

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM HISTÓRIA

MIGUEL LUCIO DOS REIS

**LOUVOR AO EMBRANQUECIMENTO? UMA ANÁLISE DA PINTURA  
*A REDENÇÃO DE CAM (1895) POR SUAS HISTORICIDADES***

UBERLÂNDIA

2022

MIGUEL LUCIO DOS REIS

**LOUVOR AO EMBRANQUECIMENTO? UMA ANÁLISE DA PINTURA  
*A REDENÇÃO DE CAM (1895) POR SUAS HISTORICIDADES***

Dissertação apresentada como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em História do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia

Linha de pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

R375 Reis, Miguel Lúcio dos, 1996-  
2022 LOUVOR AO EMBRANQUECIMENTO? [recurso eletrônico] : UMA  
ANÁLISE DA PINTURA A REDENÇÃO DE CAM (1895) POR SUAS  
HISTORICIDADES / Miguel Lúcio dos Reis. - 2022.

Orientador: Rodrigo de Freitas Costa.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de  
Uberlândia, Pós-graduação em História.  
Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.31>  
Inclui bibliografia.  
Inclui ilustrações.

1. História. I. Costa, Rodrigo de Freitas, 1979-,  
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-  
graduação em História. III. Título.

CDU: 930

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091


**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História  
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
 Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br


**ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO**

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	DISSERTAÇÃO DE MESTRADO, Ata 2, PPGHI				
Data:	Dezesseis de fevereiro de dois mil e vinte e dois	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	16:00
Matrícula do Discente:	12012HIS012				
Nome do Discente:	Miguel Lúcio dos Reis				
Título do Trabalho:	Louvor ao embranquecimento? Uma análise da pintura A Redenção de Cam (1895) por suas historicidades				
Área de concentração:	História Social				
Linha de pesquisa:	Linguagens Estética e Hermenêutica				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O Grupo Galpão de Belo Horizonte (1982-2017): a história pelo viés popular e o repertório dramático clássico				

Reuniu-se de forma remota através da plataforma de webconferências Mconf RNP, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: Alcides Freire Ramos (UFU), Heloísa Selma Fernandes Capel (UFG) e Rodrigo de Freitas Costa orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Rodrigo de Freitas Costa, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.





Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo de Freitas Costa, Usuário Externo**, em 16/02/2022, às 16:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Alcides Freire Ramos, Professor(a) do Magistério Superior**, em 16/02/2022, às 16:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Heloisa Selma Fernandes Capel, Usuário Externo**, em 16/02/2022, às 16:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3312706** e o código CRC **C0D0B9CA**.

---

Para o pequeno Lorenzo.

Ao Bruno.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à FAPEMIG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – pelo apoio financeiro e institucional. Sem este auxílio, a realização deste trabalho não seria possível.

Ao meu orientador, professor Rodrigo, pela oportunidade, generosidade, liberdade e orientação cuidadosa. Talvez alguns assuntos deste texto se percam com o tempo, mas a troca, a parceria e a sua simplicidade permanecerão na memória. No começo desta pesquisa, ele me disse que esta dissertação se materializaria caso eu mergulhasse na obra e no artista. Neste trabalho que é muito da falta e do tropeço, sinto que de vez em quando me mantive no cais, às vezes flutuei com a ajuda de muitas boias e colete salva-vidas e outras vezes tentei disputar o mar aberto sozinho. De toda maneira, esta dissertação é uma tentativa de mergulhar e perder o medo da água. Obrigado por inspirar esta jornada.

Um agradecimento especial ao grupo de pesquisa e leitura criado por ele no ano de 2020. Agradecimento aos nossos encontros virtuais, aos dias com Koselleck e às colegas de estudo Ana, Bárbara, Jane e Mariana.

Aos discentes, docentes e corpo administrativo do PPGHI-UFU, especialmente à Gizele e Renata, pelo apoio e todo o suporte técnico durante este ciclo. Também à professora Ana Paula, coordenadora no meu ano de ingresso pela acolhida.

Aos professores do nosso curso, em particular à professora Mônica, por responder e-mails cheios de dúvidas e inspirar meus estudos nas visualidades. À professora Carla, por indicar e facilitar o acesso de livros e obras fundamentais neste processo.

Ao professor Alcides por compartilhar tanto nos últimos anos. Esta dissertação é também esforço e fruto das nossas aulas e da linha de pesquisa *Linguagens, Estética e Hermenêutica*. Obrigado por tantas conversas, debates e por colocar os nossos objetos de pesquisa no centro das discussões. Todas as nossas tardes de estudo também estão aqui. Um agradecimento especial pelos comentários na banca de qualificação e na defesa.

À professora Heloisa por também aceitar o convite e participar da avaliação deste trabalho. Muito obrigado pela disposição, leitura atenta, contribuições, ensinamentos e trajetória inspiradora.

Aos funcionários da Biblioteca Walter Wey, Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo e do Museu Afro Brasil, principalmente ao Diego, Larissa e Leandro por me receberem em um período tão complexo e delicado.

Ao Bruno pela coragem que não tenho, por incentivar minha entrada no mestrado e acreditar na conclusão desta etapa. “Eu sabia que você existia”<sup>1</sup>.

Por fim, um obrigado às pessoas que eu conheci neste caminho, pela troca, amor e por transformarem minha maneira de olhar a vida.

---

<sup>1</sup> Frase do artista paulistano Felipe Morozini.

*“É impossível reconstruir e explicar com a precisão de um fato a série de atos, pensamentos e modos de usar os pigmentos que culminou no quadro Batismo de Cristo, de Piero della Francesca. A verdade é que lidamos com o resultado pronto de uma atividade cujo processo não temos condições de recontar. Se existe um fato que podemos estudar é que, em certo momento, Piero deu por terminado o trabalho no Batismo de Cristo, provavelmente porque achou que o quadro já estava como ele queria.”*

Michael Baxandall, 2006

## RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo geral a análise da obra *A Redenção de Cam*, pintura apresentada em 1895 pelo artista e professor galego naturalizado brasileiro, Modesto Brocos (1852-1936). A partir de algumas chaves de leitura, como sacralidade, feminino, ciência e raça social, problematizamos o quadro na tentativa de compreendê-lo por suas potencialidades e por meio de seus aspectos históricos. Como e quais os percursos utilizados na composição da família tropicalizada e progressivamente mais branca em 1895? Dividida em três capítulos, os quais, de alguma forma, acompanham nossas matrizes de interpretação, a pesquisa discute, especificamente: a figura e a relação de Modesto Brocos na produção da tela, as pontes que a imagem estabelece entre o cristianismo e as teorias científicas no final do século XIX e, por fim, a rede pictórica da qual a pintura faz parte, afim de estabelecer diálogos e formas de traduzir algo do campo visual. Cada capítulo é igualmente um espaço para evidenciar o quadro, famoso pelos debates acerca do embranquecimento racial da população brasileira, mas semelhantemente relevante no estudo e na abordagem das visualidades. Entre tantas historicidades, adota-se uma perspectiva não linear dos tempos históricos, afim de explorar as narrativas que extrapolam, inclusive, as molduras da própria tela. Ancorada na cultura imagética, a dissertação está apoiada em teóricos como Aby Warburg, Jorge Coli, Michael Baxandall e Georges Didi-Huberman.

**Palavras-chave:** *A Redenção de Cam*; Modesto Brocos; embranquecimento racial; pintura.

## ABSTRACT

The general objective of this dissertation is the analysis of the work *The Redemption of Cham*, painting presented in 1895 by the Galician artist and teacher naturalized Brazilian, Modesto Brocos (1852-1936). From some reading keys, such as sacredness, feminine, science and social race, the picture was problematized in order to understand it by its potentialities and through its historical aspects. How and which routes were used in the composition of the tropicalized and progressively whiter family in 1895? Split into three chapters, which somehow gather our interpretation matrices, the research specifically discusses: the figure and the relation of Modesto Brocos in the production of the canvas, the links that the image establishes between christianity and scientific theories at the end of the 19th Century and, finally, the pictorial network of which painting is part, in order to establish dialogues and ways of translating something from the visual field. Each chapter is also a space to highlight and emphasize the picture, known for debates surrounding the racial whitening of the Brazilian population, but similarly relevant in the study and approach to visualities. Among so many historicities, a nonlinear perspective of historical times is adopted, conduncing to explore the narratives that even go beyond the frames of the screen itself. Anchored in imagery culture, the dissertation is supported by theorists such as Aby Warburg, Jorge Coli, Michael Baxandall and Georges Didi-Huberman.

**Keywords:** *The Redemption of Cham*; Modesto Brocos; racial whitening; painting.

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

**AIBA** - Academia Imperial de Bellas Artes

**ENBA** - Escola Nacional de Belas Artes

**IBGE** - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

**IHGB** - Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Postagem no <i>Facebook</i> (2018).....	14
<b>Figura 2</b> - Pintura <i>A Redenção de Cam</i> (1895).....	15
<b>Figura 3</b> - Fotografia de Modesto Brocos (s.d) .....	24
<b>Figura 4</b> - Gravura em <i>O Mequetrefe</i> (1875) .....	27
<b>Figura 5</b> - Fotografia de Modesto Brocos e seus alunos (1933).....	32
<b>Figura 6</b> - Pintura <i>Crioula de Diamantina</i> (1894).....	34
<b>Figura 7</b> - Pintura <i>Engenho de Mandioca</i> (1892).....	35
<b>Figura 8</b> - Pintura <i>Feiticeira</i> (1895).....	35
<b>Figura 9</b> - Pintura <i>Caipira picando fumo</i> (1893).....	41
<b>Figura 10</b> - Pintura <i>Primeira Missa no Brasil</i> (1861).....	54
<b>Figura 11</b> - Pintura <i>A Redenção de Cam</i> (1895).....	59
<b>Figura 12</b> - Pintura <i>A Redenção de Cam</i> (1895).....	74
<b>Figura 13</b> - Pintura <i>Imigrantes</i> (1909) .....	85
<b>Figura 14</b> - Ficheiro da tese de João Baptista de Lacerda (1911).....	87
<b>Figura 15</b> - Pintura <i>A Redenção de Cam</i> (1895).....	94
<b>Figura 16</b> - Série <i>Refino</i> (2019).....	97
<b>Figura 17</b> - Afresco <i>A Embriaguez de Noé</i> (1508-1513) .....	104
<b>Figura 18</b> - <i>Mapa T-O</i> (século XII) .....	108
<b>Figura 19</b> - Série <i>História Natural: A Salvação das Almas?</i> (2017).....	114
<b>Figura 20</b> - Pintura <i>A Redenção de Cam</i> (1895).....	121
<b>Figura 21</b> - Pintura <i>A Redenção de Cam</i> (1895).....	140
<b>Figura 22</b> - Pintura <i>Nossa Senhora de Częstochowa</i> (s.d) .....	154
<b>Figura 23</b> - Escultura <i>Virgem Negra de Montserrat</i> (s.d).....	156
<b>Figura 24</b> - Pintura <i>Virgem Maria e o menino Jesus</i> (século II-III).....	166
<b>Figura 25</b> - Pintura <i>Nossa Senhora</i> (século V).....	166
<b>Figura 26</b> - Mosaico <i>Theótókos</i> (século VI).....	166
<b>Figura 27</b> - Pintura <i>Madonna de Kahn</i> (século XIII).....	166
<b>Figura 28</b> - Pintura <i>Madonna em majestade</i> (1280-1286) .....	167
<b>Figura 29</b> - Pintura <i>Madonna com Menino e São João Batista</i> (1490) .....	167
<b>Figura 30</b> - Pintura <i>Diotalevi Madonna</i> (1503).....	167
<b>Figura 31</b> - Pintura <i>Madona e Criança entronados com Santos</i> (1504).....	167
<b>Figura 32</b> - Pintura <i>A Redenção de Cam</i> (1895).....	171

<b>Figura 33</b> - Pintura <i>Madonna em Majestade com Santos</i> (1310).....	171
<b>Figura 34</b> - Pintura <i>Madonna e benção criança</i> (1505).....	173
<b>Figura 35</b> - Fotografia sebo em Ribeirão Preto (2020).....	176
<b>Figura 36</b> - Fotografia Museu da Catedral de Valência (2017).....	176
<b>Figura 37</b> - Fotografia casa da Dany (2021) .....	176
<b>Figura 38</b> - Pintura <i>Nossa Senhora</i> (1964).....	177
<b>Figura 39</b> - Pintura <i>A Madonna de Port Lligat</i> (1949) .....	177
<b>Figura 40</b> - Vídeo cantora Halsey (2021).....	177
<b>Figura 41</b> - Postagem na rede social <i>Instagram</i> (2021) .....	177
<b>Figura 42</b> - Vídeo <i>Santa Missa</i> (2022).....	177
<b>Figura 43</b> - Fotografia capela em Itabirito (2022) .....	177
<b>Figura 44</b> - Pintura <i>Sobre a vida II</i> (2016).....	181
<b>Figura 45</b> - Série <i>Polvo</i> (2013) .....	183

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>CAPÍTULO 1.</b> Brocos, produto e produtor de seu tempo .....	22
<b>1.1</b> Meirelles x Brocos: mestre e discípulo como construtores de uma arte nacional .....	48
<b>1.2</b> Redenção que ecoa em Marte, lugar em comum .....	65
<b>CAPÍTULO 2.</b> As histórias na tela e a tela na história: uma abordagem a partir do diálogo bibliográfico .....	84
<b>2.1</b> Fórmulas sagradas de enegrecimento: Cam e as apropriações do mito bíblico .....	101
<b>2.2</b> Louvor ao embranquecimento, um elogio à brancura? .....	120
<b>CAPÍTULO 3.</b> Continuidades descontínuas: uma madona à brasileira no final do século XIX .....	139
<b>3.1</b> Maternidade, algumas considerações .....	150
<b>3.2</b> Madonas em trânsitos visuais: imagens sobreviventes .....	164
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	177
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	188

## INTRODUÇÃO

*“A obra de arte, como pensamento material e objetivado, deixa de ser objeto e se torna sujeito, sujeito pensante, como o é um tratado filosófico, apenas com uma diferença fundamental de meios. O artista, portanto, introduz um ser pensante no mundo, ser autônomo em relação a seu próprio criador.”*

Jorge Coli, 2008

**Figura 1** - Postagem *Facebook* (2018)



Fonte: Reprodução da rede social *Facebook* (2018).

De que maneira uma imagem permanece viva? Obras como *A Redenção de Cam* (1895) de Modesto Brocos y Gómez (1852-1936), artista e professor galego naturalizado brasileiro, são capazes de ativar reações e posicionamentos antagônicos em seus observadores. Em busca rápida com o nome da tela pelas redes sociais, encontramos comentários que oscilam entre a exaltação romântica de suas formas e leituras enérgicas sobre suas possíveis narrativas. Como exemplo, a Figura 1 pode comprovar como o quadro produzido no final do dezenove, ainda é capaz de despertar e movimentar os nossos olhares. Nela, um usuário do *Facebook* queima uma reprodução da imagem como meio de protesto e performance em 2018. Também no mesmo ano, a equipe do Museu Nacional do Rio de Janeiro lançou uma pesquisa pública com 400 questionários na exposição *Das Galés às Galerias* perguntando aos visitantes suas obras favoritas. A pintura de Brocos apareceu como a mais citada (ROCHA, 2019), outro indício do poder imagético da composição e como *A Redenção de Cam* (1895) se projeta enquanto um corpo pensante no mundo, capaz de estabelecer pontes no tempo e engendrar muitas reflexões.

Produzida sete anos depois do fim do regime escravocrata no Brasil, a imagem apresenta algumas variações nas tonalidades de pele das personagens, em um momento marcado pelos primeiros passos republicanos do país e por certa preocupação com o futuro da antiga população cativa. De certa maneira, a tela não explica a realidade, mas participa dos debates de seu tempo pelas escolhas empregadas por seu produtor. Segundo as orientações artísticas do próprio Brocos, o pintor não deveria gastar uma tela de tamanho grande com um tema considerado “frívolo e vulgar” (1933, p. 98) e muito menos, criar um quadro dramático em superfícies reduzidas. Não por acaso, *A Redenção de Cam* (1895) expressa sua grandiosidade na proporção e na temática em seus 199 cm por 166 cm, dimensão considerável para outras obras do período.

**Figura 2** - Pintura *A Redenção de Cam* (1895)



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

A tela é estabelecida diante quatro personagens que por vinculações afetivas, de gênero e idade, terminam por representar uma família marcada pela heterogeneidade da cor da pele e pela progressão racial, do tom mais escuro da personagem mais velha para o mais claro da figura mais jovem. De cenário simplório e quase rural, o quadro é ambientado por uma casa de pau a pique, técnica antiga de construção que combina madeira e barro. Em perspectiva vertical, o lado esquerdo é composto pelos tons de ocre da parede e do chão de terra batida, tendo ainda uma palmeira verde de porte pequeno que não está plantada diretamente no chão, mas em uma espécie de vaso ou lata; do lado direito, caracterizado pelo interior da residência, é possível avistar com alguma dificuldade, por conta da pouca iluminação, alguns móveis e um varal com três peças de roupa. Existe ainda um degrau que divide a porta de entrada do calçamento de pedras e há exatamente no centro de toda a composição um banco de madeira.

Detalhemos o quadro por suas personagens: da esquerda, vemos uma mulher negra retinta e de idade avançada com os pés no chão, a avó da família. É a única pessoa que se mantém de pé na pintura e tem a cabeça, os olhos e as mãos voltadas para o céu, gesto que possivelmente representa agradecimento ou benção por graça alcançada. Serena, ela usa um lenço branco com detalhes azuis e vermelhos que contrasta com a cor de pele do seu rosto, ao mesmo tempo que também esconde seus cabelos e suas orelhas. Veste blusa ou camisa azul celeste, um casaco esverdeado com as mangas puídas e saia longa com algumas variações de vermelho. A mulher se coloca na frente da palmeira e sua postura alude às reproduções de santas milagreiras e ícones do catolicismo, ainda mais se considerarmos que os galhos da planta conferem um esplendor, artefato empregado em muitas representações dos protagonistas do cristianismo.

No centro, a filha segura seu neto no colo. A mulher negra de cor mais clareada que a velha senhora, está sentada no banco de madeira e usa camisa branca estampada de poá e mangas bufantes, saia longa com a tonalidade mais viva que a peça usada por sua mãe e um xale listrado em tons de azul que recobre parcialmente o corpo. É possível ver apenas um e uma pequena parte de seu pé, calçado por sapato fechado e esverdeado. Com expressão tranquila e esboçando um leve sorriso, a mulher tem os cabelos presos por um coque na parte central da cabeça. Ela olha para o filho enquanto aponta com o dedo indicador da mão direita para o ventre da avó do menino. Em resposta, o bebê olha fixamente para a senhora enquanto acena com a mão direita. O movimento poderia ser trivial para os nossos olhares, caso a forma com que mãe e filho se posicionam não dialogasse com os modelos imagéticos da Virgem Maria. Nesse sentido, o ato da criança ganha um caráter de benção e reconhecimento. Outro elemento que colabora para tal leitura, é a laranja segurada por ele na mão esquerda, formato recorrentemente apresentado nas obras artísticas de Jesus como o domínio do globo terrestre. Por suas características físicas, o menino tem os cabelos castanhos, olhos claros, vestimenta branca com detalhes azuis e os pés descalços, além de ser a figura mais alva da pintura.

Na sequência e relativamente isolado da cena por sua posição corporal, o patriarca da família está sentado na beira da porta de madeira, ao mesmo tempo que volta os olhos para o filho no centro da tela. De cabelos lisos, o homem branco usa camisa de gola padre com uma coloração encardida, calça de alfaiataria cinza e chinelo estilo mule/alpargata de couro marrom. Confortável, ele cruza as pernas com o auxílio das duas mãos e admira com certa alegria e orgulho a pequena criança. O entusiasmo pode ser confirmado pela crítica da época que qualificou o caipira imigrante de Brocos pela “ vaidade do homem, olhando-se no espelho humano”, consideração do escritor e político Coelho Netto (1864-1934) em 1895. Outro aspecto

relevante da composição é que, sozinho, o pai habita praticamente todo o canto direito da paisagem, inclusive é o único a pisar no pavimento, apesar de sua mulher ser estrategicamente pintada na transição do revestimento para a terra.

Diante da imagem, a presente dissertação se mostra como espaço de síntese geral das produções acadêmicas em torno da obra produzida em 1895 pelo pintor Modesto Brocos. Como a antropóloga Lotierzo (2013 e 2017), acreditamos que a tela não tenha sido objeto de pesquisas mais detalhadas. Como ilustração, é possível encontrar a pintura figurando inúmeros trabalhos das ciências sociais e humanas que abordam a mistura racial, a imigração, as teorias científicas dos séculos XIX e XX e o racismo brasileiro. Ainda que pela repetição, o quadro acaba por se tornar uma representação na medida em que os pesquisadores tentam condensar alguns períodos históricos, como o final do oitocentos brasileiro. Nesse sentido, poucos e valiosos estudos se debruçaram sobre a tela e a empregaram como fonte primária de pesquisa. Por essa perspectiva, o empenho desta dissertação se encontra no aprofundamento de questões já levantadas pela própria bibliografia, de tal modo que esta pesquisa não se defina pela conclusão, resposta, hipótese ou tese defendida, mas pelo exercício de questionar, do perguntar e do cercar a nossa questão com discussão bibliográfica que sustente a reflexão em torno do nosso objeto, a pintura *A Redenção de Cam* (1895).

Consideramos ainda que boa parte das publicações consultadas, introduz o tema ou a pintura de 1895 a partir da apropriação de João Baptista de Lacerda e sua tese *Sur le métis au Brésil* apresentada no Congresso Internacional das Raças em Londres no ano de 1911 e discutida mais adiante. Mesmo que a bibliografia não se intencione em acoplar a obra ao evento, tal reiteração também contribuiu para a sua fixação a um momento que, originalmente, não é o seu. A passagem de Lacerda é inegavelmente relevante, mas a obra de Brocos é produzida quase duas décadas antes. Assim, um dos objetivos desta dissertação é também refletir, como aponta Schwarcz (2015), a arte como reflexo e reflexividade na história, ou seja, a arte e sua função produtora em sociedade, entendendo a pintura de Brocos não apenas à serviço de representar ou ilustrar algo, mas igualmente como a representante legítima de sua própria produção discursiva e pictórica, carregando historicidades, propondo a reação do observador e impactando nosso modo de ser em sociedade.

Em vista disso, foi necessário rever a nossa pergunta diante da imagem e trocar o motivo (ou o porquê) para a maneira (ou o como) que a tela é estabelecida imagetivamente. Isso significa pensar que “diante de qualquer obra, o olhar que interroga é sempre mais fecundo do que o conceito que define” (COLI, 2013, p. 02). Assim, é objetivo deste estudo compreender a pintura de Modesto Brocos por sua face que julgamos mais palpável: suas



contradições. Apesar de aparentemente incompatíveis, ciência e religião se combinam na pintura e mobilizam o olhar do expectador para a confecção de possíveis narrativas e discursos. Aqui, elegemos alguns fios condutores para orientar as etapas desta dissertação: sacralidade, feminino, ciência e raça social são convertidos em matrizes e chaves de leitura para as nossas interpretações.

No primeiro capítulo desta pesquisa, retornamos a figura de Modesto Brocos para levantar algumas considerações sobre a sua biografia. Como aponta o historiador da arte Baxandall (2006), faz parte da investigação das intencionalidades de uma obra artística propor uma discussão um pouco mais abrangente: as escolhas e os caminhos artísticos de seu criador, seus meios de produção, as formas com que a obra circula, como é recebida, etc. Inicialmente, propomos na primeira etapa do trabalho, remontar a biografia do pintor e compreender melhor os lugares por onde ele transitou e sua formação artística. Depois, este mesmo capítulo ainda se divide em outras duas partes, em dois exercícios comparativos com *A Redenção de Cam* (1895): um com a pintura *Primeira Missa* (1861) de Victor Meirelles e outro, com o livro *Viaje a Marte* (1930), de autoria do próprio Brocos. O objetivo dessas aproximações é compreender em que medida a pintura de 1895 se apresenta como parte do esforço do pintor em projetar uma arte brasileira no século XIX e por outro lado, discutir a repetição em determinadas representações de raça e gênero em sua obra.

O objetivo do segundo capítulo é lançar atenção para as historicidades do quadro. Abordaremos a noção de tempo no diálogo bibliográfico da tela, no título portador da narrativa da pintura, da temporalidade religiosa que se constituiu no decorrer de muitos séculos e por fim, o momento histórico em que a pintura foi produzida. Neste percurso, mais que construir uma revisão bibliográfica ou o estado da arte, tentamos criar um ambiente reflexivo em que a pintura se apresente como portadora de muitas histórias. Discutiremos especificamente: o enegrecimento do personagem bíblico Cam e as apropriações do mito no mundo ocidental, problematizando como tais adaptações se acoplaram na passagem religiosa construindo verdades e noções sociais. Além de entender como essas movimentações se deram, tentamos não perder de vista a narrativa do próprio quadro, quer dizer, a reversão proposta por Modesto Brocos ao navegar da maldição para a redenção. Depois, discutiremos a partir da personagem colocada à esquerda da tela, a mulher mais retinta do espaço, a noção de racismo enquanto uma teoria social e uma tecnologia de poder que se atualizou no século XIX, remodelando alguns marcadores sociais da diferença e hierarquizando os grupos socio-raciais.

No último capítulo, propomos um enfoque na família tropicalizada de Modesto Brocos. Primeiro, investigando como estavam inseridas as discussões sobre casamentos mistos e

interraciais no momento de produção da obra. Segundo, entendendo a formação da família como um elemento social do capitalismo e a maternidade como construção histórica. Por último e mais importante, compreendendo o valor da pintura de 1895. Ao dialogar com a iconografia das madonas, *A Redenção de Cam* (1895) é capaz de se situar em rede, em um repertório de imagens que dialogam entre si, reproduzindo gestos, olhares e indumentárias em momentos e usos diferentes na história. Como uma imagem pode mobilizar outras? Como uma imagem permanece viva? Aqui, adota-se uma abordagem de história visual para refletir o poder das visualidades e das representações imagéticas em sociedade, principalmente nos estudos da sobrevivência das imagens de Warburg (2015) e Didi-Huberman (2013).

A partir do teórico Hans Belting e suas considerações sobre a antropologia das imagens, consideramos que a historiadora Mauad (2014) aborda duas dimensões da prática de se remontar imagens: a primeira tange o trânsito de imagens que se conectam pela ideia ou narrativa; e a segunda, recai na montagem de imagens a partir de gestos pictóricos em comum. O ícone visual que alude às representações das Virgens entronadas na pintura de Brocos, é uma possibilidade de se pensar a circulação das imagens a partir de suas concretudes: gestos, vestes, posições e movimentos semelhantes. Posições e poses que deslocam o nosso olhar nas temporalidades, tendo o anacronismo como parte dessa apropriação, algo inevitável no processo, como bem nos mostrou Didi-Huberman (2015).

O quadro de Modesto Brocos angariou medalha de ouro no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, maior premiação artística naquele momento, ilustrou artigo do médico e cientista João Batista de Lacerda no Congresso Universal das Raças de Londres em 1911, levantou debates dentro dos discursos da época e gera, mesmo depois dos cento e vinte e sete anos de sua primeira exibição, potentes discussões sobre as questões raciais no país, a partir do desvelamento dos símbolos emblemáticos que o caracterizam. Remontaremos o poder de uma imagem detentora e produtora de ideias, afim de refletir e problematizar a sua e a nossa noção de alteridade. Como nos mostrou Samain (2012), mais que relativizar e colocar as imagens como representações de épocas ou serventia de evidenciações históricas, buscaremos valorizar o quanto as imagens pensam por elas próprias e provocam reações nessa circulação. Por Didi-Huberman (2018), tentaremos pensar a imagem em ação, historicizando e buscando referências desse movimento. Toda imagem é um processo.

## CAPÍTULO 1. Brocos, produto e produtor de seu tempo

*“O artista é escravo do meio em que vive, e sem se perceber, recebe, também, a colaboração das pessoas com quem trata, e isto nem é paradoxo, nem disparate; o homem sem querer vive e se agita influenciado pelo meio moral e intelectual em que se encontra.”*

Modesto Brocos, 1933

Qual o peso do desafio em atingir certa compreensão da complexidade humana? Em sociedade, sujeitos podem transitar em espaços que são invisíveis: noções de moral, justiça, cidadania ou política se embaralham no caminho de refletir o tempo ou de se posicionar nele. Modesto Brocos foi muitos. Navegou entre o ofício, a academia, a literatura e a intensa busca de se colocar no mundo enquanto artista. Ao transitar por tantos espaços – invisíveis e físicos, nos mostrou que nem sempre o protagonista é apenas o intitulado contexto histórico. Isso quer dizer que sujeitos históricos são produtos e produtores de suas épocas. Produtos porque estão imersos em suas questões, nas sociedades em que vivem, são moldados pelas correntes filosóficas, políticas, midiáticas e das tradições que os construíram. Produtores posto que, a partir de seus processos de manipulação mútua com o outro, são colocados a pensar e refletir o coletivo, a projetar não somente suas vidas no futuro, mas ousar refletir o projeto de sociedade que acreditavam. Imerso, Brocos foi influenciado na mesma medida em que influenciou.

O historiador italiano Giovanni Levi (2006), nos auxilia na compreensão do diálogo entre o mundo social e as ações individuais dos sujeitos históricos. No retorno ao contexto histórico do biografado, pensamos tal ambiente não apenas como um ocupador de lacunas das fontes ou explicador dos atos dos indivíduos em determinados momentos históricos, mas potencialmente refletir o lugar da biografia x contexto histórico como um espaço capaz de inclusive caracterizar a peculiaridade de escolhas e tomadas de decisões de seus sujeitos. Desse modo, compreendemos o contexto histórico de Modesto Brocos não somente como um elemento vertical e determinante na vida do artista, mas a partir dele e com ele, Brocos foi capaz de pensar o seu meio e lançar seu pensamento naquele período.

E é dessa mesma reflexão que nasce a ideia de “Brocos, produto e produtor”, nome deste capítulo. Ao apontarmos o pintor aqui estudado como produto e produtor de seu tempo, consideramos que seja importante cogitar que apesar de rígidas, as estruturas sociais passam por negociações através das relações com os grupos de uma determinada sociedade. Daí surgem

possibilidades de resistência e oposição ou mesmo da atualização de opressões coletivas e conservação de privilégios. Em outras palavras, “não se pode analisar a mudança social sem que se reconheça previamente a existência irreduzível de uma certa liberdade vis-à-vis as formas rígidas e as origens da reprodução das estruturas de dominação” (LEVI, 2006, p. 180). Por essa lógica, captamos a figura de Modesto Brocos como um interessante negociador da estrutura social, ou seja, persuadido pelas correntes políticas e estéticas de seu tempo, bem como simultaneamente influenciador de seu olhar sobre o mundo e de seus próprios pontos de vista quer seja no ensino artístico, na construção da brasilidade por meio da arte ou na representação social de pessoas negras.

De forma similar, é o que propõe Schmidt (2000) ao ponderar que a reconstituição de uma biografia deve incorporar o indivíduo com as questões de seu tempo, sem esquecer a capacidade desse sujeito em se exteriorizar e arriscar soluções para esses mesmos problemas. Dessas tentativas individuais esbarraremos muitas vezes na complexidade humana, visto a transformação e mutabilidade nas convicções ou crenças de mundo no decorrer de uma vida. Assim, quando trazemos à tona “as incertezas, oscilações, incoerências e o próprio acaso”, mostramos que “suas trajetórias não estavam predeterminadas desde o início” (SCHMIDT, 2004, p. 139). O contexto histórico pode predeterminar, mas os sujeitos históricos também forçam um descolamento desse espaço na medida em que se colocam como produtores.

Escreve a historiadora Sabina Loriga que o indivíduo é “um só tempo, um caso particular e uma totalidade” (2011, p. 226). Aqui, a autora reflete diretamente sobre a conexão e a oscilação entre o geral e o particular, o coletivo e o privado ou o mundo e a vida de uma pessoa específica. Essa oscilação que registramos há pouco é fruto de um elemento importante ao abordar biografias: a ambiguidade. É preciso considerar que em contato com o outro, o sujeito retorna a si próprio de forma diferente, muitas vezes revisando e alterando seu antigo papel na história. Desse modo, a biografia é sempre um talvez, uma hipótese e um possivelmente.

O indivíduo não tem como missão revelar a essência da humanidade; ao contrário, ele deve permanecer particular e fragmentado. Só assim, por meio de diferentes movimentos individuais, é que se pode romper as homogeneidades aparentes (por exemplo, a instituição, a comunidade ou o grupo social) e revelar os conflitos que presidiram à formação e à edificação das práticas culturais: penso nas inércias e nas ineficácias normativas, mas também nas incoerências que existem entre as diferentes normas, e na maneira pela qual os indivíduos, “façam” eles ou não a história, moldam e modificam as relações de poder (LORIGA, 1998, p. 248-249).

Sobre esses contrastes ou o rompimento das homogeneidades tratados acima por Loriga, quantos projetos de Brasis cabem em um só rascunho? É de se evidenciar que a questão racial no país sempre gerou conflito e ainda que no discurso tido como dominante das elites intelectuais, nunca formou grandes consensos. Em exemplo paralelo a biografia de Modesto Brocos, Silva (2007) nos atenta a complexidade de se rotular sujeitos históricos em caixas preestabelecidas. Ao trazer para o debate nomes como Joaquim Nabuco (1849-1910), Ruy Barbosa (1849-1923) e Euclides da Cunha (1866-1909), a autora nos faz refletir sobre suas incoerências diante da escravidão ou dos posicionamentos incongruentes em presença das questões raciais que atravessaram seus momentos históricos.

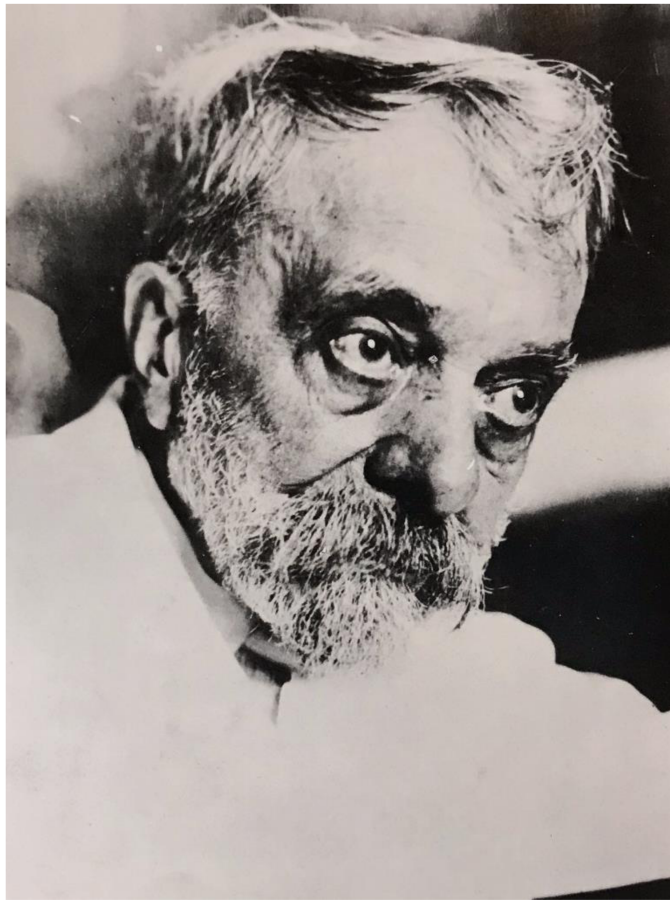
É possível identificar nas obras dos autores citados, uma dissonância evidente diante da negritude. Ao passo que esses rejeitavam o estabelecimento da escravatura, também situavam seus discursos contra ou favor da miscigenação, da desigualdade e do racismo<sup>2</sup>. O próprio Brocos chegou a tratar o tema da escravidão enquanto uma “barbárie” (1915, p. 95)<sup>3</sup> e, contudo, produziu obras que dialogavam com o cientificismo de seu tempo, como a pintura *A Redenção de Cam* (1895) e o livro *Viaje a Marte* (1930), dos quais trataremos mais adiante. Em outras palavras, aparências e discursos ambíguos podem carregar na intimidade posições muito conservadoras, assim como as mudanças no ritmo histórico, como a passagem do Império para a República, não eliminam as continuidades daquilo que antes se imaginava rompido.

---

<sup>2</sup> Para discussão mais aprofundada, ver SILVA, Ana Célia da. Branqueamento e branquitude: conceitos básicos na formação para a alteridade. In: NASCIMENTO, Antônio Dias; HETKOWSKI, Tânia Maria. (Org.). *In: Memória e formação de professores*. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 87-102.

<sup>3</sup> Silva (2007) não cita Brocos em seu trabalho. Sublinhamos que o pensamento do autor sobre a escravidão está inserido em momento anterior, ainda no Império (BROCOS, 1915, p. 95). O que se pretende com o exemplo é tocar a dinâmica dos sujeitos diante do coletivo e os passeios da subjetividade de pensamento, muitas vezes dissemelhantes entre si. Se as referências eram europeias, muitos desses indivíduos reconheceram o Brasil com problemas próprios no que tange a política ou a questão racial, por exemplo. A partir disso, tentaram trabalhar suas visões de mundo criando e defendendo seus projetos de futuro e sociedade.

**Figura 3** - Fotografia de Modesto Brocos (s.d)



**Fonte:** Arquivo da Biblioteca Walter Wey e Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo, pasta do artista.

De família humilde (NUNES, 2008), Modesto Brocos y Gomez nasceu em Santiago de Compostela (Espanha) no dia 09 de fevereiro do ano de 1852. Durante a primeira metade do século XIX, o pai de Brocos trabalhou como pintor de automóveis e carruagens para os condes de Altamira, em Madrid, e depois, já em Santiago, foi porteiro no palácio que os mesmos condes possuíam no centro da cidade (ORJAIS, 2011). Entre escultores e gravadores, Brocos e os três irmãos cresceram em uma família voltada para o ofício artístico.

Desses, destaca-se o irmão Isidoro Brocos (1841-1914). Nunes (2008), aponta Isidoro como um dos principais xilogravadores espanhóis. Para Orjais (2011), Isidoro e Modesto foram relevantes artistas do Renascimento galego. Com o ensinamento de criação artística em família, os irmãos também recebem formação na Escola de Desenho da Real Sociedade Económica de Amigos do País de Santiago, único centro de ensino disponível naquele momento para formação no campo das artes (LOTIERZO, 2013).

Na convivência com o irmão, Modesto Brocos tem um contato mais intenso com o ofício artístico. Ele o apresenta à produção de gravuras e se aperfeiçoa na escultura e nas representações de temas populares da Espanha, inclusive na música e na caricatura. Nesse percurso, vale destacar que o trabalho artístico da família teve um papel importante para a subsistência em um período marcado pela pobreza. O aprofundamento no mundo das artes, nesse sentido, perpassa a necessidade do sustento doméstico.

Apesar das dificuldades, “Isidoro Brocos conheceu nas suas viagens os principais museus de Madrid, Paris ou Roma, nos quais veria, sem dúvida, os melhores quadros de costumes, as mais formosas representações de músicos populares, a obra dos maiores mestres da arte europeia” (ORJAIS, 2011, p. 80). A partir de 1870, Isidoro também se dedicará ao ensino, mesmo que de maneira auxiliar. Juntos, ingressam como estudantes na Academia de Belas Artes de São Fernando em Madrid e no final da década, Isidoro é nomeado professor de Desenho em Modelagem pela mesma instituição. No retorno à Galícia, o escultor e irmão mais velho de Brocos também trabalhará como secretário da Academia de Belas Artes de La Coruña na Espanha.

Ansiando o crescimento profissional diante do momento pouco oportuno na Europa, Modesto Brocos decide alçar melhores condições de vida na Argentina no ano de 1871. É digno de nota realçar o momento histórico na saída do pintor da Espanha. De forma geral, o século XIX foi um período conflituoso no país. Perda de territórios na América, consequências desfavoráveis das Guerras Napoleônicas (1803-1815) e autoritarismo da monarquia podem ser apontados como elementos convergentes dessa fase. Com desenvolvimento lento e agrário, houve uma disputa de poder desencadeada em 1833 e denominada Guerra Carlista (1833-1840). De acordo com o historiador Xosé (1995), os carlistas foram um grupo de apoiadores da monarquia que defendiam um vínculo maior com a Igreja Católica e rejeitavam ideias de revolução ou reforma dos poderes monárquicos. Como oposição, grupos liberais se aproximavam de ideias republicanas e anarquistas defendendo uma transição por um período regencial sem a monarquia absolutista.

No momento da partida de Modesto Brocos da Espanha, a segunda batalha (1872-1876) entre esses grupos eclode. Entre muitas disputas internas de poder, forma-se uma monarquia constitucional e o revezamento de cargos entre os carlistas e os republicanos. Acontece que tal rivalidade é apontada por Xosé (1995) como o fator principal para o fracasso nacionalizador espanhol. A falta de unificação repercute na fraca administração do Estado, na desmobilização do exército e na instabilidade da educação nacional do período. As crises nacionalistas espanholas no século XIX e o baixo grau de industrialização e desenvolvimento social, podem

servir de apoio para compreensão da saída do pintor da Espanha e a procura por melhores condições de vida na América.

Em Buenos Aires, ele se mantém como ilustrador de *Los Anales de Agricultura*, colaborando também como gravador em madeira e cobre (JAUREGUÍZAR, 2009) por diferentes publicações do país (NUNES, 2008). Em 1872, um ano depois de sua estadia na Argentina e com a idade de vinte anos, Modesto emigrou para o Brasil. Antes de assentar no Rio de Janeiro, se estabelece inicialmente no Rio Grande do Sul, publicando seus primeiros trabalhos dedicados à gravura em metal<sup>4</sup>. Cabe destacar o vanguardismo do pintor no uso das técnicas em gravuras, como a água-forte e a xilogravura: Nunes (2008), enfatiza a iniciativa de Brocos para a instalação de máquinas e materiais da mesma modalidade no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Isso foi em 1911, quando desembarcou da Europa com prensa elétrica, tintas, chapas de cobre, pontas, buris, vernizes e papéis para montar um curso de gravura em metal, no mesmo Liceu de Artes da cidade carioca<sup>5</sup>. Lotierzo (2013), nos traz a informação de que o pintor é considerado o autor da primeira xilogravura publicada no país, essa para o periódico *O Mequetrefe* (1875-1893), além de introduzir a intercalação entre o desenho e o texto (ALVES FERREIRA; ROCHA; OLIVEIRA, 2016).

Quando chega ao Rio de Janeiro em 15 de julho de 1872, Modesto Brocos “atua como correspondente de revistas como *La Ilustración Española y Americana*; *La Ilustración Gallega y Asturiana*; e *Artística*” (LOTIERZO, 2013, p. 35). Já no ano de 1875, inicia a publicação de suas gravuras no já citado jornal republicano *O Mequetrefe*. Ao longo dos dezoito anos de circulação, o periódico recebeu contribuições de diversos nomes como Olavo Bilac (1865-1918), Artur Azevedo (1855-1908) e Aluísio Azevedo (1857-1913).

O jornal manteve postura crítica sobre a organização política do final do século XIX, idealizando a separação do Estado e da Igreja e fazendo uso recorrente de sátiras ao catolicismo<sup>6</sup>. Brocos, colaborou em *O Mequetrefe* do ano de 1875 a 1877. Na hemeroteca do periódico<sup>7</sup>, podem ser reconhecidas quatro gravuras assinadas pelo artista, três no ano de 1875 e uma em 1876. Seus desenhos aparecem com autoria em quatro edições e ilustram textos que

---

<sup>4</sup> Arquivo da Biblioteca Walter Wey e Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo, pasta do artista.

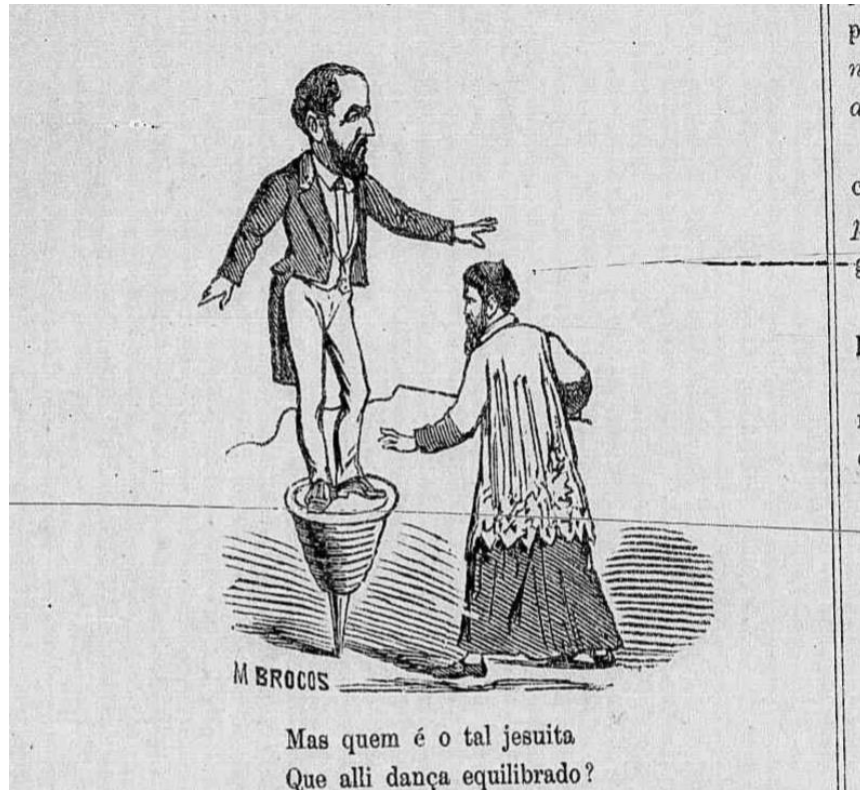
<sup>5</sup> Apesar do empenho, o curso não foi aberto sob sua direção. Arquivo da Biblioteca Walter Wey e Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo, pasta do artista.

<sup>6</sup> Para discussão mais aprofundada sobre o assunto, ver LOPES, Aristeu Elisandro Machado. **A república e seus símbolos: a imprensa ilustrada e o ideário republicano. Rio de Janeiro, 1868-1903**. 2010. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.



criticam o Poder Executivo, o Parlamento, o Império de forma generalizada e os conflitos entre religião e o poder imperial naquele período.

**Figura 4** - Gravura em *O Mequetrefe* (1875)



**Fonte:** Hemeroteca Digital Brasileira. *O Mequetrefe*, ano 1, número 8, 1875.  
Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/mequetrefe/709670>>. Acesso em: 23 out. 2021.

A entrada de Modesto Brocos no jornal, se dá em momento importante para a crítica republicana e de periódicos como *A Vida Fluminense* (1868-1875) e *O Mosquito* (1875-1877): os anos finais da Questão Religiosa (1864-1875). Brevemente, podemos contextualizar a Questão Religiosa como uma série de conflitos entre o Estado e a Igreja. Ela acontece em um período de ascensão de movimentos conservadores dentro dos espaços eclesiásticos e ao mesmo tempo, do crescimento de membros da maçonaria nos espaços de poder do Império e em grupos de padres e bispos da própria ordem religiosa (VIEIRA, 1980). Vale ressaltar que o contexto político do Segundo Império (1840-1889), esteve baseado na Constituição Política do Império do Brasil de 1824 e por ela, a relação entre Estado e Igreja se baseava por dois sistemas, o padroado e o beneplácito. Diante desses, caberia a coroa remunerar os clérigos, manter as instituições religiosas, designar os nomes para os cargos eclesiásticos e vetar (ou não) as decisões papais, entendendo a Igreja como parte do próprio Estado e da aprovação expressa do monarca.

Apoiado pelo grupo conservador católico, o papa Pio IX (1792-1878) assina a bula *Syllabus* em 1864, repudiando e proibindo qualquer participação do clero com a maçonaria. Acontece que tal bula representou um grande conflito de interesses para os grupos religiosos a partir do momento em que Dom Pedro II (1825-1891) impede que a publicação tenha valor e ordena a sua proibição em território nacional. As maiores manifestações contrárias partem dos bispos de Belém e Olinda, Dom Macedo Costa (1830-1891) e Dom Vital (1844-1878), que resolvem seguir as ordenações do papa em lugar das indicações imperiais, expulsando e excomungando religiosos e irmandades ligadas aos movimentos maçônicos.

No auge da Questão Religiosa e com a política eclesiástica imperial já abalada, os bispos são condenados à prisão e trabalhos forçados durante quatro anos a partir de 1874. Grupos políticos, religiosos (incluindo o papa Pio IX) e a imprensa se envolveram no processo que terminou pela formação de um Conselho de Estado e por votação da maioria dos membros pela anistia dos bispos um ano depois, em 1875, sendo exigência do Duque de Caxias (1803-1880), aceitar o cargo de presidente do Conselho de Ministros, caso a absolvição dos bispos fosse aprovada<sup>8</sup>. Fato é que tal anistia assinada pelo imperador fechava a Questão Religiosa com um duplo desacordo: a indiferença e queda do apoio da Igreja para com o Estado (inclusive nos anos finais do Império) e igualmente aumentou a crítica da imprensa republicana sobre o descomprometimento e a ineficiência da palavra de Dom Pedro II ao revogar as prisões.

No que tange a figura de Modesto Brocos nesse debate, no periódico *Mequetrefe* o pintor representou com ironia a anistia concedida pela política imperial. Em publicação de 1875 na oitava edição do jornal escrita pelo autor Pavano, o texto *Titereteirice*, que remete a palavra titeriteiro, ou seja, aquele que faz espetáculos com bonecos articulados e movidos por fios, acompanha um desenho assinalado pelo próprio Brocos que ilustra Dom Vital movimentando uma espécie de pião juntamente com um líder político chamado de jesuíta se equilibrando acima do objeto. O que texto e imagem indicam é que apesar do conflito entre os poderes, as ordens da “brincadeira” ainda eram indicadas pela parte religiosa, indicada pelo bispo que optou por seguir as indicações papais e por tamanha influência, conseguiu o indulto.

O jesuíta retratado na imagem pode possivelmente ser o ministro Duque de Caxias ou qualquer outro membro do Conselho, além de hipoteticamente representar o próprio Dom Pedro II. Escreve Boehrer (2000) que nesse período, o imperador do Brasil era corriqueiramente desenhado e criticado como uma pessoa arrastada, sonolenta e em algumas publicações de *O Mequetrefe*, foi simbolizado como alguém moralmente e fisicamente morto. Interessante é que

---

<sup>8</sup> Para análise mais detalhada ver VIEIRA, 1980.

no texto de 1875, a personalidade que se equilibra no jogo proposto por Dom Vital, é caracterizada duas vezes no texto como uma figura que morre de languidez, ou seja, fraqueza.

Da figura 2 e das demais publicações na hemeroteca do periódico, podemos entender a passagem do jornal *O Mequetrefe* como um canal que se colocava a partir de uma terceira via no debate político, denunciando e satirizando os conflitos entre Império e Igreja como usurpadores da lei e da Constituição e constantemente promovendo a ideia de liberdade como sinônimo de República, quer dizer, somente um futuro republicano poderia livrar o país dos conservadorismos religiosos, que naquela altura impediam mesmo os casamentos entre imigrantes, e por outro lado, salvar o território do autoritarismo monárquico (BOEHRER, 2000).

Para Capel (2017), a influência do republicanismo aparece um pouco antes na biografia de Modesto Brocos. Segundo a historiadora, o jovem pintor deixa a Espanha “sob a conjuntura de lutas entre conservadores e liberais, e provavelmente foi influenciado por seu pai, o pintor e gravador Eugênio Brocos, além de seu Tio Juan, escultor, ambos liberais e republicanos” (CAPEL, 2017, p. 391). A associação do pintor com as publicações de *O Mequetrefe*, periódico recente da época, também serve de indício para considerar que Modesto foi um pintor atento às questões que emergiram de seu tempo.

A partir da mesma temporada de produção para *O Mequetrefe* em 1875, Brocos também se dedica em frequentar cursos livres na Academia Imperial de Bellas Artes (AIBA). Inicialmente cursa como ouvinte as aulas de modelo vivo e depois, termina por se matricular e frequentar as disciplinas da instituição durante cinco anos. Nela, foi aluno e recebeu orientações de professores como Victor Meirelles (1832-1903) e Zeferino da Costa (1840-1915), notáveis artistas brasileiros pela produção de pinturas com temas religiosos e históricos.

A contar por 1877, Brocos segue para Europa num período de treze anos. Esse é um intervalo importante da vida do artista, uma vez que boa parte de sua formação estará conectada entre Paris, Roma e Madrid frequentando renomadas academias e auxiliando artistas da mesma época (FREIRE, 2018). Fica em Paris por dois momentos: em 1877 e também 1881. Recebe aulas com Henri Lehmann (1814-1882) e com Ernest Herbért (1817-1908), eles dois discípulos de Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) (CAPEL, 2020). No retorno a Paris para novos estudos em 1882, apresentou no Salão Oficial de Belas Artes da cidade um *Auto-retrato*, que foi reproduzido na *Revista L'Art*. Na cidade francesa, também teve como colegas Georges

Seurat (1859-1891) e Joaquín Sorolla (1863-1923) – ambos produtores do impressionismo<sup>9</sup>. Se evidencia que “em ambos os momentos, Brocos investe recursos próprios na formação, de modo que não deixa de trabalhar como gravador para sobreviver” (LOTIERZO; SCHWARCZ, 2013, p. 06).

Similarmente, de 1879 a 1881 manteve-se em Madrid, aprimorando seus estudos no atelier de Federico Madrazo (1815-1894), pintor de retratos da nobreza espanhola e de passagens bíblicas. Na mesma cidade, Brocos expõe a sua *As Estações*, uma alegoria referente as fases da vida humana desde a infância, onde também frequenta a antiga Academia de Belas Artes de São Fernando. Da Academia, recebe o prêmio de viagem para novos artistas pela Deputación Provincial de La Coruña ao apresentar um quadro de caráter bíblico *Rebeca dando de beber a Eliezer* (NUNES, 2008).

