

Jaime Lauriano: Limite e Rizoma em Diáspora

*George Ulysses Rodrigues de Sousa*¹

*Allan Gomes Menezes*²

1. Uma introdução

Este artigo fala sobre Jaime Lauriano, um artista, e sua obra, sob a lente do *Limite* de Eugénio Trías, importante filósofo espanhol, e do *Rizoma* de Félix Guattari e Gilles Deleuze, dois dos mais influentes pensadores contemporâneos. São dois conceitos bastante estudados e que não se esgotam, porque gerenciam, cada uma à sua maneira, uma forma de superar a crise na qual a pessoa contemporânea se encontra. Contudo, trago contribuições dos estudos decoloniais, principalmente na figura de Frantz Fanon, e, metodologicamente, com a afrocentricidade proposta por Molefi Asante. Além disto tomo a análise da imagem como ferramenta para um estudo das obras de Lauriano, seguindo as abordagens de Mitchell, Susan Sontag e Jacques Rancière.

Segundo Asante “a Afrocentricidade é uma crítica da dominação cultural e econômica e um ato de presença psicológica e social diante da hegemonia eurocêntrica” (1980). Apesar de trazer termos como “alteridade” e “marginalidade”, Asante se recusa a encarar a pessoa negra como “a outra”. Também eu utilizo o termo

¹ Mestrando em Comunicação; Universidade Federal do Ceará; george.rodrigues.sousa@gmail.com

² Mestrando em Comunicação; Universidade Federal do Ceará; allangomes55@gmail.com

numa maneira muito mais individual, porque pretendo falar aqui de um sujeito para outro. Asante desenvolve ainda:

Afrocentricidade, começa-se com a presença, isto é, o direito de africanos a estar onde quer que estejam e a reivindicar a agência na localização, no espaço, na orientação e na perspectiva. Historicamente isso significou confronto com estruturas e epistemologias opressivas. Tal desafio cultural, no entanto, desafia muito do quadro conceitual recebido que vê os africanos e, de fato, a África como marginais para a criação da realidade. (ASANTE, M. 2016, p.11)

Jaime exercita sua alteridade para tocar outros irmãos e irmãs em diáspora, porque é a estas pessoas que se endereça. As pesquisas sobre artistas afrodescendentes no Brasil não são novas, no entanto, é necessário fazer saber que nem de longe são suficientes em números. Uma das referências de análise estética e política do trabalho de grupos artísticos negros é a tese de Deivison Moacir Cezar de Campos (2006), de nome “O Grupo Palmares (1971-1978): um Movimento Negro de subversão e resistência pela construção de um novo espaço social e simbólico”, onde analisa o coletivo cultural citado no título.

Propondo uma revisão da história do Brasil, Deivison de Campos elabora em sua Tese todo o caminho de um grupo de militantes da causa negra em busca de criar espaços de fala, referências culturais e resgatar e reforçar laços entre as comunidades de afrodescendentes na cidade de Porto Alegre dos anos 70. Sobre seus conceitos, ele afirma:

“Nesta pesquisa, *ressignificação* foi pensada a partir do termo significado, usado na semiótica, como o que o signo representa. Resignificar, portanto, constitui-se numa nova representação. Resistência é utilizada como oposição a um determinado obstáculo real ou simbólico. Por último, subversão é entendida como enfrentamento no sentido de modificar uma situação pré-existente.” (2006, p.11)

Destarte utilizo o que De Campos situa como “ressignificação” para observar o trabalho de Lauriano com imagens e imaginário institucional. Iniciemos agora um percurso.

Imaginemos, então, o grande oceano que separa europa³ da américa do norte, África da américa do Sul. Sou um viajante e minha nau balança. Sei que a noite chegará e que me orientarei por estrelas, sei que haverá uma ou duas tormentas, haverá sol. Tudo isso eu imagino. Eu não sei dessas coisas, elas me foram contadas: escritas, sim, por séculos de tradição. Eu acredito em naus que viajam pelo Atlântico, acredito na sífilis e nos espelhinhos dados aos povos nativos porque li em livros. Esse exercício de alteridade é custoso, especulativo, frágil. E é maravilhoso, porque é exatamente quem eu sou: eu existo em exercício de alteridade. Esse é o meu *Limite*⁴.

Eugênio Trías dá a esse meu *Limite* um estatuto ontológico. Esse Limite é o que eu sou, é como estou no mundo – não é o *limes* freudiano, não é o *limite do conhecimento* de Kant, nem o *limite linguístico*, as barreiras que definem o mundo, para Wittgenstein⁵. Sobre isto, em seu texto *Ética e Estética*, Eugênio Trías diz:

Ese límite lo es entre lo que puede decirse y lo que debe callarse; o entre lo decible y lo indecible. Pero ese limes no es sólo un Muro (de silencio) que impide todo acceso a lo inaccesible; es más bien, como sucedía en todo antiguo trazado de límites de la ciudad que se construía (que era una forma abreviada y ritual de recrear y repetir la inauguratio del cosmos), un trazado mural que permitía aperturas, o puertas, mediante las cuales se podía promover cierto acceso a lo inaccesible. Ese acceso es, a mi modo de ver, de naturaleza simbólica. (TRÍAS, E. 2001, p.153)⁶

³ Nos reservamos o direito às minúsculas ao citar lugares usualmente encarados como *centro*. Temos o interesse em falar de um Brasil e do continente Africano. Ainda sobre este tema, dispensamos o uso do artigo feminino quando falo de África, à moda de seus habitantes lusófonos (que usualmente escrevem “Em África”).

