REVISTA DA FUNDARTE
ANO 24
NÚMERO 58
JANEIRO A MARÇO DE 2024
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO



REVISTA 58
ARTE, EDUCAÇÃO E PERFORMANCE

BLACKAMOOR: DECOLONIZANDO A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO PARA SEMPRE SUBSERVIENTE

BLACKAMOOR: THE REPRESENTATION OF THE BLACK FOR EVER SUBSERVIENTE

Claudio Rafael Almeida de Souza
Universidade Federal da Bahia – UFBA – Salvador/BA, Brasil

Resumo: Este artigo busca compreender a utilização da imagem do negro, mas especificamente de mouros imigrantes da Itália representados como objetos de decoração tidos como exóticos e chamados blackamoors. Essa representação tipicamente masculina, em sua diversidade iconográfica apresenta apenas a cabeça, ou cabeça e ombros, de frente para o espectador em uma pose simétrica. Embora, na escultura decorativa, o corpo inteiro é representado, para segurar bandejas como servidores visuais ou arandelas de bronze para segurar velas ou luminárias, retratados em pares. Eles podem ser incorporados em pequenos estandes, mesas ou andirons. Existem blackamoors que estão em posições acrobáticas que seriam impossíveis de manter por um período prolongado de tempo para uma pessoa real. Como metodologia busca-se também analisar seis exemplares a partir da iconografia, analise proposta por Panofsky. A iconografia trata-se do estudo e interpretação da forma de uma arte para o entendimento do contexto e estética das diferentes obras em estudo, dos modos de vida e a inserção no contexto social.

Palavras-chave: Blackamoor. Representação. Negros. Subserviente. Iconografia da escravidão.

Abstract: This paper seeks to understand the use of the black image, but specifically of immigrant Moors from Italy represented as objects of decoration considered as exotic and called blackamoors. This typically male representation, in its iconographic diversity, presents only the head, or head and shoulders, facing the viewer in a symmetrical pose. Although, in decorative sculpture, the entire body is represented, to hold trays as visual servers or bronze sconces to hold candles or lamps, depicted in pairs. They can be incorporated into small stands, tables or andirons. There are those blackamoors who are in acrobatic positions that would be impossible to maintain for an extended period of time for a real person. As a methodology, we also seek to analyze six examples from the iconography, an analysis proposed by Panofsky. Iconography is the study and interpretation of the form of an art to understand the context and aesthetics of the different works under study, the ways of life and the insertion in the social context.

Keywords: Blackamoors. Representation. Black. Subservient. Iconography of slavery;



Objeto decorativo

As artes decorativas são todas aquelas atividades relacionadas à arte ou artesanato destinadas a produzir objetos com finalidade tanto utilitária quanto ornamental. São geralmente obras feitas com uma produção industrial ou artesanal, mas buscando um determinado propósito estético. O conceito é sinônimo das chamadas artes aplicadas ou artes industriais, também às vezes chamadas artes menores, em oposição às principais artes ou artes plásticas. Em certo sentido, as artes decorativas são um termo aplicado preferencialmente às artes industriais, bem como à pintura e à escultura, quando seu objetivo não é gerar um trabalho único e diferenciado, mas sim buscar um propósito decorativo e ornamental, com uma produção em série.

Conforme Moutinho, Prado e Londres (2011, pág. 14)

> a palavra arte, no sentido etimológico e numa acepção ampla, abrange tudo aquilo que o ser humano pode criar, executar para atender as suas necessidades valendo-se da faculdade de manipular, com saber e habilidade, certos elementos da natureza, da mãe terra. No conceito especifico, considera-se arte tudo que o homem executa e que o conduz a fruição estética, á emoção, à reflexão, a uma visão interior sempre renovada de cada objeto do passado ou do presente, que nasce das mãos de artificies e fala aos sentidos pela visão e pelo tato. De certo modo, suas qualidades decorrem da natureza física do material utilizado e dos processos de decoração e de execução de artificies, ao realizar o seu modo de fazer, transmitindo suas técnicas. (MOUTINHO, PRADO E LONDRES, 2011, pág. 14).

O termo “artes decorativas” foi forjado no terceiro período do século XIX, como substituto do termo “artes menores”, que foi pejorativo. Na origem das artes decorativas ou industriais, a praticidade, a plasticidade e a estética estão inextricavelmente ligadas. Assim, a produção de objetos abrangidos neste termo deve levar em consideração a finalidade do produto, sejam eles eletrodomésticos, roupas, utensílios, móveis, bem como sua aparência formal. Assim, um objeto

utilitário que é subsequentemente decorado ou, ao contrário, outro que tem um aspecto artístico que não cumpre uma função prática, não entraria nessa categoria, e as artes decorativas tenham sido repetidamente consideradas produtos com uma função ornamental simples, mas produzido em série, o que se afastaria do conceito de apenas obra de arte contemplativa.