Assim, se desloca para Roma entre 1883 e 1887. No último ano, apresenta *Estudo para Defesa de Lugo* na Exposição de Madrid. Como bolsista do Governo Espanhol frequenta cursos em Roma. De acordo com a historiadora Maria Cabrera Massé (apud CAPEL, 2020), Brocos publicou uma carta no *Jornal A Voz de Galicia* em 21 de abril de 1884, argumentando seu desânimo sobre o custo de vida em Roma e as dificuldades em se manter na cidade. Mesmo assim, conclui seus estudos e se candidata ao cargo de professor de artes na Espanha, entretanto, sem êxito. Por consequência de suas dificuldades financeiras (FREIRE, 2018), retorna para o Brasil em 1891 e obtém a nacionalidade brasileira para exercer o cargo de professor de xilogravura nas escolas de 2º grau<sup>10</sup>.

A historiadora Capel (2017) enfatiza que “no contexto de transição para a República, o problema da substituição da mão-de-obra escrava pelo trabalho livre envolveu a educação”. Além de desenvolver novos caminhos para a arte nacional, “procurava-se conciliar os estudos literários com os científicos” (CAPEL, 2017, p. 392-393). Em terras brasileiras, “Brocos vai tentar dialogar com as discussões do período e vinculado à ala moderada institucional, atender às expectativas de desenvolver uma arte voltada para a “observação” da cultura nacional” (CAPEL, 2014, p. 15). Ainda para a mesma historiadora, a pintura *A Redenção de Cam* (1895) é produto de todo esse processo. A ala moderada abordada pela autora diz respeito a importante transição entre a fase imperial e republicana no país. A instituição de Belas Artes também sofreu

---

<sup>9</sup> Arquivo da Biblioteca Walter Wey e Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo, pasta do artista.

<sup>10</sup> Arquivo da Biblioteca Walter Wey e Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo, pasta do artista.

com esse processo político e concentrou alguns intensos debates sobre os caminhos de ensino e produção artística no Brasil.

Ainda antes de 1889, críticos de arte e professores da AIBA exigiam reformas estruturais do prédio da instituição e de renovação no modelo de ensino da instituição (DAZZI, 2013). Com a passagem republicana, tais disputas se fortaleceram e podemos identificar três grupos antagônicos refletindo os possíveis reparos da Academia: conservadores que se baseavam em métodos herdados pela Missão Artística Francesa de 1816, os modernos/moderados que defendiam uma ampla reforma do ensino baseados em novas tendências europeias e por último, os positivistas/radicais que lutavam pelo fechamento da instituição tendo em vista que ela já não comportaria o desenvolvimento artístico e industrial do país.

Em 1890, o então ministro da Instrução Pública, Correios e Telégrafos, Benjamin Constant (1836-1891), assina a reforma educacional da recente Escola Nacional de Belas Artes<sup>11</sup> e nomeia o escultor Rodolpho Bernardelli (1852-1931) para o cargo. Bernardelli vinha da ala dos modernos/moderados e assim como Constant, acreditava na valorização da Academia como um espaço de formação artística nacional e da formação de artistas e professores que saíssem da instituição para a perpetuação das práticas e métodos da Belas Artes nas escolas e no mercado brasileiro (DAZZI, 2013).

Já em 1891, Modesto Brocos recebe convite de Rodolfo Bernardelli para ser professor de modelo vivo da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (ROCHA, 2019). Na transição republicana, Bernardelli foi o primeiro diretor da instituição. Brocos já conhecia o escultor Rodolfo dos tempos em que eram alunos na AIBA, além disso, se reencontram nos estudos em suas estadias na Itália, onde Bernardelli havia lhe proposto uma vaga de professor interino no futuro (LOTIERZO, 2013; VALLE, 2007).

Para o pintor, essa transição “continuou a ser em seu fundo, ensino e disciplinas, pouco mais ou menos do que era no tempo do Império ou, para falar com franqueza, a mesma coisa” (BROCOS, 1915, p. 44). Acontece que antes e depois da reforma e da transferência de Academia Imperial para Escola Nacional, muitos foram os problemas apontados pelos professores e alunos que comprometiam diretamente o desenvolvimento do ensino. Segundo a historiadora Dazzi (2017), alguns desses: falta de materiais básicos para a produção artística,

---

<sup>11</sup> Sobre a Reforma Benjamin Constant de 1890, ver análise mais detalhada em CAPEL, Heloisa Selma Fernandes. Modesto Brocos e os modelos de formação artística: defesa das artes profissionais na Primeira República (1890 – 1915). **Modelos na arte. 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro**. Anais eletrônicos do VII Seminário do Museu D. João VI. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2017. Disponível em: <<https://entresseculos.files.wordpress.com/2017/10/anais-modelos-na-arte.pdf>>. Acesso em: 04 mar. 2021.

encomendas de materiais europeus financiados de investimentos dos próprios professores, falta ou inexistência de repasse de verbas do Estado (em programas imperiais e republicanos), problemas de iluminação da escola durante o período noturno, graves condições de higiene na cidade do Rio de Janeiro que alteravam constantemente o calendário letivo (por exemplo, epidemias de varíola) e por fim, licenças, exonerações e substituições (por desistência, doenças, etc.).

No ano seguinte, em 1892 Brocos produz sua 1ª exposição individual. Com a República instaurada e naturalizado no país, o pintor “passa a executar obras com esforço de apresentar o Brasil real, com suas peculiaridades em relação ao universo dos costumes ligados ao mundo rural” (CAPEL, 2015, p. 122). De acordo com Capel (2017, p. 393), a “mentalidade positivista” já havia realçado um debate sobre os rumos da arte nacional em momento anterior da virada de 89. Por ela, se entende que a tendência acentuada na crise do Império, intensificava os embates sobre a arte profissional e o sentido prático ou utilitário dos meios artísticos. Dentre as diferentes projeções sobre o futuro da Academia, existiam aqueles projetos que inclusive defendiam a dissolução e o fim da instituição. Para a mesma autora, a falta de singularidade e a reiteração do modelo europeu igualmente figuraram parte da preocupação naquele contexto.

**Figura 5 - Fotografia de Modesto Brocos e alunos (1933)**



**O prof. M. Brocos no meio de seus alunos**

Fonte: (BROCOS, 1933, p. 08)

A antropóloga Lotierzo (2013), oferece um panorama sobre a atuação de Brocos enquanto professor na Belas Artes do Rio de Janeiro, a partir de dois de seus alunos: Reis Júnior (1852-1936)<sup>12</sup> e Quirino Campofiorito (1902-1993). Os pintores destacam o conhecimento de Modesto nos estilos artísticos, a habilidade do professor em adotar novas ideias, a busca para que os alunos experimentassem novas técnicas e a capacidade do pintor em ousar e estar atento às tendências do mundo – marcando um desvio ou exceção dos padrões entre os demais docentes. Reis Júnior, também descreve a casa de Brocos como “humilde, pobre mesmo”<sup>13</sup>, o que pode confirmar que mesmo após os estudos pela Europa e do cargo na ENBA, o pintor não tenha alterado significativamente seu padrão de vida.

Entre o final do século XIX e começo do XX, se encontram importantes obras do pintor. De acordo com a museóloga Rocha (2019), Brocos se casa com uma brasileira e passam a morar em uma fazenda no interior do Rio de Janeiro. É fato que a paisagem rural estará evidenciada em diversas obras do artista, mas Lotierzo (2013) e Pereira (2012) apontam uma percepção um pouco mais abrangente da produção do pintor, aquela conectada e atravessada pelo seu tempo, “de modo que a produção de telas com essa temática parece ter feito parte de um projeto pictórico maior, que abraçou no Brasil” (LOTIERZO, 2013, p. 47).

Para a historiadora da arte Sonia Gomes Pereira,

trata-se de compreender que a descoberta da paisagem e a representação de uma população multirracial também foram importantes para o projeto político de construção da identidade nacional, estando todos estes temas ligados a um programa cultural mais amplo do Império – a que a Academia foi sensível, pelo menos em suas Exposições anuais –, mas que envolvia outras instituições, assim como se apoiava em outras técnicas além da pintura e a escultura, isto é, a gravura e a fotografia (2012, p. 98).

Atento ao seu espaço, para além da observação e produção de paisagens, a representação de corpos negros e retratos de trabalho se intensificam no trabalho do artista num momento marcado pelo debate do pré e do pós-abolição do regime escravocrata e com o futuro do país no século XX. Conforme Lotierzo (2013), Brocos foi reconhecido pelos críticos do último

<sup>12</sup> Aluno e admirador de Brocos, o mineiro Reis Júnior foi um importante artista brasileiro do século XX. Seu pai procurou o professor espanhol para apresentar os desenhos do filho e inseri-lo no meio artístico carioca. Para análise mais aprofundada ver PEDROSA, Thuane Graziela Xavier Pedrosa. **José Maria dos Reis Júnior, um artista em construção**: a crítica de arte e as várias possibilidades do debate sobre modernidade artística. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

<sup>13</sup> Arquivo da Biblioteca Walter Wey e Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo, pasta do artista.

decênio do século XIX pela dedicação ao estudo de cores, tonalidades de pele e da pintura de personagens negras.

**Figura 6 -** Pintura *Crioula de Diamantina* (1894)



**Fonte:** Modesto Brocos. *Crioula de Diamantina* (1894). Óleo sobre madeira, 37 x 27,5 cm. Coleção Particular.

Sobre o estilo, as obras nos mostram como o pintor esteve aberto as particularidades do seu tempo, além de demonstrarem sua pesquisa na expressão artística. Em *Crioula de Diamantina* (1894) ele “faz uso de técnicas impressionistas de uso da cor”, *Engenho de Mandioca* (1892) “segue um padrão mais próximo do realismo/naturalismo” e já a *Feiticeira/Macumbeira/A Mandinga* (1895) “remete mais diretamente ao modelo orientalista e aposta na deformação do corpo da encantadora de serpente negra em cena” (LOTIERZO; SCHWARCZ, 2013, p. 14).



**Figura 7 - Pintura *Engenho de Mandioca* (1892)**



**Fonte:** Modesto Brocos. *Engenho de Mandioca* (1892).  
Óleo sobre tela, 58,6 cm x 75,8 cm. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.

Para Alves Ferreira, Rocha e Oliveira (2016), *Engenho de Mandioca* se destaca pelo uso das cores e da luz com enfoque nos costumes da roça. Em seu turno, Capel (2020) remonta a inspiração de Brocos diretamente do pintor francês Eugène Delacroix (1798-1863). Segundo a mesma autora, “o artista vai se utilizar da mesma estrutura de uma obra de Delacroix para apresentar seu pensamento a respeito da atividade que envolvia negros em atividades de trabalho” (2020, p. 13).

**Figura 8 - Pintura *Feiticeira* (1895)**



**Fonte:** Modesto Brocos. *Feiticeira* (1895).  
Óleo sobre tela, 45 cm x 34 cm. Coleção particular.

De acordo com o historiador Conduru, a obra *Feiticeira* tem uma perspectiva calcada no olhar etnográfico, exibindo “o misto de atração e repulsa, preconceito e encantamento gerado pelas religiões afro-brasileiras” (2008, p. 448). Para o autor, a mulher negra está em “processo de adivinhação” (2013, p. 307) e os elementos da pintura (serpente, símbolos pendurados, ramo vegetal, cesto, objetos) o confirmam. Nesse sentido, se a pintura poderia fazer parte da paisagem urbana de Brocos, ela também auxilia na percepção do cotidiano carioca num momento de passagem do século XIX para o XX, caracterizado pela perseguição de corpos, saberes e culturas negras<sup>14</sup>.

A historiadora Capel, considera que a produção de Modesto Brocos se concretiza em um “entre lugar” (2012, p. 364; 2015, p. 360-361). Dele, nos é necessário um esforço para enxergar o detalhe. Em análise da pintura *Engenho de Mandioca*, a autora aponta que o artista observa a realidade, mas produz aquilo que, com base na sua formação, já está projetado em mente. Em outras palavras, a mulher do quadro, por exemplo, pôde ser observada no cotidiano porque ela já estava moldada na memória ou no subjetivo daquilo que Brocos assimilou enquanto ser o feminino na pintura. Por mais que o pintor se aproxime da individualização, ele transporta consigo um repertório das obras de outros artistas que conheceu e das tendências de que teve contato.

A performance de Modesto Brocos é algo que se expressa em um entre lugar: algo que se materializa no Brasil, mas se conforma como princípio na matriz cultural europeia. Deste dinâmico encontro, resulta uma performance poético-visual e textual que se localiza entre a utopia militante educativa e a desconfiança, entre o oportunismo conjuntural e a afirmação da hierarquia entre as culturas (CAPEL, 2012, p. 364).

Há também de se levar em consideração que grande parte da obra do pintor se mantém encoberta por acervos particulares, o que impossibilita um aprofundamento no que tange a convergência de temáticas em outras pinturas de Brocos. Em pesquisa realizada por meio da crítica de arte em jornais, Capel (2014) indica mais de cinquenta obras voltadas para a paisagem do século XX e o retrato. Do mesmo modo, Lotierzo (2013) ressalta a grande demanda na venda de quadros durante a vida do pintor e a falta de acervo adquirido pelas instituições artísticas. Em consulta digital, identificamos quase 30 pinturas de lotes diversos em leilões de antiguidades pelo país. A falta de oficialidade dificulta a autenticação de autoria, mas boa parte

---

<sup>14</sup> Ver mais em BORGES, Juliana. **Encarceramento em massa**. São Paulo: Suéli Carneiro; Pólen, 2019.

apresenta a assinatura e os estilos empregados pelo pintor. Em geral, os quadros possuem cenas de trabalho, costume, paisagem e retrato.

Modesto Brocos renuncia ao cargo da ENBA e retorna à Europa de 1897 a 1900. Primeiro realiza um tríptico religioso na Sacristia da Catedral de Santiago (NUNES, 2008), depois, segue para outras cidades como Paris, Bruxelas e Roma, visitando salões e exposições de arte. Quando retorna ao Brasil, assume o cargo de professor de Desenho Figurado, cadeira que ocupou até o ano de 1934. Nesse terceiro regresso ao país, além da docência na pintura e gravura, se dedica também a escultura.

Já amadurecido, o século XX foi importante para a produção e publicação dos três livros do pintor: *A Questão do Ensino das Bellas Artes, seguido de crítica à direcção de Bernardelli e justificação do autor* (1915), *Viaje a Marte* (1930) e *Retórica dos Pintores* (1933). Diferentes entre si, os livros versam crítica do ensino de arte, ficção, composição e produção de artes plásticas. No primeiro deles, Brocos faz um passeio reflexivo pelas transformações e reformas da Belas Artes na passagem dos séculos. O segundo funciona como uma ficção científica que passeia entre a utopia e a distopia de uma sociedade no planeta Marte<sup>15</sup>. E por último, o terceiro livro versa literatura e arte. Segundo Brocos (1933), o livro tenta preencher uma lacuna nos estudos da pintura e propõe uma orientação para a constituição de um quadro. Tem como um de seus principais objetivos dialogar com o uso das cores nas pinturas e suas devidas importâncias. Para o autor (1933), as variações das tonalidades seriam a verdadeira linguagem da natureza. Brocos reflete sobre arte nacional igualmente entre o primeiro e o último lançamento tornando seus livros importantes fontes para a compreensão do universo brocosiano.

Em *A Questão do Ensino das Bellas Artes* (1915), Brocos exprime uma resposta escrita pela defesa de suas ideias naquele momento de virada do século e transformações no que tange o ensino de artes no país. O livro nasceu de artigos publicados na imprensa pelo autor em 1912<sup>16</sup> e é dividido em duas partes: a primeira versa sobre a questão do ensino onde abarca conteúdos como o concurso e prêmio de viagem, livre frequência de alunos, aula de pintura decorativa, curso noturno de desenho, aula de modelo vivo, poderes do diretor, conselho superior, do método, criação de galeria de escultura ornamental, criação do título de professor de desenho, entre outros. Pela segunda metade, o pintor sobrealça sua crítica a Rodolfo Bernardelli,

---

<sup>15</sup> Integramos que o livro *Viaje a Marte* (1930) será analisado de forma mais atenta em seção distinta deste mesmo trabalho.

<sup>16</sup> Arquivo da Biblioteca Walter Wey e Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo, pasta do artista.

argumentando sobre a sua direção na ENBA e da relação de ambos. Nele, Brocos tenta mostrar ao leitor um “juízo exato” (1915, p. 82) sobre a direção de Bernardelli.

Para compreender melhor o seu texto é necessário considerar previamente que sua crítica é ressentida e carrega certa sinceridade no que diz respeito aos conflitos com o até então amigo. Em outras palavras, seu incômodo desabrocha a partir de uma amizade desgastada. Brocos manteve laços bem estreitos com os irmãos Rodolfo e Henrique Bernardelli (1857-1936), o segundo inclusive, foi padrinho de seu filho. Ainda assim, o registro é importante na medida em que podemos entender o livro não apenas de modo isolado, mas em rede com as reivindicações de outros professores e alunos sobre a direção da ENBA, a falta de materiais, partidarismo e métodos de ensino (DAZZI, 2013 e 2017). Talvez não por acaso, por pressão e críticas contra sua administração, Bernardelli sai do cargo no mesmo ano do lançamento de *A Questão do Ensino das Bellas Artes* (1915).

Brocos identifica na obra de 1915, um processo de desavenças com os irmãos Bernardelli. De acordo com o autor, quando retorna da Europa em 1900, se dedica a escultura trabalhando juntamente com Rodolfo, também escultor, em seu atelier. Sente a amizade abalada pelo amigo enxergar nele um adversário. Segundo conta, a partir desse momento, os irmãos o maldiziam e passava a ouvir com certa frequência, boatos de seu nome nas rodas de conversa.

Com Bernardelli nossa amizade corria calma e íntima. Eu trabalhava n’um gabinete ao lado do atelier e assim decorreram alguns anos. Succedeu, porém, sentir reviver em mim a velha afeição pela escultura, pois meus princípios até os 18 anos foram de escultor e gravador, apreendendo uma com meu tio e a outra com meu irmão. O que elle percebendo, calla; sua amizade esfria; não é mais o mesmo. Já não me apresenta a seus amigos, fica reservado e considera-me um estranho. Em vista d’esta situação, separei-me d’elle, indo trabalhar em minha casa (BROCOS, 1915, p. 102).

Brocos se sente usado pelos Bernardelli. Cabe destacar também que, em seu retorno ao Brasil, Rodolfo teria negado sua antiga vaga como professor na ENBA, decidindo por agenciar uma pessoa mais jovem para o cargo<sup>17</sup>. O pintor sente que os irmãos o foram ingratos – sentimento mais indigno para ele e não reconheceram todos os seus sacrifícios, como por exemplo, renunciar das escolas de segundo grau em 1891 para assumir as aulas na ENBA (BROCOS, 1915). O livro ainda traz outros conflitos e provocações de ambos, como a ausência dos irmãos no aniversário do filho de Brocos e por consequência, o não comparecimento do pintor nas votações para diretor da escola.

---

<sup>17</sup> Brocos retorna ao cargo somente na reforma de 1911, com aprovação em concurso (BROCOS, 1915, p. 105).

Portanto, o livro de 1915 serve, em certa medida, para aglutinar um desabafo do pintor. Brocos chega mesmo a defender que Rodolfo seria a pessoa menos competente para dirigir a instituição da ENBA (BROCOS, 1915, p. 05). Para Valle, “ainda que as opiniões então expressas por Brocos devam necessariamente ser relativizadas”, é possível que “parecem ter sido, de fato, as “falhas” nos regulamentos as responsáveis pela elaboração de um novo regimento para a ENBA” em 1918 (2007, p. 62).

Dentre as suas defesas, uma das reformas que mais se impunha, era a que se referia à livre frequência. Para ele, o assunto mereceria “a máxima atenção dos Poderes Públicos, pois interessa as classes menos abastadas do paiz, que por um esquecimento incompreensível não foram contempladas na ultima reforma da Escola” (BROCOS, 1915, p. 12). Capel também ressalta o argumento dos cursos noturnos com livre frequência, além da necessidade de um professorado de desenho e da “formação de um artista-artífice, que, segundo ele, poderia ser a fonte de um processo de desenvolvimento das artes no Brasil e de melhoria do gosto artístico nas classes ilustradas” (2017, p. 393).

Uma chance oportuna de descobrir um pouco mais sobre a vida privada do pintor é quando ele se refere a subsistência no mundo das artes. Para Brocos, ele esteve “uns tempos trabalhando para viver, e outros vivendo mais folgado” (1915, p. 107). Também relata a luta pela sobrevivência no último período na Europa, “a ambição pela glória” (1915, p. 107) e também, certa decepção sobre a posição de vida daqueles que ingressam em uma instituição de ensino artístico. Para ele, “só os frades podem fazer o sacrificio de sua existencia, sem preocupação das necessidades materiaes” (1915, p. 19). Ou seja, o passeio entre o ensino, o ofício e a noção do artífice na arte, esteve atrelado substancialmente ao seu sustento.

Dezoito anos depois, em 1933, Modesto Brocos publica o livro *Retórica dos Pintores*. Nele, o pintor divulga seus ensinamentos e noções da técnica sobre pintura aos novos e futuros artistas. Para Lotierzo, o livro representa a “solidez de seu conhecimento técnico e teórico-conceitual” (2013, p. 39). Por sua parte, Nunes (2008) destaca o seu contexto de lançamento como um aspecto importante para reflexão da obra. Para o autor, o livro é atravessado pelo momento do modernismo brasileiro. Enfatiza ainda alguns pontos como “a histórica semana do Modernismo em São Paulo e seus desdobramentos, como o Salão de 31, que consolidava novos rumos e pensamentos sobre a produção de arte” enquanto a principal razão de origem do livro (NUNES, 2008, p. 225).

Na Retórica do pintor entram todos estes tratados: a invenção corresponde ao pensamento ou idéa nova que, represente o quadro; a disposição é a maneira de distribuir e colocar os personagens e que o assumpto esteja bem composto; a elocução

refere-se á bôa execução do quadro, que, na plástica, a habilidade do pincel e o colorido vai de acordo com o assunto; a pronúncia corresponde á maneira de desenhar as figuras e demais objetos que entrem no assunto e que se achem não só bem desenhadas como bem proporcionadas e corretas de forma; e o fundo poderemos substituir pelo sentimento que se destaque da obra, todo em si subjetivo e que nos emociona internamente, sendo esta emoção a qualidade superior a todas as outras. E de todas as qualidades acima expressadas, quando bem executadas e harmonicamente compostas, resultará o estilo (BROCOS, 1933, p. 10).

No momento de publicação da obra, oitenta e um anos era a idade de Modesto Brocos e isso nos faz pensar no livro enquanto um arranjo de premissas utilizadas durante toda sua vida e repassadas naquele período através da escrita. Para ele, “as regras somente deverão servir de estímulo para observar, sentir e praticar o que elas preceituam” (1933, p. 11). Nem sempre, segundo o autor, no processo de geração de uma pintura todas as regras necessitarão ser lembradas, uma vez que “isto seria desconhecer por completo o homem, que só poderá produzir quando a Divindade o tenha dotado de imaginação creadora” (1933, p. 11).

Certas brechas, abrem um campo de observação acerca de parte da intimidade do pintor, como sua relação com a espiritualidade. Para ele, “a beleza moral veio com Buda que praticou a beleza da alma e compreendia a caridade (...), e tendia elevar nosso espírito para o nirvana ou seja Deus, o que depois de seis séculos foi imitado em parte pelo Cristianismo” (BROCOS, 1933, p. 29). Nesse sentido, significativos elementos do livro revelam os conhecimentos globais do pintor: de Buda a adornos indianos, suas viagens pela Europa, arte da antiguidade e seus produtores, literatura, o uso de cores no ensino e a entrada na ENBA, a título de exemplo sobre a sua diversidade.

Sobre a produção, a busca por um repertório variado também consistiria em partida enquanto método – ou aquilo que o pintor chamou de “excitantes” (BROCOS, 1933, p. 14), na pretensão de organizar de forma mais apurada a imaginação e despertar a inspiração. Menciona ainda que para pintar uma obra de temática bíblica deveria antes, pesquisar ou rever livros sagrados afim não de plagiar, mas desadormecer aquilo que estivesse escondido na mente.

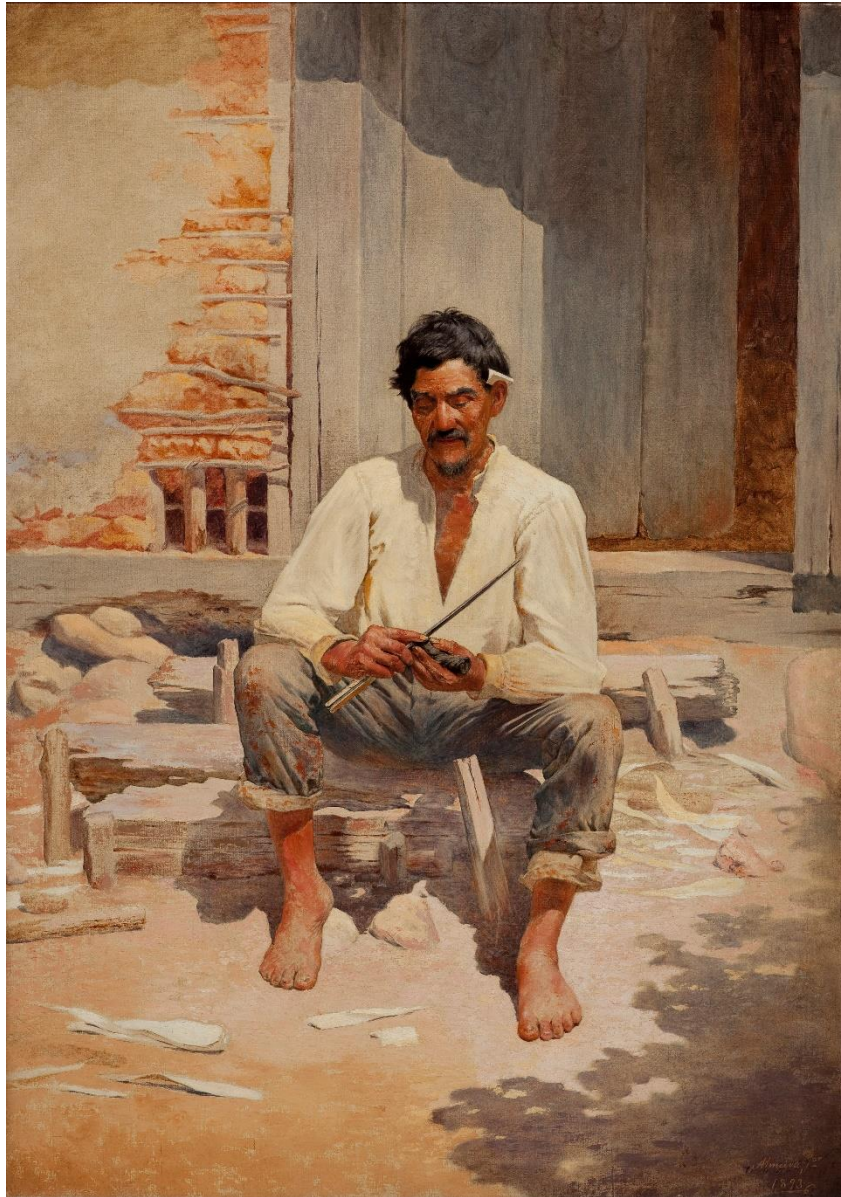
Outro aspecto importante dessa produção é o retorno de Brocos para questões intimamente ligadas ao seu lugar de artista-professor no que resvala o esforço por uma arte genuinamente brasileira. Ainda no começo do século XX, não haveria para o pintor, uma arte verdadeiramente nacional. Apesar de sublinhar as limitações, Brocos destaca a arte marajoara e as representações dos caipiras de Almeida Júnior (1850-1899), como precursoras de um árduo caminho que seria constituído de muitas gerações que buscassem construir com insistência um lugar original para a questão artística na “terra do Cruzeiro”<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> É como o autor se refere ao Brasil em seu primeiro livro (BROCOS, 1915).



**Figura 9 - Pintura *Caipira picando fumo* (1893)**



**Fonte:** Almeida Júnior. **Caipira picando fumo** (1893). Óleo sobre tela. 70 x 50 cm.  
São Paulo: acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Interessante que em comparação, obras de Almeida Júnior como *Caipira picando fumo* (1893), *Apertando o lombilho* (1893) e *Recado difícil* (1895), apresentam semelhanças com *A Redenção de Cam* (1895). A paisagem rural, a casa de pau a pique, a porta de madeira ou a ideia de quintal, marcam um movimento regionalista no conjunto de produção dos dois pintores. No processo de modernização da virada do século, ambos parecem definir um espaço tipicamente interiorano na fabricação de seus quadros. Sabe-se também, que Almeida Júnior frequentou a AIBA e foi aluno de Victor Meirelles, professor que inclusive o convida para ocupar sua vaga na instituição, apesar da recusa. Abordaremos alguns aspectos da relação de

Brocos e Meirelles mais adiante, por ora, é importante apontar como os três pintores se destacaram naquele momento, alterando os modelos neoclássicos para produzir uma arte com elementos da realidade brasileira: indígenas, negros e caipiras são recorrentes na criação desse trio e ressaltam também, a necessidade de incorporação da arte brasileira diante do próprio cotidiano, tão peculiar se comparado aos espaços europeus, ambiente de formação dos três artistas.

De acordo com Capel (2014, p. 04), “Brocos não compreendia a identidade da arte nacional como algo que se relacionava apenas com a arte feita no próprio local, mas como passível de resultar em algum tipo de originalidade”, dada a noção do pintor de que a nossa história era curta em companhia de países europeus. A historiadora propõe, a partir de mediação do livro de 1933, que as representações de personagens negras e as escolhas pictóricas do pintor partam da mesma busca pela singularidade. Desse modo, um artista deveria se descolar das normas da formação estrangeira, “mas processar-se por meio da observação empírica da localidade, pela observação dos tipos nacionais, elementos únicos que pudessem contribuir na composição de uma obra” (CAPEL, 2014, p. 05).

Esse é um importante ponto de reflexão sobre a edificação da arte brasileira no século XIX. Os referenciais europeus moldaram o estilo, a estética e os métodos aplicados pelos pintores. Pensemos nessa presença europeia pelos artistas estrangeiros que vieram pintar o Brasil, pelos alunos brasileiros que recebiam bolsas para estudar e conviver com a arte da Europa ou ainda os professores que baseavam suas didáticas com as ofertadas lá. Todos os pontos ligavam para o modelo artístico europeu tido como padrão. Acontece que na criação de uma arte genuinamente brasileira, alguns artistas como Modesto Brocos terminaram por se debruçar na representação de indígenas, africanos ou ainda pela representação histórica que pudessem construir uma unidade nacionalizadora.

Brocos falece no dia 28 de novembro de 1936 aos oitenta e quatro anos de idade. No final da vida, se recolhe e passa os últimos anos de forma isolada. No livro de 1933, o pintor defendeu o afastamento e a solidão como os melhores alívios para domar a inspiração ou a “apatia do cérebro” (BROCOS, 1933, p. 14). Informou também que foi em ambiente rural, na Barreira do Soberbo<sup>19</sup>, onde teve suas melhores ideias na arte e na literatura. A pintura *A Redenção de Cam* (1895) havia sido esboçada ali há alguns anos e da mesma maneira, o livro de 1915 tem em sua assinatura a localização da Barreira.

---

<sup>19</sup> Corresponde hoje ao município de Guapimirim. Outras marcações geográficas a situam no território de Teresópolis, ambas cidades no interior do estado do Rio de Janeiro.



Antes de finalizar a seção, é válido destacar que Brocos e os sujeitos do seu tempo, estavam atentos e imbuídos de reflexão crítica sobre as transformações importantes de seus períodos, como o fim do sistema escravocrata no Brasil ou a instauração da República, mas também participaram de reformas sutis e individuais como as enfrentadas na transição entre a AIBA e ENBA, vistas anteriormente. Igualmente queremos chegar ao ponto da noção dos interesses pessoais e do diálogo entre a vida privada e a sua confluência com os âmbitos institucionais, a título de exemplo.

Em *A Questão do Ensino de Bellas Artes* (1915), é o próprio Brocos quem exemplifica onde queremos chegar. Ao tratar da recepção da pintura *A Redenção de Cam*, no ano de 1895, ele revela que a medalha de ouro obtida pelo júri, partiria do interesse de Henrique Bernardelli em que Rodolfo Amoedo (1857-1941), outro pintor e professor da ENBA, não ganhasse a premiação. Para Brocos, parte do sucesso da pintura, inclusive na crítica dos periódicos, provinha da façanha dos amigos em ajudá-lo, principalmente do “Henrique pelas ganas<sup>20</sup> que tinha ao Amoedo, pois este esforçara-se, mandando alguns bons trabalhos naquele ano, e convinha ao amigo exagerar o valor do meu quadro. O jury, influído, concedeu-me a 1ª medalha” (BROCOS, 1915, p. 99).

O trecho é importante na medida em que nos ajuda a romper com a perspectiva de que a pintura teria tido um grande triunfo e justificaria, por parte de muitos trabalhos acadêmicos e da crítica de arte, o racismo da sociedade naquele período. A medalha de ouro, ou seja, a maior honraria para aquele momento, contribui para uma leitura generalista na contemporaneidade. É preciso, em primeiro lugar, distanciar a pintura e a figura de Brocos de toda a sociedade brasileira, numa concepção universal. Isso é, compreender a obra e sua autoria enquanto expressões singulares. Defender, por exemplo, que a tela não representa o processo de miscigenação brasileira, mas sim as escolhas pictóricas e as percepções do artista naquele período. Em segundo lugar, destacamos o lugar de uma história tida como oficial que é montada e mascarada por histórias outras que estão imbuídas de não isenções, interesses políticos, confrontos pessoais (como os de Bernardelli) e outras resistências e posicionamentos que, refletidos mais criticamente, não são neutras.

Em exemplo distinto, quando analisa a escultura *A Faceira* (1880) de Rodolfo Bernardelli, a historiadora da arte Ana Cavalcanti pode auxiliar na compreensão de um jogo de

---

<sup>20</sup> De acordo com o dicionário Idel Becker (Espanhol-Português), entende-se por gana ou “ganas” (BROCOS, 1915 p. 99), o “desejo de brigar com alguém”. In: BECKER, Idel. **Dicionário espanhol-português e português espanhol**. São Paulo: Nobel, 1985, p. 131.

interesses que se instituía no final do século XIX na produção artística e na instituição de Belas Artes.

A advertência se dirige à simpatia de Bernardelli pela “escola realista”. Hoje, alguns poderiam compreender tal referência como um sinal de modernidade e capacidade de absorver o que havia de mais atual na arte europeia do momento. Mas sejamos cautelosos para não cair em armadilhas conceituais ligeiras. Devemos perceber quais os significados de “estilo moderno” e “escola realista” mencionados pelos professores brasileiros. Sim, nota-se algo novo nessa escultura, algo bem diferente da estatuária clássica. **Realmente, havia maior independência em relação aos ensinamentos dos mestres, a originalidade era bem vinda e valorizada pelos críticos nos jornais. Porém, uma nova relação de dependência surgia, já que para viver de sua arte o artista precisava agradar os marchands e os críticos que divulgariam seu nome em jornais e revistas. Precisava sobretudo impressionar os espectadores, atrair seus olhares, se fazer amado. Assim, sua liberdade era apenas aparente.** Me parece, portanto, mais verdadeiro dizer que A Faceira representa não uma escola realista, mas a arte que disputava a atenção do público em meio à diversidade de tendências à mostra nos Salões (CAVALCANTI, 2008, p. 166, grifos nossos).

Fato é que já no começo do século XX, quando rompe com os Bernardelli e passa a defender suas escolhas de forma mais apurada em seus livros, Brocos já não tem mais suporte e sua produção perde o entusiasmo pela crítica (CAPEL, 2014). Provém desse declínio as escolhas pictóricas e o uso do estilo, as reformas da ENBA, a renovação das temáticas, mas consideramos a passagem da medalha de 1895 equivalentemente importante para investigar de forma mais minuciosa como aqueles processos se deram.

Diante de sua *Retórica* (1933), Nunes salienta a capacidade do pintor em refletir o nacional, de elaborar um coletivo e defender os seus projetos mesmo que, nem sempre, tão progressistas. Para ele, “seu texto está impregnado pelas fragmentações que se fizeram sentir no tecido artístico da virada do século XIX às primeiras décadas do século XX - as propostas modernistas, as vanguardas europeias (...) o uso de novos materiais” (NUNES, 2008, p. 233).

De “paleta eclética” (CAPEL, 2020, p. 14), Modesto Brocos foi capaz de se reconhecer no mundo. Dialogou com as personagens e as correntes de seu tempo e entendeu – ou soube se adaptar – a pluralidade do que lhe foi solicitado enquanto uma demanda da sua função no ensino, posto que “o amplo ecletismo praticado pelos pintores oriundos da ENBA tinha o seu sistema: a diversidade de estilos nele verificável respondia (...) à diversidade dos temas e/ou funções de suas pinturas” (VALLE, 2007, p. 297). De acordo com Ventura, o pintor “dizia que era preciso distinguir o artista brasileiro que existe, da arte nacional que não existe e que precisa de tempo de tradição secular para se constituir e se fixar” (2018, p. 04). Quando defendeu a necessidade de muitas gerações para a constituição de um organismo artístico nacional em sua

singularidade, também foi capaz de se projetar no futuro, de se colocar como parte de um movimento.

Ao retornarmos à biografia do pintor, nosso objetivo foi o de entendê-lo enquanto “um ser social inserido em determinadas circunstâncias culturais” (BAXANDALL, 2006, p. 87). A forma como Brocos dialogou com seu período está presente nas reflexões de seus livros, nas representações de suas pinturas e na maneira como se projetou no mundo. A isso o historiador da arte Michael Baxandall chamou de “troc” (2006, p. 89), ou seja, a capacidade do sujeito em negociar com os grupos de seu tempo e produzir a partir e com eles, seus produtos intelectuais. Aqui, entendemos a troca (ou *troc*) de Baxandall por um sentido que não é determinante e unilateral, quer dizer, indivíduos como Modesto Brocos foram afetados pelas instituições, espaços e grupos em que circularam na mesma medida que também elaboraram meios de serem agentes inquietos do coletivo. Durante o começo deste capítulo, reproduzimos algumas dessas movimentações.

Por exemplo, podemos pensar a criação do Liceu de Artes do Rio de Janeiro e o investimento das próprias economias em materiais e equipamentos da Europa para o Brasil em 1911, como uma comunicação do próprio Brocos com a ENBA. A edificação de uma Academia similar a já existente, possivelmente passa pela noção do pintor que a antiga escola teria falhas ou faltas que deveriam ser solucionadas. Em seus trabalhos sobre a AIBA/ENBA, Dazzi (2013 e 2017) aponta o questionamento dos professores da instituição sobre a insegurança em promover uma escola de arte moderna diante da inexistência de materiais básicos e adequados para o prosseguimento das aulas. A saída encontrada por Brocos para essas questões foi direcionada para a criação de uma nova escola de arte ou ainda de criticar o ensino artístico e a direção da Belas Artes em seu livro do ano de 1915. Na mesma medida, o debate racial levantado pela pintura *A Redenção de Cam* (1895) e o uso de personagens negras na produção do pintor podem ser considerados desdobramentos desse sujeito-produtor de mundos.

Desse modo, talvez não seja possível visualizar determinadas obras como a pintura de 1895 sem reconhecer seu próprio autor nela. Segundo Baxandall (2006), toda obra de arte parte de um propósito ou *intenção*. Essa *intencionalidade* surge da mediação entre o objeto produzido e as circunstâncias de produção, defesa de seus criadores, estilos artísticos, momentos históricos e contextos políticos ou “como resultado de determinado número de causas” (BAXANDALL, 2006, p. 27). O pensamento do historiador se move através das *intenções* que os objetos visuais carregam como fios condutores que mobilizam a criação de uma imagem. Esses fios de condução nem sempre respondem, mas nos oferecem um espaço de questionamento das obras

e seus autores e além disso, da consideração que a explicação de uma pintura como *A Redenção de Cam* (1895) está condicionada na argumentação de seu próprio observador.

Estamos interessados na intenção dos quadros e dos pintores como um meio de refinar, para nós mesmos, a percepção que podemos ter dos quadros. O que tentamos explicar é o quadro conforme aparece numa descrição feita com nossas palavras, e essa mesma explicação faz parte de uma descrição mais ampla desse quadro, cujos termos, novamente, são de nossa escolha. Explicar uma intenção não é contar o que se passou na cabeça do pintor, mas elaborar uma análise sobre seus fins e seus meios, conforme os inferimos a partir da observação da relação entre um objeto e algumas circunstâncias identificáveis (BAXANDALL, 2006, p. 162).

A partir das considerações de Baxandall (2006), assimilamos que este trabalho ganhará forma no encontro com os diálogos de Brocos e a pintura de 1895 em relação aos sujeitos de seu tempo, na comunicação do quadro com obras do mesmo autor, com a iconografia cristã e com os debates de diferentes nuances dispostos no século XIX. Antes disso, reafirmamos mais uma vez, a ideia de Modesto Brocos como um produto e produtor de seu tempo, um sujeito social que foi capaz, a partir das influências de seu momento, manifestar seus pontos de vista, propor soluções para aquilo entendido por ele como problemas e projetar noções de futuridade sobre o Brasil, uma terra de grandes incertezas. Por fim, é também importante considerar a ideia de um sujeito oscilante na linha histórica: Brocos habita as fronteiras de seus dois séculos, comunica com elementos aparentemente contrários, como religião e ciência ou mesmo a aristocracia e liberalismo, da transição dos regimes políticos, da inserção de novas técnicas e movimentos para o espaço artístico. Nesse sentido, aqui o pintor pôde ser apreendido pelo seu esforço de adaptação com a modernidade de seu próprio tempo.

Para a historiadora Capel, Brocos “não pode ser pensado fora de seus diálogos” (2012, p. 364). Nosso próximo item, tenta articular uma comunicação entre ele e o também pintor, Victor Meirelles. Tendemos, com toda a razão, visualizar a figura do pintor a partir da sua formação europeia e seus referências estrangeiros. Consideramos que também seja pertinente olhar para a formação do pintor no Brasil e compreender como esses modelos artísticos europeus são remodelados internamente por nossos artistas. Com os dois pintores em questão, podemos pensar na ideia de projetos nacionalizadores do século XIX no espaço da arte. Como suas pinturas, podem nos abrir certa compreensão de suas escolhas pictóricas num momento de intensas investidas da fabricação de um Brasil imaginado? Investigar o trânsito temporal dos dois artistas nos possibilita ver a formação – mesmo que fictícia, de uma nação calcada no religioso?

### 1.1 Meirelles x Brocos: mestre e discípulo como construtores de uma arte nacional

*“Não temos tradições, nosso passado é muito curto, as lendas ainda não estão fixadas, há extraídas dos índios, que são poucas, e outras, a maior parte, trazidas da África, mas todas embrulhadas, sem contorno, em esboço.”*

Modesto Brocos, 1933

Aqui, existe um convite para o exercício comparativo e histórico. Fundamentado na ideia de pensar como um país é feito de muitas histórias e projetos, tentamos repensar a história não somente como efeito da quebra e mudança, mas igualmente como espaço da reiteração e repetição. Poderíamos refletir as figuras de Meirelles e Brocos a partir do diálogo com muitas arestas, como a diferença de seus métodos e gêneros artísticos<sup>21</sup> ou quem sabe, na distinção entre as configurações políticas dos dois pintores<sup>22</sup>. Nesta etapa, escolhemos um exercício que dialogue e se encontre no ângulo racial, quer dizer, pensar como as obras aqui abordadas são capazes de construir algumas pontes por suas semelhanças, analogias e coincidências na cor social. Na mesma medida, refletir o ambiente de formação desses artistas na construção de uma arte brasileira, ou seja, perceber como esses sujeitos atentos transmutaram suas formações europeias e a herança neoclássica para a fabricação de uma arte original e legítima, onde a incorporação de indígenas, negros, mestiços e o cotidiano local foi parte inevitável e determinante no processo artístico.

Em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade*, o teórico Hall (2002) nos mostra como a ideia de nação pode estar vinculada aos aspectos modernos e ainda assim, vir encrustada de processos anteriores, como na continuidade da passagem do século XIX para o XX. O sentido de “comunidades imaginadas”, está para ele, “nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (2002, p. 51). Mais do que mirar nas instituições, o autor se atenta aos “símbolos e representações” e como seus propósitos podem construir a nossa identidade (2002, p. 50).

---

<sup>21</sup> Sabe-se que Victor Meirelles produziu com base na pintura histórica e Modesto Brocos na pintura de gênero. Mais que um gênero, a pintura histórica parte do registro de determinados acontecimentos como os bélicos e religiosos, ou seja, assuntos e eventos que marcaram determinados países. Foi muito usada e comissionada no século XIX para construir uma noção histórica e imagética da nação brasileira (CASTRO, 2005). Já a pintura de gênero está relacionada ao aspecto cronista do cotidiano, seja representando com aspetos realistas a vida social do trabalho e da família ou por evidenciar os elementos da paisagem local.

<sup>22</sup> Enquanto Meirelles defendeu e participou ativamente do período imperial, Brocos esteve habitualmente atrelado ao republicanismo por sua formação familiar, artística e contexto histórico.

Antes de refletir de forma mais aprofundada sobre a fabricação de um passado-futuro a partir das imagens de Brocos e Meirelles, consideramos pertinente uma reavaliação do lugar-comum em que tais artistas se encontram: do designado academicismo. A partir do termo acadêmico, Pereira (2012) propõe uma revisão na historiografia e ressalta que a crítica sobre a arte brasileira do século XIX vem sendo reavaliada a contar da década de 1970. Para a mesma autora, o uso do termo acadêmico de maneira desacertada é resultado de uma norma “genericamente estigmatizada pela crítica de cunho modernista”, concebendo a produção de todo aquele período uma “etiqueta depreciativa de acadêmica, salvo honrosas exceções” (PEREIRA, 2012, p. 89). Em outras palavras, Pereira (2012) reconhece um movimento de depreciação da arte do século XIX, pois, a partir da expressão arte acadêmica, grupos de críticos e professores do século XX optaram por não reconhecer valor estético ou histórico na produção do período anterior, desconsiderando assim, movimentações e análises mais comprometidas em benefício da valorização do que se formava naquele espaço contemporâneo.

Acontece que procurando valorizar a arte do século XX e XXI desvalorizamos o que foi constituído anteriormente, ressaltando um caráter evolucionista ao papel da arte, como se as obras artísticas do porvir estivessem determinadas para serem sempre melhores ou mais importantes que a do período anterior. Segundo o historiador da arte Coli (2013), a crítica a partir de uma perspectiva moderna nos distanciou da interpretação primordialmente focalizada nos artistas e suas devidas épocas. Para o autor, é uma armadilha pensar a arte sob a ótica de uma escala de progresso. A ideia de evolução artística acabou por reduzir o trabalho dos antecessores e os processos que vieram anteriormente do período vivenciado pelos críticos modernos. Se os estilos, artistas ou obras do contemporâneo são, costumeiramente, sempre melhores do que os passados, não os vemos verdadeiramente. Diz Coli sobre os pintores considerados pejorativamente de academicistas que, “estamos percebendo e nos referindo a elementos projetados neles, isto é, não aos critérios que presidiram à criação de suas obras, mas a um construto, um fantasma, que os substitui” (2013, p. 131).

Ainda por Pereira, compreendemos o acadêmico não como um estilo, “mas um modo específico de ensino e produção artísticos, caracterizado pelo respeito a um sistema determinado de normas” (2012, p. 90). Isso nos faz refletir que os diversos estilos produzidos na Academia tiveram como base o consumo de muitas outras referências de cunho europeu. A autora ainda sublinha a dificuldade em estabelecer esquemas para o período anterior ao moderno. Para ela, “outra questão que, até hoje, ainda perturba o entendimento da arte brasileira do século XIX e boa parte do XX é a dificuldade de transplantar para o Brasil o esquema de sucessão dos estilos artísticos, tal como é definido na arte europeia” (PEREIRA, 2012, p. 91).

Nesse sentido, a passagem reitera uma noção de que a influência europeia é importante na medida em que pode auxiliar o entendimento que o Brasil carrega suas próprias questões. Quando Pereira (2012) levanta as viradas de perspectiva nas últimas décadas e propõe, a partir delas, uma reavaliação historiográfica na crítica de arte brasileira do século XIX, questiona a linha cronológica e a sucessão dos movimentos artísticos no país. No entanto, “isso não quer dizer que a arte não tenha a sua historicidade. Mas significa perceber que os estilos tiveram durações diferentes e que muitas vezes coexistiram – em conflito ou pacificamente” (PEREIRA 2012, p. 94).

Em 2013, a antropóloga Lotierzo já havia identificado o mesmo processo na obra de Brocos. Para ela,

é comum encontrar, para expoentes da geração de Modesto Brocos – e, na prática, para boa parte dos artistas a partir da segunda metade do século XIX –, a atribuição de um estilo academicista, academista, eclético, ou pompier. Esses termos costumam ser usados como sinônimos, mormente de forma pejorativa: dizer que uma obra é academicista é quase afirmar que ela não possui estilo; assim, as palavras vêm imbuídas da ideia de uma arte marcada pela reapropriação indiscriminada de influências de períodos e tradições diferentes ou a reprodução mecânica de fórmulas feitas. Em contraposição, a rejeição ao academicismo encerra uma propensão a exaltar a modernidade como lócus da originalidade, seja pelo prazer encontrado na superação da forma antiga, ou pelo horror à ideia de obsolescência. Há também, por trás da classificação, uma tendência a vincular academicismo com a expansão do capitalismo industrial – e logo, com uma produção dirigida ao mercado –, em oposição a um ideal artístico de liberdade de criação e independência autoral (LOTIERZO, 2013, p. 87)

Na mesma alçada por uma virada no olhar moderno, Coli alerta para outro obstáculo na análise de obras do oitocentos brasileiro: essa diz respeito à noção da pintura “precursora”. Com orientação progressiva, enxergamos o passado como incompleto, com “baixos critérios estéticos” e advém desse mesmo lugar, a apreciação ou “concepção teleológica da história da arte” de que recuperar a obra de Victor Meirelles, por exemplo, satisfaria apenas um “sinal do futuro”, como se as obras apenas pudessem ser “valorizadas a partir de critérios que lhes são exteriores, aplicados de trás para frente” (COLI, 2013, p. 04-05).

O mesmo historiador traça uma reflexão obstinada aos modernos. Para ele, a crítica do século XX criou uma muralha entre os atuais e os acadêmicos (COLI, 2013), ou possivelmente, “resultou (...) em estudos que fecharam os olhos para as inúmeras continuidades entre a tradição acadêmica e as chamadas vanguardas – inviabilizando um conhecimento mais aprofundado de relações definidoras no que se refere à produção artística de ambas as vertentes” (LOTIERZO, 2013, p. 51). Longe de uma balança estética desequilibrada e afastados dos critérios

“autoritários” dos críticos modernos e da “economia do olhar” (COLI, 2013, p. 01), poderemos encontrar um percurso que privilegie uma análise mais produtiva.

Dito isso, logo empreendemos que para Modesto Brocos “não se fazem doutores e sim artistas que unem ao trabalho intelectual o trabalho manual, um mixto entre o douto e o operario" nas Bellas Artes” (BROCOS, 1915, p. 15). Se a Academia tinha o dever de “promover o progresso das Artes no Brasil, de combater os erros introduzidos em matéria de gosto, de dar a todos os artefatos da indústria nacional a conveniente perfeição, e enfim o de auxiliar o Governo” (FRANÇA, 2008, p. 502), o pintor se adaptou, ao seu modo, entre tantas plataformas distintas e soube reconhecer as transformações das quais fazia parte.

Três anos depois de chegar pela primeira vez no Rio de Janeiro, em 1872, Brocos soube da existência das aulas de livre frequência na AIBA. Declara que “os azares da sorte” (1915, p. 14) haviam o conduzido para a cidade carioca e trabalha até então como xilógrafo. Em seu livro de 1915, manifesta sua satisfação e agradecimento pela recepção de seus mestres, além de tecer elogios pelo brilhantismo do corpo discente no regimento do ensino de Belas Artes. Nomes como Maximiano Maфра (1878-1885) e Chaves Pinheiro (1822-1884), direcionam alguns de seus enaltecimentos (BROCOS, 1915).

Em 1876, um ano após a sua entrada na AIBA, o então aluno da livre frequência, passa a ter aulas de pintura histórica com Victor Meirelles, que lecionava na instituição desde 1861. Na mesma obra de 1915, Brocos faz um retorno aos tempos da Academia afim de elucidar algumas especificidades daquilo que se recordava do ensino e registra passagens importantes de sua relação com Meirelles. “O velho mestre”, diz Brocos, “com a intenção de facilitar a tarefa do colorido, que tão grandes dificuldades oferece aos principiantes, nos fazia executar, na palheta, series de combinações de diversas côres, o que nos tornava conhecedores de certos efeitos e que muito nos auxiliava no trabalho” (1915, p. 09).

Sobre o uso da cor, vale destacar a busca pela caracterização de tipos nacionais nas obras de Meirelles. Quadros como *A batalha dos Guararapes* (1879), exploram nuances diversificadas no corpo das personagens e revelam um esforço do fazer artístico daquele momento. Para o historiador Conduru, “a representação de afro-descendentes é uma questão que caracteriza o processo de modernização artística no Brasil” (2008, p. 445). Por sua vez, Lotierzo sublinha que a partir de Meirelles, “Brocos parece ter encontrado no país um ambiente capaz de aguçar o interesse pela temática que combinava as narrativas épicas ou bíblicas com a presença de tipos locais”, o que demandava desses artistas experimentar “distintas tonalidades de tons terrosos na caracterização da pele de personagens consideradas tipicamente brasileiras –, num momento de ampla difusão do romantismo nativista também na literatura” (2013, p. 36).



Segundo Modesto Brocos, o pintor e professor Victor Meirelles foi o “único mestre que conheceu e viu ensinar” o processo de execução de um quadro (1915, p. 10). A afirmação é importante tendo em vista o extenso currículo artístico e as experiências de Brocos com outros artistas na Europa. Além do mais, o registro é parte da reflexão do pintor já no século XX, época de sua revisão literária sobre o ensino da ENBA, a arte nacional, como também de sua própria trajetória artística e vida.