⁴ Utilizamos o termo em maiúsculo, conceito, para diferenciar do limite dicionarístico.

⁵ Ver mais em *Crítica da Razão Prática*, 1959, de Kant e *Lógica del Limite*, 1991, de Wittgenstein.

⁶ “Este limite está entre o que pode ser dito e o que deve ser silenciado; entre o dizível e o indizível. Mas esse limes não é apenas um Muro (de silêncio) que impede todo acesso ao inacessível; é mais ainda, como ocorria em todo antigo traçado dos limites de uma cidade a ser construída (que era uma

Trías tem uma abordagem nova desse objeto e a utiliza para conceituar o que se chama *o homem fronteiroço*. O homem fronteiroço não apenas vive em fronteira: seu mundo, suas possibilidades, suas vontades e imaginações são a fronteira. E sendo sujeito fronteiroço me é impossível experimentar o enjoo que os portugueses sofriam em suas embarcações: eu o imagino porque tenho a capacidade de imaginar, e enquanto faço isso, fabulo, construo minha própria narrativa desta viagem marítima.

É na construção dessa narrativa que encontro o trabalho de Jaime Lauriano, um jovem artista da cidade de São Paulo. Seus trabalhos são leituras críticas de uma História do Brasil; suas obras revisam a História pós-colonial brasileira, são contundentes e revisitam não apenas imagens e seus modos de proliferação, como também o ambiente museológico e suas proposições. Jaime habita dois espaços em um mesmo tempo – trata de uma questão silenciada, a da pessoa negra no Brasil, ocupando um espaço institucional (o museu), destinado usualmente a discursos que nascem de homens e mulheres brancas, portadores de uma legitimidade outorgada pelo pensamento ocidental. *Habita o Limite*

2. Uma Análise da Imagem

Em “Justiça e Barbárie”, de 2017, Lauriano une comentários de internautas em sites de notícias à imagem de um jovem negro amarrado a um poste – caso atual de linchamento. Ao estabelecer uma relação entre imagem e texto por meio de montagem (e paisagem sonora), Jaime escancara o elitismo e “justiceirismo” de certas camadas sociais brasileiras, bem como a naturalização do corpo negro em posição desumana. Resgata um sujeito silenciado, um corpo marginal e o coloca em centralidade. Sobre isto, o autor escreve:

forma abreviada e ritual de aberturas, ou portas, mediante as quais se podia promover certo acesso ao inacessível. Esse acesso é, ao meu modo de ver, da natureza simbólica”. TRÍAS, E. Ética y Estética. p.153, 2001 (tradução nossa).

Nas décadas de 1910 e 1920, nos Estados Unidos da América, eram comuns fotografias mostrando corpos de afro-americanos enforcados por uma população branca. Exibidos como troféus, estes corpos configuravam verdadeiros monumentos que exaltavam a supremacia branca. Não obstante, eram exibidos em cartões postais com a naturalidade de uma paisagem digna de ser exaltada. [...] Separados temporalmente por mais de 100 anos, e após diversas revoltas e manifestações, as duas situações mostram como a violência contemporânea aos corpos afro-americanos está diretamente ligada com as práticas de violência colonial: linchamentos públicos, aprisionamento em postes e praças públicas, etc. (LAURIANO, J. in: Justiça e barbárie, 2016).

Como um guardião de passagens, o sujeito limítrofe, esse artista do Limite, põe em movimento periferia e centralidade, *dobra* os espaços, saindo da marginalidade e ocupando o centro. Importante no trabalho de Lauriano é a relação entre uma imagem “colonizada”, isto é, programada com signos estabelecidos por um olhar “branco” e o que se pode fazer para reprogramá-la. Não apenas denúncia, “Justiça e Barbárie”⁷ é um projeto de revelação das problemáticas da mediação humana. Lauriano reforça que a violência contra a população negra não é apenas da ordem física, atual, mas da ordem cultural, virtual, isto é, atualiza-se sempre a partir de suas representações de poder. Jaime Lauriano trabalha com a mídia do vídeo. A partir de uma foto de um caso de “justiçamento social”, como identifica o artista, o vídeo desenvolve-se, acompanhado de uma trilha sonora instrumental, legendas e uma montagem que fragmenta a imagem.

O caso retratado é só mais um de uma série de linchamento que parte dos denominados “justiceiros”, grupos de civis comuns que promovem linchamentos contra pessoas acusadas de delitos, geralmente furtos e assaltos, sendo essas pessoas em sua maioria pobres e negras.

⁷ O vídeo pode ser acessado no link: <https://pt.jaimelauriano.com/justica-e-barbarie>, disponível em 21/07/2019

Antes de nos ser apresentada por completo, a fotografia, retirada de um algum grande veículo de imprensa brasileiro nos mostra um aglomerado de populares, ao lado de autoridades policiais, que passivamente olham uma vítima dos “justiçamentos”. Mas tal cena não nos é primeiramente apresentada por inteira, a partir de uma fragmentação espacial, nos é apresentado as partes da cena, primeiro o olhar dos populares, depois o símbolo das autoridades estampado no seu veículo, outros populares e um zoom ainda maior em seu rostos, sem se importar com a perda de qualidade da imagem, formando uma espécie de “mosaico narrativo”, onde as partes da cena se relacionam formando sua narrativa.

Como um olho que lê a imagem dentro da lógica do “eterno retorno” flusseriano⁸, o artista nos apresenta a cena, elencando ali os personagens dessa cena e sua relação com o momento vivido. Nesse trabalho, a montagem toma parte do movimento que nosso olho deveria realizar, atitude que torna-se algo que fica entre a manipulação, da qual o artista nos dita por onde olhar e a pedagogia, ao nos deixar claro a relação de cada um daqueles personagens com a cena.

