



Extrait du Artelogie



<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article254>

Tatiana H. P. Lotierzo e Lilia K. M. Schwarcz

# Raça, gênero e projeto branqueador : "a redenção de Cam", de modesto brocos

- Numéro 5 -

Date de mise en ligne : samedi 28 septembre 2013

## **Description :**

Modesto Brocos, Redenção de Cam, Raça, Gênero, Geração.

---

Artelogie

---

Desde seu lançamento em 1895, o quadro "A Redenção de Cam", do artista espanhol Modesto Brocos, tem provocado a crítica de arte a um debate que não necessariamente se fia à questão formal, mas antes se volta ao assunto que marcou a concepção da tela : a ideia de embranquecimento racial. A imagem é um retrato de família marcado pelas distintas gradações de cor na pele das personagens - do marrom escuro ("negro") da avó, ao "branco" do neto e de seu pai, passando pela mãe, morena, cuja tez adquire na tela um tom dourado. Em consonância, o grande interesse despertado pela pintura, que recebeu a medalha de ouro naquela Exposição Geral de Belas Artes, parece atado ao tema das uniões interracialis no Brasil e, em especial, à sua transformação em emblema dos debates sobre o futuro de um país marcado pela forte presença de uma população que não se define nem como negra, nem como branca, e pelos impasses que a chamada mestiçagem trazia para uma nação que se pretendia, no futuro, branca, num momento de auge do pensamento racialista na esfera pública. Um episódio tem sido particularmente apontado como um marco na recepção da tela, qual seja, o fato de João Batista de Lacerda, diretor do Museu Nacional, tê-la incorporado à comunicação que apresentou ao I Congresso Universal das Raças, em Londres, em 1911. O quadro tornava-se, nas mãos do cientista, uma evidência de sua tese, segundo a qual, por efeito da evolução e da entrada de imigrantes europeus, levaria três gerações ou um século para que o país se tornasse evidentemente branco.

O presente artigo pretende situar a pintura no marco de uma perspectiva branca sobre populações não-brancas e também contextualizar a tela como expoente de um ponto de vista masculino - o que permite abrir espaços para refletir sobre os lugares que um olhar marcado por intersecções entre raça e gênero destina às mulheres não-brancas. É sugestivo que, em primeiro lugar, as personagens de pele mais clara sejam aquelas do sexo masculino. Em segundo lugar, que a cena guarde correlações formais com a iconografia religiosa, sobretudo a da natividade, com a mulata correspondendo à figura de Virgem Maria e o bebê, ao menino Jesus. Ao dialogar com a forma da pintura bíblica, a cena abre mão de uma perspectiva voyeurista do corpo feminino, em prol de um viés que poderia ser visto de alguma maneira como beatificante. E provoca a refletir sobre os motivos dessa decisão. Argumentamos que a escolha do artista por tal composição deixam entrever determinados critérios de aceitabilidade para as uniões interracialis - que passam por caracterizações específicas dos corpos femininos não-brancos -, sob um ponto de vista masculino. Além disso, é digna de nota a opção por evidenciar mulheres não-brancas de duas gerações, cujos filhos tiveram pais brancos e nunca uma inversão de gênero e cor. Tendo esses elementos em vista, o artigo se pergunta se nessa tela a abordagem não-voyeurista da presença feminina teria a intenção de destituir de sentido o desejo masculino do espectador e quais seriam suas motivações.

Este artigo reflete parte da pesquisa de mestrado intitulada "Contornos do (in)visível : A redenção de Cam, raça e estética no último Oitocentos", de Tatiana H. P. Lotierzo, sob orientação de Lilia K. M. Schwarcz, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo. A pesquisa recebeu o apoio da CAPES em seu primeiro ano e depois, da Fapesp.

É no ano de 1911 que acontece, na Inglaterra, a primeira edição do *Congresso Universal das Raças*. Sediado na Universidade de Londres, o encontro tem o objetivo de discutir as contribuições das diferentes raças para a

humanidade, inserindo-se num contexto em que as relações mais globalizadas e marcadas pelos antigos discursos imperiais começam a andar em questão, ainda que temas caros ao determinismo racial continuem sendo centrais para os discursos científicos. Em função do caráter estratégico do tema, o evento conta com financiamento de 14 países (França, Inglaterra, Bélgica, Itália, Pérsia, Turquia, Egito, Japão, África do Sul, Hungria, Rússia, Haiti, Serra Leoa e Brasil) e reúne delegados de todas as partes do globo. Interessante destacar que o Brasil figura isolado dentre as nações do continente sul-americano presentes no evento, quiçá por conta do perfil *mestiçado* de sua população.

Os debates acontecem em dois níveis : apresentações de *papers* acerca dos distintos contextos nacionais e palestras sobre temas considerados candentes, tais como : "*O problema da raça negra nos Estados Unidos*"; "*A posição mundial do negro e do negróide*"; "*O destino da raça judaica*"; "*A consciência moderna e os povos dependentes*"; e "*As raças sob o ponto de vista sociológico*". Destaca-se ainda que, pouco antes da eclosão da 1ª Guerra Mundial, o marco dos modelos deterministas, promotor da noção de que as *raças* são fenômenos bio-ontológicos finais, é ainda dominante (SCHWARCZ, 2011).

Na opinião de João Batista de Lacerda, o delegado escolhido pelo governo brasileiro para participar do evento, o jornal *The Ethical World* resume bem o propósito da reunião multilateral : "os brancos, cuja consciência desperta com a idéia do dever, convidam os negros e os amarelos, seus irmãos, a estreitar mais os liames de amizade" (LACERDA, 1912, p. 2). Diante do peso geopolítico do evento e da importância que o Brasil conferia a ele, o país enviava o médico e antropólogo carioca, então diretor do Museu Nacional, para apresentar sua teoria que exaltava o embranquecimento e, portanto, contrapunha-se às teses em voga no momento, segundo as quais a chamada mestiçagem promovia a degeneração da espécie. De uma forma ou de outra, ficava clara a perspectiva de *branquitude* [1] que presidiu a realização do Congresso. Segundo o cientista brasileiro, por efeito da evolução e da entrada de imigrantes europeus, levaria três gerações ou um século para que o país se tornasse evidentemente branco.

O argumento de Lacerda é hoje conhecido (SEYFERTH, 1985 e 2011 ; SCHWARCZ, 2011) e sua participação no encontro torna-se alvo de nossa curiosidade sobretudo porque ele incorporou em seu artigo, *Sur les métis au Brésil* (LACERDA, 2011 [1911]), uma imagem do quadro *A redenção de Cam*. De autoria de Modesto Brocos, a tela recebeu a medalha de ouro no momento em que veio a público pela primeira vez, 16 anos antes do Congresso, na Exposição Geral de Belas Artes de 1895.



Fig. 1 : Modesto Brocos. **A redenção de Cam** (1895). Óleo sobre tela, 199cm x 166cm. Rio de Janeiro : Museu Nacional de Belas Artes.

A pintura é um retrato de família em três gerações, marcado pelas distintas gradações de cor entre as personagens : à esquerda, a avó negra ; ao centro, a mãe, "mulata", que carrega um bebê branco no colo ; à direita, o presumido pai da criança, também branco. À primeira vista, a cena parece a ilustração perfeita para a tese de Lacerda, sintetizada por ele na legenda da imagem : "*O negro passando a branco, na terceira geração, por efeito do cruzamento de raças*" (LACERDA, 2011 [1911]). O texto sugere que o cientista estaria traduzindo a tela em termos do darwinismo social e imprimindo-lhe o conceito de "evolução" da espécie que, nesse caso, seria resultante de uma "seleção sexual", a seu entender promotora do embranquecimento. A brancura, nesse contexto, era associada à ideia de perfectibilidade.

Fato é que o episódio colou-se à tela, tornando-se uma espécie de tradução dominante sobre seus sentidos nos períodos subsequentes. No presente artigo, sem perder de vista a relação estabelecida entre o quadro e *Sur les métis au Brésil* - o texto apresentado no Congresso mencionado, em que João Baptista de Lacerda expõe sua teoria do embraquecimento -, procuraremos discutir um aspecto ainda negligenciado de *A redenção de Cam*, qual seja : se a ideia de *raça* se destaca entre as dimensões temáticas da pintura, que foi produzida num contexto de difusão irrestrita do imaginário racialista junto à opinião pública brasileira (Cf. SEYFERTH, 1985 ; STOCKING, 1987 ;

SCHWARCZ, 1987 e 2005 ; SKIDMORE, 1989 ; CORRÊA, 1998 ; GUIMARÃES, 1999 ; HOFBAUER, 2006), sua articulação com marcadores de *gênero* e *sexualidade* é igualmente fundamental para tal composição. É à luz da confluência desses marcadores sociais de diferença - raça, sexualidade e gênero - que procuraremos compreender aquilo que identificamos como o problema pictórico (BAXANDALL, 2006) que a tela procura endereçar. Nutrimos a hipótese de que o artista estaria, por meio do quadro, elaborando uma tese própria sobre o embranquecimento, num período bastante anterior às formulações de Lacerda. A *intenção* da pintura seria, nesse sentido, propor um modelo de corporalidade - sobretudo feminina - que fizesse jus à ideia de embranquecimento, corrente e ao mesmo tempo polêmica no Brasil da Primeira República.

É digno de nota que, no marco de tal projeto, as duas personagens não-brancas em cena sejam mulheres : avó e mãe estabelecem uma oposição de cor evidente com relação à figura paterna e ao menino. Se o pai pode parecer estrangeiro, ou também afastado da natureza local - note-se que, numa alusão a progresso, construída pela metáfora do chão de pedra contra o de terra, ele pisa a parte pavimentada do solo e dá as costas para as demais figuras em cena -, mãe e filha fariam parte da mesma "cadeia evolutiva". Na medida em que o bebê e o pai podem ser vistos como brancos e do sexo masculino, parece haver na genealogia dessa família uma dupla ruptura : racial, mas também de gênero. Se é verdade que o movimento percorrido pela obra vai do negro ao branco, em conformidade com as projeções de uma vertente do pensamento racista do período, que apostava no branqueamento, é possível pensar que o quadro tem gênero definido : uma vez que o futuro racial da família em cena é um menino branco, o quadro procura exprimir, através da configuração raça/gênero, um certo olhar masculino de cumplicidade entre cavalheiros, assentado no impulso a confirmar a paternidade (branca) da criança. Além disso, a tela privilegia uma mestiçagem ordenada pelo par mãe negra/mulata e pai branco - e não o contrário, o que coloca a figura masculina no papel de elemento definidor do processo.

Trata-se, entretanto, de um tipo de afirmação da masculinidade mais afastado de um padrão *voyeurista* (MULVEY, 1989). Por esse termo, pensamos nesse momento em certos nus femininos em voga no século XIX, bem ilustrados por certas imagens orientalistas. O voyeurismo, aqui, diria respeito a um tipo de olhar voltado ao deleite visual do espectador em face do corpo das odaliscas em cena. Em *A redenção de Cam*, as duas mulheres em cena têm os corpos totalmente panejados, de modo que sua apreciação parece dever pouco a um olhar de viés erotizante. Tendo esses elementos em vista, o artigo se pergunta se a abordagem não-*voyeurista* da presença feminina em *A redenção de Cam* estaria buscando destituir de sentido o desejo masculino do espectador e por que, discutindo as implicações dessas escolhas artísticas no que concerne à construção de uma imagem para as mulheres não-brancas em cena. Hora de chegar mais perto dos aspectos aqui anunciados, mas não sem antes introduzir algumas informações sobre Modesto Brocos.

## 1. Sobre Modesto Brocos

Nascido em 1852 em Santiago de Compostela, na Galícia, Espanha, Modesto Brocos era membro de uma família de artistas [2]. Na infância, ele recebeu instrução de seu irmão, o escultor e gravador Isidoro Brocos e uma primeira formação artística na Real Sociedade de Amigos do País, o único centro de Santiago que oferecia tal possibilidade naquele momento.