De acordo com a historiadora Venâncio,

como todo pintor de história, Meirelles sabia, ao elaborar seu quadro que uma das normas sagradas desse gênero de pintura é a verossimilhança, ou melhor dizendo, a sugestão de que a cena reproduz de forma real os acontecimentos. Considerando-se que a linguagem pictórica não é atemporal, falar de verossimilhança na pintura histórica do século XIX significa referir-se aos padrões de representação em voga naquele momento por aqueles, que como Meirelles, formaram-se na Academia Imperial de Belas Artes e nas academias européias. Bem mais do que, condicionada por uma suposta realidade objetiva da cena retratada no quadro, a representação pictórica de Vitor Meirelles resulta das idéias em voga no tempo em que foi pintada (VENÂNCIO, 2008, p. 07).

Se não temos todas as respostas sobre o processo de execução de um quadro por Meirelles na AIBA, um excerto se torna relevante para dimensionar a influência do antigo mestre no trabalho de Brocos: “ao aproximar-se o termo do anno escolar, deu-nos um assumpto bíblico a pintar: “Noé bêbado”. Aproveitou desse motivo para nos ensinar com toda consciência o processo para se realizar um quadro” (BROCOS, 1915, p. 09). A passagem pode servir de embasamento para que o pintor tenha tido contato com a temática do episódio bíblico, pelo menos, dezanove anos do lançamento de *A Redenção de Cam* (1895). Além da mitologia religiosa sobre Noé, o que também chama a atenção e faz conexão com a obra de Meirelles, é o abuso e dinâmica nas tonalidades das peles das personagens na tela de 1895.

Rememorando, Brocos conta que depois de “explicar o assumpto que tínhamos de compor, nos mandou: 1º. fazer um esboceto que executado levamos para a aula, onde o velho professor fez a critica das composições”, e de forma individualizada “fez proceder as correcções que julgou indispensáveis; 2º. desenhar a carvão e a crayon, e fazer estudos parciais dos personagens que entravam na composição; 3º. combinar esses desenhos e pintalos na tela a claro-escuro”, afim de chegar no último e mais importante ponto que seria “finalmente, dar-lhes a côr” (BROCOS, 1915, p. 09-10).

Ainda no que toca os tipos nacionais, “havia um clamor (...) pela representação da cor local, pela verdade na pintura. Estas reivindicações anunciam a presença, ainda que não nomeada, do movimento artístico que se seguiu ao Romantismo na Europa” (FRANÇA, 2008,

p. 501). Ao mesmo tempo que também indicaram “as concepções do Realismo, o qual se encaminha como uma tentativa de exibir uma representação meticulosa da realidade vivida sem idealidade, embebida em objetividade e imparcialidade” (FRANÇA, 2008, p. 501). Desse modo, para autora, os artistas necessitaram traçar um caminho que privilegiava a autenticidade. Destacamos que ao refletir o problema do ensino e da arte brasileira, tais sujeitos se viram imbricados pela noção de problemas tipicamente nacionais ou antagônicos aos teorizados na Europa. Exemplificativamente e a partir dessa perspectiva, debruçaram-se em pensar a questão étnico-racial em suas obras.

Para compreender melhor a moldura que Meirelles e posteriormente Brocos ocuparam, se faz necessário voltar também para o início do século XIX. Assim, a Missão Artística Francesa passa a representar para aquele período uma divisa na organização e no processo de metodizar o ensino e difusão das artes no país. A inevitabilidade em regressar ao período se dá pelo motivo dos “artistas brasileiros discípulos da Academia, em meados dos oitocentos”, seguirem “o caminho iconográfico, definido por seus mestres, o de configurar uma memória e uma identidade nacional” (FRANÇA, 2008, p. 502).

De acordo com a historiadora da arte Lima (1994), o grupo da Missão Francesa se efetivou em 1816, na cidade do Rio de Janeiro. Participam de sua formação intelectuais e artistas como Joachim Lebreton (1760-1819), Jean Baptiste Debret (1768-1848), o pintor de paisagens e cenas históricas Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), o arquiteto Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850), ao lado de seus discípulos, o escultor e professor Auguste Marie Taunay (1768-1824), o gravador suíço Charles-Simon Pradier (1786-1847), além de ferreiros, serralheiros, carpinteiros, auxiliares e aprendizes das artes (LIMA, 1994).

Por Capute (2018), entende-se a vinda da Missão Artística Francesa para o Brasil no começo do século XIX, oito anos depois da família real, como um esforço de modificação do ensino e produção da pintura de história no país, tendo como base “a resistência da tradição barroca” e a “escassez de recursos financeiros” (CAPUTE, 2008, p. 03-04). No processo de transição colonial para o Império, o ensino e o fazer artístico também sofrem alterações uma vez que inauguram o estabelecimento de projeto civilizatório brasileiro, adotam uma demanda maior. Nesse sentido, há um patronato de ideais iluministas amparando o pertencimento da pátria (COUTO, 2009).

Leite, destaca a percepção de continuidade de uma sociedade “arraigada de tradições ditadas pela Igreja” (2004, p. 02). Por mais que se apresente um construto da exaltação do regimento monarca no oitocentos brasileiro, a prática religiosa e o cotidiano apresentado pela paisagem, figuram boa parte do farol de produção dos artistas desse período. Ainda de acordo

com Leite, “isso se constata nas encomendas de trabalhos para templos religiosos feitas pelas irmandades a professores e artistas recém-formados da Academia Imperial” (2004, p. 02)

No objetivo de arquitetar uma pinacoteca e criar um modelo de produção baseado na Europa, Le Breton traz consigo uma série de pinturas com temáticas diversas para vendê-las a D. João VI (1767-1826). Analisando listas de telas adquiridas no período por Morales de Los Rios (1858-1928), Leite destaca que “uma série de quarenta e dois quadros é vendida em 4 de dezembro de 1815 ao governo brasileiro”. Dessas, “vinte e cinco são de assuntos religiosos” (LEITE, 2004, p. 03). No ano posterior, mais doze pinturas aparecem numa segunda lista de telas compradas. Do segundo conjunto, “seis telas possuem temas religiosos” (LEITE, 2004, p. 03). Se mais da metade das obras adquiridas carregam um caráter fervoroso ao sagrado, a passagem nos faz refletir sobre o peso do religioso na formação de um padrão artístico semelhantemente nacional.

Para Silva, o “paradigma neoclássico” (2012, p. 48) abriu ao grupo de artistas e intelectuais outra questão importante: a singularidade dos trópicos. Sozinho, o padrão europeu mostrava incapacidade de abranger as questões nacionais e a consideração do estudo de um espaço próprio. De tal modo, “se o neoclassicismo fornecia as bases para a criação de uma tradição pictórica, o Romantismo, por sua vez, inspirava o pensamento sobre um caráter nacional” (SILVA, 2012 p. 48).

Em continuidade, o ano de 1816 marca a organização da Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios por parte da Missão Francesa e da administração brasileira na cidade fluminense (CAPUTE, 2008). Entretanto, segundo Santos e Mikhail “foi aberta efetivamente somente em 1826, sob o nome Academia Imperial de Belas Artes e com o principal propósito de ser uma escola superior de arte” (2020, p. 470). Para Venâncio, a formalização da Academia atendia uma reforma encrustada na consolidação de uma arte nacional, deveria “criar os fundamentos culturais da nação, fundando símbolos nacionais e consolidando um verdadeiro imaginário para o país” (2008, p. 05).

Aqui, compreendemos a nação distante de uma conceitualização essencialista. Partimos do que Anderson (1989), define enquanto um arcabouço de imaginário coletivo e as intencionalidades escondidas por de trás de narrativas de pertencimento patriótico. Dessa maneira, Christo enfatiza o compromisso dos artistas no século XIX em tal empreendimento. Para ela, “a cenografia das festas públicas, a documentação visual dos importantes momentos da corte, os retratos oficiais” (CHRISTO, 2009, p. 1149), e a convergência desses elementos entre si, são capazes de elaborar uma iconografia do nosso entendimento sobre o coletivo brasileiro.

Em concordância com Anderson (1989), para Venâncio “as nações se inventam” (2008, p. 02). O lugar de suas criações se encontra para além das instituições ou decretos políticos. Está vinculada por percepções mais subjetivas, se elaboram por meio de “valores simbólicos e culturais” (VENÂNCIO, 2008, p. 02). No que toca as instituições, Franz (2007), sublinha a importância de uma rede de organizações que pudessem envolver um projeto nacionalizador. Consonantemente, afirma a importância da AIBA e do IHGB para tal intento<sup>23</sup>. Do mesmo modo, Schwarcz igualmente apresenta que o Imperador Pedro II fomentava ambas instituições com “prêmios, medalhas, bolsas para o exterior e financiamentos, assim como participou com assiduidade das Exposições Gerais de Belas Artes, promovidas anualmente” (1998, p. 226).

Para Capel, caminhava de forma lenta o debate sobre a arte nacional no século XIX (2014, p. 09). O ensino de Belas Artes no país “ao mesmo tempo em que acompanhava as transformações ocorridas na esfera política, passou por transformações no seu programa de ensino e nas suas políticas artísticas” (LEHMKUHL, 2008, p. 172). Em continuação, Fernandes (2007) tem em vista que a AIBA/ENBA, centralizou o movimento artístico brasileiro e padronizou tanto o ensino como a produção de arte, se manifestando enquanto uma instituição basilar dos governos brasileiros.

Aqui destacamos Victor Meirelles. Natural na cidade de Nossa Senhora do Desterro, hoje Florianópolis, nasceu em 1832 e desde muito novo mostrava aptidão para o mundo artístico. Desenhando paisagens na infância, cresceu em família muito humilde composta por pais imigrantes portugueses (MAKOWIECKY; GARCEZ, 2008). Com ajuda de amigos dos familiares que custearam sua ida ao Rio de Janeiro, consegue ingressar na AIBA em 1847 (FRANÇA, 2008).

Matriculado na cadeira de pintura histórica, tem aulas com o pintor José Correia de Lima (1814-1857), um dos discípulos de Debret, além de ter mantido contato com outros professores adeptos da corrente da Missão Artística Francesa (FRANÇA, 2008; VENÂNCIO; 2008). Dessa maneira, boa parte da formação de Meirelles esteve baseada em princípios neoclássicos. Na Academia, vence o concurso de obtenção ao Prêmio de Viagem a Europa no ano de 1852,

---

<sup>23</sup> Episódio importante é que dois anos depois da criação do IHGB, um concurso foi realizado com a finalidade de desenvolver uma ideia que suprisse a formulação da história brasileira. O naturalista Carl von Martius (1794-1868), com quem o IHGB conservava ligações acadêmicas, venceu a competição. Em “Como se deve escrever a história do Brasil”, Martius defendeu a ideia de resgate de um passado, valorização da natureza e etnias que espontaneamente se chocaram no país – o que nos confirma uma hierarquia desigual entre a população. Para discussão mais aprofundada ver RICUPERO, Bernardo. **O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

partindo para Roma no ano posterior (FRANÇA, 2008). Da Europa enviava seus trabalhos para o país como prestação ou comprovação de seus estudos. A pintura *Primeira Missa no Brasil* (1861), parte desse conjunto, sendo sua primeira grande composição original em período estrangeiro (SILVA, 2012).

**Figura 10** - Pintura *Primeira Missa no Brasil* (1861)



**Fonte:** Victor Meirelles. *A Primeira Missa no Brasil* (1861).  
Óleo sobre tela. 2,68 m x 3,56 m. Rio de Janeiro. Museu Nacional de Belas Artes.

Para França (2008), a *Primeira Missa* (1861) carrega um sentido inaugural da pintura histórica atrelada a constituição de uma iconografia a partir da demanda do Segundo Reinado: a de representar uma pátria que estava se constituindo naquele período. Makowiecky e Garcez (2008), contextualizam sua criação com base na simbolização do evento de 26 de abril de 1500, quando Pedro Álvares Cabral (1467-1520), determinou a realização de uma missa como forma de estabelecer a posse da então terra de Vera Cruz para a coroa portuguesa.

De acordo com Silva (2012), o conceito da *Primeira Missa* (1861) partiu do próprio Meirelles apoiado por Manuel de Araújo Porto-Alegre<sup>24</sup> (1806-1879), então diretor da AIBA e

<sup>24</sup> Porto-Alegre fixou-se como figura importante no Segundo Reinado. Além de defender a pintura histórica como parte de um projeto de ensino na Academia Imperial de Belas Artes, manteve intensa comunicação com o Instituto

correspondente frequente do pintor. Porto-Alegre aconselhou que o pintor buscasse inspiração na Carta de Caminha<sup>25</sup>, com propósito que ela o fizesse construir algo honroso para o Brasil. Assim, Meirelles produz a tela entre 1859 e 1861, a expondo primeiramente no Salão Oficial de Paris. Couto (2009) ressalta a importância de Meirelles para a história da AIBA, em razão do pintor ter sido o primeiro artista brasileiro a expor em uma mostra internacional dessa dimensão, o que indica uma aceitação expressiva à figura de Meirelles naquele período.

Em 1862, a pintura participa da Exposição Geral daquele ano e é recepcionada por uma premiação do Imperador D. Pedro II a Meirelles, além de título na cátedra de pintura histórica na AIBA do Rio de Janeiro para o pintor (SILVA, 2012). Para Silva (2012), a pintura passa a ser tida como modelo para outros pintores no contexto da AIBA. O diretor Porto-Alegre almejava ganhar apoio do governo para a promoção do estabelecimento no país e a partir da construção da *Primeira Missa* (1861) e da figura de Meirelles, passa a defender, progressivamente, “a representação de temas voltados à exaltação do nacional” (COUTO, 2009, p. 161-162).

Conforme França, o quadro “inscreve-se sob a égide de uma pintura emblemática, que retrata um momento original e único brasileiro” (2008, p. 502). Em outras palavras, ela se constitui enquanto uma imagem capaz de determinar uma identidade brasileira, satisfazendo uma agenda de fabricação pictorial de nacionalidade. Desse modo, “constrói no imaginário a idéia de uma nação pacífica, imersa numa natureza amigável e sem conflitos – portanto apresenta um programa de caráter idealista e romântico, que configura um mito que aproxima a idéia de civilidade” (FRANÇA, 2008, p. 502).

Nesse caminho, o empreendimento religioso tem papel considerável para a narrativa da pintura, apesar de aparentemente ela registrar o oposto de uma ação humana. Silva (2012), atenta que Meirelles tece seu quadro afastado da imposição, como se o acontecimento da missa estivesse naturalizado num espaço definido pela vegetação e pela massiva presença de indígenas. Aponta a autora que “o gesto do sacerdote foi colocado em evidência na cena, mas

---

Histórico e Geográfico Brasileiro. Castro (2005), enfatiza o passeio de Porto-Alegre entre os dois órgãos e como em conjunto, ambos fazem parte de um processo maior: o de forjar ou ficcionar um passado. Defende ainda que a partir de 1800, o termo arte nacional se torna uma questão para o construto de uma raiz, da fabricação do que entendemos por identidade nacional. Para discussão mais aprofunda ver CASTRO, Isis Pimentel de. Pintura, memória e história: a pintura histórica e a construção de uma memória nacional. In: **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis: EDUFSC, n.38, p.335-352, out. 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/18260/17132>>. Acesso em: 12 mai. 2021.

<sup>25</sup> De acordo com Coli, em 1817 historiadores publicam a carta de Caminha. A circunstância nos faz refletir que a divulgação do material tinha o objetivo de atender, gradualmente, ao estabelecimento de uma história brasileira pelo século XIX. Para ele, “nesse momento, ela adquire existência - é a invenção do verdadeiro” (2013, p. 06-07).

faz parte do grupo central de portugueses que está disposto sobre uma clareira, espécie de palco natural oferecido pela natureza” (SILVA, 2012, p. 18).

A iluminação também está presente nos trabalhos de Venâncio (2008) e Cadorin (1998). A transição de um passado e futuro ou a noção de civilidade pode se apresentar na luz que “ilumina o segundo plano, onde está o altar, deixando na penumbra o primeiro plano onde estão os índios” (VENÂNCIO, 2008, p. 06-07). A luminosidade e a organização circular oferecem a ideia de protagonismo europeu e colocam as personagens indígenas como espectadoras de um ritual que merece um esforço de compreensão. À vista disso, as corporeidades de ambos os grupos se desassemelham e destacam posturas incompatíveis entre si. Se “os portugueses estão ajoelhados, sérios e atentos, em profundo respeito ao que acontece no altar, os índios, ao contrário, sobem em árvores, conversam, estranhando aquela gente e o espetáculo que lhes oferecem, num total desconhecimento do que está acontecendo” (CADORIN, 1998, p. 66).

Em Primeira missa, o estudo de cada elemento em relação ao conjunto proporcionou a criação de eixos entre os pontos de interesse do quadro; por meio de linhas de força, que formam estruturas circulares e piramidais, como também por meio do tratamento da cor, que iluminou pontos estratégicos e ressaltou cores que se repetem para equilibrar o conjunto. A vegetação compõe uma moldura quase circular; uma grande pirâmide é formada pela cruz e as bases do quadro. As posições dos índios em primeiro plano convergem para pontos importantes no interior da pintura que articulam outras relações triangulares e mantêm a atenção no interior. As relações gerais de espaço lembram a gravura de Taunay, mas neste caso são os índios e a vegetação em primeiro plano que realizam a mediação com o observador e compartilham com ele seu ponto de vista. O eixo da cruz de metal que repousa sobre o baú – para a qual aponta o velho índio mencionado por Caminha – conduz o olhar a uma das figuras que reza ajoelhada. Dentro dessa pirâmide formada pela cruz e a espada do homem de capuz, se encontra uma figura em traje vermelho. O mesmo vermelho que ressoa discretamente sobre o pendão da Ordem de Cristo. Este é um dos elementos que conduzem nosso olhar para o altar e a grande cruz. A vegetação ao fundo compõe, junto com a cruz e as montanhas, uma linha suave que repousa no mar. Outra linha análoga a essa define o grupo de portugueses à esquerda, o estandarte da Ordem de Cristo, passando pelo jesuíta voltado para o chão, e terminando sobre o baú. Os elementos do quadro estabelecem comunicações entre si (SILVA, 2012, P. 44-45).

Se os elementos da pintura compõem uma comunicação entre eles próprios, acabam por também manter um caráter literal de suas representações. Para a mesma autora, todos os componentes tem o seu simbolismo porque tentam partir de uma noção do real. O gesto do sacerdote em consagração do cálice, a título de exemplo, incentiva a percepção de veracidade pois assim ele verdadeiramente é nas cerimônias católicas. Ou seja, cada elemento representa sua própria realidade (SILVA, 2012).

Nessa mesma atribuição, Coli alerta para a complexidade do quadro e o interpreta baseado na inexistência de um sentido único de significação, mas evidencia a abordagem daquilo que salta da tela, em primeiro momento. Para ele, “a Primeira Missa no Brasil nos conta,



minimamente, que a nação se funda no momento em que portugueses chegam e instituem nos trópicos o catolicismo” (COLI, 1999, p. 07). Entre a natureza, o catolicismo e a brancura das personagens centrais, o autor denota a invenção de uma nação fundada com o imaginário (COLI, 1999).

Em vista disso, o reconhecimento da ideia apresentada no quadro espelha sua essência (SILVA, 2012). Motivado pela temporada de construção da nacionalidade, Meirelles também consolida “o desejo por uma escola brasileira de pintura” (SILVA, 2012, p. 26). Procura apoio entre o relato de Caminha e a obra de Émile Jean-Horace Vernet (1789-1863) para fazer “da citação e da referência ao passado recursos absolutamente legítimos para a criação de uma obra nova” (COUTO, 2009, p. 164). Desse modo, “Meirelles buscou recriar um fato passado, determinante na reconstrução das origens da nação brasileira” (COUTO, 2009, p. 164).

Em leitura contemporânea, Rosa (2016) entende as escolhas pictóricas de Meirelles enquanto românticas e acríticas. A autora apreende algumas contradições das vias da colonização. Se a tela alude a falta de violência e certa benevolência ao processo de domínio nacional por parte dos indígenas, se aproxima do que apoderamos hoje como opressões e autoritarismos. Por outro lado, justificam a caracterização de um mito fundador do Brasil (ROSA, 2016), aquele não se fundamenta pura e simplesmente na mentira, mas se descobre na verdade de uma realidade moldada.

Consideramos necessária também, a escolha de um terceiro caminho proposto por Coli (2013). A nossa leitura no presente é importante, mas necessita de um esforço de compreensão da bagagem cultural que carregamos do século XX, do conforto e da segurança daquilo que aprendemos por estilo ou modelo e como essas convicções podem encobrir um panorama mais apurado das telas. Quando fundamentamos Meirelles apenas como romântico – recurso de uma interpretação baseada no parâmetro moderno, podemos deixar escapar muito das suas complexidades, de seus “projetos” (COLI, 2013, p. 02).

Sobre suas propostas, há para Lotierzo e Schwarcz (2013), “uma preocupação de Meirelles com investigar tonalidades e traços característicos de cada grupo racial” (2013, p. 06). Coli (1998), Paiva (2004) e Makowiecky; Garcez (2008) sublinham a estruturação por uma fusão de raças. Para ambos, a *Primeira Missa* (1861) consolida, a partir da religião, um sentimento unificador da nacionalidade. Assim, Meirelles concebeu um quadro, mas também produziu crenças, afetou – em todos os seus sentidos, a nossa noção de identidade.

Venâncio (2008), elenca ainda outras obras do pintor que contribuíram para um projeto nacionalizador. Destacam-se *Passagem de Humaitá* (1868), *Combate Naval do Riachuelo* (1872) e *Batalha dos Guararapes* (1879), telas que reforçam um caráter essencialmente nativo,



posicionando figuras brancas enquanto agentes centrais, heroicos e dominadoras de um coletivo, ambas com indígenas e negros compondo, secundariamente, parte de uma tecitura brasileira.

Por Coli (1998, p. 117), a forma rara com que a obra de Meirelles se localiza, está em sua penetração dentro de uma cultura. Ficcionada ou não, o que o pintor forjou dificilmente pode ser relocada ou reconvertida. Para o autor, a *Primeira Missa* (1861) é, porque Meirelles a fez de tal modo que absorvemos a sua verdade. De seu projeto assentado em um projeto muito maior, permanecemos impregnados pelos gestos, pelo cálice, pelas árvores. Sua intenção, no ato do olhar, se torna a nossa.

**Figura 11** - Pintura *A Redenção de Cam* (1895)



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

Em continuidade, trinta e quatro anos separam a *Primeira Missa* (1861) de *A Redenção de Cam* (1895). Consideramos que as duas dialogam com a noção de tempo e a representação do passado-futuro do Brasil. Expliquemos: a primeira tenta atender uma demanda do sistema

imperial brasileiro para a constituição de uma nacionalidade e a imposição de um domínio. Ao olhar para o passado e seu denominado “primeiro evento brasileiro”, Meirelles tenta construir uma projeção de nação futura. Um futuro com destino a edificação do passado, marcado por uma hierarquização dos tipos nacionais e seus saberes. De forma similar, o segundo quadro retrata o tempo à medida que, diante das transformações impostas no final do século XIX, o pintor projeta uma idealização na futuridade por um embranquecimento processual, marcado por gerações, evidenciado pelo uso do passado.

Ambas se conectam em composição, na perspectiva imperial ou republicana, ao preencherem seus centros com personagens brancas. Brocos até retrata as figuras negras com certo protagonismo, mas é o bebê alvo que ocupa o meio da tela, assim como os sacerdotes e o Estado na pintura de Meirelles. Outra marca semelhante é o uso da fé nas imagens. A religião se apresenta em forma de rituais católicos em ambas: em 1895, um casamento partindo da consideração da aliança dourada na mão esquerda da mulher sentada; em 1861, a celebração de um ritual similarmente católico, uma missa. A religião serve, em ambas, como forma de abertura ou conclusão de um processo. Absorve, mas invisibiliza, cada qual a sua maneira.

Outro ponto importante de composição é a harmonia das duas pinturas. Pra Silva, a harmonia da composição foi para Meirelles “fruto de uma disciplina, um método vinculado a uma prática tradicional, que o neoclassicismo resguardou dentre os princípios renascentistas” (2012, p. 45). Além do neoclassicismo, a autora defende a harmonia como elemento essencial para a articulação de todas as referências da pintura de Meirelles. Para ela, harmonia e geometria se associavam no estabelecimento de um conjunto. O estudo, por parte do pintor, das particularidades de cada figura do quadro, preservaria sua unidade formal (SILVA, 2012, p. 43).

Brocos, apresenta ao seu modo, os meios para execução de um trabalho: “1º Conhecer o assunto; 2º Aplicar oportunamente as regras para bem compor; 3º Estudar e observar as obras dos grandes artistas antigos e modernos, afim de assimilar o que nelês encontre” (1933, p. 10-11). Na busca pela harmonia, o pintor identifica a elocução, ou seja, a forma de se apresentar um quadro. Defende que “a côr seja justa, que a execução seja franca, briosa e de fácil aspéto, que os movimentos dos personagens que entram na cena sejam variados e expressivos, e que o artista apresente no quadro um conjunto harmonioso de beleza e de verdade” (BROCOS, 1933, p. 17). Isso também nos faz pensar que a harmonia geométrica que costura as duas pinturas tenha partido do próprio ensino de Belas Artes.

Igualmente, pelo caminho de investigação do singular e do original, os pintores tocaram em representações de cunho etnográfico, movimento que marca boa parte do século XIX

(SILVA, 2012). Ao retratar um contingente de indígenas, Meirelles transporta para a metade do século XIX, uma noção de exotismo já disponível de uma cultura visual dos primeiros viajantes em suas gravuras e representações (SILVA, 2012, p. 45), uma reinterpretação colonizadora do passado. Por Brocos, ao investir na mistura de raças, move em sua narrativa discussões científicas da Europa amplamente difundidas no país sobre a mestiçagem (CAPEL, 2017, p. 285). Ainda no que toca Brocos, Capel assinala que a temática racial também esteve em evidência durante o século XIX na Espanha, por um “esforço de modernização” (2020, p. 06).

A política de branqueamento das raças e as práticas e os debates sobre eugenia estavam em franca exposição no Brasil da virada do século XIX até as primeiras décadas do século XX. O pintor abandonava a perspectiva europeia de condenação à mistura racial, pela defesa brasileira da miscigenação, aspecto que contribuiria para que formasse um pensamento original sobre o Brasil. A busca da singularidade brasileira é seu agenciamento como europeu, sua oportunidade de atuar socialmente, configurando-se como “brasileiro” naturalizado (CAPEL, 2012, p. 373).

Por suas representações do cotidiano, Brocos se coloca como alguém que pensa e produz o Brasil. Para além das quebras, seu trabalho pode ser compreendido nas continuidades. Ao relacioná-lo com Victor Meirelles percebemos como suas noções de composição, harmonia, tipos nacionais ou projetos de futuro estão interpenetradas. Ao refletir sobre as reformas no ensino e as transformações na instituição de Belas Artes do Rio de Janeiro, tinha a consciência que “continuou a ser em seu fundo, ensino e disciplinas no novo regimen, pouco mais ou menos do que era no tempo do Império ou, para falar com franqueza, a mesma cousa” (BROCOS, 1915, p. 45).

Fato é que a mesma consciência de Brocos passeava por suas impossibilidades enquanto professor e pintor no Brasil. Quando escreveu que a arte brasileira seria produto de muitas gerações (BROCOS, 1933), se colocou como parte de um movimento. Defendeu também que uma arte nacional deveria ir além de simplesmente ter sido feita no Brasil. Para ele, a pintura necessitaria de um “cunho próprio” (BROCOS, 1933, p. 131), um elemento de destaque tal como se notava em outros países da Europa. Quando mencionou Liev Tolstói (1828-1910), refletindo como a arte se apresentaria enquanto uma estrutura de progresso humano, abraçava a ideia que uma imagem comunica com os homens do presente, mas deixam uma pegada no porvir (BROCOS, 1933). Certamente, Brocos e Meirelles se comunicam no hoje.

Nesse sentido, é importante salientar também uma grande diferença entre Brocos e Meirelles. Se o primeiro esteve inclinado ao republicanismo como já evidenciado nesse mesmo trabalho, Meirelles foi fortemente influenciado pelo regime imperial. Para França (2008), em

período próximo da virada republicana no ano de 1889, o pintor de a *Primeira Missa* (1861) se viu constantemente desqualificado por conta de sua ligação com o Império e amizade com Pedro II, permanecendo em uma disputa de cunho bem mais político que artístico. Vinculado à monarquia, Meirelles acabou sendo afastado de suas funções na recém ENBA (LEHMKUHL, 2008).

O que não se pode negar é que encontramos em ambos os pintores uma busca pelo agenciamento de um passado nacional, uma função para o elemento religioso em suas pinturas e um lugar para a arte e a sociedade brasileira a partir de suas convicções de futuridade. Se para Coli, “a descoberta do Brasil foi uma invenção do século XIX” (1998, p. 107), igualmente, “o século XIX inventou uma história brasileira” (COLI, 2013, p. 06). Isso é, a determinação de mitos fundadores esteve vinculada às “elaborações discursivas e imagéticas” (RIBEIRO, 2015, p. 33), formalizadas na representação do povo e suas crenças.

Enfatizamos que a noção de criação não só de uma nacionalidade, mas de uma projeção do passado e do futuro que aconteceu no oitocentos ainda impacta diretamente o que entendemos por país hoje. A fixação ou a falta de interpretação crítica de determinadas imagens nos livros didáticos, por exemplo, esconderam e escondem intencionalidades e particularidades de cada figura e de cada projeto de Brasil. Para Pereira, a nação em colônias latino-americanas que alçaram suas independências durante o século XIX, é um “produto de engenharia de suas elites políticas e intelectuais” (2012, p. 95) nos países.

Nesse sentido, o papel da história e da pintura histórica na arte tem fundamental função para o engendramento de nacionalidades<sup>26</sup>. De acordo com Cavalcanti (2008), a partir dos prêmios de viagem à Europa os artistas poderiam ter contato com o modelo de progresso europeu. Para Silva, “numa prática pictórica que se reportasse à tradição classicista, o trabalho de um pintor histórico pressupunha a elaboração mental, que no campo da retórica era denominada invenção” (2012, p. 30).

Desse modo, “ainda que a obra versasse sobre uma fábula conhecida, o trabalho da invenção consistia na coleta dos “argumentos” relativos ao assunto” (SILVA, 2012, p. 30), ou seja, o trabalho da pintura histórica extrapolava a dimensão da própria tela porque estava convertida de uma atenção do pintor em relacioná-la com o passado, com as passagens bíblicas ou os grandes episódios da história global (LEITE, 2004, p. 04). Para Coli (2013), o conjunto artístico de um quadro molda a nossa percepção. Em outras palavras, nos faz interrogar “a obra por meio de uma ficção que a própria obra ajudou a forjar” (2013, p. 07). Para o autor:

---

<sup>26</sup> Segundo Venâncio (2008, p. 4-5), a pintura histórica fruiu de maior prestígio e apreciação dentre as demais categorias no ensino e na Academia de Belas Artes.

O recuo diante das identidades, ou “raízes”, lusórias que nossa história criou torna-se, desse modo, fundamental para a compreensão da arte desse período que nos interessa. Porque, **ao invés de sermos moídos pelos próprios mecanismos interpretativos que essa arte contribuiu para montar, nós podemos, ao contrário, nos perguntar quais são esses mecanismos, quais as peças que os compõem, de que modo eles agiram em nosso meio cultural, inventando tradições, fazendo palpitar um sentimento de pátria, escondendo por aí as diferenças sociais e humanas**, tecendo as teias de um imaginário tão lindo e confortável. É mais árduo, mas muito melhor, sem dúvida, não se deixar devorar pela aranha (COLI, 2013, p. 07, grifos nossos).

Da mesma maneira, para Leite “a conclusão que se impõe é que a pintura de temática religiosa do século XIX continua nos dias de hoje sujeita a interpretações restritivas e comentários preconceituosos, inexistindo obra de referência sobre o assunto” (2004, p. 07). Se não a acessamos, perdemos delas suas intenções e a temporalidade histórica que carregam. Dessarte, quando retorna ao contexto jesuítico, Cortelazzo enfatiza que a imagem religiosa era “a melhor forma de representar a vida dos santos, dos anjos e da Virgem Maria para aqueles que precisavam ser inseridos nos preceitos religiosos, mas que não tinham o menor conhecimento da leitura e da escrita” (2004, p. 28). Isso significa dizer que as imagens possuem atribuição essencial para apreensão do processo colonizador no Brasil.

Consideramos que Victor Meirelles impactou a formação de Modesto Brocos porque o pintor espanhol possivelmente reconheceu nele um meio de continuação artística em terras americanas. De formação europeia assim como Brocos, Meirelles interligou o neoclassicismo aos temas brasileiros e estimulou os alunos da AIBA, como o jovem Brocos a produzirem uma arte nacional que impactasse a história, a tradição e a cidadania de forma unificadora. Por mais que estejam espacialmente localizados em momentos diferentes da política do Brasil, os dois pintores se aproximam na capacidade de produzir obras como as duas pinturas aqui abordadas, considerando ainda, o emprego de representações étnicas nas duas obras, bem como a percepção da brancura da pele como centro e modelo ideal.

Vigilantes a cultura visual do século XIX, “podemos reconhecer a atuação de uma rede de instituições oficiais e estabelecimentos particulares que recebiam o apoio do Estado”, “para o projeto político de construção de uma cultura brasileira naquele momento” (PEREIRA, 2012, p. 101). Se as imagens abrem o nosso entendimento, consideramos juntamente com Pereira (2012), que a produção brasileira não esteve alheia do cotidiano do país. A partir de um referencial europeu, embrenhou-se em panoramas fictícios, contudo paradoxalmente verdadeiros nas questões que defendiam em suas representações. Por vezes incompreendidos, Brocos e Meirelles terminam suas vidas isolados, reclusos. O que não podemos rejeitar é o

esforço dos pintores na defesa de seus ideais a partir das artes. Abraçaram projetos na mesma medida que se colocaram como produtores de tais.

A fim de ainda correlacionar a pintura *A Redenção de Cam* (1895) com outras obras, avistamos a inevitabilidade de propor encontrar em outros registros de Modesto Brocos componentes de semelhança com a narrativa da pintura de 1895. Sabemos que as figuras negras estiveram representadas em algumas de suas pinturas, mas em conformidade com a alocação? Podemos esbarrar em outros espaços de seu trabalho elementos sobre o branqueamento, feminino ou sagrado? Teria o pintor feito o uso recorrente de um mesmo discurso?

## 1.2 Redenção que ecoa em Marte, lugar em comum

*“(...) mi imaginación volaba por el mundo todo, pensando en los males que lo afligían y en los medios de remediarlos.”*

Modesto Brocos, 1930

Lançado em 1930, *Viaje a Marte* é o segundo livro de Modesto Brocos num conjunto de três. Dois desses, são voltados para a pintura, o ensino de Belas Artes e a defesa do artista em questões sobre a arte nacional, como aqui já apresentado. Diferentemente, *Viaje* (1930) apresenta outra categoria literária e narrativa. O livro localizado no planeta Marte versa ficção científica com noções outras como justiça ou igualdade, por exemplo.

O único livro do autor escrito em espanhol no Rio de Janeiro, foi publicado posteriormente em Valência. Ao que tudo indica, o livro se revela como uma colagem, ou um processo de um longo período. A data do prólogo escrito em 1928 e por apresentar o livro como resultado de muitos anos, das reflexões da juventude e de amadurecimento das ideais (BROCOS, 1930), Brocos se apresenta na obra, como narrador de uma viagem em descobrimento de uma outra nação movida por normas diferentes das terrestres.

Para Jaureguizar, a obra de 1930 se revela enquanto “una novela de socialismo utópico, cercano al anarquismo y a la literatura de combate” (2009, p. 1313). Segundo Lotierzo (2013, p. 39), o livro poderia ser caracterizado pelo que o próprio Brocos adotava enquanto modernidade da moral ou da política em seu tempo. Por Capel e Witeze Junior (2012, p. 369), compreendemos *Viaje a Marte* a partir da preocupação de sua forma unificadora das raças e das línguas refletidas a partir dos contatos do pintor com o mundo que se relacionava. Enfatiza, “discussões europeias sobre as raças que oscilava entre uma reação à visão unitária da humanidade no Iluminismo – como pressuposto igualitário das revoluções burguesas – e

concentração do debate em aspectos biológicos e culturais das doutrinas sociais” (CAPEL; WITEZE JUNIOR, 2012, p. 369).

Os mesmos autores destacam ainda, um elemento importante para apreensão do romance: a concepção de utopia (CAPEL; WITEZE JUNIOR, 2012). De fato, na obra *Brocos* se coloca a pensar um projeto de sociedade do qual acreditava e projetava no futuro. Na dedicatória dirigida ao neto Péricles, o autor certifica certa esperança que o neto vislumbre as transformações sugeridas no livro em seu final de vida (BROCOS, 1930, p. 08). Ao leitor, *Brocos* oferece um sonho aperfeiçoado ao longo dos anos e escreve com a certeza que, apenas seus netos poderiam ler e compreender de forma mais atenta as alterações sociais indicadas rejeitando a ideia de romance ou passatempo (BROCOS, 1930, p.10).

A justiça buscada pelo utopista seria constituída de elementos fundamentais percebidos historicamente em maior ou menor grau. A utopia, nesse sentido, é a cristalização literária da percepção tida por um determinado indivíduo em uma determinada época histórica do que é uma sociedade justa. Ao afirmar quais são os direitos fundamentais dos homens e quais valores devem ser mantidos, o utopista abre a porta para o diálogo sobre a justiça e permite que, através disso, a sociedade em que vive possa se aproximar de um patamar mínimo de direitos (CAPEL; WITEZE JUNIOR 2012, p. 372-373)

De acordo com Jaureguizar, “la tesis primera de cualquier utopista es que la utopía de hoy será la realidad del mañana” (2009, p. 1314). *Brocos* reconheceu o estranhamento de seus pares ao confessar que sua concentração era esforço do silêncio em não dizer nada. Para o pintor, os colegas o reconheciam como exagerado (BROCOS, 1930, p. 09). Teorizando a utopia, Capel e Witeze Junior defendem que o gênero se encontra como “um discurso crítico de sua época” (2012, p. 377), ao passo que ele se converte em ligações e estratégias de muitos outros canais, como a retórica ou a filosofia. De tal forma, *Brocos* mistura o referencial do seu tempo com suas projeções na futuridade.

Narrado em primeira pessoa, o livro testemunha o itinerário do autor no planeta vermelho. Lá, foi recebido pelo frade Benito Jerónimo Feijóo (1676-1764)<sup>27</sup>, que o convida para ficarem sua casa, além de apresentar os espaços, instituições e normas vigentes naquele planeta. Desse modo, boa parte da obra é construída num sistema dialógica entre *Brocos* e Feijóo, esse que lhe mostra os costumes e as reformas marcianas. As reformas estão concentradas na busca marciana pela harmonia e justiça do planeta. Tanto é assim que para eles,

---

<sup>27</sup> Sabe-se da influência iluminista de Benito Jerónimo Feijóo na Espanha. No livro, o próprio *Brocos* vai considerá-lo “o primeiro socialista de seu tempo” (BROCOS, 1930, p. 311). Tais elementos podem denotar ao texto brocosiano um caráter socialista utópico.

“los hombres dijeron: reconocemos la existencia de un Dios, no nos cabe duda, pero vamos a dejarlo descansar en el paraíso que nos ha prometido y de ahora en adelante tratemos de procurarnos la felicidad aquí sobre el planeta” (BROCOS, 1930, p. 90).

Relevante também é a natureza evolutiva do planeta. Em certas passagens do texto, fica evidente que Marte, em um passado, esteve orientada em normas como as da Terra, o que pode indicar certa sugestão do autor à possibilidade de transformações efetivas dos costumes terrestres. Um exemplo disso, é o fato de que os exércitos marcianos perderam suas funções bélicas como aqui e, passaram a ocupar, no décimo capítulo do livro (BROCOS, 1930, p. 209-221), uma organização voltada para a agricultura e o bem estar social. O exército agrícola seria, portanto, parte da grande riqueza do planeta.

Estabelecido em um calendário de nove dias, os marcianos possuem um dia de descanso. A semana é dividida em ímpar e par, esse dedicado ao “bello sexo” e os ímpares ao “sexo fuerte” (BROCOS, 1930, p. 139). O ano corre como na Terra, baseado em quatro estações e divisões de meses. Sobre as festividades anuais, além de seis grandes festejos religiosos, cada município desfrutava de suas próprias celebrações privadas, essas sempre relacionadas à comemoração da produção local (BROCOS, 1930).

Com a agricultura prestigiada e a produção do trabalho centralizada na vida dos seus habitantes, “el suelo y el trabajo son los dos grandes factores de la fortuna pública y toda la riqueza deriva de los productos que el suelo produce” (BROCOS, 1930, p. 133). Do mesmo excerto, destacamos as classes sociais hierarquizadas em ordem dos trabalhadores agrícolas; os intelectuais integralizados pelos engenheiros ou médicos; os industriais formados por trabalhadores da manufatura e por fim, os comerciantes. As divisões das quatro classes, também indicam benefícios do Estado para com suas organizações internas (BROCOS, 1930, p. 133).

Sem distinções, o Estado fornece cuidados e medicina gratuita à população. Da mesma forma, além de prover água e pão, é papel do governo vestir educar as crianças de sete a treze anos, onde tais auxílios sejam retornados em serviços a favor da comunidade. Ao mesmo Estado, cabe transformações administrativas para evitar a “monotonia” (BROCOS, 1930, p. 117) social que impediria o progresso marciano. Assim, o planeta vermelho fracionaria seu sistema político em três: ditadura, regime presidencial e governo parlamentarista. Dessa maneira, os cidadãos apreciariam formas diversas de governança e ficariam longe de estagnar sua força de produção diante da evolução coletiva (BROCOS, 1930).

Estabelecida em todo planeta, ao fim de suas vidas trabalhistas nos meios agrícolas, os marcianos passam a fazer parte da “gran sociedad de asistencia mutua” (BROCOS, 1930, p. 138), estando assegurados ante suas incapacidades por uma pensão do Estado em face de seus



serviços prestados. Logo, “la sociedad está constituida por dos partes: una que trabaja para sostener a los viejos, y la otra que, a su vez, trabajó para mantener a los viejos de su tempo” (BROCOS, 1930, p. 138). Para Jaureguizar, apesar de certa invisibilidade do Estado, suas práticas se apresentam sem exceção e regulam os desequilíbrios públicos: “para los territoriales, por ejemplo, exime de impuestos a los trabajadores e industrias de las regiones menos favorecidas” (2009, p. 1320).

O avanço proposto nas formas de trabalho, no exército e nas normas do Estado, também se encontra no pensamento religioso do povo marciano. Ao cultuar a Natureza<sup>28</sup>, o povo daquele planeta se distanciaria da imagem de um deus limitado, focalizado na própria figura humana, como na Terra. Esse antigo padrão causou grande infelicidade e injustiça na sociedade, tornando algumas reformas inescapáveis. Se veio da divindade a atribuição da inteligência, então caberia usá-la para a harmonia do coletivo e pulsão da produtividade (BROCOS, 1930, p. 90-93).

Em síntese, o romance de Brocos dá luz a uma prática utópica. Ao apresentar a sociedade marciana, rememorar seus erros e acertos para apresentar um presente perfeito, Feijó ostenta para Brocos alterações que foram possíveis em outro planeta como um processo. De acordo com Capel e Witeze Junior, “a utopia, nesse sentido, é a cristalização literária da percepção tida por um determinado indivíduo em uma determinada época histórica do que é uma sociedade justa” (2012, p. 372). Isso provoca a reflexão de que o penúltimo livro de Modesto Brocos, se colocou como mais um esforço do autor em refletir as questões do seu período e procurar neles, as soluções intransigentes que decorreriam para o que defendia por equilíbrio, em Marte ou aqui.

No prólogo do livro, Brocos reconheceu seu autoritarismo na juventude e o desejo de firmar suas ideias diante da oposição, “pela força” (BROCOS, 1930, p. 09). O livro, talvez, tenha se tornado uma forma sutil e não menos impactante, de apresentar sua visão de mundo por outras nuances. Ao questionar sobre a concepção de justiça do autor, os historiadores Capel e Witeze Junior, destacam que a identificação na obra de “ideias eugênicas radicais, como a esterilização de pessoas com males incuráveis, ou mesmo a separação por município, de crianças nascidas com algum tipo de defeito físico para afogamento em uma piscina”, consumando um caráter determinista do autor. Ao correlacionar ao entusiasmo de Brocos ao

---

<sup>28</sup> Entende-se como Jaureguizar (2009, p. 1321), que a relação da consciência entre o bem e o mal no sagrado, estariam associadas às referências iluministas da França. O autor enfatiza o vínculo de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e Voltaire (1694-1778) na crença de um construtor do mundo que produz o seu início, mas permanece afastado das movimentações humanas. Caberia ao homem capturar seu próprio bem-estar.

determinismo geográfico, por exemplo, “o autor ainda considera que as mulheres mais saudáveis e belas deveriam ser escolhidas para procriar, esterilizando-se as demais” (2012, p. 373).

A percepção de que as performances de Brocos y Gomez estejam enquadradas no pensamento utópico podem causar certa estranheza num primeiro momento, afinal as utopias estão associadas normalmente à justiça ou à perfeição – e as teorias que pregavam o embranquecimento da população são vistas hoje como racistas e coloniais, superadas. No entanto, examinando mais de perto as utopias, percebemos sua ancoragem histórica e superamos esse estranhamento anacrônico. O sonho do espanhol não é aplicável hoje, é certo, mas sua obra nos ajuda a compreender as relações entre o pensamento utópico, o socialismo e as teorias sociais pensadas no Brasil no fim do século XIX e começo do XX. É nisso, e não na efetivação da sua utopia, que está a sua importância (CAPEL; WITEZE JUNIOR, 2012, p. 379-380)

A aproximação de ideologias ou teorias de organização econômica como o socialismo, Lotierzo (2013, p. 37) e Coelho (2015, p. 207), evidenciam que o pintor tenha tido contato com diversas correntes de pensamento na Europa. Destacam o filósofo e historiador positivista Hippolyte Taine (1828-1893), do qual Brocos frequentou aulas Na Escola de Belas Artes de Paris. Desse modo, “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” (LOTIERZO, 2013, p. 37).

Capel (2017), também apresenta a Reforma Leôncio de Carvalho (1879) como uma possibilitadora de aferir o posicionamento do pintor em seu tempo. Baseado em concepções higienistas, “Brocos se filia ao pensamento pedagógico eugênico e sua metodologia intuitiva marcada por premiações e defesa do artista artífice está de acordo com a conjuntura de despreparo da população para lidar com uma sociedade livre” (CAPEL, 2017, p. 401). Passagens que realçam o passeio do artista pelos valores e tendências europeias/brasileiras e que também revelam sua observação atenciosa do mundo.

Ao analisar a obra *História Autêntica do Planeta Marte* (1921) do escritor português José Nunes da Matta (1849-1945), Malato (2017), identifica um possível outro ponto de referência para Modesto Brocos. Separadas por nove anos de diferença, os livros dos dois autores estão fundamentados em utopias idealizadas e praticadas no planeta vermelho. De acordo com Malato (2017), Matta se inspira na Revolução Francesa (1789-1799) para tecer suas considerações sobre as melhorias em um sistema de sociedade ideal.

Para a autora, Matta se apropria dos ideais da Revolução para a partir dos seus três princípios de liberdade, fraternidade e igualdade, estabelecer pacificamente uma nova ordem

marciana. Um detalhe entre as duas obras é importante: a partir dos erros cometidos na terra, as suas sociedades utópicas poderiam aprender e instaurar novas formas de gerenciamento social. Em Matta, por exemplo, “o terror da Guerra serviu-lhes para mudar a forma como comunicavam ou geriam os bens alimentares ou os recursos energéticos, desvalorizando o que os distinguia e valorizando o que os unia” (MALATO, 2017, p. 211). Enquanto Brocos, como aqui já evidenciado, ao perder sua colocação belicosa, o exército apoiado na agricultura, controlaria de forma mais eficaz o bem-estar da nação.

Se no Brasil, a passagem dos séculos no oitocentos pode ser compreendida como uma gradação de muitas correntes, como o positivismo e o darwinismo, Modesto Brocos conseguiu se lançar na sua contemporaneidade. O livro *Viaje a Marte* (1930) também é produto e produtor das camadas que o circundaram. Ao que nos parece, a paisagem marciana se assemelha a espanhola (BROCOS, 1930, p. 18), o idealizado planeta vermelho se choca com o de Matta ou de outras referências<sup>29</sup>, e a ciência da virada do século aparece e reaparece na obra do pintor como na pintura *A Redenção de Cam* (1895).

Conforme Brocos, “o artista deverá preocupar-se em com as relações que existem entre o mundo em que vive e o que imagina e no qual deseja viver; aquêlo está cheio de imperfeições, este seguido de grandíssimas dificuldades” (1933, p. 40). Nesse caminho idealizado da beleza e da harmonia, “o primeiro diz as cousas como elas são, o segundo como elas deveriam ser” (BROCOS, 1933, p. 40). Para tanto, “Brocos y Gomez segue a tradição renascentista de busca do equilíbrio, aplicando-a à questão racial em discussão no seu tempo, tentando pensar em como obter a harmonia social” (CAPEL; WITEZE JUNIOR, 2012, p. 376).

Ao passo que nos apropriamos de uma história que não está baseada no hegemonismo, isto é, grupos antagônicos se embateram ao longo do século XIX por temáticas diversas como a defesa da abolição ou a preservação da escravatura, por exemplo, refletimos que as ideais de Brocos possam ter causado reações adversas em seu período, mesmo com certa difusão e aceitação dos determinismos naquele contexto no país. No mais, visualizar suas preocupações também nos coloca a perceber nossa posição na atualidade. Por mais que seu desejo fosse “auxiliar a resolver algunos problemas económicos, problemas que han ocupado la atención de muchos escritores que dedicaron a estas materias muchos volúmenes” (BROCOS, 1930. p. 11), o pintor mesmo em argumentações mais progressistas, diante na defesa da igualdade sexual no livro de 1933, resvala paradoxalmente em alguns reveses, como o do controle e da objetificação de corpos femininos.

---

<sup>29</sup> Jaureguizar (2009) e Capel com Witeze Junior (2012) também correlacionam a escolha por Marte com base no filme mudo *Aelita*, uma utopia socialista lançada em 1924, pelo diretor Yakov Protazano.

Para tanto, apoderemos do décimo primeiro capítulo de *Viaje a Marte: La Hermandad de las Hermanas Humanitarias*. Nele, Feijó apresenta a Brocos uma organização essencial para a estruturação da sociedade marciana, uma das mais “robustas” (BROCOS, 1930, p. 223). Ao que tudo indica, a irmandade teria se originado de uma fusão entre os conventos e os prostíbulos da Terra, apesar de não as nomear de tal forma (BROCOS, 1930, p. 222-223). A partir de sua correlação com o sagrado e suas funções reguladoras, as mulheres associadas à instituição possuem uma missão na sociedade, se tornam “esposas de la humanidad” (BROCOS, 1930, p. 227).

Detalhando o funcionamento dos conventos, Feijó explicita que ao serem escolhidas, qualquer irmã deveria se comportar da mesma maneira como uma “esposa cariñosa con su marido” (BROCOS, 1930, p. 242). Apesar da denotada submissão<sup>30</sup>, o organismo social marciano teria em seus princípios básicos uma relação de justiça e transcendência ao feminino: a emancipação da mulher em Marte foi constituída a partir da sua comunicação com um chamado divino. A Natureza teria atestado às fêmeas uma missão maior. Quando o povo compreendeu essas funções, o planeta vermelho conquistou uma equidade entre os sexos, “con lo cual la mujer adquirió los mismos derechos políticos y sociales que el hombre” (BROCOS, 1930, p. 106).

O historiador Jaureguizar, aponta um certo binarismo nas configurações sociais de trabalho em Marte. Para ele:

la educación primaria se imparte obligatoria y gratuita desde los siete a los trece años, con los niños en internados, separados de sus padres: el programa de estudios está establecido a escala planetaria y a esas edades ya aprenden los rudimentos de la agricultura. La enseñanza secundaria abarca de los catorce a los diecisiete y la especializada de los dieciocho a los veintiuno, pudiendo prolongarse hasta los veintitrés para estudios avanzados. **A partir de los veintiuno los hombres han de prestar tres años de servicio en el ejército agrícola y las mujeres ejercer su profesión, si han estudiado, contraer matrimonio o, en principio, ingresar en la Hermandad de las Humanitarias: las que no estudian, de una u otra manera han de ir a la cama** (JAUREGUÍZAR, 2009, p. 1320, grifos nossos).

Desse modo, as irmãs estariam essencialmente associadas ao bem-estar dos marcianos. Sem seus encargos, “los hombres no podrían satisfacer los imperiosos impulsos de la

---

<sup>30</sup> Mesmo considerando a emancipação da mulher em Marte, Brocos reafirma um elemento de dominação do patriarcado diante o corpo feminino. Para fora do romance de 1930, em seu último livro do ano de 1933, o autor defende que, diante do uso das cores em uma retórica dos pintores, “as mulheres são menos sujeitas ao daltonismo, porque desde a infância se exercitam em casar e combinar as cores para seus vestidos e em seus bordados de sedas variadas” (BROCOS, 1933, p. 59), passagem que reitera o olhar do pintor para um feminino tido como frágil e pautado na definição do cuidado familiar.

conservación de la especie” (BROCOS, 1930, p. 221). Além de assistência sexual, as mulheres integrantes de *Las Hermanas*, mantinham em funcionamento os asilos, hospitais e internados, com a finalidade de “servir con consciente abnegación a la humanidad” (BROCOS, 1930, p. 222). Para remediar os males de uma sociedade, a irmandade manteria posições diferentes para cada necessidade. Assim, “prodigándoles cariñosos cuidados maternales”, cuidaria das crianças mais novas; nas cozinhas e lavanderias deveriam se empenhar em manter tudo de forma saudável e organizada; nos hospitais, se esperava que comparecessem enquanto “enfermeras dedicadas”. Em outras palavras, a associação foi estruturada para promover o suporte em todas as demandas sociais daquela comunidade (BROCOS, 1930, p. 227-228).