Em conjunto com essa apresentação da imagem, na parte inferior da tela vemos uma série de declarações, em forma de legendas, que são comentários extraídos de matérias que noticiam os ditos “justiçamentos”, de grandes jornais digitais da imprensa brasileira. Em sua totalidade, as mensagens são de apoio à tais atitudes, “Lei do cão: quem com ferro fere, com ferro será ferido.”, ou “Olho por olho, dente por dente. Não existe mais justiça no Brasil.”.

A partir da crueza de como tais mensagens são postas na imagem, distanciando a legenda do autor da obra, como de costume ocorre no universo artístico, nessa situação, quem dita a relação palavra e imagem é o “público”, antes mesmo do autor, no

⁸ “O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno.” (FLUSSER, 1985, p. 7)

sentido do público não enquanto espectador, mas do público enquanto sujeitos que interagiram com tal imagem.

Diante do absurdo de tais mensagens, o autor leva para o campo das palavras, enquanto agente de montagem, uma vez que não é propriamente autor delas, a mesma ambiguidade que levou para imagem ao fragmentá-la, ficando entre a manipulação do espectador, ao causá-lo uma aversão aos comentários pela carga de ódio que todos carregam, em sequência, e, de maneira pedagógica, escancarar o pensamento autoritário vigente.



Figura 1. Justiça e Barbárie.

Aqui encontramos a semelhança entre a forma como se trabalha imagem e palavra nesse trabalho, que convergem em seu objetivo: explicitar, deixar claro.

John Mitchell, teórico americano, nos propõe pensar não o que as imagens podem, como geralmente fazem as análises, da psicanálise à semiótica, mas “o que elas querem”, pensá-las como objetos dotados de personalidade própria, em seu ensaio “O que as imagens realmente querem?”, depois de investigar alguns casos de imagens marcantes da modernidade, chega à conclusão que podem haver também imagens incapazes de dizerem o que querem:

O que as imagens querem não é o mesmo que a mensagem que elas comunicam ou o efeito que produzem, não é sequer o mesmo que elas dizem querer. Como as pessoas, as imagens podem não

saber o que querem devem ser ajudadas a lembrá-lo através do diálogo dos outros. (MITCHELL, 2015, p. 185).

É nessa categoria que podemos entender a imagem trabalhada por Jaime, ela não foi produzida como uma imagem publicitária, almejando convencer alguém de algo, nem por um viés poético, buscando um efeito estético, nem mesmo ao se encontrar vinculada, através das legendas, a uma ideologia ultraconservadora é possível entendê-la como algo produzido em prol daquele fato, ou seja, ela é um registro.

Talvez essa imagem até “nada queira”, como defende Rancière em resposta a Mitchell (2015, p. 200), mas como ele afirma “Nada fazer, tal é a virtude paradoxal, a virtude indissolúvelmente estética e política das imagens” (2015, p. 199), na imagem em que nos detemos agora, vemos que sua existência, por mais que tente se resumir a um registro, compõe uma existência política.

O que devemos considerar a partir dessa constatação é que, como nos demonstra Susan Sontag, “as intenções do fotógrafo não determinam seu significado” (2003, p. 36). Dessa maneira, mesmo que consideremos que a posição do fotógrafo na imagem do trabalho seja de uma não exaltação do ocorrido, ao considerarmos a cautela em relação à exposição da vítima, distanciamento dos possíveis participantes e a escolha por uma fotografia que não exponha o momento em si da agressão, evitando a criação de alguma espécie de figura de culto, não podemos afirmar que o significado dessa imagem, para parte dos espectadores, limita-se a um registro imparcial.

Mas mesmo com esses cuidados, vemos através das legendas que a imagem acaba por ser tornar quase um objeto de culto da perversão contra aquele corpo, aqui podemos constatar a incapacidade da imagem. É com isso que podemos justificar e entender a necessidade da relação ambígua anteriormente descrita que o autor traz à obra.

“Tem o vídeo dele sendo arrastado?” pergunta um dos comentários que são apresentados como legendas, com esse comentário constatamos que “o desejo que a imagem desperta em nosso olhar é exatamente aquilo que não pode mostrar” (MITCHELL, 2015, p. 179), vemos que o desejo que a imagem traz para esses sujeitos que perpetuam a prática do linchamento, agora no espaço virtual, nesse “quase-corpo”, que é a imagem (RANCIÈRE, 2015, p. 201), não está trabalhado na imagem em si.

Ao final do vídeo, após a apresentação completa da cena e das legendas e de algumas explicações por escrito sobre o ocorrido que vem por parte do autor, nos é apresentada rapidamente e relampejando, uma famosa gravura que retrata uma das práticas mais comuns de torturas às pessoas escravizadas no século XIX no Brasil, o chamado “tronco” – que muito se assemelha, do ponto de vista da materialidade, ao poste, da imagem trabalhada por Lauriano –, instrumento que era utilizado para amarrar enquanto chicoteia o punido e então o vídeo se encerra.

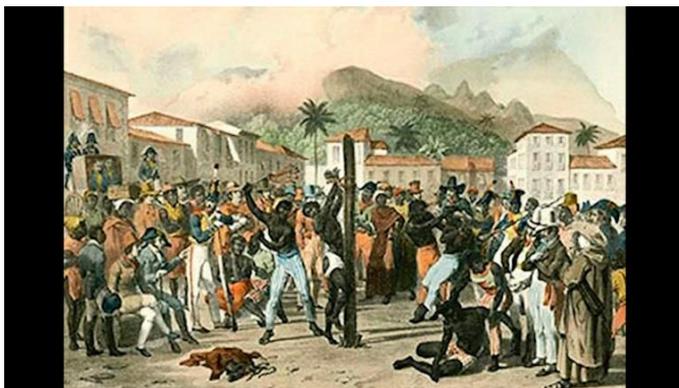


Figura 2: Justiça e Barbárie.

