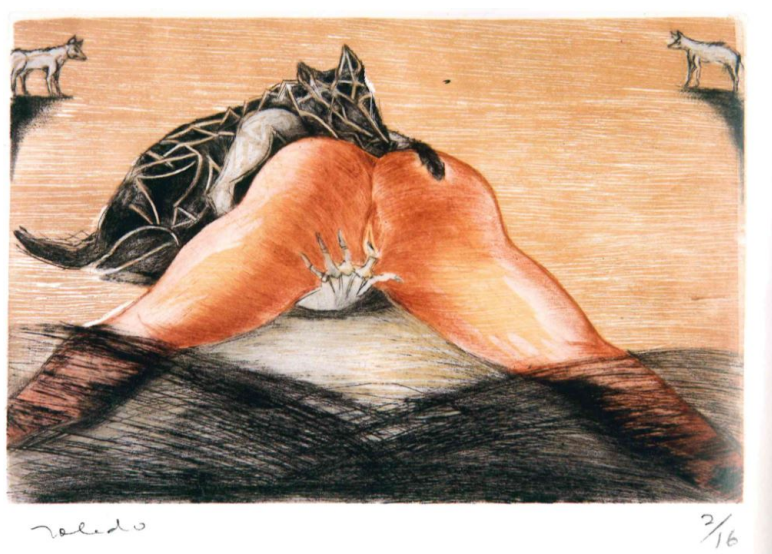


Figura 117 - Francisco Toledo. “La mano del perro”. Xilogravura, punta seca, aguatinta y mezzo-tinta sobre papel. 1986.

Nas imagens de Toledo fica claro que o tema da sexualidade não se refere a romantismo, a afetos, nem a amor. Trata-se de acasalamentos, de animalidade. Ou, como preferiu chamar Diego Lizarazo (2018), de “dominação”. De acordo com ele, existe um elemento de poder que é totalmente instintivo e animalesco. Comenta: “En el mismo sentido en que la mayor parte de sus representaciones ponen en juego un apareamiento anal, en la conducta animal esta clase de apareamiento pone en juego la fuerza y la dominación.”²⁷² Neste sentido, a força e a dominação seria mais rebeldia do que poder, ou seja, a dominação não estaria ao lado do institucional, e sim confrontando regras, transgredindo-as. Lizarazo argumenta que essa ideia sustentaria também a transgressão nas obras infantis, assim como os questionamentos levantados por ele em fábulas ou contos cheios de moral. Sua exposição *Pinocho por Toledo* (2015)²⁷³ é uma prova disso: o nariz do boneco é fático, a recriação inclui orgias – o artista apaga qualquer possibilidade de um final moralizante da história infantil.

A carga erótica que apaga qualquer traço de imagens afetivas está no texto de diversos comentadores de sua obra, é uma evidência que muitas vezes choca espectadores e isso fica nítido também nos livros de registros de exposições. Penso que a figura de Toledo é emblemática justamente porque sua timidez e “reservas” diante das pessoas não aparecem em suas obras, é como se, ao pintar ele expressasse tudo aquilo que não exterioriza no trato pessoal, no convívio, na fala. Jorge Alberto Manrique (2017, p.39) aponta que aquilo que muitas vezes se esconde do mundo, Toledo o mostra, não faz cerimônia, explicita órgãos sexuais sem qualquer pudor:

En las obras de Toledo tienen un lugar importante las imágenes de los penes y también las de las vaginas, aunque menos. En su producción no se trata de ‘amor’, sino más bien de sensualidad, de la sexualidad que existe en la naturaleza, incluida en hombres, animales, mezclas de animales, seres fantásticos y muertes. En el ánimo del artista es natural: el erotismo está en el espíritu del mundo; todos los ven, pero algunos lo esconden. Toledo revela lo escondido y de

²⁷² Tradução livre: “No mesmo sentido em que a maior parte de suas representações estabelece uma relação anal, na conduta animal esta classe de cruzamento estabelece a força e a dominação”. Ver: FRANCISCO TOLEDO: Los zoohumanos. Dirección Diego Lizarazo. Série Pensar el arte. Canal Catorce. 2018, 9 minutos, color. Tempo de citação: 0h7’08”.

²⁷³ Esta também foi uma série que Toledo entregou à SHCP para a Coleção *Pago en Especie*. Na ocasião foram entregues 55 obras realizadas entre 2008 e 2011, realizadas em técnica mista (pastel e óleo) sobre papel reciclado. Disponível em <<https://www.jornada.com.mx/2015/02/19/cultura/a03n1cul>> Acesso em 07/out/2019.

ahí exagera el gusto y la imaginación: la cachondez, los falos inmensos, las vaginas explícitas (MANRIQUE, 2017, p. 39)²⁷⁴.

Encontrei opinião divergente no texto de Elga Prignitz-Poda (2017, p. 287), já que ela usa o termo “amor” para expressar a força das relações carnavais entre os seres humanos e animais na obra toledana:

Toledo no presenta la historia indígena ni el contexto político de Juchitán ni nada parecido. Se interesa casi exclusivamente por el amor, el erotismo y la sexualidad de las mujeres y de los animales, a los que ha dado forma en un ciclo pictórico de canciones de amor, una oda al amor, comparable con la magnífica colección de *Carmina Burana*. En cada una de sus obras está presente el amor. Con su indomable fuerza creativa, no se cansa de predicar el credo de los amantes (PRIGNITZ-PODA, 2017, p. 287)²⁷⁵.

A curadora de arte alemã é enfática na construção idílica do artista juchiteco, e posteriormente ameniza essa ideia afirmando que o ciclo interminável do prazer, do sexo e do desejo entre animais com seus falos que buscam qualquer orifício é o que caracteriza a obra de Toledo, além de seu humor e de sua alegria quando se trata dessas uniões. Nesse último quesito também se distancia minha visão, uma vez que considero que não há humor em toda produção de Toledo que contenha relações carnavais, mas somente quando o artista pretendia desconstruir paradigmas já consolidados moralmente. Nessas relações em que Prignitz-Poda vê humor, vejo, sobretudo, ironia.

²⁷⁴ Tradução livre: “Nas obras de Toledo têm um lugar importante as imagens dos pênis e também as das vaginas, ainda que menos. Em sua produção não se trata de amor, mas de sensualidade, da sexualidade que existe na natureza, incluída em homens, animais, misturas de animais, seres fantásticos e mortes. No ânimo do artista é natural: o erotismo está no espírito do mundo; todos os vêem, mas alguns os escondem. Toledo revela o escondido e daí exagera o gosto e a imaginação: o tesão, os falos imensos, as vaginas explícitas”.

²⁷⁵ Tradução livre: “Toledo não apresenta a história indígena nem o contexto político de Juchitán nem nada parecido. Interessa-se quase que exclusivamente pelo amor, pelo erotismo e pela sexualidade das mulheres e dos animais – aos que tem dado forma num ciclo pictórico de canções de amor, uma ode ao amor, comparável com a magnífica coleção de *Carmina Burana*. Em cada uma de suas obras está presente o amor. Com sua indomável força criativa, não se cansa de predicar o credo dos amantes.”

3.3.6 Imagem 6: Caderno 11 – páginas 84 e 85



Figura 118 - CM nº 11, p. 84 e 85.

A imagem pode ser interpretada como duas composições ou uma só. Do lado esquerdo, na página 84, vemos borrões em cor marrom. Toda essa página (com exceção de suas bordas) está preenchida com pinceladas de movimento circular. Um pouco desses borrões atravessa a página seguinte, por isso a possibilidade de que seja apenas uma composição, além de que o sombreado sépia da página 85 parece ser uma continuidade dos borrões da página 84.

Na página 85, há um cavalo que olha para o lado esquerdo. Ele está agachado, de costas, e seu corpo parece ser de uma mulher, não de um animal, pois possui um quadril largo, a cintura é fina, um indício de seio do lado direito e sua postura (cócoras) não é convencional a um cavalo, mas é uma postura humana. O “cavalo-mulher” está cagando. Sob seus pés flexionados espalha-se um grande volume de cocôs, que parecem ter uma consistência mais firme, na cor preta.

O corpo do “cavalo-mulher” é branco e de contorno preto. O braço esquerdo apóia-se sobre o joelho; o direito está dobrado e não vemos o antebraço. A forma equina é evidenciada pelo pescoço longo e cheio de crinas que vai até o topo da cabeça. A cabeça

também é de cavalo: orelhas eretas, rosto largo, olho preto pequeno e arredondado, focinho, boca comprida. A cabeça inclinada para a esquerda parece ver os borrões da página 84.

