

Na época das Panteras Negras, do Afro-look e da négritude a sentença que, é o título do presente artigo passou a ser demagogia, ("black is beautiful"), e isto é pena. É pena porque a sentença tem um sentido não demagógico no qual é verdadeira, e este sentido fica encoberto pela gritaria dominante. E o Brasil é um dos lugares nos quais é possível diariamente comprovar a verdade da sentença. Com efeito: a beleza do Brasil, (entendendo-se por "beleza" aquele sabo estético indefinível que permeia um ambiente cultural e lhe confere caráter), é predominantemente a beleza do prêto. Os trabalhos de Niobe Xandó, (artista de raça branca que vive atualmente na Europa), são disto documentos. O presente artigo se dividirá em duas partes. A primeira procurará captar em traços rapidíssimos a vivência brasileira da beleza do prêto. A segunda considerará com igual rapidez a obra de Niobe Xandó no contexto de tal beleza.

O termo "negro" no Brasil significa aproximadamente "não branco", como o termo "branco" significa "não negro", e como o termo "pardo" significa "nem um, nem outro, muito pelo contrário". Se há contexto social no qual a vacuidade e negatividade de conceitos raciais é tornada óbvia, é o contexto brasileiro. Se, a despeito disto, quizermos conferir sentido positivo ao termo "negro", seria este: descendente parcial de escravos africanos trazidos em condições vergonhosas a partir do século 16 e mantidos em condições vergonhosas até no mínimo o século 19. Tão vergonhosas são tais condições que encobrem as características humanas dos escravos, por exemplo sua origem étnica, social, cultural e religiosa, e as encobrem não apenas para o escravocrata desinteressado e coisificado mas também para o próprio descendente do africano. Os etnólogos lutam com dificuldades para estabelecer que as levas se compunham tanto de sudaneses quanto de bantus, (note-se que ambos termos não designam etnias mas grupos linguísticos colossais), e que incluíam tanto aristocratas quanto gente já escrava em terras africanas. De maneira que o africano chegou ao Brasil não apenas de mãos vazias e na indignidade de objeto de outrem, mas também amputado de sua tradição, de sua cultura, e de toda aquela estrutura que dá sentido à vida humana. Este último fato merece ser considerado um pouco mais cuidadosamente, já que teve efeito profundo sobre a cultura brasileira.

As culturas africanas, (se é que se pode generalizar sob denominador comum fenômenos tão díspares como o são por exemplo a cultura achanti e a cultura ioruba), distinguem-se da ocidental pela sua "não historicidade". Isto significa, entre outras coisas, que não procuram, como o faz a ocidental, substituir modelos existentes por outros "melhores", mas que procuram levar os modelos existentes a máxima perfeição humanamente atingível. O método é este: modelos de uma geração, (arquitetônicos, esculturais, barcos, máscaras, instituições sociais, ritos religiosos), são tomados pela geração seguinte como veículos incontestados para a articulação da própria personalidade. Tal método explica a tremenda força e individualidade das obras africanas, e a rigidez não histórica das suas estruturas. Articulam tais obras o espírito individual do criador e o subjacente imutável da sociedade a qual pertencem e não articulam com

o fazem as obras ocidentais, o espírito de um tempo. Por isto tais obras não são "arte" no sentido ocidental, mas instrumentos e utensílios que exprimem, na sua forma e na sua utilização, uma maneira do homem viver e dar sentido ao mundo no qual vive. São expressões de um homem inteiro, incluindo, além da sua dimensão estética, também a política e religiosa, e não apenas o homem individual, mas a sociedade t^oda.

Pois o africano chegou ao Brasil de mãos vazias, isto é: sem modelos, e como objeto de outrem, isto é: lançado em mundo que não tinha sentido, e no qual não tinha sentido ~~de~~ viver, já que t^odo sentido da vida e do mundo era dado por outrem. Por não ter modelos e por a vida não ter sentido rompeu-se para o africano chegado ao Brasil a imemorial cadeia da tradição e cultura. É difícil imaginar-se uma situação imigratória de tamanha radicalidade. No entanto, embora de mãos vazias, chegou o africano dotado de todo aquele conjunto psíquico grandemente inconsciente que caracteriza de maneira ainda quase ignorada pela psicologia a dimensão cultural do homem. Chegou, em outras palavras, dotado da forma africana do homem vivenciar o mundo e de articular tal vivência em ato. Apenas faltavam-lhe os modelos para tais atos. Toda cultura brasileira continua até hoje marcada por esta situação dramática do imigrante africano.

