

Acerca da Musealização da Dor: corpo, narrativas e contra-hegemonia em Pedras Portuguesas e Brinquedo de Furar Moletom de Jaime Lauriano

About the Musealization of Pain: body, narratives and counter-hegemony in Pedras Portuguesas and Brinquedo de Furar Moletom by Jaime Lauriano

DOI: 10.20396/rhac.vli2.13976

LUCIANO CHINDA DOARTE

Graduado em História. Professor do curso de Pós-graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade da Universidade Positivo – Curitiba

 0000-0002-6987-0755

Resumo

A pesquisa ora apresentada se ocupa das relações entre raça, arte, museu, patrimônio e o tema da violência histórica tendo como objeto de análise as três obras sob o título Pedras Portuguesas e a instalação Brinquedo de Furar Moletom do artista Jaime Lauriano. Estabelecendo um panorama acerca dos modos tradicionais das artes e dos museus ainda em vigor na arte e na cultura brasileiras, recuperando ideias sobre a racialização de indivíduos e grupos no Brasil desde sua colonização, passando pela potência narrativa do corpo e das experiências por ele mediadas, lê-se os trabalhos de Lauriano como uma forma prática e simbólica contraproducente em face da hegemonia moderna eurocentrada. Para tanto, serve-se das teorias de hegemonia ocidental em Ernesto Laclau e Boaventura de Sousa Santos, de racialização em Silvio Almeida, Aníbal Quijano e Achille Mbembe, da potência do corpo na produção do conhecimento em Maurice Merleau-Ponty e das ideias da relação entre arte e violência/temas dolorosos em Karl Erik Schøllhammer e Thierry De Duve.

Palavras-chave: Arte contemporânea e raça no Brasil. Jaime Lauriano. Violência. Racismo.

Abstract

The research presented here deals with the relationships between race, art, museum, heritage and the theme of historical violence, having as object of analysis the three works under the title Pedras Portuguesas and the installation Brinquedo de Furar Moletom by the artist Jaime Lauriano. Establishing an overview of the traditional modes of arts and museums still in force in Brazilian art and culture, recovering ideas about the racialization of individuals and groups in Brazil since its colonization, passing through the narrative power of the body and the experiences mediated by it, Lauriano's works are read as a practical and symbolic counterproductive form in the face of modern Eurocentric hegemony. To do so, it uses the theories of western hegemony in Ernesto Laclau and Boaventura de Sousa Santos, racialization in Silvio Almeida, Aníbal Quijano and Achille Mbembe, the power of the body in the production of knowledge in Maurice Merleau-Ponty and the ideas of the relationship between art and violence/painful themes in Karl Erik Schøllhammer and Thierry De Duve.

Keywords: Contemporary art and race in Brazil. Jaime Lauriano. Violence. Racism.

Introdução

Este estudo considera como Jaime Lauriano, artista brasileiro, e suas obras podem ser lidas como partícipes da dinâmica museológica nacional, que é intimamente fruto do contexto colonial do Ocidente. Aqui, toma-se que Lauriano, mais detidamente em suas obras *Pedras Portuguesas* e *Brinquedo de Furar Moletom*, age de modo contrário aos postulados dos museus de modelo tradicional, intencionalmente ou não. Ao realizar ativos culturais, o artista participa da longa história da arte ocidental e, a partir de sua experiência singular, coloca no meio social narrativas, ideologias, perspectivas sobre o mundo próprias a si e seus trabalhos.

Jaime Lauriano, que atualmente trabalha entre Brasil e Portugal, realizou marcantes exposições e possui obras em importantes acervos, como a Fundação Joaquim Nabuco, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, os Centros Culturais do Banco do Brasil no Rio de Janeiro e em São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo, o Museu de Arte do Rio, a Pinacoteca de São Paulo, entre outros. O artista tem como mote de seus estudos e trabalhos as violências históricas que geram traumas na formação dos sujeitos, como aponta o texto biográfico de seu *website*¹.

As obras foram escolhidas não só por serem trabalhos artísticos de um artista negro, mas, especialmente, por terem participado de exposições em grandes museus de arte brasileiros: o Museu de Arte de São Paulo e o Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Desse modo, além de produzirem análises sobre a modernidade dinamizada pelo mundo de diferentes formas (no Brasil a partir da colonização), participam do grande e tradicional circuito artístico do país. A importância desse movimento se dá pelo modo “normalmente” segregador e altamente racista dos museus como um todo, fato que não permite, ou ao menos dificulta, a participação de agentes culturais negros.

Para tanto, realizam-se neste texto três movimentos: primeiro, apresenta-se uma ideia de hegemonia ocidental que atinge o Brasil nos dias atuais com base em análises da modernidade europeia imposta desde o século XVI; em segundo lugar, passa-se por uma consideração sobre a importância de os museus posicionarem-se enquanto agentes não só culturais, mas também políticos sobre temas sensíveis, como a racialização de indivíduos e grupos e suas consequências no contexto brasileiro, sobretudo o racismo; e, por fim, alcança-se uma análise das duas obras de Jaime Lauriano e como estas podem ser lidas enquanto partícipes de um longo histórico sociocultural, apresentado separadamente

¹ JAIME Lauriano (São Paulo, 1985). Jaime Lauriano [Website]. Disponível em: <https://pt.jaimelauriano.com/biografia>. Acesso em 01 dez. 2020.

uma narrativa contra-hegemônica em face ao que se crê como “normal” na sociedade e na arte contemporâneas.

Ainda, salienta-se que a narrativa de estudo aqui sustentada é fruto apenas dela mesma e das bases teóricas eleitas, de modo que não encerram possíveis leituras e tampouco se postula como acabada. Registra-se, é possível, usando outros embasamentos, outras análises da sociedade, da arte e da cultura, portanto, com outras perspectivas, encontrar novos resultados, todos viáveis.

Da epistemologia tradicional ainda vigente

A leitura dos modos culturais como compreendemos na atualidade passa inescapavelmente por um entendimento de sua produção histórica, que também oferece alguma justificativa em suas razões de ser. Nesse sentido, o trabalho dos museus, bem como das ciências neles, deve ser historicamente localizado enquanto proposta para que melhor entendamos a ação e a formação dessas atividades que alcançam o contemporâneo, mas que, claro, são produtos humanos, não surgimentos orgânicos das relações interindividuais ou coletivas.

É pela necessidade de consciência sobre de que lugar de episteme surge a proposta de leitura, entendimento e posicionamento no mundo e sobre ele que se estabelece aqui uma base de pensamento a partir da construção consciente de uma estrutura de atuação no campo cultural tal como conhecemos hoje, com especial atenção aos museus, que são mais um instrumento dessa atividade.

A epistemologia aqui tratada como tradicional é forjada pelo contexto pós-Revoluções Burguesas, na Europa do fim do século XVIII e do século XIX, que é fruto da particularidade propriamente burguesa europeia que se disseminou pelo mundo, principalmente no Ocidente, como uma leitura universalista da organização da vida. Essa epistemologia é marcadamente branca, heteronormativa, de moral cristã, do liberalismo econômico (hoje atualizado no capitalismo) e dos privilégios sociais, econômicos, políticos e/ou culturais. Por conseguinte, é machista, sexista, racista e segregacionista de diferentes modos. Entretanto, apesar de particularista, essa episteme alcançou o patamar de universal, tornando-se as lentes tão entranhadas no ser e estar no mundo que quase parecem naturais. Demanda atenção a ideia da própria particularidade dessa conformação, como observou o teórico político Ernesto Laclau:

Lo universal tuvo que encontrar su propio cuerpo, pero éste era todavía el cuerpo de cierta particularidad – la cultura europea del siglo XIX. Así, la cultura europea fue una particularidad y al mismo tiempo la expresión – ya no más la encarnación – de la

esencia humana universal [...]. Aparentemente, toda esta historia nos lleva a una conclusión inevitable: el abismo entre lo universal y lo particular es irreductible - lo que equivale a decir que lo universal no es más que un particular que en algún momento ha pasado a ser dominante, y que no hay manera de alcanzar una sociedad reconciliada².