No topo da página 85 (lado direito), dois cavalos se confrontam, testa com testa. São cavalos pequenos em comparação ao “cavalo-mulher”, em tons de cinza e marrom. O cavalo da esquerda está cagando e seu excremento é cinza e de formas definidas (um grande monte que quase alcança a sua altura). Ele possui uma sela branca sobre seu lombo e um pequeno rabo. Suas patas laterais esquerdas estão levemente levantadas, como em posição de descanso.

O cavalo da direita parece estar apoiado sobre as patas dianteiras, já que as de trás estão mais elevadas e dobradas, como se estivesse ajoelhado num “chão que não se vê”. Seu rabo é comprido.

No canto lateral direito (página 85) destaca-se a cabeça de algum animal saindo da borda da página em direção ao lado esquerdo. Assemelha-se a um mamífero: possui focinho, olhos pequenos, boca larga e semiaberta. A cabeça lembra a de um camaleão, com uma crina em ziguezague. Alguns pelos saem do seu queixo. Os tons desse animal são cinza e sépia.

A página 85 do caderno 11, referente ao que chamo de “cavalo-mulher” contém o desenho eleito por Toledo que foi capa da 1ª edição de *Una vieja historia de la mierda* (1988), livro com os mitos recolhidos por López Austin, conforme descrito no segundo capítulo. Parece-me que os borrões feitos por Toledo na página 84 foram experimentações para chegar a um tom específico de cores telúricas. Borrões que podem aludir à terra, à merda, a tudo isso, ou, se foi realmente um “teste de cores”, a nada disso. Vejo intensidade de cor no meio desses rabiscos e tonalidades mais claras ao redor. E os tons parecem da terra, do ambiente equino, como se o cavalo estivesse no meio dessa poeira, já que ao redor dele há mais tonalidades alaranjadas.

O desenho do cavalo no corpo feminino não chama a atenção imediatamente. Só depois de alguns meses que eu lia minha cópia do livro de Toledo com López Austin é que percebi que naquela capa se tratava de uma “fusão” do corpo animal com o humano. Se olhada rapidamente, a impressão dessa imagem é de que se trata de um corpo inteiro de cavalo, porém cavalos não se agacham: dormem em pé, cagam em pé. Eles estão constantemente nesta posição como forma de defesa: se um inimigo aparecer, estarão

prontos para correr. Raramente cavalos deitam para dormir, isso acontece apenas com aqueles que ficam em *Jockeys* porque têm a certeza de que não serão surpreendidos por nenhum inimigo. O desenho de Toledo, por sua vez, representa uma postura corporal típica do corpo humano e a facilidade que temos para evacuar de cócoras. O agachamento necessita de equilíbrio, que é diferente do sentar e do deitar. É preciso equilibrar a força da panturrilha com o tronco. E o cavalo de Toledo é capaz dessas habilidades humanas. Nessa fusão específica o corpo é aparentemente feminino. No entanto, em muitos de seus trabalhos há indistinções de gênero e as indefinições se espalham pela categoria humano-animal.

Há outro assunto que dá margens a especulações na obra de Toledo: o nahualismo. Apesar de Toledo negar as influências do nahualismo em seu trabalho, é oportuno explicar o que significa este termo e o porquê de tantas associações do fenômeno com sua obra. Roberto Martínez González (2011) inicia seu livro *El nahualismo* comentando que “todo aquel que haya vivido en México o el norte de Centroamérica se ha dado cuenta que la creencia en el *nahualli* continúa sumamente vigente”²⁷⁶. Ele diz que a crença é uma parte estrutural da mentalidade indígena e ultrapassa os muros do “pensamento racional” para tocar o espírito da maioria dos mestiços. E o fato de haver muitos desdobramentos, muitas interpretações e especificidades entre diferentes povos, os estudiosos do assunto acabam focando em determinados aspectos, mas não podem generalizar. Assim, há estudos sobre grupos específicos. E completa: “Hemos superado aquellas antiguas definiciones que planteaban al nahualismo como ‘la creencia en el brujo transformista’, pero en su lugar, ha quedado un vacío de sentido que apela al uso de un término siempre indefinido”²⁷⁷ (MARTÍNEZ GONZÁLEZ, 2011, p. 11). No pensamento mesoamericano o homem não era concebido como um ser unitário, de carne e osso, mas como um complexo e mutável produto das influências das entidades e forças sobrenaturais que atuavam sobre a terra em diferentes tempos e circunstâncias. Um desses fenômenos em que o ser humano era concebido no conjunto de elementos interdependentes era o *nahualismo*.

Em termos gerais, o nahualismo considera que algumas pessoas chegam ao mundo com um animal que os acompanha - um “animal-irmão”, uma criatura dupla, um gêmeo da

²⁷⁶ Tradução livre: “Todo aquele que tenha vivido no México ou no Norte da América Central, se dá conta que a crença no *nahualli* continua vigente”.

²⁷⁷ Tradução livre: “Temos superado aquelas antigas definições que propõem o nahualismo como ‘a crença no bruxo transformista’, mas em seu lugar, tem ficado um vazio de sentido que apela ao uso de um termo sempre indefinido”.

floresta. A sorte do recém-nascido estará ligada até a morte com um bom ou com um mau espírito de animal que lhe corresponde e vai guiá-lo ou protegê-lo. De acordo com Martínez González (2011), algumas pessoas mais preparadas podem tomar a forma do seu nahual correspondente. Geralmente estes espíritos se manifestam como uma imagem que vai lhe dar conselhos em sonhos, podendo ser uma água, tigre, raposa, coiote, touro, onça, gavião, anta ou veado – estes são animais para os “olhos nos olhos” e para dizer palavras secretas. Já o tigre, o coelho, o cachorro, o gato, o galo e o ganso não são muito bons, mas é possível conviver com eles. Por sua vez, a galinha, o frango, o urubu e o porco são como maldições! As virtudes também estão ligadas com o tipo de animal: uma mulher cujo nahual é *cenxontle* (tipo de pássaro) terá aptidões para o canto; o gavião garante a visão; o lobo, o olfato; o felino, a audição; o jaguar, a força; os animais aquáticos, a coragem de nadar em profundidade.

Martínez González (2011) ainda descreve o modo como o indivíduo pode adquirir tal condição²⁷⁸ e explica as funções das distintas classes de *nanahuatlín* que se conhece; além das transformações, da importância da metamorfose na definição do nahualismo; os rituais de transformação e a existência de dados contraditórios sobre a corporalidade e a incorporealidade deste fenômeno. É preciso pontuar que o entendimento sobre o nahualismo tem-se modificado ao longo dos anos, especialmente a partir do contato entre povos mesoamericanos e mestiço-ocidentais. Aqui novamente são os pontos de contato que vão derivando *outras* histórias.

Muitos artistas mexicanos utilizam as lendas para compor suas obras. Em janeiro de 2017, por exemplo, aconteceu a exposição “Los nahuales de la plástica” no Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) – Cidade do México, que contou com oito artistas²⁷⁹ oaxaqueños e um total de 44 pinturas e esculturas. Dentre os artistas estava Francisco Toledo. Mas o nahualismo não “guiava” seu trabalho; o direcionamento de sua obra não era exclusivamente sobre isso. A fotógrafa Flor Graduño (1957), que teve o início de sua carreira impulsionada por Toledo admite que esse imaginário fez parte da sua infância e

²⁷⁸ Ele cita diversas referências: Sahagún, Quezada, o Popol Vuh, Núñez de la Vega, Basalobre, entre outras – de modo que cada fonte recolhe histórias diversificadas sobre a questão do “nascer *nahualli*”. Todos os relatos, no entanto, mostram que essa já era uma condição prévia ao nascimento, condicionada a gerações e/ou heranças familiares. Há relatos de desaparecimentos sequenciais do bebê no ventre materno e que depois apareciam novamente. E a condição do *nahualli* (se seria bom ou ruim) estaria condicionada à data de nascimento e os signos que a criança teria (MARTÍNEZ GONZÁLEZ, 2011, p. 293).