“A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.” (BENJAMIN, 1987, p. 224), é essa imagem, de um corpo acorrentado e sendo torturado publicamente que “passou veloz”,

colocá-la ao lado da imagem do rapaz que sofreu linchamento em 2017 é a busca pela fixação dela, pois pela justaposição a reconhecemos, o espectador é capaz de apontar e perceber a reprodução dos fatos, pois “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’.” (BENJAMIN, 1987, 229), e nesse caso a montagem é o instrumento de “desomogeneização” da história por parte do artista.

Já em “Morte súbita”, de 2014, Lauriano também utiliza-se do vídeo, mas de maneira bem diferenciada de como vemos em “Justiça e barbárie”, nesse caso o vídeo não se desenvolve a partir de uma imagem estática, ou de arquivo, já existente.

Nessa obra, projetada em *loop*, nos deparamos com uma linguagem bastante diferente do vídeo anterior, já que se aproxima mais do cinema e da televisão do que da fotografia hibridizada e fragmentada pelo vídeo.

Vemos uma série de homens lado a lado, vestidos com a blusa da seleção de forma que elas cubram seus rostos, enquanto a câmera desliza e nos apresenta esses sujeitos não identificados, com um movimento de câmera que remete ao momento em que são filmados os jogadores no momento da execução do hino nacional. Também ouvimos, em primeiro plano, uma série de nomes pessoais remetendo a um narrador de futebol que apresenta a escalação de uma seleção de futebol, mas que de fato são nomes de pessoas vítimas da ditadura civil-militar brasileira e, em segundo plano, ouvimos sons ambientes que ora soam como um estádio de futebol, cheio de torcedores, ora como um protesto sendo reprimido com tiros.



Figura 3: Morte Súbita

Nesse vídeo a idealização e direção é do artista, ou seja, em relação a imagem do trabalho, não identifica-se o gesto de apropriação como na obra anteriormente citada, que a partir de uma imagem já existente em meios de comunicação, gera uma obra. Ou seja, ao contrário da imagem presente na obra anterior, podemos afirmar que essa foi bem planejada e tem um “desejo” nítido, pensando ainda como Mitchell nos propõe. Mas nem por isso o gesto de apropriação de imagens do passado deixa de existir, já que o vídeo, apesar de ser uma criação do artista, apropria-se de uma série de signos que remetem ao período da ditadura civil-militar brasileira. Nesse caso, não se apropria de uma imagem literalmente, mas de “fragmentos” da imagem presente no imaginário do passado, seja ele a seleção tricampeã, sejam os protestos contra o regime, da mesma época.

Essa combinação de signos gera várias camadas de significações. Percebemos que os nomes que são ditos são de militantes contra a ditadura assassinados pelo Estado e ao vermos isso ao lado da camisa da seleção brasileira, logo lembra-se do tricampeonato mundial conquistado por ela em 1970, no México. Tal fato foi amplamente utilizado pelo Estado como propaganda ao nacionalismo e distrações dos sérios problemas econômicos e sociais que ocorriam no país.

Ao ouvirmos o nome de pessoas assassinadas pela ditadura e a euforia dos torcedores do estádio identificamos aí uma das camadas de significação da presente obra: tratar da alienação promovida pela ditadura à população. Enquanto o Estado violava direitos humanos, a massa estava nas ruas a comemorar um título que nada os traria de benefícios.

Outra questão que podemos interpretar a partir desses signos parte dos corpos que são apresentados, mesmo vestindo a camisa da seleção vitoriosa e, no momento, principal promotora do amor à pátria, apresentam-se todos com as mãos na cabeça e o rosto coberto pelas camisas.

A mão na cabeça remete à posição em que a polícia efetua a revista, remetendo ao Estado policialesco vigente, enquanto que o rosto coberto pode ser entendido de várias formas, o desaparecimento dos militantes contra a ditadura, nunca identificados depois de mortos, a homogeneização promovida pelo Estado através do seu controle, ou até alguma técnica de tortura recorrente. Percebemos que, essa combinação de elementos, criam camadas de significados, que podem sugerir diversas reflexões sobre o período abordado.

Enquanto que em “Justiça e Barbárie” a sua questão política da imagem vem sem determinação, como se constata na diferenciação de discurso entre as legendas apresentadas e o discurso crítico do artista, seja através dos textos inseridos por ele, ou da montagem que apresenta uma relação com práticas dos tempos de escravidão no Brasil, em “Morte súbita” o caráter político da imagem já existe desde sua concepção, até mesmo porque o que a torna política são as combinações de imagens e signos, ou seja, o som de protesto, combinado com o nome dos militantes sendo narrado como em uma transmissão de futebol, a suposta seleção com a cara coberta filmada como apresentação de elenco de time antes do jogo, etc. Podemos pensar que se considerarmos esses elementos separadamente não ficaria clara a mensagem política por trás dessa imagem, o que nos leva a concluir que tal politização da imagem é prévia à sua

existência, já que surge diante do processo de montagem e combinação desses signos.

Podemos perceber que a politização das imagens presentes nessas duas obras se dá de maneira inversa, já que em “Morte súbita” o artista não age a partir de uma imagem que alimenta o imaginário perverso do público que exige tortura, como em “Justiça e Barbárie”, mas gera uma discussão sobre tortura a partir de uma imagem que criou proveniente do imaginário dessa população.