Parte-se, então, da consciência de que a dominação epistemológica apresentada por Laclau, tornada dominante, alcança o patamar de universalismo e de horizonte de expectativa aos diferentes povos e territórios, aos Estados como um todo porque esta promessa seria a melhor saída para o ser e para o estar no mundo. Necessário ainda é saber que o Estado como o conhecemos (ao menos suas raízes mais profundas) é forjado ao mesmo tempo que a epistemologia proposta pelo particularismo burguês europeu, bem como as ciências e os museus, portanto, são produto-produtores. Ainda, de acordo com o filósofo Silvio Almeida, o estabelecimento de uma estabilidade é essencial para a manutenção dos interesses do grupo que consegue alcançar e manejar o poder em favor de seus interesses, e isto demanda exercício e articulação da hegemonia, qualquer que seja ela, aqui detidamente a europeia moderna. Nas palavras de Almeida:

[...] detêm o poder os grupos que exercem o domínio sobre a organização política e econômica da sociedade. Entretanto, a manutenção deste poder adquirido depende da capacidade do grupo dominante de institucionalizar seus interesses, impondo a toda a sociedade regras, padrões de conduta e modos de racionalidade que tornam 'normal' e 'natural' o seu domínio³.

Na produção desse contexto, a raça ou a racialização dos indivíduos como marcador da diferença, que “se manifesta em atos concretos ocorridos no interior de uma estrutural social marcada por conflitos antagônicos”⁴, aparece operando como produto dessa epistemologia e, mormente, como produtora, dada a importância dela para a objetificação dos povos não brancos e para a consolidação dos privilégios brancos no desenvolvimento histórico das sociedades. O historiador Achille Mbembe assim descreve a vontade de realização de si europeia sobre os demais territórios instrumentalizando as vidas de outrem:

Em sua ávida necessidade de mitos destinados a fundamentar seu poder, o hemisfério ocidental considerava-se o centro do globo, a terra natal da razão, da vida universal e da verdade da humanidade. [...] O Resto – figura, se tanto, do dessemelhante, da diferença e do poder puro do negativo – constituía a manifestação por excelência da

² LACLAU, Ernesto. Universalismo, Particularismo y el tema de la Identidad. *Revista Internacional de Filosofía Política*. El Futuro de Europa, n. 5, 1995, p. 43-44.

³ ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é Racismo Estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018, p. 31.

⁴ *Ibidem*, p. 40.

existência objetificada. A África, de um modo geral, e o negro, em particular, eram apresentados como os símbolos acabados dessa vida vegetal e limitada⁵.

A (re)produção constante de um corpo e de uma prática social, política e cultural (em ação ao mesmo tempo) que se firma nestas divisões e na dominação deixa marcas profundas quando (re)produz também, cotidianamente até o contemporâneo, a diferença de teor negativo pela raça. A raça tal como apregoa o entendimento moderno e todas as operações violentas a partir dela, uma vez colocadas em prática na estrutura da epistemologia que formou fundamentalmente o mundo atual, pode ser proposta como algo de natural, de normal, da ordem da conformidade, como se as diferenças e a dominação fossem “sempre assim”.

Operante não só na epistemologia particular europeia universalizada como horizonte de perspectiva, mas nas Américas e também na África, a estruturação do racismo aparece como determinante para a possibilidade da construção do mundo moderno. Assim aponta a operação da estrutura racializada e racista o sociólogo Aníbal Quijano:

Na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova id-entidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus⁶.

Especialmente nas Américas, desde o colonialismo prático até as precarizações da atualidade, infere-se, nos deparamos com este marcador social da diferença como profundo e ativo. A ação dele está em minar a potência cívica dos corpos, mentes e modos racializados e não permitir a estes os privilégios garantidos – no mais das vezes pelo próprio Estado – aos brancos⁷.

É essa epistemologia tradicional, que tem nas marcações de raça ainda hoje um de seus importantes apoios para que siga tal como foi proposta pela Europa em nome de sua expansão prática e simbólica sobre o mundo, como defende o sociólogo Boaventura de Sousa Santos⁸, que é produto-produtora das práticas culturais encontradas hoje nos museus. Sendo assim, o racismo estrutural está

⁵ MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 29-30.

⁶ QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **Colonialidade do Saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Colección Sur, CLACSO, Ciudad autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005, p. 107.

⁷ MBEMBE, op. cit., p. 45.

⁸ MARTINS, Bruno Sena; SANTOS, Boaventura de Sousa. Socialismo, Democracia e Epistemologias do Sul [Entrevista com Boaventura de Sousa Santos]. **Revista Crítica de Ciências Sociais** [online], número especial, 2018, p. 32-33. Disponível em <https://journals.openedition.org/rccs/7647>. Acesso em: 12 nov. 2019.

intimamente enxertado não só no pensamento teórico sobre a construção de mundo, mas nas práticas culturais e científicas que materializam de fato a ação do homem no mundo.

Fruto do século XIX brasileiro, as cisões sociais pela raça foram justificadas por cientistas e instituições, após terem sido amplamente justificadas pelo cristianismo. Museus, universidades, Estado e os cientistas operaram declaradamente a concepção da parca evolução dos povos africanos e seus descendentes nas Américas (ou, a rigor, de qualquer povo não branco europeu), e, por isso, a necessidade da missão civilizatória do homem branco culto sobre estes “selvagens”, pagãos “degenerados”, não evoluídos, como comentou a historiadora Lilia Moritz Schwarcz⁹ e, como descreveu Mbembe, a argumentação se dava na ausência de prática de lógica no meio “selvagem”, portanto, incomparável ao pensamento e realizações do mundo civilizado, não à toa branca, prática e semanticamente¹⁰. É no século XIX que “encontramos uma África prostrada numa infância do mundo da qual os outros povos da Terra já teriam saído há muito tempo”¹¹ – segundo o mundo eurocêntrico –, o que a dotava de uma incapacidade de racionalidade adulta, consciente politicamente.

É consciente dessa epistemologia tradicional (porque há muito operada e viabilizada) que se propõe universal, mas que é produto particularista que tomou o Ocidente e boa parte do mundo, que se pode ler a formação dos museus, da cultura como entendida hoje de forma mais próxima às atenções sobre a estruturação do racismo e sua ação na sociedade brasileira do século XXI por meio de diferentes discursos e instrumentos. Dessa forma, epistemologia tradicional traduz sinteticamente propostas políticas, concepções científicas e performances culturais próprias do mundo europeu disseminado, inerentemente racista, segregador e violento.

Também atentos ao entendimento de que este movimento estabelece um “dentro” e um “fora”, um “normal” estabelecido e um não “normal”, se pode apontar de forma inerente ao mecanismo simbólico e com especial atenção ao Estado brasileiro o funcionamento necropolítico. Se há a garantia dos privilégios de alguns (estabelecidos, centrais), mas não de outros (marginalizados, “de fora”), já há de saída a operação da necropolítica que garante alguma democracia, algum direito, alguma liberdade para alguns, mas que para outros – e estes podem ser encontrados geopoliticamente em periferias e/ou na invalidação de suas epistemes – não opera qualquer garantia, quando não opera um poder negativo sobre eles, usando da raça com proeminência em sua racionalidade dado que “a raça foi a sombra sempre

⁹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil. 1870-1930.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 62,76.

¹⁰ MBEMBE, op. cit., p. 85.

¹¹ Ibidem, p. 86.

presente no pensamento e na prática das políticas do Ocidente, especialmente quando se trata de imaginar a desumanidade de povos estrangeiros [...]”¹².