Segundo conta Massé, a situação desfavorável para uma inserção artística na Galícia - onde mesmo as instituições de ensino eram incipientes - teria impellido Modesto Brocos a deixar o país rumo à América do Sul em 1871. Tendo residido primeiro em Buenos Aires, ele desembarca no Rio de Janeiro aos 20 anos. Já gravurista experiente [3] e com alguma formação em pintura e escultura, Brocos colabora na capital do Império com periódicos nacionais, como *O Mequetrefe*, jornal republicano de sátira política, e atua como correspondente para publicações como *La Ilustración Española y Americana* ; *La Ilustración Gallega y Asturiana* ; e *La Ilustración Artística*.

Na "terra do Cruzeiro" (BROCOS, 1915), ele permanece entre 1872 e 1877, quando frequenta como aluno livre as aulas de Victor Meirelles e Zeferino da Costa na Academia Imperial de Belas Artes. Sobre essa época, Brocos comenta que o primeiro dos professores brasileiros foi quem propôs aos alunos pintarem uma versão do episódio bíblico que posteriormente serviria de tema para *A redenção de Cam* (BROCOS, 1915) - o que indica que entre 1875 e 1877 o artista já pudesse estar pensando sobre o quadro que, 20 anos depois, seria premiado com a medalha de ouro da Exposição Geral de Belas Artes. Meirelles, aliás, foi o autor de conhecidas pinturas em que a caracterização dos tipos locais era central para a composição da cena, como se pode notar em telas como *A batalha dos Guararapes* [Fig. 2] (em que a presença dos negros e indígenas é marcante) e *A primeira missa* [Fig. 3] (celebrada na tela com largo contingente de indígenas). Visto que à sombra das composições paira a ideia das três raças fundadoras da nação brasileira, ao gosto da historiografia de Von Martius, há uma preocupação de Meirelles com investigar tonalidades e traços característicos de cada grupo racial [4].

No Brasil, portanto, Brocos encontrou um ambiente capaz de aguçar o interesse pela temática que combinava as narrativas épicas ou bíblicas com tipos locais, o que impunha o desafio de explorar distintas tonalidades de tons terrosos na caracterização da pele de personagens típicas.

Já em 1877, o pintor deixou o país rumo à Europa. Ali, estudou na Escola de Belas Artes de Paris e também passou por Roma, onde frequentou o Circolo Internacional e a Academia Chigi. A formação posterior no Velho Continente parece tê-lo afastado do modelo romântico nacionalista em voga na Academia Imperial na segunda metade dos anos 1870, reforçando uma inclinação ao realismo e à experimentação com outras tendências do período.

Expliquemos um pouco melhor : na França, ele passa pela Escola de Belas Artes em dois momentos distintos : de 1877 a 1879, é aluno de Henri Lehmann (1814-1882) [5], que por sua vez se formara no ateliê de Ingres ; e de 1881 a 1883, estuda com Ernest Hébert (1817-1908) [6] - primo de Stendhal e que aderiu a uma experimentação com diversos estilos, notadamente, o realismo/naturalismo e o simbolismo, tão em voga naquele fim de século. Em ambos os momentos, Brocos investe recursos próprios na formação, de modo que não deixa de trabalhar como gravador para sobreviver.

Entre os momentos de formação junto a esses artistas, Brocos retorna à Espanha, onde ingressa, em 1879, na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tornando-se também um integrante do ateliê do pintor Federico Madrazo y Kuntz (1815-1894) [7], em Madri. Assim, ele fica na capital espanhola até a 1881 ; neste mesmo ano volta a Paris e se torna aluno de Hébert ; e em 1883, recebe uma bolsa da Deputação de A Corunha para estudar em Roma, onde frequenta também a chamada Academia Espanhola de Roma (ANGELI, 1939 ; e DAZZI, 2006). Logo, sua formação combina a tradição herdada de Jean-Baptiste Dominique Ingres - em especial, através de Madrazo, mas também de Lehmann -, com um realismo/naturalismo típico do contexto europeu de fim de século, que foi explorado por Hébert. Além disso, é importante destacar o caráter marcante do realismo na Espanha do período, constituído como um estilo voltado à valorização do local/provincial em contraposição à capital e a Paris (PENA, 1993) - e que também cumpriu um papel marcante na formação de Brocos, cujo irmão aderiu à tendência.

Merece destaque nesse período de formação europeia o contato de Brocos com o pensamento determinista, ensinado na Escola de Belas Artes de Paris por Hippolyte Taine (1828-1893), de quem o artista fora aluno (BROCOS, 1915) [8]. Taine, filósofo e historiador positivista de grande influência no último Oitocentos, defendia que a história era regida por leis naturais. A elucidação dos fatos históricos, segundo o teórico, dependeria da compreensão de vários determinismos, como o meio (clima, geografia), a "raça" (grupo humano determinado fisiologicamente) e o estágio de evolução de um dado grupo social. A arte, por sua vez, mantinha com esses fatores uma relação direta no pensamento de Taine, servindo como expressão das determinações particulares que incidiriam sobre uma dada sociedade (NORDMANN, 1992 ; e MURRAY, 2003).

O determinismo, como se sabe, foi uma corrente filosófica das mais importantes na constituição do realismo e do

naturalismo na literatura e nas artes. O nome de Taine, aliás, chegava a ser citado pelos romances dessas vertentes, em momentos de grande tensão dramática em que as personagens se descobriam *determinadas* por leis naturais que não controlavam - sua constituição biológica, a natureza, o ambiente, as forças psíquicas e mesmo a posição social eram responsáveis por seus comportamentos e pelo destino que lhes aguardava. Um exemplo é a série de 20 romances intitulada *Les Rougon-Macquart*, publicada por Émile Zola (1840-1902) entre 1871 e 1893, cujo subtítulo era *História Natural e Social de uma Família no Segundo Império* [9]. Na composição desse romance, Zola - o inventor da ideia de "romance de tese" - buscou aplicar preceitos deterministas de Taine e também o positivismo de Comte e elementos do darwinismo social. No Brasil, país onde a literatura antecipa a "moda cientificista" (SCHWARCZ, 2004, p. 32), tem-se um grande expoente da tendência em *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo (1857-1913) [10], mas também merecem menção *O mulato* (1881), do mesmo autor, e romances como *O Chromo* (1888), de Horácio de Cavalho (1857-1933) ; e *A Carne* (1888), de Júlio Ribeiro (1845-1890). Na pintura francesa, Édouard Manet (1832-1883) foi o artista eleito pelo próprio Zola como o grande expoente do naturalismo. Comentaremos mais adiante duas de suas pinturas.

A vasta circulação do determinismo no final do século XIX e o fato de Brocos ter sido aluno de Taine no principal centro mundial de ensino artístico de seu tempo, a Escola de Belas Artes de Paris, indicam o quanto essa teoria esteve em voga e o quanto adquiriu importância para a arte do período. Assim, não deixa de ser importante destacar um diálogo de *A redenção de Cam* com o determinismo do período, que parece perfeitamente ajustado à ideia do embranquecimento presente na tela.

Além disso, a formação sólida adquirida por Brocos na Europa é um indício importante, que permite auferir o contato do pintor com as tendências artísticas de sua época. Em Paris, Roma e Madri, as academias que Brocos frequentou consistiam em espaços de transmissão de conhecimentos convencionais, mas também - em especial no primeiro caso - de incorporação de tendências e experimentação por parte dos artistas, que procuravam renovar o antigo método. Merece atenção o fato de que tendências e métodos que haviam sido novidade nos anos 1840, 1850, 1860 e 1870 - como o realismo, o naturalismo, o orientalismo, o romantismo e o impressionismo - já estavam bastante presentes na formação acadêmica a partir dos final dos anos 1870.

## 1. Do embranquecimento

*A redenção de Cam* propõe, por seu nome, a inversão de um episódio bíblico, o *Genesis 9*. Nessa passagem, Cam expõe a nudez de seu pai, Noé, aos irmãos Sem e Jafet e, por isso, é condenado pelo patriarca, juntamente com seu filho Canaã, a ser escravo daqueles últimos.

As exegeses do *Genesis 9* promovem uma transformação significativa do episódio escritural. A principal modificação se dá entre o final da Idade Média e o início da era moderna. Num momento de expansão da Cristandade ocidental rumo à África, à Ásia e, posteriormente, às Américas, a passagem passa a ser utilizada como justificativa para a escravidão dos africanos, vista como "natural" pelos europeus. O mecanismo que permite tal modificação estrutural é que a pele de Cam (e seus descendentes) se torna, nessas interpretações, negra. Ao mesmo tempo, Sem passa a ser associado à Ásia e Jafet é descrito como branco. Como se vê, há um claro discurso que usa cor como marcador e assim associa tonalidades a hierarquias históricas e políticas.

Se na reinterpretação temporal do episódio ocorre o enegrecimento da personagem amaldiçoada, a tela de Brocos ilustra o movimento contrário. Produto de um momento ainda bastante próximo da emancipação no Brasil, *A redenção de Cam* propõe uma leitura original do episódio bíblico, mostrando um caminho para reverter a maldição de Noé, pois ao invés de "enegrecidos", os supostos descendentes de Cam são branqueados na imagem.

A ideia de embranquecimento, em realidade, encontra uma longa tradição em solo nacional. Se a formulação mais conhecida de uma tese científica sobre o assunto no Brasil é de João Batista de Lacerda (1911), diversos autores têm concorrido para mostrar a antiguidade, no pensamento euro-americano, da noção de branqueamento e suas implicações para a construção da identidade euro-americana (SOLLORS, 1999 ; GOLDENBERG, 2003 ; HOFBAUER, 2006), reforçando a longa duração e as transformações sofridas no correr de séculos pela ideia ou imagem da mutação racial de negro a branco, no avançar das gerações.

À sombra das reinterpretações do Genesis 9, o embranquecimento surge como uma possibilidade empírica e um problema teórico para autores que procuram compreender a capacidade da pele de escurecer ou clarear. Séculos de elaborações conceituais produzem explicações que apostam na influência do clima (quanto mais quente, mais escura a pele), nos efeitos da conversão ou não ao cristianismo (a fé cristã embranquece) e também nas uniões interracialis (que, segundo tais argumentos, poderiam ser responsáveis pelo clareamento da pele). Se em eras precedentes, a religião foi a principal via de explicação para esses fenômenos, o século XVIII e, sobretudo, o XIX vão ampliar o papel da ciência na justificativa para tal assunto. E se em muitas partes (certos países de língua espanhola, por exemplo) se afirmava ser impossível recuperar a brancura perdida, no Império português e no Brasil, o embranquecimento completo se torna aos poucos uma crença arraigada e uma tese que angariava confiança junto à opinião pública.

Um aspecto destacado para a compreensão do recrudescimento, em escala, desse tipo de debate é sua tendência a estabelecer hierarquias sociais, com o propósito de afirmar a superioridade branca e a empreitada colonialista europeia. O século XIX leva ao extremo o desejo de diferenciação e de estabelecimento de hierarquias, ao adotar modelos explicativos assentados sobre o darwinismo social, o evolucionismo e o determinismo, que consideram a inferioridade dos não-brancos como uma característica biológica essencializada. Nesse momento, como destaca Miskolci (2012), se cria um ideal de branquitude que percorre diferentes discursos, como os políticos, médicos e literários, e que se assenta sobre a ideia de branqueamento como um projeto de transformação a um só passo demográfica e moral. Segundo esse autor, no Brasil a definição de "desejo" joga um papel fundamental junto ao ideal nacional branqueador.

Num contexto marcado pelo fim da escravidão, "o desejo da nação conduzia um projeto de hegemonia política que encarava a sociedade como uma realidade biológica, racialmente classificável e cuja harmonia dependia de seu embranquecimento (MISKOLCI, 2012, p. 39). Além disso, "esse projeto político racializante dependia do controle das relações sexuais, ou do que hoje chamamos de agenciamento do desejo. Os saberes hegemônicos esmeravam-se em identificar, classificar e criar meios de disciplinamento das uniões consideradas 'indesejáveis' segundo os valores da época (idem, ibidem, p. 40).