Há modelos culturais que independem de material físico externo, e entre estes o mais importante é o gesto, (por exemplo a dança e o rito religioso), e há outros que exigem material elaborado e caro, (por exemplo a arquitetura e a escultura). E há modelos intermediários, os quais, embora exijam material, são de elaboração fácil e barata, (por exemplo instrumentos musicais e enfeites). Isto explica o seguinte: o africano chegado ao Brasil, e seu descendente, recorre, na sua tendência irreprimível até pela escravidão de dar forma à sua vivência do mundo, ao gesto e à música para afirmar sua personalidade cultural em meio hostil e estranho. A consequência disto é esta: a dança e a música, o rito religioso e a luta estilizada alcançam no Brasil elaboração e perfeição comparável com os seus originais africanos, e os demais veículos culturais ou inexistem no Brasil, (arquitetura, máscara, barco), ou decaem em primitivismo, (escultura, trabalhos em metais e madeiras). E o que caracteriza os veículos evolucionados no Brasil, ("diacrônicos"), é o ritmo. O ritmo africano com sua síncope e sua sofisticação complexa vai penetrando a cena cultural brasileira e vai lhe conferindo aquele sabor insofismável, embora de difícil definição, que faz com que tal cultura seja brasileira.

Tal ritmo não se articula apenas nas manifestações elaboradas e acrobáticas, (nos sambas, nos passes carnavalescos, nos movimentos de dançarinas em night-clubs, e em Pelês), mas muito mais significativamente nos gestos do dia a dia, (no andar das moças na rua, no passo dançarino dos rapazes, no constante bater rítmico em caixas de fósforos e com colheres, no uso das máquinas de escrever como se fossem atabaques, até nos gestos perfeitos e graciosos dos moleques que brigam). Esta onipresença do ritmo na cena brasileira confere ao cotidiano um caráter festivo e elegante, incomparável com a vulgaridade cin-

zenta do cotidiano europeu e americano. Sob este prisma a sociedade brasileira é mais culta que as sociedades ocidentais, já que a sua cultura pode ser sorvida em toda parte e a todo instante. E sob este prisma a sociedade brasileira não é cristã, afinal das contas, já que o ritmo do gesto não é apenas estetização do corpo, mas sacralização do corpo, hierofania do corpo, portanto paganismo. E a sociedade toda é arrastada por este ritmo, não apenas os negros. Todos sentem, por fazerem parte da sociedade brasileiro, que o preto é belo.

Todos participam, por serem brasileiros, da herança africana. E alguns transferem a sua participação para veículos não africanos, mas ocidentais, como o é a pintura. Pintar quadros a serem pindurados em paredes não faz parte da tradição africana, mas da europeia, e, a rigor, da renascentista. Se pintam quadros atualmente na África, isto prova o quanto a "négritude" é movimento europeu. Os pretensos "primitivos" brasileiros não estão na tradição africana. O seu primitivismo não é africano, (as culturas africanas não são primitivas, mas altamente sofisticadas), mas é consequência da sua incompetência em métodos europeus. A rigor, os modelos dos primitivos brasileiros não estão na África, (nem muito menos num pretense folclore brasileiro), mas na França e nos Estados Unidos. Não fazem portanto arte popular mas Kitsch, e se seus quadros adornam as paredes da burguesia brasileira e estrangeira, isto é prova não do elemento africano na cultura brasileira, mas da alienação da burguesia. Não é assim que a transferência do ritmo africano para o veículo da pintura se manifesta. Niobe Xandó mostra como isto é feito autenticamente.