A dor no palco da cultura

Esse modo de mostrar uma dor, uma sensibilidade desconfortável, talvez nem reflita sobre um museu mostrar justamente o que uma obra pode mostrar: uma dor em si, um problema no âmbito social. E se não alcança o vacilo, isso se dá porque está desde o início coberto pela camada semântica da arte, do bem cultural, do fruto de um artista e isso responde há muito tempo um sem número de hesitações.

Assim quer-se dizer que ao contemplarmos *Diomedes devorado por seus cavalos* (Gustave Moreau, 1866), ou *Tiradentes Esquartejado* (Pedro Américo, 1893), certa estética de dor está representada, entretanto, não é vinculada a uma questão sociocultural que alcança corpos, sujeitos e vidas. Quando os museus expõem estas cenas de dor, apesar da imagem, o pensamento tradicional pode se dar sobre os aspectos formais ou socioculturais do trabalho em seu tempo, o que não pontua um posicionamento da instituição acerca destes acontecimentos.

Apontando para o contemporâneo, percebe-se que os museus podem, precisam e devem se ocupar dos temas sensíveis da sociedade. Devem se ocupar das dores, das brutalidades, das violências, não só do conforto e das benesses da cultura. Podem na medida em que elegem suas prioridades temáticas; precisam na medida em que isso lhes dá um caráter ainda mais complexo de tentativa de completude, e devem na medida em que suas ações são inerentemente políticas e observam e produzem ação e reação na sociedade, seja na circunscrição territorial, na teoria da arte e da museologia ou no campo artístico-cultural.

O postular das dores sociais nos museus não deve ser confundido com qualquer tentativa de solução de problemas de antemão. É, antes de tudo, jogar luz sobre algo que está às vistas de todos no cotidiano, mas que por algum motivo não é priorizado. Como apontou Karl Erik Schøllhammer, ao falar da obra *Apagamentos* de Rosângela Rennó, não há no trabalho da artista e nem deve haver em princípio nos museus – e é aí que se coloca aos museus a necessidade de se abordar temas sensíveis neles – qualquer vontade de solução desses problemas ou de atribuir culpa ou de encontrar engrenagens que mantêm o tema sensível como tal, o problema social como se apresenta. Se isso acontecer, pode acontecer em um

¹² Idem. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 17-18.

segundo momento. A questão é que o que os museus podem fazer, como Rennó, não é "recuperar ali sentido nenhum; somente é possível expor a ferida amarga sem possibilidade de redenção"¹³.

Segundamente, há de se pensar que tornar visíveis os temas sensíveis não pode ser apenas uma publicização da coisa, porque o problema apresenta falhas no funcionamento esperado "normal", e apenas tornar público pode criar a ilusão de que o modo problemático faz parte do normal. Usando de seu potencial científico e de seu poder simbólico na sociedade, o museu deve "historicizar a experiência"¹⁴ para, tanto quanto possível, analisar e dinamizar uma ideia sobre como e por que o tema sensível de fato o é. Não naturalizar a coisa abordada garante que não pensemos que algo sempre esteve lá:

Significa, isto sim, supor que o surgimento de uma nova identidade [ou de um problema social ou de um tema sensível] não é inevitável e determinado, não é algo que sempre esteve lá esperando para ser representado, muito menos algo que sempre irá existir na forma que lhe foi dada em um movimento político específico ou em um momento histórico particular¹⁵.

Tratar o assunto seriamente garantirá menos chances de naturalizar as falhas. Atentar-se aos modos simbólicos de execução de uma sensibilidade social pode oportunizar a busca por resolução, o que não se dá automaticamente ao tornar pública a estrutura falha. É a elaboração da função museológica na sociedade que dá o teor de criticidade e a visão consciente do presente, estética – e não anestésica – da realidade, ativo em seu caráter político que, espera-se, seja em prol do respeito, da diversidade e da democracia e não passivo, destoante da dinâmica do mundo.

A ideia que se defende é que ao abordarem-se sensibilidades sociais, portanto coletivas, nos museus, não se deve dar a essa atividade o "mal de arquivo" e da tendência contemporânea de acumular memória, na medida em que apaga sua textualidade documental e o converte em documento desse apagamento¹⁶, mas, sim, ter consciência do poder que constitui o museu, por mais que isto seja algo comumente silenciado, "arquivado". Ou, mais especificamente, como tratou Paul Ricoeur ao falar da relação entre lembrança e imagem: "Certamente, dissemos e repetimos que a imaginação e a memória tinham como traço comum a presença do ausente [...]"¹⁷.

¹³SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do Crime**: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. Recurso digital.

¹⁴ SCOTT, Joan W. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira. **Falas de Gênero**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999, p. 14. Disponível em: https://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Joan_Scott-Experiencia.pdf. Acesso em: 9 mai. 2020.

¹⁵ Ibidem, p. 15.

¹⁶ SCHØLLHAMMER, op. cit.

¹⁷ RICOEUR, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 61.

Entender que a atividade que visa a "presença do ausente", seja ao falar do passado histórico, do sujeito já morto ou de um tema que há, mas está abaixo da visão privilegiada dos temas públicos sobre os quais se fala, apesar de necessário, é ter noção da abordagem de coisas que não mais são, que foram e que essa falta pode ser dolorosa por diferentes razões. É, ainda, ter sob os olhos a venal ideia de que os temas sensíveis têm um constructo que os possibilita estarem como estão em um dado presente e que trazer à tona a violência, por exemplo, pode ser lembrar de mortos e, de novo, de dor e que isso não se deve fazer "carregando um cemitério nas costas" ou "cordéis de caixões" de modo cansativo, como explicou displicentemente Regina Duarte, então Secretária Especial da Cultura do governo Jair Bolsonaro, ao ser questionada sobre a Ditadura Civil-Militar Brasileira em uma entrevista para a CNN Brasil¹⁸.

Não relegando ao silêncio dos arquivos nem à insensibilidade da ignorância, falar dos temas sensíveis deve ser inescapavelmente tomar as rédeas da atividade museológica em favor da criação e luta de uma sociedade mais tolerante, menos violenta, mais justa, menos segregadora. Isso justamente porque a atividade de pensar o passado e, com ela, inseparavelmente também o presente, não é, nem foi e nem será possível de ser compreendida como completamente fora das forças políticas cotidianas, dos discursos de validação ou invalidação, ou da consciência do impacto social, visto que "[...] o passado, por assim dizer, interpela o presente e exige uma ação (ou e-moção) que transforma o lembrar enrijecido"¹⁹.

A dor de Diomedes, tomada como exemplo, pintada e exposta em museu, dor da morte, da violação ao corpo, do sangue que verte é um modo estético, *belo*, artístico de dor. A dor que precisa ser tratada em museus é a da violência doméstica, a da fome, a da falta de educação e assistência médica, a do abandono parental, a do racismo e da homofobia. Expor por expor pode naturalizar essas dores que se sabem ceifadoras de vidas e de pleno desenvolvimento individual autônomo dos que não morrem, mas sofrem as opressões cotidianas. Por isso, há de se ter os pés no chão e a ciência nas mãos para fazer destes assuntos chances de pensar, entender e propor modos de mundo e vida mais dignos a todos.

Não é dar o auge da arte pela arte em sua máxima extensão, uma vez que "se o prazer estético do belo não depende do conteúdo, até a execução de um crime, um assassinato, pode ser objeto de um juízo estético"²⁰, ou que "'*fiat ars, pereat mundus*', diz o fascismo e espera que a guerra proporcione a satisfação

¹⁸ DUARTE, Regina. Exclusivo: Regina Duarte minimiza ditadura e interrompe entrevista à CNN. [S. l.: s. n.], 7 mai. 2020. [Entrevista concedida a] Daniel Adjuto, Daniela Lima e Reinaldo Gottino. Publicado pelo canal CNN Brasil. 1 vídeo (40 minutos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v9gLHrP7RNw>. Acesso em: 12 ago. 2020.