O barco no qual estamos segue adiante e carrega consigo essa elaboração sobre o trabalho artístico de Jaime – é sobre ele que se fala durante este texto e de sua potência criadora, dos tensionamentos de quem é limítrofe.

3. Alteridade

Thomas Nagel, em 1974, escreve o artigo “Como seria ser um morcego?”, em que fala da problemática da questão Corpo-Mente. Nagel diz que tudo o que podemos obter da possibilidade de uma experiência enquanto morcego é um esquema, uma teoria: nada nos garante que saberemos como é ser um morcego, mesmo que lentamente tornemo-nos um, porque o resultado é inevitavelmente inacessível, permeado de inúmeras variações. Sendo humanos, entendemos o mundo de uma maneira diversa da do morcego – as nossas formalizações são diferentes. Thomas pode ser posto em diálogo com Trías porque busca tratar deste Limite, explorado na introdução deste texto, como algo da ordem numérica, concreta. Não falamos da alma, do problema de deus e da busca de deus, mas daquilo que nos é fundamental, do que nos faz ser quem somos. É uma virada do metafísico ao ontológico. É a *paixão* que nos mobiliza à ação.

Sem abandonar a dimensão metafísica do Limite, mas integrando-a a um estatuto ontológico, Trías aponta com seus estudos para uma superação daquilo que é niilismo; busca fugir de falsos universalismos, fundamentalismos religiosos e tendências

nacionalistas⁹. É nessa busca que o autor discorre sobre os termos da relação “Ser-no-Outro”: estou no Outro enquanto este Outro sou eu mesmo.

Quero agora pensar no que nos move ao exercício da alteridade. Ou ainda: qual a potência deste exercício? O filósofo Frantz Fanon, em seu *Os condenados da Terra* (1961) fala de um mundo compartimentado, um mundo onde o Limite é o programa: “a linha divisória, a fronteira, está indicada pelos quartéis e pelos postos da polícia, [...] o porta-voz do regime de opressão é o polícia e o soldado”. Este mundo é o mundo colonial.

O mundo colonial é, por excelência, um mundo de intenso conflito. Necessita atropelar limites, realizar holocaustos e suprimir epistemologias. O colonizador, em solo novo, apresenta suas máquinas produtoras de sentido (senão o narcísico espelho, seus canhões de guerra); o colonizado, em sua terra, necessita gerenciar da maneira que for possível sua própria existência – o colonizado, mais do que qualquer outro sujeito, percebe que o Limite é sua forma de estar no mundo. O exercício de alteridade do colonizado é sempre um exercício de sobrevivência; alteridade no colonizador é lucro, legitimação de massacres, violações, expurgos.

Voltemos ao navio. Ele encontra um litoral onde ancorar, desce sua meia dúzia de homens brancos e espera, inquieto, que este grupo volte com outra centena de pessoas negras. Essas pessoas serão escravizadas. Dentro deste navio, às centenas, mulheres e homens se deslocam. Vão levando consigo suas marcas, identidades, subjetividades. Ao desembarcarem em novo solo sofrerão processos de formalizações. Essas formalizações funcionarão em maior ou menor grau, mas sobretudo os colocarão na condição de sujeitos sem

⁹ Domingos Lamana cita Trías: “En nuestra época esa reflexión es necesaria ya que nos hallamos zarandeados por falsos universalismos (como lo que ciertas formas economicistas o tecnológicas de “globalización” proponen) y por irredentos e irritantes particularismos (como los que ciertos modos de integrista religioso o nacionalista disponen.” p.07

pátria¹⁰, numa degeneração que os levará a um processo de desumanização por parte de seus captores.

Essas formalizações, como afirma Flusser em seu *Pós-História: Vinte instantâneos e um modo de usar* (1983, p.81), são sincronizadas. O tempo de viagem nos navios negreiros corre ao passo da expansão colonial dos europeus. A criação de uma nova noção de alteridade, também. Por sermos progressistas, sugere o filósofo tcheco naturalizado brasileiro, somos irremediavelmente reacionários. É nesse processo de reação que progredimos para nos afastar do *passado*, como se a embarcação na qual navegamos caminhasse os mares a despeito do peso de seus porões negreiros, da antiguidade de suas celas. Passados 131 anos do fim da Escravidão institucional no Brasil, temos diversos produtos do processo de epistemicídio¹¹ narrado nos parágrafos acima, entre eles o projeto de democracia racial (visto em Gilberto Freyre, 1983 e problematizado por diversos pensadores, entre eles Jessé de Souza em seu “A elite do atraso”, 2017) e as religiões de matriz africana – estas inseridas dentro de um contexto mais positivo, principais mantenedoras de uma unidade identitária dos povos negros em diáspora.

Se a Democracia Racial é utilizada para eliminar o exercício de alteridade, nos colocando a todos como “brasileiros” (e não como descendentes de povos nativos, portugueses e africanos), as religiões de matriz africana nos firmam novamente no processo de *jogo de alteridade*. Porque é da natureza das religiões “Lessé Orixá”

¹⁰ Isto é, *apátridas*, pessoas sem um lugar para retornar, ou ainda sem raízes. Esta é uma tradução escolhida por Flusser do termo *Bodenlos*, que também nomeia sua autobiografia. (p.27, 2010). Em seu livro *Pós-História*, Flusser também disserta sobre os expatriados, os refugiados – aqueles que não possuem um chão onde pisar. A questão do sujeito deslocado de seu território original é muito explorada pelo autor, de origem Judia. Toda a sua obra, pode-se dizer, leva esta marca de sujeito em eterna passagem.

