



VERSÃO

Ella Shohat¹

O espectro dos Blackamoor: representando a África e o Oriente ²

The Specter Of The Blackamoor: Figuring Africa And The Orient

Resumo

Falar da figura de Blackamoor é falar de vários imaginários entrelaçados, especialmente ao longo do duplo eixo geográfico Leste/Oeste e Norte/Sul. Híbrida do negro africano e do mouro muçulmano, a figura de Blackamoor condensa representações freqüentemente conceituadas isoladamente nas cartografias compartimentadas dos vários estudos de área. O escrutínio dos Blackamoor, nesse sentido, ajuda a lançar luz sobre continuidades discursivas esquecidas, bem como sobre conectividades históricas entre continentes e oceanos; neste caso, aqueles que operam ao longo das costas sinuosas do Mediterrâneo da Europa, África e Ásia. Fabricados em oficinas européias, o Blackamoor pode, em um nível, ser analisado como parte de uma arte ornamental que reflete várias tendências estéticas e também reflete o gosto de seus produtores e consumidores. Em outro nível, o Blackamoor pode ser examinado criticamente, como uma imagem estereotipada do corpo negro racializado e de gênero. Aqui, no entanto, colocarei um conjunto diferente de perguntas: o Blackamoor, aparentemente tranquilizador e domesticado, também pode ser visto como uma manifestação visual de uma contínua ansiedade européia em relação aos seus "outros?" medo em relação aos continentes vizinhos da África e da Ásia? Poderia a aparente civilidade dos Blackamoor ornamentais mascarar as ansiedades sobre mistura racial, sincretismo cultural e influência intelectual?

Palavras-chave

Eurocentrismo. Racialização. Orientalismo. Exotica. Mimesis. Sincretismo

Abstract

To speak of the Blackamoor figure is to speak of several intertwined imaginaries, especially along the East/West and North/South double geographical axis. A hybrid of the African Black and the Muslim Moor, the Blackamoor figure condenses representations often conceptualized in isolation within the compartmentalized cartographies of the various Area Studies. Scrutiny of the Blackamoor, in this sense, helps shed light on forgotten discursive continuities as well as on historical connectivities across continents and oceans; in this case, those operating along the winding Mediterranean shores of Europe, Africa, and Asia. Manufactured in European workshops, the Blackamoor can on one level be analyzed as part of an ornamental art that reflects various aesthetic tendencies while also reflecting the taste of its producers and consumers. On another level, the Blackamoor can be examined critically, as a stereotypical imaging of the racialized and gendered Black body. Here, however, I will pose a different set of questions: Can the putatively reassuring and domesticated Blackamoor also be viewed as a visual manifestation of an ongoing European anxiety about its "others?" Might this image of Blackamoor docility testify indirectly to a doubly repressed fear toward the neighboring continents of Africa and Asia? Could the apparent civility of the ornamental Blackamoor mask anxieties about racial mixing, cultural syncretism, and intellectual influence?

Palavras-chave

Eurocentrism. Racialization. Orientalism. Exotica. Mimesis. Syncretism

1- New York University (NYU), Nova York – EUA

2- Publicado originalmente como: The Specter of the Blackamoor: Figuring Africa and the Orient. In *Re-Significations: European Blackamoors, Africana Reading*, edited by Awam Amkpa. Rome: Postcart SRL, 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/34729161/The_Specter_of_the_Blackamoor_Figuring_Africa_and_the_Orient_In_Re-Significations_European_Blackamoors_Africana_Reading_edited_by_Awam_Amkpa_Rome_Postcart_SRL_2016>. Acesso em 03/10/2019.

Tradução de João Pedro Dias

Texto enviado em: 03/abril/2019

Texto publicado em: 22/dez/2020

Falar da figura de Blackamoor é falar de vários imaginários entrelaçados, especialmente ao longo do duplo eixo geográfico Leste/Oeste e Norte/Sul. Híbrida do negro africano e do mouro muçulmano, a figura de Blackamoor condensa representações freqüentemente conceituadas isoladamente nas cartografias compartimentadas dos vários estudos de área. O escrutínio dos Blackamoor, nesse sentido, ajuda a lançar luz sobre continuidades discursivas esquecidas, bem como sobre conectividades históricas entre continentes e oceanos; neste caso, aqueles que operam ao longo das costas sinuosas do Mediterrâneo da Europa, África e Ásia. Fabricados em oficinas européias, o Blackamoor pode, em um nível, ser analisado como parte de uma arte ornamental que reflete várias tendências estéticas e também reflete o gosto de seus produtores e consumidores. Em outro nível, o Blackamoor pode ser examinado criticamente, como uma imagem estereotipada do corpo negro racializado e de gênero. Aqui, no entanto, colocarei um conjunto diferente de perguntas: o Blackamoor, aparentemente tranquilizador e domesticado, também pode ser visto como uma manifestação visual de uma contínua ansiedade européia em relação aos seus "outros?" medo em relação aos continentes vizinhos da África e da Ásia? Poderia a aparente civilidade dos Blackamoor ornamentais mascarar as ansiedades sobre mistura racial, sincretismo cultural e influência intelectual?

Exotica Como Apagamento Histórico

Como um cruzamento entre as iconografias de "o preto" e "o mouro", essa figura fantasmática atua como um lembrete recorrente da proximidade geográfica entre as costas da Europa e da África ao sul e da Ásia ao leste, evocando o Ocidente. tropo dos "bárbaros no portão", seja o portão de Viena, ou o estreito de Gibraltar ou os Dardanelos. (Séculos após a Inquisição e a Expulsão dos Mouros, os novos bárbaros imigrantes do Sul clamam nos portões da Fortaleza Europa.) Como ícones polidos nos espaços metropolitanos domésticos, as estátuas de Blackamoor têm uma relação atroz com a autodefinição da Europa, especialmente na esteira do colonialismo e de sua "missão civilizadora". Concebidas juntas em uma visão eurocêntrica compartilhada, a África e a Ásia eram frequentemente alojadas sob o mesmo guarda-chuva acadêmico da bolsa de estudos orientalista pós-Iluminismo - evidenciada, por exemplo, na própria institucionalização da Universidade da "Escola de Estudos Orientais e Africanos" de Londres. Enquanto isso, os mundos associados à África e à Ásia estavam compartilhando uma longa história baseada em intercâmbio comercial e tráfego cultural. Até a escavação em 1869 do Canal de Suez - que ligava o Mar Mediterrâneo ao Mar Vermelho e ao Oceano Índico, e facilitou a navegação da rota marítima para a "Jóia da Coroa" - os continentes da África e Ásia se formaram parte de um continuum geográfico.

Associada à grandiosidade da era de abertura do canal de Suez, a *Aida*¹ de Giuseppe Verdi foi apresentada pela primeira vez na recém construída Ópera Khedivial no Cairo em 1871 como uma celebração do progresso e da nova ordem

1- Edward Said, "The Empire at Work: Verdi's *Aida*," *Culture and Imperialism* (New York: Random House, 1993).

mundial imperial. Inspirado pelas descobertas arqueológicas, o cenário de Aïda, escrito pelo egiptólogo francês Auguste Mariette, contou uma história de antigos egípcios que capturam e escravizam uma princesa etíope, Aïda. Nesse exemplo da encenação moderna do arcaico, o investimento romântico em origens civilizacionais foi fundido com a marcha triunfante da ciência por meio de formas gêmeas e paralelas de escavação - as escavações orientadas para o passado da arqueologia e as escavações orientadas para o futuro praticadas pela engenharia. Conduzido por potências coloniais, o projeto prospectivo do canal, de fato, ressuscitou os empreendimentos anteriores, que remontam à antiguidade. Uma escavação historicamente anterior de outro "canal de Suez", conectando o Nilo aos Lagos Amargos e estes ao Mar Vermelho, ocorreu já no século VII aC sob as ordens do faraó Necho II e foi posteriormente concluída por Dario I da Pérsia². Egiptólogos viam a si mesmos como resgatando a civilização antiga da negligência dos egípcios contemporâneos, considerados inconscientes do valor dos tesouros da antiguidade sobre os quais "se sentavam", fornecendo às autoridades imperiais um alibi para possuir as relíquias das civilizações antigas.

O comissionamento do compositor italiano Verdi também não deixou de ter ecos de antecedentes regionais. Em 1574, a idéia de cavar um canal através do Suez foi discutida pelo Conselho dos Dez pela República de Veneza, mas o canal nunca se materializou devido aos altos custos projetados³. Veneza, como sabemos, desfrutava de ligações comerciais com o Oriente que remontam pelo menos à viagem de Marco Polo. A importação de Polo pelo macarrão chinês transformou a culinária italiana, assim como a "descoberta da América" de Colombo e seu tomate, pimenta e milho adicionaram novos pratos e sabores. O porto de Veneza, podemos lembrar, estava ligado ao Oriente e suas riquezas, impactando a cozinha veneziana (doce de nougat do Levante) e o gosto decorativo (tapeçaria e bordado de seda do Oriente), refletidos nos artefatos adaptados à estética regional italiana em torno do Estátuas de Blackamoor. De fato, as peças de Shakespeare encenaram essa presença oriental e africana em Veneza no Mercador de Veneza e na Tragédia de Othello, no mouro de Veneza. Aïda poderia ser considerado um crescendo na celebração italiana da divisão imperial do continente afro-asiático. No entanto, o espetáculo de Verdi da África antiga mascarou uma tragédia contemporânea do Egito: a morte de trabalhadores egípcios sacrificados no altar dos feitos da engenharia moderna. O contraste dramático entre o heroísmo das realizações civilizacionais e sua barbárie reprimida está igualmente incorporado na figura de Blackamoor. Como um ícone da pacífica estoica, a figura de Blackamoor é intrigante por sua repressão a uma história violenta de sequestro, trabalho forçado e escravidão, tudo "desapareceu" de vista diante das imagens de feliz servidão enfeitando os corredores das mansões europeias.