No entanto, um fator decisivo na nova consciência das artes decorativas foi à publicação entre 1860 e 1863 do livro Der Stil in den technischen und tectonischen künsten der praktische Aestetik,zaxc de Gottfried Semper, onde prestou especial atenção às artes decorativas dentro da história da arte. Este trabalho influenciou o historiador formalista Alois Riegl, que em sua análise da história da arte como função de estilo também incluiu as artes decorativas. Para Riegl, que era curador do Museu de Artes Decorativas de Viena, as técnicas utilizadas na produção artística marcaram a evolução das formas artísticas.

Por esse motivo é possível perceber que a termologia “artes decorativas” afeta o propósito decorativo deste tipo de artes, porque o objetivo do objeto decorativo é enfeitar um espaço específico, pelo que são considerados especialmente ligados à arquitetura. Em geral, é considerado o termo mais apropriado e que concede uma maior dignidade, prova disso é que a maioria dos museus dedicados a estes tipos de obras é geralmente chamada de instituições museais de artes menores, ou melhor, Museus de Artes Decorativas.

No ocidente, as artes decorativas, na sua evolução, atingiram grande apuro nos séculos XVII e XVIII fortalecidas por uma sólida tradição artesanal. Até a aurora da era industrial, essa variedade de objetos raros e/ ou belos, frutos de técnicas estabelecidas, de estilos reconhecidos de culturas diversas, não possuía uma rubrica comum e com isso, cada ramo tinha suas definições e regras e repertório próprio afeto à respectiva corporação. Conquanto, a expressão “artes decorativas” foi registrada pela primeira vez, na França (arts décoratifs), em 1971 e talvez fosse à

manifestação inconsciente de solidariedade face á ameaça dos novos meios de produção e distribuição. Deste modo, busca-se estudar os blackamoors a luz do método iconográfico proposto por Panofsky.

O método iconográfico proposto por Panofsky (1986, p. 47) analisa a temática através da descrição visual do objeto artístico. Em seu primeiro nível, esta descrição tem como finalidade identificar as formas puras, ou seja, os elementos, as cores, os formatos, assim como, as expressões e as variações psicológicas inerentes às imagens. Com o nome de "pré-iconografia," este primeiro nível de observação, no qual o olhar minucioso é fundamental, é uma das bases para a boa compreensão contextual do objeto enquanto obra de arte.

O segundo nível de análise do método proposto por Panofsky, é baseado na identificação das imagens, estórias e alegorias que permeiam os costumes e as tradições de determinadas épocas e civilizações. Sendo designado de "iconografia," este exame permite reconhecer a personificação de conceitos e símbolos em imagens. Esta etapa da análise se diferencia da primeira por dois motivos: "em primeiro lugar por ser inteligível em vez de sensível e, em segundo, por ter sido conscientemente conferido a ação prática pela qual é veiculada" (PANOFSKY, 1986, p. 47).

Blackamoor: Os negros na Europa

Para Ela Shohat em The Specter of the Blackamoor: Figuring Africa and the Orient, 2016, tratar da figura de Blackamoors é raciocinar sobre uma gama de imaginários tramados, sobretudo, ao longo do duplo eixo geográfico Leste / Oeste e Norte / Sul. Uma junção mestiça do negro africano e do mouro muçulmano, a figura de Blackamoor pormenoriza representações repetidamente conceituadas isoladamente nas cartografias compartimentadas dos vários estudos de área. A

escolha de estudar os Blackamoors, nesse sentido, possibilita lançar mão de certa lucidez sobre continuidades discursivas e esquecidas, bem como sobre conectividades históricas entre continentes e oceanos. E neste caso, aqueles que atuam ao longo das costas sinuosas do Mediterrâneo da Europa, África e Ásia. Salientando assim, as práticas discursivas sobre colônia e colonizador.

Deste modo, e conforme Shohat (2016) os Blackamoors criados em ateliês europeus, pode, em certo nível, ser estudado como componente de uma arte ornamental que conjectura várias tendências estéticas e também elucubra o gosto de seus produtores e consumidores. Em outro nível, o Blackamoor pode ser estudado criticamente, como uma imagem estereotipada do corpo negro racializado e de gênero. E nesta contribuição, trata-se do Blackamoor como objeto decorativo detentor de uma áurea racializada e detentora de preconceito. A criação e a utilização do objeto decorativo nada mais é que um modo de possibilitar as discussões a respeito do Blackamoor como arte decorativa, mas acima de tudo, como meio de romper discussões salientes no que tange as questões raciais e as tratativas que envolvem as relações raciais, sobretudo, a discriminação, como o racismo e outros modos que denotam a fragilidade de marcadores sociais.