²⁷⁹ Francisco Toledo, Francisco Monterrosa, Rubén Leyva, Raúl Herrera, Claudio Jerónimo, José Villalobos, Luis Zárate e Shinzaburo Takeda.

que na vida adulta sua arte “bebeu dessa fonte”. Ela tem uma série de 32 imagens em que aborda a fábula do prehispânico, daquele que se converte em animal e/ou homem e vice-versa: o nahual. No catálogo de sua exposição *Flor Garduño: Trilogía* (2011) afirma:

Del amor a lo diverso y la curiosidad cándida ante la infinidad de criaturas que camina esta tierra, la bestia, como atracción, sin duda tiene su auge en la infancia. En mi caso, he crecido en una granja acompañada por un vasto zoológico familiar. Esto derivó luego en mi interés por los mitos, los personajes mitad hombre mitad animal, por las hermosas bestias monstruosas (GARDUÑO, 2011, s/p)²⁸⁰.

Os xamãs são os indivíduos que podem ter até treze animais nahuales (número máximo de nahual que uma pessoa é capaz de ter). Entretanto, quando são muitos, apenas dois ou três são ativos, do contrário eles se matariam entre si, numa disputa de poder. No caso da morte de algum nahual, nada aconteceria com a pessoa, mas se morresse a metade dos nahuales, ela entraria também em risco de morte. Talvez por isso a obra de Toledo seja muito associada ao nahualismo – é natural que um país onde haja grupos que sustentem muito fortemente essa visão sobre os animais como acompanhantes espirituais de determinados indivíduos compreenda a obra de Toledo como se ele próprio fosse um xamã. Ele dizia, no entanto, que a sua pintura era motivada pela simples vontade de pintar um animal. Suas telas parecem ser um “bestiário pictórico”, onde animais de diversos tipos povoam seu imaginário desde o início de sua carreira, mas sem, com isso, ter a pretensão de explicar mitos de origem. Toledo recebeu, muitas vezes, a alcunha de “xamã”²⁸¹ – denominação que ele negava. Pintava histórias que via, ouvia ou imaginava, desde início da carreira até seus últimos trabalhos. Carlos Molina, a esse respeito, escreveu:

Aunque muchos de los animales y algunas anécdotas provengan del imaginario Zapoteca, ninguna de aquellas estampas pretenden explicar aquél ámbito mítico y se conforman con ser meras ilustraciones. La obra de Toledo entonces es un material etnográfico de frontera entre lo indígena milenario y la contemporaneidad de su autor.[...] No se esclarecen desde la pintura de Toledo estados del cuerpo ni sus procesos, no hay construcciones que den coherencia al edificio espacio-temporal de lo oaxaqueño, ni se infiere clasificación social alguna, tampoco se simbolizan estructuras político-religiosas. No existiendo

²⁸⁰ Tradução livre: “Do amor ao diverso e à curiosidade cándida ante a infinidade de criaturas que caminha por esta terra, a besta, como atração, sem dúvida tem seu auge na infância. No meu caso, cresci numa granja acompanhada por um vasto zoológico familiar. Disso logo surgiu meu interesse pelos mitos, pelos personagens metade homem/metade animal, pelas belas bestas monstruosas”.

²⁸¹ Cito o exemplo do poeta mexicano David Huerta que o denominava como “chamán de la tribu mexicana”. Disponível em: <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/david-huerta/francisco-toledo-1940-2019> Acesso em 19/jan/2020.

dicha teleología en el trabajo de Francisco Toledo, tenemos que su obra simplemente vuelve objeto plástico lo que observa o le fue contado. Se sitúa entonces a un paso de la realidad referida; es oficio de artesano y su contemplación precisa distancia, allí sólo su autor asume como propio lo que mira, nos lo pinta y lo ofrece sin más (MOLINA, 2017, p.23).²⁸²

Toledo não usava a temática religiosa em sua obra. Por vezes usou do sarcasmo para desconstruir figuras do catolicismo, quando, junto com Carlos Monsiváis realizou um trabalho de pesquisa para a elaboração de uma pasta com nove gravuras de um e textos do outro. Monsiváis conta que a ideia surgiu quando Toledo encontrou em Oaxaca gravuras intituladas *Catecismo para indios remisos*, imagens voltadas àqueles que desobedeciam a “verdadeira religião”. Baseando-se nas gravuras apresentadas por Armando Colina e Víctor Acuña, ele trabalhou sobre temas religiosos unidos à mitologia juchiteca, sob o título de *Nuevo Catecismo para Indios Remisos* (1982). Pediu que Monsiváis contribuísse e este escreveu 22 textos (12 para a primeira edição e mais 10 para a segunda). Monsiváis explica:

La intención catequista nunca estuvo presente ni en Toledo ni en mí. Se encontró un título magnífico y tras un calificativo se le implantó a una colección de grabados y de textos. [...] No aludo a la religión, como Toledo tampoco, sino al humor involuntario forjado a lo largo de los siglos por muchos de sus practicantes²⁸³ (MONSIVÁIS, in: MONSIVÁIS; TOLEDO, 2015, p. 17).

²⁸² Tradução livre: “Ainda que muitos dos animais e algumas histórias provenham do imaginário Zapoteca, nenhuma daquelas estampas pretende explicar aquele âmbito mítico e acabam sendo meras ilustrações. A obra de Toledo então é um material etnográfico de fronteira entre o indígena milenário e a contemporaneidade de seu autor [...]. Não se esclarecem, na pintura de Toledo, estados do corpo nem seus processos, não há construções que deem coerência ao edifício espaço-temporal do oaxaqueño, nem que se infira alguma classificação social, tampouco estão simbolizadas estruturas político-religiosas. Não existindo esta teleologia no trabalho de Francisco Toledo, temos que sua obra simplesmente volta objeto plástico a partir do que ele observa ou do que lhe foi contado. Situa-se, então, a um passo da realidade referida; é ofício de artesão e sua contemplação precisa distância, ali só seu autor assume como próprio o que olha, o que nos pinta e simplesmente nos oferece.”

²⁸³ Tradução livre: “A intenção catequista nunca esteve presente nem em Toledo nem em mim. Ele encontrou um título magnífico e sob um qualitativo o implantou a uma coleção de gravuras e de textos [...]. Não aludo à religião nem Toledo, mas ao humor involuntário forjado ao longo dos séculos por muitos de seus praticantes”.

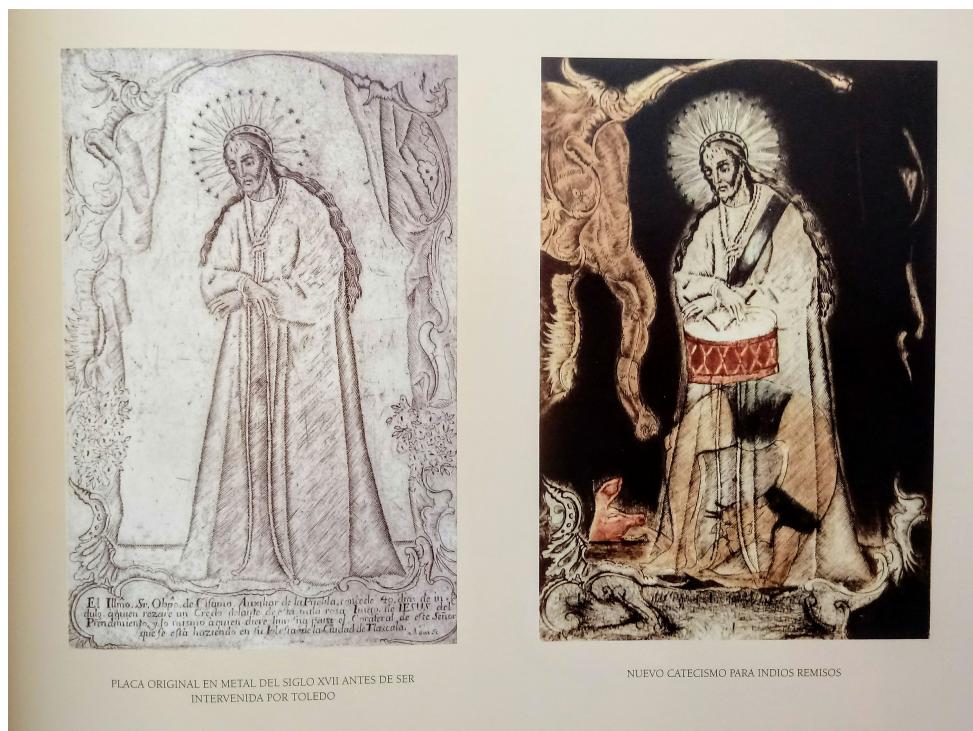


Figura 119 - s/a (esq.) Placa original em metal do século XVII. / Francisco Toledo (dir). “Nuevo Catecismo para Indios Remisos”. Gravura, punta seca, buril, mezzotinta e aguatinta. 1981.