Prestigiadas por seus trabalhos gratuitos, as mulheres da *Hermanidad*, “gozan del respeto y consideración de las autoridades, y son recibidas por las familias, que las colman de obsequios” (BROCOS, 1930, p. 227). Parte integral de um organismo, a instituição se coloca para Jaureguizar, como elemento fundamental em direção da satisfação marciana. De acordo com autor, o uso do estômago e sua noção de saciedade pelo subsidio do Exército Agrícola e a utilização dos conventos enquanto fomentadores de uma possível satisfação sexual, se fundem como prerrogativas básicas para o sucesso social de Marte e a felicidade de seus habitantes (JAUREGUÍZAR, 2009, p. 1318).

Sobre o ambiente dos conventos, esses foram projetados acompanhados de um grande teatro para atender festas e grandes espetáculos com orquestras e dançarinas (BROCOS, 1930, p. 103). Neles, as iniciantes escondem seus rostos com um tecido rosa para evitar paixões prematuras ou resguardar o constrangimento diante de desconhecidos, processo que dura os dois primeiros anos e deve ser respeitado por ambas as partes (BROCOS, 1930, p. 228). Dessa forma, “en los conventos marcianos no se reza ni se celebran funciones litúrgicas, las hermanas cultivan la música, la danza, el dibujo y las artes escénicas, en las que llegan a ser verdaderas maestras, de modo que las funciones que celebran son musicales o teatrales” (JAUREGUÍZAR, 2009, p. 1318)

Em dado momento da trama, procurando oferecer mais informações sobre o modo de vida das integrantes da irmandade, Brocos questiona a necessidade de afeto ou liberdade das irmãs. Feijoó, relata a existência de dois dias de folga para que as mulheres possam sair do convento com certa liberdade, apresentando consecutivamente um atestado médico de saúde (BROCOS, 1930, p. 243). Quem opera as normas e comandos de *Las Hermanas* é a Dirección General de Conventos, órgão que também organiza a quantidade de mulheres em cada instituição e outras regras internas como o recebimento de presentes e visitas (BROCOS, 1930, p. 226).

Há ainda no livro, alguns preceitos que chamam a atenção e colaboram para uma leitura eugenista. Desejosos pelo equilíbrio e harmonia da população, municípios cultivavam piscinas para o afogamento de bebês tidos como defeituosos (BROCOS, 1930, p. 66), além de outro aspecto importante decair, mais uma vez, sob o corpo da mulher: para manter o controle do contingente populacional eram selecionadas as mais “dignas, por su salud y beleza” para gerar filhos, enquanto as restantes careceriam de esterilização (BROCOS, 1930, p. 157).

A preocupação com a sexualidade, com o objetivo de garantir o equilíbrio social, é, portanto, uma preocupação dos utopistas desde as origens do gênero literário. Além disso, a crítica à sociedade de seu tempo e a ideia de que a ficção utópica possa se converter em realidade estão continuamente presentes na história das utopias (CAPEL; WITEZE JUNIOR, 2012, p. 379).

Do mesmo modo, a obra também se inclina para a aspiração de unificação das raças partindo da premissa da anulação das desigualdades. Como parte das reformas sociais, Jaureguizar salienta o processo de transição da cor dos habitantes de Marte. Segundo conta, as irmandades portaram um papel importante na consolidação do método visto que, as tentativas anteriores de mestiçagem não haviam surtido tanto efeito (JAUREGUÍZAR, 2009, p. 1316). Aqui, o historiador fala diretamente da dificuldade em se misturar a tonalidade da pele negra à branca, um esforço de cerca de mil anos.

Em continuidade de sua viagem, ao observar as paredes da irmandade, Brocos reflete “sobre las tristes condiciones en que se encontraban la misma clase de mujeres sobre la Tierra” (1930, p. 240-241), como quem acredita firmemente estar diante de uma alternativa melhor. Mesmo enfatizando na obra, o consentimento das monjas diante de suas missões no projeto nacionalizador de beleza da raça marciana, Brocos peca ao não questionar os meios. Para Jaureguizar, “su imaginación no es capaz de sobrepasar ciertos límites, aunque quepan en ella determinados valores” (2009, p. 1319). O utópico progresso, nem sempre, é capaz de mascarar os conservadorismos.

Elabora a filósofa Ribeiro, “que a mulher não é pensada a partir de si, mas em comparação ao homem. É como se ela se pusesse se opondo, fosse o outro do homem, aquela que não é homem” (2017, p. 37). Em seu celebrado *O Segundo Sexo* (1949), Beauvoir reflete criticamente sobre a construção do ideário feminino e demarca as relações de gênero enquanto espaços da diferença. O objeto ou aquilo que não somos, é disposto como o Outro – um sinalizador de fabricações sociais da desigualdade, fundamentado no gênero, na sexualidade, na racialidade ou mesmo em categorias que se entrecruzam, por exemplo.

Beauvoir parte da dialética do senhor e do escravo de G. W. Friedrich Hegel (1770-1831) para correlacionar a hierarquia entre homem e mulher na nossa sociedade. Para ela, “essa relação distingue-se da relação de opressão porque a mulher visa e reconhece, ela também, os valores que são concretamente atingidos pelo homem: êle é que abre o futuro para o qual transcende” (BEAUVOIR, 1970, p. 85). Dito de outra forma, a autora aponta para a relação de soberania do masculino defronte do corpo feminino e sua fabricada animalidade e objetificação. Assim, “as mulheres nunca opuseram valores femininos aos valores masculinos; foram os homens, desejosos de manter as prerrogativas masculinas, que inventaram essa divisão: entenderam criar um campo de domínio feminino” (BEAUVOIR, 1970, p. 85).

O discernimento do Outro deriva da assimilação da existência do dissemelhante. Nessa narrativa, o homem se conjecturou historicamente a partir de sua assimilação do controle social e da superioridade. Diante do dissemelhante, Beauvoir, constrói seu entendimento sobre o Outro, aquele que não transcende (1970, p. 15). A filósofa sublinha que a percepção do Outro está fundada desde as sociedades mais antigas, ressurgem em mitologias e se apresenta no hoje. Ao demonstrar como o estrangeiro de um país é o Outro tanto quanto um negro para um racista (1970, p. 11), observa que inicialmente o Outro pode não falar sobre o ser feminino, mas está instituído na diferença daquilo que se constitui enquanto binário, o eu e o diferente.

Reflete Ribeiro que “nenhuma coletividade, portanto, se definiria nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si” (2017, p. 38). Ao se utilizar da categoria do Outro para analisar o ambiente de opressão em que a mulher se encontra, Beauvoir se aproxima da constatação de um feminino construído que é pautado muitas vezes por uma ordem natural e não estratégica. Sem o seu lugar de transcendência, a mulher passa a coexistir ponderada pelo olhar masculino. Sem esse, sua existência é incompleta de tal modo que “a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 1970, p. 16-17).

Aqui, compreende-se a categoria do Outro enquanto um substantivo capaz de impactar a nossa relação com o coletivo. Ao sublinhar a percepção de um segundo sexo definido e construído em sociedade, Oliva (2013, p. 19) nos faz refletir como o objetivo do Outro pode ser moldado pela nossa visão ou propósito. Quando retorna na expressão *Eterno Feminino*, utilizada por Beauvoir para elucidar a edificação mitológica do feminino, a autora argumenta que para a filósofa não existiriam determinismos capazes de validar o encaixe por uma única experiência do ser mulher (OLIVA, 2013). Quer dizer, um feminino cristalizado em um único protótipo reduz substancialmente a complexidade dos sujeitos e os desumaniza.

Ao frisar que a mulher vai ocupar lugares diferentes, mas ainda assim permanecer presa em seu lugar de o Outro (BEAUVOIR, 1967, p. 421), a autora nos transporta para as escolhas de Modesto Brocos perante o feminino em 1930. Por mais que *Las Hermanas* fluíssem em condições distintas enquanto prostitutas, cuidadoras ou mulheres respeitadas da sociedade marciana, continuaram, pela ótica do autor, renegadas a cumprir uma missão que se apresentava mesmo antes da reflexão de seus próprios desejos.

Conforme Oliva, “a relação entre homem e mulher torna-se uma relação entre um sujeito que se torna puramente objeto, a mulher, e um sujeito que se coloca como absoluto, o homem” (2013, p. 157). Isso significa pensar que enquanto um sujeito absoluto, o homem passou a considerar os específicos como elementos de suas decisões. Seguindo essa orientação, “por não haver troca das posições na relação homem-mulher (...) Beauvoir sugere que não há reciprocidade na relação homem-mulher” (OLIVA, 2013, p. 19). Para as autoras, estaria calcada na lacuna da não reciprocidade, a quebra ou da transcendência do lugar do Outro, do reconhecimento humano do sujeito.

Em vista disso “a mulher é impelida a tornar-se o Outro e a acreditar que é Outro, pois o conhecimento difundido na sociedade e os registros históricos confirmam constantemente essa situação” (OLIVA, 2013, p. 88). Identificar que aquilo tido enquanto natural, comumente não nasce do esforço da ignorância, mas de um projeto social, de tal modo que a liberdade da mulher, estaria compreendida no olhar e no estar para si e não mais para o grupo masculino (BEAUVOIR, 1970, p. 91).

A partir da perspectiva beauvoriana, compreendemos que a mulher não transcende a sua própria classe pois sua condição social está permeada no lugar do silenciamento, da submissão e daquilo que a projetaram, aquilo que pensam que é. Sua dessemelhança é fabricada desde a infância, evolui na adolescência e se introjeta na vida adulta, na noção geral do coletivo. A categoria do Outro está normalizada nas estruturas sociais porque ela é parte da própria estrutura. Atua nos nossos modos de ver o mundo e como nos relacionamos com o todo. Diante do anacronismo, não queremos fixar a figura de Modesto Brocos apenas a partir da leitura do nosso próprio tempo, mas refletir suas escolhas.

**Figura 12** - Pintura *A Redenção de Cam* (1895)





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

Ao olhar para a pintura de 1895, Inocêncio (2011) consegue captar a complexidade das relações de gênero e raça acionadas pela tela. Por ele, destacamos a esquecida figura do homem sentado enquanto parte essencial da cena, de tal modo que, “sem ele nada teria sido possível. Dele depende o futuro, não das herdeiras de Cã” (INOCÊNCIO, 2011, p. 120). Completa ainda, ao refletir o espaço universal ocupado pelo componente masculino, uma leitura que contribui a concepção das mulheres do quadro como os Outros. Para o mesmo autor, “elas são passageiras, devem ser manipuladas para dar lugar ao novo” (INOCÊNCIO, 2011, p. 120)

Freire chama a atenção para o posicionamento das personagens. Enquanto as mulheres tocam o chão como se estivessem ali fixadas, o homem à direita se mantém virado opostamente para a trama central, sugerindo uma suspensão como se estranhamente não estivesse ali ou fizesse parte de uma categoria melhor (FREIRE, 2018, p. 10). Se o tom de pele das figuras se destaca em primeiro momento, o uso das cores em outros elementos pode, igualmente, embasar uma consulta mais aprofundada. Assim, “a cor branca, símbolo da purificação, pode ser confirmada com a imagem das roupas no varal, acima da cabeça deste homem, em que o tecido

limpo e sem resíduos corpóreos: mostram-se prontos para cobrir o corpo nu” (FREIRE, 2018, p. 15). Em outras palavras, há o reconhecimento da validade de um processo.

Em leitura singular, Capel correlaciona a pintura de 1895 e o romance utópico do ano de 1930, a partir da percepção de que Modesto Brocos tenha se utilizado de um tom bem mais irônico para a produção das duas obras. Em seu mote de investigação, a historiadora sublinha a complexidade do texto de Brocos ao caracterizar que sua noção de utopia é verossímil, isso é, tem a ânsia da realização, ao mesmo tempo em que passagens como *Las Hermanas*, evidenciam uma crítica religiosa vinculada ao republicanismo, por exemplo, traçando o texto por um viés bem mais satírico que formal (CAPEL, 2018, p. 105-106).

A Hermandad de Las Hermanas Humanitárias seria uma estratégia de grande destaque na cultura marciana. Por meio dela, muitos aspectos da sociedade poderiam ser corrigidos: da ordenação dos impulsos de conservação da espécie às práticas assistencialistas que envolviam trabalhos em asilos, internatos e hospitais. O ilustrado Feijó lamenta não ter tratado do assunto em sua obra literária enquanto esteve na Terra. As Hermanas Humanitárias são apresentadas formalmente como irmãs de caridade, mas, na prática, agem como prostitutas sagradas. Suas funções sexuais são claras, como atender às “necessidades masculinas” zelando pela saúde, moralidade, práticas de higiene e prevenção de doenças. As Hermanas, inclusive, eram recrutadas em grupos para atender ao exército (CAPEL; WITEZE JUNIOR, 2012, p. 378)

Do mesmo modo, Capel defende um uso anedótico em *A redenção de Cam* (1930). Para ela, Brocos apresenta uma discussão sobre o embranquecimento a partir da pintura, mais do que a assume (CAPEL, 2018, p. 1004-1005). Dessa forma, “o autor se utilizou (...) da ideia de embranquecimento defendida por alguns setores da sociedade brasileira na transição entre o Império e a República” (CAPEL, 2012, p. 377), como uma maneira de espelhar os debates de seu tempo, inclusive no âmbito da elevação de uma arte nacional.

Ainda assim, para a autora as duas obras em questão “mostram a visão do pintor-escritor espanhol sobre a questão racial no Brasil” (CAPEL, 2012, p. 379). Como um utopista, Brocos manipulou elementos da organização societária afim de alcançar a harmonia. Ou seja, “a preocupação com a sexualidade, com o objetivo de garantir o equilíbrio social, é, portanto, uma preocupação dos utopistas desde as origens do gênero literário” (CAPEL, 2012, p. 379). Isso também significa que “o que hoje vemos como racismo é a forma como ele manejou as ideias utópicas de equilíbrio, pensando que o projeto de embranquecimento ao qual se associou eliminaria a desigualdade entre as raças” (CAPEL, 2012, p. 379).

Isso posto, atribuímos que Modesto Brocos faz uma triangulação de usos recorrentes nas duas obras. Aqui, trata-se mais de captar as suas escolhas e os meios que o levaram a solucionar determinados problemas e, menos ao investigar suas deliberações ou concordâncias

com correntes ou projetos específicos. Para nós, feminino, religião e futuro se acoplam como um conjunto mobilizador de aspirações. Ao colocar corpos femininos como via do embranquecimento brasileiro ou da unificação das raças marcianas, o autor se utiliza de um caráter processual para legitimar tal intento. Seja na aliança dourada da mulher ao centro, que sugere um casamento legitimado pela cristandade, sua posição de madona entronada ou no louvor aos céus da personagem à esquerda, ambas sinalizam uma sucessão de acontecimentos, formalizam uma noção de futuridade. Ao passo que reconhecemos o nascimento de uma criança branca, somos colocados diante uma ordem geracional, do novo se apresentando como busca por uma perfeição.

Em Marte, trinta e cinco anos depois, ao reutilizar futuro, feminino e religião, Brocos se assegurou de coordenar os corpos femininos com o propósito do progresso, bem como na pintura. Se os conventos eram necessários para o aperfeiçoamento da sociedade marciana, o sagrado vinculado ao tema feminal, sugere um futuro esperançoso que se funde no campo social, mais uma vez, para fabricar um modelo social. Diante disso, o religioso anexado ao feminino promete um futuro mais equilibrado, emancipado no uso masculino dos meios.

Como no planeta vermelho, as mulheres da pintura indicam uma transformação rumo ao progresso. A mulher mais nova que pisa entre o chão de terra e o passadiço de pedras, pode insinuar a passagem para o novo. Ao firmar seus pés no meio dos dois acabamentos, não figura nenhum dos pontos, mas sinaliza com o dedo para o passado. Seu lugar indica uma missão regeneradora, na mesma medida da atribuição das irmandades de 1930. Dito isso, nossa preocupação se concentra bem mais ao questionar os meios, o como, do que levantar os seus porquês.

Se as irmãs desfrutam de respeito na sociedade vermelha, as duas mulheres na tela também são concebidas num esforço de não sexualização ou erotização<sup>31</sup>. Brocos evidencia o que quer se seja notado. Mãe e filha estão com o corpo coberto e o uso de indumentária ocidentalizada seria modo do afastamento de um vestuário étnico ou que as associasse com o território africano (LOTIERZO; SCHWARCZ, 2013, p. 16-17). Outro aspecto fundamental para a composição das personagens e do quadro estaria em “seu diálogo formal com a iconografia cristã”, precedendo da existência de “uma homologia entre a mãe que carrega o

---

<sup>31</sup> Diante de um contexto marcado pela erotização feminina do pintor Delacroix ou de referências que sugeriam estigmas de uma sexualidade patológica de mulheres negras, bem como do uso cientificista da época para investigar corpos de mulheres e de pessoas negras como Sara Baartman (1789-1815), por exemplo, Lotierzo defende que Brocos optou por um caminho contrário e original, o de não revelar partes do corpo ou cobri-los com as vestimentas. Para discussão mais aprofundada ver LOTIERZO, Tatiana. Contornos do (In)visível: Racismo e Estética na Pintura Brasileira (1850-1940). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017, p. 175-203.

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)” (LOTIERZO; SCHWARCZ, 2013, p. 15).

O “convívio harmonioso” (VENTURA, 2018, p. 18) de *A Redenção de Cam* (1895), colabora para um aceno da evolução racial. O homem sorri para o filho, ao passo que esse e sua mãe acenam ao gesto da avó. Para Tierri (2020), a narrativa do quadro deposita sobre a mulher negra tanto o peso da maternidade quanto do apagamento de sua pele e história. Assim, “o abandono da sexualização da negra tem como propósito mostrar que o abandono da sua promiscuidade iria trazer bençãos que acarretariam na sua redenção”, mesmo que as mulheres não-brancas estejam seguidamente ligadas à “incivilidade”, o caráter moralmente religioso adicionado ao mote maternal e “reprodutor”, indicam um enredo que não se baseia no que é ilícito (TIERI, 2020, p. 79-81).

De maneira semelhante, Brocos retorna ao embranquecimento enquanto aspecto redentor, para compreender o percurso promissor sistematizado em Marte. Jaureguizar, aponta esse caminho quando Feijó identifica a Brocos a unidade da raça, desvenda que “superados los tiempos bárbaros, los soldados y las monjas, originariamente de raza blanca, se aparearon con mujeres y hombres de otras razas, dando lugar a mestizos”, salientando um processo que se define no mérito da posteridade, dado que “así lo repitieron cada tres generaciones a lo largo de mil años” (JAUREGUÍZAR, 2009, p. 1318).

Diante da tela,

(...) 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" embranquecedora (LOTIERZO; SCHWARCZ, 2013, p. 17).

Para as mesmas autoras, também se evidencia a dimensão racial e de gênero na pintura. Por elas, “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” (LOTIERZO; SCHWARCZ, 2013, p. 17). Correlacionando com o livro de 1930, detonamos uma ideia de consentimento diante do sistema que as domina e invisibiliza, como “se houvesse voluntarismo de sua parte no processo de embranquecimento” (LOTIERZO; SCHWARCZ,

2013, p. 17). Igualmente, Nascimento denomina a simbolização enquanto um “laboratório para o melhoramento e o aperfeiçoamento da constituição racial brasileira” (2006, p. 19).

Em outra análise, Rosa (2014) chama a atenção para a ausência do homem negro na pintura de Brocos. De acordo com a autora, sua não representação estaria ligada ao processo do fim da ação escravocrata naquele momento e evidenciaria um sentido imigrantista “para substituição do negro no mercado de trabalho” (ROSA, 2014, p. 4). Tal elemento, ou a falta dele, demarcaria na tela do pintor, os lugares e os não-lugares da população brasileira em uma sociedade idealizada a seu modo.

Quando Nascimento (2006) destaca a tonalidade de pele das figuras do quadro, propõe um exercício de reflexão sobre as escolhas de Modesto Brocos. Para ela, seus papéis não poderiam ser pensados em inversão. Se cabem as mulheres “os tons enegrecidos da pele, ao contrário das figuras masculinas”, o pintor toca na representação social que está assentada na superioridade masculina e contribui para a atribuição de um corpo feminino que é passível de diretrizes ou normas autoritárias (NASCIMENTO, 2006, p. 19).

Do mesmo modo, Lotierzo e Schwarcz pautaram suas investigações em conformidade com a relação interseccional na pintura. A posição de cor, para elas, é evidente à proporção que nos apropriamos também na relação de gênero das personagens. Assim, “se o pai pode parecer estrangeiro, ou também afastado da natureza local (...) mãe e filha fariam parte da mesma “cadeia evolutiva”” (LOTIERZO; SCHWARCZ, 2013, p. 05). Afim de resvalar na dupla ruptura que o quadro preconiza entre gênero e raça, pela ordem do embranquecimento “é possível pensar que o quadro tem gênero definido: uma vez que o futuro racial da família em cena é um menino branco” (LOTIERZO; SCHWARCZ, 2013, p. 05)

Ao refletir sobre o trabalho de Lotierzo (2017), Tieri similarmente perpassa pelo objeto que se opera como um método de apagamento da mulher negra. Por ela, a “fertilidade agraciada pelo divino”, corrobora para a suposição de que o pintor tenha combinado usos comuns de unidades religiosas e sexuais para fabricar um episódio, tal como a conhecemos. Desse modo, ao se aproximar do futuro, o “otimismo” de Brocos é a confirmação de seu idealismo; a dialética entre realidade e idealismo é o mecanismo instituidor de sua arte, já que para o artista a imaginação é necessária para buscar o sentido da cena” (TIERI, 2020, p. 78).

Como vimos, para a compreensão mais acurada da tela, se tornou essencial deter o uso das personagens negras dentro do espaço e das escolhas pictóricas do pintor compostelano. Diferentemente do livro de 1930, a tonalidade da pele das mulheres, concentrou-se como o elemento singular da narrativa, isso é, sem ele outros caminhos seriam possíveis. Nessa

perspectiva, a categorização do Outro deve adquirir e estar evidenciada a partir de parâmetros que interseccionalizem<sup>32</sup> o argumento e desvelem nuances de suas práticas.

Por esse viés, a mulher negra estaria colocada como o Outro absoluto, aquela que não corresponde a humanidade do sujeito e não pode ser definida por si mesma. Beauvoir teorizou a relação de submissão da mulher diante do homem, sua incapacidade de transcendência dado o jogo social, evidenciou historicamente o lugar do feminino construído enquanto um marcador da diferença engendrado desde a infância por meninos e meninas. Na contemporaneidade, a teórica Grada Kilomba também vai se utilizar da conceitualização do Outro para colocar em relevo o cenário vivenciado por mulheres negras.

Longe do grupo masculino por ser mulher e afastada do conjunto feminino por ser negra, Kilomba defende que a mulher negra estaria em uma condição bem mais desigual da subalternidade social e se configuraria como aquela que é a “Outra/o da Outridade” (2019, p. 190). Em outras palavras, Se Beauvoir consolidou o pensamento de que “a mulher é o Outro por não ter reciprocidade do olhar do homem, para Grada Kilomba, a mulher negra é o Outro do Outro<sup>33</sup>, posição que a coloca num local de mais difícil reciprocidade” (RIBEIRO, 2015, p. 43).

Isso significa refletir que as mulheres negras são atravessadas por uma realidade psicológica marcada pela violência e arbitrariedade daqueles que não a reconhecem como sujeitos. Mulher e negra juntas cumprem a noção de dupla opressão, quer dizer, um esquema de gênero e raça que revela uma Outridade mais complexa (KILOMBA, 2019, p. 190). De acordo com a intelectual, “a mulher negra só pode ser a/o “Outra/o” e nunca o eu (...) Ela só poderia ser a/o “Outra/o” da Outridade (KILOMBA, 2019, p. 190).

As mulheres brancas têm um status oscilante, como o eu e como a “Outra” dos homens brancos porque elas são brancas, mas não homens. Os homens negros servem como oponentes para os homens brancos, bem como competidores em potencial por mulheres brancas, porque são homens, mas não são brancos. As mulheres negras, no entanto, não são brancas nem homens e servem, assim, como a “Outra” da alteridade (KILOMBA, 2019, p. 191).

---

<sup>32</sup> Aqui, entendemos a Interseccionalidade enquanto uma teoria que dimensiona a “forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras” (CRENSHAW, 2002, p. 177).

<sup>33</sup> A filósofa Ribeiro foi umas das primeiras autoras a correlacionar os estudos da categoria do Outro de Beauvoir e Kilomba no país. Antes do livro de Kilomba ser lançado no Brasil em 2019, Ribeiro em tradução livre, transpôs “‘Other’ of Otherness” (KILOMBA, 2010, p. 119) em o “outro do outro” (RIBEIRO, 2015 p. 43; 2017, p. 41). Anos depois, a tradução oficial do livro designou por questão de linguagem decolonial, o termo para “Outra/o” da Outridade (KILOMBA, 2019, p. 190) ou ainda, “‘Outra’ da alteridade” (KILOMBA, 2019, p. 191). Neste trabalho, utilizaremos de ambas traduções por compreendê-las enquanto formas análogas ao pensamento da teórica Kilomba.

Ao apreender a categoria do Outro para as suas análises, Kilomba é capaz também de gerar um ambiente favorável de reflexão dos projetos nacionalizadores do século XIX, bem como do que defendemos por nação hoje. Qual o lugar de pessoas negras na medida em que o branco é instituído como a norma? Para a autora, “o sujeito negro torna-se então aquilo a que o sujeito branco não quer ser relacionado” (KILOMBA, 2019, p. 34). Está nessa “personificação de aspectos repressores”, a noção do que a autora compreende por Outridade (KILOMBA, 2019, p. 38), ou seja, “o diferente, em relação ao qual o “eu” da pessoa branca é medido” (KILOMBA, 2019, p. 37). Todavia, transportar determinadas conceituações para o período do pintor, podem soar minimamente como anacrônicas. O que se tentou evidenciar, foi como algumas ferramentas podem auxiliar na sistematização do órgão social e na reflexão de determinadas escolhas de seus sujeitos. Arriscar olhar para a estrutura social do passado, a partir do fio de continuidade que ainda reaparece no hoje.

Conforme Lotierzo e Schwarcz, “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” (2013, p. 18). Por Capel, “cada época e cada escritor vislumbrarão as suas possibilidades, e é natural que possa ocorrer que o mundo ideal de um período seja extremamente opressor para outro” (2012, p. 369). Ao refletir sobre as utopias brocosianas, diz que “não podem também ser simplesmente vistas como conservadoras ou reacionárias, afinal, estão intimamente ligadas à ideia de transformação da sociedade, ou pelo menos dessa possibilidade” (CAPEL, 2012, p. 369).

Salienta a mesma autora, o “toque pessoal” dado por Brocos em suas obras, concebido “no limite entre as demandas oficiais e o academicismo, o que, para além da técnica (...) conferiu à sua interpretação de diversos assuntos como o ensino de artes, a pintura de tipos nacionais e a eugenia” (CAPEL, 2020, p. 14). Dialogando com as tendências de seu tempo, Brocos enxergou no passado a formalização de caminhos possíveis para a fabricação de uma arte nacional, por exemplo. O pintor reconhece esses propósitos e produz a partir deles. Contudo, ao apresentar prognósticos sobre o futuro em obras como *A Redenção de Cam* (1895) e *Viaje a Marte* (1930), “lança mão da ficcionalização da história em tons anedóticos para causar estranheza ao leitor” (CAPEL, 2015, p. 133).

Segundo o próprio Brocos, “o artista toma da realidade os elementos para executar sua obra com acerto, formando com tais elementos um todo não somente agradável como belo” (1933, p. 91). Para ele, estética e criação se fundiriam como desígnio de produzir algo verdadeiramente novo e que impactasse o coletivo. Dessa maneira, o artista cria uma ficção

destinada “a substituir o mundo real, e nisto consiste o trabalho do artista: criar um mundo ideal. Assim o artista extrai da própria natureza os elementos para expressar seus próprios sentimentos” (BROCOS, 1933. p. 91).

Entender *A Redenção de Cam* (1895) e *Viaje a Marte* (1930) somente como produtos de uma época ou de um determinado contexto histórico é desresponsabilizar a feitura social de Modesto Brocos. Antes somente representar, suas obras também são reflexos da função produtora do artista. Aqui, retornamos a ideia inicial deste capítulo, de vislumbrar sujeitos históricos como o pintor Brocos enquanto crias e criadores de suas épocas. Tal noção nos coloca diante de um debate significativo: se determinados contextos históricos “permitiram” que o racismo se desenvolvesse e se arraigasse em mentes como a do artista aqui abordado, na mesma medida, outros caminhos puderam ser propostos e construídos. Hoje sabemos dos inúmeros grupos políticos, intelectuais, artísticos e sociais ou frentes de resistência contra os racismos brasileiros praticados pela Europa desde o século XV. É o que, por exemplo, faz Lotierzo (2017) quando apresenta pinturas e artistas do mesmo período de Modesto Brocos que representaram personagens negras a partir de outros modelos pictóricos, sejam fora dos espaços de trabalho ou praticando outros hábitos, como o da leitura<sup>34</sup>.

O racismo, que hoje lemos e tomamos na obra do pintor espanhol naturalizado brasileiro, foi visto como tabu ou preconceito naquela época, justamente porque a temporalidade pode ser entendida de forma heterógena, ou seja, a discriminação racial, vista muitas vezes como uma narrativa hegemônica no país, criou grupos e posturas antagônicas se pensarmos na positivação ou não da mestiçagem na passagem do século XX. É por esse sentido que apreendemos a figura de Modesto Brocos como um sujeito que representou o cotidiano, mas que também se esforçou para fabricar essa representação a partir de suas próprias visões de mundo. Esses esforços são visíveis nas duas obras aqui abordadas e apontam para o futuro, para a solução de problemas verificados pelo artista em sociedade e suas ferramentas para operar tais questões.

Por fim, consideramos pertinente a elaboração desse comparativo entre *A Redenção de Cam* (1895) e *Viaje a Marte* (1930) na medida em que ele auxilia na reflexão sobre o pensamento do próprio Modesto Brocos. Nas tentativas de propor um futuro mais harmonioso e equilibrado, o pintor termina por radicalizar alguns de seus meios. Ao dialogar com o cientificismo da época ou com formas vistas hoje como autoritárias de representação daquelas

---

<sup>34</sup> Para análise mais aprofundada ver Lotierzo (2017, p. 243-274).



consideradas o Outro, reafirmamos a figura de Brocos como um produtor de seu tempo na medida em que ousou criar seus próprios modelos de sociedade dentro e fora das telas.

Depois de abrir um espaço de reflexão sobre Modesto Brocos, consideramos que o seu olhar e a sua obra ainda geram muitas outras movimentações. Sua obra permanece como um organismo ligado por muitos outros sistemas. Nos direcionando, mais uma vez, para a tela de *A Redenção de Cam* (1895), questionando: como certos elementos da pintura podem emoldurar uma narrativa? Diante do uso daquilo tido como religioso, desmontaremos alguns de seus fragmentos onde os sagrados se evidenciam e sacralizam uma ideia. Nesse percurso, mais que construir uma revisão bibliográfica estabelecida de estado da arte, podemos criar um espaço para um embasamento reflexivo-crítico da pintura enquanto uma alegoria religiosa?

## **CAPÍTULO 2. As histórias na tela e a tela na história: uma abordagem a partir do diálogo bibliográfico**

*“A obra de arte é sempre uma cebola, uma quantidade de cascas dentro de outras cascas; não se trata de comunicar uma coisa, se trata de tornar presente uma coisa.”*

Tunga, 2012

A virada do século XIX para o XX é marcada por profundas transformações políticas e sociais na Europa e conseqüentemente, por uma perspectiva colonial, no Brasil. As heranças positivistas, a Guerra do Paraguai (1864-1870) que segundo o historiador Skidmore (2012), vai gerar um pensamento de reformismo na intelectualidade e na elite brasileira, a crise do ano de 1873<sup>35</sup>, as alterações no modelo industrial capitalista, as mudanças nas relações de trabalho, a criação ou as recriações de projetos político-nacionais, a instauração republicana e a consolidação de determinados discursos chancelados pelo cristianismo e pela ciência são pontos

---

<sup>35</sup> De acordo com Almeida (2019), a crise também denominada como Pânico de 1873 foi o estopim para a reformulação do colonialismo e um ponto de partida para reconfiguração do imperialismo europeu. Ainda segundo o autor, o neocolonialismo se instaurava naquele momento como uma forma de poder que almejava a universalização da referência eurocêntrica e da disputa capitalista. Por um contexto marcado de brutas transformações nas relações de trabalho e internacionalização dos mercados, a crise representava também a demarcação da ideologia capitalista. E é pela perspectiva da ordem neocolonial de expansão das fronteiras que a dominação das relações e das classificações raciais se tornam fundamentais, tendo o racismo no que o autor designa de “argumento ideológico preponderante” (ALMEIDA, 2019, p. 201). De outra maneira, o racismo moderno pode ser compreendido como meio e resultado das crises do sistema econômico ocidental na passagem do século XIX para o XX.

de entendimento e interpretação do contexto do país no final do século XIX, mais especificamente no fim do período intitulado oitocentista.

Em *Onda negra, medo branco*, a historiadora Celia Maria Marinho de Azevedo (1987) reflete sobre do imaginário traçado pelas elites brasileiras e evidencia a construção de uma trama que pudesse intervir de maneira mais eficaz no arranjo social definido pelo fim da escravidão. A autora aponta que desde 1840 o debate imigrantista ganhava corpo nas discussões sobre o futuro da cidadania e do trabalho nacional. Se durante parte do século o investimento por trabalhadores da Europa foi pouco ou visto como inviável para muitos fazendeiros, no final dos oitocentos essa prática vai se tornar cada vez mais intensa. A questão urgente aqui colocada era a incapacidade em inserir as antigas populações escravizadas como trabalhadores livres.

Dessa maneira, “a necessidade da imigração europeia” se revela enquanto o “poder de purificação étnica” (1987, p. 72). Em sua análise histórica, a autora nos mostra a força de um imaginário racista que não termina nas quebras cronológicas ou nas passagens dos séculos, mas que sobrevive e é reformulado de acordo com o interesse das elites de cada período. Na busca ou na fabricação de um povo, uma ordem social moderna fruiria na substituição dos então trabalhadores negros libertos para a figura do imigrante europeu, que se apresentava como alternativa de projeto nacionalizador. Assim, “introduzem-se novos temas, tais como desenvolvimento econômico industrial, urbanização e formação da classe operária brasileira com base numa população essencialmente estrangeira” (AZEVEDO, 1987, p. 20).

**Figura 13** - Pintura *Imigrantes* (1909)



**Fonte:** Modesto Brocos. *Imigrantes* (1909).  
Óleo sobre tela, 38,5 cm x 27 cm. Coleção particular.

Essas transformações sociais representadas por Brocos na Figura 11 estavam conectadas ao processo de extinção do estabelecimento da escravidão e a constituição do Brasil republicano. Nesse sentido, muitas são as questões que apontam uma inquietação por parte das elites locais na formação da nacionalidade brasileira naquele momento. Pode-se refletir que durante boa parte do século XIX, foi de esforço das esferas públicas e privadas do país, de repensar e traçar novos caminhos ao Brasil independente de Portugal, ao Brasil sem a tradição escravocrata e ao Brasil que não seria mais imperial. Em profundidade, a obra da historiadora Azevedo (1987) elucida que as hierarquias sociais e a preocupação com o futuro das populações negras e indígenas estiveram presentes como partes estruturais e inescapáveis dessas fronteiras brasileiras.

Em julho de 1911, acontece o Congresso Internacional das Raças em Londres e o Brasil tem a oportunidade de apresentar algumas dessas reflexões por meio de um artigo do médico e então diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, João Baptista de Lacerda (1846-1915). Patrocinado pelo governo do marechal Hermes da Fonseca (1855-1923), Lacerda foi ao evento acompanhado do assistente e também médico e antropólogo Edgard Roquette Pinto (1884-1954), e apresentou sua tese nomeada *Sur le métis au Brésil*<sup>36</sup> ou em tradução livre, *Sobre os*

<sup>36</sup> A historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz traduziu a tese de Lacerda do francês para o português e a anexou em seu trabalho de 2011. Ver em SCHWARCZ, Lilia Moritz. Previsões são sempre traiçoeiras: João Baptista de

*mestiços no Brasil*. Nela, o cientista vai defender uma transição progressiva na ordem racial brasileira com base nas gerações e nas relações inter-raciais e, calcular assim, que o país se estabelecerá enquanto uma população totalmente branca em três gerações, após cem anos<sup>37</sup>.

Em três dias de evento na Universidade de Londres, coube a Lacerda defender a miscigenação brasileira num momento marcado por certa concordância europeia e norte-americana sobre a forma degenerada da mistura entre as raças. O médico tinha um diverso arcabouço de pesquisa entre áreas como a fisiologia e microbiologia e seu artigo reflete esse domínio. Apoiado também dos cálculos e estatísticas do jovem Roquette Pinto, Lacerda expôs em seu trabalho um embranquecimento indispensável e de ordem provisória. Segundo o estudo dos dois brasileiros, gradativamente o branqueamento da população não deixaria marcas ou lembranças. Com o declínio da presença de povos indígenas e originários do continente africano, sobressairia a força e a autoridade da raça branca diante das demais na então recente República do Brasil. Se destaca ainda, a crítica e as comparações de Lacerda aos países vizinhos no que rege a ordem brasileira, nos diferenciando dos demais países sul-americanos e evidenciando assim, certa benevolência ao recém término do estabelecimento da escravidão ou ao convívio com populações negras (SCHWARCZ, 2011, p. 226-228).

Para Silva, a obra de Lacerda está diretamente relacionada à possibilidade da formação de uma “nação civilizada” com base no branqueamento de pessoas negras (2019, p. 11). Dessa forma, o médico estaria refletindo, anos depois do fim da escravidão em 1888, sobre o destino das populações de origem africana naquele momento libertas e como tais existências impactavam à noção de povo por parte das elites políticas e econômicas do país. Nesse sentido, podemos entender o artigo apresentado por Lacerda como um esforço para formalizar uma resposta àquilo considerado como problema social no período, uma tese constituída a partir do anseio de solução.

Cabe destacar também que o evento científico de 1911, atendia a demanda de certa comunhão entre as nações e expansão imperialista da Europa. Os países reunidos apresentaram e trocaram debates acerca de temas como raça, paz mundial, relações políticas entre o ocidente e o oriente, além do futuro e progresso do século XX. Nessa alçada, o artigo de Lacerda dialoga com os referenciais europeus de seu tempo. Entre o eugenismo e o darwinismo racial<sup>38</sup>, o então

---

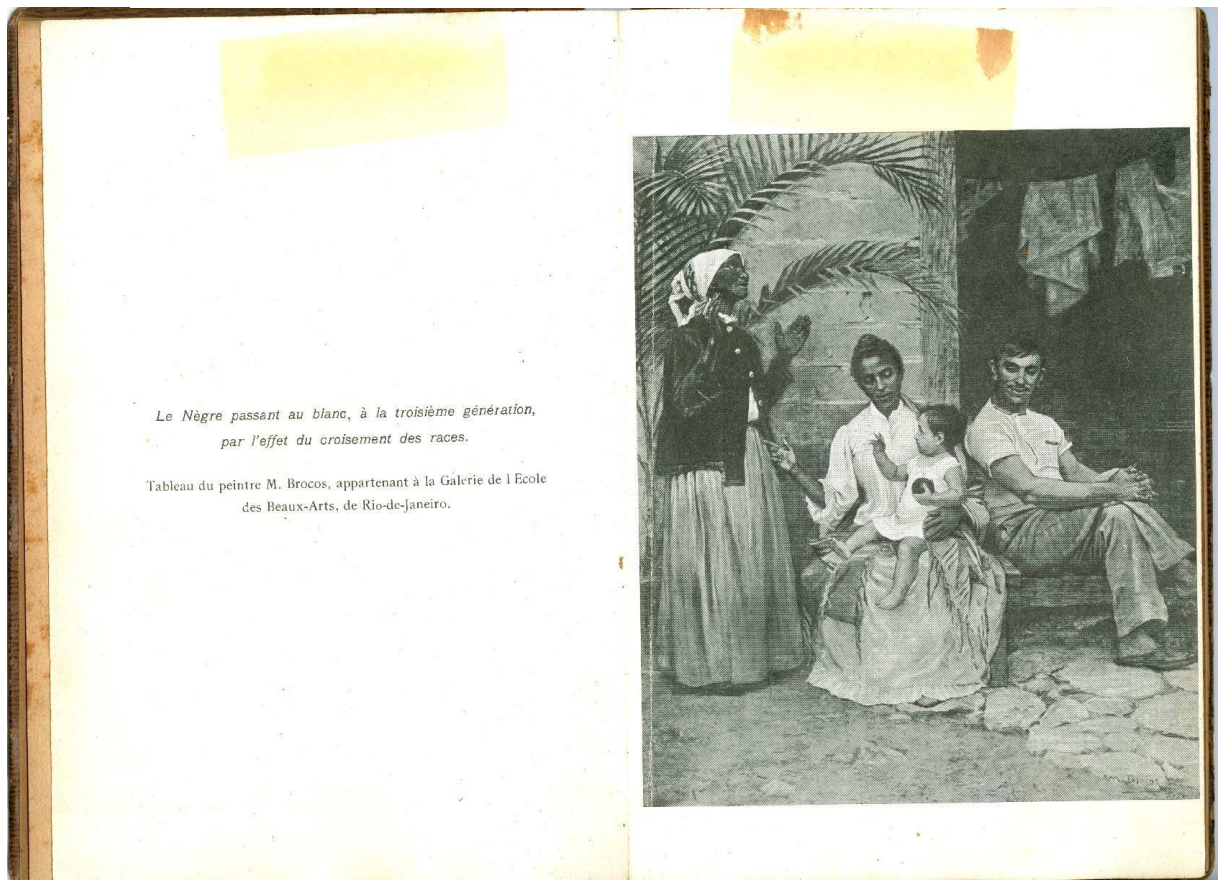
Lacerda e seu Brasil branco. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 18, n. jan/mar. 2011, p. 225-242, 2011. Disponível em: <[https://repositorio.usp.br/single.php?\\_id=002211101](https://repositorio.usp.br/single.php?_id=002211101)>. Acesso em 23 mai. 2021.

<sup>37</sup> De acordo com o censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 2010, isto é, dois anos anteriores da projeção final de Lacerda, o Brasil contava com 54% da população negra, entre pretos e pardos. Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9662-censo-demografico-2010.html?edicao=10503&t=destaques>>. Acesso em: 23 mai. 2021.

<sup>38</sup> Abordaremos os termos de maneira mais aprofundada na seção 2.2 do mesmo capítulo.

diretor do Museu Nacional parece ter optado também, por um elemento de melhor fixação na tentativa de demonstrar e realçar suas suposições: levou consigo uma cópia do quadro de Modesto Brocos. Logo em sua parte inicial, o trabalho de Lacerda foi complementado pela pintura de 1895 com a seguinte passagem: “le nègre passant au blanc, à la troisième génération, par l'effect du croisement des races”, algo como, “o negro passando para o branco, na terceira geração, pelo efeito do cruzamento das raças”.

**Figura 14** - Ficheiro da tese de João Baptista de Lacerda (1911)



**Fonte:** Ficheiro e tese disponíveis em:

<<http://www.obrasraras.museunacional.ufjf.br/0023.html>>. Acesso em: 10 out. 2021.

Entendemos o progresso almejado pelas discussões de um congresso de escala global e as aferições de João Baptista de Lacerda, como estruturas de uma modernidade estabelecida de muitas nuances. Nela, podem ser identificadas correntes e teorias cruzadas entre a cultura, a ciência, a economia e a política. De forma geral, tanto na Europa como no Brasil, a transição dos séculos XIX e XX moldou-se por uma ambientação de progresso acomodada em influências de conjunturas políticas essencialmente europeias e posteriormente, norte-americanas.

Nesse sentido, podemos compreender o espaço de produção do evento na cidade de Londres em 1911, a concepção científica de Lacerda ou a recepção da pintura de Modesto

Brocos enquanto partes de uma modernidade que se define por “um vasto e complexo paradigma que cultivava as ideias de progresso, individualismo e confiança na razão para controlar, gerir o meio e conquistar os povos não-europeus”, isso é, uma perspectiva de futuro desenvolvida por meio de “elementos do renascimento europeu, da reforma protestante, do ideário iluminista, das revoluções científicas e industriais na Europa, e, da instalação da agenda da burguesia na gestão do estado” (NOGUEIRA, 2010, p. 05).

O racismo permaneceu encrustado nessas mesmas premissas de progresso. Na Europa do século XIX, transitavam ideários positivistas, eugenistas e explicações sociais fundadas biologicamente na ciência, como o darwinismo social e o determinismo biológico e geográfico que tentavam explicar as classificações entre raças. Assim, após a desmantelamento da escravidão, os discursos evolucionistas ganharam corpo no Brasil, visto que “nesse “novo” sistema de igualdades, de uma sociedade de novos ventos e de garantias individuais, era preciso a reformulação de teorias que garantissem hierarquias sociais” (BORGES, 2019, p. 81).

Para Silva, ao apresentar suas ideias no congresso de 1911, Lacerda se tornou “um dos principais expoentes da tese do branqueamento entre os brasileiros” (2018, p. 135). Correlacionando o uso das raças como objeto de organização civilizatória, o médico colaborou de aglutinar suas referências para o debate racial no país. É digno de nota que o tema não esteve atravessado de consonância e haveria dentro de uma narrativa considerada hegemônica, contrastes por posicionamentos de diferentes matizes. Entre aqueles que viam na miscigenação um descrédito conferido pela degeneração corporal<sup>39</sup> e estes, como Lacerda, que atestavam a mistura de raças como uma saída para o apagamento de povos, heranças e saberes, o último caminho pode ser considerado triunfante do ponto de vista institucional, visto a escolha a favor do médico para a viagem à Londres pelo Governo Federal naquele momento.

De acordo com Reinheimer, Ribeiro e Gama (2016), em suas diferentes expressões, o racismo pode ser compreendido, na passagem daqueles séculos, como um elemento de incorporação e planejamento da nação. Nesse sentido, a seleção sexual defendida por Lacerda se manteve ancorada no fomento da imigração de europeus brancos e na fé de que a posterioridade se encobrisse da extinção daqueles vistos como malquistos. Em outras palavras,

---

<sup>39</sup> Influenciados pelos escritos do francês Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882) e do italiano Cesare Lombroso (1835-1909), brasileiros como Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906) defenderam a inferioridade de pessoas negras respaldados por estudos de craniometria e experimentos científicos que serviram de comprovação para demonstrar a violência inata, a incivilidade e o retardamento social de grupos distintos aos das pessoas brancas. Em 1894, Nina Rodrigues defende uma tese que visava alterações no Código Penal Brasileiro como diferenciações para cada tipo de raça e suas “especificidades”. Em uma narrativa oposta a articulada por Lacerda, Rodrigues entendia o produto de qualquer miscigenação como decadente. Para ele, “a mestiçagem foi apontada como um sério perigo para o processo civilizatório de caráter europeu, pretendido pelas elites econômicas e políticas do país” (PETEAN, 2013, P. 26).

a formação de uma ordem republicana no início do século XX, estaria estruturada essencial e indissociavelmente pela formação étnica de sua população<sup>40</sup>, mesmo que essa possa ser fabricada dentro de um campo de artificialidades ou por modelos outros, como os europeus.

Em seus estudos sobre representação científica da mulher negra na arte do dezenove, a historiadora Tieri, destaca como a pintura de Brocos sobreleva as ideias de Lacerda ao apresentar uma “mestiçagem progressiva” (2020, p. 77). Enfatizar um processo de tom gradativo, isso é, aquele que apresentaria uma finalidade, talvez tenha sido a alternativa do médico no ano de 1911 para imprimir um caráter positivo a transição racial. Ao final desse experimento, o Brasil poderia colher, a partir de tais previsões, os frutos daquilo entendido por civilidade e equilíbrio social. Paradoxalmente, por mais que o autor se esforce em citar a contribuição dos nomeados mestiços para o avanço do país ao destacar Guerra do Paraguai, sua retórica sintetiza um desejo de extinção completa do grupo.

As possibilidades raciais adotadas por Lacerda, são caracterizadas pelo autor Ferretti Junior como “cruzamentos populacionais corretos” (2020, p. 21), na medida em que proporcionam a eliminação dos indivíduos vistos como degenerados. No mesmo sentido, Schwarcz introduz sua obra *O Espetáculo das Raças* em 1993 e depois em artigo do ano de 2011, a perspectiva internacional de que tais cruzamentos conferiram ao Brasil, um ambiente de experimentação étnica pautada e fortalecida pela ciência da época.

Naquele momento o país era conhecido como um ‘laboratório racial’, sobretudo pelos viajantes europeus e norte-americanos que por aqui estiveram em busca do espetáculo da natureza e dos homens. O Brasil servia como um exemplo do cruzamento extremado de raças, algo que, no período, era visto como extremamente negativo: representávamos um exemplo de degeneração, obtida pelo efeito perverso da mistura de raças (SCHWARCZ, 2011, p. 226).

A historiadora contribuiu, dessa forma, para a compreensão de que o problema da racialidade brasileira na passagem do século XX, tenha se configurado enquanto uma das linguagens do projeto nacionalista. Por mais que a miscigenação tenha se fixado como uma polêmica desprovida de consensos pelas elites brasileiras (SCHWARCZ, 2011, p. 228), Lacerda conseguiu, à sua maneira, agregar concepções europeias ao cotidiano brasileiro e ainda assim, intervir de modo original ao processo, o que nos revela seu discernimento de que a pura influência da Europa não tenha sido capaz, para ele, de solucionar as nossas questões como

---

<sup>40</sup> De acordo com a historiadora Diwan (2007, p. 27), a imigração europeia carrega uma dupla vertente para autores como João Baptista de Lacerda: ao passo que a mistura de cores demonstraria o domínio do branco sobre o preto, a convergência entre os dois mundos também resultaria na modificação da nossa própria cultura por uma outra considerada mais elevada. Além da cor, a solução daquilo julgado enquanto um problema, poderia encontrar um caminho de correção em aspectos culturais da sociedade europeia.



povo e sociedade. Nesse mesmo sentido, sua mobilização no período deve ser vista como inédita e ousada dentro daquilo que se podemos intitular de racismos brasileiros, no plural.

Em continuidade, boa parte da bibliografia levantada neste trabalho, tomou assim como Lacerda em 1911, a pintura de Modesto Brocos como uma ilustração de sua tese. Em trabalhos de diversas áreas que discutem o racismo científico e as teorias deterministas dos séculos XIX e XX, a tela *A Redenção de Cam* (1895) figurou enquanto uma representação ou uma síntese comprobatória daquilo que se havia entendido como preconceito racial no período. Tachada como ilustração, o quadro permaneceu, muitas vezes, como parte indissociável da obra de João Baptista mesmo que dezesseis anos separassem o lançamento da pintura no Salão Nacional de Belas Artes e o Congresso Internacional das Raças, realizado em Londres no ano de 1911.

Se a pintura poderia antecipar e também materializar um debate a ser consolidado no começo do século XX por Lacerda, compreendemos que a mesma se manifesta como uma fonte singular de pesquisa histórica e merece, neste sentido, sua defesa para que possa ser analisada à luz de suas peculiaridades e concepções únicas<sup>41</sup>. Apesar de habitualmente ser considerada uma tela muito discutida ou esgotada em trabalhos academicistas e da crítica de arte no país, destacamos o trabalho de duas autoras que adentraram de maneira mais aprofundada no universo do quadro de 1895, além da vida e obra do pintor Modesto Brocos. São essas: as pesquisas da historiadora Heloisa Selma Fernandes Capel (2012; 2014; 2015; 2017; 2018 e 2020), e adiante, em abordagem antropológica, Tatiana Lotierzo (2013 e 2017)<sup>42</sup>.

Imersa nas pautas de seu tempo e ainda assim, atenta às questões históricas e artísticas que envolvem Modesto Brocos, Lotierzo retorna à obra de arte questionando o uso do gênero e da raça pelo pintor. Por meio delas, constrói um texto que dialoga com o momento em que vivemos, no que tange a conquista de direitos civis a partir da década de 1980, a Lei 10.639/2003, posteriormente modificada pela 11.645/2008<sup>43</sup> e mesmo no que diz respeito aos movimentos de ativismo social que circundam a sociedade brasileira. Sua pesquisa se apresenta como um reflexo do uso político de termos como raça, mesmo que a autora não perca de vista

---

<sup>41</sup> Pesquisas como as Lotierzo (2013 e 2017), partiram de premissas que tentassem comprovar, ou não, o vínculo pessoal e institucional de João Baptista de Lacerda com Modesto Brocos. A busca se baseava em atestar que a tela poderia ter sido uma encomenda por parte de Lacerda. Sabe-se apenas que Brocos trabalhou como ilustrador para os Annaes do Museu Nacional (LOTIERZO, 2013, p. 41). Também refizemos o mesmo caminho de investigação pela Biblioteca Walter Wey e Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo e de forma digital na Biblioteca e Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Não encontramos vestígios significativos que pudessem evidenciar a comunicação e o diálogo entre ambos autores, o que colabora ainda mais à necessidade de olharmos a tese do médico e a pintura do artista com certos distanciamentos.

<sup>42</sup> Aqui, a justificativa da menção das duas autoras se faz necessário pela pintura e a biografia de Modesto Brocos figurarem fontes primárias da pesquisa de ambas.

<sup>43</sup> Lei que assegura a inclusão da história africana, afro-brasileira e indígena nos currículos escolares de todas as redes de ensino do país.



seu objeto de pesquisa nesse processo. Defende que a tela mantém sua própria tese sobre o branqueamento racial por propor soluções para o problema da incorporação de populações negras no final do século XIX, período esse que marca o fim da escravidão no Brasil.