Paralelamente à separação artificial dos continentes, a Ásia e a África continuavam sendo consideradas "fora da história" - como civilizações primordiais inconscientes a serem exploradas e escavadas, com os resultados a serem exibidos em museus e exposições ocidentais. Assim, pensar nos Blackamoor após

2- Encyclopedia Britannica
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/407681/Necho-II>; <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/151591/Darius-I/1715/Darius-as-an-administrator>

3- http://www.napoleon.org/en/special_dossier/suez/html-content/chrono/index.html

o surgimento do colonialismo inevitavelmente nos leva a pensar nas maneiras pelas quais a negritude e o mouro entraram na consciência entre si como uma imagem inversa exótica da razão ocidental. A visão eurocêntrica do Oriente e da África subsaariana engendrou os negros e os mouros como duas figuras diferenciadas e ainda assim enredadas de raça (negritude) e religião (islã). Mesmo além dos Blackamoor, as pinturas orientalistas dos locais otomano e magrebino, por exemplo, frequentemente incluíam figuras visivelmente negras como variações cromáticas em um espetáculo colorido de harém. Inúmeras pinturas no local e fotografias de cenários ambientadas em Argel, Fez ou Istambul "revelaram" um mundo inacessível habitado por odaliscos reclinados, apresentando vários looks "exóticos". Nesse sentido, os Blackamoor estendem a racialização de gênero - e a geração - não apenas da África Subsaariana, mas também do Oriente. O Blackamoor, portanto, deve ser visto como uma figura específica dentro do espectro maior de exótica colonial e, às vezes, erótica. A domesticidade ornamental dos Blackamoor reflete um imaginário eurocêntrico que binaristicamente postula "o Ocidente" como "mente" imperiosa e refinamento teórico, e "o não-Ocidente" como "corpo" servil e matéria-prima não refinada.

A servidão dos Blackamoor, tanto no conteúdo narrativo (representado como carregando bandejas, ou segurando outros objetos funcionais como caixas, relógios e luminárias) quanto na forma artística (ornamento doméstico decorativo), fixa sua presença nos espaços da corte, como um corpo estranho resgatado apenas através da submissão implícita de uma postura servil. De muitas maneiras, a reconfortante ficção de servir Blackamoor em silêncio atesta silenciosamente a negação do Ocidente à África e a contribuição da Ásia para as realizações culturais e científicas da Europa. No entanto, durante longos períodos históricos, a Europa foi amplamente devedora de ciência e tecnologia: o alfabeto, a álgebra e a astronomia vieram de fora da Europa, incluindo astronomia Dogon, pólvora chinesa, bússola e impressora. Antes e depois da era da conquista de Colombo, pensadores ibéricos muçulmanos e judeus lideraram avanços na navegação e cartografia. Até as caravelas usadas por Henrique, o navegador, foram modeladas a partir de barcos árabes de vela tardia⁴. De fato, para alguns historiadores, o primeiro item de tecnologia exportada da Europa foi um relógio, em 1338.⁵ Dentro dessa *longue durée* de sincretismo, o tropo do submisso Blackamoor constitui um veículo visual para reescrever a história eurocentricamente, como se todas as ideias e inovações tivessem origem apenas sem ajuda no Ocidente⁶. A proximidade entre as margens da Europa e da África, ao sul, e a Ásia, a leste, de muitas maneiras, continua a assombrar a definição europeia de eu e a metanarrativa de modernidade do Ocidente. Ao mesmo tempo, porém, mesmo à parte do discurso colonial e do imaginário orientalista, as regiões eram historicamente dificilmente isoláveis. Além do sincretismo tricontinental do Mediterrâneo, a Ásia e a África testemunharam movimentos e interações culturais, religiosas, comerciais e militarmente regionais, seja através de continuidades continentais, como o norte da África e o sub-Saara, ou através de ligações marítimas entre, por exemplo, a África

4- John Merson, *Road to Xanadu: East and West in the Making of the Modern World* (London: Weidefeld and Nicolson, 1989).

5- Carlo M. Cipolla, *Before the Industrial Revolution: European Society and Economy 1000-1700* (NY: W.W. Norton, 1976).

6- Na crítica de epistemologia Eurocêntrica, ver Ella Shohat e Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism* (London: Routledge, 1994).

Oriental e a Península Arábica. Assim, a Ásia e a África não foram apenas sujeitas a discursos eurocêntricos relacionados, mas também foram participantes históricos da *longue durée* do sincretismo cultural que impactou a Europa. A figura dos Blackamoor, em outras palavras, apareceu em um contexto de movimento global de bens, idéias e povos, que acelera com a modernidade colonial.

Embora as relações culturais e a mistura racial remontem à antiguidade, com a modernidade essa história foi reescrita através da grade de normatividades eurocêntricas. A história foi reformulada para se adequar à perspectiva eurocêntrica, em nome de um eterno "Ocidente" único desde seu momento de concepção. Continentes inteiros, em contraste, foram transformados em eternos "continentes escravos". Em termos históricos e discursivos, o advento do colonialismo inspirou uma reescrita retroativa das histórias asiáticas e africanas e sua relação com a civilização greco-romana clássica. Em *Black Athena*, Martin Bernal distingue entre o "modelo antigo", que simplesmente assumiu o profundo endividamento da civilização grega clássica com as civilizações africana (egípcia e etíope) e semítica (hebraica e fenícia) - e o "modelo ariano" que se desenvolveu na esteira de escravidão e colonialismo.⁷ O modelo ariano teve que realizar acrobacias engenhosas para "purificar" a Grécia clássica - e implicitamente a Europa moderna - de todas as "contaminações" africanas e asiáticas. Ele precisou explicar, por exemplo, as inúmeras homenagens gregas às culturas afro-asiáticas, a descrição de Homero dos "etíopes irrepreensíveis", o casamento bíblico de Moisés com uma filha de Kush e as frequentes referências aos "kalos kagathos" (bonito e bom) na literatura clássica⁸. A Grécia antiga, supostamente a fonte da civilização universal, não era então uma proto-Europa; A Grécia e, a esse respeito, o sul do Mediterrâneo como um todo, era ela mesma africana, semítica e asiática, parecendo leste e oeste.

O exótico Blackamoor está incorporado em um "discurso eurotrópico"⁹ que degradou sistematicamente a África e a Ásia como deficientes de acordo com os critérios arbitrários da própria Europa (presença de arquitetura monumental, cultura letrada) e hierarquias (melodia sobre percussão, tijolo sobre palha, roupas sobre corpo decoração). No entanto, mesmo para esses padrões duvidosos, a África pré-colonial era claramente um continente de culturas ricas e diversas - o cenário de altas realizações materiais (testemunha as ruínas do Zimbábue), troca comercial generalizada, crenças religiosas complexas e sistemas sociais e diversas formas de escrita (pictogramas, ideogramas, scripts de objetos como Alele e Ngombo). Os estudiosos também estabeleceram a complexidade do conhecimento astronômico de Dogon: descobriu-se que o ritual *sigui*, introduzido pelo ancestral mítico dos Dogons, Dyongu Seru, analisa e reflete o ciclo orbital da estrela Sirius B¹⁰. E do espanhol mouro Leo Africanus, escrever no início do século XVI, descreveu a "magnífica e bem mobilada corte" do rei de Timbuktu e "o grande estoque de médicos, juizes, padres e outros homens instruídos... abundantemente mantidos às custas e custos do rei".¹¹ A ideia de que a Europa de alguma forma produziu conhecimento e cultura *sui-generis* é, portanto, um mito, uma vez que tais intercâmbios culturais sempre constituíram empreendimentos conjuntos inter-civilizacionais.

7- Martin Bernal, *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization* (New Brunswick: Rutgers, 1987).

8- Frank M. Snowden Jr. documenta contatos entre os africanos de Kush e os egípcios, sírios, gregos e romanos a partir do terceiro milênio aC, em *Before Color Prejudice: The Ancient View of Blacks* (Cambridge: Harvard University Press, 1983).

9- Sobre o conceito de discurso eurotrópico, ver Robert Stam e Ella Shohat, *Race in Translation: Culture Wars around the Postcolonial Atlantic* (NY: New York University Press, 2012).

10- Rouch filmou o ritual em 1967 no filme *La Caverne de Bongo* (1969). V.Y. Mudimbe resume alguns dos debates sobre o Dogon em *A Invenção da África* (Bloomington: Indiana University Press, 1988).

11- Leo Africanus, *History and Description of Africa*, citado em David Killingray, *A Plague of Europeans: Westerners in Africa Since the 15th Century* (NY: Penguin Books, 1974), 12-13.



12- John Thornton, *Africa and Africans in the Making of the Atlantic World 1400-1680* (Cambridge: Cambridge University Press 1992), 43-71.

13- Cedric Robinson, *Black Marxism* (London: Zed Press, 1983), 4.

14- Sobre a influência africana na dança moderna, veja Brenda Dixon, "The Afrocentric Paradigm", *Design para Artes na Educação* 92 (jan / fev 1991), 15-22. A mistura oriental de Ruth St. Denis, eu diria, deve ser vista no contexto da chegada à América das dançarinas do ventre árabes por meio de diversas exposições, que encenaram o oriente no final do século XIX e no início do século XX. Documentada em filme (*Fátima*, 1897), a dança do ventre inspirou a mania do "hoochie-coochie", misturando o orientalismo das danças "exóticas" no burlesco americano. Veja Ella Shohat, "Gender and the Culture of Empire", *Quarterly Review of Film and Video*, 131: 1-2 (primavera de 1991), 45-84, e em *Taboo Memories, Diasporic Voices* (Durham: Duke University Press, 2006).

Houve um contato considerável entre a África e a Europa ao longo dos séculos, e o estado de desenvolvimento dos dois continentes, antes de 1492, era relativamente igual. A África tinha uma economia variada e produtiva, com fortes indústrias metalúrgicas e têxteis. Os africanos desenvolveram a tecnologia de ferro e alto-forno mesmo antes de 600 a.C., técnicas de prefiguração usadas na Europa apenas no século XIX¹². As exportações têxteis do Kongo Oriental, no início do século XVII, eram tão grandes quanto as dos centros europeus de fabricação de têxteis, como Leiden. De fato, nos primeiros anos do comércio atlântico, a Europa tinha pouco para vender a África que a África ainda não produzia. A "inferioridade" da África e do africano foi, portanto, uma invenção ideológica. Ele exigiu, afirma Cedric Robinson, a erradicação dentro da consciência histórica ocidental do "significado de Núbia para a formação do Egito, do Egito no desenvolvimento da civilização grega, da África para a Roma imperial e, mais acentuadamente, da influência do Islã na economia econômica, política da Europa e história intelectual."¹³ O ponto aqui não é que a África deva ser elogiada por "satisfazer" critérios eurocêntricos competitivos para "civilização". Antes, chamar a atenção para a natureza construída da brecha supostamente intransponível entre a Europa e a África.