Shohat (2016) explica que como uma intersecção entre as iconografias do “negro" e do “mouro", essa figura fantasmática desempenha a funcionalidade de como se fosse uma memória recorrente da proximidade geográfica entre as costas da Europa e da África ao sul e da Ásia ao leste, que aproxima-se do Ocidente. Transubstanciando-se assim, em símbolos máximos e apudorados nos espaços metropolitanos residenciais, que provocam uma relação atroz com a autodefinição da Europa, especialmente na esteira do colonialismo e de sua "missão civilizadora".

A autora aponta que a figura dos Blackamoors é inspirada 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 pelas potências coloniais, o projeto prospectivo do canal, de fato, ressuscitou os esforços anteriores, que remontam à antiguidade.

Para Shohat (2016) é uma escavação historicamente anterior de outro "canal de Suez", conectando o Nilo aos Lagos Amargos e estes ao Mar Vermelho, que ocorreu no século VII a.C. por ordem do faraó Necho II e foi posteriormente concluída por Dario I da Pérsia. Estas escavações e outras tantas possibilitaram assim como as escavações de Pompéia e Herculano, respectivamente as origens dos objetos decorativos Blackamoors na Europa e o estilo neoclássico no Brasil. Essa ambivalência nos permite compreender que o meio de produção existente para sacralidade de cânones estilísticos implica, também nos meios pelos quais artífices de diferentes países buscam resultados parecidos com os anteriormente identificados no eixo norte/sul e leste/oeste europeu. As oscilações impostas pela sociedade permite compreender também que os meios de produção e veiculo em massa transubstanciam em reprodutibilidade técnica. Por isso, os meios existentes para a divulgação de exemplares como estes são escassos.

Tipologia de Blackamoors

A palavra *tipo* origina do latim *tipos* e significa aquilo que traz consigo traços característicos para ser identificado como “um grupo de coisas, seres ou pessoas; espécie; modelo”[1]. O termo *modelo* provém do italiano *modello* e significa “qualquer

[1]AULETE, Caldas. Aulete Digital - *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa***.** Dicionário Caldas Aulete vs. Online, acessado em 17 de agosto de 2017.



pessoa ou objeto de atributos gerais e especiais, que se reproduz por imitação ou que serve de referência para criação"[2]Ambos os termos se assemelham na definição, passando até mesmo por sinônimos e, portanto, utilizamos a palavra tipo para designar a família dos blackamoors que possuem afinidades formais, cujo exemplar que tem mais proximidade estética como o modo pelo qual foi criado é o modelo (figura 1) e os outros, as variações (figura 2).

No dicionário de Artes Decorativas e Decorações de Interiores de Moutinho, Prado e Londres (2011, p.73 e 74) explica que blackamoor é uma figura de mouro negro esculpida em madeira e que carrega, acima da cabeça, uma pequena bandeja circular ou um candelabro. Essa peça apareceu no século XVII, é tipicamente barroca, e esteve em grande voga na corte de Luís XIV da França. Os exemplares mais requintados são provenientes de Veneza; ostentam rico vestuário dourado ou apresentam-se como atléticos escravos entalhados em ébano, seminus e/ ou agrilhoados com grossa corrente.

Essa representação tipicamente masculina, embora tenha também representações femininas, em sua diversidade iconográfica (figuras 1 a 8) apresenta apenas a cabeça, ou cabeça e ombros, de frente para o espectador em uma pose simétrica. Ainda que, na escultura decorativa, o corpo inteiro é representado, para segurar bandejas como servidores visuais ou arandelas de bronze para segurar velas ou luminárias, retratadas em pares. Eles podem ser incorporados em pequenos estandes, mesas ou andirons. Existem blackamoors que estão em posições acrobáticas que seriam impossíveis de manter por um período prolongado de tempo para uma pessoa real. Estas posições de certo modo, sobressaem às maneiras pelas quais os negros escravizados demonstravam servir os seus

[2] Idem.

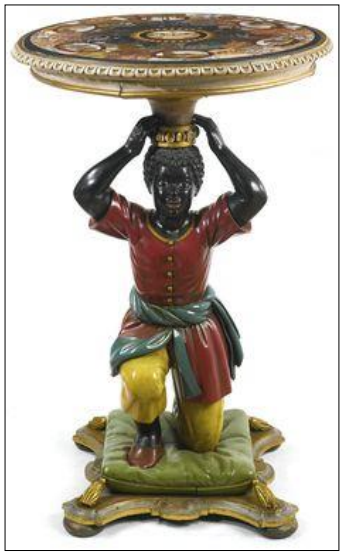
senhores. Estes senhores por sua vez contribuíam para que estes trabalhos servissem de certo modo aos seus desejos.