Para Lotierzo, mesmo que hipoteticamente a pintura estabeleça um vínculo anedotista de um evento familiar isolado ou de uma perspectiva radical sobre o embranquecimento institucionalizado, a obra reforça o preconceito racial por valorizar o nascimento de uma criança branca (2017, p. 246). Cabe destacar também, que em sua dissertação de mestrado sobre a pintura oitocentista no ano de 2013, Lotierzo foi orientada pela também antropóloga e historiadora Lilia Moritz Schwarcz, conhecida desde a década de 1990 por obras que discorrem sobre a racialidade, desigualdades e autoritarismos no país do século XIX e XX e que se articulam muitas vezes, nas continuidades e renovações do uso de repressões no presente brasileiro, o que nos leva a refletir sobre o tom mais atuante nas posições e defesas dentro do trabalho de Lotierzo, que assume desde o título ao conteúdo que se propõe, uma leitura a partir do racismo na pintura.

Já em suas análises históricas, Capel mantém a preocupação em questionar de forma mais apurada algumas escolhas de Brocos, bem como as preferências que permaneceram na historiografia como validadas por ele, como uma possível defesa pelo embranquecimento. Em seus muitos trabalhos publicados em anais e eventos científicos, Capel tende a desconfiar dos usos da obra do pintor e mantém ressalvas sobre a mesma concordância, partindo para correlacioná-lo com a ironia, a crítica e a anedota diante de temas como a miscigenação ou a arte nacional. A historiadora parte por valorizar outros aspectos da vida e obra do pintor ao escolher para seus temas centrais obras pouco investigadas do pintor, além de estabelecer um enfoque direto sobre as escolhas pictóricas ou literárias de Modesto Brocos.

Das oito obras consultadas neste trabalho, apenas uma delas (CAPEL, 2017), tem em seu título e temática primordialmente centralizada a pintura de *A Redenção de Cam* (1895), o que demonstra uma dispersão na pesquisa da historiadora ao buscar refletir a obra do artista navegando por outras camadas imagéticas e textuais. Em suas investigações mais recentes, a autora mantém comunicação direta com a família de Modesto Brocos, o que nos auxilia a compreender que seu objetivo pode estar ligado bem mais ao levantamento histórico, conservação e valorização da biografia e das obras do pintor, visando assim, o encontro e a resolução de lacunas pessoais que possam ser agregadas à memória de Brocos ou desconstruam a imagem predominante de um artista que teria “apenas” defendido o embranquecimento em sua trajetória.

Em um apanhado geral, a autora defende que os debates sobre a política da miscigenação não estariam totalmente amadurecidos no momento de produção da pintura, sendo considerado um tema tabu por grupos intelectuais e políticos no final do século XIX (2014, p. 06; 2017, p. 282; 2020, p. 02-03). Assim, Brocos teria se apropriado da questão racial e do uso de referências bíblicas de jeito “mais irônico do que militante ou mesmo ligado à algum tipo de opinião oficial” (CAPEL, 2014, p. 6). Dessa forma, a representação de outras personagens negras durante a trajetória do pintor poderia ser um indício do caráter anedótico formalizado em *A Redenção de Cam*, fomentado anos depois, como um quadro defensor de um projeto maior que versava o branqueamento da população com a formação da sociedade republicana (CAPEL, 2017).

A tela estaria na terceira pessoa e falaria das projeções de branqueamento que o pintor captava nas intenções de determinados grupos políticos ao final do século XIX. Sua recepção foi absoluta na defesa do branqueamento, mas tudo indica não ter sido essa a intenção do pintor. Os ares de ceticismo quase crítico da figura do colono branco na tela, a predominância dos tons amarelados defendidos pelo pintor como meio para se apresentar uma anedota em *Retórica dos pintores* (1933), ou mesmo a própria maneira de abordar o assunto: com um “Graças a Deus” que, de tão explícito, se apresentava irônico, podem ser sintomas do diálogo com a realidade em terceira pessoa (...) (CAPEL, 2015, p. 134).

Há de se concordar com os pontos levantados pela autora em que a obra recaia em um arranjo repleto de ironias e sarcasmos legítimos. Questionamos aqui, as escolhas pictóricas do pintor na medida em que, munidas de ironia ou não, reforçam uma hierarquia racial. Consideramos como na etapa anterior deste mesmo trabalho, que Modesto Brocos se manteve atento ao período que vivenciou e poderia, neste sentido, ponderar novas referências e aglutinar suas defesas na obra de 1895, essa como uma obra precursora do tema nas artes plásticas. E é nesse caminho que compreendemos a figura de Brocos como um produto e produtor de seu tempo, isso é, um sujeito que a partir do seu contexto histórico pôde se lançar de forma original, intervindo e reinterpretando outros sentidos e novos projetos de sociedade.

E é por seu “apelo ideológico irrefutável”, que a pintura de Brocos passou a ser manuseada para fins políticos em congressos como o de Londres (INOCÊNCIO, 2011, p. 121). Ainda que as argumentações continuem abertas entre um pintor bem humorado e um Brocos reacionário, é digno de nota que suas alternativas colaboram para uma leitura crítica do racismo embutido na tela e seus próprios elementos, como o título da pintura, o comprovam. Ainda que instável o debate sobre a miscigenação naquele período, “a tela concorre para fixar a imagem de um corpo negro branqueador, sobretudo na medida em que procura atribuir forma explícita a uma ideia ainda incerta” (LOTIERZO, 2013, p. 04). Assim como Lotierzo, entendemos que

como um produto final, a tela representou um padrão em que “o branco continuava sendo alçado à posição de futuro ideal (...) o que impede de vê-lo como uma obra capaz de confrontar o racismo – pelo contrário, apesar de sua ambivalência, a tela o reforça” (2017, p. 242).

Mesmo com suas peculiaridades de análise e argumentações por vezes distintas, o que o trabalho de Capel e Lotierzo substanciam, é o propósito de uma virada no olhar, quer dizer, o reconhecimento das singularidades da pintura que não pode ser resumida como uma ilustração de um evento científico ou de um período histórico em sua generalidade. É o que arrisca Lotierzo quando pressupõe que o quadro de 1895, mantém sua própria tese sobre o embranquecimento (LOTIERZO, 2013, p. 41), sendo produzida e mediada por meio de suas respectivas especificidades.

Nesse mesmo ponto de vista, vale destacar os distanciamentos da obra de Brocos para com Lacerda. Seu feitiço de representação percorre ares bem mais populares do que explicitamente científicos. Se a pintura apresenta uma corrente discursiva (a da miscigenação) e também caminha ao encontro da formação e da construção de uma narrativa para a nação republicana, o pintor parece optar por uma cena que remete a observação da realidade, algo como a captura de um episódio do cotidiano.

A tela permite também outra leitura, quem sabe menos científica. Num contexto marcado pelo catolicismo popular, a representação ganha um tom ‘milagreiro’. A velha negra olha para os céus e, com um gesto milenarmente repetido e expresso pelas mãos, parece agradecer pela graça divina recebida. Mãe e pai olham orgulhosos para o filho, o qual, colocado bem no centro da cena, parece com Cristo na manjedoura. Dessa maneira, o que a ciência não resolvia, a crendice dava conta (SCHWARCZ, 2011, p. 229).

O mote religioso que envolve alguns aspectos do quadro, como o título e a representação alusiva da sagrada família cristã é recorrente entre as investigações de Bittencourt (2005), Schwarcz (2011), Lotierzo (2013 e 2017) e Capel (2017 e 2020), trabalhos que nos auxiliam a compreender de forma mais abrangente a fundamentação que a tela evidencia: num momento de transição histórica a partir do fim da escravidão e da chegada republicana, a igualdade racial estaria dependente da salvação em tornar-se branco. Mais do que nunca, o sagrado e a brancura se encontram em ponto de fusão.

**Figura 15** - Pintura *A Redenção de Cam* (1895)



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

Em andamento, pintada na casa em que sua esposa nasceu e onde moravam com o filho em Soberbo, na região interiorana fluminense (BROCOS, 1915, p. 108), *A Redenção de Cam* (1895) é um óleo sobre tela marcada pelos contrastes nos tons das peles das personagens que firma suas diferenças ou gradações fenotípicas num núcleo familiar envolvido por uma natureza alegórica do embranquecimento. Na busca por uma teoria que nos auxiliasse a compreender a formação da alegoria na obra, optamos por trazer a própria concepção de Modesto Brocos sobre sua essencialidade, seu uso, os meios e o fazer figurado.

É muito usada nas capas dos jornais ilustrados e sobretudo nos [ilegível], onde dá alegria com suas cores brilhantes de desenhos expressivos e agradáveis á vista. Esta pintura entra mais na arte decorativa e por sua natureza não póde deixar de o ser, porquanto, sendo a pintura alegorica uma ficção, os seus personagens nunca existiram na realidade e permite ao pintor uma larga margem para desenvolver a sua fantasia. A pintura alegorica não tem limites: o pintor póde servir-se dela para mostrar onde póde chegar a sua imaginação creadora e original (BROCOS, 1933, p. 127, grifos nossos).

Extraída do décimo terceiro capítulo do livro *A Retórica dos Pintores* do ano de 1933, a passagem definida por Brocos como “conselhos sobre as diversas condições da pintura” (p. 123), nos ampara diante da família tropicalizada e suas alusões à religiosidade cristã. Se “as personagens adotam uma postura quase cênica no contexto da obra para enfatizar o que se quer dizer” como ponderou Inocêncio (2011, p. 120), Brocos talvez tenha atingido seu objetivo por produzir uma tela conforme suas próprias aspirações e noções da construção de um quadro. Expliquemos: para o pintor, essas regras seriam poucas, mas imprescindíveis para um bom resultado final. Segundo argumenta, as personagens principais devem sempre estar posicionadas no meio da tela (BROCOS, 1933, p. 86), tal como o filho branco pousado no cerne de todo o cenário, sendo depois disso, dever de quem a produz que as demais personagens de uma pintura participem como “atores dum teatro” e “ocupem seus logares fazendo cômico ao ator principal” (BROCOS, 1933, p. 100), inusitadamente esse, o mesmo ritmo indicado pelas outras três figuras aplicadas no quadro.

Se cabe a criança o principal papel do episódio, sua gestualidade integra uma ação fundamental para a leitura do quadro: sua mão direita sugere uma bênção semelhante as executadas pelo menino Jesus em imagens cristãs. Como espectadores da tela, observamos que a movimentação em si, parte primeiramente de sua mãe que aponta a avó do menino como quem chamasse a atenção, mirando seu dedo indicador em direção ao ventre da personagem mais retinta da tela. Observando-a fixamente, a criança acena como forma de bênção enquanto a mulher mantém os olhos e as mãos voltadas para o céu num gesto que efetiva o agradecimento e a graça recebida, como um milagre.

Vale ressaltar que haviam se passado somente sete anos da abolição da escravatura quando Brocos parte de um relacionamento inter-racial entre uma mulher negra e um homem branco para a montagem de sua obra. Segundo Capel, o quadro é uma “evocação à Sagrada Família”, no qual o nascimento da criança branca deve ser compreendido como um “fruto da miscigenação de três gerações” (CAPEL, 2012, p. 365-366). Em pesquisa no ano de 2017, a mesma autora defende que o pintor interpretou a temática bíblica a revestindo de subversão. Para a historiadora, o fato de a família do pintor ter origem republicana na Espanha, denotaria uma influência no desprendimento em sua criação ao reproduzir, à sua maneira, uma tradição cristã. A redenção baseada na miscigenação, estaria para Capel, mais como uma alternativa de Brocos em explorar e expor o assunto, do que revelar sua concordância com a proposta branqueadora (CAPEL, 2017).

Ao focalizar sua análise nos métodos artísticos, Coelho apresenta uma simbologia de origem medieval para compreensão do caráter purificador que a tela favorece. Segundo conta,

na sociedade e nas artes do período (com repercussões ainda em momentos presentes), cristalizou-se a noção de que os lados de uma figura confeririam suas moralidades. Desse modo, o lado direito ganhou ares de positividade e harmonia, enquanto o esquerdo guardaria aspectos temíveis ligados à morte e ao diabo (COELHO, 2015). Por ventura, as figuras passivas de apagamento na tela, isso é, as personagens negras aparecem na direção esquerda e o pai branco ganha um grande espaço no montante direito. O bebê, como produto mestiço num momento de variabilidade dessa narrativa, parece estranhamente se apresentar nos dois lados da tela, por seu posicionamento central. Ainda assim, boa parte do seu corpo é mantido do lado destro da cena, conferindo desse modo, uma aceitabilidade no seu tom de pele, como o de seu pai.

O mesmo autor ainda evidencia como o cenário da pintura contribui para essa leitura na medida em que “o lado esquerdo pode representar um estágio inferior no desenvolvimento” (COELHO, 2015, p. 215). Entre dois extremos, a velha negra descalça tem os pés fixados na terra batida e está encaixada no ambiente externo da residência, onde a palmeira sustenta uma atmosfera de quintal. Ao homem branco, ficou a perspectiva interna da casa. De pés calçados, sentado e pisando no chão de pedra assentada, sua postura reforça o conforto e do seu riso, uma certa satisfação. Cabem as figuras centrais mediar os dois espaços uma vez que, tanto as pedras do calçamento como a viga de madeira, se ocultam sob as vestimentas da mulher.

Nessa transição da paisagem, a pintura vai, progressivamente, mostrando suas ligações com a tradição cristã. Antes de analisarmos de forma mais atenta algumas dessas conexões, destacamos dois elementos do quadro que salientam e embasam sua narrativa sagrada: a palmeira posicionada às costas da avó e laranja amparada na mão esquerda da criança, no eixo central. Vale pôr em evidência que diferentemente, Lotierzo argumenta a planta como ligação à palmeira de D. João, espécie tipicamente africana trazida em navios por escravizados. Dessa maneira, a antropóloga pondera que a própria avó, naquele período, seria uma ex-escravizada, onde os pés descalços e as roupas desgastadas confirmariam tal perspectiva (2013 e 2017).

**Figura 16 - Série *Refino* (2019)**



**Fonte:** Série de arte visual com açúcar, 2019. Disponível em: <<https://tiagosantanaarte.com/2019/03/19/refino-5-pes/>>. Acesso em: 20 out. 2021

É o que evidencia o artista visual Tiago Sant'Ana ao se apropriar de uma série de gravuras produzidas por viajantes europeus como Johann Moritz Rugendas (1802-1858) no século XIX. O açúcar que cobre todo o plano de visualização e ao mesmo tempo faz uma moldura sobre os pés das personagens é uma evidente alusão ao trabalho dos escravizados com o plantio e colheita da cana-de-açúcar, além do processo de produção nos engenhos. Pela obra do artista, há ainda de se pensar na relação entre a brancura e a pureza. Se por uma ideia colonial, a cor branca sempre esteve atrelada ao bem, ao catolicismo e a graça, na obra de Sant'Ana ela ganha um outro papel: o de articular visualmente um processo de extrema violência.

O mais importante para nós, é a simbolização dos calçados (ou da falta deles) como uma distinção entre escravizados e pessoas livres. Ao cobrir imagens com o ingrediente culinário ou produzir sapatos feitos de açúcar em suas obras, Tiago Sant'Ana nos aponta para o ano de 1888, quando ex-escravizados saíram às lojas do Rio de Janeiro em busca de calçados que os aproximassem da nova “cidadania”. Segundo o artista<sup>44</sup>, diante do costume e imposição por manter os pés descalços no cotidiano do trabalho, os novos acessórios logo causaram incômodos e machucados nos pés. Para evitar novas dores e ainda assim, permanecer com tal

<sup>44</sup> Performance *Ao Rés do Chão* (2020) de Tiago Sant'ana. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Cn4gtPqWLg0>>. Acesso em: 20 out. 2021.

objetivo sinônimo da liberdade, era comum que pessoas negras segurassem ou levassem os calçados consigo. Ao reproduzir o modelo de pés descalços na personagem mais retinta do quadro, Brocos parece dialogar com esse hábito de antigos escravizados e reafirmar a narrativa de sua tela, sete anos após a abolição da escravatura.

Sobre a palmeira, decidimos compreender a planta de forma mais aproximada da iconografia cristã. De acordo com Capel, “a palmeira e o portal de madeira, são sugestivas manifestações dos palmeiros peregrinos e do eixo vertical da cruz de Cristo” (2017, p. 286). Da mesma forma, Gomes pondera que é parte de um conjunto de tradições cristãs que as folhas da planta representem um martírio (2018, p. 110), aludindo assim, ao feito do embranquecimento como um sacrifício religioso de consequências positivas para a sociedade. A noção de suplício reaparece em Capel (2020), ao considerar que o ambiente interno da casa evoca ao túmulo vazio de Cristo, como se as roupas representassem os tecidos que cobriam o corpo do falecido. Se o salvador ressurgir branco, nesse processo, o próprio Cam estaria redimido por sua transição corporal.

Nos aproximamos na mesma medida, das corroborações de Coelho quando consulta um glossário de símbolos<sup>45</sup> para encontrar algum sentido ao emprego da palmeira na tela. Encontrou-se nessa busca, o uso do ramo da palmeira (ou palma) como sinal de vitória, louvor, transcendência do corpo e da morte, e nessa lógica, a prenúncia do ressuscitamento de Jesus após seu sofrimento físico (COELHO, 2015, p. 217), o que colabora com os argumentos da historiadora Capel. Igualmente, para Freire a palmeira deve ser compreendida como parte da representação da avó, tendo em vista que ao personificar o passado, a mulher também evidencia “o símbolo da vitória e triunfo do cristianismo” no futuro (2018, p. 14).

No que tange a laranja na mão da criança, seu significado é descrito por Lotierzo como a unidade capaz de “fazer as vezes da velha maçã que inaugura o pecado original, impondo o caráter tropical a essa alegoria e convertendo o fruto proibido em coisa distinta, autorizada (...)” (2017, p. 27). Para Coelho, a fruta não pode ser entendida como alusão ao pecado original, mas sim do pecado da sua própria representação (2015, p. 217). Em outras palavras, o pecado de que o autor dialoga é a própria maldição do *Gênesis 9*, no quadro caracterizado em reversão ou redenção por Modesto Brocos.

À luz da pintura renascentista, Lotierzo também vai correlacionar o uso da laranja como uma metáfora da fertilidade (2013, p. 247). Concomitantemente, é o gesto da mulher de pele mais clara que aponta exatamente para o ventre da velha senhora. Se pensarmos em uma linha

---

<sup>45</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.



imaginária que atravessa o quadro, estariam ligados, transversalmente, a laranja, o dedo indicador que aponta a barriga da senhora e por fim, o ventre da avó. Nesse sentido, ao segurar a laranja da fertilidade, o menino estaria exercendo domínio reprodutivo sobre o futuro branco? Acreditamos que seu domínio tanto no futuro, como na cena produzida pelo quadro, está ligado explicitamente ao seu protagonismo no quadro, demarcado como uma das figuras centrais.

Diante disso, deduzimos que Modesto Brocos tomou dianteira ao produzir em 1895 a obra *A Redenção de Cam* (1895) no âmbito das artes plásticas. De acordo com o historiador e sociólogo Petean, foi no final do século XIX que o discurso racista tomou forma no Brasil estruturado entre eixos religiosos e científicos que tentavam de inúmeras maneiras, comprovar a inferioridade de pessoas não brancas (2013, p. 26). Embora os discursos ainda não produzissem consenso no círculo de intelectuais do período, ao cristalizar a mensagem da mistura de raças em sua tela, Brocos inspirou uma assimilação racista que repercute ainda hoje na identidade brasileira.

Defendemos, assim como Lotierzo, que a pintura está acobertada de um evento corriqueiro do cotidiano na tentativa de forjar uma cena verídica, isto é, uma observação do pintor e do espectador sobre a realidade. Porém, ao nos aproximarmos das “pistas” deixadas nas gestualidades, no título e nos elementos formais da pintura, se percebe que o quadro ganha um tom bem mais ficcional (LOTIERZO, 2013, p. 156). É como se Modesto Brocos transitasse entre o dia a dia carioca e a quimera do futuro para exprimir um produto final, tal como o vemos. A essa reflexão de estilo, a antropóloga denominou de *realismo idealista* (LOTIERZO, 2013), ou seja, um ideal delineado por uma hipótese escondida como realidade.

Buscamos compreender em que medida *A redenção de Cam* poderia ser encarada como obra de um realismo idealista, que introduzia as projeções de um futuro branco feitas pelo artista a uma notação da forma que, na aparência, conferia ares de cotidianidade e verossimilhança à cena. Isso foi conseguido por meio da ruptura com formas convencionais de representar mulheres não-brancas na pintura ocidental e através do recurso à iconografia cristã (LOTIERZO, 2013, p. 253).

Por ora, acreditamos que esses autores contribuíram, de formas distintas, para uma leitura intimamente religiosa da pintura de 1895. Do título aos elementos que soam como inocentes e despreziosos no quadro, como a palmeira e a laranja, parece ter sido uma escolha de Modesto Brocos por plantar peculiaridades e instigar a imaginação do observador. Ao refletir sobre estética em seu livro *Retórica dos Pintores* (1933), Brocos alegou que só a partir da visão do artista um tema estranho poderia parecer belo. Segundo conta, “tudo está em saber comunicar aquilo que um e outro sentiram” (1933, p. 26). Assimilamos diretamente o “saber

comunicar” do pintor, com o dar forma a pintura de 1895, ou seja, lançar e tornar o debate do embranquecimento presente. Calculadamente, cada parte do quadro compõe e fortalece a análise do todo, fazendo com que seu espectador correlacione, cruze suas referências e possa refletir a partir e com elas.

Importante, na mesma medida, pensar na apropriação de Lacerda como uma recepção sofrida pela pintura no século XX. Por mais que Brocos tenha revestido a pintura de subversão ao dialogar com a temática religiosa, quando a tela assume o posto de ilustração da tese a favor do embranquecimento brasileiro, ocorre uma transformação formal na maneira como ela foi visualizada naquele período pelos grupos que tendiam à miscigenação e na forma (muitas vezes política) como a visualizamos no contemporâneo. Por outro lado, se isolarmos os estudos de Lacerda e considerarmos apenas uma possível ironia de Brocos, poderemos ponderar que a pintura passa a representar uma possível crítica ao processo de mistura racial. Nos dois casos, deve-se levar em conta certa responsabilidade de Modesto Brocos na produção de um quadro que abordou um tema polêmico pelas escolhas e narrativas propostas.

Nas etapas seguintes, destacamos dois componentes no organismo da pintura: o título da tela e a narrativa que envolve a avó que agradece aos céus. De que maneira essas incisões podem descortinar perspectivas históricas e sustentar uma análise religiosa que se ramifica entre noções do mito bíblico, credence popular e racismo? Se o título da tela traz à tona seu enredo, a mulher mais negra do quadro também merece uma devida importância, visto que a sua gestualidade é capaz de manifestar a reversão de um processo: da maldição à redenção. Seu louvor quase cênico reforça o nome da pintura, expressa o desfecho da cena e nos fazer refletir a brancura enquanto um elogio, uma norma.

## 2.1 Fórmulas sagradas de enegrecimento: Cam e as apropriações do mito bíblico

*“Mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão.”*

Chimamanda Adichie, 2018

Antes de emprendermos a pesquisa pelo levantamento de fontes e informações que sustentem o tema aqui abordado, entendemos como necessário frisar a impossibilidade de recompor por inteira a trama que envolve a passagem do mito bíblico de Cam. Primeiro, porque ela atravessa e é atravessada por muitos séculos e circunstâncias históricas diversas. Sua reconstituição, neste sentido, pode deixar sempre fios soltos e avarias aparentes. Em segundo

lugar, destacamos que o assunto está adentrado em camadas populares, fixado no subjetivo e formalizado em um conjunto de noções e imaginários sociais. Modestamente, podemos a partir deles, refletir o peso da influência cristã no ocidente e o mais importante, tentar realçar a possibilidade de Cam chegar ao século XIX ancorado por uma corporeidade negra e sendo conduzido por um imaginário que foi configurado muito antes desse século. Se o título da pintura impacta a forma como a vemos, como esse mesmo título pode servir de aposta na comprovação de certo domínio de Modesto Brocos quanto ao tema e ao enredo da pintura?

De acordo com o dicionário *Esencial*<sup>46</sup>, entendemos o termo “redenção” como a libertação de uma situação desfavorável ou de um momento de dor. Por parte do vocabulário teológico, a ato de redimir estaria na salvação do gênero humano que, segundo o cristianismo, foi feito por Jesus Cristo dando sua vida na cruz. Se a questão de Cam em companhia da questão racial no Brasil do fim do século XIX se solidificaram enquanto um problema social, Modesto Brocos tratou de agregá-las afim de solucionar uma adversidade nacional: o futuro das populações negras em solo brasileiro.

Para Freire, é preciso entender a coloração das peles das personagens como ferramenta de compreensão do título da pintura (2018, p. 13). Isso quer dizer que o embranquecimento gradual das três gerações envolvidas na tela, demarcaria uma “visão social” por parte do pintor (FREIRE, 2018, p. 13), o que fortalece sua temática racial. Na mesma perspectiva, “o processo de mestiçagem livraria das trevas muitos indivíduos aos quais seria atribuída uma espécie de fardo celestial” (INOCÊNCIO, 2011, p. 118). Ao recorrer ao mito bíblico, o pintor teria lançado a questão para um viés transcendente, ou seja, o perdão da existência por meio do branqueamento traria vantagens para os indivíduos negros e para a sociedade em sua totalidade.

De outra forma, ao evocar a tradição da *Pintura de Castas* do Real Gabinete de História Natural de Madrid<sup>47</sup> e suas possíveis correlações com a pintura de 1895, Capel pondera que o sagrado da tela está caracterizado pela “subversão” (2020, p. 03). Desse modo, ao sublinhar a

<sup>46</sup> **Esencial**: diccionario de la lengua española. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010, p. 653.

<sup>47</sup> *Pintura de Castas* foi um conjunto artístico produzido no século XVIII e representava a mistura de raças e os processos de miscigenação na América por parte das elites coloniais castelhanas. Em sua totalidade, as pinturas versavam sobre o cotidiano familiar e a mescla entre espanhóis, indígenas e africanos. De acordo com Capel, essas mesmas elites europeias “interessadas em afirmar sua colocação em face do processo de legitimação social e política que empreenderam no continente americano” (2017, p. 277), estimularam a observação da diversidade étnica como meio de exercer poder diante das colônias, principalmente no México e Peru. Para uma análise sobre o assunto, ver CAPEL, Heloisa Selma Fernandes. REDENÇÃO DE CÂ E A PINTURA DE CASTAS SOB O DIÁLOGO DO SABER-MONTAGEM: GESTUALIDADES AMBÍGUAS NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (RJ) E NA COLEÇÃO DO GABINETE DE HISTÓRIA NATURAL DE MADRID. In: VIII Seminário do Museu D. João VI / IV Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX [edição digital], 08-10 novembro 2017, Rio de Janeiro (RJ), Brasil; organizado por EBA/PPGAV e Museu D. João VI. *Anais...* Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <[https://entresseculos.files.wordpress.com/2018/01/anais\\_versc3a3o-3\\_2018.pdf](https://entresseculos.files.wordpress.com/2018/01/anais_versc3a3o-3_2018.pdf)>. Acesso em: 04 mar. 2021.

influência republicana na família de Modesto Brocos, a pintura *A Redenção de Cam* (1895), segundo a historiadora, partiria da não literalidade diante das representações da tradição cristã, o que denotaria ao quadro do pintor uma forma crítica de apresentar o tema da miscigenação naquele período; uma apresentação que não seria capaz de formalizar seu posicionamento diante do tema.

Ainda assim, a mesma autora aponta que a celebração do nascimento da criança branca empenharia na pintura “uma forma de redimir Cã, a figura bíblica amaldiçoada no Gênesis que teria dado origem aos negros africanos segundo a apropriação cristã do medievo europeu” (CAPEL, 2017, p. 282). Em conjunto, para a historiadora da arte Ana Cavalcanti, ao retratar uma família brasileira, o quadro alude ao processo de redenção assentado na miscigenação (2010, p. 58). Cavalcanti, assinala ainda que a “maldição de Cam” foi elaborada pelos cristãos ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, como parte de uma tentativa em defender o estabelecimento da escravidão e formalizar uma hierarquia racial nas colônias (2010, p. 57).

É no século XVIII, conforme aponta Lotierzo (2013 e 2017), que a cor da pele será atrelada a ideia de raça. E é por meio da noção de raça enquanto uma origem ou geração, que as interpretações do livro de *Gênesis*<sup>48</sup> trataram por acoplar a apreciação de que os povos do continente africano descenderiam diretamente, pelo castigo da pele escura, à prole de Cam. Na mesma medida, para Ferreti Junior, o branqueamento se tornava para a América Portuguesa uma forma de transformação da população negra, “a única saída para a real superação dos males impostos por Deus ou pela natureza” (2020, p. 21).

Tal maldição que recobriu e ainda envolve o continente africano, está vinculada diretamente ao mito de Cam originado pela explanação de uma passagem bíblica, o capítulo 9 de *Gênesis*<sup>49</sup>. Noé, pai de Cam, era lavrador e plantou uma vinha. Em dado momento, embriagou-se de vinho e desnudado, dormiu em sua tenda. Desacordado e nu, foi encontrado por seu filho mais novo, Cam, que ao chamar pelos outros dois irmãos, Sem e Jafé, ridicularizou a nudez do patriarca<sup>50</sup>. Na sequência, os irmãos que haviam sido chamados pelo irmão mais novo, cobriram o corpo do pai com uma capa, mantendo os olhos indiferentes à nudez, tal como

---

<sup>48</sup> *Gênesis* é o primeiro livro da bíblia cristã. Da tradição hebraica, traduzida por "no princípio". Tem em seus capítulos a narrativa da criação do mundo, o princípio das coisas por uma perspectiva teológica-hebraica e os ensinamentos bíblicos. Possui forte importância para a tradição judaico-cristã que em parte considera a autoria do texto feita por intermédio de Moisés, líder religioso classificado como profeta pelo Judaísmo, Cristianismo e Islamismo.

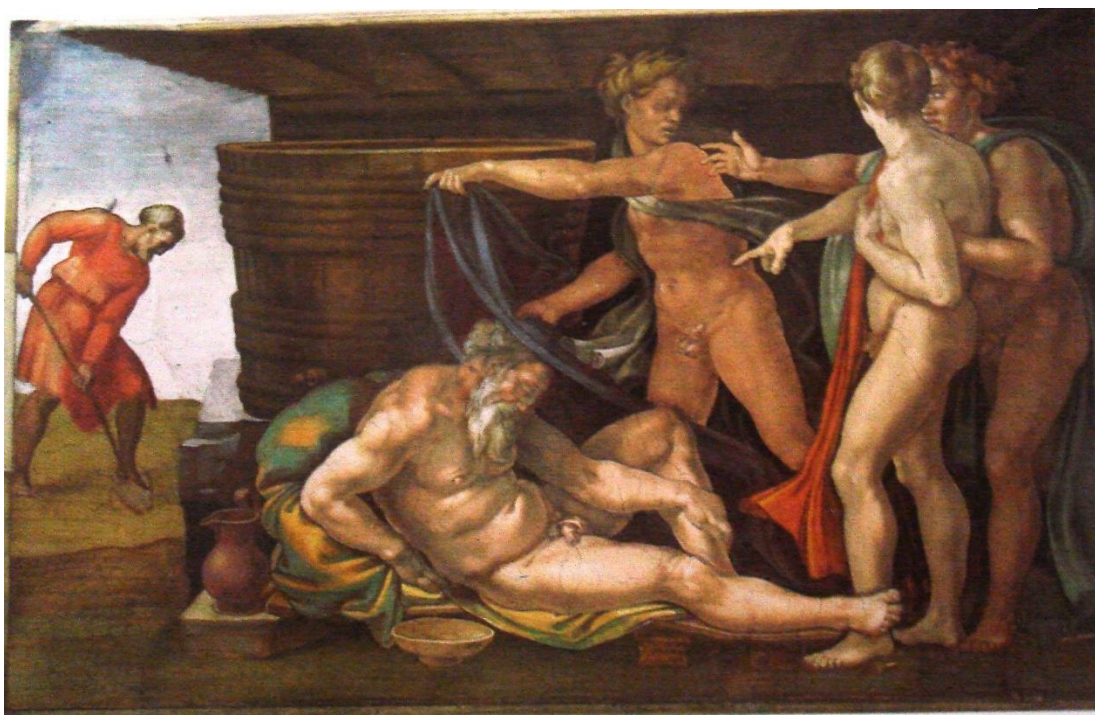
<sup>49</sup> MACARTHUR, 2010, Gênesis, Cap. 9, Vers. 20-25. In: MACARTHUR, John. **Bíblia de Estudo MacArthur**. Barueri, SP. Sociedade Bíblica do Brasil, 2010.

<sup>50</sup> Em seus estudos sobre a Idade Média, o historiador Le Goff argumenta que a nudez foi vista pelo imaginário cristão como forma de heresia. Ao correlacionar a nudez de Adão e Eva com a de Noé depois da embriaguez, o autor justifica como as duas passagens revelam e reforçam o despir do corpo como uma forma implicadora do pecado (LE GOFF, 2016, p. 267).

uma forma de respeito. Quando acordou, Noé soube da atitude de Cam<sup>51</sup> e irado, amaldiçoou seu neto, Canaã, para que o mesmo se tornasse servo dos irmãos de seu pai (GÊNESIS, 9:18,28).

Esse episódio acontece depois do dilúvio e da saída de Noé e sua família da arca em que estavam abrigados. Após uma aliança com Deus, seria missão da descendência do patriarca cuidar da terra e povoar o mundo. Por esse motivo, Cam foi abençoado pelo criador como “filho da promessa”. Lançar a maldição contra filho de Cam, foi a alternativa de Noé para atingir o herdeiro que havia lhe desagradado. Digno de nota é que, pelo menos nas passagens anteriores e posteriores da ocorrência com a família de Noé, nenhuma menção sobre o tom de pele das personagens é tratada no texto, nem mesmo sua possível correlação com a servidão de Canaã. Além disso, as especificidades e castigos desta sujeição não são caracterizadas nas escrituras.

**Figura 17 - Afresco *A Embriaguez de Noé* (1508-1513)**



**Fonte:** Michelangelo. *A embriaguez de Noé*, detalhes do teto da Capela Sistina, Afresco Vaticano, Roma - Itália. 1508-1513.

O pintor Michelangelo Buonarroti (1475-1564), retratou acontecimentos do antigo testamento na Capela Sistina do Vaticano entre 1508 e 1513. Dentre as releituras dos livros de

<sup>51</sup> Não há consenso quanto ao comportamento de Cam. É possível encontrar desde a ridicularização em forma de riso pela situação do patriarca, a exposição da nudez para com os irmãos e até mesmo versões em que o próprio Cam desvestiria o corpo do pai. No capítulo 18 do livro do *Levítico*, a “descoberta” da nudez de pai, mãe ou qualquer outro parente é tida como pecado e desobediência aos preceitos de Deus.

*Gênesis* e *Êxodo* que ocupam a parte central do teto da igreja, está o episódio de Noé embriagado. No afresco, nota-se que enquanto um dos irmãos cobre com o tecido o corpo do pai, o outro parece alertar para o lado externo da tenda, onde alguém trabalha na terra. Enquanto isso, com o rosto que não se dirige para a frente, tudo indica que Cam aponta com o dedo indicador para o corpo do pai. Ao produzir a imagem a partir do texto bíblico, Michelangelo formaliza Cam, os irmãos e Noé como personagens gregas, relação evidente ao período renascentista europeu e o próprio conjunto artístico do pintor<sup>52</sup>. Essa informação é importante no que tange a possibilidade de representação de personagens não brancas nas pinturas da época e a questão fenotípica do mito. De toda forma, o registro é simbólico e significativo tendo em vista a materialização da cena em que aqui mencionamos.

Em *Pérola de Grande Valor*<sup>53</sup>, uma famosa coletânea preparada em 1851 por traduções do religioso mórmon Joseph Smith (1805-1844), encontramos uma convergência que colabora para a mudança na leitura da antiga passagem do mito bíblico e a fixação de um fenótipo aos sucessores de Cam. De antemão, o objetivo da coleção era o de tornar acessível os escritos bíblicos na Europa e nos Estados Unidos da América, além de revisar o conteúdo religioso de acordo com as necessidades de alguns grupos da Igreja naquele período.

O capítulo 7 do livro de *Moisés* inserido na coletânea, mostra Enoque, um dos descendentes de Adão tal como Noé, notável pela tradição judaico-cristã por profetizar a vinda de Jesus ao plano terreno, seguindo um meio de purificação e transformação daquela sociedade. Ao subir no Monte Simeon, pôde ter uma conversa com Deus e avistar do alto, inúmeros povos vivendo em tendas ao longo do horizonte. Seria missão de Enoque dialogar com essas terras e chamá-las ao batismo e conversão em Cristo como forma de arrependimento.

Com o auxílio de Deus, Enoque também profetiza que caso sua tarefa não fosse atingida, o povo de Canaã travaria uma batalha com os indivíduos da terra de Sum e esse episódio causaria uma destruição completa para o segundo grupo. Com o triunfo dos de Canaã, a terra se tornaria estéril, infecunda e apenas tal povo poderia sobreviver ali. O que fica nítido no início do capítulo, é que alguns grupos optaram por não se reconhecerem como filhos de Deus. Quando tal profecia surge para Enoque, a narrativa bíblica nos faz entender que o povo de Canaã materializaria, dentre tantos outros clãs, a descrença em Cristo.

---

<sup>52</sup> Para análise mais aprofundada, ver DIDEROT, Denis. **Ensaio sobre a pintura**. Campinas, SP: Unicamp, 2013.

<sup>53</sup> **PÉROLA DE GRANDE VALOR**: Coletânea Das Revelações, Traduções e Relatos de Joseph Smith. A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias. Salt Lake City, Utah, EUA. Disponível integralmente de forma online em: <<https://www.churchofjesuschrist.org/study/scriptures/pgp?lang=por>>. Acesso em: 07 jul. 2021.

Fato é que o único povo com quem Enoque não recorreu para o arrependimento, foi o das terras de Canaã. O próprio Deus alertou o profeta do dever de convocar os outros povos (Enoque, Saron, Ômner, Heni, Sem, Haner e Hananias) para uma união em santidade antes que a maldição voltasse para eles próprios. Em certo momento desses batismos, os inimigos saíram para batalhar com Enoque que aliado da fé e dos ensinamentos divinos, teria os expulsado para um pedaço de terra que havia imergido do mar no momento de um tremor causado pelo confronto. Ali, o bando de Canaã viveu recluso e amaldiçoado.

Interessante é que, ainda no Monte Simeon, Deus expôs algumas características da condenação. Desse modo, “eis que o Senhor amaldiçoará a terra com muito calor e a sua esterilidade continuará para sempre; e **uma cor negra desceu sobre todos os filhos de Canaã**, de modo que foram desprezados entre todos os povos” (MOISÉS, 8:7-22, grifos nossos). A passagem nos faz questionar diversos pontos sobre a construção de um imaginário africano fundamentado na mitologia bíblica. A terra que emerge do mar no momento da batalha poderia se tornar o continente africano? O uso do calor como forma de maldição seria no futuro uma incorporação geográfica com a cor de pele escura? O não reconhecimento dos de Canaã como filhos de Deus confirmaria uma concepção satanista ou pagã às pessoas não brancas?

O destino do povo africano, cumprido através dos milênios, depende de um evento único, remoto, mas irreversível: a maldição de Cam, de seu filho Canaã e de todos os seus descendentes. O povo africano será negro e será escravo: eis tudo. A narração da Escritura prossegue dando o elenco das gerações de Cam, Sem e Jafet. "Camitas" seriam os povos escuros da Etiópia, da Arábia do Sul, da Núbia, da Tripolitânia, da Somália (na verdade, os africanos do Velho Testamento) e algumas tribos que habitavam a Palestina antes que os hebreus as conquistassem. Alguns comentadores distinguem dois estratos na redação de Genesis 9, e leem a menção a Canaã ("Maldito seja Canaã") como uma substituição tardia de Cam, operada no texto quando as tribos de Israel conseguiram dominar os cananeus no tempo do rei Davi. As terras de Canaã, "filho de Cam", viriam a ser enfim a pátria do povo judeu; e o fato e que se consumou em plena cultura moderna a explicação do escravismo como resultado de uma culpa exemplarmente punida pelo patriarca salvo do dilúvio para perpetuar a espécie humana (BOSI, 1996, p. 257).

A argumentação do autor responde a nossa questão ao mesmo tempo que evidencia o espaço complexo onde transitam o mito e suas apropriações. No mesmo sentido, torna-se necessário retornar aos escritos bíblicos para pressupor e correlacionar seus usos sob a ótica de um imaginário racista. Ao apresentar o capítulo 9 do livro *Gênesis* anteriormente, mencionamos que seria uma missão divina de Sem, Jafé e Cam, o povoamento da terra depois do dilúvio. Talvez da noção de povoar, ocupar e habitar se esconderia um elemento territorial à passagem. O território, ou seja, aquilo entendido como o mundo, é disposto àquela família e sua sucessão

sugere uma perspectiva de descendência na medida em que as populações de todo o globo estariam conectadas a herança genética dos três filhos de Noé.

Já no capítulo 10 do *Gênesis* (5:32), a questão territorial se torna mais nítida. Nos momentos em que são mencionados os filhos e as genealogias dos três irmãos, usa-se termos como “nações” ou “línguas”, o que visivelmente pode caracterizar as diferenças entre eles, inclusive na localidade ou etnia. Nesse seguimento, no capítulo 78 do livro dos *Salmos*, o Egito passa a ser sinalizado como as “tendas de Cam” (78:51), estabelecendo assim, uma geografia aos herdeiros do filho mais novo de Noé. A escritura aborda que na mesma localidade permaneceria um povo descrente, esquecido e desobediente das premissas divinas, uma geração que não conseguiu aprender com os erros do passado.

Os historiadores Ivo e Jesus, apresentam a obra *Topografia Cristiana* escrita por volta de 550, como reforço do argumento geográfico para a questão bíblica (2019, p. 43-44). Nela, é possível identificar que a povoação do mundo, teria partido da divisão da terra em três regiões, uma para cada irmão. Sem ficou com a parte oriental, Jafé com as regiões ao norte e por sua vez, compete a Cam e sua progenitura, lugares como a Etiópia e o Golfo Árabe. Inspirado nos escritos de Moisés, o trecho do livro fortalece uma estirpe para os filhos de Noé, na medida em que os localiza no espaço terrestre e os concede o futuro da humanidade. Desse modo, Gomes reporta-se a Sem enquanto o genitor dos povos semitas, Jafé como o primeiro dos europeus e Cam é referido na atribuição de “pai dos africanos” (2018, p. 107).

Outro grande destaque da esfera geográfica como reapropriação do mito bíblico, está nos registros do arcebispo Santo Isidoro de Sevilha (560-636)<sup>54</sup>. Em dissertação de mestrado em História Ibérica do ano de 2018, Cleiton Oliveira analisou a legitimação da escravidão em Portugal a partir de bulas papais, entre elas as de Isidoro de Sevilha, a fim de traçar algumas raízes da construção do imaginário no medievo europeu. Pela concepção do historiador, o desenvolvimento da escravidão está estruturado na influência político-religiosa, sobretudo cristã. Por essa perspectiva, é a Igreja enquanto uma instituição detentora de poderes que forneceu as bases para a propriedade de um corpo e sua mão de obra, tendo em vista o crescimento econômico e a tomada de novos territórios.

Destacamos da dissertação de Oliveira (2018) e do trabalho de Sevilha, os mapas medievais utilizados como meios de descrição simbólica do mundo entre os séculos VII e XIII. Nessas cartografias produzidas entre influências romanas e medievais, a superfície terrestre é

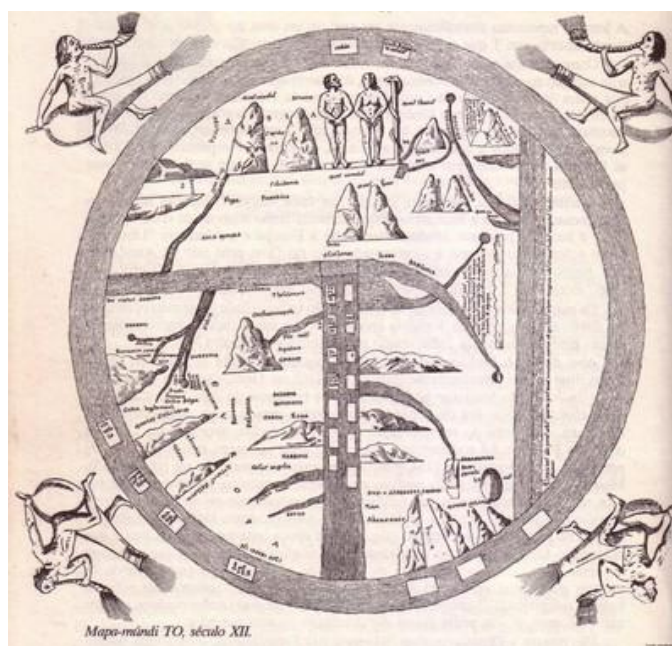
---

<sup>54</sup> Ivo e Jesus apresentam Isidoro de Sevilha como “o mais notável e mais influente dentre os analistas bíblicos de seu tempo” (2019, p. 37). Segundo os autores, sua obra *Etymologiae* foi a mais popular nas bibliotecas medievais, onde o arcebispo se voltou para a explicação do mundo e o conhecimento universal a partir da teologia cristã.



dividida em três partes. As imagens são identificadas por uma forma arredondada e o formato da letra “T”, onde estão repartidas as áreas correspondentes à Europa, Ásia e África. Intitulados como mapas *T-O* (*Terrarum Orbis*), o oceano costuma englobar toda a superfície e fazer a separação entre as fronteiras. Algumas dessas representações possuem informações adicionais como nomes de mares (o Mediterrâneo, em recorrência), além de centralização da região de Jerusalém (tida como cidade sagrada) ou do Paraíso (Jardim do Éden) nas partes superiores das figuras.

**Figura 18 - Mapa T-O (século XII)**



**Fonte:** Isidoro de Sevilha. **Mapa T-O** (século XII). In: OLIVEIRA, 2018, p. 118.

Mapas como o apresentado na Figura 16, reforçaram a ideia de território enquanto herança e descendência direta dos filhos de Noé. O simbolismo cristão também se revela no exame de “T” e sua qualidade de cruz, sinalizando uma configuração que “procurava dar conta da totalidade do espaço e do tempo concedidos ao homem pelo Criador. O “T” evocava a cruz, remetendo a Cristo – epicentro da salvação” (IVO; JESUS, 2019, p. 47). Nesse mesmo sentido, Oliveira informa como as tripartições do mapa passam a influenciar também, a divisão estamental da sociedade medieval do século XIV. De acordo com estudos do autor, nessa hierarquia, os sacerdotes ficaram vinculados à Sem, os guerreiros à Jafet e os trabalhadores à Cam (OLIVEIRA, 2018, p. 22). A informação é importante porque auxilia na compreensão do esforço em se aludir trabalho como servidão, castigo proferido por Noé ao filho de Cam no capítulo 9 do livro de *Gênesis*.

É novamente o historiador Oliveira quem argumenta uma questão essencial para o enegrecimento da prole de Cam: a noção de terra como maldição (2018, p. 23; 33 e 73), ou seja, habitar uma região de altas temperaturas intrinsecamente poderia revelar um castigo divino. Para os europeus, as populações africanas eram denominadas “faces queimadas” (OLIVEIRA, 2018, p. 23), visto que a calidez do território explicaria a negritude de seus corpos. Nesse mesmo sentido, o calor pôde ser relacionado as chamas infernais, ao pecado e a promiscuidade. A negritude, assim, foi o resultado da condenação daqueles que carregam a posteridade camita<sup>55</sup>.

Mesmo diante de uma imprecisão conceitual e histórica, é preciso acentuar a fabricação da barbaria de pessoas africanas com o vínculo do escurecimento da pele. Quer dizer, com base nos simbolismos cristãos do medievo europeu, o sinônimo da falta de luz divina é relativa à treva, convertida gradativamente em cor da pele escurecida (STENOUEIRA apud OLIVEIRA, 2018, p. 24). Em outras palavras, a escuridão estaria marcada na tonalidade de pele dos africanos e isso justificaria a ausência de Deus naquele território. Vale sublinhar também que parte desse mesmo período histórico, a consagração de uma iconografia cristã que irá atrelar tons mais escuros as representações de Satã (NOGUEIRA, 2000, p. 69), perspectiva que fortalece a assimilação da África segundo um ambiente infernal.

Como complementação do que tange a questão territorial, cabe enfatizar a percepção etimológica do nome Cam. Tanto nas narrativas bíblicas, como em outras diversas obras, são encontradas variações do termo. Algumas delas: Ham, Cham, Kham, Can, Cã e Cão. Além de emblemáticas, as escrituras bíblicas são intrincadas de muitos símbolos e interpretações, inclusive na denominação de suas personagens. Aqui, a definição dos nomes dos filhos de Noé parte de uma etimologia hebraica e caracteriza um sentido para a trama, um acréscimo a narrativa do mito que é capaz de fixar Cam como o mais desqualificado dos irmãos.

Desse jeito, Ivo e Jesus descrevem Sem como “nomeado” ou “fama” e Jafé enquanto “aberto” e “ampliado”. Realçam também, a significação do segundo irmão a partir de palavras como “loiro” ou “luz”, uma perceptível referência ao progenitor europeu (2019, p. 50-51). Para o irmão mais novo,

(...) o nome Cam, Ham ou Kham significa, literalmente, “quente, queimado ou trevas”. De acordo com a interpretação exegeta, ele seria o progenitor dos Mongóis e

---

<sup>55</sup> Na *Enciclopédia Bíblica* de Champlin, o termo “camita” é entendido como um “grupo de idiomas” do qual se destaca os egípcios (2004, p. 643). Sem respaldo antropológico, é possível apreender a expressão enquanto uma categoria social ou uma raça bíblica. In: CHAMPLIN, Russel Norman. **Enciclopédia de Bíblia, Teologia e Filosofia**. Volume 1. São Paulo: Hagnos, 2004.

dos negros. Seus descendentes são Canaã, Cush, Mizraim e Phut. Canaã quer dizer “embaixo” e gerou os mongóis, chineses, japoneses, asiáticos, ameríndios, esquimós, polinésios e outros grupos relacionados. Cush, sinônimo de “preto”, teria em si a explicação para a origem dos etíopes, sudaneses, ganenses, pigmeus, aborígenes australianos, Nova Guiné. Mizraim, também compreendido como “estreitos duplos”, seria responsável pela existência dos egípcios e dos coptas. Finalmente Phut, que quer dizer “uma curva”, gerou líbios, tunisianos, berberes, somalis, norte-africanos e outros grupos relacionados (IVO; JESUS, 2019, p. 50-51).

A partir da linhagem e das simbolizações traçadas pelos autores, é possível refletir como determinadas “coincidências” são capazes de estrategicamente moldar a memória ocidental. Desse modo, a apreensão desses significados não pode ser meramente compreendida como pura forma de linguagem, e sim como representantes da visão de mundo no período medieval (IVO; JESUS, 2019, p. 38). Mais uma vez, retornamos a Isidoro de Sevilha, como um sujeito que se esforçou em elaborar sentido entre a escritura bíblica e continente africano. É digno de nota que suas ideias, segundo Oliveira (2018, p. 21), tiveram forte difusão na Europa daquele período.

No que se refere aos nomes e suas assimilações, o bispo partiu da concepção de que “o nome Líbia, nome mais antigo do continente, era o lugar “onde sopra o vento Libs”” ou vento quente, e da mesma forma, “considerou que o nome poderia estar vinculado a Aprica (exposta ao sol)” (OLIVEIRA, 2018, p. 21). Suas argumentações diante de um determinismo divino versado entre pecado e castigo, colaboraram para a constituição de um horizonte capaz de conferir inferioridade às populações negras, legado a partir do século VI sobretudo pela Igreja na região ibérica. Destacamos a figura de Isidoro de Sevilha como amostra desse processo, porém enfatizamos que o arranjo religioso da questão camita não foi construído por um ou dois sujeitos na Europa. Ele é moldado por um sistema de interferências mais amplo que se articula na estrutura social, fabricando normas e visões de mundo.

Até aqui, podemos tomar como aspecto de entendimento, uma fusão entre a questão territorial das interpretações da passagem bíblica e os símbolos etimológicos de seus nomes. Quando reunidos, esses elementos se mostraram capazes de criar um espaço no medievo europeu que legitimasse a hierarquia racial diante de sociedades dissemelhantes. O que cabe trazer ao debate é a outra face do mito, aquela que não se bloqueia apenas pela fantasia, a inverdade ou o fictício. Quando remontamos as escrituras e suas apropriações em temporalidades distintas, falamos da noção de mito que se forja por certeza. Isso é, “o mito cristaliza-se em crenças que são interiorizadas num grau tal que não são percebidas como crenças e sim tidas não só como uma explicação da realidade, mas como a própria realidade” (CHAUÍ, 1998, n.p).

Ao iniciarmos a seção deste subcapítulo com falas públicas do pastor e deputado Marco Feliciano (PSC-SP/REPUBLICANOS-SP), nosso propósito foi o de justamente demonstrar a força simbólica do mito. A lenda não é irrelevante quando a captamos por crença, quer dizer, uma narrativa capaz de transitar no imaginário e na prática social enquanto uma realidade. Quando o pastor fez a sua apropriação da história bíblica, mostrou como a escritura pode ser manuseada de modo a formalizar uma defesa daquilo entendido por ele como imoral no nosso século. Respalhado de um poder maior, divino ou transcendente, o episódio de Feliciano é capaz de exprimir o mito enquanto campo fértil de produção subjetiva de verdades, verdades essas, sustentadas por muitas formas de violência.