Dada essa reescrita eurocêntrica da história, a servidão dos Blackamoor tanto no conteúdo quanto na forma vem alegorizar uma visão cintilante do "Ocidente" como centro de ideias e "o resto" como embarcações passivas. A negação do sincretismo cultural e a mistura racial/étnica, da antiguidade à modernidade, devem ser vistas dentro do contexto mais amplo da ascensão do colonialismo e do surgimento de uma epistemologia eurocêntrica que insistia na divisão hierárquica essencialista das civilizações. Embora uma narrativa etnocêntrica construa um muro artificial de separação entre culturas europeias e não europeias, na verdade a própria Europa é uma síntese de muitas culturas, ocidentais e não ocidentais. A noção de uma Europa "pura" originária da Grécia clássica, sugerida anteriormente, tem como premissa exclusões cruciais das influências africanas e asiáticas que moldaram a própria Grécia clássica, à cultura osmótica sefardita-judaica-islâmica que desempenhou um papel tão crucial durante a chamada "Idade das Trevas" (um rótulo etnocêntrico por um período de ascendência oriental), a Idade Média e a Renascença. O movimento das idéias estéticas sempre foi (pelo menos) bidirecional, de onde a influência mourisca na poesia do amor cortês, a influência africana na pintura modernista, o impacto das formas asiáticas (Kabuki, Noh Drama, teatro de Bali, escrita ideográfica) no teatro e no cinema ocidentais e a influência das formas de dança asiática e africana em coreógrafos como Ruth St. Denis, Martha Graham e George Ballanchine.¹⁴ Como uma figura de exótica e servidão, os Blackamoor cimentam essa longa história não dita da África e da Ásia na Europa, seja através de idéias, materiais, objetos ou pessoas. Mesmo como uma figura phatasmatic, os Blackamoor evocam implicitamente a presença de africanos e asiáticos na Europa, lembrando-nos que um Ocidente puro e homogêneo é uma ficção geográfica que nivela a diversidade cultural e racial até da própria Europa.

O pensamento eurocêntrico tem como premissa negar sua dívida a outras geografias culturais. A exibição de Blackamoor é um produto dessa lógica segregacionista que ignora a questão do sincretismo cultural, especialmente no espaço do Mediterrâneo. Como a maioria das geografias culturais, o mundo mediterrâneo é complexo: as fronteiras culturais porosas entre as civilizações da Grécia antiga e do Egito e, geralmente, entre as costas norte e sul do Mediterrâneo, permitiram tensão, diálogo, empréstimos e, finalmente, transformação mútua, trocas que se intensificaram com a modernidade. Asiáticos e africanos já estavam presentes na Europa na antiguidade, numa época em que a escuridão ainda não era racializada dentro da dialética negativa das escravizações coloniais¹⁵. No entanto, a diferenciação dos Blackamoor tem o efeito de sugerir que tanto os negros quanto os mouros não "realmente" têm uma história na Europa. Acoplado a esse axioma, está a noção implícita de "sangue branco puro" e "cultura europeia pura". Discursos antropológicos pós-Iluminismo do século XIX, sintonizados apenas com genealogias etno-culturais e com o mapeamento de noções fixas e essencialistas de identidade, impactadas e petrificou, por assim dizer, a configuração dos pertences culturais europeus versus negros/mouros. Em vez de pensar nos Blackamoor como simplesmente "um outro na Europa", poderíamos reformular a figura como testemunho da contínua mistura de culturas e civilizações. Viagens, comércio, aprendizado, tradução, conquista, juntamente com estupro, sexo e casamento, resultaram em novos sindicatos e no amálgama de populações e culturas. As dicotomias Leste-Oeste-Norte ou Norte-Sul, em suma, são enganosas quando levamos em conta uma história milenar da mescla social. Uma visão mais histórica dos Blackamoor localizaria a figura dentro de uma concepção dinâmica, dialógica e fluida da história cultural.

Apesar do hibridismo étnico-racial, do sincretismo cultural e do fluxo multidirecional de idéias, a epistemologia eurocêntrica tem como premissa a negação dessa história. A diferenciação simultânea de "o preto" e "o Oriente" ressalta essa ansiedade contínua em reconhecer a amálgama do norte e sul, ou oeste e leste, da bacia do Mediterrâneo da antiguidade até o presente¹⁶. De muitas maneiras, o servil Blackamoor é uma figura de repúdio; seu exotismo híbrido é sustentado por uma visão narcísica que traça um mapa unidirecional do fluxo de ideias¹⁷. Sob a tutela do Ocidente, os corpos escuros tinham tudo a aprender com a Europa, mas a Europa não tinha nada a aprender com a Afro-Ásia. Pinturas e estátuas de Blackamoor são hipervisíveis no cenário da mansão aristocrática europeia, mas tornam invisível o que o berço do Renascimento deve intelectualmente aos africanos e asiáticos. Sua suposta "extravagância" coloca a Europa em quarentena nas costas leste e sul do Mediterrâneo, seja na antiguidade ou na era moderna. No entanto, os exemplos de fusão e hibridismo são numerosos. Na Espanha, na esteira da limpeza de sangue, os mouros e judeus sefarditas que foram forçados a se converter - conhecidos como conversos e moriscos - permaneceram e viveram por toda a Península Ibérica, assumindo suas novas identidades oficiais enquanto também carregavam elementos de sua cultura mesmo que apenas em

15- Sobre a projeção moderna da raça na antiguidade, especialmente na geografia cultural do Mediterrâneo, veja Ella Shohat, "Desorientadora Cleópatra: um moderno tropeço da identidade" em *Taboo Memories, Diasporic Voices* (Durham: Duke University Press, 2006).



16- Ver, por exemplo, Frank M. Snowden, Jr., *Blacks in Antiquity: Ethiopians in the Greco-Roman Experience* (Cambridge: Harvard University Press, 1970).

17- Para um argumento mais amplo sobre o fluxo multidirecional de idéias, consulte: Robert Stam e Ella Shohat, *Corrida na tradução: guerras culturais em torno do Atlântico pós-colonial* (Nova York: New York University Press, 2012).

18- A escrita árabe Kufic, baseada em traços retos e angulares, foi imitada pela arte européia durante a Idade Média e o Renascimento. Dentro de um contexto não árabe, é conhecido como "pseudo-Kufic" ou "Kufesque", geralmente visto em representações de figuras da Terra Santa, como a Virgem Maria. Sobre este caso de influência islâmica na arte cristã, veja Rosamond E. Mack, *Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300-1600* (Berkeley: University of California Press, 2001).

19- Sobre o impacto árabe / mouro / muçulmano na Sicília, veja: Aziz Ahmad, *A History of Islamic Sicily* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 1975); Jessica Basso, ed. (traduzido do italiano por Brian Ezkenazi), *Árabes e normandos na Sicília e no sul da Itália* (Nova York: Riverside Book Company, 2007); e Leonard Chiarelli, *Uma história da Sicília muçulmana* (Santa Venera, Malta: Midsea Books, 2011).

segredo. Conversos, moriscos e seus descendentes foram assimilados, mas ao mesmo tempo deixaram um legado que transformou a própria cultura ibérica. Como os mouros em cativeiro que ficaram na Europa, os conversos e os moriscos se tornaram parte integrante da Europa, embora não necessariamente na forma de uma reconhecida - ou o que poderia ser chamado - "Europa sefardita/moura". Escravos e servos da África e das Américas, que viajaram ou foram importados para a Europa, também entraram em contato com a população européia. Construída no século XV, a própria Villa Florentina La Pietra deve ser vista nessa perspectiva não-segregacionista, destacando uma época em que partes vizinhas do sul da Europa ainda estavam sob domínio mouro e legado cultural.

Os mouros que conquistaram a Península Ibérica em 711, podemos lembrar, em 827 também ocuparam a cidade siciliana de Mazara (um assentamento originalmente estabelecido pelos fenícios) e mais tarde fundaram o Emirado Muçulmano da Sicília, que durou até 1072. Ao mesmo tempo, várias forças muçulmanas (árabes/berberes/sarracenos) estavam fazendo esforços contínuos para dominar as costas do sul da Itália, por exemplo, estabelecendo uma fortaleza árabe em Taranto (840-880) e fundando o Emirado de Bari (847-871). Assim como em Ibéria e Malta, os árabes/mouros muçulmanos tiveram um efeito duradouro na história, cultura e idioma da Sicília e sul da Itália, mesmo após a derrota dos normandos. Em 1180, Guilherme II encomendou a construção do palácio de Cuba com base na experiência dos árabes de Palermo, que o projetaram e decoraram em parte de acordo com a estética fatímida. A Cappella Palatina do século XII de Palermo exibe um teto de madeira adornado com inscrições árabes no estilo Kufic executadas por artesãos fatímidas¹⁸, além de exibir um dispositivo decorativo de corbel das Muqarnas simétricas, que foi implantado na arquitetura tradicional iraniana e islâmica, por exemplo, no palácio abássida de Bagdá e em Alhambra de Granada. O exterior da igreja San Giovanni degli Eremiti em Palermo também possui a estrutura geométrica associada à cultura fatímida¹⁹. Apesar da latinização religiosa e cultural realizada pela Igreja Romana, incluindo sua expulsão concomitante de muçulmanos sicilianos na década de 1240, os vestígios da Sicília moura ainda são visíveis até hoje, seja nos remanescentes de fortalezas, jardins e cemitérios, ou nos vários desenhos de trabalhos em cerâmica, estilo arquitetônico, inscrições em letras árabes e hebraicas e estética decorativa da Igreja²⁰. No entanto, esse movimento multicamada de pessoas e o complexo fluxo multidirecional de ideias são pouco reconhecidos, enquanto o sincretismo cultural da própria Europa é tranquilizado. Como ícone de um exótico em outros lugares, o próprio Blackamoor participa da memória reprimida da fusão em solo europeu, seja na forma de diálogo intercultural ou dominação violenta.