Monsiváis (2003, p. XIV) também escreveu a esse respeito no prefácio da *Libreta de apuntes/Sketchbook*: conta que Toledo sempre viu a literatura de modo politeísta no sentido de atender e expressar as distintas versões de Deus em países diversos, para cada pessoa ou comunidade. Afirma que como outros artistas, ele era politeísta e em sua obra oferecia os mundos que habitavam seus respectivos deuses, como um duelo mitológico – a tradição nacional e as lendas juchitecas coabitando o mesmo espaço²⁸⁴.

Nos cadernos da merda há diversos desenhos em que naturezas distintas (animais e humanas) se mesclam. No caderno 2, p. 35 Toledo desenha uma espécie de pato que segura um ramo de flor mas seu rosto é dúbio: como uma máscara, na parte de baixo há um rosto humano e acima vemos a face de uma ave, de bicos longos, que segue a lógica do corpo de pato.

²⁸⁴ Mesmo que Toledo não tratasse especificamente de religiões (inclusive de origem africana) em sua obra, a imagem 6 pode lembrar ritos do Candomblé e da Umbanda, pois nelas, uma mulher também poderia ser “incorporada” através de um corpo que é chamado de “cavalo”. A figura do cavalo representa, no Brasil, o *medium*, aquele que recebe o orixá ou entidade.



Figura 120 - CM nº 2, p. 35.

O recorte de imagens dentre as inúmeras que os quinze *Cuadernos de la mierda* contém evidencia que a animalidade foi um tema caro a Toledo. Não há como fugir desse assunto quando analisamos suas produções artísticas, especialmente nesta série. Embora este seja um tema que esteja muito em voga nos últimos anos, inclusive dentro da academia, ele não é novo. De acordo com o filósofo italiano Mario Perniola (2010), a condição animal não se enquadra num conceito infeliz e pobre; mas, ao contrário, os filósofos da antiguidade propunham viver como os animais: “Eles sugeriam, de fato, um estilo de vida o mais simples possível, e desprezavam a civilização, a educação, as leis, o pudor, aspirando a um ideal de autonomia e de liberdade que poderia realizar-se apenas através do retorno à natureza” (PERNIOLA, 2010, p. 67). Para Toledo a situação é inversa: não importa muito a natureza animal do homem, mas são os animais que compartilham a mesma condição cultural dos homens – e, dessa forma, podem ser considerados sujeitos conscientes que participam da condição humana²⁸⁵, e nesse sentido, ratificamos a importância de pensar o trabalho de Toledo sob a ótica do *Perspectivismo ameríndio*, de Eduardo Viveiros de Castro.

²⁸⁵ VER: FRANCISCO TOLEDO – LOS ZOOHUMANOS. Dirección: Diego Lizarazo. Colección Pensar el arte. Canal 14. s/d. 9 minutos.

A imagem do “cavalo-mulher” encerra a seleção dessas análises pictográficas. O zoomorfismo, a experimentação de técnicas e materiais, as desproporções e a despreocupação espacial dos elementos vêm somar ao conjunto de outras imagens que insistiram em repetições temáticas, em continuidades e na aparente tentativa de preencher vazios e silêncios que, por vezes, pareciam sucumbir na força das tintas e das cores de Toledo.

CONCLUSÃO

Escrever sobre um pintor insone nas minhas próprias noites de insônia foi um exercício para pensar o que o silêncio noturno representa para artistas e escritores. Minha experiência não era de efetivamente escrever às madrugadas, no entanto as ideias ou os grandes *insights* vinham povoar minha cabeça quando justamente eu queria descansar e pensar menos em trabalho. As ideias surgem quando estamos relaxados, sem tanta fixação, e então somos novamente despertados para pensar. O que eu tanto escrevia sobre Toledo refletia também no que eu vivia: meus cadernos estavam sempre ao lado da cama, caneta por perto e sonhos que pareciam dar continuidade à escrita. A tensão em esquecer tudo no dia seguinte me chamava para levantar e escrever. Nessas horas os caderninhos me salvavam: anotava as palavras-chave, pequenas frases que me fariam lembrar tudo durante a manhã ou à tarde. Os lugares que percorri no México foram acompanhados por esses cadernos cheios de endereços e anotações que, posteriormente, me proporcionaram grande nostalgia ao revisitá-los para a escrita da tese. Escrever à mão me ajuda a ordenar o pensamento e a lembrar as leituras feitas. Escrever pelo computador me parece “frio” e sem intensidade – é difícil me desvencilhar do papel, de riscar, de sublinhar, de anotar à mão. A mala pesa mais, as costas doem, mas nada mais satisfatório do que carregar os livros e os cadernos junto da gente: são memórias e afetos que vão acompanhando nosso dia-a-dia. As ideias se materializam e a sensação é a de que podemos carregá-las pelos papéis.

Não imaginava que teria tantas mudanças no caminho antes de percorrê-lo. O projeto, antes imaginado, foi tomando sua própria direção de acordo com leituras que chegaram por recomendações distintas, por lugares visitados, por pessoas que interferiram no modo de ver e de pensar. Conduzi o percurso e fui chegando a lugares, muitas vezes, impensados. Fui descrevendo as buscas pelos cadernos e por Toledo. A descrição tem também esse objetivo: expor ao leitor o processo, e, embora muitas vezes ela possa parecer tautológica – porque diz respeito a uma imagem que o leitor da tese (ou de um quadro) tem à sua disposição – ela tem seu valor justamente porque conduz o olhar para direções que até então ele poderia não ter percebido. Além disso, a descrição fez-se autêntica à própria narração; cada leitor de uma imagem atribui, a seu modo, sua própria forma de narrar. A descrição diferencia a narração. Em algumas passagens da tese, a descrição ganhou seu

plus, sua força autoral que não se descolou do particular, da famosa “primeira pessoa do singular”. Impossível seria separar emoções e afetos deste trabalho – de afetos ele foi concebido. E se fez científico; se nutriu do poético. A descrição carrega, obviamente, subjetividades. A escritura – resultado das experiências estéticas, da compreensão das leituras, das aulas e da pesquisa *in loco* (idas aos museus, bibliotecas, diálogos com as pessoas etc) – foi se constituindo dos fragmentos recolhidos, digeridos, apreendidos. Um sistema complexo de ordem e de desordem que foi dando contorno à tese. Um conjunto de intersecções, confluências, diálogos, limites.

Ao fim da tese, considero que a intimidade de um artista exposta num caderno extrapola aquilo que foi feito como um “esboço” para as produções artísticas/intelectuais. Começa com ideias que vão tomando forma e se materializando despreziosamente. As inquietações são expansões do pensamento e fazem parte do processo criativo: inquietações que podem culminar em vários cadernos preenchidos em noites de insônia, como aconteceu com Francisco Toledo (às vezes em apenas uma noite ele quase completava todas as páginas de um caderno). Reflexões dispersas, cernes de grandes obras, companhia, diário, *sketchbook*, hiato entre o pensar e o fazer, lugares de incompletude: um caderno pode ser tudo isso. Pode ser uma maneira de preencher vazios existenciais, de manter viva a memória de um processo de produção e pode ser a obra em si mesma. Pode não ter a pretensão de vir a público, pode ter a intenção de destruição num momento adequado e pode ser apenas o espaço do esboço de um caderno abandonado que fica jogado no fundo de uma gaveta.

As buscas pelos *Cuadernos de la mierda* trouxeram-me mais dúvidas do que certezas: eles estariam realmente guardados na Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP)? Por que um pesquisador com documentos e petições respaldados por professores de duas universidades renomadas não pode acessar os cadernos nem mesmo sob a supervisão de funcionários? Por que a exaustiva burocracia não permite que se chegue ao local das obras do Programa *Pago en Especie*? O término do doutorado me deixou ainda sem respostas para a impossibilidade de ver pessoalmente os cadernos de Toledo (e obviamente, se fosse necessário tocá-los, eu o faria com todo zelo, usando luvas e materiais de preservação ao acervo).

O registro com a letra de Toledo com a mensagem “Faltam dibujos” acaba corroborando um pouco mais para outras incertezas: além da dúvida se os cadernos estão

na SHCP, soma-se o fato de que eles podem estar incompletos. Onde estariam as folhas que faltam? E por que a numeração segue uma sequência numérica mesmo nos cadernos onde diz faltar páginas? Devido ao longo período em que esperei para ver, pelo menos as fotos dos cadernos, não foi possível analisar essas questões durante o tempo na Cidade do México, haja vista que fui também para Oaxaca na tentativa de encontrar Toledo e entrevistá-lo. Já no Brasil, depurando todo o material coletado no México, fui percebendo essas anotações que foram fazendo a diferença no meu modo de pensar e que diz respeito diretamente à catalogação de obras de um artista. Além disso, a lembrança da conversa com o poeta Alberto Blanco parece ecoar quando penso na quantidade de obras destruídas pelo próprio Toledo. Seria essa a resposta para os desenhos que faltam? O artista, em carne e osso, já não pode responder.