Figuras 1 e 2 - Tocheiros, Castiçais e Arandelas.





Figuras 3 e 4 - Acrobatas de Mesa
Fonte: Internet, 2020.





Figuras 5 e 6 – Bustos Broche
Fonte: Internet, 2020.





Figuras 7 e 8 - Bustos Escultura
Fonte: Internet, 2020.

Na tipologia exposta nas imagens de 1 a 8 acima, verifica-se que os blackamoors existentes demonstram certa similitude com posições servis, estas posições lembram modos pelos quais os senhores de escravos eram servidos, além das vestimentas e adereços pelo os quais os escravos comumente costumavam se vestir. Estas similitudes servem para caracterizar as esculturas ou estatuetas com o intuito de representar estes escravos ou mouros da Itália fielmente. Estas posições implicam, também, sobremaneira, na necessidade de inferir certos meios de compreender as oscilações existentes no período pelo qual os negros escravizados viviam, tendo como referência sua mentalidade, os modos de vida, os hábitos e costumes.

As iconografias encontradas nas estatuetas e esculturas representam de certo modo, uma amplitude de favores servis que escravos demonstravam aos seus senhores. Essa amplitude significaria de certo modo, aos meios servis que tipificam os objetos estudados. Fala-se deste modo, na necessidade de subjugar os escravos remanescentes do duplo eixo geográfico Leste / Oeste e Norte / Sul, e compreender de que maneira estes viviam naquela época e como eram tratados pelos seus senhores, quando destes pertenciam. Lembrando que nem todos os negros, como os escravos mouros da Itália eram ou foram escravizados. Isto mostra que possivelmente existiram escravos com condições financeiras favoráveis a vivência em sociedade. Afinal, o maior tráfico existente se deu entre negros africanos e senhores portugueses, no Novo Mundo, hoje chamado de terras brasileiras ou Brasil.

A Cor Preta

A cor preta é a cor mais escura entre as cores escuras, sendo a consequência da falta parcial ou completa da luz. É o contrário exato do branco (a cor combinada do espectro de cores ou luz). Como branco e o cinza é uma cor acromática, de modo literal é possível dizer que é uma cor sem cor ou matiz. É uma das



quatro cores primárias do modelo de cores CMYK, juntamente com o ciano, amarelo e o magenta, empregado na impressão de cores para produzir as demais cores.

Conforme Eva Heller em A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão (2013, p. 234) o preto mais profundo do mundo é o do veludo preto. No universo existe um preto ainda mais profundo, obtido pela ausência absoluta de luz. Os físicos que querem demonstrar a existência do “preto absoluto” revestem uniformemente de fuligem o interior de uma esfera; quando então olhamos, através de um pequeno orifício, para dentro da esfera, vemos um preto tão preto que todos os outros materiais pretos, em comparação, parecem ser só cinza escuros.

No império romano foi designada enquanto cor de luto, e no transcursar dos séculos, é repetidamente integrada à morte, magia e mágica. De acordo com pesquisadores europeus e norte americanos, a cor é em grande parte unificada e representação do luto, ao fim, aos segredos, magia, força e elegância. No Oriente Médio, a cor preta representa o nascimento, morte e o mistério. Nas culturas latinas, o preto representa a masculinidade e a lamentação. Nas culturas orientais e asiáticas, a cor representa a masculinidade, a saúde, a riqueza, e a prosperidade. No Mundo Ocidental, o preto representa o fim, a morte, a formalidade e a lamentação. O preto também é considerado como poder e força (HELLER, 2013).

Para Moutinho, Prado e Londres (2011, p. 408) define o preto como a cor do ébano, do carvão, do nanquim. De modo cientifico é possível dizer que ela não é propriamente uma cor, pois não reflete nenhuma radiação visível, ou seja, é a ausência de todas as cores (por oposição ao branco que é a síntese de todas elas). Entretanto, na prática, existe a cor negra e, simbolicamente, o preto representa a passividade absoluta, a não-esperança, o luto, o mergulho nos abismos da terra e das águas.

Nas artes plásticas e decorativas pode dar vida e realce às outras cores e intensifica as intenções do artista. O pintor Manet, usando cores luminosas, recorreu à cor negra, sobretudo em detalhes das roupas de seus personagens para dar mais força àquilo que ambicionava expressar. O preto é elemento gráfico por excelência como, por exemplo, na pintura chinesa a nanquim, no delineamento nas composições de Rouault e de Lédger, no grafismo intencional contrastando com as cores tropicais das obras de Di Cavalcanti (MOUTINHO, PRADO E LONDRES, 2011, pág. 408).