¹⁹ GAGNEBIN apud KAMINSKI, Rosane. Emoção e Violência em Ressurreição (Arthur Omar, 1988). In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (orgs.). **O Cinema e as Ditaduras Militares**: contextos, memórias e representações audiovisuais. São Paulo: Intermeios, 2018, p. 139.

²⁰ SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do Crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, s.p. [recurso digital].

artística de uma percepção sensível [...]”²¹. É, então, politizar a produção museológica em prol do necessário compromisso ético destes em sua posição na sociedade.

Corpo, arte e contra-hegemonia

Por fim, nesta linha de raciocínio, apresenta-se tentativas e produtos artísticos que subvertem, ao menos em parte, a lógica racializada dos museus. É nessa intenção que analisa-se aqui duas obras do artista plástico Jaime Lauriano, buscando perceber: a) como o artista, enquanto indivíduo e produtor de conhecimento e narrativa, se propõe no meio social; b) como sua obra tensiona a hegemonia eurocentrada da atividade museológica e artística; e c) como a violência e sua sensibilidade pelo corpo é apontada por Lauriano como uma forma de crítica ao postulado moderno europeu ao mesmo tempo em que se vale dele e de suas estruturas para a realização dessa crítica.

É importante saber, antes da análise dos trabalhos, que o artista é agente social de um contexto de precarização histórico no Brasil, o que marca muito sua produção. Lauriano assim descreveu sua infância em entrevista à revista *O Menelick 2º Ato*:

Eu sou filho de mãe retirante do sertão de Minas Gerais, que viajou e trabalhou junto com sua mãe e seus oito irmãos por diversas cidades do Brasil, até se sediar em Osasco, cidade da Grande São Paulo. Meu pai é negro, descendente de africanos deportados e escravizados no Brasil. Tanto meu pai, quanto a minha mãe tiveram a sua formação, de caráter e social, dentro do contexto de lutas trabalhistas e por moradia. Minha mãe teve que largar os seus estudos quando cursava a quinta série do ensino fundamental²².

Quando criança, viveu com a mãe e a irmã em Osasco “de favor na casa de uma tia minha e dividíamos dois pequenos cômodos. A gente ficou por lá uns 10 ou 12 anos”, contou na mesma entrevista.²³ Sobretudo, deste período o artista registra precarizações: mãe com trabalhos informais variados e em grande quantidade para garantir algum sustento à família; pai ausente que cumpre as visitas e passeios quinzenais; racismo praticado pela família da mãe (branca) contra ele e a família de seu pai (negros), pela polícia nas práticas de “enquadros” e pela sociedade com “cada olhar com rabo de olho”, mas registra também o contato com uma seara da cultura já discriminada, o Hip Hop.

²¹ BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 196.

²² LAURIANO, Jaime. De cara com Jaime Lauriano: uma conversa com um representante do tímido revisionismo da história da arte do Brasil. [Entrevista cedida a] Renata Felinto. **O Menelick 2º Ato**, São Paulo, out. 2015. Disponível em: <http://www.omenelickzato.com/artes-plasticas/de-cara-com-jaime-lauriano>. Acesso em: 14 ago. 2020.

²³ Ibidem.

É nesse contexto de precarização da vida, da experiência e do corpo do meio social sobre ele, pelo corpo, pela cor, pela geopolítica do conhecimento, que o artista enraíza suas práticas e busca seus temas de estudos e produção, mormente atento à história da violência no Brasil e à construção simbólica sobre o tema e sobre a nacionalidade, como registrou em entrevista ao Itaú Cultural. Nesse sentido, a sensibilidade e a experiência de ser e estar no mundo é venal na sua produção:

Eu só consigo falar, como artista que monta objetos, ou como artista que faz projetos educativos, daquilo que me toca, me motiva, me comove. Eu não consigo separar. Eu já tentei muitas vezes separar: “ah, aqui é meu trabalho de educação, aqui é meu trabalho de artista” e nunca deu muito certo. Quando eu consegui unir os dois, eu falei: “tudo faz parte de uma grande pesquisa, e essa pesquisa é o que norteia tudo” as coisas começaram a se encaixar²⁴.

Infere-se, com base na fala acima, que a proposta de ação artística no mundo de Jamie Lauriano passa pelas noções merleau-pontiana e lebretoniana do corpo como meio, como possibilitador e como ator na produção da experiência e do conhecimento pelos indivíduos. Aqui há, talvez desapercibidamente, uma subversão da proposta moderna que se promete inclusiva e emancipadora, mas escravizou, colonizou e segregou: a potência do corpo enquanto ator, dado que a ciência de caráter cartesiano prevê o contrário; a anulação tanto quanto possível da presença daquele que produz conhecimento em nome de algo universal, abstrato, não geopoliticamente localizado.

Merleau-Ponty, em sua *Fenomenologia da Percepção*, operando uma retomada de potência do corpo como meio de produção de saber, sublinha a presença deste no espaço e no tempo para a realização do fazer-se presente no mundo e em experiências diversas, o que se pode, propõe-se, transpor ao trabalho artístico de Lauriano:

A síntese do tempo assim como a do espaço são sempre para se recomençar. A experiência motora de nosso corpo não é um caso particular de conhecimento; ela nos fornece uma maneira de ter acesso ao mundo e ao objeto, uma "praktognosia" que deve ser reconhecida como original e talvez como originária. Meu corpo tem seu mundo ou compreende seu mundo sem precisar passar por "representações", sem subordinar-se a uma "função simbólica" ou "objetivante"²⁵.

Na esteira deste entendimento, David Le Breton também nos auxilia a interpretar o corpo como palco, lugar e agente do indivíduo em suas relações com o contexto do qual participa, o que pode, no caso

²⁴ LAURIANO, Jaime. Jaime Lauriano – Diálogos Ausentes (2016). [São Paulo, Itaú Cultural], 29 jun. 2016. [Entrevista cedida a] Gabriel Carneiro. Publicado pelo canal Itaú Cultural. 1 vídeo (9 minutos). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cEsU_x7OqCE. Acesso em: 13 ago. 2020.

²⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 195.

deste estudo, sublinhar a vivência própria de Jaime Lauriano (suas experiências, sua história, seus estudos, suas relações) como potencializadora e possibilitadora em origem dos ativos culturais que realiza:

Moldado pelo contexto social e cultural em que o ator se insere, o corpo é vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída: atividades perceptivas, mas também expressão dos sentimentos, cerimoniais dos ritos de interação, conjunto de gestos e mímicas, produção da aparência, jogos sutis da sedução, técnicas do corpo, exercícios físicos, relação com a dor, com o sofrimento, etc. Antes de qualquer coisa, a existência é corporal²⁶.

Estabelecido o lugar central da experiência do artista e de seu corpo, enquanto negro em um país que, como é o caso brasileiro, opera necropoliticamente sobre grupos fragilizados, busca-se uma percepção dessas propostas não só artísticas, mas também epistêmicas, políticas e narrativas em dois diferentes trabalhos artísticos: *Pedras Portuguesas* e *Brinquedo de Furar Moletom*. Nos dois casos, o estudo tornado obra de arte dirige-se à violência histórica praticada no Brasil desde a colonização até o contemporâneo, com um aparato bélico ativo em determinados lugares das cidades do país, sobretudo nas periferias, com populações fragilizadas por diferentes modos.