¹¹ Sueli Carneiro, pesquisadora, ativista anti-racismo e uma das principais referências em feminismo negro no Brasil estabelece epistemicídio como: “É um conceito extraído da reflexão de Boaventura Sousa Santos (1995), que integramos ao dispositivo de racialidade/biopoder como um dos seus operadores por conter em si tanto as características disciplinares do dispositivo de racialidade quanto as de anulação/morte do biopoder. É através desse operador que este dispositivo realiza as estratégias de inferiorização intelectual do negro ou sua anulação enquanto sujeito de conhecimento, ou seja, formas de seqüestro, rebaixamento ou assassinato da razão. Ao mesmo tempo, e por outro lado, o faz enquanto consolida a supremacia intelectual da racialidade branca”. p.10

(isto é, em Iorubá, *aos pés do Orixá*) estar em constante contato com o Outro, seja de natureza mística ou social. É neste ponto que sobressai a figura de Exú, Orixá do movimento, da encruzilhada, do vir-a-ser. Exú é quem modifica as estruturas do mundo, aquele que vindo ao *Àiyé* (casa da humanidade) elimina os papéis de gênero, quem faz o negativo ser positivo.

Aqui retornamos a Tríás, que, como já citado, recusa certos sincretismos esvaziadores e totalitarismos religiosos. O Exusíaco¹², posto em paralelo com culturas eurocentradas, perde força, mescla-se talvez ao dionisíaco na tradição greco-romana e ao demoníaco na tradição judaico-cristã (muito embora estes dois últimos não sejam exatamente intrínsecos, embora relacionáveis). Perde porque facilita leituras eurocêntricas das doutrinas do Candomblé, como a de Simone de Beauvoir em seu *A força das coisas*, de 1963, aonde, quero acreditar, que inocente e erroneamente, afirma que os descendentes dos negros escravizados ligam-se a “espíritos imaginários” para se deslocarem do status de rebanho humano, ignorando que estes cultos já eram praticados em África, ainda que a religião Candomblé seja brasileira. Muito para fugir deste crivo eurocêntrico e defender-se do racismo institucional, os cultos aos Orixás amalgamaram-se nas mesas brancas do espiritismo kardecista e na contemplação das imagens católicas, originando a Umbanda; apenas um povo em estado de ameaça poderia tão bem aceitar este fundamento do Limite e cair em processo de alteridade, traduzindo-se e, assim, criando uma cisão dentro de sua própria comunidade.

Refaço a pergunta: qual a potência do exercício de alteridade? É através da força exusíaca que Lauriano media esse exercício em suas obras buscando mostrar que *apesar* do aparato estatal estar programado para o genocídio das populações nativas e

¹² Termo com poucas citações acadêmicas, mas ainda em construção. Luiz Rufino define como “as invenções, rasuras e transgressões se dão nos atos de praticar as frestas. Essas ações táticas, de invenção nos vazios deixados pela lógica dominante, são aqui interpretadas como ações de caráter exusíaco”.

negras, microrrevoluções ¹³ podem ser estabelecidas, principalmente porque séculos de epistemicídios deram à pessoa negra (assim como à indígena) uma existência *limítrofe*, onde sua própria condição é a do sujeito sem chão, criatura envolvida em processos de alteridade que vão além das relações interpessoais – de fato, Lauriano percebe que *toda pessoa negra* fala não apenas de si, mas de um continente, de um culto. Percebe a potência da recriação dos cultos africanos em terras brasileiras e utiliza de suas práticas em seus processos artísticos.



Figura 4: Amazônia Atlântica.

Em sua obra “Amazônia Atlântica”, vista acima, da série de trabalhos “invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural” Jaime utiliza a pomba branca, uma espécie de giz utilizado em cerimônias da Umbanda, para desenhar um mapa das américas, rememorando o momento da descoberta do Novo Mundo em contexto de Grandes Navegações. Sobre a obra o autor diz:

¹³ Ou revoluções moleculares, como define Guattari, “uma atitude ético-analítico-política” objetivando uma ruptura como processo de autonomização, isto é, de criação de novos territórios e refrães sociais. Micropolíticas, p. 122, 2011.

Diferentemente de sua versão original [do mapa do novo mundo], com cores prontas para retratar a exuberância da região recém-explorada, opera um rebaixamento visual, pautado pelo branco sobre preto. Trata-se, portanto, de uma releitura dos primeiros esforços de representação do sistema de colonização, e sua exploração da madeira e da mão de obra indígena, o primeiro proletariado do que mais tarde seria consolidado como um “país”. Nestas cartas, a presença da população nativa é assinalada por meio de figuras humanas em situação de nudez dispersas do litoral até a parte central do continente. Nestes desenhos, encontram-se homens caçando com arco e flecha, cortando árvores e em contato com a fauna. Em uma alegoria de trabalho e ócio. A harmonia encontrada, e exaltada, nos originais é perturbada pela inscrição dos termos invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural retirados de livros que pautam a construção da História do Brasil. Tal operação reforça a violência presente nas ilustrações, e na “Invenção do continente Americano”. LAURIANO, J. 2017.