Na decoração, o preto, quase sempre banido em outras épocas salvo nas madeiras e nas lacas encontra múltiplas aplicações no século XX. Por não refletir a luz é usado para velar certos elementos funcionais de nenhum valor estético (um teto negro com alto-falantes embutidos, por exemplo) pode aproximar uma parede, dar destaque a objetos claros, tornar um ambiente íntimo dando ideia de silêncio, de recolhimento. Os móveis e tapetes pretos contrastam com o branco de paredes e pisos e, na justa medida, representam distinção e bom gosto. Ao contrário do branco que se apresenta “quebrado” com outras cores, o preto é único e definitivo e, apenas por sua aparência brilhante ou fosca, poderá ter diferentes aplicações em diferentes materiais e técnicas. (MOUTINHO, PRADO E LONDRES, 2011, pág. 408).

Performance e Objetificação do Corpo Negro

Na contemporaneidade a arte da performance, fotoperformance e vídeoperformance, principalmente no Brasil, é expressão de posicionamento politico, social, de empoderamento, de afronta, de “tombamento” dos grupos menos favorecidos da sociedade. Todos esses em busca de representação, identificação e pertencimento. Do mesmo modo, ela tem função educativa, de conscientização, de memória individual e social, até então não interpretados longe de cânones acadêmicos e da relação entre dois ou mais sujeitos que participam da ação.

Mas o campo da performance e suas variações tem um terreno movediço, pois a crítica filosófica especificada na “estética” e seu juízo de valor, imprime nas suas notas críticas não muitas vezes positivas e aversão das práticas performáticas atualmente. Embora,

> o problema em dizer que “arte contemporânea” é apenas pós-suporte, pós-virtuosismo, pós-estúdio, pós-“cubo branco”, pós-“absorção”, neovanguarda ou arte “antiestética” (ou uma “con- dição” na qual a arte “morre”) é que isso quase nada nos diz sobre o que essa ideia de arte é ou era ou sobre o que ainda podemos fazer dela. Em vez disso, essa abordagem tende a inserir a “arte contemporânea” em narrativas melancólicas de perda, morte, obsolescência, infladas por narrativas exageradas de declínio, o que desencoraja narrativas mais complexas, distinções conceituais mais precisas, que permitiriam novas ideias ou novas maneiras de considerar a questão. (RAJCHMAN, 2011, p.100).

A objetificação do corpo negro nas novas performances permite que as novas práticas performáticas se distanciem das performances vanguardistas dos anos 60 e 70, pois seriam como um vestígio do caráter edípico das novas forças e da “geração” da segunda metade do século XX, até mesmo após o academicismo tê-las absorvido com seus protagonistas, os artistas ou os artistas e o público.

Conforme Rajchman (2011, p.100) sendo assim,

> “essa abordagem serve para obstruir a tarefa, a uma só tempo filosófica, artística e histórica, de identificar novas “ideias” nesse complexo, inserindo-as em novas histórias ou sequências, associando-as a novos campos, tarefa que nos permitiria “olhar” para o trabalho desse período de novas maneiras. Pois as “ideias” nas artes sempre têm uma história, vinculando-as com muitas outras práticas, por meio das quais elas adquirem seu “sentido” — a ideia de abstração, por exemplo. (RAJCHMAN, 2011, p.100).

A recepção e o posicionamento tomado em relação às obras de performance contemporâneas chegam à conclusão de que a ideia de padronizar as coisas é uma constante. Por mais que a sociedade esteja inserida em uma comunidade que não se difere da maioria, dentro dessa mesma comunidade estipula-se um padrão a ser seguido. No caso da comunidade afrodiásporica, por exemplo, reflete a necessidade

de seguir certos paradigmas impostos pela sociedade, que implica na referencialidade de incluir pequenos grupos menos favorecidos, a saber, negros, pobres e afins, que sigam determinadas características para serem aceitos. Por isso, a dificuldade para lidar com as diferenças que perpassam pelos mais diversos grupos sociais. Outra questão importante que deve ser notada sobre o papel do corpo nessa relação, é que é no corpo o local onde todas as censuras e condenações se convergem.