Para Jaime Lauriano, o protagonismo sobre os temas e os corpos negros têm de deixar de se dar no número de mortes, especialmente na letalidade das forças policiais, ou nas suspeitas de crimes, e passar a ser considerado na construção do imaginário cultural brasileiro, como a gente político e cultural dignificado:

Eu assumi isso em 2014, na minha produção artística, que era falar: “sim, eu sou negro e eu vou falar sobre as questões raciais na sociedade brasileira, quer vocês queiram, quer não. Eu tomei como responsabilidade, eu acho que é uma coisa que é de responsabilidade dos artistas também”²⁷.

A questão colocada aqui acerca dos trabalhos artísticos é, em primeiro lugar, analisar as dimensões materiais (propriamente do caráter tátil das obras e como este participa dos sentidos por ela emanados), semânticas (acerca dos sentidos que podem ser encontrados nas obras recortadas da produção do artista) e sociais (como se pode perceber a participação do artista e das obras em um contexto complexo da sociedade, da arte e da cultura) deles. Em segundo lugar, notar como essas produções enfrentam a estrutura moderna inerentemente racista – que, então, segregaria um indivíduo

²⁶ LE BRETON, David. *A Sociologia do Corpo*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2007, p. 7.

²⁷ LAURIANO, op. cit., 2016.

como Lauriano pela racialização –, e, de saída, postula-se que a participação dessas obras em exposições em grandes templos consagrados da arte nacional, como os museus de arte, apresentam já uma crítica em si, talvez sutil, leve, mas presente, justamente pelo motivo de que por muitos anos, e sem solução definitiva em um futuro próximo, artistas e produtores culturais negros encontram mais dificuldades que artistas e produtores brancos para participarem dos circuitos artísticos, ou, quando conseguem, no mais das vezes estão vinculados justamente à temática negra recortada, não como artistas que aparecem em exposições temáticas ou biográficas comumente.

Em *Pedras Portuguesas* [Figuras 1, 2 e 3], tem-se, em materialidade, três diferentes obras, todas produzidas em 2017 e formadas por pedras portuguesas brancas e pretas colocadas dentro de uma caixa de ferro e fixadas com cimento. As pedras formam um retângulo que, em exposição, é colocado no chão – como uma instalação – remetendo ao calçamento usado muito comumente na colonização portuguesa no Brasil e também em Portugal. Além de ser característica da ocupação lusa no Brasil, a construção das calçadas com a técnica apropriada pelo artista utilizava normalmente mão de obra escravizada para a construção.



Figuras 1, 2 e 3:

Jaime Lauriano

Pedras Portuguesas #1, #2 e #3

2017

Pedras portuguesas, caixa de ferro e cimento,
100x150x10 cm.

Coleção do artista e Museu de Arte de São Paulo.

Fonte: www.pt.jaimelauriano.com. Fotografias: Filipe Berndt.

As três obras são montadas da mesma maneira, com construção do calçamento português, tendo como diferença a palavra que ilustram. A primeira obra apresenta a palavra “Angola”, a segunda “Costa da Mina” e a terceira “Moçambique”, que eram os locais dos principais portos dos quais foram retirados do continente africano os homens e mulheres objetificados pela dominação escravagista, sob violências práticas e simbólicas e, especialmente, o esvaziamento do ser enquanto singular.

As obras apresentam com teor didático muito alto – característico dos trabalhos de Lauriano – uma das contradições da modernidade: enquanto se prometia, na Europa, a consolidação da democracia, da igualdade, da liberdade, da civilidade a todos, fora dela, no continente africano e no Brasil, as mesmas propostas não eram executadas, sendo a hegemonia eurocêntrica a se colocar sobre as demais particularidades do mundo em tom patriarcal, racista e alinhada aos interesses do desenvolvimento do capital privado.

Portanto, enquanto havia avanços no Velho Mundo, que se propunha berço da racionalidade, da ciência, do avanço tecnológico, desde o século XV e suas primeiras incursões ao mar aberto, até os séculos XVIII e XIX e as promessas iluministas de democracia, outros indivíduos seguiram precarizados, ou melhor, passaram a ser ainda mais precarizados por conta da dominação propriamente europeia. Simbolicamente, a obra diz muito: enquanto o entendido avanço civilizatório chegava ao Brasil, com a urbanidade, a Corte Portuguesa, o conhecimento hegemônico, os africanos foram escravizados e violentados de diferentes maneiras, enquanto serviam de força de trabalho para a realização matérica do pretendido avanço civilizacional.

Pedras Portuguesas #2, que leva o nome “Costa da Mina” gravado, está hoje incorporado ao acervo permanente do Museu de Arte de São Paulo, fato que tem em si já muitas cargas simbólicas, históricas e culturais complexas. Um museu forjado para representar e guardar a arte internacional no Brasil (arte branca, eurocentrada sobretudo) passa a não só expor como a preservar artes negras, políticas, contra a hegemonia da qual o próprio MASP é parte. A incorporação se deu por uma doação do próprio artista depois de a obra ter participado da exposição *Histórias Afro-atlânticas*, de 2018. Assim sendo, tem-se mais uma subversão da hegemonia, ou proposta contra ela: a incorporação e celebração de uma arte justamente contra-hegemônica no templo estabelecido da cultura.

Nos trabalhos de Lauriano como um todo, especialmente na narrativa que propõem as *Pedras*, está uma escolha não pela chave da arte pela arte, mas sim “uma politização deliberada da arte contemporânea, manejando materiais e suportes inusuais, de pedras portuguesas a pomba (giz usado em rituais de Umbanda e Candomblé), elemento que virou espécie de rubrica autoral”, como apontou

Hélio Menezes, na *seLect*²⁸. Este trabalho politicamente posicionado, registra-se, compartilhou espaço com mestres consagrados das artes quando da exposição realizada no MASP, tais como Andy Warhol, Cândido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti e Paul Cézanne, o que denota como os trabalhos de uma episteme periférica alcançaram um patamar elevado de dignificação cultural, apesar de o artista não aparecer na lista nominal no início que chama atenção para o resto do texto – mesmo tendo uma de suas obras apresentadas visualmente – de Mariana Conte²⁹, talvez porque Lauriano ainda não seja tanto quanto Portinari em alguma escala de cultura. O mesmo ocorre no texto de Akemi Nitahara, na *Agência Brasil*, ao apresentar uma exposição sobre samba no Museu de Arte do Rio: Lauriano não está na lista de ilustres que adiantam o brilhantismo das peças e autores, mas sim na segunda parte do texto, após uma imagem do Bloco Cacique de Ramos, com menos de duas linhas apresentando-o³⁰.

Pedras – ao lado de outros trabalhos de outros artistas – também foi chamada por Silas Martí de “gestos fortes, mas quase invisíveis”, dado o minimalismo, ao participar da mostra-protesto *Ossó*, no Instituto Tomie Ohtake, que se posicionava contra “a prisão de um jovem negro nas manifestações de junho de 2013 e depois por tráfico de drogas em circunstâncias nunca esclarecidas”³¹. Martí sublinha o potencial político-cultural dos trabalhos, como outros o fizeram e ainda fazem, dizendo que “É como se refletissem [as obras, dentre elas *Pedras Portuguesas*] a mudez de uma sociedade diante de abusos contra negros e pobres que seguem um padrão tão regular quanto as formas geométricas do modernismo do país”³².

A mesma mostra foi chamada de exposição-apelo pela *Carta Campinas*, que também acentuou a defesa do conjunto da obra em favor do “amplo direito de defesa de Rafael Braga”³³. Sobre as *Pedras* de Lauriano, o comentário curto, mas potente, lembra da perenidade das formas de violência contra corpos empobrecidos e periferizados pela epistemologia tradicional: “Jaime Lauriano coloca pedras portuguesas

²⁸ MENEZES, Hélio. Jaime Lauriano: contra a oficialidade. *seLect*, São Paulo, 6 mai. 2019. Disponível em: <https://www.select.art.br/jaime-lauriano-contra-a-oficialidade/>. Acesso em: 2 dez. 2020.