Tropas Corporais

Assim como as imagens dos EUA "Sambo" e "Coon", os Blackamoor ocultam os ferimentos do colonialismo racializado sob o disfarce de imagens congeladas

de submissão. Ao mesmo tempo, no entanto, a presença humilhante dos Blackamoor nos oferece paradoxalmente um navio de lembrança através do qual desmascarar as histórias ocultas da combinação cultural e mapear o hibridismo palimpsésico do Mediterrâneo. Em vez de segregar as geografias culturais da Europa, África e Ásia, elas devem ser vistas como interseções e entrelaçadas. A exibição dos Blackamoor como o último significante da alteridade essencialista, nesse sentido, testemunha a negação do continuum cultural das geografias e da mistura racial de pessoas. Como figura híbrida, os Blackamoor condensam tropas sobre a África e o Oriente, em um amálgama exótico de múltiplos estereótipos - os africanos, os orientais, os negros, os mouros, os berberes, os árabes, os turcos, os muçulmanos e assim por diante. adiante. Dentro do discurso colonialista, metáforas, tropos e motivos alegóricos têm desempenhado um papel constitutivo na "figuração" da superioridade europeia. Eles também desempenham um papel crucial, embora contraditório, na construção de hierarquias eurocêntricas. Embora os tropos possam constituir um mecanismo de defesa repressivo contra o significado literal, eles também constituem uma arena de contestação; cada um está aberto à perpetuação, rejeição ou subversão. O tropo da luz/escuridão, por exemplo, sublinha o ideal iluminista de clareza racional. Ele visualiza mundos não europeus como menos luminosos, de onde a noção de África como o "Continente Sombrio" e de asiáticos como "Pessoas do Crepúsculo". Os primeiros maniqueísmos religiosos do bem e do mal se transformaram no binarismo filosófico da racionalidade e da luz versus irracionalidade e Trevas. A visão e a visão são atribuídas à Europa, enquanto as pessoas fora do continente são diferenciadas como vivendo na "obscuridade", cegas ao conhecimento racional e moral. Surgem cores, tez e até hierarquias climáticas, privilegiando a luz e o dia, em detrimento da escuridão e da noite, a pele clara sobre a pele escura e a temperatura temperada em climas tropicais.²¹ A ideia de raça, como sabemos, pode ser vista como menos uma realidade do que um tropo; um tropeço da diferença²². Enquanto a cor da figura de Blackamoor a associa ao "Continente Sombrio, suas roupas evocam o "povo de Crepúsculo."

Uma figura simultânea de negrume e mourisco, o Blackamoor oferece um exemplo das continuidades entre várias representações eurocêntricas, que incluem a racialização e orientalização de várias outras. O Blackamoor pode ser visto como uma mistura fluida de paradoxos; sua negritude está embutida no orientalismo, assim como seu mourisco está embutido na racialização da África. O hibridismo fantasioso dos elementos negro e mouro acentua os tropos que se cruzam entre negritude e orientabilidade. Aqui, o corpo negro como objeto ornamental é inseparável da imaginação orientalista da África. (As imagens do próprio Oriente geralmente incluíam negros, em parte porque os espaços árabes/mouros/otomanos eram misturados com os africanos subsaarianos, alguns dos quais eram servos ou escravos.) Os Blackamoor, então, combinam duas fantasias tipológicas - o negro africano, associado com um deserto selvagem, e o oriental, associado a palácios decadentes, misturando dois imaginários geográficos, especialmente da selva africana e do harém oriental. Como

20- Embora algumas catedrais do Mediterrâneo tenham sido influenciadas pela arquitetura islâmica, outras foram convertidas a partir de mesquitas e sinagogas mouriscas. Dentro das "três culturas" de Toledo, por exemplo, a Igreja de Santa Maria la Blanca, construída no final do século XII e início do século XIII como a Sinagoga Ibn Shushan, que se acredita ser o mais antigo edifício da sinagoga ainda em pé em solo europeu. Construído sob o reinado do rei Alfonso VIII, e projetado por arquitetos muçulmanos para rituais da comunidade judaica, ele personifica o espírito de convivência. O palimpsesto híbrido da sinagoga que virou igreja da Ibéria ou Mezquita que virou igreja chegou a sublinhar a coexistência harmoniosa e seu exato oposto. O projeto arquitetônico incorpora diversos estilos mouros, incluindo o Almoahad e o Nasrids de Granada; exibe desenho geométrico harmonioso, arcos em ferradura, paredes brancas interiores, decorações vegetais. As cinco fileiras de colunas coroadas com arcos lembram especialmente a mesquita de Córdoba da arquitetura mourisca da "Era de Ouro". Esta sinagoga característica do estilo mouro é um testemunho de uma cultura judaico-árabe e de uma cultura judaico-islâmica na Europa. Quando a sinagoga de Ibn Shushan foi convertida em igreja nos motins de 1405, alguns de seus aspectos visuais também foram impactados. Por exemplo, algumas transformações de design tiveram o efeito de bloquear a fonte original de luz, resultando na escuridão típica das catedrais, em nítido contraste com o brilho das mesquitas e sinagogas.

21- De maneira contraditória, não é o Mediterrâneo de céu limpo, mas o norte nublado e frio que forma o lugar da racionalidade e da moralidade, enquanto a selva e o deserto são projetados como locais emaranhados de impulso violento e luxúria anárquica. E todos esses binarismos - refletindo o id versus o superego na escala das civilizações - são mapeados para outros: são / insanos; puro / impuro; razoável / histérico, saudável / doente.



22- Veja também Henry Louis Gates Jr., *Figures in Black* (NY: Oxford University Press, 1988).

uma extensão da natureza, o corpo escuro dos Blackamoor denota suas "origens primitivas", sua materialidade sensualmente gravada em mármore brilhante, sua figura destilada em um gesto permanente de oferecer bens cultivados. Como tal, a figura tropológica da África e do Oriente "reside" em mansões sob o domínio simbólico europeu sobre as terras dos Blackamoor "em cativeiro".

A noção de "Blackamoor" é um significante fluido e mutável de vários tipos de hibridismo. Embora a idéia de "o mouro" nem sempre tenha sido uma palavra de código para "preto" e vice-versa, os Blackamoor se tornaram um conceito específico cujo adjetivo "preto" o distinguia da noção de "apenas mouro". Os Blackamoor O tropope incorpora uma suposta "atualização" civilizacional para o "continente escuro" subsaariano que agora passa para a zona oriental do "crepúsculo" através de uma imagem de opulência geralmente ligada à Península Mourisca e ao norte da África, bem como aos otomanos. Nesse sentido, a figura domesticada de Blackamoor resume seus próprios "estágios" do processo civilizador. Apesar de sua exótica impressionante, o Blackamoor evidentemente não é uma figura totalmente nua e, portanto, apenas parcialmente incorporada no deserto, em contraste com a imagem paradigmática do "selvagem preto" (etimologicamente, os selvagens, a floresta). A tensão historicamente evocativa entre a representação estereotipada do corpo negro nu e a do mouro excessivamente vestido é resolvida, por assim dizer, na síntese das duas imagens tradicionais de Blackamoor. O enxerto visual de flora e fauna em Blackamoors fundamentou sua imagem no tropo da natureza e da naturalidade. No caso das mulheres Blackamoors, seus "têxteis" ornamentados com padrões de flores tendem a encobrir a parte inferior do corpo, enquanto os colares de âmbar obscurecem um pouco os seios. E da mesma forma, os turbantes dos machos Blackamoor vestidos com uniformes de mordomo exibem elementos luxuriantes de cultivo cauteloso.

A estética blackamoor, tanto na proveniência quanto no pertencimento, está enraizada simultaneamente na arte orientalista e nas imagens colonialistas da África, de maneira a destacar os paradoxos inerentes ao discurso eurocêntrico. Se a nudez corporal negra na representação ocidental significa inferioridade africana, a imagem oposta do corpo árabe/muçulmano vestido demais significa um tipo diferente de inferioridade. No caso da África (assim como parte da Ásia e das Américas), a documentação antropológica de vestir africanos nus encapsulava não apenas "a missão civilizadora", mas também o domínio do Ocidente sobre o corpo negro "nativo". Enquanto isso, a pintura e a fotografia orientalistas tendiam a descobrir o corpo árabe, por exemplo, nas numerosas representações voyeurísticas da nudez feminina do hamam e da sensualidade sapphic do harém. Essas imagens comemoravam implicitamente o poder do Ocidente de revelar corpos árabes inacessíveis e penetrar em espaços muçulmanos tabus como o harém, cujo nome deriva do árabe "haram" ou "proibido". Em contraste com a representação comemorativa do Renascimento do humano nu (*White*) corpo dentro da sintaxe em expansão do despertar liberado, a representação da nudez negra significava uma lacuna, uma ausência de civilização; assim como o corpo

muçulmano totalmente coberto também era, a seu modo, um índice de atraso cultural. Seja em relação aos corpos expostos da África ou aos corpos velados do Oriente, o Ocidente, em ambos os casos, mantém sua superioridade posicional.

A figura de Blackamoor combina a "selvageria natural" da África Subsaariana com o excesso exuberante do Oriente. Dependendo da variação específica da figura, os Blackamoor podem manifestar vários elementos da "natureza" ou do "cultivo". Em termos de calçados, por exemplo, alguns andam descalços enquanto outros usam sapatos ou botas, indicando uma ênfase diferente na interpretação do Blackamoor. Enquanto muitas figuras masculinas de Blackamoor ostentam turbante oriental, apenas alguns usam chinelos marroquinos pontudos. Algumas estátuas estão em mármore, vestidas com roupas ocidentais, mas decoradas com penas na cabeça. Alguns dos Blackamoors ostentam roupas e jóias luxuosas - brincos de ouro ou colares de âmbar - reverberando com a opulência dos quartos das mansões que exibem pedras e metais preciosos, além de tecidos de seda e brocados de ouro. Os têxteis, inclusive em Villa La Pietra, foram fabricados na Itália, mas a história do comércio entre a Itália e o leste - China, Índia e Irã - se reflete parcialmente nos traços do design oriental, apesar de sua "tradução" em motivos italianos regionais. Os brocados de seda carregam a marca das influências otomanas, bem como da rota da seda, da China e da Índia, até o Mediterrâneo. E com a expansão imperial, alguns têxteis foram enviados diretamente da China. Villas como La Pietra, são enriquecidas por kilims turcos e tapetes persas. Diversas estátuas de Buda também decoram a mansão, aparentemente obtida da China na década de 1930. Típico das vilas européias, o La Pietra também possui pratos e vasos de porcelana em porcelana azul, que atestam outra história submersa, por exemplo, o desenvolvimento de decorações em azul cobalto na Pérsia do século IX, que foram desenvolvidas na China com sua tecnologia de porcelana. Embora no início do Renascimento várias oficinas européias tentassem imitar a cerâmica chinesa, somente no final do século XVI, Florença os artesãos dos Médici conseguiram produzir porcelana.²³ Em La Pietra, o design de alguns dos vasos, pratos, tecidos e móveis pertence ao estilo chiniserie: padrões europeus que refletem a influência da estética chinesa, mas que também projetam uma China imaginária fantasiada de fantasia. O orientalismo, em outras palavras, está entrelaçado no Renascimento, inclusive na arte visual italiana. Nesse cenário mais amplo, a visão orientalista dos Blackamoor na Toscana dificilmente é uma anomalia.