> Desse modo, quando o artista toma o corpo como objeto artistico“Ao tomar o corpo como objeto artístico, longe de propor um “corpocentrismo”, a performance busca despertar a atenção da audiência, condicionada pelas artes tradicionais. O significado da performance residiria na relação estabelecida entre emissor e receptor por ser um ato de comunicação. Dessa maneira, a performance tenta resolver a contradição entre o homem e sua imagem especular, pondo a descoberto a distância real entre as convenções sociais e os programas instituídos, e o corpo tomado como elemento do processo artístico. É o caso da body art (arte corporal) ao conferir pleno valor ao corpo humano e à sua capacidade de produção de signos. (MATESCO, 2012, p. 108).

Segundo Le Breton (2012, p.18) “*as representações do corpo e os saberes que as alcançam, são tributárias de um estado social, de uma visão de mundo, e, no interior desta última, de uma definição da pessoa” (*LE BRETON, 2012, p.18). Ou seja, a maneira como nossos corpos atuam no mundo está relacionada a discursos que nos aprisionam e dizem como devemos ser. E nesse sentido, é preciso pensar estratégias e mecanismos para como romper com isso.

A utilização do corpo na performance revela-se em um potencial jogo de movimentos e imagem que permite uma reestruturação do olhar para com a arte efêmera. Os novos dispositivos de armazenamento para imagens funcionam como um elemento conservador para a arte performática, transubstanciando a ação, o ato em imagem, em arte, mas sem perder as marcas da identidade inicial da arte corporal.



> Isso significa autonomia do meio, que se distancia do sentido de evento naturalístico contestatório com desenrolar temporal, como no *happening*, para se constituir em processo mais abstrato e intelectualizado. A performance legitima-se, buscando o sentido em si mesma e materializando conceitos de arte através de investigações como o corpo com dor, as relações com o espaço, ou com o social, ou ainda, analisando a relação entre o artista e o público. Isso pressupõe uma distância que explica, em certa medida, a tendência à substituição do engajamento direto do corpo em proveito de uma metáfora do corpo. (MATESCO, 2012, p. 115 e 116).

Quando falarmos sobre o poder performático, falamos de uma força vital que une, cerca homens cis, mulheres cis, homoafetivos, transexuais, negros, brancos, ameríndios, de forma a lhes dar autonomia e confiança. Estamos falando de uma retroalimentação energética ativa que irradia em todos, através da qual conseguiremos chegar à compreensão da mútua ajuda como meio para se intensificar esforços de autorrealização, a fim de estimular discussões e pensamentos críticos, contribuindo para o autoconhecimento e a autossatisfação dos diversos tipos de sujeitos e sociedades.

Acredita-se que no atual momento histórico, político e cultural em que vivemos se faz imprescindível revisitar nossas estruturas de olhar, o que envolve, muitas vezes, voltar o olhar para nosso próprio interior, lugar onde construímos toda uma estrutura visual a partir de nossas referências primárias. O movimento pode significar ter que olhar para a nossa infância como um lugar onde os padrões e construtos sociais foram gestados, e como o lugar de onde poderemos operar a fim de desconstruir, reconstruir e co-construir novas dinâmicas de olhar e ver, ser visto e dar a ver, como habilidades que podem ser evocadas para nossas novas formas de apresentação, na função de pessoas produtoras e reprodutoras de conteúdos visuais na complexa realidade contemporânea.

Decolonialidade e relações étnico-raciais

Os estudos referentes às imagens afrodiásporicas implica, sobremaneira, na necessidade de inferir novos conceitos em torno das representações de negros escravos e alforriados no continente europeu e além-mar. Isto significa que as representações por momento estudadas e expostas em diferentes ambientes de residências e afins, mostra que a união de conceitos investe na necessidade de alargar as pesquisas decoloniais que tem seguido dois caminhos. O primeiro está conexo ao crescimento e à ampliação do arcabouço conceitual e teórico da decolonialidade. Adotando como menção a categoria colonialidade do poder, ampliou-se o uso do substantivo colonialidade para sobrepô-lo a outras extensões e campos que, a despeito de sua conjuntura como fenômeno do poder, habituam ser tratados como áreas distintas. Isto levou à conjectura de quatro considerações principais: colonialidade do saber, do ser, da natureza e do gênero. Aqui será trabalhado dois desses conceitos, o conceito relacionado à colonialidade do saber e o conceito relacionado à colonialidade do ser.