Guardados os contornos particulares assumidos pela ideologia do embranquecimento ao final do século XIX, ela é, portanto, produto e produção de uma larga tradição de pensamento, que frutificou em território nacional desde os tempos coloniais, de modo que a tela de Brocos representa, de fato, uma variante pictórica desse problema de longa duração. Mais especificamente, é possível entender o quadro como um marco na história do branqueamento, produto de um país republicano e ainda muito próximo da emancipação de 1888. Desse modo, a imagem também articula o debate sobre a questão racial às preocupações correntes quanto à incorporação dos ex-escravos à ordem livre do país - a exemplo do que fariam diversos teóricos, cientistas e literatos, interessados em tecer projeções quanto ao futuro de uma nação marcada pela grande presença de populações não-brancas, que cada vez mais passam a ser consideradas como *raças* inferiores e impuras. Desafiados pela ascensão mundial dos cientificismos racistas no Brasil, a partir da década de 1870, estes intelectuais se propunham a encontrar uma explicação que mostrasse as possibilidades de desenvolvimento de um país com tal composição populacional. Assim, ao lado do liberalismo político e de alguns projetos de cidadania alargada, proliferaram os discursos raciais, que criavam novas diferenciações, agora pautadas na biologia. Importa assinalar, porém, que a exaltação do embranquecimento não foi a única saída encontrada pelos teóricos e que muitos discordavam desta tese. O médico maranhense Nina Rodrigues [11], por exemplo, era avesso à mescla racial, preferindo exaltar a superioridade das raças que



considerava "puras" e afirmar a inferioridade dos "mestiços".

De todo modo, se o período era de intensas mobilizações científicas, a solução proposta pela pintura é original : em seus atributos formais, o quadro apela para uma interlocução com a iconografia cristã, aludindo, dessa forma, às natividades ou imagens da Sagrada Família. *A redenção de Cam* parece apostar, portanto, na religião, mais do que na ciência, como elemento legitimador de sua perspectiva. Quiçá, esteja aí uma particularidade do olhar expresso na cena para uma perspectiva evolucionista de corte religioso, mais do que propriamente "científica". Outro ponto interessante da cena é que, segundo mencionamos anteriormente, as personagens não-brancas do quadro são mulheres. Tudo se passa, portanto, como se fossem voluntárias de um processo branqueador. Assim, a pintura reforça a imagem de um "casal miscigenador" formado pelo homem branco e figuras femininas não-brancas - negra e, notadamente, mulata. Como observa Moutinho (2003), esse par é predominante nas teorias clássicas sobre o Brasil [12]. Se essas mulheres, portanto, têm seus corpos como lócus de indagações de caráter mais científico sobre o processo embranqueador, ao constituir uma associação tão direta entre raça e gênero, o quadro mantém o homem branco na posição de superioridade : é pólo ativo do embranquecimento e da ação reprodutora e isso fica claro na medida em que os atributos de cor e sexo do menino parecem confirmar sua paternidade. As atitudes corporais das duas mulheres também conferem passividade à posição de ambas, na medida em que parecem agradecer pela dádiva recebida.

Diante das hierarquias entre gênero e raça que se estabelecem no interior do paradigma do embranquecimento, é inegável que as mulheres não-brancas em cena constituem personagens que devem ser observadas com grande atenção. Procuraremos a seguir compreender os modelos consolidados e vigentes no período para a representação da mulher negra, com os quais a tela de Brocos poderia estar dialogando. A partir desta perspectiva, acreditamos será possível compreender melhor a abordagem particular de *A redenção de Cam*.

## 2. Modelos possíveis : o olhar voyeurista

A composição do "casal miscigenador" em cena no quadro não deve ser vista como fortuita e remonta a um modelo de masculinidade que, ao longo do Oitocentos, foi sendo constituído por meio da articulação entre raça e gênero/sexualidade, num contexto fortemente marcado pela expansão e renovação dos colonialismos, quando o controle do desejo torna-se uma estratégia de primeira importância na afirmação dos imaginários nacionais [13]. Mas se a definição do branco heterossexual como homem-modelo ou universal se reafirmava como padrão pelos discursos colonialistas, as relações que se estabeleciam entre esta figura-síntese da masculinidade finissecular, as mulheres - brancas ou não - e os homens não-brancos eram variáveis, de local a local.

A pintura francesa, como se sabe, teve um papel decisivo na elaboração em torno dos ideais masculinidade e branquitude oitocentistas, com larga influência sobre a produção artística mundial. Dois exemplos têm sido abordados pelos especialistas como paradigmáticos, estabelecendo diálogos originais com determinados *contextos mentais* (GOMBRICH, 2007) [14] identificáveis no período : o harem imaginado pelos orientistas - com destaque para o modelo estabelecido por Eugène Delacroix - e o quadro *Olympia*, de Édouard Manet. Em todos os casos, trata-se de observar pinturas que estabelecem diálogos sugestivos com a constituição de um universo colonial e dotam a mulher negra de função e sentido específicos quando figurada em seus quadros.

Compreender um pouco melhor o que poderia estar por trás da caracterização das mulheres negras nas telas de Delacroix e Manet, em específico, mas também na pintura orientalista francesa de maneira mais ampla, permitirá também refletir sobre motivações particulares ao quadro de Brocos e a solução original que encontrou para incorporar as mulheres não-brancas à tela *A redenção de Cam* : como argumentaremos, o pintor espanhol utiliza *esquemas* (idem, ibidem) pictóricos contrastantes com relação a tais modelos para caracterizar as mulheres presentes em seu quadro, ambas não-brancas.

Começamos por Delacroix, artista que compartilhou com seu público a fantasia de adentrar no harem algeriano (sobre tal fantasia, ver NOCHLIN, 1983 ; POLLOCK, 1999 ; GRIGSBY, 2001 ; ALLOULA, 1986 ; PLATO, 2002 ; KALMAR, 2004), e brindou seus contemporâneos com uma visualização privilegiada de seu interior, em *Femmes d'Algier dans leurs appartements* (1834).

É já conhecida a história da viagem do pintor, amplamente registrada em seus diários. Em 1832, ele acompanhou o conde de Mornay - enviado especial do rei francês, Louis Philippe - em missão diplomática ao Marrocos, onde foram recebidos pelo sultão Abd-er-Rahman, permanecendo nas cidades de Tanger e Meknès durante dois meses. Ao deixar o país, colônia francesa, os viajantes passaram por Cádiz e Sevilha (Espanha) e, após poucos dias em Oran, na Argélia, retornaram à França (Cf. GUARALDO, 2011). Foi na Argélia que Delacroix recebeu a aguardada autorização para visitar o harem de um corsário turco. A visita o inspirou a compor a famosa pintura *Femmes d'Alger dans leurs appartements* (1834) [fig. 4], que mostra três mulheres argelinas de pele clara sentadas no interior do harem e sua criada negra - que se vê de costas e de perfil.

Segundo Grigsby (2001), antes mesmo da partida rumo à África, Delacroix nutria uma curiosidade aguda pelas mulheres muçulmanas, sobretudo da Argélia. No Marrocos, o pintor descobriu-as inacessíveis. A impossibilidade de estar com essas mulheres tornou-se um obstáculo para um artista cuja definição de masculinidade estava intimamente ligada à visão que ele tinha sobre seu *métier* : para Delacroix, opositor ferrenho da cultura homosocial do estúdio de Jacques-Louis David (idem, ibidem, p. 82), a pintura era tida como a prática do intercurso sexual.

Disto resultou uma série de adaptações na obra produzida no Marrocos pelo artista : se as muçulmanas não lhe abriam as portas, as judias se tornavam seu modelo feminino prioritário. "*Of course, the painter had immediately recognized that Jewish women were no more sexually accessible than 'Moorish' women*", escreve Grigsby, "*but at least (&hellip;) they were visible to him*" (GRIGSBY, 2001, p. 78.). Além delas, restavam evidentemente os homens que, em troca de dinheiro, aceitavam posar no estúdio do artista.

Assim, na imaginação de Delacroix, ambos os tipos de modelos eram pouco a pouco postos a encenar o papel das muçulmanas e argelinas - habitantes típicas de uma colônia que seu país lutava para conquistar, estas eram as figuras mais desejadas no domínio das fantasias masculinas francesas no momento, segundo informa Grigsby. Se *Femmes d'Algier* é produto de uma operação imaginária de um pintor que jamais teve acesso aos modelos que desejava no norte da África, o procedimento de metamorfose do corpo masculino em feminino na pintura merece atenção, pois revela uma afirmação velada de superioridade do homem branco francês com relação aos homens locais. Não é fortuito, nesse sentido, que os homens argelinos jamais apareçam nessas imagens - consideradas eróticas - ao lado das mulheres, a não ser como eunucos.

Quanto à mulher negra, ela parece refletir a visão expressa pelo artista em seus diários, em que elas são descritas de forma extremamente pejorativa, como excessivas e indesejáveis : Delacroix lhes destaca os traços disformes e a rispidez, sobretudo das criadas que o impedem de entrar no harem. A impressão é transposta a *Femmes d'Algier*, como mostra Grigsby : "*if he had repeatedly noted 'negresses' in his voyage sketchbooks, pausing to describe in both text and image a black woman running toward him with 'tits' [tétons] visible beneath her blouse, he chooses in his Salon painting to turn her away from the viewer*" (idem, ibidem, p. 82.).

Além disso, é digno de nota que, após a deposição do sultão da Argélia pelos franceses em 1834 (o mesmo ano de lançamento de *Femmes d'Alger*), não tardou para que periódicos anti-colonialistas franceses passassem a estampar charges e caricaturas com grande assiduidade, ridicularizando a abertura dos haréns. A mensagem era sempre similar : em vez de encontrar ali as mulheres da fantasia, os aposentos exclusivos do sultão reuniam mulheres negras, gordas e de seios desproporcionais.

Delacroix, portanto, parece ter compartilhado as definições de masculinidade e de branquitude que circulavam na

imprensa do período e estabeleciam correspondências diretas com o projeto colonialista - fossem oriundas dos favoráveis, ou dos críticos da ocupação do norte da África. Nas fantasias produzidas por esse marco, o homem branco francês era colocado em posição de superioridade em relação às mulheres e estas no papel de servi-los. Mais ainda, se as argelinas e marroquinas de pele clara figuravam como objetos do desejo, as negras eram representadas como seu oposto e, assim, sua caracterização lhes negava a dimensão do erotismo. Para efeitos desta análise, o exemplo mostra o quão impensável seria para um homem branco francês do período manter relações afetivo-sexuais com uma mulher negra.

Para além de Delacroix, é importante reforçar que, no que concerne ao orientalismo na pintura oitocentista francesa, muitos nomes poderiam ser lembrados, como Jean-Leon Gérôme; Théodore Chasserieu; Alexandre Gabriel Decamps; e Eugène Fromentin, entre outros. Trata-se, além disso, de um tipo de orientalismo que encontra como marco de origem a colonização francesa da África do Norte - iniciada pela ocupação do Egito pelas tropas napoleônicas, em 1801 - e que, desse modo, ganha expressão pictórica já no trabalho de artistas como Horace Vernet. Também não há como esquecer o nome de Jean-Auguste Dominique Ingres, que também se tornou célebre por suas odaliscas. O que é sobremaneira interessante notar é que, especialmente a partir dos anos 1840, encontramos uma série de pinturas desse gênero que repetem certos esquemas de caracterização das personagens negras, exprimindo diálogos e coincidências com o modelo exemplificado/elaborado por Delacroix. Em especial, destacamos a co-presença de mulheres negras e brancas, estando as segundas alçadas à posição de objetos do desejo e as primeiras à de criadas que lhes serviam de contraste, no plano diegético, tanto em matéria de corporalidade, quanto de papel. Como exemplos, podemos citar as telas *L'esclave blanche* (1888) [fig. 5], de Jules Jean Antoine Lecomte du Noüy e *Le bai turc* ou *Le bain maure* (1870) [fig. 6], de Jean-Leon Gérôme.