Segundo o antropólogo Munanga (2003, p. 01-02), a origem do racismo só pode ser compreendida na medida em que nos apropriamos da derivação do mito bíblico. Entre os séculos XV e XVII, especialmente na Península Ibérica, a Igreja ostentou um monopólio no comando da moral e da razão no período. Com explicações pautadas na teologia hebraico-cristã, o choque cultural dos Europeus com outros povos, pôde ser elaborada à luz de um debate caracterizado entre o eu e o diferente, aquele passível de questionamentos: são seres humanos? Sendo necessário também, ressaltar certa questão imperialista na tomada por novos territórios nesse processo, dado que explica teologicamente “os outros”, legitimaria a ideia de posse. Desse modo, se eles existem (ameríndios, negros, melanésios) e o divino os explica, uma hierarquia de dominação é empreendida. Ainda para Munanga (2003), no latim medieval o conceito de raça perde sua sistematização zoológica para ser empregada como um meio de identificação de grupos humanos, uma ideia marcada por geração, linhagem e ancestralidade.

Na mesma perspectiva, “a referência aos descendentes de Noé encontra-se fortemente articulada com a ideia de legitimidade da conquista das terras dos “infiéis”, situadas seja na África, seja na própria península Ibérica” (OLIVEIRA, 2018, p. 34). Com a maldição lançada pelo avô para que Canaã se tornasse servo dos tios no nono capítulo do *Gênesis*, as apropriações do mito bíblico terminaram por emoldurar as populações vistas na qualidade de camitas sob um viés marcado por subjugação. A fundamentação, segundo Ventura (2018, p. 06), para a justificada da escravidão por parte da sociedade ocidental, advinha da constatação do termo servidão como uma expressão da exploração e da escravização de outros povos. Ao refletir sobre o trabalho da antropóloga Giralda Seyferth, Silva (2018, p. 145), pondera que muito antes das classificações raciais presentes no século XVIII, já existiria uma base argumentativa da qual as populações negras africanas representavam o grupo de Cam, ou seja, aqueles que consumavam nos próprios corpos a marca da maldição: a coloração da pele em uma correlação entre fenótipo, servidão e escrituras tidas como divinas.

Sobre essa marca da maldição, Lotierzo argumenta que a passagem do *Gênesis* versa uma interdição a partir do gesto do olhar. Segundo a autora, as ações dos irmãos, por parte de Cam em olhar e exibir a nudez e por parte dos irmãos em olhar, virar o rosto e cobrir o corpo do pai, decorreriam as penalidades do acontecimento. Assim, a maldição (ou a consequência do ato de olhar) partiria de “expor a condenação na própria imagem dos infratores” (2013, p. 63), quer dizer, ao jurar servidão à prole de Cam, o castigo de Noé incidiria nos corpos dessa descendência, poderia assim como a nudez, ser visualizado. Desse modo, “tal uso da passagem bíblica transformava a escravidão numa espécie de penalidade para um crime ancestral, cuja comprovação dependia de tomar-se a pele escura como evidência cabal” (LOTIERZO, 2013, p. 63).

Dado o domínio político da Igreja na Idade Média, as assimilações do mito bíblico estabeleceram um processo de naturalização da hostilidade do contato com os não europeus. Nessa perspectiva, “foi lançado o destino dos povos camitas africanos – e, por extensão, os ameríndios – os quais os outros povos, em especial, os de Jafé, teriam o direito de escravizá-los” (GOMES, 2018, p. 108). Por esse sentido, cabe destacar que o sistema escravocrata não partiu apenas das escrituras bíblicas<sup>56</sup>, uma vez que outros fatores podem ser somados ao desenvolvimento europeu na conquista de territórios e povos da África e das Américas. O que evidenciamos a partir do capítulo 9 do livro de *Gênesis*, é como o título da pintura de Modesto Brocos em 1895 tem potencial de lançar luz na questão religiosa, tanto da narrativa do próprio quadro, como da sociedade brasileira. Geralmente, em investigações sobre escravagismo e colonialismo são privilegiadas abordagens econômicas ou políticas, ao passo que as de ordem mais subjetivas, como as religiosas, perdem visibilidade histórica. Entendemos que enfatizar a influência da Igreja na tomada das construções daquilo que temos por preconceito racial, é essencial como meio de abarcar como essas relações se deram no passado.

Por essa ótica, refletimos nas páginas anteriores sobre as assimilações do mito e suas acepções em momentos distintos. Tomamos por necessário para as próximas laudas, tocar no ponto em que tange o uso prático do mito, remontando assim, a aplicação da escritura bíblica no espaço europeu e na denominada América Portuguesa. Dessa maneira, o surgimento e o percurso da maldição e do escurecimento da pele do grupo de Cam, ainda permanece enigmático, mas podemos destacar que tal apropriação é produto dos séculos II a VI, onde textos midráshicos e talmúdicos (de referência judaico-cristãos), já empregavam uma

---

<sup>56</sup> No plural dado a identificação de outras passagens que colaboram para adaptações de exegeses raciais. De forma similar, Caim, filho de Adão e Eva, também sofreu um processo de escurecimento da tez como forma de punição. Para análise mais aprofundada ver Oliveira (2018, p. 29-36).

transformação na coloração dos corpos daqueles tidos como os amaldiçoados (LOTIERZO, 2013, p. 65). Na mesma continuidade, entre os séculos VI e XII, a tradição cristã nutriu “o propósito de explicar e legitimar determinada ordem secular, tornando visíveis classificações e lugares próprios com o intuito de estabilizar posições sociais” (LOTIERZO, 2013, p. 64), tal como as contribuições de Isidoro de Sevilha e suas cartografias, já mencionadas anteriormente.

Os autores Ivo e Jesus salientam como a Igreja católica medieval ofereceu subsídios simbólicos às expansões ibéricas a partir de um imaginário montado em séculos anteriores as conquistas. Nesse modelo, “as justificativas para a escravidão de africanos fundamentaram-se nas tradições dos tratados, nas crônicas herdadas secularmente e, sobretudo, na própria teologia” (IVO; JESUS, 2019, p. 58). As representações teológicas, nesse sentido, estavam entrecruzadas com os aparatos bélicos e econômicos, consolidando assim, uma prática expansionista. Para Ferreira (2018, p. 06), o trânsito entre a medievalidade e a modernidade, pode ser captado pelo choque de culturas do contato europeu diante de outros territórios. Desse modo, a propagação de uma inferioridade divina aos povos compreendidos como não ocidentais, forja-se como via de uma solução dupla: a de dominar territorialmente e economicamente outras sociedades e o de julgar a partir da perspectiva e padrão europeu, os diferentes.

De acordo com Macedo (2001), ainda no final da Idade Média, mais precisamente no século XIII, já estaria totalmente definida a relação do mito bíblico com o continente africano. Tal referência saiu aos poucos das enciclopédias produzidas por frades e outros integrantes da Igreja no período medieval e foi absorvida por diversas áreas de uma sociedade amparada no caráter religioso-simbólico, de tal modo que duzentos anos depois, “Pierre d’Ailly, chanceler da Universidade de Paris no princípio do século XV e autor do célebre *Imago mundi*, aventava a hipótese de que, no passado, a África teria se chamado Phutia, palavra derivada de Phut, o filho de Cam” (MACEDO, 2001, p. 13)<sup>57</sup>.

Entre os séculos XIV e XV, a teologia católica em Portugal tratou de reapropriar Cam como meio de dominação nas expansões ultramarinas. Por meio da fé, o mito cumpriria o papel de moderar o estabelecimento da escravidão e assegurar o domínio lusitano diante de novos territórios. Estaria nesse mesmo âmbito de posse, um pilar no controle a expansão do islamismo, que se portava naquele contexto, enquanto uma ameaça para o crescimento ibérico. Desde o

---

<sup>57</sup> A citação à obra de Pierre d’Ailly (1351-1420) é importante em razão de confirmar a ideia de geração ou posterioridade ao mito e a maldição. De acordo com as escrituras bíblicas, Cam teve quatro filhos: Canaã, Cuxe, Mizraim e Pute. Ao citar o último desses, d’Ailly reforça que a punição está atrelada ao campo da linhagem/filiação, uma das justificativas que correlacionavam a descendência de Cam ao continente africano, como uma herança maldita.

século XIV, a presença do Islão em territórios africanos deixava instável a relação dos portugueses com os mulçumanos, tendo o movimento militar das Cruzadas como parte desse processo (OLIVEIRA, 2018, p. 35 e 66). O que podemos tomar desses longos desdobramentos, é que a fundamentação do escravagismo atrelado ao conhecimento religioso, fortaleceu a conquista portuguesa de extensões africanas, asiáticas e americanas, como no caso brasileiro.

**Figura 19** - Série *História Natural: A Salvação das Almas?* (2017)



**Fonte:** Impressão digital sobre tecido e costura 29,0 x 58,0 cm. 2017. Disponível em: <https://www.rosanapaulino.com.br/blog/atlantico-vermelho-padrao-dos-descobrimentos/atlatlco-vermelho-06/>. Acesso em: 20 out. 2021.

Na série *História Natural?* da qual integra a arte da figura acima, a artista visual, pesquisadora e educadora Rosana Paulino, questiona a neutralidade da religião diante das relações raciais, do aprisionamento de populações negras e da representação daqueles vistos como merecedores de redenção no tecido social afro-brasileiro. Ao problematizar sobre uma possível salvação das almas, Paulino aponta para o fortalecimento da escravidão a partir da legitimidade cristã e da fabricação dessa legalidade na sociedade ocidental como forma de envolver orientações explicitamente econômicas, expansionistas e mercantis. Sobrepondo um azulejo tipicamente português com a fotografia de uma mulher negra escravizada, a artista delimita seu questionamento diante do percurso ideológico por onde essas ideias nasceram e transitaram, evidenciando que na maioria das vezes, política e história são construtos, elementos articuladores de poder e tramas da memória.

Nessa mesma perspectiva, Bosi argumenta que “o velho mito serviu então ao novo pensamento mercantil, que o alegava para justificar o tráfico negreiro” (1992, p. 258). Nesse sentido, é possível afirmar que o século XV funcionou como um laboratório português para a composição da exploração humana naquilo que entendemos hoje por escravidão moderna. Os portugueses já negociavam ou sequestravam pessoas em expedições na costa africana em 1415 apoiados na ideia religiosa que determinados povos além de condenados, perduravam na infidelidade por não aderirem ao cristianismo (IVO; JESUS, 2019, p. 34-35). Com a escravidão, o pensamento cristão produziu uma dimensão salvadora<sup>58</sup>, a partir da conversão e da catequização de não europeus, como forma de reafirmação do expansionismo. O historiador Oliveira indica que por volta de 1442, Portugal dispunha de êxito no escravismo de populações africanas, sendo que “o comércio de escravos (...) se tornou fundamental para o financiamento dos custos das expedições organizadas pelo infante D. Henrique, o Navegador” (2018, p. 19).

Tais experiências engendam o esquema do tráfico escravista transferido para a América por meio do transporte de diversas populações através o Atlântico. Desse imenso deslocamento, “a colonização portuguesa encontrou na escravização de indígenas e de povos africanos o suporte de seu projeto colonizador, baseado no sistema monocultor e escravista” (PETEAN, 2013 p. 21). Do mesmo projeto, Gomes ressalta em tese de doutorado em Educação, um ponto que muito nos interessa para a compreensão das apropriações do mito de Cam. Para ele, as ressignificações das escrituras bíblicas passam pela busca da definição do novo: as novas terras, os novos povos, os novos modelos, etc. Do “velho” para o “novo mundo”, caberia necessariamente às populações africanas e americanas a atribuição de herdeiros da prole amaldiçoada por Noé. O autor encontrou essas referências em Cristóvão Colombo (1451-1506) e no Padre Manuel da Nóbrega (1517-1570), que consideravam os povos indígenas parte da “linhagem camita” (GOMES, 2018, p. 106).

Em vista disso, sabe-se que “africanos não negros, índios e os demais tipos mestiçados de pele não negra, também, foram tornados escravos em circunstâncias variadas”, contudo e de forma geral, a partir das expansões ibéricas e do andamento do século XVI, a cor da pele dos cativos será o principal motor para o estabelecimento da escravidão (IVO; JESUS, 2019, p. 35).

---

<sup>58</sup> “Amparada” por Deus e pelos cristãos, a retirada de negros do continente africano foi amplamente anunciada nesse contexto como forma benevolente de salvação. A argumentação era baseada na saída do território tido como infernal e a aproximação da purificação espiritual a partir da exploração do trabalho, também imposta posteriormente para os ameríndios (IVO; JESUS, 2019, p. 54). Fato é que essa atmosfera ainda ecoa em pensamentos de figuras como Sérgio Nascimento de Camargo, atual diretor da Fundação Cultural Palmares, quando defendeu em suas redes sociais que a escravidão seria “benéfica para os descendentes” se comparado com os negros africanos. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/11/presidente-da-fundacao-palmares-nomeado-por-bolsonaro-diz-que-brasil-tem-racismo-nutella.shtml>>. Acesso em: 20 jul. 2021.



O comércio de pessoas africanas que se estabeleceu entre XV e XVI, se localizava em bases teológicas mais antigas e raízes medievais que ressignificavam de inúmeras formas e por diversos sujeitos o pecado dos de Cam. Esse processo, é o que Oliveira denomina como “inércia inicial” diante da escravidão (2018, p. 19), dado a intensa influência cristã e a supressão de meios para refutá-la<sup>59</sup>. Por isso, ao abordar a legitimação da conquista lusitana na África ou na América, torna-se indispensável um esforço em correlacionar o livro sagrado dos cristãos com o imaginário europeu diante do continente africano, as ações da Igreja e a própria formação e desenvolvimento de nações como a Espanha e Portugal.

Um dos mais influentes missionários em terras brasileiras, diz o Padre Antônio Vieira (1608-1697) no século XVII que “por espaço de dous mil anos foram da mesma cor todos os homens, até que habitando as duas Etiópias os descendentes do segundo filho de Noé começaram muitos deles a ser pretos” (VIEIRA, 2011, p. 201). Considera ainda que entendo a diferença, Deus dignificou com igualdade todos os grupos humanos, de modo que “nem os pretos tivessem que invejar na branca, nem os brancos que desprezar na preta” (VIEIRA, 2011, p. 201). Quer dizer, por mais que o padre reflita o caráter igualitário diante do divino entre indivíduos diferentes, tal equidade não é capaz de contrapor os meios desiguais em que se davam as relações naquele momento.

A partir do século XVII, o embarque de africanos para as Américas será intenso. Cabe reforçar que naquele momento, a fixação do mito bíblico na presença de populações negras fabricou uma ideia de linhagem aos povos abrangidos como camitas, mas também formalizou aos europeus a noção racial de pureza ou “honraria” correspondente aos próprios corpos, valores e sobretudo a pele clara (LOTIERZO, 2013, p. 67 e 92), num período de alta circulação de pessoas não brancas entre os domínios ibéricos. Tal percepção purificadora encaminhou-se como recurso de reafirmação da supremacia europeia na passagem do século XVIII ao XIX, quando as premissas científicas da Biologia começariam a pautar novos conhecimentos, mesmo contínuos aos teológicos no que tange a hierarquização racial, fundamentados em campos como a Genética, Medicina, Psicologia e a Neurologia (PHILIPPE; PORTO; SILVA, 2018, p. 04)

Importante para a leitura do quadro de Modesto Brocos, é a apreensão de que no século XIX já estaria formalizada a conciliação de Cam com a pele negra. Na segunda metade do século, em 1868, o poeta e abolicionista Castro Alves (1847-1871) mencionou o filho de Noé

---

<sup>59</sup> A aceitabilidade da escravidão deve ser aqui entendida diante da autoridade cristã naqueles séculos para a Europa moderna. Isso não significa afirmar a ausência de oposições ao regime escravista. Sabe-se da formação de inúmeras estratégias de resistência como quilombos, motins, movimentos abolicionistas, irmandades ou confrarias negras que se fortalecem principalmente a partir do século XVII enquanto meio de confronto aos abusos e violências sofridas.

no poema *Vozes d'África*. Nele, o autor sinaliza para uma alegoria constituída da narração do próprio continente africano que clama por justiça divina diante da exploração, refletindo sobre o seu passado e futuro. Personificada, África avista Cam depois do dilúvio como um homem negro e pálido. Diz: “Cam! ... serás meu esposo bem-amado... — Serei tua Eloá...”<sup>60</sup>. Depois dessa aproximação, soprou um “vento da desgraça” sobre a terra africana, sucedido pelo assalto europeu e pela servidão na América. A súplica do eu-lírico passeia por encontrar algo que justifique o grande castigo. A defesa e a reflexão do poeta contra o estabelecimento da escravidão também reaparecem um ano depois, no célebre poema *O Navio Negreiro* (1869).

Em mais um exemplo oitocentista, Lotierzo (2013, p. 60-61) destaca um excerto da obra *Brasil Pitoresco* (1861), do viajante francês Charles de Ribeyrolles (1812-1860). Nele, Ribeyrolles correlaciona o continente africano e a passagem bíblica como forma de representar um povo. Segundo conta, uma ida ao grande mercado da cidade era possível encontrar a África ou o povo de Cam. A partir dele, a antropóloga acentua o entendimento da assimilação do elemento religioso ajustado a uma “existência colonial” (LOTIERZO, 2013, p. 61). É dessa mesma prática colonial que se reforçou, durante os séculos XVI ao XIX no Brasil, o mito bíblico de Noé bêbado a outras unidades distintas, como as econômicas. Tais componentes se interligaram na escritura e compuseram uma rede simbólica que materializou a correlação entre castigo, servidão e peles negras.

Desse modo, talvez seja possível apontar a improbabilidade da caracterização do momento exato em que Cam e sua estirpe enegreceu no Brasil do século XIX ou na Europa medieval. O que se pode afirmar, a partir do diálogo aqui abordado, é a apreensão de que a descendência de Canaã adquiriu uma tonalidade específica na cor da pele na medida em que sociedades, contextos e temporalidades diferentes assimilaram a escritura bíblica correlacionando maldição, pecado e servidão a um determinado grupo social. O esforço de rememorar a construção de um imaginário camita se dá no encontro com o entendimento de que Cam, personificado no continente africano, não se suscitou com um ou dois eventos na história, mas por várias circunstâncias que moldaram e transformaram o próprio mito a partir de sua gênese.

Assim, podemos abordar as apropriações do capítulo 9 do *Gênesis* enquanto um dispositivo religioso capaz de delinear parte do imaginário na sociedade ocidental e ser utilizado por meios políticos como uma estratégia de autoridade e hierarquização racial. Por dispositivo, entendemos “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar,

---

<sup>60</sup> De domínio público, o poema de Castro Alves no ano de 1868, pode ser conferido na íntegra de forma online. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jp000010.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2021.

determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos” (AGAMBEN, 2009, p. 40)<sup>61</sup>. Digo, as exegeses da escritura religiosa formalizam um corpo, ou o que o filósofo denomina por “sujeito” (AGAMBEN, 2009, p. 41), propício à naturalização de certas dinâmicas sociais num sistema capaz de romper com as paredes e barreiras das instituições físicas (religiosas ou políticas), justamente porque fabrica um processo de subjetivação nos indivíduos, ajustando-se na norma social e na normatização da classificação racial.

De outro modo, em suas teses *Sobre o conceito de História*, do ano de 1940, Walter Benjamin emite que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo tal como ele propriamente foi. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo” (BENJAMIN, 1985, p. 224). Ao reportarmos algumas fontes e exemplos sobre as apropriações do mito bíblico em diferentes séculos, nosso propósito não esteve atrelado em afirmar que esse ou aquele episódio se configuraram como casos excepcionais ou justificadores de um processo maior, mas que cada um desses, conectados por muitos outros não apreendidos neste trabalho, engendram um tecido histórico que é costurado a partir de diferentes linhas e diferentes tramas. Aqui, o intuito foi o de apoderar desse mesmo tecido e da ideia que ele carregou e ainda carrega se consideramos seu eco no contemporâneo brasileiro, com base na influência neopentecostal de pastores como Marco Feliciano<sup>62</sup>.

Para finalizar, “ao sobrepor escravidão e interracialidade a um episódio bíblico, recontado à luz da passagem intergeracional de negro a branco, a pintura faz as vezes de exegese” (LOTIERZO, 2017, p. 27), quer dizer, o objeto artístico de Brocos também se acopla as apropriações do mito e se dispõe como um reforço dessa mesma teia histórica por associar o escurecimento da pele na direção do infortúnio, assim como indicar um processo contrário: o embranquecimento enquanto percurso de redenção. Nesse seguimento, dentre as críticas que se tem registro nos periódicos da época de produção da tela em 1895, uma apreciação se faz notar

---

<sup>61</sup> O filósofo Giorgio Agamben parte da noção de dispositivo foucaultiano para elaborar uma combinação de elementos de força que estrategicamente caracterizam as relações de poder na sociedade. Ver mais em Foucault, 2019, p. 364-365 e Agamben, 2009, 40-42.

<sup>62</sup> Ao correlacionar o continente africano com o mito bíblico da família de Noé em sua conta oficial na rede *Twitter*, o pastor e deputado Marco Feliciano (PSC-SP/REPUBLICANOS-SP), mostrou como alguns ideais racistas permanecem no Brasil e retornam na atualidade como forma de opinião e liberdade de expressão. Denunciado em janeiro de 2013 por esse e outros comentários na rede social, o então procurador-geral da República, Roberto Gurgel, considerou que Feliciano não responderia por racismo tendo em vista que a explicação do pastor estaria “no limite entre a ofensa à raça negra e a liberdade de expressão”. O episódio alerta para compreensão da influência religiosa (e suas interpretações equivocadas) como método de reafirmação do autoritarismo brasileiro. Fato é que a maldição de Cam permanece eterna na medida em que o racismo se mantém indissociável da nossa estrutura social. Depois da polêmica, o comentário do deputado federal foi apagado. Ainda disponível em: <<http://g1.globo.com/politica/noticia/2011/03/deputado-ve-podridao-em-gays-e-diz-que-africanos-sao-amaldicoados.html>>. Acesso em: 01 jul. 2021.

pelos usos da passagem religiosa e pela tentativa em narrar o acontecimento pintado por Brocos. Sob o pseudônimo de *Fantasio*, o jornalista e renomado poeta brasileiro Olavo Bilac (1865-1918), publicou na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro ao dia 5 de setembro de 1895, a seguinte análise:

“Gênesis. IX. 21 - E, tendo Noé bebido do vinho, se embebedou, e apareceu nu em sua tenda. 22 - o que tendo visto Cham, veio rindo dizê-lo a seus irmãos. 23 - Mas Sem e Japhet, tendo posto sobre os ombros uma capa e andando para trás, cobriram com ela a desnudez de seu pai, e não a viram, porque tinham os olhos voltados para outra parte. 24 - E Noé, despertando da sua bebedice, como soubesse o que tinha feito o filho mais moço, disse: maldito seja Cham! Seus filhos serão escravos dos escravos de seus irmãos!”

**Foi assim que a raça gerada por Cham, na terra adusta da África, ficou sendo preta e feia, maltratada e escrava. No grande quadro do meu amado Brocos, aquela admirável preta velha, de mão erguidas ao céu, é a descendente daquele mau filho, que, tendo visto bêbado o pai, teve a ousadia de achar engraçada a sua patriarcal bebedeira. Ali está ela pagando o crime que não cometeu. Mas Noé, quando condenou, com a sua maldição, toda a raça do filho mau a ter na pele, até à consumação dos séculos, a negrura da noite, - não podia contar com uma coisa que sucedeu depois.**

E a coisa foi esta: **descendentes brancos de Sem**, fartos de beijar peles alvas, **desandaram a beijar peles pretas**. E começou assim a raça de Sem a redimir a raça de Cham, - **redenção que Brocos acabou agora**. Em gíria comercial, quando se quer dizer que é preciso esclarecer um contrato, diz-se que é preciso pôr o preto no branco. Brocos, para esclarecer a raça de Cham, inverteu o processo: fez justamente o contrário.

Na sua grande tela belíssima, já a filha da velha preta está meio lavada da maldição secular: já não tem na pele a lúgubre cor da noite, mais a cor indecisa de um crepúsculo. E vede agora aquele latagão que ali está, ao lado dela, branco como o dia: é um Semita puro, que se encarregou de completar a obra da redenção, transformando o crepúsculo numa aurora radiante. **Vede a aurora-criança como sorri e fulgura, no colo da mulata, - aurora filha do dilúculo, neta da noite... Cham está redimido! Está gorada a praga de Noé!**

- Felizmente! Porque, enfim, seria horripelantemente iníquo que, por causa da moafa de um patriarca intemperante, toda uma raça trouxesse até o dia do Juízo Final o estigma da condenação...

Noé bebeu? Pois não bebesse! Brocos desmoralizou-o (FANTASIO, 1895, p. 01, grifos nossos).

Bilac se utilizou de elementos metafóricos a partir de fenômenos naturais como a noite e o dia para evidenciar a tonalidade das peles das figuras dispostas na tela e ressaltou ainda, o movimento inverso e inédito proposto pelo pintor. O desmoralizar assinalado por *Fantasio*, corresponde a quebra de uma condenação imaginada permanente. Nesse sentido, a maldição de Noé lançada à Canaã, é desfeita justamente pela absorção do preto pelo branco, nas palavras do poeta. Em seus livros, Modesto Brocos citou muito brevemente a produção do quadro de 1895 e suas circunstâncias sociais ou estéticas. Em *A Questão do Ensino de Bellas Artes* de 1915, o pintor menciona a crítica de Olavo Bilac, mas não esboça sentimento capaz de confirmar

alguma aprovação ao comentário do colega ou mesmo atestar sua defesa ao embranquecimento racial<sup>63</sup>.

Por fim, consideramos que a singularidade da pintura de 1895 está na capacidade de dialogar com um embranquecimento que tem ordem divina e conexão com a iconografia cristã, sem deixar de se localizar em um momento de profunda teorização científica da questão racial no Brasil e no mundo. De todo modo, o caráter alegórico da tela de Brocos é evidenciado especialmente pela gestualidade da avó da criança ao levantar as mãos para o céu, o que alude ao próprio termo de redenção designado no quadro. Paira sobre as molduras da pintura, séculos de atualizações da escritura bíblica e de intensos embates religiosos, econômicos e políticos do Cristianismo na sociedade ocidental. Entendemos tais apropriações como “fenômenos de longa duração, e recorrentes, que ativam metáforas bastante antigas, sedimentadas por diferentes tradições” (LOTIERZO, 2013, p. 66).

Cam nos aponta para uma Península Ibérica inundada por representações, imagens e discursos baseados na justificação do outro a partir de padrões europeus. O problema que aqui retratamos não está condicionado na construção simbólica de um modelo estético baseado nos indivíduos que compõem uma determinada sociedade. A grande questão é quando esse mesmo padrão é universalizado como o único meio de medir o outro diante de nós mesmos, inclusive sendo apropriado para legitimar anseios políticos e econômicos. Nessa leva, o diferente passa a ser interpretado com aspectos da barbaria e da degeneração, formas e contornos inclusive capazes de fortalecer práticas coloniais, imperialistas e autoritárias em diferentes temporalidades e para fora do espaço europeu. Remeter-se aos sucessores de Cam na História e na história de reversão a maldição bíblica que o quadro nos conta, desponta tal como um caminho de reconhecimento da subjetividade da alteridade.

## 2.2 Louvor ao embranquecimento, um elogio à brancura?<sup>64</sup>

*“O mundo é como o branco quer.”*

<sup>63</sup> Escreve: “No ano de 95, expuz a “Redenção de Cham”: foi um sucesso. Bilac escreveu uma engenhosa crítica sobre a maldição de Noé, que o meu quadro desmoralizava” (BROCOS, 1915, p. 99). Houve contato do pintor com o argumento de Olavo Bilac, mas no registro não é possível identificar suas considerações sobre o episódio. Sabe-se somente que para ele, parte do sucesso na recepção da obra, inclusive a medalha de ouro nos Salões de Belas Artes, ocorrera por interesses internos do diretor Rodolfo Bernardelli e dos amigos, já mencionados na primeira parte deste trabalho.

<sup>64</sup> Elogio à brancura é uma alusão ao trabalho da historiadora Giovana Xavier quando aborda a posituação da mestiçagem no país. Para a autora, a miscigenação brasileira na passagem do século XIX para o XX, se caracterizou como uma “válvula de escape” (DEGLER, 1971) para o enaltecimento da brancura enquanto um *status* social e nunca a sua inversão. Diante do embranquecimento, a exaltação está relacionada em parecer-se cada vez mais branco. Além da cor da pele, o “elogio à mestiçagem”, nas palavras da autora, passa pela assimilação de práticas culturais, gastronômicas e religiosas que são legitimadas pelo olhar do branco para a fabricação de um

Carolina Maria de Jesus, 1960

No canto esquerdo da tela, a única personagem que não está sentada na cena é a velha negra que usa lenço branco estampado na cabeça, veste um casaco de mangas puídas em tons de verde escuro e uma saia rosa de paleta desbotada. Com os pés descalços no chão de terra batida, a mulher olha para o céu enquanto levanta as duas mãos ao alto no sentido de performar uma comunicação etérea e expressar uma graça recebida. Sua representação pode exprimir um alívio, um agradecimento ou o reconhecimento de uma dádiva concebida por um plano maior que o terreno, localizado no sagrado. Para além do nascimento do neto, a benção alcançada no quadro indica uma ligação evidente com a tonalidade da pele da criança, dado o jogo proposto pelo título do quadro e do discernimento de um embranquecimento da tez pautado na reversão de um processo histórico, social e religioso, como descrevemos no segmento anterior deste trabalho.

**Figura 20** - Pintura *A Redenção de Cam* (1895)



**Fonte:** Modesto Brocos. *A Redenção de Cam* (1895) [corte]. Óleo sobre tela. 199 cm x 166 cm. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.

---

Brasil cordial, harmonioso, um projeto que no século XX soa como êxito. In: *Negritudes Brasileiras* (2018), produzido por Gleba do Pêssego. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SMIRaztcAwQ>>. Acesso em: 29 jul. 2021.

Lida como uma Sant'Anna<sup>65</sup> negra (PAIVA, 2004), notada a correspondência geral da tela de Modesto Brocos com elementos da iconografia cristã, a figura que porta os trajes mais desprovidos do espaço, é a mesma que possui a coloração mais enegrecida do conjunto. Nessa disposição de cores utilizada pelo artista, Freire também questiona a forma utilizada para despertar no espectador certa indefinição sobre o rosto da velha senhora. Ao indagar, “negros não precisam de identidade?” (FREIRE, 2018, p. 14), a autora questiona se o uso carregado da cor na pele da personagem, auxilia na interpretação de que a negridão ali está como meio de invisibilizar a verdadeira feição da mulher, de modo a produzir um apagamento sobre ela.

A indagação de Freire (2018) no último parágrafo é importante, mas é preciso considerar também que Brocos foi reconhecido pela crítica do período por sua técnica no uso de cor e representação de pessoas negras. Na mesma medida, alguns indícios apontam para estudos do pintor na composição da criança da tela a partir de um menino de seus conhecidos. Não é possível afirmar que outras pessoas serviram de modelo para a produção da obra, todavia e apesar da ficção, é preciso levar em conta o aspecto realista da imagem e da formação do próprio Brocos, ou seja, provavelmente as personagens da pintura tenham surgido do cotidiano carioca e das observações do pintor, fator que abarcaria a pele negra retinta da mulher.

De modo similar ao de Freire (2008), Lotierzo e Schwarcz destacam algo de emblemático na figura da avó ao compará-la com uma estátua. Para elas, o tom de pele pintado “como uma mancha de cor marrom escura”, denotaria à mulher uma qualidade de santa popular esculpida grosseiramente na madeira ou moldada na argila, como se fosse possível nela apenas enxergar o gestual enrijecido e extrair dali sua atividade fixa e quase inanimada (LOTIERZO; SCHWARCZ, 2013, p. 15). Fato é que na narrativa que se mantém sobre o quadro, quer dizer, do processo redentor baseado nas gerações de uma mesma família, cabe à mulher negra o espaço da transição: por mais que o método redentor necessariamente passe por elas, seja na gestação ou nos cuidados construídos como maternos, suas posições são provisórias. A estátua da qual se referem as autoras anteriormente, configura um passado que não cabe mais no novo padrão da família, mas ao mesmo tempo, é indissociável graças ao elo da criança com a avó.

De tal maneira, Coelho salienta um aspecto importante produzido pela obra de Modesto Brocos: o embate entre a mulher negra em oposição ao homem branco (2015, p. 217) afixados

---

<sup>65</sup> O culto por Anna, a avó do menino Jesus, foi popularizado no século XVI. Tradicionalmente é representada como uma mulher mais velha de manto verde, uma cor símbolo da esperança (PASSOS, 2015). A santa é a encarregada de ensinar o catolicismo à filha e no Brasil, foi a segunda santa mais cultuada no período colonial. Sua veneração foi um importante elemento para a cristianização dos escravizados (SOUZA, 2002).

nos opostos da pintura. Interessante pensar a partir disso, como duas das três folhas da palmeira nascem por de trás da velha senhora e criam um arco em direção ao pai da criança, numa relação que reforça o congelamento da passagem, apontando para o masculino da cena. Logo adiante, se coube diretamente a mulher mais retinta da tela pertencer a estirpe dos de Cam, ao olhar fixamente para ela, o neto oferece sua benção num esquema de libertação que implementa inclusive, o louvor da mulher diante de sua própria extinção. Assim, se “a tela de Modesto Brocos estabelece uma relação entre mestiçagem, pecado e civilização” (LOTIERZO; SCHWARCZ, 2013, p. 17), o milagre que o quadro tenta anunciar “é a redenção de um pecado que “limpa” da pele os estigmas da “maldição”” (COELHO, 2015, p. 217).

Do mesmo modo,

sob o prisma da crença, a tela introduz a ideia de um esvaziamento alegórico do corpo como chave da composição da avó, vista como objeto da redenção. E se por um lado o quadro poderia ser encarado como a visão de um flagrante da religiosidade popular, por outro ele também perfaz uma encenação da morte, segundo um viés cristão: a velha senhora recebe ali uma benção divina como recompensa pelo sacrifício de sua “raça”. A redenção é efeito da negação do corpo – a recusa da negritude –, tratada como condição obrigatória para acessar o paraíso. Explora-se, assim, uma indexação entre corpo branco e salvação (LOTIERZO, 2013, p. 183-184).

O que Lotierzo aqui escreve, é o modo como o quadro nos coloca a refletir sobre a caracterização do transcendental. A brancura é relacionada, nesse sentido, ao percurso da evolução humana e da tentativa em alçar um melhor lugar dentre os bem-aventurados, forma de disputa do paraíso sagrado. Outra questão importante é a convergência entre as ações divinas e humanas, como que da relação entre as apropriações do mito bíblico de Cam e sua condenação, a questão entre negros e servidão ou o recurso essencialmente humano de conceber uma criança alva, a brancura despontasse como o caminho essencial para o desfecho da pintura e por que não de um modelo civilizatório no contexto de abolição do estabelecimento da escravatura?

Produzida sete anos depois do fim da escravidão, a tela de Modesto Brocos contorna um momento importante para a economia e a política brasileira. Se desde meados do começo século XIX, a abolição era um debate que ganhava forma indefinida no país<sup>66</sup>, o quadro do artista também se habilita em discutir, à maneira do pintor, a questão racial em seu momento

---

<sup>66</sup> Publicado no começo da década de 1980, o livro *A Abolição* da historiadora Costa auxilia na compreensão do gradual processo de abolição da escravatura no Brasil do século XIX. Em fases, a autora examina os muitos discursos e embates econômicos em torno da escravidão, enfatizando como a conservação de tal sistema foi lentamente minando as tentativas de crescimento e modernização brasileira ao longo das décadas daquele século. Para análise mais aprofundada ver COSTA, Emília Viotti da. **A abolição**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.



de produção. Para Freire, a temática de *A Redenção de Cam* (1895) formalizou um pensamento “muito peculiar” em sua época (2018, p. 17), dado a imprecisão no acordo entre as elites brasileiras. Em virtude da densa população negra e posteriormente liberta, reconfigurar o sistema de dominação social, se manteve presente como uma tarefa de poucos consensos em um ambiente marcado por vastas alternativas de reconstrução da nação brasileira diante das possibilidades do fim do período imperial no Brasil e das regulamentações de outros modos de trabalho.

No meio de intensas discussões institucionais e econômicas, o que a obra de Brocos pode aludir, é que o pintor preferiu solucionar o problema da negritude brasileira se voltando para o íntimo e o interno da nação: o seio familiar. Demarcando a relação de gênero entre as personagens e atribuindo características sociais, como as vestimentas simplórias da avó, a pintura reforça uma padronização da miséria (em seus mais variados sentidos) associada a tonalidade da pele. Fabricando uma “relação confluyente entre fé e ciência” (LOTIERZO; SCHWARCZ, 2013, p. 17-18), a dádiva recebida pela velha senhora merece destaque no momento em que parte da imaginação popular e religiosa, passa por um processo de “epistemologização” e teorias de segregação baseadas na ciência são incorporadas aos debates nacionais.

Importante frisar é como a existência da avó na tela alude raça enquanto cor social, ou seja, um fator capaz de conferir ou renegar a cidadania. Se no final do século XIX, o racismo estará institucionalizado nas ciências do período e nos modos de ver e projetar um cotidiano mais branco e menos “selvagem”, a mesma personagem é capaz de nos abrir a discussão que examinaremos adiante: a entrada de teorias eugênicas, deterministas e evolucionistas no Brasil na passagem dos séculos. Por esse viés, torna-se necessário a compreensão de que o argumento racial se manteve arraigado naquele momento entre o acadêmico e o popular e o institucional e a vida privada, entrecruzando perspectivas racistas na sociedade brasileira do oitocentos. Entre o sagrado e o científico, uma das grandes relevâncias de *A Redenção de Cam* (1895), é dialogar com a amálgama em que foi estabelecida as relações raciais do contexto.

De acordo com Coelho (2015, p. 205), se desconsiderarmos as conjunturas sociais e científicas do contexto de produção da pintura, nossa leitura da obra no presente se torna incapaz de transpor a violência engendrada pela narrativa do quadro. Não que a tela e seu racismo embutido sejam justificadas pelo período de execução, mas apontar como tais representações se deram no passado, nos direciona da aproximação histórica e do reconhecimento de um ambiente de condições favoráveis para a feitura de Modesto Brocos no final daquele século.

Assim, compreender as molduras que envolvem o quadro do pintor espanhol é também visualizar a historicidade que o mesmo carrega e ponderar aos meios de apreensão do conceito racial. Munanga (2004, p. 02) retorna ao século XVIII para demonstrar a influência filosófica do pensamento iluminista no ocidente. Para o autor, ao questionarem a centralização do conhecimento entre a Igreja e os poderes monárquicos, os filósofos iluministas dispuseram de outros meios para caracterizar populações recém conhecidas e as sociedades vistas enquanto dissemelhantes. Dessa maneira, se os debates entorno da diferença foram abertos anteriormente com bases religiosas, as tentativas de assimilar o outro passaram também a obter um respaldo nas ciências naturais e nas classificações biológicas. O conceito racial, nesse sentido, habita a experiência de denominação do diferente, de modo a criar separações entre aquilo que nomeavam por raças distintas entre si.

No século XIX ocorre uma reinterpretação de 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 inter-raciais (que, segundo tais argumentos, poderiam ser responsáveis pelo clareamento da pele). Se em outros períodos 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 (GUIMARÃES, 1999, p. 85).

Em vista disso, europeus instituíram a partir de si próprios as bases de interpretação etnográfica do mundo, deduzindo na comparação com o dissemelhante seus padrões de domínio. Podemos destacar esse como uma das origens fundamentais para compreensão do eugenismo, visto que a hierarquização racial pôde balizar tanto a autoridade sobre o outro, como também exercer um meio de valorização de sua própria territorialidade, um elogio à brancura, medindo populações segundo raças superiores ou inferiores. A própria etimologia grega da palavra eugenia sugere a denominação para si ao apontar a existência de sujeitos bem nascidos, de boa origem ou de castas puras, aludindo binariamente o caráter civilizatório ou primitivo de determinados povos em confronto com outras sociedades.

Da Grécia parte também uma perspectiva essencial para o entendimento dos encadeamentos raciais entre a religiosidade e o cientificismo: nem sempre as fragmentações históricas são capazes de findar discursos ou encerrar determinadas narrativas, quer dizer, nesse jogo de continuidades, tanto as apropriações cristãs do medievo assim como as bases científicas estabelecidas entre os séculos XVIII e XX, retornaram aos modelos gregos para produzir e ditar arquétipos da alteridade. Dessarte, “a visão cosmológica do medievo foi totalmente

influenciada pela maneira lógica grega de olhar o Outro e de explicar as diferenças que foram observadas” (OLIVEIRA, 2017, p. 19), uma vez que a imagística criada acerca do continente africano beneficiou a depreciação cultural e legitimou a servidão.

Autores como Gomes (2018) e Philippe, Porto e Silva (2018) destacam a importância de filósofos como Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) e Sócrates (470 a.C.-399 a.C.) para o desenvolvimento dos processos de colonização europeia. Resumidamente, Aristóteles dialogou com uma teoria que calcava a servidão como um processo natural, realçando a importância do trabalho de escravizados e a sua utilização prática no cotidiano. Ofertada pela própria natureza, a submissão do trabalho também rendia um recurso de animalização dos servos, notado o esforço de domesticação humana. De modo similar, ao discutir sobre a idealização da República, Sócrates lançou em face do pensamento de Platão (428 a.C.-348 a.C.), a ideia de categorizar cidadãos em segmentos sociais. Os meios de organização coletiva, nesse sentido, seguem marcadores e posições advindas de condições vistas como biológicas.

Assim, é importante frisar que a influência dos argumentos filosóficos gregos para cristãos e cientistas europeus e brasileiros, recaiu diretamente sobre uma ordem natural que independia a articulação humana. Em outras palavras, a escravização e a objetificação daqueles considerados subalternos e indignos, pôde regular um processo de criação de determinismos extraordinários sob processos constitutivamente sociais. Tais métodos de controle social oscilaram, ao longo do tempo, de acordo com as conjunturas históricas. Se os processos de legitimação do escravismo permaneceram sustentados por pautas religiosas no decorrer dos séculos XVI e XIX, nesse mesmo século a questão se tornava outra: com a eminência do fim do estabelecimento da escravidão no Brasil, o projeto civilizatório se movimentou dos meios religiosos para os científicos no propósito de questionar e tentar solucionar a grande concentração de populações negras no país e o empecilho da formação de uma sociedade moderna, recriando modos de ver o outro, de formalizar as diferenças e reatualizar o racismo.

Da mesma maneira, “no momento em que a igualdade jurídica estava em vias de alcançar a letra da lei, o discurso cientificista renovou e modernizou o racismo brasileiro, agora com tintas científico-biológicas” (SCHNEIDER, 2018, p. 453). Levando em conta que escravizados e libertos padeciam das maldições bíblicas e da degeneração biológica, faculdades, museus e institutos brasileiros se debruçaram em investigar a herança africana durante parte do século XIX e meados do XX, equiparando atraso social como sinônimo da cor de pele mais escurecida, motores de delimitação dos contornos republicanos no país.

Aqui, retornamos a historiadora e antropóloga Schwarcz em seu *O Espetáculo das Raças* (1993) para refletir sobre a inserção de teorias e correntes eugenistas em centros de

pesquisa pelo Brasil. Localizada temporalmente entre 1870 e 1930, a obra trata do desenvolvimento de debates raciais e do futuro nacional em simultaneidade com a fundação de instituições que incorporaram e reinterpretaram, a partir das peculiaridades brasileiras, modelos raciais europeus. Dessa perspectiva, a autora aborda a fomentação do racismo na passagem dos séculos e analisa a nossa sociedade no contexto do pré e pós-abolição, sublinhando a disseminação do pensamento positivista como um meio político de ratificação científica e dos projetos das elites intelectuais do país.

(...) a década de 70 é entendida como um marco para a história das idéias no Brasil, uma vez que representa o momento de entrada de todo um novo ideário positivo-evolucionista em que os modelos raciais de análise cumprem um papel fundamental. Por fim, o mesmo período compreende um momento de fortalecimento e amadurecimento de alguns centros de ensino nacionais como os museus etnográficos, as faculdades de direito e medicina, e os institutos históricos e geográficos — que só a partir de então conformarão perfis próprios, estabelecendo modelos alternativos de análise (SCHWARCZ, 1993, p. 17).

Tais modelos alternativos estiverem diretamente relacionados a observação do ambiente experienciado pelo Brasil naquele contexto. Se a escravidão legitimava a hierarquização socio-racial, com o fim dela, como manter uma divisão? Como criar outras divisões? O que a autora relata no trecho acima, é componente dos meios de apropriação das ciências e das teorias acadêmicas por parte dos intelectuais brasileiros diante do propósito de remoldar a superioridade encarada como inata ao longo da construção histórica. Desse modo, para além das questões de mão de obra e do futuro nacional, se evidenciavam antes, as investidas que abarcassem novos e, no entanto, antigos “critérios diferenciados de cidadania” (SCHWARCZ, 1993, p. 21).

Para assimilar as relações raciais no país, Schwarcz regressa aos ideais do iluminismo, da Revolução Francesa (1789-1799) e das diferenciações acerca de vertentes como o monogenismo e o poligenismo (1993, p. 52-55). A questão monogenista dominava até meados do século XIX e partia da noção de uma humanidade única, provida e advinda de uma mesma espacialidade. Fundamentada nas escrituras bíblicas, esse modo de analisar e ver o mundo, defendia que as sociedades seriam produtos de maior ou menos perfectibilidade, traçando uma nuance progressiva entre aqueles considerados mais próximos do paraíso divino. Já por parte dos estudiosos do poligenismo, a humanidade partia de centros diferentes de criação, o que caracteriza a existência de raças biológicas diferentes. Essa concepção se baseava na contestação dos preceitos religiosos e da valorização do desenvolvimento das ciências naturais. A frenologia e as medições de craniometria surgiam no período do século XIX, a partir da busca

por evidenciar os traços degenerativos de certos grupos e sustentar a teoria das raças mais puras. Para a autora, essas vertentes coexistiam do século XVIII para o XIX com embates entre o olhar antropológico (poligenista) e etnológico (monogenista), ambos partindo da tentativa de apreender “o discurso racial” como “variante do debate sobre a cidadania” (SCHWARCZ, 1993, p. 52).

De tal modo, a historiadora aponta para o estabelecimento de conexões entre o racismo e modelo liberal na medida em que o debate republicano afluía durante o século XIX no Brasil. Se as características físicas justificavam as qualidades morais dos indivíduos, captamos que “a apreensão das “diferenças” se transforma em projeto teórico de pretensão universal e globalizante” (SCHWARCZ, 1993, p. 70). Esse projeto ocidental abarcava tanto a naturalização das classificações raciais, como a transição da diversidade humana do campo cultural para posicioná-la em meios científicos que legitimassem as hierarquizações sociais. Ou seja, raça foi um conceito central para a validação do liberalismo e da difusão de nacionalismos étnicos.

(...) o argumento racial foi política e historicamente construído nesse momento, assim como o conceito raça, que além de sua definição biológica acabou recebendo uma interpretação sobretudo social. O termo raça, antes de aparecer como um conceito fechado, fixo e natural, é entendido como um objeto de conhecimento, cujo significado estará sendo constantemente renegociado e experimentado nesse contexto histórico específico, que tanto investiu em modelos biológicos de análise (SCHWARCZ, 1993, p. 70).

É possível concluir diante da obra da autora que a fundação de museus etnográficos, institutos históricos e geográficos, faculdades de Direito e Medicina principalmente ao nordeste e sudeste do país, permaneceram como pilares do desenvolvimento político brasileiro e da condução intelectual das elites locais. Uma das grandes contribuições da pesquisa de Schwarcz é fazer pensar na colisão entre natureza e cultura. Em outras palavras, a cultura, na passagem dos séculos, é construída e forjada enquanto algo natural, pré-determinada pela natureza. Logo, os determinismos e as teorias raciais no Brasil acabaram por falsificar a impressão de modos conaturais, como se a natureza simbólica dos homens fosse revestida por uma outra natureza, a da construção cultural.

Nesse mote, “o povo de Cam torna-se um objeto de investigação, cujo corpo e comportamento são encarados como problemas”, vinculados ao atraso social e requalificados diante não somente da explicação escritural, “mas também a ideia de raça enquanto geração ou origem – que permanece em meio a referências crescentes às noções de povo e cultura” (LOTIERZO, 2013, p. 82). Em vista disso, torna-se necessário nos atentarmos a expressões como eugenia, darwinismo social e branqueamento racial e como esses processos se deram no

momento da produção do quadro de Modesto Brocos. Nos próximos parágrafos, apontaremos algumas questões relevantes para a compreensão desses termos, tendo em vista a pintura de 1895 como produto das mesmas discussões raciais.

Cunhada em 1883 pelo antropólogo e matemático inglês, Francis Galton (1822-1911), a eugenia “adquiriu um status científico e objetivou implantar um método de seleção humana baseado em premissas biológicas” (DIWAN, 2007, p. 10 e 42). Considerado o pai das teorias eugênicas, Galton se inspira na obra *A origem das Espécies* (1859) de seu primo e biólogo Charles Darwin (1809-1882), para metodizar o conceito de raças humanas e aparelhar suas análises científicas de ferramentas que o auxiliassem a interpretar as diferenças coletivas. Uma de suas maiores contribuições para a validação dos meios eugenistas foi a conceituação de hereditariedade humana. De acordo com a historiadora Diwan (2007, p. 37-46), reunindo dados e traços físicos em suas pesquisas de campo, o antropólogo passa a defender que os meios sociais não alteravam as características degenerativas dos indivíduos, isso é, determinados grupos portavam hereditariamente qualidades anormais, patológicas e condutas criminais e ainda que diante de assistência, educação, saúde ou do ambiente em que vivessem, a regeneração não seria possível.

Ao “desencorajar certas uniões consideradas nocivas à sociedade” (SCHWARCZ, 1993, p. 66), a eugenia se desenvolve como um meio científico capaz de advertir e modelar o controle populacional. Como movimento social e ideologia política, os preceitos eugênicos se expandem globalmente no começo do século XX, entre as décadas de 1900 e 1940 (DIWAN, 2007), dialogando com a possibilidade de extinção de raças consideradas inferiores e paramentando o modelo de civilização ocidental. No Brasil, grupos como a Sociedade Eugênica de São Paulo (1918) e a Comissão Central de Eugenismo (1931), foram fundadas para discutir questões acerca da imigração de populações não-brancas no país e debater temáticas higienistas e reguladoras da reprodução sexual. Desse período, destacam-se membros como o médico Renato Kehl (1889-1974) e o escritor Monteiro Lobato (1882-1948).

Em leitura sociológica, Ortiz (1994) sublinha a questão racial do eugenismo como elemento central para o surgimento das ciências sociais no país. Nessa perspectiva, a problemática da identidade nacional demandou dos intelectuais e cientistas do período, artifícios de conciliação entre as teorias europeias e a realidade do país, ambas de paisagens e populações distintas. Para o autor, advém da fronteira do século XIX e XX, a originalidade brasileira em lidar com esse dilema<sup>67</sup>, argumentando ainda que manter o Brasil em posição de

---

<sup>67</sup> Sobre o dilema e as peculiaridades brasileiras, trataremos adiante da miscigenação e do branqueamento como investidas singulares para resolução da identidade nacional.

receptor passivo das correntes advindas da Europa, contribui para a minimização do eugenismo brasileiro e retira a responsabilidade do Estado e da comunidade nacional na potencialização das desigualdades.

Em continuidade, cabe destacar que da mesma trama em que se localizou o eugenismo no ocidente, parte a noção de evolucionismo e darwinismo social. Também norteadas pelas teorias biológicas de Charles Darwin, a aplicação desses ideais se deu pela comprovação de que nas disputas sociais pela sobrevivência humana, determinados grupos ou indivíduos tinham menos chances de evoluir e alçar o progresso (BOLSANELLO, 1996). Na metade do século XIX, podemos destacar o trabalho de Gregor Johan Mendel (1822-1884), monge e biólogo austríaco reconhecido pelos experimentos e formulações de leis genéticas sobre a hereditariedade. No jogo de especulações raciais, “além da raça, etnia e cultura se tornarão sinais da natureza que poderão ou não indicar superioridades, e tais sinais justificarão a dominação de um grupo sobre outro” (DIWAN, 2007, p.33). Para a mesma autora, a seleção natural de grupos considerados mais desenvolvidos, atuou como fórmula política de Estado em vias de nacionalismos crescentes pelo mundo e legitimou a autoridade da burguesia no século XIX.

Outro aspecto importante recai sobre a corrente do darwinismo social: a ideia de degeneração. Na busca pela perfectibilidade, as faltas mereciam ser corrigidas ou apartadas da sociedade. Expliquemos isso diretamente na tela de Modesto Brocos: ao produzir um retrato de família onde as figuras passam por um processo de embranquecimento no decorrer do tempo e aludem a brancura como parte de um fator geracional, a pintura do final do oitocentos brasileiro dialoga com a corrente evolucionista ao firmar sua narrativa na regeneração da decadência caracterizada pela cor de pele da velha senhora à esquerda. Cabe destacar que, em estadia na Europa entre o final da década de 1870 e início de 1890, Brocos foi aluno do historiador e filósofo Hippolyte Taine (1828-1893) na Escola de Belas Artes de Paris.

Por Taine, se evidenciam os estudos sobre os determinismos geográficos e biológicos, desdobramentos teóricos do evolucionismo e do darwinismo social. Para o historiador, o mundo se baseava por leis pré-determinadas que moldavam as ações humanas e suprimiam desses, o direito de escolha. Estabeleceu assim, “la raza, el medio y el momento” (TAINÉ, 1939, p. 20) como métodos de sua análise racial. Nessa concepção, a “raça” mantinha ligações com a hereditariedade biológica dos indivíduos, preservando aspectos físicos e comportamentais; o “meio”, por sua vez, se tornava o componente de implantação do determinismo geográfico ao atrelar vertentes do clima, trabalho ou religião como justificativas de origem, marcas corporais e classificações sociais; e por fim, o “momento” se relacionou com a questão temporal, ou seja,

grupos humanos se tornam produtos de suas épocas e são subordinados por seus tempos históricos. Ao lecionar Estética e História da Arte em Paris, os meios artísticos expressariam as regulamentações naturalistas do evolucionismo.