O Blackamoor representa uma figura em transição civilizacional. Parcialmente selvagem e parcialmente cultivada, a escultura africana em um lar europeu está em processo de assimilação. É uma figura que suporta simultaneamente o tropo da animalização, mas ao mesmo tempo é submetida ao processo civilizacional. Em um nível, trai o senso ocidental de superioridade, mas, em outro, revela uma inveja latente da riqueza e das realizações culturais da Afro-Ásia. (Como podemos lembrar, em 1492, a rota continental para as riquezas do Oriente era dominada por árabes/mouros/muçulmanos "inimigos"; portanto, a viagem atlântica de Colombo ao oeste estava prestes a chegar ao leste, resultando nos atuais Ocidente e Oriente. Índias.) Como arte ornamental, os Blackamoor também

23- <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/372403/Medici-porcelain>

simbolizam o poder de possuir peças não úteis. Oferece um testemunho do poder de aquisição; para comprar, importar, coletar e exibir objetos reunidos em diversos cantos do globo. Mansões como La Pietra oferecem o simulacro de viagens em diferentes locais estranhos, refletindo o poder de viajar em uma era anterior ao surgimento do turismo de massa da classe média pós-Segunda Guerra Mundial. O Blackamoor fictício em La Pietra, no entanto, existe em um continuum com a coleção de objetos asiáticos reais, como Budas da Indonésia e Nepal. Aqui, a mansão incorpora dois tipos diferentes de exótica: por um lado, artefatos autênticos que "viajavam" para a Europa do leste, fetichizados no imaginário eurocêntrico, e, por outro lado, estátuas de Blackamoor, que também são uma invenção de o imaginário eurocêntrico, produzido localmente nas oficinas de Florença. No entanto, os objetos reais e os ficcionais fazem parte de um desejo decorativo expandido de prodigalidade baseado na domesticação de povos e culturas alienados. Em vez de um museu de artefatos asiáticos e africanos, a vila poderia ser considerada um arquivo visual para as formas de ver de seus proprietários.

O Blackamoor muitas vezes formou um elemento decorativo em um continuum dentro da estética do exótico ornamental. As "descobertas" coloniais revelaram novos mundos de povos e de flora e fauna, que inspiraram as novas ciências da biologia, botânica e zoologia, bem como de etnologia e geografia. Eles também impactaram o estabelecimento de novos modos de espetáculo voyeurista consagrados em museus de história natural e etnológica, bem como em exposições mundiais dedicadas precisamente a exibir essas múltiplas descobertas. Os terrenos longínquos recentemente explorados ecoaram na decoração e ornamentação exotizantes. Em La Pietra, pássaros exóticos, papagaios, estão inscritos nos afrescos do século XVIII, bem como nos estofos de brocado das poltronas, adornados com papagaios e pavões. Seja a flora e a fauna transplantadas ou apenas sua aparência simulacral, os objetos "anômalos" funcionavam como modos de capital material e cultural, testemunhando o domínio simbólico de "outras" geografias. As plantas exóticas também foram transformadas em itens recém-desejados, como foi o caso do cacauero, nativo das Américas, que foi transformado em "chocolate, levando à "mania de chocolate" que começou no século XVII. Inspirado nas misturas indígenas, por exemplo, na corte de Montezuma, e facilitado pela expansão da escravidão, o chocolate passou a ser associado à autoindulgência e desvinculado da paisagem, do conhecimento cultural e do trabalho forçado que o produzia. Ao mesmo tempo, sua cor passou a ser associada à corporalidade negra, evidente no nome das confecções de marshmallow com cobertura de chocolate, denominadas na Flandres, "Negerinntetten" ("negress 'tits"), em alemão "Negerkuss" ("Beijo do negro"), e no alemão suíço "Mohrenkopf" ("cabeça do mouro"²⁴). Nesses casos, o mouro/o negro é canibalizado, devorado como um doce delicioso. Aqui, como no tropo de "os Blackamoor", "os negros" e "os mouros" são mutuamente substituíveis como gatilhos de despertares sensuais "sombrios". Da mesma forma, as estátuas das mansões falam muito sobre o inconsciente racial e sexual que permeia o imaginário colonial que tudo consome.

24- Enquanto na Suíça os marshmallows cobertos de chocolate ainda são consumidos sob o rótulo de "Moor's Head", na Alemanha esse nome foi aparentemente alterado para "Schokoküsse" ("Beijo de Chocolate") na década de 1980. Atualmente, a barra de chocolate Mnakao, produzida em Madagascar, mas que é comercializada no mercado europeu, "adorna" seus envoltórios com várias imagens de cabeças negras. Dependendo da proporção entre chocolate e leite, as imagens da pele negra variam de uma mulata de pele clara a um homem negro de pele escura, literalmente visualizando a cor da barra de chocolate.

Ao mesmo tempo em que significava “descobertas” européias da época, a decoração exótica também exibiu o poder e o capital para coletar materiais e objetos valiosos que não estavam disponíveis na metrópole. Uma figura ornamental, o Blackamoor é coberto por itens luxuosos, como metais preciosos e pedras, muitos dos quais foram trazidos para a Europa graças ao colonialismo e à escravidão, inclusive das Américas. A prática de coletar Blackamoors emerge precisamente neste contexto de exibição de exótica, e deve ser vista em um continuum com o acúmulo de artefatos como símbolo da aristocracia e do poder da burguesia de possuir e possuir. Nos museus, esses objetos estranhos podiam ser organizados e catalogados, gerando uma nova ordem mundial e aparatos modernos do olhar. E enquanto numerosos artefatos - máscaras, penas, ossos - eram “autênticos”, eles entraram no paradigma científico da superioridade/inferioridade civilizada imaginada. A imagem do próprio Blackamoor é parcialmente animalizada e vegetalizada, numa corrente de criaturas exóticas. Nos casos em que a estátua de Blackamoor é colocada sobre rochas, em vez de apenas sobre um suporte de mármore bem polido, a associação visual com a natureza é explícita. Nesse sentido, a fabricação dos Blackamoors constitui uma extensão do racismo científico.

Os tropos colonialistas da animalização e vegetalização persistiram até as exposições e a cultura popular do século XX. No filme francês *Zou Zou* (1934), por exemplo, a afro-americana Josephine Baker atua como um pássaro enjaulado cantando ansiosamente pelo Haiti. Em *A Princesa Tam Tam* (1935), a protagonista beduína, também interpretada por Baker, é introduzida pela primeira vez em uma composição de filmagem que literalmente enquadra a cabeça entre os caules dos cactos, como um elemento “natural” da vegetação saariana. De muitas maneiras, o personagem de Baker, Alouina, pode ser visto como uma personificação atualizada do agora colonizado Blackamoor - um híbrido da selva africana e do deserto árabe. Nesta narrativa pigmaliana, o apelido do protagonista, “princesa tam tam”, é um oxímoro, uma vez que uma princesa não poderia ser associada aos supostos sons primitivos da bateria, assim como a deusa mitológica romana Vênus não poderia ser associada à beleza africana, como está encapsulado no epíteto irônico “Hottentots Venus”. O elenco de uma atriz afro-americana para interpretar árabes/beduínos, especialmente devido aos movimentos sincréticos de Baker, destaca a história da projeção orientalista da negritude. O desejo instintivo negro/árabe de se mexer diante dos códigos aristocráticos franceses é forte demais para ser reprimido e só pode ser entendido por outro personagem exótico do filme, o místico marajá indiano, que ecoa o essencialismo de Kipling de “o Oriente é o Oriente e o Ocidente e o Ocidente e nunca os dois se encontrarão.” Tais representações estabelecem explicitamente o eixo duplo-topográfico preto/oriental. Como parte do fetiche aristocrático do “exótico”, o Blackamoor forma um *bon sauvage* domesticado, remodelado como um “oriental” da pigmentação negra. O icônico turbante e penas, por exemplo, fundem emblemática o Oriente e a África. A figura híbrida de Blackamoor, em outras palavras, associa o mouro à natureza quando vista através de um “prisma negro”, enquanto associa o negro à urbanidade quando vista através de um “prisma mouro”. Diante de Janus, o Blackamoor fabricado na Europa é, simultaneamente, simultaneamente um preto orientalizado e um mouro enegrecido.

25- Os obeliscos colocados ao lado da catedral de Santa Maria Novella em Florença, em contraste, foram esculpidos localmente.

Como certas pinturas orientalistas que ressuscitaram “o Oriente” nos ateliês de Paris ou nos estúdios de Londres, sem que os pintores realmente viajassem para o Oriente, o Blackamoor se torna o local de uma criatura imaginada de exótica/erótica afro-asiática. Em sua presença física, o Blackamoor oferece a fantasia de viagens vicárias para a África e o Oriente, mesmo na ausência de viagens reais. Ele tem a mesma função ideológica de exibir animais, plantas, artefatos “estranhos”, além de pessoas negras, vermelhas, marrons e amarelas nas exposições. Ele opera em um continuum com transplante de objetos arqueológicos, como o obelisco egípcio Luxor na Place de la Concorde Paris e o obelisco etíope de Axum em Roma, testemunham o direito de “decorar” os espaços públicos da Europa com relíquias antigas removidas de suas regiões de origem²⁵. Assim como a importação de objetos e povos exóticos facilitou a visualização daquilo que não estava prontamente disponível na metrópole, a (re)produção dos Blackamoor, em uma espécie de experiência virtual, proporcionou o prazer visual de contemplar a servidão negra. Os europeus que não tinham servos ou meios de viajar podiam deliciar-se com o status ficcional de possuir um servo de cor submissa. Quando colocados em famílias desprovidas de capital material ou cultural, os Blackamoor podiam representar uma fantasia de ascensão indireta de classe, na qual as classes sociais mais subordinadas podiam imitar a riqueza daqueles que possuíam não apenas estátuas como acessórios padrão, mas também servos reais (cujo papel provavelmente seria tirar o pó das estátuas.) Os Blackamoor, nesses casos, davam expressão ao fetiche de um status desejado para aqueles que não tinham escravos ou servos em uma época em que o colonialismo e a escravidão estavam injetando riqueza sem precedentes na Europa.