Passemos ao exemplo de *Olympia* (1863) [fig. 7]. Segundo Gilman (1985), a presença conjunta de mulheres brancas e negras na produção visual europeia dos séculos XVIII e XIX era tomada como uma espécie de alusão pictórica à sexualidade irrefreada de ambas, configurando uma forma de reapropriação específica de um preconceito nutrido ao longo de séculos pelo pensamento europeu com relação aos africanos. De acordo com esse autor, no século XIX se desenvolve um sistema de notação para o corpo feminino, em consonância com os modelos científicos deterministas. Um topos frequente nesse sistema é que as mulheres supostamente detentoras, sob o olhar da época, de uma sexualidade considerada patológica possuem um padrão de corpo similar ao de Sara Baartman. Essa personagem ganhou popularidade e ficou conhecida como Vênus Hotentote a partir da segunda década do Oitocentos [15], quando tornou-se uma atração na Europa, em shows de variedades coloniais. O traço diferencial de Baartman era a hipertrofia das nádegas - chamada posteriormente *steatopygia*.

Graças a tal característica, Baartman atrairia não apenas a atenção do público de seus shows, mas também a de cientistas como Georges Cuvier e J. J. Virey que, como mostram Jay-Gould (1987) e Gilman (1985), atribuíram a ela uma sexualidade patológica. Na opinião daqueles cientistas, os "sintomas" que possibilitavam identificá-la seriam o tamanho das nádegas e também do órgão genital. Uma operação científica estabelecia-se, então, distinguindo-se os atributos sexuais das mulheres negras daqueles considerados "normais".

Em complemento, a ciência do período estabeleceu outros sinais como indícios de uma sexualidade feminina considerada anormal, como a orelha de Darwin [fig. 8], o excesso de peso, o rosto assimétrico o nariz desfigurado e uma hipertrofia do crânio na região parietal. É o que procuravam mostrar certos estudos produzidos na esteira de uma célebre pesquisa sobre prostituição desenvolvida por Parent-Duchatelet, com destaque para os trabalhos de Cesare Lombroso (GILMAN, 1985). A esses "indícios", juntaram-se outros traços considerados como estigmas da degeneração criminal, que vinculavam cabelos escuros e grossos, as mandíbulas fortes e um olhar fisgado. Nos estudos de Lombroso, a corporalidade negra associava-se ainda mais à criminalidade, à sexualidade e à alienação, todos fenômenos assinalados como "excessivos", e, portanto, fora da curva da civilização.

Na cultura visual do Oitocentos, isto se traduziu em imagens de mulheres negras e brancas lado a lado, apresentando uma ou mais características corporais mencionadas acima, mas também nas composições em que

mulheres brancas, figurando sozinhas, incorporavam tais características [16]. Tem-se no primeiro caso, *Olympia* e no segundo, *Nana* (1877) [fig. 9], ambas as pinturas de Manet.

Na primeira tela de Manet, a branca é representada como uma figura esguia, de quadris estreitos e cobrindo a genitália com as mãos, enquanto a negra apresenta os chamados "sintomas" da sexualidade patológica aos olhos do período : é gorda, tem a orelha de Darwin à mostra e uma fisionomia de traços exagerados. Ao separar do corpo da prostituta os sinais daquilo que era tomado como degeneração, o artista coloca *Olympia* [17] a meio caminho entre a exaltação e a condenação da sexualidade feminina, no dizer de Gilman (1985), ou como uma figura intermediária entre a ordem e a desordem. Interessante notar também o argumento de Clark (1985), que destaca reações exaltadas dos críticos diante da obra, pois nestas apreciações, chamava a atenção a referência à sujeira de *Olympia* e também uma associação entre seu corpo e o de um cadáver, como uma espécie de trocadilho que insinuava o perfil sexual dessa figura. Segundo este crítico, a tela articulava, portanto, marcadores de higiene e sexualidade na construção da personagem-título. A prostituição branca, assim, serviria como uma ponte que distinguiu, mas também interrelacionava representações.

O mesmo não acontecerá em *Nana*. Desta vez, o recurso adotado por Manet é fundir, na mesma personagem, a criada e a prostituta. Bernheimer (2010) e Yee (2010), assim como Gilman, apontam para a criada negra como mais um elemento cênico que indicaria o tipo de sexualidade de *Olympia*. Yee procura avaliar as diferenças entre o momento orientalista e os anos 1870, quando Manet realizou suas pinturas. Se nas telas produzidas no marco do orientalismo o plano era realçar a brancura (e seus atributos) a partir do contraste com a negritude (relação de oposição), na tela de Manet a mulher branca se torna menos branca porque figura ao lado da negra (relação de exemplificação). Segundo a autora, isto se deve ao fato das leituras contemporâneas a *Olympia* apontarem para a sujeira como um traço distintivo dessa figura [18]. Logo,

*the association of Olympia with Africa was apparent in contemporary responses which describe her as 'that Hottentot Venus', exposed like a discoloured corpse, 'a sort of female gorilla, a grotesque in India rubber outlines in black' and 'a sort of monkey'. So the black maid can be seen as compromising her mistress's own whiteness* (YEE, 2010, p. 171).

É digno de nota que em ambos os casos, a mulher negra continua sendo associada ao aspecto negativo da relação : é o oposto da virtude e o mau exemplo, além de constituir o avesso do desejo do homem branco europeu. A diferença residiria no fato de que com Manet a mulher branca em cena também passa a ser alvo de repúdio sob o olhar de seu público.

Os exemplos mencionados a partir das telas de Manet e Delacroix podem ser considerados paradigmáticos em muitos sentidos. Para efeitos deste artigo, eles servem como amostras de um traço frequente na arte ocidental, conforme avalia Pollock. Segundo esta autora, as mulheres negras costumam representar "a space in the text of a masculinist modernist culture in which flourishes an Orientalizing, Africanist fantasy that circulates between artists, their models, and contemporary art historians" (POLLOCK, 1999, p. 287), mesmo no século XX [19].

Como mostram as análises citadas, os dois pintores espelham um olhar branco e masculino em suas pinturas, coincidindo numa certa maneira de subordinar a figura da mulher negra à da branca, ao mesmo tempo em que ambas se tornam objetos sob a mirada do espectador branco, do sexo masculino [20], que as introduz numa escala de desejabilidade. Mulvey (1989) diria tratar-se de um olhar *voyeurista* e seu estudo clássico sobre o cinema de Hitchcock e Sternback se torna uma importante referência para a compreensão de certas estruturas de poder em jogo na composição e apreciação desse tipo de imagens [21].

Segundo a autora, as mulheres nesses filmes desempenham a função de objetos do desejo masculino e, em contrapartida, jamais aparecem no papel de agentes principais da trama. Os personagens do sexo oposto assumem

o papel de protagonistas no desenrolar das ações e decisões tomadas no decorrer da história, ao mesmo tempo em que dispõem de uma figura feminina que lhes serve ao deleite visual/fantasia sexual - ato este desempenhado em cumplicidade com o diretor, a câmera e o público imaginário do filme, supostamente masculino. Isto significa que a obra tem gênero definido e que o gênero modula sua recepção. Logo, "the place of the look defines cinema, the possibility of shifting it, varying it and exposing it. (&hellip;) Going far beyond high-lighting a woman's to-be-looked-at-ness, cinema builds the way she is to be looked at into the spectacle itself" (idem, ibidem, p. 25).

As mulheres que assistem aos filmes, segundo Mulvey, estão sujeitas a compartilhar do olhar masculino numa espécie de identificação transsexuada. Olham para as personagens femininas assim como os homens as veem : no papel de objetos eróticos cobiçados pelo prazer do homem heterossexual. É preciso acrescentar que as figuras tornadas objetos do desejo em cena nesses filmes são brancas. Em outro estudo pioneiro, que convida a reflexões análogas, Teresa de Lauretis (1987) discute as perspectivas de gênero no cinema. De acordo com tal autora, é preciso reformular a relação entre espectador e imagem, substituindo a ideia de que as imagens retratam mulheres pelo reconhecimento de que elas de fato lidam com a construção, de um ponto de vista masculino, de um proto tipo de feminidade.

Por sua vez, bell hooks dará vazão à análise de Mulvey pelo viés racial. Segundo a autora, uma pessoa negra experimenta uma relação particular com os filmes produzidos sob uma perspectiva branca, qual seja, a do olhar trans-racializado : é impelida a ver do ponto de vista dos brancos. Mas a mulher negra, ao assistir a tais filmes, experimenta a um só tempo um olhar trans-racializado e transsexuado. Daí a importância do "oppositional gaze" (olhar oposicional), conceito através do qual bell hooks aponta para a possibilidade da visão crítica :

*Looking at films with an oppositional gaze, black women were able to critically assess the cinemas construction of white womanhood as object of phallogentric gaze and choose not to identify with either the victim or the perpetrator. Black female spectators who refused to identify with white womanhood, who would not take on the phallogentric gaze of desire and possession, created a critical space where the binary opposition Mulvey posits of "woman as image, man as bearer of the look" was continually deconstructed* (HOOKS, 1992, p. 122-123) [22].

O que essas autoras tornam evidente é que certos pressupostos que embasam a produção de determinadas obras traduzem a forma visual assumida por um tipo de sistema de dominação assentado sobre a imagem ; e que essas obras, ao espelharem o padrão dominante, também se convertem em imposições de um modelo de visão por sobre o público. Tornam-se "imagens padrão de referência" (MENEZES, 2005, p. 73), como as define Menezes, que exploram formas "naturalizadas" com o propósito de expressar "os atributos do olhar de quem olha como se fossem expressão cultural do outro que é olhado" (idem, ibidem).

Processo semelhante se passa nas pinturas de finais do XIX. Se Delacroix está mais imediatamente próximo - porque a serviço - da empreitada colonial francesa [23], colocando os corpos das mulheres brancas e das personagens não-brancas (de ambos os sexos) na posição de objetos do desejo (as primeiras) e dominação (todos), o naturalismo de Manet aponta para uma tendência crescente à patologização, em chave científica, da modernidade, em que a anomalia encontra sua forma ideal nos corpos negro e feminino. Ambos os modelos mobilizam uma aproximação entre mulheres brancas e as populações representativas de um universo não-branco, por meio da caracterização fisionômica/anatômica e aproximação espacial. Além disso, os artistas exploram o uso de um *esquema* fundamental para a composição corporal das mulheres : a forma inspirada em Sara Baartman e outros elementos considerados naquele tempo como indícios físicos da patologia sexual - não podemos esquecer que a criada de *Les Femmes d'Algier&hellip;* aparece de costas, o que permite visualizar os contornos de suas nádegas e quadril e tem a orelha esquerda à mostra. Também não podemos esquecer do uso alargado das imagens produzidas pela antropologia criminal - os quadros sinópticos - e do desenvolvimento da caricatura, basicamente vinculados a esse tipo de produção.

Brocos, como argumentamos, se propôs a abordar, por meio da pintura, o problema do embranquecimento - e se isso procede, ele deverá ter procurado formas capazes de fazer um elogio à mescla racial branqueadora, explorando um modelo capaz de atender suas intenções. Voltaremos agora para *A Redenção de Cam*, com o intuito de compreender melhor seu projeto.

### 3. Diálogos possíveis e o olhar não-voyeurista de A redenção de Cam

*A redenção de Cam* é pintura afeita a uma composição que preserva um sistema de notação realista, em chave alegórica, ou seja, um realismo que anuncia significados secundários através de uma elaborada simbolização que não deve ser vista como fortuita (FLETCHER, 1995). No que se refere às figuras femininas em tela, o pintor adota uma mirada não-voyeurista, que dialoga por contraposição com um modelo de sexualidade feminina distinto daquele explorado por Delacroix, os orientalistas e o Manet de *Olympia*.