Até aqui, o que se pode destacar no decorrer dos séculos XVIII e XX, é que as teorias raciais dispersadas da Europa para a América, se entranharam no nascimento e no cerne de novas ciências e incorporaram questões de cunho nacional e de cidadania para reafirmar modos de interpretar o outro e legitimar as diferenças sociais. “A craniometria, por exemplo, foi uma técnica na qual os cientistas acreditavam revelar o nível de inteligência e propensão a criminalidade de uma determinada “raça” pela medição de aspectos de seu crânio” (PHILIPPE; PORTO; SILVA, 2018, 32). Outro aspecto importante desse período diz respeito ao uso de tais categorizações de acordo com as necessidades políticas de cada sociedade.

Diante disso, torna-se fundamental compreender as distintas apreensões sobre o uso da miscigenação e da mistura racial para, inclusive, localizar a pintura de Modesto Brocos em meio a essas discussões. Schwarcz (1993) pondera que no século XIX, a mestiçagem na Europa foi usualmente considerada um fator para o atraso social e o não progresso de determinadas nações. De modo geral, ressalta estudiosos europeus como Pierre Paul Broca (1824-1880), Gustave Le Bon (1841-1931) e Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882) como interlocutores da noção de que o cruzamento entre raças diferentes propiciaria a patologia e a degeneração corporal e social.

Cinco anos depois de uma visita diplomática ao Brasil em 1869, Gobineau defendeu que o país estaria fadado ao desaparecimento, dado a impressão negativa do filósofo sobre a população negra e miscigenada no país (SOUSA, 2013). Para ele, a mistura de raças resultava no condicionamento da esterilidade biológica e cultural (FIGUEIREDO, 2007), tornando não apenas o corpo infértil, como também, as oportunidades de progresso político e econômico. Dessa maneira, “pensava-se que os mesmos efeitos do cruzamento entre o cavalo e o asno, por exemplo, ocorreriam no relacionamento entre o branco e o negro. Ou seja, desse “cruzamento” resultaria um “animal” estéril” (SILVA, 2008, p. 59).

A ideia levantada por Gobineau de um Brasil mestiçado e de cruzamentos raciais generalizados no final do século, apontava para um certo insucesso do país diante das concepções epistemológicas europeias. A influência de tais modelos pode ser observada inclusive em expoentes nacionais como Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), formado na Faculdade de Medicina da Bahia no mesmo contexto de inserção das teorias raciais nas instituições brasileiras. Assim como o filósofo francês, Rodrigues irá defender que os indivíduos mestiçados herdavam a degeneração, pois seriam mais suscetíveis a instabilidade



por carregarem as piores características das raças que o produziram (MUNANGA, 2006). Apartando as chamadas raças inferiores, seria encargo do próprio tempo consumir o apagamento de grupos não-brancos e reencaminhar o triunfo da sociedade nacional.

Nessa leva, diante de estudos da antropologia criminal como o do psiquiatra italiano Cesare Lombroso (1835-1909) e de pesquisas baseadas em craniometria, Nina Rodrigues também criticou as leis brasileiras e defendeu no final do século XIX, a criação de dois códigos penais para que populações mestiças, negras e indígenas pudessem receber condenações de acordo com suas qualidades construídas de forma inata, com base em um modelo que correlacionava características físicas (cor de pele, anatomia do rosto, tipo de cabelo e tamanho da cabeça) às questões morais de violência social. A empreitada de Rodrigues é importante na medida em que podemos refletir sobre a institucionalização moderna do racismo se equipararmos suas tentativas de intervenções a regimes de segregação racial dos Estados Unidos e da África do Sul ao longo do século XX.

O que precisamos nos deter agora é que as histórias das mestiçagens brasileiras sofreram embates intelectuais na passagem dos séculos, dada a falta de consenso e a provocação de posicionamentos antagônicos entre os teóricos do país. Se adeptos do pensamento de Nina Rodrigues optaram pelo recrudescimento das relações entre brancos e pretos a fim de não atingirem uma condição mais degradante, autores como Silvio Romero (1851-1914) apostaram suas elaborações conceituais sob a convicção de que o embranquecimento da população brasileira, se portava como a melhor e mais autêntica resolução para a problemática racial, tendo em conta o advento republicano.

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 e assim fará parte de orações e súplicas (...) (GUIMARÃES, 1999, p. 85).

Como ideólogo do branqueamento racial, Romero observou o clareamento da pele dos miscigenados e defendeu a partir disso, a imigração europeia enquanto método primordial para o aceleração do embranquecimento brasileiro. Silva (2008, p. 60) sublinha que pelo ponto de vista de Silvio Romero e seus seguidores, ocorrerá uma movimentação na antiga categoria do mestiço. Expliquemos, se por um lado, esse aniquilava habitualmente com os propósitos de uma nação mais civilizada e próxima do padrão europeu, por esse outro caminho, os produtos da miscigenação nacional estabeleceriam novos protótipos da identidade nacional e integrariam as raças essencialmente locais de modo a criar brasilidades.

O elogio ao mestiço apresentado por Silvio Romero não se afastava totalmente dos teóricos que vislumbravam a impossibilidade da mescla racial como um modelo a ser seguido. Na continuidade das segregações, por de trás da criação de um povo tipicamente brasileiro por parte de Romero, o negro e o indígena figuravam lugares provisórios no horizonte nacional uma vez que se acreditava no “sangue superior do caucásico e na sua cultura proeminente”, uma contrapartida para o apagamento das populações subalternizadas em contato da “predominância biológica e cultural branca” (PHILIPPE; PORTO; SILVA, 2018, p. 10). Assim dizendo, as vertentes que enxergavam a miscigenação como positiva ou negativa, se acomodavam na mesma finalidade: teorizar a noção de raça como modelo de diferenciação social, valorizar a branquidão da pele e por fim, traçar projetos de apagamento físico e cultural das populações negras no país.

Em vias da modernidade brasileira, o que o embranquecimento racial instituiu foi a negação da humanidade de determinados sujeitos. Animalizando ou propondo cartilhas de exclusão, as teorias consideradas científicas no final do século XIX reforçam o impasse diante da significação do tornar-se uma pessoa (NOBLES, 2009). Por meio delas, a mescla de cores de pele diferentes significava certa permissibilidade de dar entrada a civilidade nacional. Nesse sentido, o que a pintura de Modesto Brocos pode comunicar, é a consciência passiva de determinados grupos frente a sua própria extinção. Quando levanta as duas mãos e mantém o olhar para o alto, a velha senhora da pintura assume uma posição de agradecimento e benevolência. Seu louvor ao embranquecimento, nesse sentido, pode partir da consideração de que a sua família também nasceu e é capaz de existir a partir da chegada de uma criança alva.

Em continuidade, diante do desenvolvimento científico do século XIX, é possível concluir que

(...) no Brasil, desenvolve especificidades favorecidas pelo projeto liberal, enfraquecimento da escravidão, rigidez hierárquica entre as categorias sociais, além da conjuntura de favorecimento da imigração estrangeira. O que significa dizer que no Brasil, em que pesem as opiniões contrárias aqui e ali, a tendência será de, ao final do século, admitir a miscigenação, não apenas como degenerescência, mas como formação e base de uma cultura que poderia se aperfeiçoar, elemento importante na conformação de uma nação republicana em pleno florescimento. (CAPEL; WITEZE JUNIOR, 2012, p. 371).

Somente não concordamos com os historiadores ao ponderarem que “chegaremos à eugenia brasileira compreendida mais como problema de saúde e educação do que como um problema racial” (CAPEL; WITEZE JUNIOR, 2012, p. 371). Diante da obra de Schwarcz (1993, p. 96), os autores apontam que o médico e antropólogo Roquete Pinto (1884-1954)

defendeu a questão higienista como superior a problemática da raça. Talvez devêssemos observar que os problemas de saúde e educação são discutíveis por meio de uma óptica eugênica, em razão de estarem estruturados anteriormente por um ambiente onde raça é uma questão originária e fundamental. Desse modo, compreendemos que não seja possível apreender os argumentos de um ou outro teórico do período de forma isolada, se não atentarmos sobre uma rede de muitas nuances em que as teorias raciais foram estabelecidas pelo ocidente na passagem dos séculos XIX e XX, como examinamos nos parágrafos anteriores.

Em *Raça Pura*, a historiadora Diwan (2007), alerta que antes da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o movimento eugênico permaneceu baseado na produção teórica e na discussão das diferenças raciais das sociedades. Por isso, retornamos a figura de João Batista de Lacerda para enfatizar a categorização de raça como centro das discussões nacionais. Em 1912, um ano após o já citado Congresso Internacional das Raças de Londres, Lacerda publica o livro *O Congresso Universal das Raças reunido em Londres (1911): apreciação e comentários*. Nele, o médico levanta as contribuições do evento, sintetiza alguns debates abordados pelos teóricos convidados e também usa do espaço literário para se defender de inúmeras críticas recebidas pela tese apresentada no congresso, tese essa, entreposta com a pintura de Modesto Brocos.

Em linhas gerais, o autor assinala que a maior contribuição das apresentações científicas do evento, foi o de promover o parecer da inexistência de raças superiores ou inferiores, mas por ajustá-las como “adiantadas e atrasadas” (LACERDA, 1912, p. 07). Ao dialogar com as correntes de seu tempo, Lacerda enfatiza os meios sociais e psíquicos como detentores de tal atraso e que apenas a partir do contato com o europeu se manifestaria o progresso humano. Para isso, exemplifica que o Japão, ao seu ver, se tornou uma nação mais fortalecida mediante a absorção culturalista ocidental e das trocas sociais e econômicas (LACERDA, 1912, p. 07).

Na busca pela civilidade em campos nacionais, Lacerda se detém aos *diagramas de constituição antropológica da população brasileira* de Roquette Pinto. Neles, ambos autores levantam que em 1872, negros, mestiços e indígenas agregavam 61,9% da população do país. Hipoteticamente, com a observação da mistura racial no Brasil e posteriormente a defesa da miscigenação, Lacerda e Pinto defenderam que a emersão do tom de pele mais claro, conferiria ao Brasil para o ano de 2012, 20% de indivíduos mestiços e indígenas, num processo gradual onde o negro já se manteria como imagem do passado ao figurar 0% da previsão (LACERDA, 1912, p. 101).

O que cabe sublinhar diante da publicação de Lacerda, é que a falta de consenso no que tangia o embranquecimento ou as teorias distintas do contexto, estaria calcada em modos

diferentes de incorporar a questão da raça como pilar fundamental para o futuro do país. O médico reserva um capítulo de seu livro apenas para tratar das críticas ao seu trabalho e propor uma réplica àqueles que defenderam a sua “censura” (LACERDA, 1912, p. 87). A grande questão que envolviam os “vehementes protestos” (1912, p. 85) sofridos por Lacerda, se concentravam justamente na questão racial. Ao tocar no ponto que o Brasil possuía uma parcela de pessoas negras maior do que as brancas, o médico foi acusado de prejudicar o país para outros estrangeiros, argumentos evidentemente que comprovam uma perspectiva de nação, patriotismo e modernidade em que o negro não poderia fazer parte.

De tal modo, nos encaminhamos para o ambiente do quadro de Modesto Brocos e como esse, pode fazer uma comunicação com a construção da cidadania. Como no início deste capítulo, podemos questionar, por exemplo, o motivo pelo qual a mulher negra habita o chão de terra batida, o homem branco repousa pelo canto da tela onde há assentamento de pedra e a mulher considerada mulata para os termos da época, se ajusta na fronteira entre um e outro. O que podemos correlacionar também, é a alusão do mesmo caminho de pedras como uma forma metafórica diante do intenso percurso em que foram mantidas as relações raciais no país ou mesmo a estrada da própria República brasileira.

Alargando tal perspectiva, talvez se torne impossível não refletir neste momento do texto sobre a trama em que se retratou o racismo brasileiro, refletindo também, como esses discursos não se findaram nas quebras históricas ou nas passagens cronológicas, mas estão entrecruzados em raízes geracionais e se apresentam aqui, como embriões das realidades presentes – esses, tão imprescindíveis para os debates em torno das questões raciais no país atualmente, na construção do pós-abolição do tempo contemporâneo e na compreensão da constituição das identidades brasileiras. Marcada pelo autoritarismo e pela posse física e intelectual frente a grupos marginalizados, a herança colonial brasileira ainda se estabelece e se atualiza a partir de modelos de diferença racial. Por mais que termos como raça já não façam parte da categorização humana, os elementos raciais ainda garantem no Brasil, posições sociais e experiências conjuntas de racismo para determinados grupos.

O racismo é uma ideologia que atravessa o tempo e acompanha o desenvolvimento e as transformações históricas da sociedade brasileira. Se no processo de construção de ideia de descobrimento o racismo se colocou explicitamente pela instituição da escravidão, ele seguiu pela hierarquização e pelas teorias raciais no transcorrer dos séculos XIX e XX, e foi se refazendo e se rerepresentando em outras configurações nesse percurso histórico, permanecendo sempre ali, latente nas relações sociais e por meio da estrutura e das instituições do Estado (BORGES, 2019, p. 56).

Desse modo, o incentivo e a política imigrantista iniciada no país ainda na fase imperial, podem revelar como a temática racial sempre esteve, direta ou indiretamente, formulada nas noções de poder da esfera pública brasileira<sup>68</sup>. A partir do século XIX, a imigração passa a ser utilizada como base para o processo civilizatório (SEYFERTH, 2002). Nesse objetivo, “o contingente que ingressa no Brasil, em 70 anos, quase se equipara ao contingente de africanos sequestrados e escravizados em três séculos”, tendo como diversos os “incentivos em terras e apoio que os imigrantes europeus receberam sob o argumento da necessária mão de obra qualificada ao país” (BORGES, 2019, p. 76).

No elo colonial, o racismo moderno “adquiriu o reforço pseudo-científico de teorias biológicas de raça, e continuou a servir como apoio ideológico para opressão colonial mesmo depois da abolição da escravidão” (WOOD, 2011, p. 230), onde a nacionalidade é instituída e a formação da modernidade não nasce de forma espontânea ou natural, mas advém da fabricação de projetos políticos alçados nas relações de poder e soberania, na qual “as classificações raciais tiveram papel importante para definir as hierarquias sociais, a legitimidade na condução do poder estatal e as estratégias econômicas de desenvolvimento” (ALMEIDA, 2019, p. 56).

Por essa mesma leitura, “o racismo é a tecnologia de poder que torna possível o exercício da soberania” (ALMEIDA, 2019, p. 116). O próprio discurso provém da autoridade e da soberania (BERTH, 2019), já que “por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder” (FOUCAULT, 2009, p. 10). Esse exercício consiste em “captar o poder nas suas formas e instituições mais regionais e locais, principalmente no ponto em que ultrapassam as regras de direito que o organizam e delimitam” (FOUCAULT, 1979, p. 182). Por esse ângulo, “Foucault demonstra que o racismo está diretamente relacionado à formação dos Estados a partir do século XIX”, uma vez que “os Estados a partir do século XIX operam sob o racismo, segundo a lógica do que Foucault denomina racismo de Estado” (ALMEIDA, 2019, p. 113-114).

Quando o tema da pureza da raça toma o lugar do da luta das raças, eu acho que nasce o racismo, ou que está se operando a conversão da contra-história em um racismo biológico. O racismo não é, pois, vinculado por acidente ao discurso e à política antirevolucionária do Ocidente; não é simplesmente um edifício ideológico adicional

---

<sup>68</sup> Segundo a historiadora Silva (2008, p. 68), uma das justificativas da imigração de europeus era que os recém libertos não estariam aptos a nova ordem social. Mitos como a indolência ou a não aptidão para o trabalho, formaram um conjunto de elementos que tentavam assegurar a ausência das populações negras na paisagem republicana.

que teria aparecido em dado momento, numa espécie de grande projeto antirevolucionário. No momento em que o discurso da luta das raças se transformou em discurso revolucionário, o racismo foi o pensamento, o projeto, o profetismo revolucionário virado noutra sentida, a partir da mesma raiz que era o discurso da luta das raças. O racismo é, literalmente, o discurso revolucionário, mas pelo avesso (FOUCAULT, 2005, p. 95).

Em vista disso, Foucault (2005) contribui assim como Munanga (2006), para a compreensão do racismo não somente enquanto ações de ignorância ou ingenuidade desajuizadas sobre o diferente do branco, mas como um elemento intencional e estratégico de poder que se atualiza de acordo com as movimentações políticas, sendo capturado pelos estados nacionais a fim de disciplinarem a exclusão do dissemelhante. Em perspectiva decolonial, Grosfoguel (2012) pondera um aprofundamento do entendimento do racismo e defende que desde o século XV, como vimos em parte deste capítulo, o racismo esteve institucionalizado nas sociedades ibéricas mantendo apenas um estado oscilante, seja pela couraça religiosa ou pelos meios científicos. Por Spivak, a violência epistêmica do racismo deve ser concebida através do projeto “de se constituir o sujeito colonial como Outro” (2010, p. 47), ou seja, instituir uma produção de subjetividades naquele considerado digno da subalternização, conferindo a tais grupos o estigma da inferioridade humana.

Neste capítulo, tentamos abarcar duas faces em que a racialidade aparece e se torna central para a compreensão do quadro de Modesto Brocos. Na vertente cristã ou acadêmica, diz-nos Lotierzo, que a classificação racial tinha “como constante uma imagem em que o negro era tornado o avesso do branco e este, sempre alçado à posição mais nobre numa escala de valor que ele mesmo trabalhava para construir” (2013, p. 60). Desse modo, diante de autores estrangeiros como Michel Foucault, não podemos perder de vista as especificidades do racismo brasileiro levando em consideração também, as discussões levantadas pela escravidão e pela herança africana no país. *A Redenção de Cam* (1895) consegue de tal maneira, aglutinar uma apreciação religiosa sobre o racial e interligar as teorias científicas da virada do século XX, na medida em que reforça igualmente a preocupação quanto a queda do regime escravocrata e o destino das populações negras no Brasil.

Segundo Inocêncio, “a criança parece ser branca embora a ascendência negra coloque sob suspeita sua aparência. A estratégia está exatamente em não revelar essa condição particular comprometedora” (2011, p. 117). Diante de suas considerações sobre a identificação fenotípica, refletimos que a criança se torna branca tendo em vista que a mesma não carrega os vestígios da negritude em seu corpo. Pensando em obras da psicóloga social Lia Vainer Schucman (2018

e 2020)<sup>69</sup>, estabelecemos que o miscigenado é aquele capaz de portar fisicamente uma condição que interlaça raça e origem. O máximo exemplo disso pode ser visto no vínculo da cor de pele mais escurecida com o continente africano e a escravidão. Na medida em que o menino do quadro se abstém das “marcas” corporais vistas na mãe e na avó, ele anula a sua racialidade. Desse processo, passa a integrar o padrão universal estabelecido pelo pai. Interessante pensar como nomeamos a mãe como mestiça ou “mulata”, mas não o seu descendente fruto de uma também relação inter-racial. Isso acontece uma vez que o branco não se enxerga localizado na categorização racial, ou de forma mais simples: quem tem o problema da raça, é sempre o outro.

Talvez seja esse um aspecto importante da caracterização da branquitude brasileira. Antes de aspectos subjetivos ou sociais, reafirmamos pessoas negras como somente pessoas negras e por meio desse espectro racial, suas ações podem ser medidas. O branco, “como padrão de normalidade” (PINTO; FERREIRA, 2014, p. 262), não tem a sua identidade questionada ou interpelada por já estar enquadrado em uma região de extrema elevação e vantagem social. As apropriações e padronizações da brancura da cor da pele, engendraram nas sociedades do ontem e do hoje, o sentimento de humanidade. A provocação de “sou branca e por isso sou uma pessoa” de Kilomba (2016), dialoga acerca do campo binário entre ser ou não ser um indivíduo humano levando em consideração a cor da pele ou de, a partir do embranquecimento, se aproximar ou não desse ideal.

Ela, a brancura, permanece branca. Nada pode macular esta brancura que, a ferro e fogo cravou-se na consciência negra como sinônimo de pureza artística, nobreza estética, majestade moral, sabedoria científica etc. O belo, o bom, o justo, e o verdadeiro são brancos. O branco é, foi e continua sendo a manifestação do Espírito, da Idéia, da Razão. O branco, a brancura, são os únicos artífices e legítimos herdeiros do progresso e desenvolvimento do homem. Eles são a cultura, a civilização, em uma palavra, 'a humanidade' (COSTA, 1986, p. 106).

Ao exibir um embranquecimento racial (ciência) de ordem divina (religioso), finalizamos constando que a pintura de Modesto Brocos potencializa formas de vislumbrar como o que entendemos hoje por racismo foi edificado na sociedade brasileira. Nas artes, na ciência ou na religião, a questão racial pode ser desmembrada como um objeto de investigação preponderante. Aqui, o corte na mulher do canto esquerdo da tela propiciou a abertura de uma fissura da qual tentamos indagar e refletir a respeito das teorias raciais na passagem do século XIX para o XX, momento de produção da obra.

---

<sup>69</sup> Estudiosa da branquitude, Schucman (2018 e 2020) analisa os mecanismos de poder que atribuem privilégios sociais às pessoas brancas. Em seus dois livros, ela parte de entrevistas de famílias interracialis para compreender a ideia de branquitude e sua constituição na cidade de São Paulo.

Na mesma medida, ao abordarmos o título da pintura como detentor de sua narrativa, procuramos compreender como as relações religiosas impactaram os modos de enxergar e enfrentar o considerado “novo mundo” e a medida em que essas relações foram reiteradas pelo cientificismo do dezenove. De maneira geral, a tela de 1895 dialoga com essas referências e faz parte dessa mesma teia, mas ao mesmo tempo, é a produtora de si mesma e também a comunicadora de seu pensamento. O que evidenciamos neste capítulo é que a pintura de Modesto Brocos carrega muitas historicidades. São camadas de tempo da produção, da questão secular religiosa, da temporalidade científica e da sua própria narrativa, capaz de fazer pontes entre elementos aparentemente antagônicos.

Tal narrativa, singular pelas escolhas pictóricas de Brocos para retratar uma família embranquecida no final do século XIX, pode ainda apontar outras reflexões. No próximo e último capítulo desta dissertação, trataremos mais desses apontamentos, com foco na mulher ao centro da tela e sua analogia com a iconologia e iconografia das madonas europeias. Paradoxalmente, a originalidade do quadro de 1895 se situa no revestimento de formas e gestualidades já reproduzidas por outros pintores em momentos diferentes da história. Correlacionar algumas dessas imagens e tratá-las em rede é o propósito do item a seguir.

### **CAPÍTULO 3. Continuidades descontínuas<sup>70</sup>: uma madona à brasileira no final do século XIX**

*“Quantos tempos teceram teus vestidos de lã? /  
Quantas tranças os tempos fizeram traçar teus  
cabelos? / Quantos beijos beberam do teu peito o  
afã? / E dos seios sugaram o sulco sem dor, dos  
teus zelos / Senhora de saia, de ventre pré-destino  
/ Quantos tempos cruzaram num ponto de cruz teu  
destino? / Mães de Jesus, oh virgens, todas  
virgens!”*

Assucena Assucena, 2015

---

<sup>70</sup> Referência ao historiador da arte Hans Belting e sua antropologia da imagem. Escreve, “continuidade dos símbolos dentro de uma descontinuidade do seu uso” (BELTING, 2010, p. 12), ao argumentar sobre a variação de sentido entre a imagem de culto e comunicação divina na Idade Média e a mesma imagem religiosa transformada em arte em tempos mais modernos. Aqui, podemos nos apropriar da “continuidade de símbolos” em *A Redenção de Cam* (1895) tendo em vista sua analogia à iconografia das madonas cristãs, mas também tencionando o espaço da “descontinuidade de uso” em virtude de que ao portar outras referências e contextos, como as narrativas científicas no final do oitocentos brasileiro, a tela propõe novos sentidos para um modelo pictórico já estabelecido.



No centro da pintura lançada em 1895 por Modesto Brocos, visualizamos uma mulher sentada com um bebê no colo. Levemente estampada, a saia em tons rosados revela algumas partes do banco de madeira em que a personagem está sentada e da ponta de seu sapato esquerdo. Também usa camisa branca com estampa de poá e um xale listrado de algumas variações da cor azul. De cabelos encaracolados e um coque no alto da cabeça, a mulher olha pacientemente para o filho enquanto aponta com a mão direita para a avó da criança. O braço esquerdo serve de apoio para o menino e fora dessa silhueta, enxergamos somente sua mão esquerda portadora de uma aliança dourada no dedo anelar. Suas gestualidades e posição corporal aludem às representações marianas da mãe de Jesus e participam conjuntamente com o título da pintura e outros elementos religiosos reformulados por Brocos, evidenciados no começo do capítulo anterior, para a narrativa proposta na tela.

**Figura 21** - Pintura *A Redenção de Cam* (1895)



**Fonte:** Modesto Brocos. *A Redenção de Cam* (1895) [corte]. Óleo sobre tela. 199 cm x 166 cm. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.

Para compreender melhor seu peso nessa trama, é preciso retornar em *Lucas* (1:26-38)<sup>71</sup>, quando Deus envia o anjo Gabriel em Nazaré para anunciar a gravidez de Maria. Amedrontada por ser virgem e prometida de casamento a José, cabe ao mensageiro celeste explicar o processo de fecundação de seu filho, o futuro profético daquela criança e saudar Maria por ser a “mulher favorecida” pelo recebimento da “benção”. Na sequência, a escolhida termina por submeter-se ao fenômeno destinado para ela pelo divino e engrandecida por tal consagração, canta: “(...) pois, desde agora, todas as gerações me considerarão bem-aventurada”.

Da região da Galileia ao Rio de Janeiro do século XIX, o que podemos comparar entre Maria e a mulher arquitetada por Brocos, é a caracterização de um corpo materno capaz de gerar e promover um futuro de pureza e libertação. Se uma das mães conceberia uma criança capaz de salvar a humanidade do pecado, caberia a outra, a redenção do personagem bíblico Cam, um libertamento localizado por outras nuances biológicas e fortalecido pelo período de sua execução: o clareamento processual da própria família ou ainda, um ajuste ao passe para a cidadania forjada no século XX. Em momentos e propósitos distintos, os nascimentos dos dois meninos ecoam no próprio ato de redimir, verbo do título da pintura aqui estudada.

Há ainda, uma ideia de sacrifício embutida na representação de Maria e da mulher central na tela de 1895: quando atendem às expectativas dos projetos de família que foram convocadas, acabam por dispor seus próprios corpos afim de servir uma gestação de algo bem maior que as duas possam imaginar, seja por vias do cristianismo ou do embranquecimento racial. Desse modo, “se por um lado o quadro pode ser entendido como a encenação de um milagre realizado”, graças à relação direta com a mãe de Jesus, “também sugere que o reconhecimento da espiritualidade ou dimensão intelectual dos não-brancos passa a depender de uma atestada capacidade corporal – feminina – de geração de descendentes de pele mais clara” (LOTIERZO, 2013, p. 246).

É preciso destacar também, a forma legítima em que o processo clareador do quadro está fundamentado. Pelo artifício da aliança dourada na mão esquerda da personagem, a validação do relacionamento interracial entre o casal passa pelos ritos do catolicismo, sugerindo determinada aprovação entre o casamento e a formação familiar de indivíduos classificados a partir das diferenças tidas como raciais naquele período. Antes de analisarmos de forma mais atenta o diálogo da pintura com o próprio cotidiano, ou seja, como estavam apreciados os relacionamentos de grupos distintos para a opinião pública do final do século XIX, é preciso reforçar ainda, algumas saídas empregadas por Brocos na feitura de *A Redenção de Cam* (1895).

---

<sup>71</sup> MACARTHUR, 2010, *Lucas*, Cap. 1, Vers. 26-38. In: MACARTHUR, John. **Bíblia de Estudo MacArthur**. Barueri, SP. Sociedade Bíblica do Brasil, 2010, p. 1320-1231.

Partindo da noção da existência de um “casal miscigenador” (LOTIERZO; SCHWARCZ, 2013, p. 09), podemos refletir sobre a aproximação do quadro com uma outra tradição iconográfica cristã, a Sagrada Família e a estruturação da família patriarcal. Aqui, o homem sentado na direita, ilustra um cenário diferente do cedido para as duas mulheres da tela. Localizado mais próximo do interior da residência e encalcando os pés no pavimento de pedras, tal personagem pode denotar certo privilégio e vantagem na arquitetura da cena. Como um elemento fundamental da missão do branqueamento, o homem olha para o filho enquanto esboça tranquilidade na posição corporal, seja pelas mãos que seguram o joelho da perna cruzada ou mesmo pela reação de um certo orgulho, se interpretarmos o sorriso um pouco mais expressivo do que o esboçado por sua esposa.

De modo similar, Gomes (2018) sinalizou uma questão relevante sobre a definição das paisagens do quadro ao retornar na obra do historiador e antropólogo Roberto DaMatta (1997)<sup>72</sup>. Para os autores, categorias como casa e rua não podem ser compreendidas apenas por seus aspectos geográficos e físicos, mas como espaços sociais e zonas de subjetivação e moralidade. O espaço da casa é geralmente caracterizado pelo domínio do poder pessoal, pela intimidade e o comando do patriarca, enquanto que na rua estão tipicamente sobrepostas as relações do Estado com o sujeito, o poder público e as leis. Ao imbricarmos a tela de Modesto Brocos nessa reflexão, podemos propor uma interpretação que nasce da fronteira entre o interior e o exterior, ou seja, há uma exibição de um evento familiar privado como prova de um avanço tido como público. Do privado (casa) para o público (rua), a família de *A Redenção de Cam* (1895) tem no enaltecimento da figura masculina, na benevolência do feminino e no nascimento da criança branca uma possibilidade exposta para o lado de fora da casa um assunto que, naquele contexto, escaparia da dimensão nuclear do próprio domicílio e ganharia contornos coletivos ao condicionar o tema do embranquecimento racial como um aspecto político, socialmente praticável e componente necessário para a inserção de cidadania republicana do século XX.

Como “proprietário” do ambiente interno-pessoal da residência e do espaço externo-público do caminho calçado de pedras, a própria figura do pai atesta a fronteira ao se assentar na porta da moradia, delimitando o que foi enfatizado no parágrafo anterior. Ainda que longe de tal reflexão, Brocos dialoga engenhosamente com a popularidade das formas cristãs embora seu momento histórico esteja encharcado pelo cientificismo nos debates sobre raça, como apresentamos no nosso segundo capítulo. Sobre esses diálogos, há, pelo menos, três diferenciações sobre as representações gerais da família divina cristã: as composições que

---

<sup>72</sup> DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

partem somente da mãe, da avó e do menino e são denominadas de Santas Mães, há aquelas que ilustram boa parte da família, inclusive do esposo da avó, nomeadas de Sagrada Parentela e ainda, um grupo de imagens mais conhecidas baseadas na formação familiar do menino Jesus e seus pais, os três elementos correspondentes da Sagrada Família (PASSOS, 2015).

Repensemos no modelo de Sagrada Família para tecer as próximas leituras e enfatizar a figura masculina do quadro de 1895 na qualidade de um José tropicalizado. Em seus estudos sobre imagens religiosas, Passos (2015) conta que o esposo de Maria viria de uma descendência de reis de Israel e foi pouco mencionado nos Evangelhos oficiais. Segundo a autora, entre os séculos XVI e XIX existirá um grande incentivo por parte da Igreja Católica em tornar a figura de José como parte do modelo cristão de virtude e santo de profunda veneração. O esposo da Virgem Maria também se torna patrono da Igreja em 1870 e dos casamentos em 1955 (CUNHA, 1993). Antes disso e fora do espaço europeu, grupos de franciscanos, jesuítas e outras fundações religiosas, difundiram o culto a São José pela ideia desse enquanto um protetor da família.

Nesse sentido, podemos assimilar as figuras do pai de Jesus e do homem pintado por Brocos como símbolos da sociedade patriarcal. Como o último dos patriarcas, “a missão de José na história da salvação constitui em dar a Jesus um nome, fazê-lo descendente da linhagem de Davi, como era necessário para cumprir as promessas” (CONTI, 2001, p. 125), tarefa igualmente recebida pelo pai de *A Redenção de Cam* (1895) e sua missão salvadora de propagar a brancura da pele e os traços tidos como europeus em solo brasileiro.

(...) naquela pintura do século XIX, a sanção, ou seja, a redenção, só é possível graças à figura paterna, condição que devolve ao homem seu papel quando não absoluto, determinante para a vida das mulheres. Na obra dos oitocentos a figura masculina seria um objeto modal, ela é necessária para que o clareamento da pele ocorra. Precisamos dela na busca obstinada por uma aparência que omita a africanidade (INOCÊNCIO, 2011, p. 119).

Pela omissão da africanidade ou pelo fortalecimento do cristianismo, há ainda uma questão fundamental para captarmos a essência das duas famílias aqui retratadas: a noção de casamento ou união estável enquanto algo frutífero e positivo, uma conexão com o próprio divino. Em outras palavras, “a presença do conjunto trino José-Maria-Jesus, pode significar nesse ambiente o exemplo da família bem constituída, segundo o desejo de Deus” (PASSOS, 2015, p. 403). Se por um lado, imagetivamente as representações da Sagrada Família expandiram a noção de modelo de fidelidade e aproximação com Deus, estipulando ainda papéis sociais para a esposa do patriarca como cuidadora do lar ou ainda do arquétipo de homem protetor, por outra parte, *A Redenção de Cam* (1895) termina por evidenciar a estruturação de

uma família legítima, baseada em preceitos religiosos, hierarquizada por seus tons de cores ou gênero, mas acima de tudo, produtora de bons frutos.

Colocadas tais reflexões, resta entender: houve consenso sobre casamentos mistos no século XIX? A abordagem de Modesto Brocos está distanciada da opinião pública ou aquilo que vemos seria somente uma tentativa de representação do cotidiano brasileiro? Partindo do pressuposto que a pintura de 1895 é insuficiente para sintetizar todas as dimensões da mistura racial brasileira, aprofundaremos algumas dessas questões no decorrer deste texto, inclusive para apreender a originalidade proposta pelo pintor nesse contexto. De antemão, há de se considerar que a tela produzida no final daquele século não é capaz de explicar ou comportar toda a narrativa da miscigenação e da história das relações raciais no Brasil. Descarregar a imagem de tal peso se aponta como um importante caminho para distanciar a fabricação de Brocos para com os debates intensos e interpretações pouco flexíveis do nosso tempo.

Por essa perspectiva, podemos reduzir uma possível unicidade histórica ao abordar e incorporar ao nosso vocabulário “mestiçagens” ou “miscigenações” brasileiras, de forma da flexão gramatical do plural, visto as variações de sentido e as transformações desse processo no decorrer da Colônia para o Império ou pelas vias da República brasileira. De maneira geral, a mistura de diferentes cores acontece a partir do período colonial do Brasil. Entre os séculos XVI e XVII, casadas ou solteiras, poucas mulheres acompanhavam os homens em suas expedições e tentativas de enriquecimento no chamado “novo mundo” (PASSOS, 2015). Apesar de uma certa convenção em se valorizar a pureza cultural europeia, o contato sexual entre brancos e mulheres indígenas, negras e mestiças foi ganhando forma na mesma medida em que a falta de mulheres brancas causava um entrave para a formação efetiva da colônia, visto que o molde social europeu tinha como base a constituição familiar cristã, onde a figura da mulher europeia era fundamental.

Entre violações sexuais e relacionamentos amorosos entre europeus e escravizadas, há de se considerar ainda que no período de conservação da escravidão enquanto um sistema de emprego da mão de obra, muitos senhores de engenho incentivavam diferentes práticas sexuais entre os escravizados na tentativa de produzir novos cativos (HOORNAERT, 2008), vislumbrando assim, a diminuição de custos na importação de pessoas do continente africano. Nesse sentido, as misturas raciais foram se revelando, aos poucos, como produto de seu próprio contexto e sistema, se pensarmos que a escravidão mercantil ditou o cerceamento da liberdade a partir da sujeição do corpo de trabalho e também do corpo afetivo-sexual de muitas africanas e africanos.

No decorrer do século XVII, foi se fortalecendo por intermédio da Igreja a noção de constituição de família como espelho da metrópole. Pudores e preceitos religiosos intensificaram o acobertamento das relações extraconjugais com escravizadas e a objetificação da mulher branca como parte do processo de povoamento legítimo da colônia. Isso é o que o autor Freitas denominou por “dupla moral” (2011, p. 65) do cotidiano afetivo daquele período, quer dizer, características distintas e repressoras da sexualidade que se apoiavam em primeiro lugar, para o fortalecimento de uma população de laços especificamente cristãos e europeus e, por outro lado, na satisfação despudorada dos chamados “desejos masculinos”, elementos alimentados na consolidação da imagem do patriarca ocidental.

Fomentada por um ambiente de união com os poderes monásticos, a Coroa criou uma série de incentivos para o deslocamento de mulheres da Península Ibérica aos territórios americanos, para a conservação e proteção de casamentos cristãos, a desaprovação pela fundação de novos conventos femininos e mesmo pela limitação política para solteiros ou de benefícios financeiros para jovens casados (PASSOS, 2008). Além de tais estratégias, a Igreja também passava a endurecer a presença de populações mestiças nos cultos e sacramentos eclesiásticos, como o matrimônio (HOORNAERT, 2008). Ao aceitar somente portugueses e mestiços de brancos e indígenas, o poder religioso reforçava na opinião pública o descontentamento cristão-europeu pelas relações tidas como impróprias, pecaminosas e irregulares.

O debate acerca das miscigenações brasileiras foi tão intenso no período colonial que em 1671, casamentos entre brancos e negros passaram por readequações religiosas e interdições legislativas (DOMINGUES, 2004). Uma lei do mesmo ano previa que casamentos mistos de portugueses com judeus, negros ou outros grupos distintos se tornavam impeditivos para a posse de cargos públicos e encargos oficiais. Os relacionamentos entre brancos e negros foi rejeitado de tal forma pelas elites sociais daquele período ao ponto de famílias, Estado e Igreja intercederem para a reprovação de determinadas uniões. Conta a historiadora Del Priore um caso que aponta para a preocupação em não reconhecer a legitimidade dessas relações, quando o governador de São Paulo prendeu uma noiva considerada, pelos termos da época, mulata demais para o irmão de um capitão de Jacaré. Além da prisão dela, os noivos assinaram um termo em que asseguravam a desistência da união matrimonial (DEL PRIORE, 2006).

Assim, para considerar o impacto das misturas raciais no país é preciso vinculá-las a noção de formação de família como sinônimo do projeto cristão de colônia. Como vimos, tais relacionamentos se deram de diferentes formas, violentas ou cordiais, mas desde a empreitada colonial de Portugal no Brasil, sempre presentes e marcantes, apesar dos esforços que os

impediam. Nesse sentido, os casamentos mistos ganharam contornos depreciativos justamente por se apresentarem no contexto luso-brasileiro como um espaço de bloqueio da reprodução biológica e cultural do modelo europeu branco, um problema que se chocava com o imaginado padrão estabelecido.

Como evidenciamos no segundo capítulo desta dissertação, um pouco antes da formalização de teorias raciais amparadas na ciência entre a passagem do século XIX para o XX, o século XVIII se destacou como um importante ambiente de combinação de elementos religiosos e biológicos na Europa. Exemplo em voga desse período é o fortalecimento da ideia de castas superiores ou de pureza do sangue, ou seja, uma concepção que tentava unir a tida universalidade das crenças cristãs e a noção na biologia de pessoas detentoras de direitos e propriedades a partir de características vistas como inatas. Por essa perspectiva, o elo com o divino atravessava as características do próprio corpo físico e da genealogia de determinados grupos ou famílias.

Em terras coloniais, a definição de pureza do sangue serviu tanto para continuar validando a hierarquia racial diante do sistema escravocrata, quanto na tentativa de censurar os relacionamentos mistos. Segundo Stolke, “o fenótipo se tornou um indicador importante de qualidade social” (2006, p. 32), quer dizer, ao mesmo tempo que casamentos brancos e nascimentos de crianças brancas normatizavam a concepção do aspecto moral de futuro próspero, as relações interracialis e os filhos mestiços permaneciam fixados em um local de suspeição, de falta de pureza cristã e de ameaça à própria divisão socio-racial da colônia no século XVIII. De maneira geral, negros e mestiços acabavam por carregar no próprio corpo as marcas fenóticas e as brechas de um projeto de civilização de boa parte das elites políticas e intelectuais que teimava em não vingar.

O cenário que procurava manter os relacionamentos mistos como parte invisível da sociedade brasileira se moveu por novos debates no século XIX. Se no período anterior os poderes eclesiásticos foram enfraquecidos e sofreram alguns embates com as coroas ibéricas por conta dos ideais e movimentações iluministas na Europa, inclusive na fomentação da discussão sobre casamentos civis, na recém formação imperial do Brasil, o debate entre Estado e Igreja era outro: os matrimônios entre católicos e acatólicos<sup>73</sup>. A questão racial das uniões mestiças acabou sendo incorporada pelas novas disputas sobre os direitos de imigrantes no decorrer desse mesmo século.

---

<sup>73</sup> Nessa conjuntura, a definição de acatólicos por parte da Igreja reuniu principalmente a categoria dos protestantes, mas grupos de religiões, nacionalidades e características étnicas distintas sofreram com as limitações e obstáculos de inserção no cotidiano e na cidadania brasileira naquele século.

Desde muito cedo e por uma série de fatores, a conjuntura da imigração no período oitocentista foi intensificando o contato entre brasileiros e estrangeiros. Silva (2015) aponta duas justificativas que delinearão a necessidade da inserção de novas populações no Brasil imperial: a primeira, certa urgência dos imperadores em ocupar e povoar os interiores do extenso país; e segunda, a controvérsia pauta sobre o fim da escravidão em meados da metade do século, agenda que impactava diretamente na diminuição de cativos na produção e no desenvolvimento econômico. Nesse sentido, o processo de imigração pela entrada de milhares de estrangeiros se tornou uma importante saída para solucionar a série de leis abolicionistas ou novas normas que barravam a comercialização de escravizados e resultaram no término do estabelecimento escravocrata entre 1850 e o final de 1880.

Acontece que parte da máquina burocrática do Estado passava pela organização da própria instituição religiosa e a Igreja, observou e agiu de forma muito temerosa diante da diversidade de nacionalidades e religiões recém-chegadas no país. Nesse contexto, muitas pessoas encontraram dificuldades para obter registros de nascimento, para reconhecer uniões matrimoniais e mesmo aquelas que tiveram heranças e bens bloqueados (SILVA, 2015), o que demandou do parlamento imperial discutir uma série de projetos e interdições que visavam a transferência de determinados processos intermediados pelas ordens eclesiásticas, como o casamento.

Em 1879, Joaquim Saldanha Marinho, republicano, maçom e um dos grandes opositores ao clericalismo e a união entre Igreja e Estado, apresenta o mais radical dos projetos sobre o casamento civil. Na sua proposta estava previsto a completa secularização do casamento, colocando fim ao casamento sacramento, e apresentando a proposta do casamento-contrato para todos os brasileiros sem distinção de religião. Seguindo a tradição parlamentar conservadora e pelo seu radicalismo este projeto morreu na pasta das comissões, ou melhor, teve a sorte dos anteriores. Morreu antes de nascer (SILVA, 2015, p. 407).

Apesar do cenário de restrições, os relacionamentos entre os ditos nativos e os imigrantes aconteceram com bastante frequência e o debate sobre os limites do casamento cristão e a necessidade de contratos civis para uniões estáveis despontavam como um passo fundamental para a facilitação da vida social em tempos imperiais. Durante o Segundo Reinado, o parlamento recebeu e discutiu propostas de recrudescimento da influência cristã, mas principalmente se viu imbricado por uma sequência de assuntos que se transportaram dos espaços privados para os públicos, de modo a criar debates e reflexões na política, na mídia e na opinião pública.



Interessante pensar como *A Redenção de Cam* (1895), também dialoga com esse cenário. Ainda no começo deste capítulo, escrevemos sobre a ideia da tela em apresentar uma família manifestada entre o interior e o exterior, a casa e a rua ou o privado e o público. Na medida em que Modesto Brocos expõe sua família tropicalizada no quadro e insere alguns elementos para a nossa leitura, como o anel dourado na mão esquerda da mulher sentada, a própria imagem nos faz pensar sobre as intensas décadas que antecederam o lançamento do quadro, as discussões entorno de um casamento como aquele produzido em 1895 e uma possível admissão pública diante da união entre a mulher negra e o homem branco.

Tal leitura pode ser fortalecida pelo momento de implantação republicana no Brasil e a feitura da tela de Brocos. Três meses após a proclamação, em 1890, o casamento civil foi aprovado em decreto no país<sup>74</sup>, isso depois de mais de quatro décadas de esforços para a secularização das uniões ainda no Império. Por essa perspectiva, a família de *A Redenção de Cam* (1895) se mostra mais como parte do processo de inserção ou formalização de novos direitos do que somente sobre o diálogo com as teorias raciais de seu tempo. Ainda que as populações negras não estivessem plenamente equilibradas em equidade com os grupos de imigrantes europeus, o pintor parece refletir com o sentido de integração nacional a partir das misturas raciais, ao evidenciar um acontecimento de ordem privada, como o nascimento de um bebê daquela família específica, ao debate público.

Não é possível afirmar, mas possivelmente o próprio Brocos tenha experimentado as questões que levantamos nos parágrafos anteriores. O artista se naturaliza brasileiro somente entre 1890 e 1891, momento em que a ENBA ganha nova direção por conta da República e o pintor recebe o convite para lecionar na instituição. No mesmo período e assim como na pintura, Brocos também vivencia um relacionamento considerado misto<sup>75</sup> ao se casar com uma brasileira e constituir família no interior do estado fluminense, outro indício sobre a relação da abertura de novos direitos para estrangeiros e a vida do pintor. Além disso, os debates acerca dos casamentos mistos servem para demonstrar como as mudanças políticas impactaram na produção de *A Redenção de Cam* (1895) ou mesmo na vontade do pintor em se fixar em terras brasileiras naquele novo período.

No mais, é importante ponderar como as discussões acerca dos preceitos religiosos no final daquele século, também se conectam ao anseio do casamento civil enquanto uma tentativa

---

<sup>74</sup> Decreto nº 181, de 24 de janeiro de 1890: lei sobre o casamento civil.

Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-181-24-janeiro-1890-507282-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 25 nov. 2021.

<sup>75</sup> Relação mista no sentido de nacionalidades diferentes. Não sabemos das características fenotípicas de sua mulher, fator que determinaria sua vinculação pessoal ao relacionamento interracial.

de deslocamento com os poderes estabelecidos, porta de reflexão inclusive para o debate republicano introduzido no primeiro capítulo desta dissertação. Lá, quando reportamos a participação de Modesto Brocos no periódico *O Mequetrefe* e sua crítica à Questão Religiosa, sublinhamos como as ideias republicanas apareciam naquele momento como uma espécie de terceira via entre Igreja e Império, moldada a partir de muitas aspirações, como as iluministas. Nessa perspectiva, para além da teoria filosófica, o debate republicano pôde ser apreendido bem mais como uma tentativa de saída das imposições eclesiásticas e das contrariedades monárquicas. Uma possível aceitação relacionada aos casamentos mistos, nesse cenário, também se apresentou baseada na idealização da liberdade entre os poderes tidos como obsoletos.

Há, antes do fim desta seção, de se considerar também que nem todo casamento misto, ou seja, relações afetivo-sexuais entre brasileiros e estrangeiros ou católicos e acatólicos, incluíam uniões entre pessoas consideradas socialmente de raças distintas. Mesmo nas décadas finais do século XIX e nos intensos debates sobre o fim da escravidão, a cor da pele escura evidenciava certa aproximação com o antigo regime e o vínculo depreciativo com o continente africano, parte de uma construção histórica que modelou o sistema econômico e a própria memória coletiva sobre a representação de pessoas negras. Ainda assim, escreve Cunha (2017) que o preconceito racial não impediu que negros e brancos se relacionassem e constituíssem famílias mistas e interracialis naquele momento, ou mesmo que uma pequena parte ingressasse em instituições como a ENBA e ascendessem socialmente.

De forma geral, diante das teorias raciais amplamente difundidas pelas instituições científicas do país entre os séculos XIX e XX, alguns debates sobre a positivação da mestiçagem se tornavam frequentes e demonstravam biologicamente o processo de clareamento da cor da pele por meio de algumas uniões interracialis. Segundo Nascimento (2016) e Gomes (2018), a proibição de imigrações negras e o beneficiamento para estrangeiros brancos, terminou por reconstruir um panorama desigual, na medida em que incorporava a promoção da mistura racial enquanto um elemento da brasilidade e também como meio de estreitamento da presença negra e indígena no país.

Como evidenciamos no último capítulo, as discussões entorno da questão racial em seus tempos de cientificidade pouco apresentaram consenso e harmonia entre os grupos que a propuseram pensar. Assim como nos séculos anteriores, mas naquele período apoiados na narrativa patológica da degeneração, houve recusa às miscigenações e constantemente o mestiço foi classificado como “fruto do pecado, filho bastardo” ou “ilegítimo” (FIGUEIREDO, 2007, p. 64). À vista disso, importante apontar como *A Redenção de Cam* (1895) parece reverter

tal interpretação ao apresentar o nascimento de uma criança aparentemente sadia e fruto de um casamento que supostamente não foi concebido de forma ilícita ou ilegal.

Ainda nessa perspectiva, outro ponto de considerável destaque é a questão da mulher negra em relação ao casamento interracial. Estudos sobre os relacionamentos mistos no país como as pesquisas de Berquó (1987), Moutinho (2004) e Schucman (2018 e 2020), reiteram um apagamento do homem negro nas representações sobre as miscigenações brasileiras e ao mesmo tempo, substanciam a preferência, desde os tempos coloniais, em se constituir família com mulheres brancas e cristãs. Nesse arranjo, a imagem social da mulher negra foi constantemente vinculada à falta de valor ou à sexualidade patológica e, por consequência, ao grupo menos suscetível para uniões afetivas e estáveis.

Acontece que em 1895, a pintura que aqui analisamos confere um certo protagonismo ao feminino, especialmente para a mulher negra que segura o filho no centro da tela. Se para parte da opinião pública, uniões interraciais com esposas não brancas mereciam um trato de tom mais desdenhativo, o que a obra de Modesto Brocos faz pensar é colocação sóbria e natural aos integrantes da família. Ao envolver uma das mulheres com o apelo da fé cristã em sua prece aos céus ou ainda recobrir a gestualidade da outra com base na iconografia religiosa das madonas cristãs, a pintura possivelmente imprime ainda mais o caráter formal e cerimonioso ao evento do quadro, ainda que essa representação esteja produzida com certa ironia por parte do pintor ao tentar propor um desfecho para o mito bíblico, evocado no título da obra ou pela apropriação com as imagens divinas.

Por isso, antes de compararmos as relações analógicas da pintura de Modesto Brocos com as representações da Virgem Maria por parte da arte católica, consideramos pertinente levantar algumas questões sobre a maternidade dentro do quadro, fora de suas molduras e também refletir sobre um outro importante elemento de interpretação para a pintura de 1895: as Virgens Negras.

### 3.1 Maternidade, algumas considerações

*“Deus é Mãe e todas as ciências femininas / A poesia, as rimas querem o seu colo de Madona”*

Elza Soares e Pedro Luís, 2018

Há que se considerar que apesar de violenta para o olhar contemporâneo, a imagem produzida por Brocos engendra afeto. A forma como a mãe envolve a criança com o braço, o olhar do pai para o filho, os delicados sorrisos dos pais e os diálogos entre as figuras em cena,

possibilitam a interpretação do envolvimento de certa harmonia familiar no quadro. Aponta Poster (1979) que no século XIX a família foi colocada como uma estrutura social do capitalismo e reorganizada a partir de classificações de gênero. Nessa lógica, podemos apreender por meio da dimensão econômica do sistema, um elemento social de apropriação e naturalização de características e funções familiares burguesas encaradas como naturais e inatas ao longo dos séculos.

Na organização da família moderna do século XIX, o historiador Ariès (1986) descreve um deslocamento no papel da autoridade familiar, quer dizer, a soberania paterna perde espaço para a fabricação do cuidado tido exclusivamente como materno. Nesse sentido, passou-se a entender a figura da criança como representadora do futuro próspero das nações, seja na propagação de mão de obra, no engrandecimento do exército ou na disseminação de crenças religiosas e patrióticas. Dessa maneira, a preocupação sobre o desenvolvimento das crianças permaneceu baseada na responsabilidade da mãe em oferecer a vida, a sobrevivência e o progresso do futuro cidadão do Estado.

Discursos políticos e imagéticos, moldaram a definição do ser mulher-mãe em sociedade e as normas admissíveis em família. Para Ariès (1986) e Poster (1979), podemos compreender a maternidade na história como uma fabricação simbólica, ou seja, uma articulação estrutural construtora de práticas e modos de ser no mundo. Sendo a maternidade uma construção histórica, Moreira (2009) argumenta que a defesa ideológica do papel materno está relacionada com a sustentação material da supremacia de gênero e destaca ainda, a importante relação da Igreja Católica em difundir o matrimônio como um projeto patriarcal em serviço do Estado.

Na mesma perspectiva, a historiadora Del Priore pondera que “apenas como mãe, a mulher revelaria um corpo e uma alma saudáveis, sendo sua missão atender ao projeto fisiológico-moral dos médicos e à perspectiva sacramental da Igreja” (1993, p. 31). Para a autora, existirá uma fusão entre ciência e religião no século XIX no Brasil. Esse movimento aconteceu por consequência das altas taxas de mortalidade infantil, um entrave e preocupação iminente das autoridades e elites intelectuais em aumentar ou fortalecer a população brasileira no período. Desse modo, Igreja e Medicina passam a difundir a ideia do cuidado materno como elemento necessário para o desenvolvimento do país, fazendo crítica ou perseguindo os modelos que fugiam de tais regras, como a infertilidade, os inúmeros abandonos e os abortos de qualquer natureza (DEL PRIORE, 2000).

Segundo Engels (2009), a mulher se tornou historicamente uma unidade fundamental em face do progresso de diferentes nações. Como instrumento do próprio Estado, o teórico

estabelece que muito antes do século XIX, povos gregos já constituíam uma narrativa de conversão degradante do papel social feminino com base na servidão e na reprodução. Tal narrativa, para o autor, dificilmente foi suprimida por sociedades mais recentes, mas se deslocou em diferentes conjunturas e enquanto um artifício de poder, reatualizou atribuições ditas femininas ainda no anseio de classificar ou unificar modos de ser e estar no coletivo. Por esse ângulo, o entendimento sobre o conceito de família sofre uma readequação na passagem e durante todo o século XIX, seja pelo impacto da cultura burguesa europeia no país ou pelas necessidades territoriais e econômicas do próprio Império.