As duas ilustrações que acompanham este artigo demonstram nitidamente que se trata de síntese criadora de elementos ocidentais e africanos. Há pelo menos três possibilidades de leitura nestas obras. Uma leitura formal e não semântica revelará que se trata de elementos geométricos rigorosos, (predominantemente círculos), organizados em simetria vertical não perfeita para sugerir simultaneamente planejamento racional e constante penetração do acaso. Uma possível leitura semântica revela que se trata de engrenagens ineficientes, de aparelho supercomplexos que não funcionam, e que, mesmo se funcionassem, não teriam utilidade. Uma outra leitura semântica possível revela que se trata de personagens africanas, uma possivelmente a máscara de um deus em dança ritual, a outra possivelmente sacerdote passado pelo crivo dos movimentos "black power" e hippie. As três leituras mencionadas possíveis, (e outras não mencionadas, mas igualmente possíveis), sugerem a interpretação seguinte:

A obra de Niobe Xandó é articulação, (por certo grandemente inconsciente), da perplexidade do homem atual perante o mundo, na sua forma caracteristicamente brasileira. A sua atualidade é atestada pelos elementos concretistas da obra, prova da sua participação de movimentos atuantes. O seu problema é igualmente atual: a técnica, a tecnologia, e a tendência para o surgir de aparelhos supercomplexos e absurdos. Mas a solução vislumbrada é tipicamente brasileira: a técnica é vivenciada como rito mágico, a tecnologia como incantação, e o aparelho como deus a ser incorporado no panteon africano e invocado ritmi-

ca mente, afim de baixar e cavalgar o possesso por ele. Porque no caso da obra de Niobe Xandó perplexidade e solução do problema vão de mãos dadas. Se sou perplexo porque vivencio o mundo atual como nôva manifestação, extremamente perigosa, das antigas forças mágicas, dos poderes imemoriais que ameaçam a humanidade, também já vivencio a solução: propiciar ritualmente tais forças e poderes. Possivelmente a técnica tradicional africana de propiciar as divindades não seja atualmente adequada às forças da tecnologia e do "progresso", mas serve como modelo para técnicas mais apropriadas. Com efeito: no fundo a obra de Niobe Xandó não passa de proposta de modelos para uma futura atitude humana perante o aparelho. Esta: vivenciá-lo como poder mágico a ser propiciado e assim transformá-lo de ameaçador em benigno.

Tal proposta pode ou não ser "bôa". Não cabe, já que se trata de obra "de arte", analisar a proposta apenas éticamente e religiosamente. Importa analisá-la também esteticamente. E vista assim ela revela um aspecto do aparelho em geral encoberto: a sua beleza antropomórficamente perigosa. Os aparelhos são revelados monstros não por serem desumanos, mas pelo contrário por serem demasiadamente humanos, como o são os deuses africanos. São vorazes, impiedosos, indiferentes, e vaidosos, (um deles usa até monóculo), em suma: são perniciosos por serem "demasiadamente humanos", (para falarmos obliquamente com Nietzsche). Projeções mágicas do homem que passam a triturá-lo, justamente por serem espelhos ampliados do próprio homem. Eis o "aistheton" do aparelho exposto por Niobe Xandó, portanto brasileiroamente.

Ver o aparelho enquanto Orixá, (ou Exú), mas vê-lo assim não de fóra, como na Africa, mas de dentro, (a saber: de São Paulo), eis uma poderosa contribuição brasileira para a cultura do Ocidente. Não admira que Niobe Xandó está sendo aceita na Europa com tanto interesse. Pois ela mostra não demagógicamente, por espontâneamente, que o prêto é belo. E por ser belo elemento indispensável na superação dos problemas que nos afligem a todos.