Com relação à leitura de imagens, o objetivo foi o de que elas falassem, suscitassem lembranças e emoções. E elas realmente me mostraram muito do trabalho de Toledo. Foi no exercício de ler uma imagem que fui percebendo como o artista utilizava suas cores, quais os materiais selecionados, como ele preenchia os espaços em branco (os vazios). O método de descrição prévio à leitura dos comentadores de sua obra permitiu que minha visão fosse confrontada com os críticos de arte. Por vezes, eu sentia que seus textos caminhavam de acordo com minha própria mirada; por vezes eram contrários (e os olhares diferentes dos meus também ajudavam na análise). Em muitos momentos, eu sentia que eles apenas viam por outras perspectivas, de modo que nem confluía, nem refutava com o que eu pensava. Todo esse arcabouço ia dando forma à personalidade e à obra de Toledo que fui construindo ao longo da tese.

Todavia, tal construção é passível de transformações. Belting chamou a atenção para a formação de um imaginário transitório, já que a única continuidade que o homem dispõe em seu processo imaginal é a mudança. O homem pode, assim, rejeitar as mesmas imagens que criou quando novos direcionamentos acontecem, alterando sua maneira de ver e pensar o mundo. Por isso, as formas de se ler uma imagem nessa perspectiva adotada é muito pessoal (ninguém descreve uma imagem exatamente igual a outra pessoa, mesmo sendo a mesma imagem). A própria narração muda se a descrição se repete; o olhar muda a todo momento. Em algum tempo, essas mesmas imagens já serão vistas de outra forma; já serão *otras historias de la mierda*.

Pude trazer, neste trabalho, algumas histórias da merda, que foram os mitos coletados por López Austin na Mesoamérica pré-colonial. Os estudos apontaram para um desaparecimento dessas histórias devido ao processo histórico, da civilização, dos hábitos e costumes. Os relatos foram se perdendo com o tempo. Palavras foram sendo “censuradas”, comportamentos foram proibidos. A medicina e a arquitetura também sofreram mudanças nesse sentido. Compêndios de higiene e boas condutas esbarravam sempre em questões morais. Hoje não é diferente, mas foi um longo processo que se baseou em “educar o gosto, o olfato, a visão”. E as histórias da merda foram desaparecendo nesse processo. O contato entre colonizado e colonizador, no entanto, possibilitou novos paradigmas culturais.

As histórias selecionadas são referentes ao estado de Oaxaca, com etnias distintas. Tal seleção voltou-se para esta região a fim de conectar um pouco mais com o lugar onde vivia Francisco Toledo. Se para muitos comentadores sua obra estava relacionada aos mitos de sua região, a escolha do lugar não poderia ser outra. No entanto, pretendi mostrar que Toledo foi muito mais do que um “ilustrador de mitos”. Conforme eu ia conhecendo o “universo tolediano”, via cada vez mais que sua obra não se reduzia às referências ao lugar onde viveu e toda a pintura condizia com o presente, não com o passado, como observou Molina (2017). Sua pintura era povoada por seres que chegavam dos livros que ele lia (adorava literatura), dos animais que admirava e principalmente de sua imaginação tão frutífera. O que Toledo fez com os textos de Jorge Luis Borges, Franz Kafka ou Alfredo López Austin, por exemplo, foi incrível, pois ele não interpretou as histórias ali contadas, mas as reinventou e as recriou, usando o poder da imaginação. Chego ao fim deste trabalho reforçando sua grande capacidade inventiva e criadora.

As chaves de leitura apontadas por Alberto Blanco (2016) foram confirmadas ao longo desta pesquisa: na obra de Toledo encontrei o silêncio, a rede e as metamorfoses. Do silêncio, vi um Toledo emudecido diante de homenagens, de entrevistadores e das pausas na linguagem pictórica e verbal (que muitas vezes denominei como “branco”). Um silêncio que exprimia a profundidade de alguém que estava sempre longe nos pensamentos, uma alma incapturável, concentrado no trabalho e desconcertando o espectador. Para Toledo a imagem vinha sempre antes da palavra. Da rede, identifiquei a teoria da complexidade, de Morin: vi conexões entre suas séries, repetições temáticas, cruzamentos de mundos (animais, humanos, plantas, céu e terra etc). Todos os seres vivos (e os mortos) poderiam

se relacionar em seus desenhos. E a terceira chave, a metamorfose, se confirmou quando vi seus elementos se fundindo em novos seres, dando continuidades em figuras que se misturavam em outras. As (des)proporções eram muito livres, sem padrões estéticos sistematizados, despreocupados com as formas convencionais e cheias de elipses que pareciam ocorrer livremente entre seres distintos.

A pergunta que inicialmente abriu caminhos para um maior aprofundamento da pesquisa foi: “O que há de recorrente nos quinze *Cuadernos de la mierda*?” Rastreado essa questão, podemos sintetizar alguns temas comuns aos cadernos, como por exemplo: o erotismo, os animais, o hibridismo de naturezas, o preenchimento de “vazios”, os insetos, a morte, a merda e os elementos telúricos ou noturnos. Foi possível perceber que a animalidade era mais contumaz que a merda, o que pode ser explicado pela presença dos animais na esfera do pensamento indígena como parte da humanidade – pensamento que dialoga diretamente com os postulados de Eduardo Viveiros de Castro sobre o *perspectivismo ameríndio*. Nesse pensamento não há separação de naturezas (animal/humano; morte/vida etc). E a merda faz parte desse ciclo que retorna, que fecunda o solo. O elemento telúrico tem sua força na regeneração.

A seleção das seis imagens, como explicitado anteriormente, teve sim critérios subjetivos e inconscientes (já que das obras suscitavam conteúdos e imagens próximas às minhas leituras anteriores), mas também pretendi elencar temas comuns ao conjunto maior. Assim, o grupo de imagens se tornou fértil para as imagens, pois destacou elementos que se repetiam ao longo dos quinze cadernos. Além disso, pensando na possibilidade de um projeto curatorial, seria possível agrupar imagens de cunho erótico, entomológico, imagens do devaneio (no sentido bachelardiano), do cruzamento entre homens/mulheres e animais e aquelas em que a morte e a vida compartilham o mesmo espaço. Cada um desses temas que se repete na obra do oaxaqueño são rastros de um imaginário povoado de criaturas muito próprias e definidoras de sua estética.

Sinto que a pesquisa acerca dos *CM* alcançou resultados que não podem ser mensurados numericamente - foram aprendizados sobre estilo, técnicas artísticas, personalidade, imaginação, posturas corporais, entomologia, escatologia, arte mexicana, patrimônio público, etnografia, mitos, insônia, desenhos e outros afetos que tentei transmitir nessas páginas que limitam a experiência. Um aprendizado que derivou da trocas de olhares envolvendo uma cultura diferente da minha. Os desenhos de Toledo estavam

longe de ser proposições de mundo, eles não pretendiam representar, tampouco interpretar qualquer coisa, não havia ali subversões nem sequer preocupações com tabus; aqueles desenhos foram seu próprio mundo.

Escrever sobre as buscas pelos cadernos e por Toledo, escrever sobre Oaxaca e sua gente, sobre os mitos e os costumes do México, e, por fim, deter meu olhar sobre sua série de desenhos tão polêmica (ela recebeu duras críticas e, ao mesmo tempo, muitos elogios) me fez pensar na grandiosidade de Toledo, pois os cadernos que busquei foram apenas parte da produção de **dois** anos de carreira (entre outras obras feitas nesse período). Se pensarmos que ele começou a expor com 18 anos (1958), sua extensa vida de artista (que só se encerrou devido à morte em 2019) teve longos 61 anos repletos de arte. Os cadernos, dos quais analisei seis imagens específicas, foi apenas um pequeno recorte dos inúmeros caminhos que eu poderia trilhar para falar de sua obra. A escolha pelos *Cuadernos de la mierda* não foi fortuita, como explicitiei na introdução. Além do meu percurso acadêmico de trabalhos anteriores sobre a temática escatológica, vi nos cadernos uma potência muito rica para pesquisa, no sentido do seu ineditismo na academia – até mesmo a mexicana (e principalmente a brasileira). Aprendi sobre a vida desse artista tão desconhecido em meu país, sobre as técnicas utilizadas por ele e conheci nomes da intelectualidade mexicana (artística, literária, jornalística, acadêmica) que jamais conheceria se não tivesse a oportunidade dessa imersão no país – tão breve, mas tão fundamental para aquele momento.