A aparição de mulheres negras e das chamadas mulatas na pintura brasileira do Oitocentos tardio é escassa [24]. Tem-se, como parte dos poucos exemplos mais conhecidos, *Negra* (1891) [fig. 10], de Almeida Júnior (1850-1899) [25]; *A Quitandeira* (s.d.) [fig. 11] e *Monjolo* (c. 1895) [fig. 12], de Antonio Ferrigno (1863-1940) [26]; e *Feiticeira* (1890) [fig. 13], de Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896) [27]. Posteriormente, a partir de 1900, aparecem outros quadros em que figuram personagens negras e/ou mestiças, do sexo feminino. Há, além disso, outros quadros de autoria de Brocos, como *Engenho de mandioca* (1892) [fig. 14]; *Crioula de Diamantina* (1894) [fig. 15]; e *Feiticeira* (1895) [fig. 16], em que o artista parece explorar modos diferentes de pintar mulheres negras.

Dentre as pinturas citadas, apenas a de Bandeira, artista negro, possui um olhar que poderia ser qualificado como voyeurista - ainda assim, é digno de nota o fato deste ser um retrato, em que a intenção não é apreciar o corpo da modelo, mas sim seu rosto (a forma retrato, aliás, é um recurso interessante e pouco utilizado na representação de mulheres não-brancas nesse período). As telas de Ferrigno, italiano radicado em São Paulo, mostram o cotidiano de trabalhadoras negras, em estilo naturalista.

Certos quadros de Brocos também constituem cenas de trabalho, de naturezas distintas: *Engenho* segue um padrão mais próximo do realismo/naturalismo; *Crioula* faz uso de técnicas impressionistas de uso da cor; e *Feiticeira* remete mais diretamente ao modelo orientalista e aposta na deformação do corpo da encantadora de serpente negra em cena, perfazendo uma relação de exemplificação quanto à moral da mulher branca, tal como apontado por Yee (2010), sobre *Olympia*. *Negra*, de Almeida Júnior, introduz em cena uma figura enigmática, cujas formas se diluem no ambiente, como se anunciassem seu próprio desaparecimento.

Assim, todas essas composições fogem ao padrão exemplificado por Delacroix, pelo orientalismo e por *Olympia*, de Manet. Seguindo o marco proposto pelo historiador Albert Boime (1990), poderíamos pensar que tais imagens procuram de alguma maneira responder, no período imediato do pós-emancipação, ao problema da integração do negro à ordem livre. A maioria aborda o trabalho como uma forma de incorporação social. Trata-se de marcar novas divisões sociais, pautadas numa hierarquia quase natural, porque biológica. Tudo lembra ao modelo criado por Spitzer (2001), que mostra como após um período de final dos modelos de cativo, o final do XIX anunciou o "embarço da exclusão", agora naturalizada.

Imagem voltada à contemplação reverente, *Feiticeira*, de Bandeira, parece nutrir uma preocupação distinta, oferecendo um papel comumente indisponível para as mulheres negras na pintura. Não obstante, há que se observar que a personagem em cena pode ser descrita como mulata, uma figura que assume um papel distinto no imaginário brasileiro do período, como comentaremos mais adiante. *Negra*, de Almeida Júnior, e *A redenção de*

*Cam*, apesar das evidentes diferenças de estilo e abordagem, delineiam um tema comum, qual seja, o desaparecimento da população negra. Na tela do primeiro artista, apenas sugere-se a tristeza da personagem em cena que, sentada à soleira da porta, é marcada pela falta de nitidez. Na pintura de Brocos, o desaparecimento será a contrapartida do embranquecimento, tornado palpável na tela. Entretanto, *A redenção de Cam* se diferencia dessas telas por outros elementos. Passemos a uma análise de suas particularidades.

Em primeiro lugar, é preciso destacar que evidentemente esta não é uma cena de trabalho, mas sim um retrato de família, conforme apontamos. Interessante notar como o artista situa o registro da vida privada numa ambientação simples, de paredes de pau-a-pique, em cujo interior se nota um varal com roupas estendidas. Quem sabe, a transitoriedade que certos teóricos do período atribuíam à população mestiça (que não era considerada como portadora de uma "raça", uma vez que não tinha caráter estável) [28] pudesse aí ser comparada ao caráter frágil e provisório da habitação? Em segundo lugar, as mulheres no quadro - uma negra e uma mulata - não dividem o espaço pictórico com personagens brancas do sexo feminino, mas sim com um bebê e um homem branco, com quem a mais jovem manteria um relacionamento afetivo-sexual de caráter formal: basta notar a mão esquerda, em tamanho propositadamente exagerado, em que se vê uma aliança. Sobre esse ponto, vale assinalar que uma das primeiras medidas da República foi aprovar o casamento civil como forma de contestação ao padroado e da afirmação da necessária separação entre igreja e Estado. O novo regime nasceu para se opor à extinta monarquia e tentava guardar para si valores como a cidadania, a igualdade e certos preceitos civis, contrapostos aos princípios da igreja católica. Hoje sabemos que a Primeira República prometeu a inclusão, mas acabou entregando a exclusão social, e a adoção de práticas marcadas pelo determinismo racial e biológico (cf. CARVALHO, 1985; LESSA, 1988a e 1988b; e SCHWARCZ, 2012). Nesse sentido, o branqueamento era exibido como uma conquista, ao lado do casamento civil, e dado fundamental em uma sociedade que se queria urbana, cidadã e emancipada. Há, nesse sentido, um aceno para a nova ordem na pintura, dado pela aliança que simboliza uma relação matrimonial estável, contrariando qualquer ideia de uma união ilícita.

Longe das representações que projetam a insinuação de uma sexualidade patológica sobre as personagens femininas não-brancas, um aspecto fundamental para a composição da tela é seu diálogo formal com a iconografia cristã, que aponta para preceitos morais considerados na época como modelares: há uma homologia entre a mãe que carrega o bebê e a Virgem, com o menino Jesus no colo; a avó e os anjos, que na imagística do cristianismo intermedeia por meio do gesto a relação entre o plano terreno (visível) e o divino (invisível); e entre o pai da criança e José.

A referência à iconografia cristã possibilita, ainda, afastar a imagem de padrões femininos presentes do modelo orientalista e/ou naquele exemplificado por Manet, tornando-as mães de família. A avó torna-se emblemática ao exibir sua fé em cena, em performance ajustada à imagística cristã. Ambas encontram-se completamente vestidas, como as mulheres bíblicas, cujos corpos cobertos perfazem uma alusão à ideia de pureza, que remete à caracterização da Virgem Maria. Outros detalhes nessas figuras também reforçam a mesma mensagem. Começamos pela avó negra, em que sobressai a pose rígida de estátua. A dureza postural e o rosto, pintado como uma mancha de cor marrom escura, uniforme e justaposta ao fundo da cena alude às figuras de argila e à qualidade rústica de algumas santas populares - e insinua a imagem da virgem negra. A personagem poderia lembrar também a madeira tosca, numa alusão aos santos populares feitos com esse tipo de material.

Se o ícone religioso opõe-se, via imaginário cristão, à ideia de hiperexcitação sexual presente nas pinturas que adotam o esquema corporal de Sara Baartman, é digno de nota que, ainda assim, ela seja alusiva à sexualidade. Segundo Knight, é no Oitocentos, paralelamente à aparição na Europa da Vênus Negra como objeto de ciência (e curiosidade pública), que a Madona negra, cultuada durante séculos pelos cristãos, torna-se a patrona da fertilidade. A autora também pondera que os dois ícones constituiriam dimensões complementares da expansão do colonialismo europeu na África, afirmando que a relação da virgem negra com a fertilidade encontra conexões com os estereótipos da mulher negra de sexualidade exacerbada (KNIGHT, 2011) [29].

É particularmente importante a vinculação entre a santa negra e a fertilidade : enquanto no período eram frequentes as insinuações de infertilidade, científicas ou não, que rondavam figuras como Baartman e, no Brasil, particularmente as mulatas [30], a associação entre as mulheres presentes na pintura e a imagem cristã reforça o argumento em defesa do embranquecimento : mostra que se trata de um fenômeno possível, ao apontar para a fertilidade dessas figuras. Isso é acentuado na composição da jovem mãe em cena, mulata que, de todas as personagens, é a que mais se aproxima da representação canônica da Madonna com o menino Jesus no colo. Contrariamente a teses como as de Paul Broca e Nina Rodrigues, que apostavam na ideia de infertilidade do mestiço, portanto, a avó poderia estar agradecendo aos céus pelo milagre da procriação, que lhe teria brindado com o nascimento do neto. Além disso, a figura da velha senhora também sugere outra sobreposição : no catolicismo brasileiro, a virgem negra é considerada a protetora dos escravos - como discute Knight. Os pés descalços da avó em cena, nesse sentido, são índices importantes, pois sugerem que ela própria teria sido escrava [31].

Logo, se a pintura toca no tema da sexualidade da mulher negra e da mulata, a envolve num paradigma moral cristão. Brocos contrapõe-se, desse modo, ao modelo orientalista, à produção visual que incorpora o esquema corporal de Sara Baartman e, também, a um terceiro marco conceitual, definidor da imagem dessas mulheres não-brancas junto à opinião pública nacional. Referimo-nos aos escritos da ciência e literatura brasileiras, largamente circulantes na imprensa do período.

Apesar do artigo mencionado de João Batista de Lacerda ser apenas de 1911, em 1890 Sylvio Romero [32] publicava sua *História da Literatura Brasileira*, afirmando que no futuro do Brasil, prevaleceria um tipo de mestiço que dificilmente se distinguiria do branco [33]. A preocupação com o futuro racial do país aparecia com frequência na imprensa nacional e modulava o texto de folhetins como *O mulato* (1881) e *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo ; ou ainda, *Escrava Isaura* (1872) - romance abolicionista, bastante anterior, de Bernardo Guimarães. No entanto, essas obras caminhavam em direção diferente daquela tomada por Brocos.

Os romances de Aluísio Azevedo reforçavam imagens de negras de moral sexual pouco cristã, como Bertoleza e Leonor, e com fim trágico, como a mãe de Raimundo, personagem-título de *O mulato* e a própria Bertoleza. O corpo dessas figuras é alusivo ao modelo apontado por Gilman (gordas, de quadris largos) ou, pelo contrário, excessivamente magro - o que era tomado como anormal. Já a personagem mulata de *O Cortiço*, Rita Baiana, também possui atributos do esquema corporal extraído dos estudos sobre a sexualidade feminina comentados por Gilman, notadamente, os quadris largos [34]. A personagem também é aparentemente infértil, pois a despeito da vida sexual ativa, não tem filhos. Exceto por Leonor, que ainda é uma criança, as demais vivem em concubinato e/ou mantêm relações ilícitas com homens brancos e/ou negros. Até mesmo Pombinha, criada para ser diferente das demais "mestiças" no romance, não escapa dos estigmas morais e acaba prostituída e pederasta.

Na contramão desses modelos, há a *Escrava Isaura*, que é "quase branca" : no palavreado do narrador, ela oscila, por exemplo, entre ser chamada de "mulata" ou "mulatinha" ou descrita pela semelhança a "uma andaluza de Cádiz, uma napolitana" [35]. Enquadrada no modelo moral da mulher oitocentista, ela se constitui e é tratada como uma exceção entre as negras e mulatas - vide a descrição das outras escravas pelo próprio personagem André, também ele um negro : "do i-me deveras dentro do coraçã o ver aqui misturada com essa corja de negras beíquidas e catingentas uma rapariga como tu, que so merece pisar em tapetes e deitar em colcho es de damasco" (JÚNIOR, 1975, p. 84) [36]. Isaura, portanto, não escapa do provérbio da época de que "a exceção confirma a regra". Como nos Estados Unidos, onde a cor emancipa, também no Brasil o colorido mais branco desafiaria a condição escrava e os próprios constrangimentos que a articulação entre gênero e raça imporia às mulheres do período.