O prêto é bel

Vilém Flusser

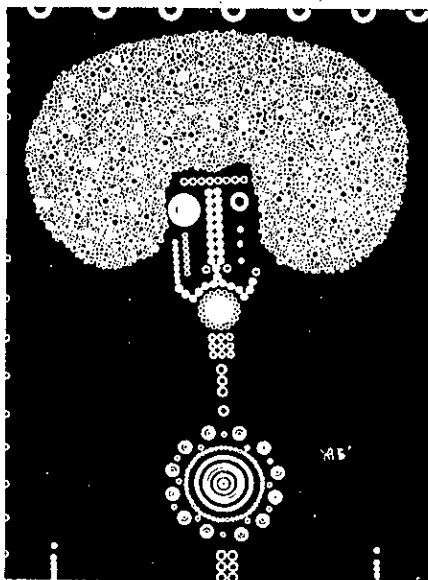
Na época das Panteras Negras, do Afropoik e da negritude, a afirmação que constitui o título do presente artigo passou a ser demagogia, ("black is beautiful"), e isto é pena. É pena porque a sentença tem um sentido não demagógico no qual é verdadeira, e este sentido fica encoberto pela gritaria dominante. E o Brasil é um dos lugares nos quais é possível diariamente comprovar a verdade da sentença. Com efeito: a beleza do Brasil, (entendendo-se por "beleza" aquele sabor estético indefinível que permeia um ambiente cultural e lhe confere caráter), é predominantemente a beleza do prêto. Os trabalhos de Niobe Xandó, (artista de raça branca que vive atualmente na Europa), são disto documentos. O presente artigo se dividirá em duas partes. A primeira procurará captar, em traços rapidíssimos, a vivência brasileira da beleza do prêto. A segunda considerará com igual rapidez a obra de Niobe Xandó no contexto de tal beleza.

O termo "negro" no Brasil significa aproximadamente "não branco", como o termo "branco" significa "não negro", e como o termo "pardo" significa "nem um, nem outro, muito pelo contrário". Se há contexto social no qual a vacuidade e negatividade de conceitos raciais é tornada óbvia, é o contexto brasileiro. Se, a despeito disto, quisermos conferir sentido positivo ao termo "negro", seria este: descendente parcial de escravos africanos trazidos em condições vergonhosas a partir do século 16 e mantidos em condições vergonhosas até no mínimo o século 19. Tão vergonhosas são tais condições que encobrem as características humanas dos escravos, por exemplo, sua origem étnica, social, cultural e religiosa, e as encobrem não apenas para o escravocrata desinteressado e coisificador, mas também para o próprio descendente do africano. Os etnólogos lutam com dificuldades para estabelecer que as levas se compunham tanto de sudaneses quanto de bantus, (note-se que ambos termos não designam etnias mas grupos linguísticos colossais), e que incluíam tanto aristocratas quanto gente já escrava em terras africanas. De maneira que o africano chegou ao Brasil não apenas de mãos vazias e na indignidade de objeto de outrem, mas também amputado de sua tradição, de sua cultura, e de toda aquela estrutura que dá sentido à vida humana. Este último fato merece ser considerado um pouco mais cuidadosamente, já que teve efeito profundo sobre a cultura brasileira.

As culturas africanas, (se é que se pode generalizar sob denominador comum fenômenos tão díspares como o são, por exemplo, a cultura achanti e a cultura ioruba), distinguem-se da ocidental pela sua "não historicidade". Isto significa, entre outras coisas, que não procuram, como o faz a ocidental, substituir modelos existentes por outros "melhores", mas que procuram levar os modelos existentes à máxima perfeição humanamente atingível. O método é este: modelos de uma geração, (arquitetônicos, esculturais, barcos, máscaras, instituições sociais, ritos religiosos), são tomados pela geração seguinte como veículos incontestados para a articulação da própria personalidade. Tal método explica a tremenda força e individualidade das obras africanas, e a rigidez não histórica das suas estruturas. Articulam tais obras o espírito individual do criador e o subjacente imutável da sociedade à qual pertence, e não articulam, como o fazem as obras ocidentais, o espírito de um tempo. Por isso tais obras não são "arte" no sentido ocidental, mas instrumentos e utensílios que exprimem, na sua forma e na sua utilização, uma maneira do homem viver e dar sentido ao mundo no qual vive. São expressões de um homem inteiro, incluindo, além da sua dimensão estética, também a política e religiosa, e não apenas o homem individual, mas a sociedade toda.

Pois o africano chegou ao Brasil de mãos vazias, isto é, sem modelos, e como objeto de outrem, isto é: lançado em mundo que não tinha sentido, e no qual não tinha sentido viver, já que todo sentido da vida e do mundo era dado por outrem. Por não ter modelos e por a vida não ter sentido rompeu-se para o africano chegado ao Brasil a imemorial cadeia da tradição e cultura. E difícil imaginar-se uma situação imigratória de tamanha radicalidade. No entanto, embora de mãos vazias, chegou o africano dotado de todo aquele conjunto psíquico grandemente inconsciente que caracteriza de maneira ainda quase ignorada pela psicologia a dimensão cultural do homem. Chegou, em outras palavras, dotado da forma africana do homem vivenciar o mundo e de articular tal vivência em ato. Apenas faltavam-lhe os modelos para tais atos. Toda cultura brasileira continua até hoje marcada por esta situação dramática do imigrante africano.