Ao observar o gesto do artista, seus movimentos e analisar suas composições, fui percebendo o enorme desejo que ele tinha em utilizar materiais diversos: pedaços de insetos, grana cochinilla, pente para cães, semente de flamboyant, etc. Qualquer material servia de inspiração para experimentações de novas técnicas mirando novos efeitos na pintura. E concluo também que a ampla variedade nas áreas de atuação (no sentido experimental) diz muito sobre o artista múltiplo que Toledo foi. Ele transitou pela escultura, pela tecelagem, pela cerâmica, pela pintura, pela gravura, pelo desenho e se aventurou na fotografia. Não bastasse tudo isso, foi um grande ativista pelas causas ambientais e culturais em Oaxaca. Talvez fosse esse “vazio” o que clamava para ser preenchido: as páginas brancas dos cadernos, os caminhos artísticos diferenciados e a ocupação de seu tempo com projetos sociais. Toledo ia preenchendo o tempo, o branco, as

bibliotecas e centros culturais com suas cores, livros e oficinas. Toledo foi – e parece que será sempre – a própria presença em Oaxaca.

REFERÊNCIAS

ABELLEYRA, Angélica. *Se busca un alma*. Retrato biográfico de Francisco Toledo. Plaza y Janés: México – DF, 2001.

ABREU, R; CHAGAS, M. (Orgs.) *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2ed. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

_____. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *El aire y los sueños – ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Traducción de Ernestina de Champourcín. Ciudad de México: Fondo Cultural Económico, 1958 (2017 – 11ª reimpresión).

BAITELLO JUNIOR, Norval. *A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura*. São Paulo: Paulus, 2014.

_____. *O pensamento sentado – Sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo-RS: Editora Unisinos, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas*. As infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Org. Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção – a explicação histórica dos quadros*. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BEE, H; BOYD, D. *A criança em desenvolvimento*. 12 ed. Tradução Cristina Monteiro. São Paulo: Artmed, 2011.

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem – Para uma ciência da imagem*. Tradução de Artur Morão. KKYM + EAUM: Lisboa, 2014.

BENJAMIN, Walter. “Desempacotando minha biblioteca”. In: _____. *Rua de mão única. Obras escolhidas* (v.2). Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCO, Alberto. “Francisco Toledo: el pintor de mil máscaras”. In: CITIBANAMEX. *Francisco Toledo – Obra 1957 – 1970* (Tomo I). Ciudad de México, 2016, pp. 48-113.

BOUÉ, Simone. “Prefacio”. In: CIORAN, E. M. *Cuadernos*. 2ª ed. Barcelona: Tuquets Editores, 2004.

BROWN, Hugo A. *Aportes de México a la medicina*. Editorial Amaquemecan: México, 1990.

CABRERA, Lydia. *Iemanjá & Oxum: Iniciações, Ialorixás e Olorixás*. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Editora da USP, 2004.

CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Lisboa: Edições 70, 1986.

CALVINO, Italo. *Palomar*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. 3ª ed. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, Flávio de. *Os ossos do mundo*. Edição revista e ampliada. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

CASCUDO, Luís Câmara. *Civilização e Cultura*. São Paulo: Editora Global, 2004.

CIORAN, E. M. *En las cimas de la desesperación*. Traducción de Rafael Panizo. Barcelona: Tusquets Editores, 2003.

CITIBANAMEX. *Francisco Toledo – Obra 1957 – 1970* (I Tomo). Ciudad de México, 2016.

_____. *Francisco Toledo – Obra 1970 - 1990* (II Tomo). Ciudad de México, 2016.

_____. *Francisco Toledo – Obra 1990 – 2017* (III Tomo). Ciudad de México, 2017.

_____. *Francisco Toledo – Obra 1957 – 2017* (IV Tomo). Ciudad de México, 2017.

CORONEL RIVERA, Juan Coronel. “Francisco Toledo, sujeto y predicado”. In: CITIBANAMEX. *Francisco Toledo – Obra 1957 – 1970* (I Tomo). Ciudad de México, 2016, pp. 24-47.

_____. “Marcar con un signo la materia”. In: CITIBANAMEX. *Francisco Toledo – Obra 1957 – 2017* (Tomo IV). Ciudad de México, 2017.

DALLAL, Alberto; BRAVO, Jorge. “Excrecencias y cosmogonía en el mundo prehispánico”. *Revista electrónica Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 2010. Disponível em: <http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/anotaciones/ano_dallal_bravo01.html> Acesso em 12/mar/2019.

DE LA CUESTA, A. S. “¿Cómo puedo aprender de mí mismo?” In: TOLEDO, Francisco. *Libreta de apuntes / Sketchbook*. México-DF: Galería Arvil, FCE, 2003.

DEL RÍO Y DUEÑAS, Ignacio. *Grana cuchinilla fina – regalo de México para el mundo*. Instituto Estatal de Ecología de Oaxaca: Oaxaca, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Pensar debruçado*. Trad. V. Brito, ed. J. F. Figueira e Silva, KKYM, 2015.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris: PUF, 1971.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. v1. Tradução Jungmann; revisão e apresentação Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FERNANDEZ DE CALDERÓN, Candida. “Prefácio”. In: CITIBANAMEX. *Francisco Toledo – Obra 1957 – 1970* (Tomo I). Ciudad de México, 2016, pp. 19-23.

GARDUÑO, Ana. “Pago en Especie: a 55 años de un convenio patrimonializador”. In: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIV, n. 100, 2012, pp. 231-239. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36923225008>> Acesso em: 09/set/2019.

GARDUÑO, Flor. In: FONDO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES (FONCA). *Flor Garduño: Trilogía*. (Catálogo de exposición). México-DF, 2011, s/p.

GONZÁLEZ MELLO, Renato. Programa *Por si las moscas*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dxFY6UUwrB8>> Acesso em 16/set/2019.

GULLAN, P. J.; CRANSTON, P. S. *Os insetos: um resumo de entomologia*. Ilustrações de K. Hansen Mc Innes. Tradução de Sonia Maria Marques Hoenen. São Paulo: Roca, 2007.

HIDALGO, Berta Gilabert. *Las caras del maligno – Nueva España, siglos XVI al XVIII*. Tesis de Doctorado en Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

HUERTA, David. “Los cuadernos insomnes de Francisco Toledo”. In: *Los cuadernos insomnes de Francisco Toledo*. Instituto Nacional de Bellas Artes: Ciudad de México, 1993. (catálogo de exposición)

_____. “Francisco Toledo (1940 – 2019)”. Disponível em: <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/david-huerta/francisco-toledo-1940-2019> Acesso em 19/jan/2020.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução Marina Appenzeller. 14ed. Campinas: Papirus, 2012.

JUNG, C. G. *O eu e o inconsciente*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. 20ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l’horreur*. Essai sur l’abjection. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

LAPORTE, Dominique. *Historia de la mierda*. Traducción de Nuria Pérez de Lara. Valencia: Pre-Textos, 1998.

LEGORRETA SALAZAR, M. L. *Breve diccionario etimológico para el bachiller – Raíces básicas*. Edeme: DF-México, 2007.

LEYVA, José Mariano. *Olmecas, zapotecos y mixtecos – Los indígenas de Mesoamérica IV*. Ilustraciones de Aleida Ocegueda. 2 ed. Producciones sin sentido común: Ciudad de México, 2018.

LISPECTOR, Clarice. “Felicidade Clandestina”. In: _____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo. “Cómo tratar la mierda sin pringarse: *Los cuadernos de la mierda*”. In: CITIBANAMEX. *Francisco Toledo – Obra 1957 – 1917. Francisco Toledo – Obra 1957 – 2017 (IV Tomo)*. Ciudad de México, 2017.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo; TOLEDO, Francisco. *Una vieja historia de la mierda*. México – DF: Ediciones Toledo, 1988.

_____. *Una vieja historia de la mierda*. 2ª ed. México – DF: Centro de estudios Mexicanos y Centroamericano (CEMCA), 2009.