²⁹ CONTE, Mariana. MASP e Instituto Tomie Ohtake apresentam “Histórias Afro-Atlânticas”. *Casa Claudia*, São Paulo, 28 jun. 2018. Disponível em: <https://casaclaudia.abril.com.br/arte/masp-e-instituto-tomie-ohtake-apresentam-historias-afro-atlanticas/>. Acesso em: 2 dez. 2020.

³⁰ NITAHARA, Akemi. Museu de Arte do Rio recebe exposição sobre samba. *Agência Brasil*, Rio de Janeiro, 1 mai. 2018. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-05/museu-de-arte-do-rio-recebe-exposicao-sobre-samba>. Acesso em: 2 dez. 2020.

³¹ MARTÍ, Silas. Minimalismo de obras se choca com retórica de protesto de “Ossó”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 jun. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/06/1897071-minimalismo-de-obras-se-choca-com-retorica-de-protesto-de-osso.shtml>. Acesso em: 2 dez. 2020.

³² Ibidem.

³³ ABUSO e racismo da Justiça, retratados por artistas plásticos, estão no Instituto Tomie Ohtake. *Carta Campinas*, Campinas, 25 jul. 2017. Disponível em: <https://cartacampinas.com.br/2017/07/abuso-e-racismo-da-justica-retratados-artistas-plasticos-estao-no-instituto-tomie-ohtake/>. Acesso em: 2 dez. 2020.

pretas e brancas, que podem ser reordenadas. Em algumas, as datas que continuam vivas como nunca: 1.500 ou 1.888”³⁴.

Em *Brinquedo de Furar Moletom*, de 2018, com articulação intelectual, é possível notar uma continuidade da proposta de *Pedras Portuguesas*. Os objetos de tamanhos variáveis que compõem a obra remetem à história de violência que caracteriza a consolidação do Estado brasileiro e seu uso das forças militares e policiais em favor de sua consolidação dirimindo qualquer tipo de resistente ou opositor e também, como se nota na necropolítica no Brasil, essa força recai em “inimigos públicos”, nas figuras estereotipadas da violência e do desvio moral: periféricos, sobretudo negros, em grandes centros urbanos.

A convite de dois curadores – Pablo León de la Barra e Raphael Fonseca – para ocupar a varanda do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Lauriano produziu um trabalho que dialoga com a Baía de Guanabara da perspectiva de Niterói, paisagem natural que ilustra o cenário pelas janelas do espaço ocupado pela obra [Figura 4, 5, 6, 7 e 8].

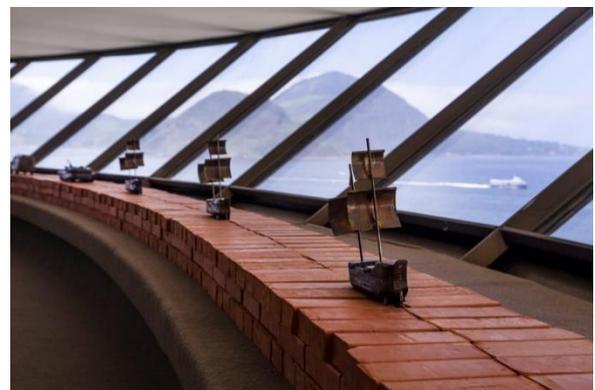
A obra consiste em uma intervenção no espaço museológico, composta por miniaturas de metal sobre uma base de tijolos. As miniaturas são feitas da forja do metal das cápsulas de munições disparadas em conflitos armados entre as forças policiais e traficantes de drogas nas periferias da cidade do Rio de Janeiro. Os tijolos, por sua vez, são moldados sob encomenda em estilo colonial, caracterizado por um paralelepípedo maciço de barro, muito usado, bem como as pedras portuguesas, nas construções coloniais.

As miniaturas, que representam a força do Estado, do poder bélico, da invasão colonialista, da subalternização, do silenciamento e da administração das condições de vida e de morte, colocadas à janela da varanda do MAC Niterói [Figura 9 e 10], agem como se defendessem preventivamente de algum perigo o próprio museu:

Três caravelas, um tanque de guerra, um avião de guerra e vinte e sete miniaturas de carros da polícia militar pousam sobre os tijolos como se defendessem o espaço interno do museu. Essa ronda feita com miniaturas representam as vinte e sete capitais do Brasil e tiveram seus modelos extraídos de modelos de automóveis comumente utilizados pela polícia militar: o caveirão (Rio de Janeiro), a base móvel da Polícia Militar de São Paulo e quatro modelos populares (Palio, Gol, Fiat Uno e pick-up)³⁵.

³⁴ Ibidem.

³⁵ FONSECA, Raphael. *Brinquedo de Furar Moletom*. Texto curatorial para exposição homônima no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, ago.-dez. 2018. Disponível em: <https://pt.jaimelauriano.com/brinquedo-de-furar-moletom>. Acesso em: 18 ago. 2020.



Figuras 4, 5, 6, 7, 8:

Jaime Lauriano, **Brinquedo de Furar Moletom**, 2018.

Metal fundido e barro, dimensões variadas.

Coleção do artista. Fonte: www.pt.jaimelauriano.com. Fotografias: Rafael Ardoján.



Figuras 9 e 10:
Jaime Lauriano
Brinquedo de Furar Moletom

2018

Metal fundido e barro,
dimensões variadas

Coleção do artista.

Fonte: www.pt.jaimelauriano.com.

Fotografias: Rafael Ardoján.

Listando diversos artefatos culturais em variados modais – incluindo a instalação *Brinquedo* de Lauriano –, Marcos Vinícius Almeida, na *Folha de S. Paulo*, sublinhou que trabalhos como este ajudam a marcar uma perspectiva contrária ao mito do que ele chamou “Brasil paz e amor”³⁶. Este movimento dentro e fora das artes também foi mencionado no mesmo ano por Lilia Moritz Schwarcz, no livro *Sobre o Autoritarismo Brasileiro*³⁷. Com estes esforços, certa imagem do Brasil para dentro de si e para o cenário internacional é minada, e esta é uma imagem de festa constante, resoluções por conversas, exaltação da coletividade em si mesma, coisa que poderia ser sintetizada no trio cerveja gelada, Carnaval e futebol. Neste sentido, atentando contra esta imagem frágil, superficial e discursiva, a obra de Lauriano

³⁶ ALMEIDA, Marcos Vinícius. Obras recentes como “Bacurau” derrubam o mito do “Brasil paz e amor”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 set. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/09/obras-recentes-como-bacurau-derrubam-mito-do-brasil-paz-e-amor.shtml>. Acesso em: 2 dez. 2020.

³⁷ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

potencializa o enfrentamento a uma conformidade em relação às violências históricas que afetam o presente nacional.

Na ocasião da exposição desta segunda obra lauriana citada na ArtRio 2019, Paula Alzugaray, na *seLect*, pontuou que “Em meio à paisagem sublime da Marina da Glória, artistas voltam seus esforços para problemas sociais urgentes como a violência e a silenciosa expansão das milícias que dominam o Rio”³⁸. Na mesma matéria, Alzugaray selecionou “obras que apontam e discutem problemas sociais como racismo, desigualdade econômica, crime e violência”, dentre as quais estava *Brinquedo de Furar Moletom*.

De caravelas ao “caveirão”, a obra denuncia a prática militar da necropolítica brasileira que, dada a racialização que separa grupos, indivíduos, corpos e saberes, atinge muito mais às populações negras e aos territórios por elas ocupadas. Bem como em *Pedras Portuguesas*, é possível perceber uma subversão, uma contra-hegemonia na produção do artista que critica a estrutura dentro do palco dignificado e estabelecido da cultura hegemônica: um museu.