Diante desses modelos, sobressaem outros aspectos da caracterização das figuras femininas de *A redenção de Cam*. Um deles é o fato de a avó ser magra, com quadris e ombros de largura similar, enquanto sua filha tem formas arredondadas, proporcionais e cintura fina. Além disso, o xale e o bebê recobrem o contorno de seus quadris, de modo a evitar uma visibilidade exacerbada. Ambas as personagens têm os corpos completamente cobertos. Mãe e filha usam roupas à moda ocidental - evitando trajes comumente associados à identidade étnica como, por exemplo,



aqueles utilizados pelas trabalhadoras do *Engenho de mandioca* e *A quitandeira*. O azul do xale usado pela mulher ao centro, por sinal, também alude à virgem Maria, cujo manto tem a mesma cor nas representações mais canônicas (GAGE, 2000). Por fim, não há intenção de mostrar as orelhas de nenhuma das mulheres em cena, visto que esses órgãos aparecem parcialmente cobertos em ambas as personagens. Também os cabelos estão devidamente presos, de modo a evitar associações correntes com a barbárie, a selvageria ou a falta de regras. A esse respeito, nada como lembrar das imagens de naturalistas como algumas litografias produzidas por Rugendas [37] que, no início do século XIX povoavam a imaginação dos europeus, ávidos por imagens dessa América portuguesa com visões de negras em danças lascivas, denominadas por ele simplesmente como "batuques", gingando com corpos seminus e os cabelos "barbaramente" soltos.

Por todos esses motivos, as figuras femininas de *A redenção de Cam* distanciam-se dos demais modelos : não seguem o padrão orientalista, nem aquele descrito por Gilman, ao mesmo tempo em que não exprimem preocupação em tratar a figura da jovem como exceção, aproximando-a demasiadamente da tonalidade de pele e traços da mulher branca - como ocorria com Isaura. Entretanto, a transformação não é livre de preconceitos, pois agora, o corpo dessas mulheres se torna veículo de questionamentos de outra ordem : ao aproximar mãe e filha das virgens negras, propõe uma solução singular, assentada sobre a capacidade de ajuste dessas mulheres à moral cristã e a um ideal de reprodução branqueadora - em que o homem branco em cena continua sendo o pólo desejável ou exemplar da fórmula genealógica e as mulheres, ainda que possam ser enquadradas nos preceitos da moral vigente no período, não deixam de ser vistas como pelo viés da intervenção de caráter sexual. O processo de "ocidentalização" (expresso sobretudo nas roupas e cabelos) é aqui mais uma peça-chave para uma composição que pretende afirmar a viabilidade da "mistura" embranqueadora.

#### 4. Últimas considerações : as contradições de um projeto de redenção

Segundo definição clássica, "redenção" seria um conceito religioso, referente à expiação cristã da culpa, ou purificação dos pecados. Sigmund Freud, no texto "O futuro de uma ilusão" (1997), chama a atenção para o fato de que redimir seria libertar o ser humano da culpa que ele sente por viver em civilização. A tela de Modesto Brocos estabelece uma relação entre mestiçagem, pecado e civilização. Mas aqui, a redenção aconteceria por meio do branqueamento - o que contraria a ideia de que a expiação dos pecados seria uma decorrência da purgação, marcada no corpo pela degeneração. E se a observação de Freud nos serve aqui, também ajuda a entender como a culpa redimida pelo branqueamento é ainda sinal de uma adaptação possível a determinado modelo civilizatório. O "pecado" estaria devidamente acobertado por Brocos por roupas ocidentalizantes, lugares passivos, subalternos e controlados e um suposto contentamento das mulheres em cena pela procriação mais branca que se anuncia na tela.

Procuramos mostrar, pois, em que sentido a perspectiva não-voyeurista é fundamental para a mensagem proposta por de *A redenção de Cam*. Ao deslocar a mirada que submete o corpo feminino ao escrutínio do olhar masculino como objeto do desejo por meio do emprego da iconografia cristã, a pintura busca responder ao problema do embranquecimento, convertendo-se num objeto singular : pode-se dizer que a pintura busca explorar possibilidades de potencialização do processo branqueador do ponto de vista da evidência visual, ou pictórica.

Nesse sentido, a fabricação imagética do corpo negro se respalda em certos sinais marcantes, seja na forma, postura, gestual, simetria dos traços, decoro na maneira de se vestir e/ou similitude com ícones do sagrado, que permitem identificar uma capacidade branqueadora, tal como faria uma ciência racial com base em princípios como a antropometria.

Não obstante, *A redenção de Cam* também indexa a transformação corporal - de negro a branco - à ideia de espiritualidade, mais do que ao discurso científico propriamente dito. Assim, dota as mulheres negra e mulata de novos papéis - o de esposas e mães -, mas também constrói um tipo de relação confluyente entre fé e ciência, que

merece atenção.

Em primeiro lugar, ela revela que a pintura participava com peso significativo na elaboração de um sistema de notação que poderia ser visto como científico, num período em que a ideia de consensuar modelagens-padrão para um casal branqueador não gerava acordos. Se um teórico como Nina Rodrigues se valia de modelos de inspiração europeia que afirmavam a sexualidade patológica das mulheres negras e mestiças (CORRÊA, 1996 e 1998), o quadro de Brocos registrava um modelo original na caracterização das mulheres negras e mulatas, a fim de afirmar a viabilidade do embranquecimento. É importante lembrar que a saída via branqueamento não era vista como uma opção segura no período e, por isso, tornava-se passível de todo tipo de exame e questionamento [38]. Enquanto João Batista de Lacerda defendia que uma "seleção sexual" faria inevitavelmente vencer os brancos, outros teóricos viam na entrada de imigrantes (brancos) europeus, a única saída para garantir o futuro racial (branqueado) para o país.

Já a inspiração de Brocos demandou transportar o debate para o terreno da fé - o que resultou na imposição, por sobre as mulheres não-brancas, de um padrão a um só tempo físico e moral. O ideário branqueador, nesse sentido, assumia nitidamente as qualidades indicadas por Miskolci (2012) : prestava-se tanto às projeções de ordem demográfica, quanto moral.

Em segundo lugar, ao desestimular o olhar mais voyeurista, essa relação caminhava para destituir de sentido o desejo masculino dos espectadores da tela, sensibilizando-os para uma questão que era tomada como política. Assim, mais do que o mundo dos prazeres, o que se afirmava é a ideia de que a família, o casamento e a sexualidade deveriam ser postos a serviço dos interesses nacionais, no caso, do embranquecimento. Tudo era colocado em cena numa relação estável, com casa própria (apesar de frágil) e aliança no dedo, de modo a afirmar a viabilidade social e jurídica da depuração das raças, expressa nos tons de pele cada vez mais claros, nos traços suavizados, e nos cabelos, cobertos pelo lenço branco na cabeça da avó, presos em coque na mãe e soltos no menino. Cor é relação e, nesse caso, mistura-se tonalidade com traços de rosto, formato do nariz e tipos de cabelo.

Tem-se, assim, *A redenção de Cam* como uma reafirmação pictórica do casal branqueado. Assim, o quadro não deixa de repor os padrões de aceitabilidade da imagem feminina, segundo uma imaginação branca e masculina. Estes são os padrões que permitem à pintura estabelecer critérios que habilitem seu projeto de embranquecimento, seja do ponto de vista moral, seja do ponto de vista físico, seja do ponto de vista do casal que, potencialmente, se converte em motor icônico e emblemático da transformação.

Ao articular a dimensão racial e de gênero/sexualidade na pintura, não se pode ignorar o racismo da imagem. É preciso ressaltar que, numa composição imbuída pelo mote do branqueamento, a mulher negra e a chamada mulata são postas a serviço de um projeto que, afinal, busca extinguir seu grupo étnico, como se houvesse voluntarismo de sua parte no processo de embranquecimento. Daí a necessidade de repensar os distintos sistemas de dominação assentados sobre imagens e suas formas particulares de imposição de paradigmas com que a visão aprende a conhecer o mundo. Contraditória em termos de elaboração visual e também na mensagem, *A Redenção de Cam* não parou de produzir polêmica. O elogio que recebeu, parece ter sido, por fim, sua danação : se a tela sinalizava a mistura como um "pecado" e propunha que o embranquecer era o caminho para a expiação, terminou convertida em emblema de uma época e de um tipo de pensamento racista que deixou marcas indeléveis na tradição brasileira. Enquanto tal, ultrapassa o plano da moldura para espelhar práticas morais e discursivas presentes : ao passo que a tela buscou torná-las torna memoráveis, também passou a reencenar sua incidência no cotidiano nacional.

### Referências bibliográficas :

ALLOULA, Malek (1986). *The Colonial Harem*. University of Minnesota Press, Minneapolis.

ALMEIDA, Manuel Antônio de (1997 [1852]). *Memórias de um Sargento de Milícias*. L&PM, São Paulo.

ANGELI, Diego (1939). *Le Cronache del "Caffè Greco"*. Garzanti Editore, Roma.

BAXANDALL, Michael (2006). *Padrões de intenção : a explicação histórica dos quadros*. Companhia das Letras, São Paulo.

BERNHEIMER, Charles (1989). Manet's Olympia : The Figuration of Scandal. *Poetics Today*, Vol. 10, No. 2, Art and Literature II, Summer, pp. 255-277.

BITTENCOURT, Renata (2005). *Modos de negra e modos de branca : o retrato "Baiana" e a imagem da mulher negra no se culo XIX*. Dissertação de Mestrado em História da Arte e da Cultura apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

BOIME, Albert (1990). *The art of exclusion*. Representing blacks in the Nineteenth Century. Smithsonian Institution Press, Washington & London.

BOTELHO, André (2001). Cientificismo à brasileira : notas sobre a questão racial no pensamento social brasileiro. *Achegas Net Revista de Ciência Política*, v. 1, Rio de Janeiro.

BROCOS, Modesto (1915). *A questão do ensino de Bellas Artes*, seguido de crítica sobre a direção de Bernardelli e justificação do autor. Rio de Janeiro [s.n.].

---

(1933). *Retórica dos pintores*. Typ. D'A Industria do Livro, Rio de Janeiro.

CARVALHO, José Murilo (1985). *Os bestializados*. Companhia das Letras, São Paulo.

CHIARELLI, Tadeu (1995). *Um Jeca nos vernissages*. EDUSP, Sa o Paulo.

CHRISTO, Maraliz (2009). V. Algo ale m do moderno : a mulher negra na pintura brasileira no ini cio do se culo XX. *19&20*, v. IV, n.2, abr., Rio de Janeiro.

CLARK, Timothy J (1985). *The Painting of Modern Life : Paris in the Art of Manet and His Followers*. Knopf, New York.

COLI, Jorge (2002). A violência e o caipira. In : *Estudos Histo ricos*, vol. 2, No 30 : Arte e Histo ria

CORRÊA, Mariza (1998). *As ilusões da liberdade. A Escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil*. Edusf, Bragança Paulista.

---

(1996). Sobre a invenção da mulata. *Cadernos Pagu*, 6-7, pp. 35-50.

DAZZI, Camila (2006). *Relações Brasil-Itália na arte do segundo Oitocentos : estudo sobre Henrique Bernardelli (1880-1890)*. Mestrado (História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp.

DEBRET, Jean-Baptiste (1978). *Viagem pitoresca e histo rica ao Brasil*. Belo Horizonte/Sa o Paulo : Itatiaia/EDUSP, vol. 1.

FERREIRA, Orlando da Costa (1994). *Imagem e Letra : introdução à bibliologia brasileira à imagem gravada*. São Paulo : Edusp.

FLETCHER, Angus (1995). *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Cornell University Press, Ithaca and London.

FREUD, Sigmund (1997). *O futuro de uma ilusão*. Imago, São Paulo.

GAGE, John (2000). *Color and meaning : art, science, and symbolism*. University of California Press, Berkeley.

GILMAN, Sander (1985). Black Bodies, White Bodies : Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine and Litterature. In : GATES Jr., Henry Louis. (ed.). *"Race", Writing and Difference*. University of Chicago Press, Chicago and London.

GOLDENBERG, David. M (2003). *The Curse of Ham : Race and Slavery in Early Judaism, Christianity, and Islam*. Princeton University Press, Princeton.