A figura de Blackamoor sugere um corpo impensado, geralmente representado como segurando uma bandeja cheia de frutas - uma imagem paradigmática da natureza e da servidão. Nesse sentido, até o Blackamoor masculino é considerado feminino, oferecendo aos mestres autorizados do universo seus deleites deliciosos. Em outros casos, o Blackamoor representa mais do que apenas uma imagem estereotipada de servilidade, quando seu corpo é inteiramente incorporado em móveis. Quando a figura de Blackamoor é enxertada no desenho funcional de uma cadeira, mesa ou luminária, forma uma dupla figura de servidão: fornece à sala uma decoração ornamental, enquanto seu próprio corpo, em forma petrificada, fornece suporte para a lâmpada ou o assento que serve os vasos de conforto. O corpo dos Blackamoor está aqui dialeticamente inscrito na gramática racializada do ranking civilizacional que eleva aqueles que são servidos sobre aqueles que servem. Os espólios imperiais que enriqueciam a Europa tornaram invisíveis os corpos das colônias, tratadas como irrelevantes para a Europa. No entanto, esses órgãos possibilitaram a mineração e o transporte de matérias-primas que transformaram o corpus ornamental de vilas e ampliaram os espaços públicos. A “descoberta” de artefatos “anômalos” também dotou a arte da coleção de um suprimento infinito transferido da África, Ásia e Américas. Em contraste, a figura de Blackamoor foi inventada no solo da Europa. No entanto, os artefatos atuais e ficcionais funcionam dentro dos mesmos processos discursivos de elisão e negação: em primeiro lugar, a elisão das complexas culturas asiáticas e africanas que produziram os

artefatos importados; e no segundo, a redução da Ásia e da África a um corpo exótico e impensado, que nega a subjetividade e agência intelectual de asiáticos e africanos.

Ansiedades Mascaradas E Paradoxos Da Mimese

Como um tropo de negritude e mourisco, o espectro dos Blackamoor assombra o imaginário eurocêntrico. Um corpo escuro domado no meio do espaço doméstico europeu, a figura de Blackamoor mascara as principais ansiedades sobre a relação do Ocidente com o "resto": 1) a negação fóbica da mistura racial, especialmente no que diz respeito aos corpos afro-negros; 2) a ansiedade narcisista da influência no que diz respeito à participação oriental e africana na formação científica e cultural da Europa; e 3) o medo oculto de outra invasão do sul/leste/muçulmana. Em sua domesticidade, os Blackamoor ocultam uma angústia sobre vários "outros externos" cujas identidades e designações ameaçadoras podem se sobrepôr: negros, mouros, berberes, muçulmanos, ismaelitas, sarracenos, sarracenos, persas, maometanos, otomanos, cabilos, turcos, semitas, árabes, judeus, Asiáticos, africanos, orientais e assim por diante. A objetificação do negro/mouro histórico como uma figura de servidão ornamental, nesse sentido, é mais do que meramente "apenas" um estereótipo negativo; ao contrário, desmascara um "inconsciente político" do Ocidente triunfante sobre o Oriente, ou do Norte sobre o Sul, um discurso cujos antecedentes remontam às antigas guerras gregas/persas, mas mais significativamente às várias cruzadas e conflito de séculos com os árabes/mouros/otomanos/muçulmanos. O medo dos mouros, como a fobia em relação ao corpo negro, é, portanto, central para "entender" o tropo dos negros.

Virtualmente todas as nações se consideram qualitativamente diferentes e em oposição parcial a outras nações; eles historicamente se definem "com" e "contra" e "através" de seus vizinhos, vítimas e inimigos²⁶. A França, por exemplo, se definiu historicamente contra o mundo muçulmano desde a Batalha de Poitiers, em 732, com Charles Martel e as Cruzadas, enquanto a Espanha, da mesma forma, de El Cid à queda de Granada em 1492, constituiu seu estado-nação. identidade em contraste com os mouros invasores. A Inquisição e os Editos de Expulsão, as conversões forçadas de judeus sefarditas e muçulmanos e o Limpieza de Sangre - a forma de terror estatal totalmente instalada em 1492 - resultaram no que poderia ser definido como um verdadeiro pânico sobre os mouros. Chegando a ser associado ao horror, o mouro era geralmente evocado dentro do gênero épico histórico como o inimigo muçulmano derrotado. Triunfante após a queda de Granada, o programa de unificação e purificação católico-espanhol continuou até que os muçulmanos restantes (presumivelmente) foram completamente expulsos entre 1609 e 1614. Assim, para que "os mouros" em "os Blackamoor" sejam deslocados para o local uma fenda do "exótico" sugere uma espécie de reconquista dos mouros dos últimos dias, agora "fixada" pela atribuição de uma cor preta presumivelmente "inferior". Devemos lembrar aqui que "o preto" em "o Blackamoor" é o adjetivo que qualifica o substantivo "o mouro", tornando o mouro o objeto focal de sua objetificação artística.

26- Ver Robert Stam e Ella Shohat, Sinalizando o Patriotismo: Crises de Narcisismo e Antiamericanismo (Nova York: Routledge, 2007)



27- Em alguns casos da cultura popular contemporânea, a história negra / moura da Sicília é evocada, como no filme *True Romance* de 1993, com roteiro de Quentin Tarantino. Um personagem, Clifford (Dennis Hopper), insulta deliberadamente um líder da Máfia, Vincenzo (Christopher Walken), afirmando provocativamente os fatos da história da Sicília que: "Os sicilianos foram gerados por negros" e "Os sicilianos têm sangue negro bombeando em seus corações." "Desde centenas e centenas de anos atrás... os mouros conquistaram a Sicília.

E os mouros são negros ... mudaram o país inteiro. Eles fizeram tanto sexo com mulheres sicilianas ... que mudaram toda a linhagem para sempre. Por isso, cabelos loiros e olhos azuis tornaram-se cabelos pretos e pele escura. Sabe, é absolutamente incrível para mim pensar que, até hoje, centenas de anos depois ... que os sicilianos ainda carregam esse gene negro ... Seus ancestrais são negros ... e sua tataravó fodeu um negro ... e ela teve um garoto meio negro...". O líder da máfia responde primeiro com uma risada confusa com a história ambiciosa de seu inimigo, mas logo ele puxa o gatilho e atira na cabeça do mensageiro.

28- No cinema egípcio, o cineasta árabe-cristão Youssef Chahine ofereceu uma perspectiva diferente sobre os cruzados, concentrando-se amplamente na figura histórica de Saladino na épica produção intitulada *El Naser Salah el Dine* (1963).

29- Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident* (1939) (Librairie Plon, 1972).

A narrativa histórica dominante sobre o Islã continua enraizada nos valores e suposições da Reconquista. O conjunto de rituais de festival "Moros y Cristianos", celebrado até o presente em muitas cidades da Península Ibérica - e também na América Latina - sugere que o espectro dos mouros persiste para assombrar o inconsciente ibérico/latino. Afinal, a magnum opus de Cervantes, *Don Quixote*, está inserida nas batalhas contra os mouros. Não apenas o próprio autor lutou e foi capturado pelos corsários argelinos, mas o romance reflexivo começa com o relato das origens do livro no mercado de Toledo, onde são vendidos cadernos árabes gastos. Depois de adquirir um manuscrito, o autor procura um mouro para traduzi-lo, testemunhando que não foi difícil encontrar um tradutor, inclusive para o hebraico. O autor "relata" que o tradutor mouro revelou que o manuscrito árabe narrou a "História de Dom Quixote de la Mancha", composta por "um historiador árabe" Cide Hamete Benengeli. E assim, o conto picaresco de *Don Quixote e Sancho Panza* no romance espanhol por excelência e, para alguns, o primeiro romance europeu, está completamente imbuído do Arabness de Iberia. *Don Quixote* intervém militarmente no espetáculo de marionetes de Mestre Pedro, lembramos, para proteger a donzela cristã dos insidiosos mouros.

As batalhas medievais entre os "Moros e Cristianos" ainda são reencenadas em todo o mundo católico, na região mediterrânea da Europa. A cultura folclórica siciliana do *Marionettes and Puppet Theatre* encena episódios lendários dos confrontos entre sarracenos ou mouros e cristãos heróicos, como Orlando (Roland), um dos cavaleiros de Carlos Magno, e os cavaleiros normandos do rei Roger da Sicília²⁷. Às vezes, os festivais contemporâneos de "mouros e cristãos" racializam muito os duelos simulados. Em cidades como El Campello e Alcoi, os espanhóis que desfilam com roupas mouriscas usam perucas afro e luvas pretas e pintam seus rostos de preto em uma versão local do blackface que literaliza o tropo racial dos "Blackamoor". A narrativa fundamental de defender cristãos inocentes contra os muçulmanos infiltrados continua sendo reproduzido até na mídia contemporânea. O sacrifício e o triunfo cristão foram celebrados na tela com produções épicas como *The Crusades* (1935) de Hollywood, *El Cid* (1961) e *The Castilians* (1963), bem como a minissérie de televisão italiana *Crociati* (*The Crusaders*, 2001)²⁸.

A história e a cultura muçulmana, palimpsésica e dinâmica, da Sicília e da Península Ibérica tendem a ser reprimidas, como se a Reconquista e os diversos triunfos sobre os mouros tivessem eliminado todos os vestígios de uma presença árabe/moura de séculos. No entanto, restos de muçulmanos e sefarditas ainda estão por toda parte - na agricultura, idioma, ritual, arquitetura, música e literatura. Até certo ponto, as tensões intra-nacionais entre o norte e o sul da Península Ibérica, bem como entre o norte e o sul da Itália, poderiam ser vistas como um sinal de longo prazo da luta contínua com o legado dos árabes e/ou mouros. Somente nas duas últimas décadas é possível notar um esforço para enfrentar essa longa história muçulmana/sefardita reprimida, com um reconhecimento crescente dos traços da cultura árabe nas culturas siciliana e ibérica, bem como nas costas do sul da Europa em geral. Críticos literários, por exemplo, voltando ao *L'Amour et l'Occident* de Denis de Rougemont, enquanto demonstraram os fortes vínculos entre o *l'Amour courtois* e a poesia árabe especificamente, e entre a literatura árabe e ocidental em geral²⁹. Nesse cenário, a moldagem do ornamental (ou para

cunhar uma frase “orientacional”) Blackamoor representa não apenas uma negação da agência intelectual africana/moura/árabe/muçulmana e seu impacto na cultura europeia, mas também uma celebração da derrota do muçulmano. Nesse sentido, a feminização da figura de Blackamoor (uma estátua masculina ostenta lábios vermelhos) deve ser vista como uma contradição à hiper-masculinização tradicional dos mouros e dos negros africanos. O Blackamoor domesticado poderia então ser exótico, precisamente porque não está mais associado à angústia sobre os mouros/muçulmanos invasores.