A necropolítica apresentada por Lauriano nas duas obras, em especial na segunda, articulada em sentidos, materialidades e propostas, atinge aos corpos negros de muitas formas no cotidiano nacional. Muitos são os estudos estatísticos sobre a letalidade policial que recai mais sobre homens jovens negros periféricos que sobre qualquer outro grupo racial, etário e geográfico demonstrando que a produção do conhecimento e também das práticas de governo têm uma geopolítica muito clara, semântica e geograficamente.

Por fim, cabe ressaltar as palavras do artista ao falar de *Brinquedo de Furar Moletom*, uma vez que são de fato reproduções em miniatura, em tamanho de brinquedos usados por crianças que, segundo ele, sem perceberem o simbolismo:

[...] como a história bélica do Estado brasileiro pode ser contada através de miniaturas que as crianças utilizam para brincar umas com as outras. Elas estão reproduzindo essa violência, esse braço bélico do Estado, sem nem ao menos entenderem o que elas estão fazendo: elas estão brincando com algo que provavelmente, depois de um tempo, pode matar alguma daquelas crianças que estão com aquilo. Então, é esse lado perverso dessa diversão através de um equipamento que é repressor³⁹.

Com essas e com outras obras que versam sobre o racismo estrutural brasileiro, Jaime Lauriano critica a hegemonia moderna eurocêntrica hoje mantida e atualizada todos os dias pelo Brasil em práticas

³⁸ ALZUGARAY, Paula. Crime, violência e redenção na ArtRio 2019. *seLect*, São Paulo, 20 set. 2019. Disponível em: <https://www.select.art.br/crime-violencia-e-redencao-na-artrio-2019/>. Acesso em: 2 dez. 2020.

³⁹ LAURIANO, Jaime. PIPA 2019 | Jaime Lauriano [S. l.: s. n.], 27 mai. 2019. 1 vídeo (3 minutos). Publicado pelo canal Prêmio PIPA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VvGx2D7CLUI>. Acesso em: 13 ago. 2020.

eurocentradas. As críticas que, em um primeiro momento, acusam temas dados pelo caráter didático das obras, como a violência policial e a violência colonial, refletem sobre a realidade histórica nacional que alcança o contemporâneo marcado em números e acontecimentos cotidianos.

Em um segundo momento, talvez sem esta pretensão, a obra de Lauriano, especialmente quando colocada em museus de arte famosos, estabelecidos, templos da cultura, sobretudo no eixo Rio-São Paulo, promovem outra crítica à hegemonia moderna da qual não só a violência do Estado tem origem como conluio com a iniciativa do capital privado, mas também os museus, as ciências e o racismo enquanto justificado pelas ciências, pelos museus e pelos Estados ocidentais ou ocidentalizados.

Tomando o próprio corpo como experimentação do mundo e também como certo corpo metonímico que fala por uma coletividade, um grupo de reconhecimento e pertencimento, Lauriano age sobre os temas que por sua percepção entende como sensíveis e necessários ao debate público e à reflexão.

Em suma, é uma produção que, quer se queira, quer não, promove apontamentos e críticas tão profundas quanto necessárias ao mundo contemporâneo, à governança da coisa pública, às práticas ditas de “segurança”, e, ao mesmo tempo, aos museus, às artes, o potencial de questionamento e transformação destes e a construção histórica segregadora da qual as artes e os museus são produto-produtores.

Registra-se ainda, como anuncia a proposta de trabalho do artista colocada em sua biografia citada no início deste texto, que ambos os trabalhos analisados participam de uma esteira de realizações culturais de Jaime Lauriano que abordam a violência histórica e sua interferência na formação dos sujeitos na atualidade. A fim de estabelecer nexos com outras produções, tomam-se dois outros trabalhos do artista: *Monumento às Bandeiras* (2016) e *Americae Nova Tabula: invenção, epistemicídio, contrato social e genocídio* (2019). A primeira pode ser lida como uma primeira tentativa daquilo que foi expandido em tamanho em *Brinquedo de Furar Moletom*: trata-se de uma réplica do *Monumento às Bandeiras*, de Victor Brecheret, obra já muito explorada sobre seu conteúdo que monumentaliza a violência. O diferencial de Lauriano, como faz em *Brinquedo de Furar Moletom*, é colocar a réplica de apenas 20x9x7 cm (muitas vezes menor que a original) sobre um tijolo de estilo colonial, dando como base ao movimento das bandeiras a colonização brasileira, ambas violentas de diferentes formas. Por fim, a miniatura é feita de metal fundido oriundo dos cartuchos de munições usadas pela Polícia Militar e pelas Forças Armadas Brasileiras em conflitos também muito violentos em regiões periféricas geográfica e epistemologicamente.

Já o segundo trabalho posto em comparação com os analisados, *Americae Nova Tabula*, apresenta uma representação cartográfica do continente americano, tendo como base pesquisas em cartas náuticas

e representações cartográficas históricas sobre o contexto chamado na epistemologia tradicional de “descobrimientos do Novo Mundo”. Utilizando tecido branco e pomba preta, Lauriano representa em linhas simples, em contraposição às representações coloridas e “festivas” dos descobrimientos que intencionavam apresentar as maravilhas do Novo Mundo, um traçado continental circundado de caravelas e das palavras “genocídio” (dos povos originários), “epistemicídio” (dos saberes originários) e “invenção” (do que hoje se chama América a partir do saber eurocentrado, que se tornou hegemônico usando de violência).

Com isto, percebe-se que a proposta encontrada em *Pedras Portuguesas e Brinquedo de Furar Moletom* participa de um consolidado entendimento sobre o Brasil, seu passado colonial, a operação da raça e do racismo e o estabelecimento do que hoje é hegemônico. Ainda, a partir desta proposta o artista agora consolidado pessoalmente nos palcos tradicionais da cultura e das artes pode criticar este sistema histórico de dentro dele e de seus instrumentos.

Considerações finais

Após as elucubrações apresentadas, enlevando o trabalho de Jaime Lauriano e seu imenso potencial contestatório em face de um largo passado violento para com agentes políticos (em sentido amplo) como ele (indivíduo negro, de contexto socioeconômico precário, na periferia brasileira – uma duplamente periferia, dada a localização geopolítica brasileira no cenário internacional), é importante, ainda, marcar um ponto que participa muito do contexto ora analisado: Lauriano, sua envergadura pública com a arte e pela arte e sua afetação pessoal para a realização de seus trabalhos (e a afetação que estes causam no próprio contexto), é um dentre muitos exemplos de artistas negros que alcançam tamanho patamar de dignificação cultural, até mesmo mais um dentre muitos que trabalham em linhas de contestação (conscientes ou não disso).

Acerca disso, lembram-se os nomes de artistas negros que passam a ser produto-produtores do modo ainda hegemônico de arte e cultura nos templos oficializados e oficializadores apenas no contexto curitibano no ano de 2019, como Washington Silvera (que participou de *Desconstruções*, em cartaz no Paço da Liberdade), Cláudia Lara (de *Ave Mãe*, no Museu Guido Viaro), Rimon Guimarães (de *Gambiarra*, na Tetra Gallery), e a exposição *Ero Ere: negras conexões*, do coletivo artístico Ero Ere, formado pelas mulheres artistas negras Eliana Brasil, Fernanda Castro, Kênia Coqueiro, Lana Furtado, Lourdes Duarte, Walkyria Novais e a já citada Cláudia Lara (no Museu de Arte Contemporânea do Paraná). Esse recorte incompleto apenas na capital paranaense e em apenas um ano mostra que o movimento de participação negra nos

circuitos de arte e cultura é maior que o protagonismo de um ou outro, além de ir ao encontro das promessas emancipatórias e democráticas do fim do século XX, sublinhado, claro, o período já tardio dessa realização.