Edgardo Lander (2000) fala que a colonialidade do saber permaneceria concebida pelo caráter eurocêntrico do conhecimento moderno e sua tensão às formas de dominação colonial/imperial. Essa categoria conceitual refere-se designadamente às formas de controle do conhecimento associadas à geopolítica global delineada pela colonialidade do poder. Deste modo, o eurocentrismo labora como um lócus epistêmico de onde se constrói uma amostra de conhecimento que, de certa maneira, universaliza a experiência local européia como amostra normativa a ser seguida e, de outro modo, assinala seus amplificadores de informação como os únicos válidos. A conexão específica entre informação e poder igualmente se ampara na pujança naturalizadora da construção do discurso dos saberes sociais modernos, corroborando assim às atuais afinidades assimétricas de poder. E



sugerida por Nelson Maldonado-Torres (2007) a colonialidade do ser envolve a modernidade como uma aquisição constante na qual o constructo “raça” vem relevar a prolongação da não ética da guerra, que consente o avassalamento incondicional da humanidade do diferente.

Sendo assim, Maldonado-Torres (2007) assinala a similaridade entre a colonialidade do saber e do ser, sustentando que é a partir da centralização da informação na modernidade que se pode causar uma desqualificação epistêmica do distinto. Tal desqualificação representa uma tentativa de negação ontológica. A colonialidade do ser como categoria analítica viria revelar o ego conquiro que antecede e sobrevive ao ego cogito cartesiano, pois, por trás do enunciado “penso, logo existo”, oculta -se a validação de um único pensamento (os outros não pensam adequadamente ou simplesmente não pensam) que outorga a qualidade de ser (se os outros não pensam adequadamente, eles não existem ou sua existência é dispensável). Dessa forma, não pensar em termos modernos se traduzirá no não ser, em uma justificativa para a dominação e a exploração.

As tipologias mostram que a maneira pelo qual o negro mouro ou escravo é representado demostra o fator decisivo em compreender o negro enquanto objeto decorativo que supõe estar sempre subserviente. Nesse ponto, nota-se a maneira de sobressair uma visão européia eurocentralizadora que de certo modo, vê-se a maneira pela qual os negros escravizados estão sempre em modo de servir, seja segurando arandelas, candelabros ou bandejas, ou mesmo ornamentados com jóias e ou turbantes. Essas esculturas ou estatuetas são representações de uma África e Itália negra sempre escravizada, onde, de certo modo, verifica-se também a imagem do negro sempre vinculado a trabalhos servis. Lembrando que a necessária utilidade desses objetos é que eles são sempre tidos como posições conotativas que refletem a escravização. Embora, se diga de passagem que os negros escravizados, também, serviam seus senhores, por isso, se dá a tipologia de blackamoors em diferentes conotações e posições.

Estas posições implicam, sobremaneira, na mentalidade existente entre o papel fundamentador que assegura o negro para sempre subserviente como objeto decorativo que busca decorar residências, mas, sobretudo, demonstra a presença do negro nos espaços da corte ou residências contemporâneas, como um corpo estranho resgatado apenas através da submissão implícita de uma postura servil. Embora as relações culturais e a mistura racial remontem à antiguidade, com a modernidade essa história foi reescrita através da grade de normatividades eurocêntricas. Assim, entende-se que a história foi reformulada para se adequar à perspectiva eurocêntrica, em nome de um eterno "Ocidente" único, desde seu momento de concepção. Deste modo, a figura fantasmática do Blackamoor é composta por uma necessidade branca, especificamente européia de regularizar até na arte decorativa os meios pelos quais o negro pode ser representado. Estas artes demonstram, ou melhor, reproduz os meios e modos pelos quais os negros de diferentes localidades são tratados ao longo da história. Falar de Blackamoor é falar de divergência cultural, religiosa, politica de pessoas representadas ao longo da história e com histórias de violência. Como exemplo, os negros submissos ao sistema escravocrata que possibilitou a dizimação de uma quantidade significativa de africanos escravizados durante uma grande parte da história das civilizações ocidentais.

Conclusões

Sintetiza-se, deste modo, que a África após a diáspora permite transmitir sentimentos profundos em diferentes sujeitos sociais, implicando, deste modo, certo afago, no que diz respeito às intenções, propriamente ditas, de uma ideia centralizadora, que implica também no poderio centralizador do senhor de escravo. Essa ideia centralizadora, de certa maneira, demonstra uma necessidade de transmitir em certa ocasião uma intenção de permitir que os negros escravizados pudessem de certo modo, ocasionar diferentes conjunturas que demonstra o negro

enquanto poder de manipulação de serviços e posições sociais no que tange a estratificação social escravagista.