Na esteira do colonialismo, a feliz servilidade dos Blackamoor responde ainda a outro espectro - o dos rebeldes negros. Tranquila os europeus de um negro pacífico e dócil - totalmente diferente dos rebeldes - na África ou nas Américas. (Alguns desses rebeldes da África Ocidental eram muçulmanos, por exemplo, na Bahia, Brasil, onde a ideologia Reconquista persistia.)³⁰ No contexto do colonialismo, a fluidez historicamente racializada de “o mouro” é fixada na mórbida dialética colonial em torno da Whiteness e negritude, com o resultado final do escurecimento da pigmentação do mouro. (Como sabemos, os mouros eram muito variados em aparência.) E embora “os Blackamoor” seja um significante inconstante, condensando as identidades transformadas de negros, mouros, berberes, árabes, africanos, evoca amplamente, ao mesmo tempo em que higieniza, também mundo muçulmano próximo ao conforto. Apesar da ausência de religião em sua definição, os Blackamoor são implicitamente uma figura muçulmana, assim como a estética islâmica está submersa na arte da Idade Média e da Renascença. A exotização dos Blackamoor, portanto, deve ser entendida em um contexto do ícone religiosamente assustador dos mouros e da imagem racial e assustadora dos negros.

Em La Pietra, uma figura de Blackamoor, que faz parte do design de uma lâmpada, usa botas e segura uma espada e um escudo, olhando para o “céu”.³¹ Apesar dos emblemas militares, no entanto, ele simboliza uma figura domesticada; afinal, sua espada não é levantada contra os cristãos, mas constitui um item decorativo. Em contraste com o assustador mouro muçulmano, esse Blackamoor específico usa um uniforme ocidental, com uma pena na cabeça. A imagem do dócil Blackamoor está paradoxalmente embutida no seu oposto - os negros e mouros petrificadores. Embora os mouros do norte da África tenham sido derrotados, outros muçulmanos, como os otomanos, continuaram ameaçando penetrar no continente europeu. Tradicionalmente, as representações orientalistas encenavam cenas apaixonadas de terror e ferocidade - a imagem negativa do Oriente exótico “positivo” -, seja no passado ou no presente, seja factual ou mitológico. Na história da tela dos monoteísmos conflitantes, a carnificina tendia a destacar o derramamento de sangue cristão pelos muçulmanos, como nos “Massacres de Chios; de Delacroix; Famílias gregas que esperam a morte ou a escravidão”(1824), desencadeadas pelos eventos de guerra grega/turca de 1821 que devastaram a ilha.³² Nesse contexto, o Blackamoor em cativeiro nos corredores palacianos de uma vila florentina passa a significar um mouro disciplinado governado por códigos de seu habitus “exílico”. Além disso, o Blackamoor “vestido” com um uniforme ocidental denota seu serviço aos mestres europeus, evocando a análise de Roland Barthes sobre o jovem negro uniformizado saudando a bandeira francesa na capa do Paris Match³³. Aqui podemos lembrar o fato de que pessoas de cor do mundo colonizado - por exemplo, os famosos tirailleurs Senegaisais - costumavam

30- Veja Ella Shohat e Robert Stam, “Tropicalismo Oriental: Debates raciais no Brasil e o Atlântico sefardi-mourisco”, em Paul Amar, ed., Oriente Médio e Brasil: perspectivas sobre o novo sul global (Bloomington: Indiana University Press, 2014) 119-161.

31- Esta estátua de Blackamoor está localizada na sala de conferências principal em Villa La Pietra.

32- O histórico conflito grego / turco foi até invocado no recente cinema norte-americano, na comédia romântica My Big Fat Greek Wedding (2002). Trazida da Grécia para um subúrbio de Chicago, a avó idosa e senil continua fugindo da casa da família porque teme uma invasão pelos turcos. Ela briga com um turco imaginado, dizendo com raiva: “Escute, turco feio. Você não está me sequestrando! Embora sua família tente atualizá-la de que” os gregos e os turcos são amigos agora”, para a avó a guerra não acabou. Ela continua a dormir com uma faca debaixo do travesseiro.

33- Roland Barthes, Mythologies (1957), traduzido do francês por Jonathan Cape (Nova York: Hill e Wang, 1972).



34- Estevanico (c. 1500–1539), também conhecido como Esteban, o mouro, era um berbere marroquino escravizado em tenra idade pelos portugueses e depois vendido a um nobre espanhol. Estevanico participou da colonização das Américas ao lado do explorador Álvaro Núñez Cabeza de Vaca na "Nova Espanha", ou seja, atualmente no sudoeste dos EUA e no norte do México, onde foi morto no conflito com os indígenas americanos, os zunis.

servir em exércitos imperiais, às vezes alcançando altos cargos militares, já evidentes durante a conquista espanhola das Américas (o caso do Moor Estevanico)³⁴. O Blackamoor em uniforme militar relata um conto assimilacionista que também revela algumas tensões entre as iconografias do "uniforme" e da "pena". Apesar do "processo civilizador" (o uniforme), o traço do "primitivo" (a pena) permanece, sugerindo a eternidade do soldado. Como "outros" mediterrâneos da Europa, os Blackamoor domesticados formam um tropo disciplinar de dominação duplamente simbólica, tanto dos mouros invasores quanto dos negros rebeldes.

Dadas as ansiedades sobre os mouros e os negros, a história do sincretismo cultural, como sugerido anteriormente, também foi sujeita a negação. Em vez disso, o Blackamoor traduz na prática artística a visão hierárquica da mente sobre o corpo. Dificilmente uma representação de um "tipo autêntico" dentro do arquivo colonial de "espécimes étnicos", a figura de Blackamoor absorve tropos de negritude e mourisco na cultura visual. No entanto, essa adaptação faz dos Blackamoor uma figura autêntica, não da África "real", mas da idéia imaginária do Ocidente de autênticos negros e mouros. Além disso, reflete protocolos ocidentais de representação visual que combinam a noção de verismo mimético com a perspectiva renascentista. Os Blackamoor constituem, nesse sentido, um paradoxo estético. Sua visualidade está consagrada na mimese e na perspectiva tridimensional do Renascimento, transferida neste caso para as geografias culturais da África e da Ásia. No entanto, essa estética mimética ignora a estética anti-mimética ou não mimética mais típica dessas culturas. A máscara da África Ocidental, por exemplo, é conhecida pelo multi-perspectivalismo que inspirou a vanguarda modernista e o cubismo em particular. Enquanto isso, os arabesques baseados em caligrafia que adornam os espaços muçulmanos têm como premissa abstrações não figurativas. Além disso, o modernismo artístico tem sido tradicionalmente definido em contraste com o realismo como a norma dominante na representação. No entanto, dentro da maioria das geografias culturais, o realismo raramente era o modo estético dominante. A reflexividade modernista como reação ao realismo, em outras palavras, dificilmente poderia exercer o mesmo poder de escândalo e provocação. O modernismo, nesse sentido, pode ser visto como uma rebelião local bastante provincial. Vastas regiões do mundo e longos períodos de história artística demonstraram pouca lealdade ou mesmo interesse pelo realismo. Na Índia, uma tradição de dois mil anos de círculos narrativos volta ao drama e épico sânscrito clássicos, que contam os mitos da cultura hindu através de uma estética baseada menos em caráter coerente e trama linear do que nas modulações sutis de humor e sentimento (rasa)³⁵. Ironicamente, a estética realista dos Blackamoor contrasta dramaticamente com as práticas historicamente culturais de grande parte da África e da Ásia.

As proibições judaico-muçulmanas - bíblicas e corânicas - contra "imagens esculpidas" também contribuíram para essa propensão à estética do abstrato. A produção do visual foi deslocada para outras formas mediadas. As superfícies de mesquitas e prédios públicos, por exemplo, eram cobertas com letras árabes, moldadas em formas que melhorariam o projeto arquitetônico de um edifício. A caligrafia transformou as letras em um meio sensual, compondo inúmeras formas geométricas ou vegetais

35- Em uma crítica à metanarrativa da História da Arte, do Renascimento ao Realismo, ao Modernismo e ao Pós-modernismo, veja Ella Shohat e Robert Stam, "Narrativizando a Cultura Visual: Rumo a uma Estética Policêntrica", em Nicholas Mirzoeff, ed., *The Visual Culture Reader* (London: Routledge, 1998), pp. 27–49.

criadas a partir de palavras ou frases elaboradamente evocativas de tais formas, destinadas a destacar a grandeza, a eternidade e a glória de Deus. A caligrafia tornou-se gradualmente a arte islâmica mais importante, empregada mesmo em contextos não religiosos para adornar moedas, tecidos e cerâmica. A censura judaica e islâmica das "imagens esculpidas" e a preferência por desenhos geométricos abstratos conhecidos como arabescos lançam suspeitas teológicas sobre a representação figurativa direta e, portanto, a ontologia das artes miméticas. Embora o catolicismo romano compartilhasse a proibição judaico-muçulmana de substituir uma imagem de Deus por Deus, também acomodava o desejo de uma representação visual e visível de Deus. Pinturas e afrescos brilhantes que representam cenas sagradas, inclusive de santos individuais e até alguns exemplos pictóricos da Deidade, adornam igrejas. Dentro do espírito judaico-islâmico, uma divindade carnal visível, como a pintada na Capela Sistina de Michelangelo, apresentando um Deus masculino barbudo no processo de criação de Adão, seria simplesmente inimaginável. Essa tendência também se aplicava ao engajamento tradicional em representações não miméticas. A ideia de arte mimética pareceria quase inerentemente estranha à tradição monoteísta e aos regimes estéticos judaico-muçulmanos. Nessa perspectiva, a cultura judaico-muçulmana, parcial ao abstrato, seria essencialmente antitética às diversas técnicas e movimentos de reprodução do real - a perspectiva renascentista nas artes, a ascensão do realismo e do naturalismo no século XIX como "dominantes" literários e as tecnologias cada vez mais refinadas do verismo, especificamente as câmeras fotográficas e cinematográficas com sua perspectiva renascentista integrada.

A tensão entre o realismo tridimensional da estátua de Blackamoor e a história estética da geografia cultural dos negros/mouros atuais não é incomum no contexto das representações orientalistas da Ásia e da África. "The Snake Charmer" (1870), de Jean Léone Gérôme, por exemplo, implantou a mimese da perspectiva renascentista na arte para representar um Oriente erotizado "autêntico" e estranho, uma mistura de elementos egípcios, turcos e indianos. Em primeiro plano, um garoto nu envolto em uma cobra e, no fundo distante, os arcos típicos do projeto arquitetônico muçulmano, decorados com formas arabescas e caligrafia árabe. A técnica realista contrasta com a estética abstrata do mundo muçulmano retratada na pintura. A tentativa de autenticidade, além disso, destaca o sacrilégio da pintura, um retrato praticamente surreal de serpente e nudez juntos em um espaço visualmente remanescente de uma mesquita e adornado com o nome de Deus. Além disso, na pintura de Gérôme, o arabesco abstrato, em todos os seus significados filosóficos complexos, é reduzido a um elemento decorativo da imagem exótica/erótica, além de ser esteticamente subordinado aos métodos da técnica realista e dos procedimentos miméticos. Um paradoxo estruturalmente semelhante informa a imagem de Blackamoor, que adere ao realismo mimético enquanto personifica uma fantasia praticamente surreal de uma pessoa imaginada de Blackamoor. Embora representado de acordo com a perspectiva renascentista, os Blackamoor elegem as geografias culturais negra e mourisca, que geralmente não empregavam a mimese como um modo estético normativo. Como na pintura de Gérôme, esse cimentação de Blackamoor na arte mimética elimina a tendência histórica a práticas estéticas não miméticas na Ásia

e na África. A figura de Blackamoor, portanto, encapsula a presença de mimese enquanto "desaparece" simultaneamente as convenções não miméticas das próprias culturas-fonte dos negros/mouros históricos realmente existentes.