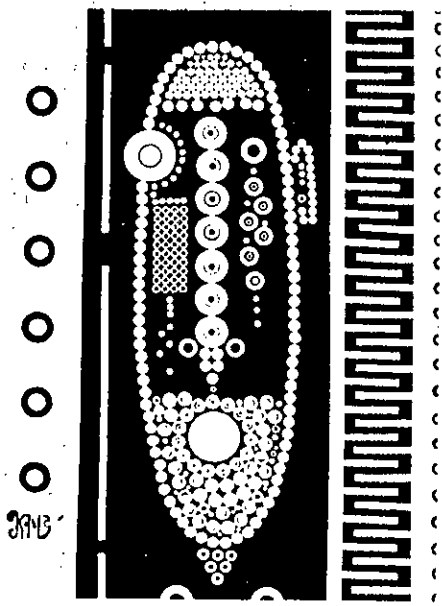
Há modelos culturais que independem de material físico externo, e entre estes o mais importante é o gesto, (por exemplo a dança e o rito religioso), e há outros que exigem material



elaborado e caro, (por exemplo a arquitetura e a escultura). E há modelos intermediários, os quais, embora exijam material, são de elaboração fácil e barata, (por exemplo instrumentos musicais e enfeites). Isto explica o seguinte: o africano chegado ao Brasil, e seu descendente, recorre, na sua tendência irreprimível até pela escravidão de dar forma à sua vivência do mundo, ao gesto e à música para afirmar sua personalidade cultural em meio hostil e estranho. A consequência disto é esta: a dança e a música, o rito religioso e a luta estilizada alcançam no Brasil elaboração e perfeição comparável com os seus originais africanos, e os demais veículos culturais ou inexistem (arquitetura, máscara, barco), ou decaem em primitivismo, (escultura, trabalhos em metais e madeiras). E o que caracteriza os veículos evoluídos no Brasil, ("diacrônicos"), é o ritmo. O ritmo africano com sua síncope e sua sofisticação complexa vai penetrando a cena cultural brasileira e vai lhe conferindo aquele sabor insofismável, embora de difícil definição, que faz com que tal cultura seja brasileira.

Tal ritmo não se articula apenas nas manifestações elaboradas e acrobáticas, (nos sambas, nos passes carnavalescos, nos movimentos de dançarinas em "night-clubs", e em Pelés), mas muito mais significativamente nos gestos do dia a dia, (no andar das moças na rua, no passo dançarino dos rapazes, no constante bater rítmico em caixas de fósforos e com colheres, no uso das máquinas de escrever como se fossem atabaques, até nos gestos perfeitos e graciosos dos moleques que brigam). Esta onipresença do ritmo na cena brasileira confere ao cotidiano um caráter festivo e elegante, incomparável com a vulgaridade cinzenta do cotidiano europeu e americano. Sob este prisma a sociedade brasileira é mais culta que as sociedades ocidentais, já que a sua cultura pode ser sorvida em toda parte e a todo instante. E sob este prisma a sociedade brasileira não é cristã, afinal de contas, já que o ritmo do gesto não é apenas estetização do corpo, mas sacralização do corpo, hierofania do corpo, portanto paganismo. E a sociedade toda é arrastada por este ritmo, não apenas os negros. Todos sentem, por fazerem parte da sociedade brasileira, que o prêto é belo.