Os senhores de escravos são sempre tidos como escravizadores, e de certo modo, algumas pessoas que adquirem essas peças são tidas como escravocratas, ou seja, estes senhores de escravos, propriamente ditos, são refletidos em senhoris que demonstram sua necessidade de manter seus serviçais enquanto negros escravos. Por isso, supõem-se aqui, a necessidade de se manter os blackamoors dentro das residências. Essa necessidade reflete, de modo involuntário, a maneira pela qual as mentalidades escravocratas mantidas nesses senhoris impõem-se na aquisição destes objetos. Essa maneira pela qual estes objetos são criados e, por serem adquiridos, demonstra certa fragilidade em perceber o outro enquanto ser que não demonstra riqueza, apesar de que os negros mouros são tidos como os mais ricos negros da história social e os Blackamoors serem, na maioria das vezes, apresentados com joias e roupas luxuosas. Lembrando que, normalmente, quem adquire peças como estas são sempre tidos como possuidores de condições necessárias para acompanhar acima do esperado o custo de vida nas sociedades em que estão inseridos.

As representações implicam, sobremaneira, nos modos e costumes existentes na maneira pela qual os artífices, ainda que de modo inconsciente, que pode não ser esse o caso, inspirem-se nas relações étnico-raciais existentes no período escravocrata. Essas representações apresentam conteúdo racista, na perspectiva da apresentação do negro servil e em posições acrobáticas, que demonstra a opinião de quem adquire as peças de artes decorativas. Ou seja, possivelmente as pessoas não pensam o quão e como as representações estão sendo apresentadas, mas sim, em como será visto perante a sociedade no que tange as representações como meios de consumo. Essas representações reforçam o pensamento elitista e racista da chamada classe burguesa. Isso mostra que a estética blackamoor, tanto na proveniência quanto no pertencimento, está arraigada,

concomitantemente, na arte orientalista e nas iconografias colonialistas da África, de modo a destacar as contradições intrínsecas ao discurso eurocêntrico.

Referências:

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos:* mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 17 ed. Rio de Janeiro: J. Olimpyo, 2002. 996 p.

DUSSEL, Enrique. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad.* Quito: AbyaYala,1994.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores*: como as cores afetam a emoção e a razão [tradução Maria Lúcia Lopes da Silva]. 1. Ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

LANDER, Edgardo (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales.* Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e da modernidade.* Editora Vozes, Petrópolis, RJ, 2012.

MALDONADO-TORRES, Nelson. “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”. In: Santiago CASTRO -GÓMEZ; Ramón GROSFOGUEL (orgs.). *El giro Decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana–Siglo del Hombre, 2007, pp.127-67

MATESCO, Viviane. *Corpo, ação e imagem:* consolidação da performance como questão. In: Revista Póiesis. v. 13, n. 20. Nitéroi: Rio de Janeiro, 2012.

MOUTINHO, Stella; PRADO, Rubia Bueno; LONDRES, Ruth. *Dicionário de Artes Decorativas e Decoração de Interiores.* 9 ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

RAJCHMAN, John. O pensamento na arte contemporânea. In: *Revista Novos Estudos.* CEBRAPE, n.91, Nov., São Paulo, 2011.

SHOHAT, Ella. The Specter of the Blackamoor: Figuring Africa and the Orient. In: *Re-Significations*: European Blackamoors, Africana Reading, Awam Amkpa, ed., Rome: Postcart SRL, 2016, p. 95-115.

Claudio Rafael Almeida de Souza
Com formação interdisciplinar, é museólogo baiano formado pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia FFCH/UFBA com habilitação em Museus de História e Museus de Arte. É mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia com concentração em História, Teoria e Processos na linha de pesquisa História e Teoria da Arte. É pós-graduando em Arte-Educação pelo Centro Universitário Senac e em Educação, Cultura e Diversidade pelo Centro Universitário Uniasselvi. Consultor de elaboração e criador de currículo lattes para profissionais das áreas de artes e cultura. Interessa-se nas áreas de artes visuais (fotografia poética e de acervo, fototipia, fitotipia, antotipia, pintura, colagem e desenho), história e teoria da arte, artes decorativas, conservação e restauro, peritagem de obra de arte, curadoria, museologia, museografia, arte-educação e ação cultural e educativa. É pesquisador e curador independente de móveis, objetos e obras de arte, com especialidade em mobiliário, arte sacra, popular e decorativa.
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7581-1025
E-mail: claudiorafael.almeidadesouza@gmail.com

Disponibilidade dos dados da pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio Artigo.
Recebido em 25 de janeiro de 2023
Aceito em 16 de dezembro de 2023
Editor responsável: Júlia Maria Hummes
ISSN 2319-0868
Qualis A1 em Arte, Educação, Filosofia, História, Interdisciplinar, Linguística e Literatura



Creative Commons Não Comercial 4.0 Internacional de Revista da FUNDARTE está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional.
Baseado no trabalho disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte.
Podem estar disponíveis autorizações adicionais às concedidas no âmbito desta licença em https://seer.fundarte.rs.gov.br/