Enraizada na ilusão da tridimensionalidade e na ideologia do "real", a figura de Blackamoor encarna o ideal do verismo. Como tal, contribui para a metanarrativa geralmente não contestada do fluxo unidirecional de idéias estéticas entre o Ocidente e o não-Ocidente. Nesse caso, os métodos de produção do persepectivalismo da mimese são considerados originários apenas da perspectiva renascentista da Europa nas artes, que culminou no realismo do século XIX. Organizando a representação artística de acordo com o ponto de vista único do espectador, a técnica de perspectiva do Renascimento, como sabemos, gerou uma revolução visual que transformou a arte ocidental. No entanto, a teoria da perspectiva em si foi concebida durante a Idade Média por cientistas árabes durante o califado abássida, especialmente no polímato Baghdadi do século X/XI Ibn al-Haytham (ou Alhazen), considerado por alguns como o "pai da óptica moderna" e o "primeiro cientista verdadeiro" no sentido de desenvolver um método científico de investigação³⁶. Com base na abstração geométrica, a teoria visual de Ibn al-Haytham foi detalhada em seu *Kitab al-Manazir* (Livro de Óptica), que foi traduzido para o latim por volta do final do século XII, e impactou cientistas como Roger Bacon, Leonardo da Vinci, Nicolau Copérnico e Galileu Galilei. O *Book of Optics* também impactou o curso da arte ocidental, que, como demonstra Florence e Bagdá de Hans Belting, transformou a teoria da perspectiva de Ibn al-Haytham em teoria pictórica artística. Em certo sentido, a arte renascentista "traduziu" a teoria da perspectiva da matemática árabe para a estética do "real", obras de arte inspiradoras que se concentravam no olhar do espectador como elemento focal. Em uma joint venture civilizacional, a matemática no "Oriente" foi reconcebida como um método artístico representacional no "Ocidente", um exemplo de fusão civilizacional que faz parte de uma história mais ampla de idéias, delineada, por exemplo, na *Islamic Science* de George Saliba e no *Realização do Renascimento Europeu*.³⁷

Embora a teoria da perspectiva, como sugerido anteriormente, não tenha sido adotada significativamente pela arte islâmica não-mimética, ela fazia parte de uma questão científica vital, que mais tarde foi desenvolvida nos centros de artes visuais da Renascença, como Florença. Nesse cenário, as estátuas e pinturas de Blackamoor exemplificam a perspectiva renascentista nas artes, ao mesmo tempo em que testemunham uma geografia cultural árabe/muçulmana que a concebeu para as ciências, mesmo que historicamente mal a pratique nas artes visuais. Assim, a presença dos Blackamoors no coração do "berço do Renascimento" expõe a negação da dívida da Europa para a África e a Ásia. Meu argumento aqui, no entanto, não é simplesmente recuperar um crédito perdido, mas defender uma narrativa complexa relativa à circulação de idéias e conhecimentos. Como forma estética, a figura de Blackamoor participa de uma narrativa unidirecional do Renascimento que considera o persepectivalismo simplesmente uma invenção ocidental. E, nesse sentido, o Blackamoor é uma figura de negação em relação à história das idéias. Assim, enquanto uma narrativa euro-difusionista faz da Europa uma fonte perpétua de inovação artística, pode-se destacar um fluxo multidirecional de idéias estéticas, com ondas que cruzam e redemoinhos de influência. A narrativa eurocêntrica que "envolve" a história artística, como

36- Por exemplo, André Authier argumenta que tabelas de ângulos de incidência e refração foram extraídas do conhecido matemático e físico árabe Alhazen, considerado o "pai da óptica e oftalmologia modernas" em seu livro "The Dual Nature of Light in Early Days" of X-ray Crystallography (Oxford University Press, Bolsa de Estudo on-line, agosto de 2013), 23. O cientista iraquiano Jim Al-Khalili popularizou esse argumento em "The First True Scientist", 4 de janeiro de 2009, BBC News: <http://www.bbc.co.uk/2/hi/7810846.stm>

37- George Saliba, *Islamic Science and the Making of the European Renaissance* (Cambridge: MIT Press, 2007). See also Nader El-Bizri, "A Philosophical Perspective on Alhazen's Optics," *Arabic Sciences and Philosophy* 15, (2005), 189-218.

a história em geral, em uma trajetória linear que leva da Bíblia e da Odisseia ao realismo literário e ao modernismo artístico, levanta a questão de saber se esses textos fundamentais, como sua geografia cultural, podem ser definidos simplesmente como ocidental. Por exemplo, contar a história do romance como emergindo apenas da "Europa" - considerada completamente separada dos espaços culturais do norte da África e do oeste da Ásia - e depois "se espalhando" pela África e pela Ásia, constitui uma narrativa difusionista problemática. Em outra perspectiva, o surgimento do romance - definido como ficção em prosa - poderia ser narrado como se surgisse nos mundos sincréticos do Mediterrâneo. O romance, como demonstra Margaret Ann Doody, não começou no Renascimento, mas faz parte de uma história contínua de cerca de dois mil anos de contato entre o sul da Europa, o oeste da Ásia e o norte da África. Fragmentos de prosa em papiro sugerem que a leitura de romances era popular entre os egípcios no século II dC, enquanto o título de *Aithiopia* de Heliodoro, o mais longo dos romances gregos sobreviventes, significa "História da Etiópia"³⁸. Um escritor italiano renascentista como Boccaccio, como Robert Stam sugere, achou normal recorrer ao repertório oriental das fábulas de Bidpai e Sindbad, enquanto escritores como Cervantes e Fielding estavam cientes e influenciados por esses textos³⁹. Impressionado com o design em estilo árabe do palácio de Cuba na Sicília, Boccaccio o usou como cenário de uma das novelas de *Decameron*.

Pode-se dizer que os pontos altos da história ocidental - Grécia, Roma, Renascimento, Iluminismo, Modernismo - foram momentos de fusão cultural, momentos em que a Europa foi atravessada por correntes de outros lugares. A arte ocidental, pelo menos em parte, tem sido devedora e transformada pela arte não ocidental. Todas as encruzilhadas celebradas das realizações europeias são locais de sincretismo cultural. O "Ocidente", então, é em si uma herança coletiva, uma mistura onívora de culturas; não absorveu simplesmente influências não europeias, mas foi constituído por elas⁴⁰. Uma visão mais dialógica da relação entre o chamado "Oriente" e "Oeste" ou "Norte" e "Sul" destacaria locais de sincretismo, como a descoberta dos traços da literatura árabe e da arte visual na Península Ibérica e culturas italianas, e através delas, dentro do Renascimento europeu e até o presente. O diálogo cultural entre o "Ocidente" e o "resto" não é de data recente, nem é unidirecional, pelo qual "o resto" segue simplesmente "o Ocidente". A servilidade ornamental da figura exótica de Blackamoor, em suma, alegoriza uma narrativa mais ampla que coloca não ocidentais como imitando os avanços feitos pelo Ocidente. Ela está imbricada no binarismo mente-contra-corpo e em sua racialização hierárquica concomitante de conhecimento. O fantasmático Blackamoor silencia o pensamento mouro e negro, ou africano e asiático, que enriqueceu a formação cultural do que foi chamado de "o Ocidente". O histórico Black/Moor, no entanto, permanece uma entidade fantasmagórica, desnudada da subjetividade e da agência intelectual, cujo papel na modelar o corpus de idéias europeias tem sido frequentemente rejeitado.

38- Margaret Ann Doody, *The True Story of the Novel* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1996), 18.

39- Robert Stam, *Literature Through Film: Realism, Magic, and The Art of Adaptation* (Oxford: Blackwell, 2005).

40- Ver: Jan Nederveen Pieterse, *Empire and Emancipation* (Nova York: Praeger, 1989), p. 360. A dívida da vanguarda europeia com as artes da África, Ásia e América indígena, além disso, tem sido extensivamente documentada. Leger, Cendrars e Milhaud, por exemplo, basearam sua encenação de "La Creation du Monde" na cosmologia africana. E Bataille escreveu sobre a arte pré-colombiana e a vanguarda, em geral, cultivando a mística do vodun e da arte africana. Tentei oferecer uma leitura da complexa relação entre estética mimética e não mimética em "A Palavra Sagrada, Imagem Profana: Teologias da Adaptação", em Ella Shohat, *Taboo Memories, Vozes Diaspóricas* (Durham: Duke University Press, 2006).

PORTO ARTE



Ella Shohat

Revista de Artes Visuais

v. 24 n.42

nov/dez 2019

e-ISSN:2179-8001.

VERSÃO

Professor of Cultural Studies at MEIS & Arts Politics at New York University. Her books include: *On the Arab-Jew, Palestine, and Other Displacements: Selected Writings*; *Taboo Memories, Diasporic Voices*; *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*; *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age*; *Dangerous Liaisons: Gender, Nation and Postcolonial Perspectives* (co-edited); *Between the Middle East and the Americas: The Cultural Politics of Diaspora* (co-edited); And co-authored with Robert Stam: *Unthinking Eurocentrism*; *Flagging Patriotism: Crises of Narcissism and Anti-Americanism*; *Race in Translation: Culture Wars around the Postcolonial Atlantic*; and *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media*. Shohat has also served on the editorial board of several journals: *Critique: Critical Middle Eastern Studies*; *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*; and *Social Text*, coediting special issues, including: "911-A Public Emergency?;" "Palestine in a Transnational Context;" and "Edward Said: A Memorial Issue." Her writings have been translated into various languages, including: Arabic, Hebrew, Turkish, French, Spanish, Portuguese, Polish, Italian, German, and Japanese.

How to quote: SHOHAT, Ella. O espectro dos Blackmoor: representando a África e o Oriente. Porto Arte: *Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, nov-dez, 2019; V 24; N.42 e-98262 e-ISSN 2179-8001
DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.98262>