Todos participam, por serem brasileiros, da herança africana. E alguns transferem a sua participação para veículos não africanos, mas ocidentais, como o é a pintura. Pintar quadros que serão pendurados em paredes não faz parte da tradição africana, mas da europeia, e, a rigor, da renascentista. Se pintam quadros atualmente na África, isto prova o quanto a "negritude" é movimento europeu. Os pretensos "primitivos" brasileiros não estão na tradição africana. O seu primitivismo não é africano, (as culturas africanas não são primitivas, mas altamente sofisticadas), mas é consequência da sua incompetência em métodos europeus. A rigor, os modelos dos primitivos brasileiros não estão na África, (nem muito menos num pretenso folclore brasileiro), mas na França e nos Estados Unidos. Não fazem portanto, arte popular mas Kitsch, e se seus quadros adornam as paredes na cultura brasileira e estrangeira, isto é prova não do elemento africano na cultura brasileira, mas da alienação da burguesia. Não é assim que a transferência do ritmo africano para o veículo da pintura se manifesta. Niobe Xandó mostra como isto é feito autenticamente. As duas ilustrações que acompanham este artigo demonstram nitidamente que se trata de síntese criadora de elementos ocidentais e africanos. Há pelo menos três possibilidades de leitura nestas obras. Uma leitura formal e não se-



mântica revelará que se trata de elementos geométricos rigorosos, (predominantemente círculos), organizados em simetria vertical não perfeita para sugerir simultaneamente planejamento racional e constante penetração do acaso. Uma possível leitura semântica revela que se trata de engrenagens ineficientes, de aparelhos supercomplexos que não funcionam, e que, mesmo se funcionassem, não teriam utilidade. Uma outra leitura semântica possível revela que se trata de personagens africanas, uma possivelmente a máscara de um deus em dança ritual, a outra possivelmente sacerdote passado pelo crivo dos movimentos "black power" e hippie. As três leituras mencionadas possíveis, (e outras não mencionadas, mas igualmente possíveis), sugerem a interpretação seguinte:

A obra de Niobe Xandó é articulação, (por certo grandemente inconsciente), da perplexidade do homem atual perante o mundo, na sua forma caracteristicamente brasileira. A sua atualidade é atestada pelos elementos concretistas da obra, prova da sua participação de movimentos atuantes. O seu problema é igualmente atual; a técnica, a tecnologia, e a tendência para o surgir de aparelhos supercomplexos e absurdos. Mas a solução vislumbrada é tipicamente brasileira: a técnica é vivenciada como rito mágico, a tecnologia como incantação, e o aparelho como deus a ser incorporado no panteon africano e invocado ritmicamente, a fim de baixar e cavalgar o possesso por ela. Porque no caso da obra de Niobe Xandó perplexidade e solução do problema vão de mãos dadas. Se sou perplexo porque vivencio o mundo atual como nova manifestação, extremamente perigosa, das antigas forças mágicas, dos poderes imemoriais que ameaçam a humanidade, também já vivencio a solução: propiciar ritualmente tais forças e poderes. Possivelmente a técnica tradicional africana de propiciar as divindades não seja atualmente adequada às forças da tecnologia e do "progresso", mas serve como modelo para técnicas mais apropriadas. Com eleito: no fundo a obra de Niobe Xandó não passa de proposta de modelos para uma futura atitude humana perante o aparelho. Esta: vivenciá-lo como poder mágico a ser propiciado e assim transformá-lo de ameaçador em benigno.

Tal proposta pode ou não ser "boa". Não cabe, já que se trata de obra "de arte", analisar a proposta apenas eticamente e religiosamente. Importa analisá-la também esteticamente. E vista assim ela revela um aspecto do aparelho em geral encoberto: a sua beleza antropomórficamente perigosa. Os aparelhos são revelados monstros não por serem desumanos, mas pelo contrário por serem demasiadamente humanos, como o são os deuses africanos. São vorazes, impiedosos, indiferentes, e vaidosos, (um deles usa até monóculo), em suma: são perniciosos por serem "demasiadamente humanos", (para falarmos obliquamente com Nietzsche). Projeções mágicas do homem que passam a triturá-lo, justamente por serem espelhos ampliados do próprio homem. Es o "aistheton" do aparelho exposto por Niobe Xandó, portanto brasileira-mente.

Ver o aparelho enquanto Orixá, (ou Exú), mas vê-lo assim não de fora, como na África, mas de dentro, (a saber: de São Paulo), eis uma poderosa contribuição brasileira na Europa com tanto interesse. Pois ela mostra não demagogicamente, por espontaneamente, que o pofo é belo. E por ser belo, elemento indispensável na superação dos problemas que nos afligem a todos.