Sobre esta inserção dos artistas negros como um todo nos espaços oficiais da cultura, que historicamente os silencia e por vezes tenta apagar, pontuam-se duas coisas: ao mesmo tempo em que se pode entender como uma conquista a participação dos fazedores negros de artes nestes espaços, há de se considerar que foi por meio destes espaços que os artistas conseguem senão um ineditismo, uma camada maior de cultura e de artista. Neste sentido, é incontestavelmente positiva a participação oportunizada a pessoas como Lauriano e outros, em poderem expor seus trabalhos em nível de igualdade com outros artistas historicamente não precarizados. A ocupação do lugar de artista consagrado pelo trabalho museológico de forma mais diversa pode apontar para a democratização dos espaços e da possibilidade de mais pessoas identificarem-se enquanto artistas. Dessa forma, a representatividade gerada por este movimento é, sem dúvidas, uma marca das reivindicações recentes sobre os atores e agentes presentes nos museus, e com ela pode-se tentar garantir o esforço cotidiano pela manutenção democrática e pelo maior alcance dos museus sobre o corpo social.

Em outra perspectiva sobre esta participação, aponta-se que estes artistas alcançam os patamares de fama e consagração que possuem justamente por participarem dos circuitos estabelecidos. Sabendo disto podemos perceber que provavelmente sem a estrutura que historicamente os silenciou e essencializou sob a chave da submissão racializada da escravização e do racismo, a consagração não acontecesse ou fosse mais dificultosa. Não se quer pontuar com esta reflexão algo de negativo desta participação, muito pelo contrário. Todavia, é sintomático no modelo hegemônico vigente que os louros sejam atribuídos por meio e a partir destes espaços que se consolidam cada vez mais como lugares de poder. A crítica está, isto sim, em entender que senão pelo espaço museal, a exaltação artística talvez não se realizasse, como quando os ativos culturais se dão e circulam em locais geográfica e epistemologicamente periféricos, no mais das vezes estigmatizados pelas imagens de precarização, violência e falta de dignificação cultural.

Este movimento de ocupação de espaços consolidados para a partir disso presentificar reivindicações, identidades e ideias – consolidadas e também contra-hegemônicas – é histórico e demonstra a chance de ser usado como articulação no mundo político. Sobre isto pode-se relembrar a participação de mulheres, LGBTQIAP+s e negros nas universidades, por exemplo, desde a segunda metade do século XX. Após a ocupação destes locais concretos e simbólicos, as pautas próprias destes grupos ganharam maior dimensão e espaço nas disputas cotidianas da política.

Por fim, aponta-se o potencial museológico, neste caso dos museus de arte, de promoção de uma ressensibilização sobre sensibilidades sociais possivelmente diluídas no cotidiano repetitivo das formas de violência. Como apontou Schøllhammer, os museus não alcançam possibilidade de redenção dos horrores praticados pela humanidade fora deles e, em sentido histórico, também dentro deles, todavia podem expor as máculas que atingem a sociedade, os indivíduos, os grupos⁴⁰. É o nosso contemporâneo um momento em que a imagem tem imensa importância comunicativa, criadora de sentidos e explicativa, como apontam Eugênio Bucci e Maria Rita Kehl:

Vivemos em uma era em que tudo concorre a imagem, para a visibilidade e para a composição de sentidos no plano do olhar. É nessa perspectiva [...] de que a comunicação e mesmo a linguagem passam a necessitar do suporte das imagens no grau que não se registrou em outro período histórico. Os mitos, hoje, são mitos olhados⁴¹.

Neste cenário, muitas vezes, a esterilização já denunciada há tempos das dores e das vítimas nelas representadas pode se realizar, e é por isso que os museus, que articulam cargas simbólicas intensas no seio social, podem auxiliar na retomada das sensibilidades das bases éticas vigentes na sociedade na qual se inserem. Entretanto, como proceder esse movimento não só em contextos violentos, mas também a partir de objetos dotados de caráter artístico que articulam temas, estéticas e formas do horror, da morte deliberada? Como, neste caso, operar uma musealização da dor sem legitimar a dor aceitando o caráter estético das obras? Como escreveu Thierry De Duve (na ocasião em que falou da exposição *S-21* que apresentava imagens das vítimas do governo cambojano entre 1975 e 1979):

Na crítica de arte dá-se muito crédito, e de modo um tanto complacente, à representação do trauma, à estética do abjeto, à celebração do repulsivo, à fascinação por filmes violentos, à estetização das catástrofes e terrorismo e a outros sintomas mórbidos⁴².

Dessa forma, no mundo contemporâneo em que se recorre muito às imagens e em que, na arte, se dá muito espaço de articulação para os temas do horror, como o genocídio negro trabalhado nas obras de Lauriano, seja na colonização ou na necropolítica atual, como os museus podem agir na sociedade em prol da ressensibilização? A proposta de resposta para essa pergunta é que, apesar das falhas históricas próprias dos museus enquanto articuladores do racismo – que é tão essencial ao funcionamento da

⁴⁰ SCHØLLHAMMER, op. cit.

⁴¹ BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias**: ensaios sobre a televisão. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 16.

⁴² DE DUVE, Thierry. A Arte Diante do Mal Radical. **Ars**, São Paulo, v. 7. n. 3, jan.-jun. 2009, p. 85. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202009000100005>. Acesso em: 20 dez. 2020.

sociedade atual enquanto tal —, há ainda a chance de se usar dos capitais político, social e sobretudo cultural dos museus em favor da dignidade de todos, da democracia e da igualdade na diferença por meio da ação política consciente destas instituições sobre um compromisso ético.

Isso justifica-se pela ciência que hoje desacredita de qualquer condição não sociocultural para a realização do racismo, pela política que deve prezar pela democracia cotidianamente e, com isso, estender a dignidade cidadã sobre todos os indivíduos, e pela diversidade cultural não só nominal, mas reconhecida enquanto elemento incontornável e constitutivo da sociedade. Portanto, encontrar as obras de Lauriano nos acervos dos grandes museus de arte, ou em exposição nestes grandes palcos da cultura, não se dá apenas pelo caráter estético (sendo este um elemento de suma importância, como vimos), mas também pela função analítica dos museus na sociedade e sobre a sociedade, desconsiderando quaisquer funções humanistas⁴³, disseminadas pelo projeto moderno tão violento quanto silenciador da própria violência. Entendendo os museus como lugares para se pensar e repensar a sociedade e seus limites, tencionando-os ou redefinindo-os, é possível propor leituras críticas acerca de obras como *Pedras Portuguesas* e *Brinquedo de Furar Moletom* para muito além da forma e a visualidade.

A musealização da dor quando do acolhimento destas obras nos museus é, assim, tanto ativo do reconhecimento do artista enquanto alguém que fala por algum grupo, que neste caso é precarizado e violentado cotidianamente, quanto pela necessidade concreta de levar em consideração as profundas marcas das violências históricas que se re-presentificam no contemporâneo. Mormente sabendo que “pertence à definição de genocídio que as pessoas exterminadas são aniquiladas em sua humanidade antes mesmo de serem efetivamente assassinadas”⁴⁴, hoje é crucial lembrar do racismo enquanto instrumento possibilitador da hegemonia naturalizada que aí está. O museu e a arte só o são e só se realizam, bem como a economia, a política, a educação, o direito, etc., porque a juventude negra periférica brasileira é o alvo predileto das forças que podem gerir a vida, as condições dela e a morte das pessoas, seja de modo prático e militar ou sutil e estrutural. Uma coisa não se dá sem a outra. E é munido desta consciência que arte, cultura, museus e produção intelectual devem participar ativamente, conscientemente em favor do compromisso ético antirracista.

⁴³ Ibidem, p. 75.

⁴⁴ Ibid., p. 85-86.