Em outro trabalho no qual utiliza a mesma técnica de desenho sobre tecido negro, Lauriano constrói uma obra onde aplica diversos verbetes do “Dicionário da Escravidão e Liberdade” (2018) organizado por Flávio Gomes e Lilia Schwarcz. Ilustra a escravização dos povos indígenas, o tráfico de africanos e os movimentos originários dessas duas circunstâncias – tanto de reação quanto de manutenção de ambas. A obra, que também é capa do livro de Gomes e Schwarcz, conta como um dos verbetes do dicionário. Ele põe em dois polos do mapa os verbetes “Africanos Livres” e “Quilombos” – sinônimos de vida em conjunto, vida livre, mas cada uma com significados bem diferentes. No lugar onde se situa África, Jaime escreve: “Família”, “Muitas Áfricas”, “Emancipação”, “Crianças”. Não se desafia a habitar apenas o continente africano, mas superar a viagem forçada, estabelecer um chão onde possa fincar raízes. A experiência de diáspora no artista é semelhante ao que define Flusser como “experiência da solidão” em seu “Bodenlos”; Rainer Guldin, no livro “Pensar Entre Línguas: A teoria da tradução em

Flusser”, obra que fala dos processos de tradução nos escritos do filósofo tcheco-brasileiro, sintetiza esta vivência como:

Cada experiência da apatridade é uma oportunidade subjetiva profunda, vinculada às realidades existenciais de cada um. Essa “experiência da solidão (“Bodenlos”, p.20) não deve ser discutida em público, porque assim ela perde seu caráter próprio. Ela pode, contudo, ser de tal forma representada que se torna um modelo por meio do qual outros podem reconhecer-se. A experiência da apatridade em Flusser é, portanto, modelar, exatamente por sugerir uma possível saída dessa situação. (GULDIN, R. 2011, p.29)

O artista paulista cria novos modelos a partir da já conhecida imagem cartográfica; tensiona uma narrativa de progresso para reforçar sua condição de sujeito à deriva: vive no limite, habita fronteiras, recria experiências de África em novo solo para superar os anos de subalternização dos povos negros. Rainer conclui a passagem anterior com o seguinte trecho: “Não se trata de se instalar nesse ínterim de apatridade, ao contrário, trata-se de experienciar e superar essa apatridade como condição fundamental de sua própria existência” (p09, 2010).

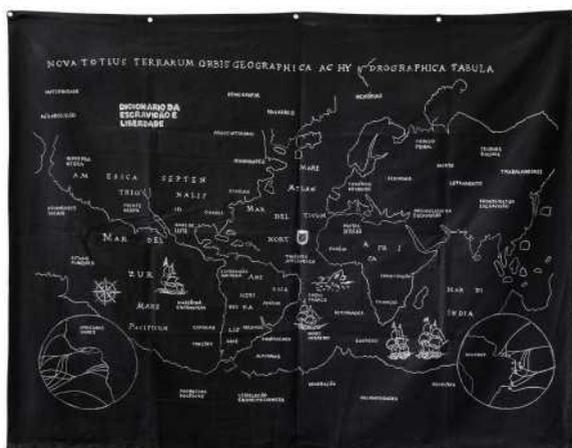


Figura 5: Escravidão e Liberdade.

Para superar os eventos traumáticos da viagem forçada ao continente americano, Jaime age nas fissuras do pensamento ocidental, transformando o registro criminoso da violação de dois continentes pelos povos europeus numa obra de arte. A verdade é que após o trauma colonial, o Novo Mundo segue adiante com passos de pessoa manca – com a vontade de ir em frente, mas deixando sempre aparente a marca de sua condição traumática. O velho mundo, pós-histórico, alienado pelas imagens técnicas, completamente midiático, segue para a realização de seu programa (isto é, sofrer eternamente as consequências do holocausto judeu, já que devem *continuar progredindo a despeito de tudo*, como diz Flusser, 1983, p.24). Já o que resta das sociedades pós-coloniais é embaralhado pelo ruído de uma série de processos reacionários aos exercícios de alteridade.

Quando Trías quer eliminar, por exemplo, o nocivo nacionalismo, sua Filosofia do Limite sugere uma postura de ser e estar no mundo que seja crítica, que se perceba enquanto sujeito fronteiriço e, portanto, em devir do Outro. O pensamento de Trías convida o brasileiro a entender que muito do que é o venezuelano é também o flagelado da seca nos sertões do Brasil – parte de um projeto governamental que conta com suas perversões regionais, mas também com o apoio de um globalismo que ignora diferenças, ocasionando avanço de políticas que, mais uma vez, põem em risco nossa capacidade de estar-no-outro.

3. O lugar “entre”

A composição que Trías desenvolve ao longo de seus trabalhos surpreende não apenas por sua aplicabilidade, como também por seu diálogo com outras composições: o que então não é surpresa, já que Trías exige de nós a consciência do Limite enquanto categoria ontológica, logo, exige o diálogo e a aceitação das fraturas neste

diálogo. Pensando o rizoma deleuze-guattariano¹⁴ podemos encarar o limite, a fronteira e o aquilo que está “entre” estes, como o espaço da criação, o espaço da busca pela alteridade.

Enquanto o rizoma é uma espécie de raiz que põe em diálogo diversos corpos vegetais, o Limite é um algo estabelecido, é a noite para os povos na era pré-histórica, o passar do tempo estruturado, isto é, o correr das horas. A fronteira não é o espaço, muito menos o tempo, mas aquilo que se coloca entre estes dois conceitos. O sujeito fronteiriço, esta pessoa em devir, tem algo de objeto rizomático, agenciador entre dois tempos e duas nações, ponte que liga margens.