LÓPEZ AUSTIN, A.; MILLONES, L. *Los mitos y sus tiempos*. Creencias y narraciones de Mesoamérica y los Andes. Ediciones Era: México - DF, 2015.

LUMBREERAS, E.; VELASCO, E. (Org.s) *¿Hacia dónde van los animales?* – 21 poetas dialogan con el arte de Francisco Toledo. Editorial Almadía: México – DF, 2010.

MAC MASTERS, Merry. “Exhiben en el Museo de Hacienda Los cuadernos de la mierda, de Toledo”. México – DF, 17 de febrero de 2003. Disponible em: <<https://www.jornada.com.mx/2003/02/17/02an1cul.php?origen=cultura.html>> Acceso em: 20/set/2009.

MANRIQUE, Jorge Alberto. “Francisco Toledo: um artista completo” In: CITIBANAMEX. *Francisco Toledo – Obra 1990 – 2017* (Tomo III). Ciudad de México, 2017.

MANTECÓN, Ana Rosas. “Las disputas por el patrimonio. Transformaciones analíticas y contextuales de la problemática patrimonial en México” (pp. 60-95). In: CANCLINI, Néstor García. *La antropología urbana en México*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Roberto. *El nahualismo*. Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Investigaciones Antropológicas: México- DF, 2011.

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo. “Una vieja historia de la mierda”. In: *Ciencias 96*, octubre-diciembre, 2009, p. 70 – 75.

MATUS, Macario. “Conceptos sexuales entre los zapotecas de hoy”. Ilustraciones de Francisco Toledo. In: *La Cultura en México – Suplemento de siempre*. Suplemento n. 859, de 9 de agosto de 1978 (p. I a IV).

MILLER, W. I. *Anatomía del asco*. Traducción Paloma Gómez Crespo. Madrid: Taurus, 1998.

MOLINA P., Carlos A. “Francisco Toledo – sus inicios”. In: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. XXXIX, n. 3, 2017. Disponible em: https://www.researchgate.net/publication/320462503_Francisco_Toledo_sus_inicios Acceso em: 12/jun/2019.

MONSIVÁIS, Carlos. “Lo que el viento a Juárez”. In: TOLEDO; F.; MONSIVÁIS, C. *Toledo Monsiváis*. 2ed. México-DF: Ediciones Era, 2015, pp. 99-116.

_____. “Francisco Toledo: ni igual, ni semejante, ni distinto”. In: TOLEDO, F. *Libreta de apuntes / Sketchbook*. México – DF: Galería Arvil, FCE, 2003.

MORALES, Alfonso. “Presentación”. In: Revista *Luna Córnea* n. 36 – Marco Antonio Cruz: Relatos y posicionamientos. México-DF: Centro de la imagen, 2018.

MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. Tradução Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

_____. *Cultura de massas no século XX*. O espírito do tempo. 1. Neurose. 9ª ed. Tradução Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *O método 6: ética*. Tradução Jurenir Machado da Silva. 3ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la Soledad*. 3ed. Fondo de Cultura Económica: México, 1999.

_____. “Transfiguraciones”. In: PALOMO, Margarita Dalton (Org.). *Historia del arte de Oaxaca – Arte contemporáneo*. Volumen III. Instituto Oaxaqueño de las Culturas / Gobierno del Estado de Oaxaca, 1997, pp. 11 – 51.

PÉREZ LÓPEZ, María Soledad. “Etnología o folclor. Fray Bernardino de Sahagún y el registro de la palabra indígena”. In: *Cuicuilco*, vol. 7, n. 18. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México-DF, enero – abril, 2000. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/351/35101810.pdf>> Acesso em 20/set/2019.

PERNIOLA, Mario. *Desgostos*. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

PETRONIO. *Satiricón*. Introducción, traducción y notas de Lisardo Rubio Fernandez.. Disponível em: < http://www.gottwein.de/Lat/petron_sat/satyr001.php> Acesso em: 05/mar/2019.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. Ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRIGNITZ-PODA, Helga. “Francisco Toledo: la obra gráfica”. In CITIBANAMEX. *Francisco Toledo – Obra 1957 – 2017* (Tomo IV). CITIBANAMEX: Ciudad de México, 2017.

QUIROGA, Horacio. *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Buenos Aires: La estación, s/d.

RAUDA, Jamis. *Frida Kahlo*. Tradução de Luis Cláudio de Castro e Costa. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

RAMÍREZ CASTAÑEDA, E.; TOLEDO, F. *El perro topil*. 2ª ed. México-DF: Pluralia, 2015.

REIFSCHNEIDER, Oto (curadoria). *Sergio Rizo – Cadernos de desenho*. Caixa Cultural Brasília, 28 de março a 20 de maio de 2018. (catálogo de exposição)

ROCHA ITURBIDE, Manuel. “Los ecos de Mathias Goeritz.” (Catálogo de la exposición) Compilación de Ferrucio Asta, y Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios, compilación de Ida Rodríguez Prampolini y Ferruccio Asta. In: *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 20(72), 1998, pp. 167-171

ROUDINESCO, E. *A parte obscura de nós mesmos*. Tradução André Teles. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.

SAMAIN, Etienne. “As Mnemosyne(s) de Aby Warburg: entre Antropologia, Imagens e Arte”. In: Revista *Poiésis*, n. 17, p. 29-51, Julho de 2011.

SECRETARÍA DE HACIENDA Y CRÉDITO PÚBLICO. *Arte para la nación*. México – DF, junio de 2016.

SOUZA, Luciano M. *Do objeto à camada intersubjetiva: O sketchbook como estrato do pensar gráfico*. Tese do PPG em Comunicação Social, Universidade de Brasília, 2015.

STOLF, M. R. S. *Entre a palavra pênsl e a escrita porosa* [investigações sob proposições sonoras]. Tese de Doutorado do PPG em Artes Visuais da UFRGS, 2011.

_____. *Espaços em brancos – entre vazios de sentido, sentidos de vazio e outros brancos*. Dissertação de Mestrado do PPG em Artes Visuais da UFRGS, 2002.

TIBOL, Raquel. “Tránsito de Tamayo hacia las fuentes”. In: *Revista de la Universidad de México*. n. 451, Agosto de 1988. Disponível em:

<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/12813/0> Acesso em 08/jan/2020.

TRABA, Marta. *Los signos de vida: José Luis Cuevas, Francisco Toledo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

VALERIO, Robert. “Francisco Toledo – Insectario (1995-1996)”. In: MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE OAXACA/AMIGOS DEL MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE OAXACA. *Francisco Toledo – Insectario 1995-1996* Galería Quetzalli, diciembre 1997 - febrero 1998. (Catálogo de exposición)

VÁRIOS AUTORES. *Guía de museos en la Ciudad de México*. Ciudad de México: Ediciones El Viso, 2016.

VERGER, Pierre. *Orixá deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução Maria Aparecida da Nóbrega. 6ª ed. Salvador: Corrupio, 2002.

VIGARELLO, Georges. *O limpo e o sujo – a higiene do corpo desde a Idade Média*. Tradução de Isabel St. Aubyn. Lisboa: Editorial Fragmentos, 1985.

VILLARREAL, Jaime Moreno. *Francisco Toledo – el ideograma del insecto*. Círculo de arte: México-DF, 1999.

_____. “La almohada adversa”. In: PINEDA, Gabriel. *Francisco Toledo – Sueños de Durero*. Galería Juan Martín, 4 de octubre de 2000. (catálogo de exposición)

VIDEGARAY CASO, Luis. “Presentación”. In: SECRETARÍA DE HACIENDA Y CRÉDITO PÚBLICO. *Arte para la nación*. México – DF, junio de 2016

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. In: *Mana*, vol. 2, Rio de Janeiro: Outubro, 1996, p. 115-144.

VOLKOW, Verónica. *La mordedura de la risa – Un estudio sobre la obra gráfica de Francisco Toledo*. Fondo de Cultura Económica: México, 2015.

WEILER, Vera. “Lucien Lévy Bruhl visto por Norbert Elias”. *Revista mexicana de sociología* 70, n. 4 (octubre – diciembre de 2008), México – DF.

WULF, Christoph. “Emoção e imaginação: perspectivas da antropologia histórico-cultural”. In: BAITELLO JR, Norval; WULF, Christoph. *Emoção e imaginação: os sentidos e as imagens em movimento*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

YEHYA, Naief. “Un porno bestiaro del maestro Francisco Toledo”. In: FRANCISCO TOLEDO. *Francisco Toledo para adultos*. México-DF: Círculo del arte, 2014.

Sítios:

Deusa Tlazolteotl.