GOMBRICH, Ernst (2007). *Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação picto rica*. Martins Fontes, São Paulo.

GOULD, Stephen Jay (1987). *The Flamingo's Smile : Reflections in Natural History*. W. W. Norton & Company.

GRIGSBY, Darcy Grimaldo (2001). Orients and Colonies : Delacroix's Algerian Harem. In : WRIGHT, B.S. *The Cambridge Companion to Delacroix*. Cambridge University Press, Cambridge.

GUARALDO, Laís (2011). Delacroix no Marrocos e a inversão do exótico. In : *Projeto Histo ria* n. 42, jun.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo (1999). *Racismo e Anti-Racismo no Brasil*. Editora 34, São Paulo.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. (2000). História e natureza em von Martius : esquadrinhando o Brasil para construir a nação. *História, Ciências, Saúde Manguinhos*, vol. VII(2), 389-410, jul.-out.

GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. Klick Editora, São Paulo : s/d.

HOFBAUER, Andreas (2006). *Uma história do branqueamento ou o negro em questão*. Editora UNESP, São Paulo.

HOOKS, bell (1992). "The oppositional gaze : Black female spectators". In *Black looks : Race and representation*. South End Press, Boston, pp. 122-123. Disponível em : <<http://www.umass.edu/afroam/downloads/reading14.pdf>>

JÚNIOR, Teófilo Queiroz (1975). *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*. Ática, São Paulo.

KALMAR, Ivan Davidson (2004). The Houkah in the Harem : On Smoking and Orientalist Art. In GILMAN, Sander ;

ZHOU, Xun (ed.) (2004). *Smoke*. Reaktion Press, London.

KNIGHT, Jennie. S (2011). *Feminist Mysticism and Images of God : A Practical Theology*. Chalice Press, Danvers.

LAURETIS, Teresa de (1987). *Technologies of Gender : Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press, Bloomington.

LACERDA, João Batista de (1912). *O Congresso Universal das Raças reunido em Londres (1911) : apreciação e comentários*. Museu Nacional, Rio de Janeiro :.

---

(2011 [1911]). *Sobre os mestiços no Brasil*. Tradução de "Sur le métis au Brésil" (Premier Congrès Universel des Races : 26-29 juillet 1911, Paris, Devouge, 1911), In:\_\_\_\_*História, Ciências, Saúde - Manguinhos*. RJ, v.18, n.1, jan.-mar.

LESSA, Renato (1988). *A invenção republicana. Campos Sales, as bases e a decadência da I República Brasileira*, IUPERJ, Rio de Janeiro.

LOURENÇO, Maria Cecília França (1980). *Reverendo Almeida Júnior*. (Dissertação de Mestrado). ECA/USP, São Paulo.

---

(2007). Debates e posturas - Tempo humano. In : *Almeida Júnior : um criador de imaginários*. Catálogo da exposição na Pinacoteca do Estado. São Paulo, 25 jan.-15 abr.

MASSÉ, Maria Cabrera (2000/1). *Modesto Brocos*. Artistas Galegos. Ed. Nova Galícia, Galícia.

MCCLINTOCK, Anne (2010). *Couro Imperial*. Editora Unicamp, Campinas.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda (2005). O nascimento do cinema documental e o processo não civilizador. In : MARTIS, J. S. ; ECKERT, C. ; NOVAES, S. C. (orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. EDUSC, Bauru.

MISKOLCI, Richard (2012). *O desejo da nação. Masculinidade e branquitude no Brasil de fins do século XIX*. Annablume, São Paulo.

MOUTINHO, Laura (2003). *Razão, "cor" e desejo*. Unesp, São Paulo.

MULVEY, Laura (1989). "Visual pleasure and narrative cinema". In:\_\_\_\_ *Visual and other pleasures*. Indiana University Press, Indianápolis.

Murray, Chris. (2003). *Key Writers on Art : From Antiquity to the Nineteenth Century*. Routledge, London & New York.

NAVES, Rodrigo (2005). Almeida Jr. O sol no meio do caminho. *Novos Estudos*, CEBRAP, 73, nov.

NELSON, B. (ed.) (2007). *The Cambridge Companion to Zola*. Cambridge : Cambridge University Press.

## **Raça, gênero e projeto branqueador : "a redenção de Cam", de modesto brocos**

---

NOCHLIN, Linda (1966). *Realism and Tradition in Art, 1848-1900 : Sources and Documents*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, New Jersey.

---

(1983). The imaginary Orient. In : *The politics of vision : essays on Nineteenth century art and society*. Harper & How Publisher, New York.

NORDMANN, Jean Thomas (1992). *Taine et la critique scientifique*. Paris : Presses Universitaires de France.

PERUTTI, Daniela Carolina (2010). Considerações sobre a representação do negro na obra de Almeida Júnior. *Perspectivas - Revista de Ciências Sociais*, vol. 37.

PLATO, Joan del (2002). *Multiple Wives, Multiple Pleasures : Representing the Harem, 1800-1875*. Fairleigh Dickinson University Press, Madison.

POLLOCK, Griselda (1999). "A Tale of Three Women : Seeing in the Dark, Seeing Double, at least, with Manet". In: \_\_\_\_ *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Routledge, London and New York.

RICHARDSON, John, MCCULLY, Marilyn (2007). *A life of Picasso (1881-1906)*, vol. 1. Knopf, New York.

RODRIGUES, Nina (1938). *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*. Companhia Editora Nacional. Disponível em <<http://www.brasiliana.com.br/obras/as-racas-humanas-e-a-responsabilidade-penal-no-brasil/pagina/128/texto>>. Consulta : 10/05/2013.

SAID, Edward W (2003). *Orientalismo : o oriente como invenção do ocidente*. Companhia das Letras, São Paulo.

SEYFERTH, Giralda (1985). A antropologia e a tese do branqueamento da raça no Brasil : a tese de João Baptista Lacerda. *Revista do Museu Paulista*, 30.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (1987). *Retrato em negro e branco. Jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. Companhia das Letras, São Paulo.

---

(2004). *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e a questão racial no Brasil - 1870-1930*. Companhia das Letras, São Paulo.

---

(2005). Questões de fronteira. *Novos Estudos*. São Paulo, Cebrap, nº 72, jul.

---

(2008). *O sol do Brasil*. Companhia das Letras, São Paulo.

---

(2011). Previsões são sempre traiçoeiras. João Baptista de Lacerda e seu Brasil branco. In : *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*. Rio de Janeiro, v.18, n.1, jan.-mar.

---

(org.) (2012). *A abertura para o mundo : 1889-1930*. Rio de Janeiro, Objetiva Mapfre.

SKIDMORE, Thomas. E. *Preto no branco*. Paz e Terra, Rio de Janeiro : 1989 ;

SOLLORS, Werner (1999). *Neither black, nor white, yet both. Thematic explorations of interracial literature*. Harvard University Press, Cambridge.

SOUZA, Gilda de Mello e (1974). Pintura brasileira contemporânea : os precursores. In : *Discurso*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de Sa o Paulo, ano V, n. 5, Sa o Paulo.

SOUZA, Juliana Beatriz A. de (1996). Mãe negra de um povo mestiço : devoção a Nossa Senhora Aparecida e identidade nacional. *Estudos Afro-Asiáticos* (29), março.

SPITZER, Leo (2001). *Vidas de entremeio : assimilação e marginalização na Áustria, no Brasil e na África Ocidental (1780- 1945)*. Editora UERJ, Rio de Janeiro.

STRIETER, Terry. W. (1999). *Nineteenth-century European Art : A Topical Dictionary*. Greenwood Publishing Group, Westport.

STOCKING, George (1987). W. Jr. *Victorian anthropology*. Free Press, New York.

STROTHER, Zoe (1999). Display of the Body Hottentot. In : LINDFORS, B. (ed.), *Africans on Stage*. Indiana University Press, Bloomington : pp. 1-55.

TAINÉ, Hippolyte (1893). *Philosophie de l'art*. Librairie Hachette et Cte, Paris.

YEE. J. The black maid and her mistress in Manet and Zola. In : DAMLE, A. L'HOSTIS, A. (ed.) (2010). *The Beautiful and the Monstrous : Essays in French Literature, Thought and Culture*. Bern : Peter Lang.

### *Post-scriptum :*

**ABSTRACT :** Since its exhibition launch in 1895, the painting named "A Redenção de Cam" [The Redemption of Ham], by Spanish artist Modesto Brocos, has impelled the art critics to a debate that was not necessarily related to formal issues. Instead, they turned their attention to the very subject informing the conception of the picture : the idea of racial whitening. The image is a family portrait, characterised by the different colours of each characters' skin - from a dark brown ("black") grandmother to a "white" grandson and his father, with a golden skinned mother (that might be called a *morena* in Brazil) in-between.

Accordingly, the huge interest generated by the painting awarded with the golden medal in that year's General Exhibition of Fine Arts seemed to be linked to general concerns about interracial unions in Brazil, especially with their transformation on an emblem of the discussions about the future of a country whose people included a large amount of persons who could not be defined as either black or white and the dilemmas imposed by the so-called *mestizaje* to a nation willing to be white in the future, in a moment when racist thought had a strong influence on public debates. An episode has been pointed out as particular landmark about the reception of the picture : the fact that it was incorporated to the paper presented by João Batista de Lacerda, director of the National Museum, to the 1st World Congress of Races, held in London in 1911. By the hands of this scientist, the painting became an evidence of a thesis whose main argument was that in the natural course of evolution and due to the white European immigration, Brazil's population would become evidently white in three generations or one century.

While recognising the painting as a sample of a white perspective about the non-white, the present article also intends to contextualise its masculine point of view, what will allow for starting a reflection on the places reserved to non-white women by such a racially and gender biased look. Firstly it is suggestive that the lighter skin characters are male ; secondly, it is also suggestive that the scene formally reports to Christian

iconography, especially the Nativity, in which the "mulatto" mother corresponds to the figure of Virgin Mary and the child to infant Jesus. Through its formal dialogue with biblical painting, the image leaves behind a voyeuristic perspective towards the female body, opting instead by an approach that could be seen as beatifying, and thus provokes reflections on the reasons for such a decision. It will be argued that the artist's choice for such an arrangement makes it possible to see certain criteria for the acceptability of interracial unions under a white masculine gaze in the late Nineteenth century, which depended on specific ways of characterizing the non-white female body. Besides, it is remarkable that the picture chooses to show two generations of non-white women whose children had or have white parents, but never the opposite in terms of gender and/or color. Taking those elements into account, the article poses the question on whether the non-voyeuristic approach of the female presence in that painting would have the intention of dissuading its viewers from their masculine desire towards those women and what would be the motivations of such a composition.

Key Words : Modesto Brocos, Redenção de Can, Race, Gender, Geração

---

[1] Sobre esse conceito, cf. Miskolci, 2012.

[2] Segundo Massé (2001/1, s.p.), "seu avô, José Brocos, parece que era gravador, pois se conservan en varias coleccions galegas exemplares dunha estampada Nossa Señora da Escravitude, impresas en Santiago em 1865 e asinadas por José Brocos. O pai, Eugenio, pintor e gravador, morre cando Isidoro [o irmão mais velho] tiña 15 anos e Modesto 4" (2001/1). Isidoro era escultor e gravador.

[3] O pintor, alia s, e considerado o autor da primeira xilogravura publicada no Brasil, para *O Mequetrefe* (FERREIRA,1994).

[4] Carl Friedrich Philippe Von Martius (1794-1868), naturalista bávaro, esteve no Brasil de 1817 a 1820, como membro de uma expedição auspiciada pela Corte da Bavária, da qual também fazia parte o Johann Baptiste Spix (1781-1826). Os viajantes desembarcaram no país na comitiva da princesa austríaca Karolina Josepha Leopoldina com o herdeiro do trono português, futuro D. Pedro I. Em 1840, Von Martius venceu o concurso do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, cujo tema era como se deveria escrever a história do país. Martius propôs, em sua monografia, que ela deveria ser contada como a história das três raças fundadoras : branco, negro e indígena - o que alimentou o romantismo nacionalista do período. Vide, entre outros, GUIMARÃES, 2000 ; BOTELHO, 2002 ; e SCHWARCZ, 2008. MATTOS (1999) mostra que também Pedro Américo, em telas como *Batalha de Campo Grande* (1871), *Batalha do Avañy* (1877) e sobretudo *Independência ou morte !* (1888) introduz diferentes tipos locais, buscando definir o colorido da população.