Se largamos o navio a esmo e nadamos da europa à america do norte, compreendemos um pouco melhor a fronteira, o Oceano, porque experimentamos, com nossos corpos, a travessia. Jamais saberemos como é ser um morcego ou um jovem Colombo em busca de terras sonhadas, mas Trías tenta nos dar pistas dentro desse trabalho de filosofia que é a compreensão de nossa existência através do que *pode o Limite* enquanto Estatuto Ontológico. Sua conceituação de Fronteira e Limite submete a Razão Crítica às suas próprias sombras. Domingo Cía Lamana, que faz uma leitura de Trías, cita o pensamento do autor, enquanto este fala do *jogo arquitetônico* das cidades revelado em suas praças, em uma frase que aqui traduzo: “Aqui, dentro de nós, diante de nós, no interior-exterior de nós mesmos, puros limites, puras linhas, puros habitantes fronteiriços, se faz a monumental revelação. Você, você mesmo, é a praça, é sua essência de pura fronteira ou limite”.

4. Conclusões

Durante estas páginas intentamos explicitar como Lauriano, este intelectual e artista negro, elabora em sua produção um trabalho que tem como marca a experiência do sujeito limítrofe e

¹⁴ Para os filósofos, o Rizoma é um modelo epistemológico, que Guattari exemplifica como um “dispositivo vivo”, ou seja dispositivos “encarnados no próprio campo social, em relações de complementaridade, de escoramento - enfim, de relações rizomáticas.” Micropolíticas, p125, 2011.

de como suas conexões dão vida a rizomas, elos de ligação, agenciadores de novas percepções. Estas percepções, óbvio, tem muito a ver com o que chamo de trauma pós-colonial – a realização de que vivemos em uma sociedade onde o projeto ocidentalizador vence sob a sombra de sua própria derrota, porque não elimina por completo aqueles que podem reconfigurá-la.

Jaime, no seu fazer artístico, dispara questões que criam diálogos entre diversos grupos minoritários. Faz o que Guattari aponta como estratégia diante da atual crise mundial (ascensão das formas de fascismo, despotencialização de devires). Para o filósofo, um diálogo entre minorias é muito mais potente do que um simples acordo entre grupos oprimidos, já que esta conversa pode caminhar para uma atitude positiva, ofensiva ainda, que questionará a própria “mola mestra”, a própria “finalidade das sociedades atuais” (2011, p123). O jovem paulista sugere em sua arte uma possibilidade de conversa, que exige do interlocutor uma movimentação para dentro da experiência diaspórica e periférica.

Um navio sem rumo é apenas um grande amontoado de peças de madeira, ferro e tecido; não navega, mas deriva, gira ao sabor de qualquer força da natureza. Entende nada de si, mas existe e talvez isso baste. Finalizamos este artigo sugerindo que ainda não nos tornamos um navio desregulado – seguimos para algum lugar, ainda que nebuloso e incerto. Artistas como Lauriano são os responsáveis pela luneta que busca terras habitáveis, novos solos. Já sem medo de perder o chão, Jaime fala de uma História que foi construída para silenciá-lo. Talvez aí esteja seu truque, pois ele abre sua boca e toma de assalto seu direito à fala. Sem Lauriano e sua luneta ficaríamos perdidos. O território da comunicação (enquanto campo) tem sido cada vez mais habitável por vozes como a de Jaime. Este artigo, apesar de apontar uma relação entre teorias e práticas, não pode existir sozinho. Como é de costume nas pesquisas preliminares, dizemos que “mais pesquisas são necessárias para trazer luz a este tema”. Ficamos na espera de que

esta luz venha das frestas do sujeito fronteiriço ou surja, dramática, do fundo da terra.

5. Referências

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental**: Introdução a uma ideia. In: Ensaios Filosóficos. Vol. XIV – Dezembro 2016

BEAUVOIR, S. **A Força das Coisas**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1995.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e a história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. P. 222-234

CAMPOS, Deivison de. **O GRUPO PALMARES (1971-1978)**: Um Movimento Negro De Subversão E Resistência Pela Construção De Um Novo Espaço Social E Simbólico. PUCRS, 2006.

CARNEIRO, Aparecida Sueli; FISCHMANN, Roseli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

FANON, F. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FERNÁNDEZ DE ROTA, José Antonio. **Limite y Cultura**: El Contenido de Una Forma.

FLUSSER, V. **Pós-História**: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **Filosofia da caixa preta**: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985. 48 p.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. **Micropolítica: Cartografias do desejo**. Petrópolis: Editora Vozes; Edição: 12^a, 2011.

GULDIN, Rainer. Pensar entre línguas: a teoria da tradução em Vilém Flusser. São Paulo: Annablume, 2010.

LAMANA, Domingo Cía. **Itinerario Filosófico de Eugenio Trías**. Revista de Antropologia Social, n.03. Editora Complutense. Madri, 1994.

LAURIANO, J. in: Justiça e Barbárie. 2017, 2'31". Disponível em: <<https://pt.jaimelauriano.com/justica-e-barbarie>>. Acesso em 20 de março de 2019

_____ in: Invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural. 2017; Disponível em: <<https://pt.jaimelauriano.com/invasao-etnocidio-democracia-racial-e-apropriacao-cultural>>. Acesso em 20 de março de 2019.

MITCHELL, W.T.J. **O que as imagens realmente querem?** In: ALLOA, E. (Org.) *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. P. 165-190

NAGEL, Thomas. **Como é Ser um Morcego?** Revista da Abordagem Gestáltica – Phenomenological Studies – XIX(1): 109-115, jan-jul, 2013.

RANCIÈRE, J. **As imagens querem realmente viver?** In: ALLOA, E. (Org.) *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015. P. 191-204.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TRÍAS, Eugénio. Ética y Estética. In: Isegoría, n25. P.147-175. 2001.