Disponível em <<https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/tlazolteotl-una-diosa-mexica>>. Acesso em 30/ago/2019

Dicionário etimológico.

Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/patrimonio/> Acesso em 10/set/2019.

Entrevista a Alfredo López Austin Por Liviu Popescu y Javier Martínez Villarroya.

Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/ExNovo/article/viewFile/144754/196574>
Acesso em: 12/fev/2019.

Entrevista de Francisco Toledo concedida a Jan Martínez Ahrens em 26 de agosto de 2015. Disponível em <https://elpais.com/elpais/2015/08/14/eps/1439563519_063619.html> Acesso em: 11/jun/2019

Entrevista de Raquel Tibol concedida a Alejandro Ipiña em 15 de agosto de 2003. Disponível em: <<https://www.fronterad.com/de-paseo-con-raquel-tibol-secretaria-de-diego-rivera-por-el-arte-mexicano/>>. Acesso em 08/jan/2020.

Exposição Pinocho
Disponível em: <<https://www.jornada.com.mx/2015/02/19/cultura/a03n1cul>> Acesso em 07/out/2019.

Flor Gardunho:
Disponível em <<http://www2.esmas.com/mujer/lifestyle/291622/tres-decadas-flor-garduno-fotografa-mexicana-museo-san-ildefonso-retrospectiva-blanco-y-negro/>>. Acesso em 16/out/2019.

“Francisco Toledo, el artista vivo más importante de México según Forbes”. Disponível em: <<https://www.viveoaxaca.org/2017/12/Toledo.html>>. Acesso em: 26/set/2018.

Juan Soriano (página oficial):
<<http://www.juansoriano.net/biografia/bio.html>>. Acesso em 26/dez/2019.

Sobre Rodin:
Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/porta-do-inferno-e-o-pensador-auguste-rodin/>>. Acesso em 12/ago/2019.

Sobre catadores de excrementos na Índia. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2014/05/1456205-india-ainda-possui-13-milhao-de-catadores-de-excrementos.shtml>> Acesso em 06/dez/2018.

Sobre Shiva: Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=09p68q8veWw>> Acesso em 24/jun/2019.

Traje de Tehuana. Disponível em <<http://amanoarte.org/sobre-el-traje-de-la-tehuana/>> Acesso em 29/ago/2019

Espécies de gafanhotos:
Disponível em <<https://insectosalacarta.com/insectos-comestibles/chapulines/>> Acesso em 25/jul/2019

Filmes:

EL INFORME TOLEDO. Dirección: Albino Álvarez G. México. CANANA/Lo otro producciones. 2009. Color. 85 minutos.

FRANCISCO TOLEDO: Los zoohumanos. Dirección Diego Lizarazo. Série Pensar el arte. Canal Catorce. 2018, 9 minutos, color.

ROMA. Dirección Alfonso Cuarón. Distribución: Netflix, México/Estados Unidos, 2018, p/b, 135 min.

NOTAS DE FIM - TRADUÇÕES

ⁱ Tradução livre: **Veterinária** – Huaves de San Mateo del Mar, Oaxaca

Se as galinhas têm as patas machucadas, se coloca um pouco de seu próprio cocô; mas deve-se ter cuidado de que seja cocô de cor café. Ainda que seja medicina para animais, um velhinho usou este mesmo cocô para repor o hímen de uma moça.

ⁱⁱ Tradução livre: **O produto** – Zapotecos de Juchitán, Oaxaca, e espanhóis

Quando o forasteiro se desculpa para se retirar a um lugar isolado, os juchitecos o seguem com cautela para identificar depois o lugar exato de sua estadia e poder conferir em suas fezes o seu caráter.

É corriqueiro. É cortesia dos juchitecos: não consideram iguais todos os estranhos.

... talvez por isso os espanhóis, dissimulados, conhecendo a existência de técnicas similares, preferiram cagar no mar ou escondidos.

ⁱⁱⁱ Tradução livre: **Calvície** – Zapotecos do Istmo

Dizem lá no Istmo que a calvície é produzida pelo cocô dos urubus. Os passarecos fedidos – dizem -, carecas e enrugados, cagam das alturas nas cabeças dos anciãos, e as crostas, ao secarem, arrancam os cabelos.

Deve ser falso, já que as grandes testas dos burros são, vistas do alto, são melhores alvos, e, como se sabe, não existe burro calvo.

^{iv} Tradução livre: **Conto triste do Saruê** (Mixtecos de San Pedro Xicayan, Oaxaca)

Seu compadre o tigre convidou o saruê a aprender suas técnicas de caça. Ao encontrar uma vaca, o tigre saltou sobre ela, emaranhou seu rabo ao da vítima, a matou e compartilhou a carne com seu compadre.

Tempos depois, já ciente, partiu só o saruê para a caça. Passaram dois, três, seis, sete dias, e o saruê não regressou ao seu lar. Inquieta, sua mulher foi pedir ajuda ao compadre, e o tigre se dirigiu de imediato ao lugar da lição. Ali encontraram o pobre saruê, cheio de espinhos, urinado e cagado, pendurando no rabo de uma vaca.

^v Tradução livre: **De como foram concebidos o sol e a lua** (Mixes de Oaxaca)

Estava Maria, a donzela, tecendo a roupa que usava as pessoas daqueles tempos, quando chegou um passarinho e pousou no fio. Maria o espantou, mas o passarinho voltou, defecou e manchou o fio.

- Passarinho-boca-de-merda! – disse a menina – Você sujou o fio! – E de um tapa o emaranhou na linha.

Mas logo, compassiva, recolheu o passarinho desmaiado e o colocou em seu seio.

O plácido calor ressuscitou o moribundo. Hóspede abusivo, se recolheu entre os peitos nascentes, uma, duas, três vezes. Antes de receber outro golpe, voou longe, deixando Maria grávida, e em seu ventre se formaram o menino e a menina que chegariam a ser Sol e Lua.

^{vi} Tradução livre: **O cachorro ajudante** (Zongolicas de Veracruz)

Os homens maltratavam muito os cachorros. Tanto que entraram num acordo: levariam uma queixa ao Nosso Senhor Tlalocan para pedir-lhe que castigassem os homens. Assim combinaram. Fizeram um recado e buscaram um ajudante – que era o encarregado de levar e trazer recados. O cachorro, para chegar até Tlalocan, teria que cruzar rios, subir e descer montanhas, atravessar bosques e se defender de seus inimigos.

Onde levaria a mensagem de tal maneira que as patas e o focinho ficassem livres? Não queriam que perdessem o recado, assim colocaram em seu rabo.

O cachorro se foi. Já se passou muito tempo desde então e a resposta ainda não chegou. Os cachorros de hoje já não sabem qual era o cachorro ajudante.

Por isso, sempre que se encontram, se olham e cheiram o rabo do outro: estão conferindo se acaso um deles traz ali o recado, para castigá-lo se ainda não o levou, ou para ver se traz a resposta que ainda não foi entregue.

ANEXOS



SHCP
SECRETARÍA DE HACIENDA

**DIRECCIÓN GENERAL DE PROMOCIÓN
CULTURAL Y ACERVO PATRIMONIAL
SUBDIRECCIÓN DE CONTROL DE
COLECCIONES
Guatemala No. 8, Col. Centro**

Ciudad de México a 15 de febrero de 2019

Recibí de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, por conducto del Departamento de Registro y Control, 15 carpetas electrónicas que contienen las imágenes de los 13 *Cuadernos de la mierda* del artista Francisco Toledo, pertenecientes a la colección Pago en Especie de la SHCP. Estos archivos se reciben para realizar un estudio académico, base de mi tesis de doctorado por parte de la Universidad de Brasilia con estancia en la Universidad Autónoma Metropolitana UAM-Cuajimalpa, por lo que me comprometo a hacer uso ético y responsable de los mismos al no compartirlos con terceros, no utilizarlos con fines distintos a los enunciados y respetando los derechos de autor. Asimismo, me comprometo a entregar un ejemplar del producto final de la tesis mencionada a la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

ENTREGA

RECIBE

LIC. NADIA HERNÁNDEZ SERRANO

Jefa de Departamento de Registro y Control
DGPCAP – SHCP



MTRA. VANESSA DANIELE DE MORAES



Alfredo López Austin
Investigador emérito

Instituto de Investigaciones Antropológicas
Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, 04510 Ciudad de México CDMX alopezAustin@gmail.com



Estimada Tereesa:

No encontré ejemplares de la primera edición de Una vieja historia de la mierda.

Lo siento.

Te envío un saludo cordial