[5] Lehmann, nascido em território germânico (na cidade de Kiel), foi membro do ateliê de Ingres a partir de 1831. O artista é reconhecido como um grande retratista, mas também atuou como decorador e ilustrador. Seu estilo se define entre um apreço pela tradição clássica, num momento de enormes transformações modernizantes na pintura europeia, e a incorporação de elementos de um romantismo, a exemplo do que faria também Theodore Chassériau. De seus alunos, o mais conhecido é Georges Seurat (1859-1891), de quem Brocos foi amigo no período em que frequentavam o ateliê de Lehmann.

[6] Pintor formado nos ateliês do escultor David d'Angers (1788-1856), do pintor neoclássico Benjamin Rolland (1777-1855) e de Paul Delaroche (1797-1856), reconhecido operador de uma fusão entre neoclassicismo e romantismo, Hébert era presença influente no meio artístico francês do período : retratista de prestígio na alta sociedade parisiense do Segundo Império e da Terceira República, ele foi duas vezes diretor da Académie de France (1867-1873 ; e 1885-1890). Seu estilo é assentado sobre a experimentação : ele explora o realismo, mas também tendências do romantismo e mesmo do simbolismo em sua obra.

[7] Federico de Madrazo era filho do pintor José de Madrazo. Nascido em Roma e formado inicialmente na Academia de San Fernando, aos 17 anos ele mudou-se para Paris, onde se tornou membro do ateliê de Ingres, artista amigo de seu pai, que parece ter tido influência decisiva sobre sua arte. O pintor dedicou-se com enorme afinco aos retratos da aristocracia espanhola, tornando-se o grande retratista oficial da e poca isabelina. Também foi diretor do Museo Real de Pintura y Escultura, atual Museo del Prado, em Madri, a partir de 1860.

[8] O filósofo Hippolyte Taine foi professor da Escola de Belas Artes de Paris. Ele foi autor de *Philosophie de l'art* (1893).

[9] *Les Rougon-Macquart* conta a saga familiar de algumas gerações da família burguesa Rougon-Macquart a partir da matriarca, Adelaïde Fouque, numa cidade fictícia na Provence francesa. A nota determinista principal da série fica por conta do fato de Adelaïde ser descrita como portadora de uma anomalia psíquica, que transmite aos filhos por hereditariedade - e que serve de explicação em distintos momentos sobre o destino , as mazelas e o caráter de cada descendente. Cf. NELSON, 2007.

[10] Aluísio Azevedo nasceu em 1857 no Maranhão e faleceu em 1913, em Buenos Aires, Argentina. É considerado um dos fundadores do naturalismo no Brasil, tendo criado romances cujos personagens eram condicionados por modelos de "tipos raciais" criados pela literatura darwinista racial, determinista e positivista.



[11] Nina Rodrigues nasceu no Maranhão em 1862 e morreu em Paris em 1906. Ficou conhecido por sua atuação como médico e por conta da escola tropical, na Bahia. Foi no Brasil o grande propagador do darwinismo racial e das escolas deterministas no Brasil. Dentre muitos livros e artigos, publicou *As raças humanas e a responsabilidade penal* em 1894, onde defende a existência de dois códigos penais, um para brancos, outro para negros.

[12] A antropóloga destaca autores como o Conde de Gobineau, Nina Rodrigues, Oliveira Vianna, Paulo Prado, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, além de escritores da literatura de ficção, como Aluísio Azevedo, na elaboração de sua tese.

[13] Miskolci, por exemplo, afirma que, nesse momento, "*o desejo 'desejável' deveria ser hierarquizado alçando ao topo o masculino, branco e heterossexual (&hellip;)*", que colocava a reprodução sob o "controle masculino, pois o homem - e apenas ele - era visto como o verdadeiro portador da branquitude e do progresso" (2012, p. 54). Ver também McClintock (2010), para uma vasta reflexão que situa tal processo na era Vitoriana.

[14] Gombrich (2007) considera que a pintura mobiliza a capacidade de reconhecimento do espectador devidamente inserido num determinado "contexto mental", termo emprestado da psicologia, referindo-se a uma espécie de reservatório de esquemas formais convencionais que habilita a identificação de determinados motivos ou *esquemas*.

[15] Para uma reflexão sobre a história de Baartman, ver Strother (1999).

[16] Também merece atenção a análise de McClintock (op. cit., pp. 341-376), que mostra como a literatura de fez uso de associações metafóricas entre os hottentot, a paisagem africana e o corpo feminino.

[17] Olympia, por sinal, é um dos nomes "de guerra" adotados pelas prostitutas de luxo, conforme o estudo de Parent-Duchâtelet. Cf. Floyd, op. cit. e Clark, op. cit.

[18] A análise vai ao encontro do argumento de Clark (1985).

[19] A respeito do orientalismo, de modo mais específico, é válido lembrar também a análise de Said (2003), para quem o Ocidente projeta o Oriente como um outro exótico - o avesso da razão e da ordem, o local da sensualidade, da falta de regra. A reflexão refere-se sobretudo à aparição dessa parte do planeta nos romances europeus, mas nos serve como parâmetro para entender processos de criação de lugares privilegiados em meio à ação que ali se desenvolve.

[20] Vale à pena lembrar que Said (2003), no clássico *Orientalismo*, observa em autores como Delacroix e Flaubert uma relação quase uniforme entre o oriente e o sexo.

[21] Agradecemos a Luis Felipe Kojima Hirano por indicar a leitura de Laura Mulvey.

[22] É interessante notar as possibilidades abertas por essas reflexões para outros níveis possíveis de percepção dos filmes, por exemplo, pelo viés da classe, da orientação sexual, da etnicidade e da deficiência. O entrecruzamento entre esses níveis é, assim, inevitável e bastante promissor para a análise fílmica.

[23] Não se pode esquecer que Delacroix estava no norte da África como enviado do rei Louis Philippe, em missão diplomática. Se a primeira opção do soberano foi enviar o pintor Eugene Isabey, diante da recusa deste artista, Delacroix não hesitou em se candidatar. A tal respeito, merece atenção que a presença de pintores junto às expedições coloniais francesas era um importante meio de registrar as terras e população local. Cf. LEMAIRE, 2000 ; MILLER, 2008 ; GRIGSBY, 2001 ; e GUARALDO, 2001.

[24] Christo (2009) elabora um profícuo mapeamento de telas que apresentam mulheres negras, produzidas entre as últimas décadas do Oitocentos e as primeiras do século XX. Bittencourt (2005) também realiza um levantamento e uma análise sobre o mesmo tipo de pintura, delimitando o escopo no século XIX como um todo.

[25] Pintor de origem ituana, formado na Academia Imperial de Belas Artes, Almeida Júnior tornou-se célebre por suas telas que retratam caipiras em cenas de trabalho ou lazer. Diversos especialistas escreveram sobre o artista, com destaque para Souza (1974) ; Lourenço (1980) ; Chiarelli (1995) ; Coli (2002) ; Naves (2005) ; e Perutti (2011).

[26] Nascido na Itália, Ferrigno esteve em São Paulo de 1893 a 1905. Nesse período, dedicou-se a pintar paisagens paulistanas, do interior e do litoral, e tipos populares da época. Para análises comparativas entre *A redenção de Cam, Negra e A quitandeira*, cf. Naves, 2005 ; Lourenço, 2007 ; e Perutti, 2010.

[27] Descendente de escravos, Antônio Rafael Pinto Bandeira estudou na Academia Imperial de Belas Artes, onde ingressou aos dezesseis anos. Em 1887, transferiu-se para Salvador, tornando-se professor de desenho e paisagem do Liceu de Artes e Ofícios. Em 1890, de volta ao Rio, tenta

fundar uma Escola de Belas Artes, sem sucesso. A morte do pintor é cercada de suspeitas : a família e a imprensa do período consideram a hipótese de que Bandeira teria cometido suicídio. O artista é tido como um grande paisagista e marinista do período.

[28] Não se pode esquecer que, nesse contexto, a pessoa chamada "mestiça" era vista por diversos autores como marcada por uma indefinição, pelo caráter físico passageiro e transitório e a psicologia instável, ao contrário das demais raças (negros, brancos e indígenas), que podiam ser entendidas como superiores ou inferiores, mas cuja "pureza" era entendida como um sinal de estabilidade. Vide SCHWARCZ, 2004.

[29] Acredita-se que a primeira estátua negra de Nossa Senhora de Aparecida como negra emergiu na rede de peixes de um grupo de pescadores, segundo a autora. Ver também Souza (1996).

[30] Mariza Corrêa (1996) discute bem a construção desse imaginário no Brasil. Quanto ao contexto europeu, Gilman (1985) provê interessantes amostras de como se atribuía a infertilidade a Sarah Baartman e às mulheres com as mesmas características corporais.

[31] Jean-Baptiste Debret (1978) estabelece a associação entre pés descalços e escravidão quando observa surpreso o número elevado de sapatarias no Rio de 1816 - cidade onde 5/6 da população eram escravos que andavam descalços

[32] Silvo Romero (1851-1914) foi crítico literário, poeta, cronista e um dos integrantes da Escola de Recife. O livro citado era pretensamente uma história literária mas, na verdade, analisava a "evolução" da literatura nacional a partir de critérios do determinismo racial. Influente, o crítico mudou-se no início do século XX do Recife para o Rio de Janeiro, ingressando no Instituto Histórico e Geográfico, na Academia Brasileira de Letras e assumindo o posto de professor no prestigiado Colégio Pedro II.

[33] "O seu número (dos brancos) tende a aumentar, ao passo que os índios e os negros puros tendem a diminuir. Desaparecerão num futuro não muito remoto, consumidos na luta que lhes movem os outros, ou desfigurados pelo cruzamento. O mestiço, que é a genuína formação histórica brasileira, ficará só diante do branco puro, com o qual se há de, mais cedo ou mais tarde, confundir", escreve Romero (apud RODRIGUES, 1938, p. 128).

[34] Antes dela, a mulata é representada de forma similar por Vidinha, de *Memórias de um Sargento de Milícias*, romance publicado por Manuel Antônio de Almeida, em 1852.

[35] Esta passagem é destacada por Teófilo Jr. (1975, p. 84).

[36] É digno de nota o procedimento adotado por Guimarães, de inculcar o preconceito na voz de um personagem negro, a fim de reforçar o caráter de exceção da personagem Isaura e, ao mesmo tempo, escancarando (e estendendo aos não-brancos) os parâmetros classificatórios com que o olhar branco e masculino balizava sua apreciação das mulheres.

[37] Rugendas (1802-1858) foi um artista bávaro que chegou ao Brasil em 1821, em meio a um movimento de entrada de viajantes estrangeiros (cientistas, religiosos, naturalistas, pintores ou meros curiosos) no país, iniciado com a abertura dos portos de 1915. Até então, a colônia portuguesa estava fechada ao olhar europeu. Rugendas logo se integra ao grupo liderado pelo Barão de Langsdorff, que pretendia colher impressões sobre a natureza "e as gentes" do Brasil. Como os portugueses não tinham tradição de fazer pinturas de gênero e de costumes, as imagens de Rugendas - junto com as produzidas por viajantes como T. Enders, Debret, Chamberlain e Taunay - se tornaram verdadeiros documentos iconográficos a retratar (com lentes bastante parciais) o Brasil desse período.

[38] Numa época em que o futuro de uma nação era medido também por sua composição racial, a aposta no branqueamento futuro era igualmente um risco (SEYFERTH, 1985 ; SCHWARCZ, 1987, 2004, 2005, 2011).