É nesse sentido que podemos compreender o fortalecimento do estereótipo da mulher-mãe por duas vias: uma, de designação do papel da mulher dentro da família, onde além da gestação, nascimento e cuidado com a unidade familiar como um todo, caberia a mãe servir como ponte para a educação religiosa dos filhos e repassar os preceitos, valores e regras de uma determinada sociedade (DEL PRIORE, 1993); e outra, também relacionada ao catolicismo e a fixação imagética da representação de uma mãe espiritualizada, assexuada e acolhedora na materialização de Maria, capaz de unir a própria população em devoção da fé, já que como progenitora de aparentemente todos os fiéis, “fazia-se mediadora cultural entre o universo letrado e o mundo a ser conquistado pela fé católica, contribuindo decisivamente para o projeto de ocidentalização” (SOUZA, 2011, p. 05).

Aqui, destacamos que as apropriações e retoques na figuração do feminino por parte de diferentes instituições e distintos usos, se tornam exequíveis pela forma como habitam um ambiente mais amplo do imaginário social: os arquétipos do coletivo. De acordo com Jung (1987) e Neumann (1974), entendemos os arquétipos como estruturas psíquicas pré-estabelecidas no inconsciente social ou protótipos-ícones reproduzíveis e compartilhados pela humanidade. Os arquétipos produzem processos de subjetivação e influenciam nossos modos de convívio com o mundo, são imagens primárias capazes de definir modelos. Desse modo, o arquétipo da Grande Mãe, um dos primeiros e mais primordiais (JUNG, 1987), é concebido a partir das caracterizações simbólicas da maternidade ao longo dos tempos, na mesma medida em que se consolida também como uma matriz atemporal.

Nessa lógica, só podemos compreender a fixação de determinados sentidos imagéticos sobre o ser mãe pelas representações das virgens católicas e das apropriações modernas sobre a maternidade, a partir da apreensão de uma longa rede tecida de referências ainda mais antigas. Segundo Penna (2007), a simbolização de grandes deusas mães está baseada em madonas ou Virgens Negras, um arquétipo pertencente ao subconsciente da memória coletiva há milênios. Para Silva (2018), é insuficiente remontar uma gênese sobre elas somente no espaço europeu,

visto que suas origens extrapolam as molduras do período medieval e estão entremeadas no tempo Paleolítico Superior (50.000-12.000 a.C.) e nos movimentos de arte da África negra, onde certas formas corporais e características simbólicas permaneceram.

Mesmo incerto, possivelmente o berço das Virgens Negras residiria na propagação de esculturas femininas sobre a fertilidade dos períodos ditos primitivos (SILVA, 2018) e nas apropriações ou continuidades do culto de antigas deusas pagãs como Ísis, uma das principais divindades da mitologia egípcia e representante da maternidade. No entanto e apesar das reiteraões, Penna (2007) aponta para uma peculiaridade importante ao refletir sobre as diferenças estéticas entre as divindades negras e brancas: a aparência das mulheres. As antigas Virgens Negras foram esculpidas ou retratadas a partir de formas avantajadas do corpo, de seios fartos, da conexão física com aspectos da natureza ou da aproximação de elementos de força, magia, poder e abundância. Já as imagens brancas, boa parte das representações do catolicismo medieval, partem de convenções em que os corpos femininos estão excessivamente cobertos de tecidos e predomina uma áurea romântica ou assexuada nas mulheres.

Ainda assim, talvez seja importante ponderar como as Virgens Negras concretizaram uma ponte considerável entre as remotas concepções de fertilidade e as incorporações maternas por parte do catolicismo, nesse domínio materializadas na figura de Maria, mãe de Jesus. Há de considerar também que apesar do intenso processo de cristianização, o catolicismo mais popular esteve fundamentado em elementos sincréticos de diferentes matrizes, como na diversidade dos cultos pagãos e na transposição de simbologias antigas para novas tradições. Não por acaso, no decorrer do século IV, a Igreja tratou de reverter grandes cultos para deusas e deuses de diferentes localidades, como os rituais em prol da terra ou dos elementos naturais, em nome de um único deus masculino e centralizador de boa parte dos aspectos empregados aos antigos deuses, como o amor e o perdão (CARVALHO, 2011).

Outro aspecto importante para a consolidação imagética das santas negras está nos próprios registros bíblicos. De acordo com Souza (2011), além das antigas representações femininas, as Virgens Negras da velha cristandade surgem da passagem dos *Cântico do Cânticos*, livro poético do *Antigo Testamento* referenciado pelo cunho erótico, mas tratado alegoricamente pelo amor de Deus por Israel. Em sua introdução, encontramos fragmentos como “eu estou morena mas (sou) formosa”, “não olheis para o eu estar morena, porque o sol me queimou” e “o meu amado é alvo e rosado, o mais distinguido entre dez mil” (Ct, 1. 05-06 e Ct, 5. 10)<sup>76</sup> – traduções que revelam um romance interracial entre uma mulher negra e um

---

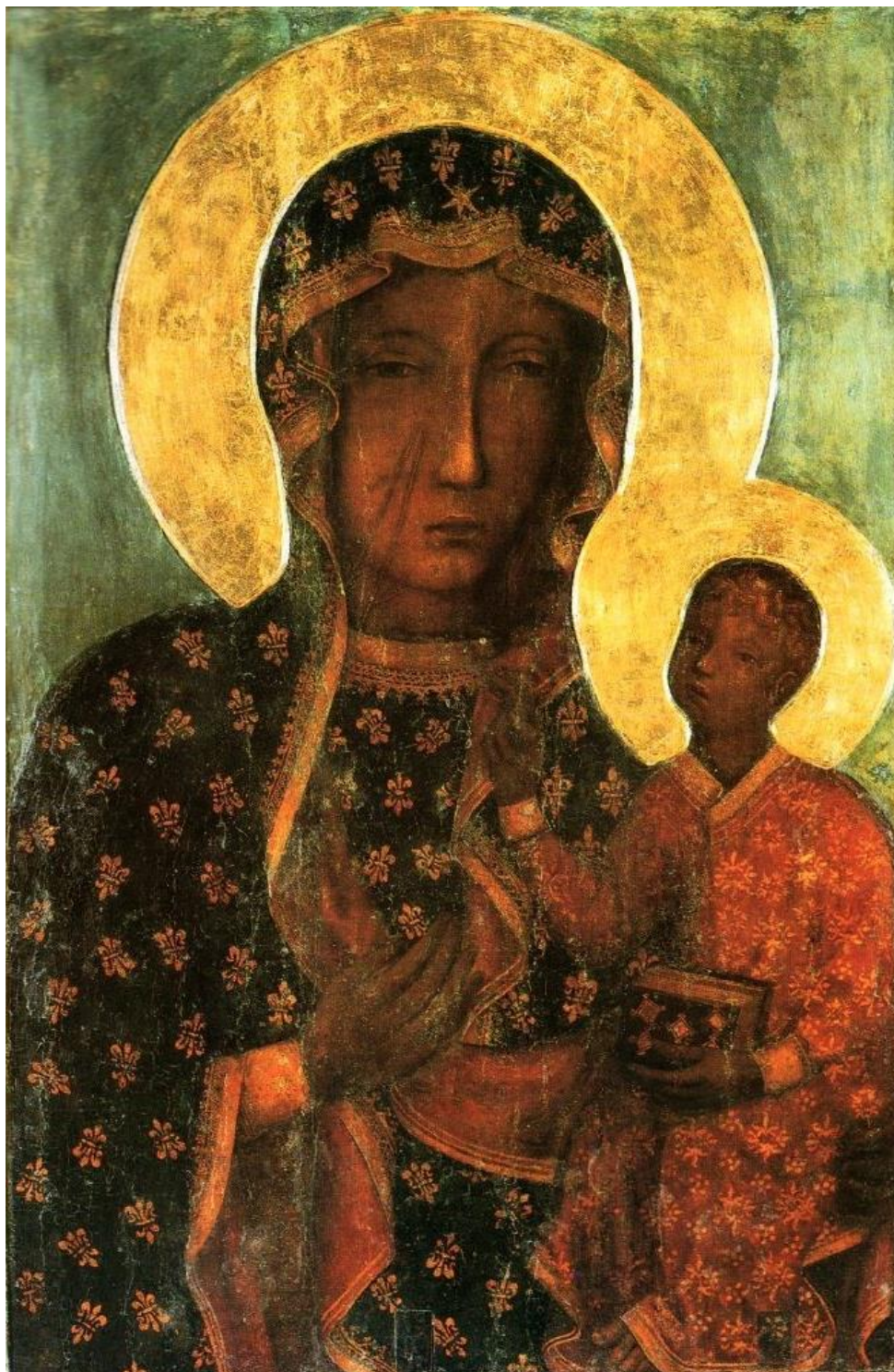
<sup>76</sup> MACARTHUR, 2010, *Cântico*, Cap. 1, Vers. 05-06 e Cap. 5, Vers. 10. In: MACARTHUR, John. **Bíblia de Estudo MacArthur**. Barueri, SP. Sociedade Bíblica do Brasil, 2010.

homem branco, mas que reinterpretado pelo medievo europeu ganhou ares de cunho etnocentrista.

Impossível não pensar na própria *A Redenção de Cam* (1895) e no jogo de cores que a tela apresenta. Interessante refletir como o “estar morena” das escrituras bíblicas condicionam a cor da pele escura como algo indefinido e passível de mutação, algo que aqui já vimos ao remontar o mito bíblico de Cam. A mulher está morena por conta do sol, mas poderia em algum outro período embranquecer? Da mesma forma para a pintura, é uma condição biológica que o resultado de relações mistas seja sempre o nascimento de crianças totalmente brancas? Estabelecemos e construímos, muito antes das teorias raciais do século XIX, ideias e noções de possibilidade de branqueamento da cor da pele. O poema do *Cântico* vai um pouco além ao colocar beleza e racialidade em lugares opostos: no momento de escrita do poema, a mulher está com a pele negra, condição temporária que não é capaz de retirar sua beleza anterior. Movimentos e estratégias de cor que evidenciam um estado efêmero ou uma condição que nos leva repetidamente para a brancura como espaço ideal.

**Figura 22** - Pintura *Nossa Senhora de Częstochowa* (s.d)





**Fonte:** Pintura *Nossa Senhora de Częstochowa* (s.d). Mosteiro de Jasna Góra, Polónia.  
*In:* OLESZKIEWICZ-PERALBA, 2007, p. 125.

A pintura de *Nossa Senhora de Częstochowa* está localizada no Mosteiro de Jasna Góra na Polónia e apesar das discordâncias históricas, possivelmente foi produzida entre os séculos VI e IX. É considerada rainha e padroeira polonesa, além de “a mais reverenciada imagem sagrada da Europa central e objeto de incontáveis peregrinações”, segundo o historiador Pelikan



(2000, p. 113). Nossa Senhora ou Virgem Negra de Czestochowa, nome da cidade em que está situado o mosteiro, remete para a velha cristandade e as apropriações do sagrado feminino de outras religiões, como vimos anteriormente. De acordo com as crenças populares, foi produzida por São Lucas, considerado autor de um dos evangelhos do *Novo Testamento* e importante discípulo dos apóstolos de Jerusalém.

Aqui, o que cabe destacar é o também debate levantado diante do mistério em relação a cor de pele das madonas negras. No caso da Virgem Polonesa, a explicação habitual para sua coloração enegrecida estaria na exposição a fumaça das velas e do fumo durante séculos dentro da capela. Na tentativa de amenizar os impactos e discussões, o fundamento acabou sendo incorporado pelo cristianismo e por diferentes instituições em que foram encontradas obras de Virgens Negras pelo ocidente. Ainda que a hipótese seja verídica, a justificativa foi construída de modo a invisibilizar a tez escura das santas, principalmente nos momentos em que Estados e Igrejas europeias se reportaram para espaços africanos ou americanos, como investigado no segundo capítulo desta dissertação.

Órgãos oficiais como a Embaixada da Polônia e pesquisas como as de Pelikan (2000) e Souza (2011), ainda asseguram a questão da fumaça como causa do escurecimento das santas pelo mundo, apesar de Carvalho (2011) e estudos mais recentes na área problematizarem a afirmativa. Em primeiro lugar, examinam que a fumaça das velas provavelmente mancharia apenas partes específicas das pinturas, sendo que as peles das personagens não seriam escurecidas de maneira uniforme. Em segundo, questionam: o que explicaria pinturas parecidas ou instaladas no mesmo ambiente, inclusive de madonas brancas, não sofrerem o mesmo efeito no passar dos anos assim como as virgens consideradas negras? Problematizamos aqui, sobre o uso estratégico da cor, ou seja, de valorizar ou esconder algumas características das pinturas de acordo com as necessidades do momento histórico, tendo em vista que muitas santas aparentemente negras só serem reconhecidas como tal, graças aos incidentes como o contato com a fumaça ou da água, como no caso de esculturas submersas.

Carvalho (2011) também argumenta que o cristianismo oscilou na tomada de posições diante das Virgens Negras e de outras imagens que aludiam às culturas pagãs. Observa que no século XII com a manifestação da arte gótica, renasceram figuras femininas que reportavam para os primitivos elementos das deusas matriarcais, mas que no início do século XIV, os processos de Inquisição reencaminharam o fortalecimento de personagens brancas vistas naturalmente como europeias, na medida em que também tentavam perseguir organizações religiosas distintas e apagar a permanência da devoção e defesa das madonas negras, inclusive da investigação histórica.

Apesar disso, obras como as de Oleszkiewicz-Peralba (2007), são capazes de estabelecerem a reflexão sobre a força imagética das representações sagradas de mulheres negras, tendo em vista a sobrevivência de determinados símbolos e formas ou as possíveis comunicações entre culturas vistas como antagônicas. Segundo consta, centenas de imagens de Virgens Negras foram preservadas, principalmente na França. Muitas delas, produzidas pela indefinição das fronteiras: ao mesmo tempo que sinalizam para a fertilidade e autoridade feminina, claramente também conversam com passagens importantes do imaginário cristão, como a concepção e o nascimento de Cristo.

**Figura 23** - Escultura *Virgem Negra de Montserrat* (s.d)



**Fonte:** Escultura da *Virgem Negra de Montserrat* (s.d). Mosteiro de Montserrat, Catalunha-Espanha.  
*In:* OLESZKIEWICZ-PERALBA, 2007, p. 16.

É o caso da *Virgem Negra de Montserrat* da Espanha, popularmente chamada de *A Morena*. Conforme Carvalho (2011), a escultura em conjunto com outras imagens de madonas negras, revelam feições africanas como forma de referência às divindades egípcias, especialmente Ísis e sua relação com a fertilidade, além de predominantemente serem retratadas sentadas em tronos. Coberta de lendas, a Virgem de Montserrat, padroeira da Catalunha desde o início do século XIX, pode ter sido esculpida entre IX-XII, apesar de crenças mais antigas datarem sua produção no século I. A santa segura um globo terrestre (em outras reproduções, a lua), elemento que converge para dois tipos de alusões: o primeiro, o processo de edificação do catolicismo e o preceito da cristandade como universal; e o segundo, aos rituais de deusas-mães da antiguidade que demarcavam o poder na fertilidade e na colheita.

Inúmeras imagens pretas de Nossa Senhora surgidas no mundo são consideradas manifestações do arquétipo da Madona Negra e criaram vários centros de peregrinação, tais como em Einsiedeln, Czestochowa, Guadalupe, Montserrat e Chartres, na Europa, onde imagens famosas são cultuadas por seus muitos milagres. Iniciada bem antes do advento do cristianismo, a antiga devoção a Isis se espalhou pelas cidades mediterrâneas durante quase cinco milênios, assim como os mistérios de Deméter, Cybele e outras manifestações duradouras do mesmo arquétipo (PENNA, 2007, p. 494).

Importante apontar, nesse sentido, como *A Redenção de Cam* (1895), dialoga mais com as Virgens Negras aculturadas pela imagística cristã do que com as definições das deusas da arte africana ou das culturas pagãs. Assim como a construção bíblica de Maria, as mulheres pintadas por Brocos usam roupas e camadas de tecidos que escondem o corpo ou os cabelos, dispendo também, de certa harmonia nos traços e na feição dos rostos. Caso o contrário fosse produzido, certamente as mães em cena possuiriam corpos voluptuosos, seios fartos ou outros elementos que as vinculassem aos campos da sexualidade ou da magia. De todo modo, o quadro de 1895 passeia entre aspectos antigos sobre a fertilidade da mulher ao centro em conceber uma criança saudável e ao mesmo tempo, é capaz de transportar esses elementos míticos para o próprio debate biologizante de seu tempo de elaboração, ao apresentar um processo de mistura racial.

Outra provável compatibilidade plástica, é que o menino da pintura de Modesto Brocos segura uma laranja com a mão esquerda enquanto abençoa a avó com a direita. A fruta de forma arredondada assim como os antigos globos carregados por Maria e Jesus, pode apenas participar da adequação ao cenário tropicalizado da pintura ou então remeter alegoricamente para

perfeição e a fertilidade, tendo em vista que a laranja guardaria “as sementes de descendentes mais e mais alvos” (CONDURU, 2008, p. 448), ou seja, mais um possível diálogo entre o antigo e o moderno, entre a ciência e a religião ou sobre genética e fé, ainda que esses elementos estejam travestidos de certa ironia no quadro.

Um novo aspecto importante para a produção da tela, é que o século XIX foi conhecido pela doutrina católica como o início da chamada “era de Maria” (SOUZA, 2011, p. 05), momento de intensa fomentação do culto e devoção mariana. Nesse contexto, inúmeras lendas ressurgiram com base em aparições de imagens antigas pelo mundo e a própria personagem foi fortalecida por seus dogmas e por novas formas de representação<sup>77</sup>. Mais uma vez, Maria ocupou os debates do alto clérigo da Igreja, bem como foi capaz de inundar o imaginário popular, os trabalhos artísticos e entusiasmar os próprios fiéis que peregrinavam ou intercediam por milagres fundamentados na figura de uma mãe benevolente, momento em que o arquétipo das mães sagradas foi intensificado.

Aproveitando a interpretação de que *A Redenção de Cam* (1895) conversa com o repertório imagético das madonas negras e brancas, consideramos pertinente analisar um pouco mais a figura de Maria nessa trama. Se a noção de arquétipo até aqui nos auxiliou para compreender o percurso com que algumas representações atravessaram (e ainda atravessam) tempos e culturas distintas, julgamos também, a necessidade de refletir sobre a forma com que alguns elementos fabricam e moldam nossas relações com as imagens e com o mundo, símbolos e significações que criam pontes históricas. Para isso, nos apoiaremos no conceito de iconologia do historiador da arte Erwin Panofsky (1991).

A ideia de iconologia parte da investigação e leitura de significados em obras de arte. Para Panofsky (1991), as formas visuais estão carregadas de mensagens e de esquemas históricos que sinalizam para os sujeitos e os processos culturais de determinadas épocas. Diferentemente da tentativa de remontar descritivamente temas, gestos e indumentárias como na iconografia<sup>78</sup>, a iconologia está fundamentada na reflexão interpretativa dos modelos figurados dos objetos visuais, tendo como orientação as “estórias e alegorias” (PANOFSKY, 1991, p. 54) camufladas nas imagens. Isso significa pensar que alguns motivos e explicações antecedem a materialização de determinados ícones, ou seja, as imagens nascem a partir de seus “valores simbólicos” no social (CASSIRER apud PANOFSKY, 1991, p. 53).

---

<sup>77</sup> Para análise mais detalhada ver Carvalho (2011).

<sup>78</sup> Como métodos que não se desassociam, retornaremos na abordagem iconográfica no próximo item deste capítulo.

Diante desses simbolismos, o que cabe destacar é que, muitas vezes, eles ultrapassam os contornos do próprio objeto visual ou mesmo as intenções de seus criadores (PANOFSKY, 1991). Em outras palavras, ao observarmos pinturas como *A Redenção de Cam* (1895) e lembrarmos das representações artísticas do mito religioso de Maria e do nascimento de Jesus, não seja necessariamente comprovável que o seu autor, Modesto Brocos, tenha tido contato profundo ou desejasse de fato dialogar com tal imagística. O pintor produz uma mãe e seus possíveis elementos de maternidade a partir das referências que habitam seu inconsciente – que é seu, mas também é coletivo; e nós, enquanto observadores, nos comunicamos com a sua obra por meio do nosso próprio acervo pessoal, que repetidamente é um repertório acoplado ao imaginário de muitos outros sujeitos. Desse modo, a iconologia se apresenta como um esforço para a “síntese de um quadro conceitual maior, de um contexto no qual a obra ou grupo de obras está inserido” (QUINET PIFANO, 2010, p. 08), no nosso caso, o conjunto de madonas da arte ocidental.

Pensar na formação iconológica da figura materna de Maria é também descortinar seus preceitos estéticos, filosóficos, usos políticos e as suas interlocuções acrônicas com a subjetividade social. Apenas no catolicismo, Carvalho (2011) aponta 1.037 nomes para personagens marianas, divindades essas com nomenclaturas e emblemas diferentes entre si, mas que se encontram no espaço da fecundidade, do fervor religioso e da maternidade. Há de se considerar que esses temas atravessam os conteúdos bíblicos, contudo estão sinalizados em lendas mais antigas, onde a sobrevivência e reprodução humana demandaram a preocupação de povos longínquos, um elo histórico e simbólico para a composição icônica da mãe daquele considerado a imagem de Deus.

Em vista disso, Pelikan (2000) aponta Maria como um modelo multicultural ao levar em conta suas reiteraões e continuidades de culto em diversos pontos do mundo. Segundo o mesmo autor, a representação mariana tem o sentido de construir pontes e evidenciar a relação social com o espaço e com o tempo, uma vez que possivelmente tenham nascido na Ásia Menor e façam um paralelo com as deusas do paganismo, como vimos anteriormente. No aspecto iconológico, o conjunto de imagens que referenciam Nossa Senhora, “manifestam um uso do corpo e um gestual que parecem articular, como que por essência, a condição da mulher e sua tarefa no trabalho reprodutivo” (DELFIM, 2019, p. 216-217), onde a noção de uma natureza espiritual baseada em possíveis condições biológicas do corpo é difundida como parte da própria imagem-ícone.

O dogma da maternidade divina de Maria provém da Tradição do ensino da Igreja. Este dogma constitui a mais profunda razão do ser e da existência da Virgem Maria, assim como do lugar que ela ocupa no plano divino da salvação. Se ela passou a exercer um papel relevante no culto e na piedade da Igreja, foi devido à sua maternidade divina, que se constitui como o mistério central de sua vida e onde se fundamentam os mistérios concernentes a sua pessoa, assim como tudo em sua vida gira em torno da pessoa e da missão de seu Filho. O dogma da maternidade divina foi definido pelo concílio de Éfeso, no ano de 431 (HACKMANN, 2017, p. 75).

O dogma religioso da maternidade, quer dizer, parte do que entendemos pela iconologia da Virgem Maria, faz parte de uma reunião de quinze cenas (ou mistérios) que percorrem os possíveis momentos da vida dessa mulher e sua trajetória ao lado do filho, um investimento da tradição artística e eucarística europeia em propagar o cristianismo entre os séculos XII e XIX (ZORDAN, 2017). Para Passos (2015), o papel de destaque ocupado por Maria principalmente em Portugal e Espanha se deve ao empenho de criação do modelo de perfeição feminina. Nesse ângulo, as grandes mães ocupariam uma posição tripla na sociedade do ocidente: serem fiéis servas de Deus, de gestarem/conceberem frutos pródigos e por fim, educarem suas descendências nos princípios católicos.

Em resumo, entendemos que a Igreja através do espaço artístico proporcionou uma redefinição da feminilidade (PELIKAN, 2000). Madonas negras e brancas foram retratadas como soberanas ou rainhas, mas ainda assim, impossibilitas de superação dos aspectos subservientes da construção moral. As lacunas entre gêneros e as classificações, inclusive de mulheres que não se adequaram aos modelos cristãos e maternais, podem ser apontadas como um elemento do impacto da cultura religiosa na nossa sociedade. Por meio da iconologia, observamos como certos significados e simbologias se fixam em determinadas representações. Pureza, religiosidade, maternidade e castidade são termos recorrentes para compreender em que medida as virgens se tornaram ícones da sociedade europeia, entendida como universal e propagada para muitos outros territórios.

De volta ao século XIX e o momento de produção da pintura de Modesto Brocos, Del Priore (2006) e Passos (2015) enfatizam alguns desses impactos na padronização de dois tipos de mulheres brasileiras: as cristãs respeitáveis, virtuosas, dedicadas ao lar e ao estabelecimento da família e da vida pública e, do outro lado, aquelas consideradas pecadoras, hereges, prostitutas e companheiras para relacionamentos às escondidas, recorrentemente aplicáveis às mulheres negras e mestiças. Enquanto algumas se tornaram a extensão do considerado berço do progresso, efeito de um pensamento colonialista, as demais contornaram as margens sociais, limadas inclusive do afeto.

Esses apontamentos são importantes tendo em vista que ao exibir uma família caipira e tropicalizada, reiteramos que Brocos não prioriza certas formas de representação pejorativa que remeteriam, aos nossos olhos, para espaços de construção patológica, criminalista ou libidínica de mulheres não brancas. Desse modo, ao se afastar do erotismo ou mesmo do julgado exotismo, a pintura tenta estabelecer “um distanciamento da imagem negativa atribuída aos africanos e seus descendentes” (INOCÊNCIO, 2011, p. 117). Há ainda de se considerar a vinculação com os ícones religiosos aqui abordados, ponto que termina por nutrir nossa observação.

A ideia de uma virgem negra merece atenção redobrada, pois afasta-se das imagens correntes, que buscavam indicar uma sexualidade patológica, sem com isto tirar de cena a vinculação sexual que caracteriza a percepção dos europeus sobre a mulher negra. Segundo Knight, **é em pleno século XIX** e lado a lado com a aparição da vênus negra como objeto da ciência (e da curiosidade pública) europeia, **que a madonna negra, cultuada durante séculos pelos cristãos, é reinventada como a patrona da fertilidade** (LOTIERZO, 2013, p. 240, grifos nossos).

Ao tocar na correspondência com as Virgens Negras, Lotierzo (2013) assinala essa possível sobreposição feita por Modesto Brocos: em tempos que raça ganha definitivamente uma silhueta científica e muitos estudos tentam comprovar a sexualidade doentia por parte das mulheres não brancas, principalmente pela figura da chamada “mulata”, a aplicação simbólica da madona negra em um período de extrema devoção mariana e reavaliação da fertilidade por conta de seu padroado em torno da maternidade, parecem estrategicamente exibidas na pintura de modo a recolocar a mulher do centro da tela como parte indissociável do projeto de família que a tela compõe, partícula da base iconológica levantada nos nossos últimos parágrafos, refutando inclusive as suspeitas diante desses corpos, uma vez que apesar de possuir as características como as do pai, é o próprio menino, na figura de Jesus, quem tem o corpo voltado para as duas mulheres, olhando e acenando (ou abençoando) para a avó no canto.

Essas apropriações religiosas formam a particularidade em que consideramos residir a possível ironia aplicada por Brocos em 1895. Diferentemente de Lotierzo (2013 e 2017) que aponta uma carga satírica ao refletir, a partir das críticas da época, que a tela demandaria do expectador um posicionamento diante da coloração da criança, como se a própria obra propusesse o questionamento sobre a verdadeira brancura do bebê ou ainda nas leituras de Capel (2017 e 2018), sobre a possibilidade incerta de redimir o personagem bíblico e a maneira como o pintor mais apresenta o debate sobre o embranquecimento do que o defende, ao ponderar a ironia das composições ficcionais quando se aproxima do livro *Viaje a Marte* (1930), consideramos que o sarcasmo de Modesto Brocos está justamente em utilizar as formas

religiosas, ou seja, os pensamentos formais e as convenções de seu tempo para produzir um objeto artístico.

Expliquemos: o quadro não é de gênero histórico-religioso, mas não por acaso, o pintor apreendeu o mito bíblico de Cam ou o ícone das virgens, justamente porque ele enquanto artista se colocou como um produtor apto para tal, quer dizer, um sujeito que a partir da tela, pareceu olhar para o cotidiano carioca na tentativa de redefinir a própria história. Misturando as referências de sua época, ousando uma comunicação ao encaminhar-se em sentido oposto da própria escritura bíblica ao navegar da maldição para a redenção de Cam, vestindo uma de suas mulheres com um dos ícones femininos mais reverenciados pelo cristianismo ou contraponto ciência e religião de maneira popular, oscilou entre o ambiente sutil e o polemista. Nesse sentido, não tratamos de ler a ironia como objeto final diante do nascimento de uma criança branca, mas antes, interpretar como essa gradação racial ocorre e mesmo investigar como seu percurso é construído de muitas nuances na imagem. Em outras palavras, a ironia não é o fim, mas é o próprio processo e os meios empregados na pintura.

Por último, a iconologia de Panofsky (1991) e a fabricação de determinados significados através de formas imagéticas, nos auxiliou para a compreensão do mito materno, da reverência paradoxal de uma mãe virgem e os usos (políticos ou não) desses simbolismos na nossa sociedade. Esses aspectos em relação com a própria pintura de Modesto Brocos, nos ofereceu a interpretação de que a utilização das madonas negras e suas ligações iconológicas com a representação ocidental da fertilidade, não parte de uma veneração religiosa ou continuidade de culto por parte do pintor, mas o caminho encontrado por ele para propor um diálogo com o seu próprio tempo. Em outras palavras, a fertilidade atribuída historicamente às Virgens Negras conquista um espaço biologizante da ciência na passagem do século XIX, um final de século tão preocupado com o registro e o matrimônio civil, com a saúde, com o republicanismo enquanto saída das julgadas correntes do Império e da Igreja e mais diretamente com o próprio futuro do Brasil.

Aqui, vislumbramos entender que antes de uma obra se tornar pictórica ou física, ela nasce de outras imagens mentais, essas construídas simbolicamente em sociedade (QUINET PIFANO, 2010). Sem esse imaginário, dificilmente Modesto Brocos produziria com tantas simbologias femininas ou maternais o quadro 1895, porque os seus e os nossos códigos seriam outros. Para olhar mais perto a iconografia das madonas europeias, foi preciso previamente, entender o papel da representação do mito da Grande Mãe: cuidadosa, fértil, educadora, atenta ao lar, cerne integrador dos membros de sua família e construtora de pontes históricas. Finalmente, a última parte deste capítulo consistirá em investigar como essa teia de imagens



nasce e permanece viva em contato com o mundo e com pinturas como *A Redenção de Cam* (1895).

### 3.2 Madonas em trânsitos visuais: imagens sobreviventes

*“Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente jamais cessa de se reconfigurar (...). Diante de uma imagem – por mais recente, por mais contemporânea que seja –, o passado, ao mesmo tempo, jamais cessa de se reconfigurar, porque essa imagem só se torna pensável em uma construção da memória.”*

Georges Didi-Huberman, 2015

Em sua *Retórica dos Pintores* (1933), Modesto Brocos escreve que a principal preocupação de um artista tem de ser apresentar o “argumento ou o assunto” de sua pintura com novidade e que ela não se assemelhe a nenhuma outra obra já vista (p. 13). Para o pintor e professor, é dever que uma tela não “traga à memória” outros quadros e que o autor tenha certo domínio sobre a temática para que a esboce de maneira original (p. 14). No entanto, produzir algo novo não consistiria, para Brocos, em retratar o inédito, mas perseguir um caráter próprio, produto do esforço imaginativo do artista em se apropriar de determinados assuntos, manter algum distanciamento daquilo que outrora havia o inspirado e produzir algo aparentemente diferente, “tanto na disposição como na expressão” (p. 91).

Talvez *A Redenção de Cam* (1895) “trapaceie” em alguns aspectos com os preceitos artísticos de seu próprio criador, tendo em vista as ligações com a imagística cristã e o diálogo com mitos religiosos, como Cam. Ainda assim, há de se considerar que mesmo remetendo ao imaginário construído entorno das representações de Maria entronada ou da Sagrada Família, os meios com que Modesto Brocos apresenta essas recorrências tornam a pintura, por seu tema e formas, totalmente originais. Isso significa pensar que a partir dos modelos e referências difundidas pela arte europeia, base de estudo do pintor, Brocos tenha vislumbrado brechas para reconstruir sua madona abasileirada, hipoteticamente produzida entre as inspirações de grandes mestres da arte ocidental e através da própria observação do artista em terras brasileiras.

Nesse sentido, “o objeto iconográfico nos permite entender não a maneira de sentir ou de pensar de um artista, mas a realidade intelectual que o circundava e sua ação sobre ela, da qual resultou, em sua obra, reflexo desta época” (VENTURA, 2018, p. 09). Da mesma forma,

a reflexão visual nos leva a organizar uma série de pensamentos sobre as escolhas pictóricas ou as intenções (BAXANDALL, 2006) dos artistas em seus contextos, ao mesmo momento que também lança atenção ao nosso próprio modo de interpretar o tempo. Acontece que aqui, o tempo não pode ser medido apenas pela cronologia progressiva ou pelos grandes acontecimentos bélicos e políticos da história. Ao lidarmos com as imagens, adentramos em espaços temporais e atemporais que, quase sempre, se lançam para fora do próprio tempo, quer dizer, de um ambiente da memória social que fixa determinadas representações e determinados gestos no imaginário coletivo e essas imagens retornam em períodos, sociedades e tempos diferentes, de maneira circular.

Aponta Malraux (1965) que se tratando de visualidades, uma obra apenas se concretiza pictoricamente com o reforço de outras imagens e que muitas vezes, uma pintura determinada tenta dialogar ou reconstruir modelos já estabelecidos. Para compreender melhor esse argumento, consideramos necessário apreender o conceito de iconografia do historiador da arte Panofsky (1991). O termo parte do anseio em classificar, coletar, enumerar, unir e/ou descrever a partir e com as imagens, temas e formas análogas. Com base no método iconográfico, arriscamos traçar pontes históricas e estabelecer possíveis origens de modelos, repetições e distanciamentos ou ainda, agrupar um conjunto específico de obras que viabilizem futuras interpretações.

Em geral, a iconografia aborda temáticas e expressões similares nas obras de arte. Diante do tema, Panofsky (1991, p. 48-49) avalia três unidades importantes: o “tema primário ou natural”, que diz respeito ao reconhecimento das formas, seja pela cor, linhas de desenho, materiais ou motivos artísticos; o “tema secundário ou convencional”, relacionado à ligação de determinadas colorações e traços em assuntos, personagens ou conceitos; e o “significado intrínseco ou conteúdo”, associado aos diferentes valores e distintos usos das imagens por sociedades e momentos históricos divergentes<sup>79</sup>. O autor exemplifica seu procedimento apoiado na figura de São Bartolomeu, um dos doze apóstolos de Jesus e recorrentemente representado com uma faca na mão. Para Panofsky (1991), caso o homem fosse elaborado na posse de qualquer outro objeto, não seria mais Bartolomeu, uma vez que desvincularíamos seus temas da obra.

Da mesma maneira, certas reproduções maternas aludem inevitavelmente à caracterização das madonas dentro e fora dos escritos bíblicos, em razão de retornarem aos mesmos elementos pictóricos e caracterizações imagéticas. Ao longo do tempo, muitas Marias

---

<sup>79</sup> O “significado intrínseco ou conteúdo” também está relacionado ao método iconológico e a construção interpretativa de significados, previamente considerado no nosso subcapítulo anterior.

foram produzidas na arte e a partir dos postulados do historiador Louis Réau, Pinto (2014) e Passos (2015), destacam quatro grupos de iconografia mariana da arte ocidental: a Virgem antes do nascimento de Jesus, simbolizada na figura de Imaculada Conceição; madona com o menino no colo, intitulada Maria em Majestade ou Maria em Ternura; as representações da Virgem Dolorosa, retratada como Virgem Piedosa ou de Pietá; e por último, Maria Tutora ou da Misericórdia do Rosário, representada pela instrução cristã e a catequização. Para nós, tocar no conjunto de madonas entronadas, ainda que pela superfície, é um movimento importante na tentativa de compreender a força histórica e imagética de pinturas como *A Redenção de Cam* (1895).

**Figura 24** - Pintura *Virgem Maria e o menino Jesus* (século II-III)



**Fonte:** *A Virgem Maria e o menino Jesus nas catacumbas* (século II-III) [corte].  
Roma: Catacombe di Priscilla.  
*In:* DOMENICI, 2018, p. 17.

**Figura 25** - Pintura *Nossa Senhora* (século V)



**Fonte:** *Nossa Senhora em Roma*, protetora dos romanos (século V) [corte].  
*In:* KOJIMA, 2017, p. 30.

**Figura 26** - Mosaico *Théotókos* (século VI)



**Fonte:** *Théotókos ou A Virgem Basilissa* (século VI) [corte].  
Ravena: Basílica de São Vital.  
*In:* PINTO, 2014, p. 185.

**Figura 27** - Pintura *Madonna de Kahn* (século XIII)



**Fonte:** *Madonna de Kahn* (século XIII) [corte].  
Washington: National Gallery of Art.  
*In:* BELTING, 2010, p. 473.



**Figura 28** - Pintura  
*Madonna em majestade*  
(1280-1286)



**Fonte:** Cimabué. *Madonna em majestade* (1280-1286) [corte]. Florença: Galleria degli Uffizi. In: COELHO, 2015, p. 213.

**Figura 29** - Pintura  
*Madonna com Menino e*  
*São João Batista* (1490)



**Fonte:** Sandro Botticelli. *Madonna com Menino e São João Batista* (1490-1500) [corte]. Rio de Janeiro: Casa Museu Eva Klabin. In: <<http://evaklabin.org.br/>>. Acesso em: 02 jan. 2022.

**Figura 30** - Pintura  
*Diotallevi Madonna* (1503)



**Fonte:** Rafael Sanzio. *Diotallevi Madonna* (1503) [corte]. Berlim: Bode-Museum. In: COELHO, 2015, p. 213.

**Figura 31** - Pintura  
*Madona e Criança*  
*entronados com*  
*Santos* (1504)



**Fonte:** Rafael Sanzio. *Madona e Criança entronados com Santos* (1504) [corte]. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art. In: COELHO, 2015, p. 213.

De designação italiana, madona significa Virgem Maria ou mãe de Deus. De acordo com a bibliografia aqui consultada, diferentemente de outras personagens bíblicas, Maria adquiriu uma infinidade de nomenclaturas de acordo com regiões e tempos diferentes. Algumas delas: Santíssima Virgem, Nossa Senhora, Santa Maria, Mãe de Deus ou Jesus, entre outras. É ela quem recebe o maior destaque feminino do culto católico e, segundo Carvalho (2011), a imagem é indissociável das devoções no cristianismo, ou seja, a crença na figuração materna da Virgem perpassa a fixação de sua própria dimensão corpórea, o que a torna visível para os fiéis e para os observadores das obras de arte, sem contar que no período medieval a catequização e a educação religiosa foram assiduamente transmitidas de forma visual.

As manifestações transcorrem os séculos, ainda que de diversas formas, dando possibilidades para se buscar desde estatuetas paleolíticas, deusas da antiguidade, Virgens paleocristãs nos mosaicos de Ravena, miniaturas e ícones bizantinos, Madonnas renascentistas, as Nossas Senhoras alegóricas propagadas pelo Barroco, as Virtudes clássicas, e as mulheres enigmáticas, ferozes, mortas e etéreas do Simbolismo (ZORDAN, 2017, p. 262).

Ainda que na diversidade, boa parte das representações marianas do ocidente foram manifestadas efetivamente nos séculos XII e XIII. Nesse contexto, a iconografia das madonas ganhou forma e força com a restauração da arquitetura europeia e o surgimento de novas catedrais (ROQUE, 2017), onde recorrentemente Maria se tornava padroeira e ganhava imgeticamente os vitrais, pinturas, esculturas e outras técnicas artísticas que contribuíram para o fortalecimento da personagem. Outro ponto fundamental para a consolidação do ícone da Virgem é que enquanto madona, foi e é retratada ao lado de Jesus, o que favoreceu sua ocupação em muitos espaços e a hierarquização de seu culto, em relação aos outros santos do catolicismo.

Acontece que nem sempre a iconografia mariana foi recepcionada pela Igreja com aceitação e desprovida de grandes impasses. Em primeiro momento, ainda no considerado cristianismo velho ou oriental, a imagem de Maria levantou alguns debates diante da impossibilidade de sua santificação, tendo em vista a insuficiência de milagres, trajetória bíblica esparsa e a falta de relíquias e objetos pessoais, aspectos importantes para a criação de mártires cristãos. Apesar disso, as discussões encontraram certo consenso na presença mitológica do próprio corpo da Virgem que teria subido aos céus em carne e alma como transposição para a eternidade (PASSOS, 2015). Ainda assim, a tradição bizantina retratou temáticas relacionadas a vida de Maria desde o século II (ROQUE, 2017), tendo Roma um papel considerável na difusão e propagação das representações sagradas da mãe de Cristo.

Mesmo diante de formas análogas e antecessoras, um registro, em específico, destruído em 1453 pelos Turcos na tomada por Constantinopla é, para Roque (2017), essencial na compreensão do tipo iconográfico das madonas e da consolidação de determinadas indumentárias e posturas. Chamada de *Theotókos*, do grego portadora de Deus, a obra retratava Maria com o menino Jesus no colo. Enquanto a mão esquerda amparava a criança, a direita apontava para o menino aludindo a ideia de apresentar o verdadeiro caminho para a salvação. Em resposta, Jesus acenava um gesto de benção. Apesar de irrecuperável, seu modelo serviu como ponte e foi transmitido principalmente pela arte ocidental, ressurgindo em muitas obras da posterioridade. Aqui, cabe destacar que a madona de *A Redenção de Cam* (1895) se ancora na mesma noção das representações de *Theotókos*, inclusive os lados e usos das mãos, a não ser pelo apontamento do dedo da mãe/Maria que já não parte para a criança, mas encontra no espaço o ventre da avó.

Outro diálogo com a pintura de Modesto Brocos é que na Espanha, local de origem do artista, o imaginário mariano tem origens na imagística pagã e nas culturas pré-cristãs, frequentemente vinculado ao culto da Grande Mãe da terra ou das Virgens Negras, como abordamos no último tópico. Depois, em tempos de colonização nos territórios americanos, Maria foi apoderada como espectro da perfectibilidade feminina e modelo a ser seguido nas colônias, mesmo sexualmente (PASSOS, 2015). O que, mais uma vez, nos leva a pensar na produção da própria pintura de 1895 e na inserção da mulher negra no centro do debate acerca de genealogia, cidadania ou futuridade brasileira.

Ao observamos obras de diversos tipos e importância, pensamos por figuras, esteticamente, por sensações. Sua persistência as torna ícones, suas insistentes aparições as fazem mito, seus nomes criam temáticas: as figuras parecem estruturais, mas há nelas forças que extrapolam as próprias formas. Nas relações de forças as figuras compõem crenças, valores, apelos, sentimentos e toda uma teia de significações e delineamentos plásticos que quebram com os significados morais. Nas figuras da Virgem há signos que envolvem drapeados, dobras, invaginações, linhas hiperbólicas que mostram mais um diagrama maleável do que uma estrutura onde variáveis de tempo e espaço com certa facilidade sejam referendados (ZORDAN, 2017, p. 256).

Diante disso, a convivência e sobreposição de tempos distintos nos faz refletir sobre a persistência de determinadas formas, representações e da noção de imagens sobreviventes a partir da iconografia das madonas europeias. Refletindo o tempo e a imagem, Warburg (2015) e posteriormente Didi-Huberman (2013) desenvolvem o conceito de *Nachleben*, sobrevida ou vida após a morte, em tradução livre do alemão. Nele, torna-se possível entender a reformulação de certas imagens não apenas como cópias ou reproduções, mas de um elemento de

sobrevivência da própria cultura. A sobrevivência das imagens recai na análise e reflexão crítica de que as visualidades, muitas vezes, estão encharcadas e carregam memórias de um passado-presente.

Podemos aqui falar da iconografia das madonas como um próprio elemento de *Nachleben*, visto que interligam a sobrevivência de determinados gestos, indumentárias, olhares e emoções em uma espécie de teia ou rede de imagens. Dessa forma, correlacionar a pintura *A Redenção de Cam* (1895) com a imagística cristã sobre a figura da Virgem Maria se aponta não pela busca em comprovar que Modesto Brocos se inspirou ou partiu de obras específicas (mesmo abordando seu amplo conhecimento sobre arte religiosa europeia nos próximos parágrafos), mas refletir que a própria imagem é capaz de construir e acessar espaços do pintor e do observador no inconsciente pessoal, ou seja, no nosso próprio banco de imagens cerebral e no imaginário coletivo, quer dizer, na apuração da imagem como parte do processo de subjetivação histórica.

Pensar por *Nachleben* ou pela sobrevivência das imagens é assimilar os “pontos de passagem ou parada (cristalizações, formas): de forças que vêm do passado e prosseguem, na superfície e/ou no subsolo, consciente e/ou inconscientemente” (WARBURG, 2015, p. 14). Em outras palavras, é captar um pequeno sopro de vida nas formas pictóricas e a partir dessas frestas, descortinar épocas, contextos e culturas antagônicas que de alguma forma se chocam no presente. Por essa perspectiva, imagens conservam uma lembrança ascendente e *A Redenção de Cam* (1895), nos “assombra” por reviver, através de seu jogo visual, algo remoto – uma herança das representações da Santa Maria e seu filho.



**Figura 32** - Pintura *A Redenção de Cam* (1895)



**Fonte:** Modesto Brocos. *A Redenção de Cam* (1895) [corte]. Óleo sobre tela. 199 cm x 166 cm. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.

**Figura 33** - Pintura *Madonna em Majestade com Santos* (1310)



**Fonte:** Giotto di Bondone. *Madonna em Majestade com Santos* (1310) [corte]. Têmpera sobre painel de madeira. Florença: Galleria degli Uffizi. In: COELHO, 2015, p. 213.

Apesar de algumas exceções posturais e físicas, a estrutura formal da iconografia das madonas e parte do êxito de sua sobrevida em tempos modernos, está na relação que a mãe desenvolve com o filho em cena. Entronada, a mulher é repetidamente caracterizada por uma feição serena enquanto envolve a criança com o próprio corpo. De acordo com Becker (1999), as cores empregadas nos trajes das figuras católicas estão repletas de significados e simbolizações. Por ele, entendemos que a cor azul, recorrente nas vestimentas de Maria, faz referência ao vínculo com o divino, significando perseverança, alicerce e fidelidade a Deus. Segundo Gage (apud LOTIERZO, 2013), a cor era reservada às imagens de maior veneração pelo cristianismo medieval, tendo em vista que a obtenção de seu pigmento carecia da extração de metais nobres e preciosos. Na pintura de Brocos, o antigo manto azul marinho dá vez ao xale listrado com pelo menos três tonalidades de azuis que revestem os ombros, braços e quadril da mulher.

Da mesma maneira, executado habitualmente recostado e balançando os pés (ROQUE, 2017), a criança ganha o branco e os tons mais claros nas vestes, representação da pureza, perfeição e luminosidade (BECKER, 1999). Com alguns ornatos em renda e fitilho azul, a roupa da criança de *A Redenção de Cam* (1895) é predominantemente clara e em alguns pontos, a iluminação resplandece sua coloração branca. Quem sabe não por acaso, o pequeno Jesus tropicalizado de Brocos seja tão similar às representações cristãs. O pintor escreveu em seu livro de 1933 que o personagem principal de um quadro necessariamente tem de ser o mais luminoso e posicionado ao centro da tela. Para ele, mesmo que os outros elementos de uma tela não estejam bem pintados ou produzidos, se o protagonista estiver enriquecido pelo desenho, “as outras, sem o estar, parecerão terminadas” (BROCOS, 1933, p. 92).

Ainda que a comprovação do contato de Modesto Brocos com a imagística das madonas cristãs não seja tão necessária, tendo em vista que essas representações impregnaram o imaginário ocidental, há de se considerar algumas passagens importantes em suas obras literárias de 1915 e 1933. Primeiro em *A Questão do Ensino de Bellas Artes* (1915), Brocos aponta a importância de Giotto di Bondone (1267-1337), relevante pintor e arquiteto italiano, para a produção de pinturas decorativas em igrejas<sup>80</sup>. Depois, em *Retórica dos Pintores* (1933), o artista retorna em Giotto, Sandro Botticelli (1444-1510) e Vittore Carpaccio (1465-1520) para apresentar alguns métodos de estímulo artístico.

Segundo Brocos (1933), antes de produzir uma pintura seria preciso investigar obras dos considerados mestres quatrocentistas, afim de incentivar a própria imaginação. Conta que quando esteve em Roma, conheceu artistas que passavam muitas noites observando revistas ilustradas e outras fontes de imagens até o esgotamento, posteriormente e carregados de inspiração, eles desapareciam para a feitura de suas telas. Desses processos, passou a refletir que autores do renascimento, reduto da criação de tantas madonas, tinham o poder de inspirar e dialogar artisticamente com o público. Daí em diante, cita a necessidade de todo o pintor criar uma coleção de gravuras e fotografias de tais obras, para recorrer e ativar a inspiração previamente.

Nesse aspecto, é instigante pressupor que o próprio Brocos poderia ter reproduções de alguma madona renascentista em sua coleção particular, imagens que possivelmente tenham o inspirado em 1895. Outro ponto significativo é que Carpaccio, citado pelo pintor, defendeu uma

---

<sup>80</sup> Para Brocos (1915), Giotto e outros expoentes da arte renascentista cuidavam de todos os processos artísticos e arquitetônicos das catedrais, como a pintura das cenas dos padroeiros e outros detalhes ornamentais. Como exemplo, o pintor cita a Basílica de São Francisco de Assis executada por Giotto na Itália. Em outros momentos, o próprio Brocos defendeu o ensino de artes decorativas na Belas Artes e o Frontão da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro foi idealizado por ele no começo do século XX.

pintura calculadamente harmoniosa, que agradasse os olhos do observador e introduziu detalhes naturalistas nas tramas religiosas (ACIDINI, 2013), elementos que similarmente comportam *A Redenção de Cam* (1895). Na prática, o pintor italiano transferiu as cenas e ações bíblicas para os cenários da vida urbana de seu período, a Veneza do renascimento europeu. Assim, ao pintar sua *Madonna e benção criança* (1505 - Figura 34), Carpaccio acrescentou ao fundo muitas torres altas, praças, animais, pontes e construções que remetem ao período medieval. Inevitável não pensar nas escolhas deixadas por Brocos no final do século XIX, ao vincular a mesma forma da iconografia mariana para o chão de terra batida, a parede de pau a pique, a palmeira e os componentes que sustentam um tom caipira e rural ao Rio de Janeiro naquele momento<sup>81</sup>.

**Figura 34** - Pintura *Madonna e benção criança* (1505)



**Fonte:** Vittore Carpaccio. *Madonna e benção criança* (1505). Washington: National Gallery of Art.  
*In:* ACIDINI, 2013, p. 187.

---

<sup>81</sup> O apontamento não é vago se ponderarmos que os artistas do oitocentos olharam e se inspiraram no período medieval e renascentista, tentando compreender ou produzir o seu próprio tempo (PESAVENTO, 2002).

A intertextualidade produzida por Modesto Brocos em 1895 se apresenta como uma manipulação de diversos elementos, diferentes usos e intenções borradas. Se olharmos sua apropriação apenas como determinada subversão religiosa, talvez inflamemos a interpretação e sobrecarreguemos a pintura com alguma nuance de anacronia; por outro lado, se somente romantizamos a imagem e sua forma, passivamente esconderemos seu contexto e a responsabilidade do ofício artístico. De apreciação complexa, *A Redenção de Cam* (1895) acaba por se tornar uma obra que arquiva muitas outras, como um espaço de reflexão histórica. Ainda assim e independente da leitura, o que não se pode negar é que o modelo mariano permanece vivo na arte, no quadro do pintor espanhol e no acervo mnemônico do expectador.

Como evidenciou a historiadora Capel, as “imagens não representam, imagens abrem uma série de perspectivas de correlações e possibilidades de leitura e associações” (2015, p. 353). Assim, o nosso objetivo foi o de apreender a sobrevivência das visualidades enquanto formas pensantes, das quais podemos refletir e capturar a sobreposição de camadas de tempo que se movem (passivamente ou não) em comunhão. A persistência dessa sobrevida, componente inicial do esforço de Warburg (2015), seu *Atlas Mnemosyne*<sup>82</sup> e o propósito do estudo histórico visual, é também um conhecimento que se lança para o espaço da memória, uma vez que a obra de arte é possuidora de lembranças e especificidades de tempo. Nesse sentido, a imagem provoca o atravessamento da própria história como habitualmente a conhecemos (DIDI-HUBERMAN, 2015), uma conexão do passado com os nossos possíveis presentes.

Por sua materialidade, o quadro *A Redenção de Cam* (1895) é capaz de desencadear muitos pensamentos e interpretações, contudo, é importante frisar que essas leituras nascem da tela, mas especialmente do seu contato com o observador. Isso também significa pensar que muitas dessas reflexões não podem ser desassociadas do universo cultural de seu analista, seus meios e a geração da qual pertence (COLI, 2008). Tal apontamento é necessário para distanciar o quadro de uma possível representação ou evidência histórica, como demonstramos na introdução deste capítulo. Em outras palavras, apesar da pintura produzida por Brocos no final do dezenove apresentar aspectos da própria realidade, ela é insuficiente para sintetizá-la, ou seja, a obra não pode ser vista como uma continuidade da devoção às figuras marianas, nem

---

<sup>82</sup> Em um mundo tão imagético, o mergulho de Aby Warburg entre 1924 e 1929 consistiu em arquivar imagens de diferentes técnicas, tempos e métodos em pranchas/painéis. O exercício histórico se orientou a partir de imagens que migravam de uma época para a outra, criando pontes seculares, padrões recorrentes, aproximações, similaridades e distanciamentos estéticos entre a Antiguidade Clássica e o Renascimento Italiano. O nome da pesquisa retorna à Mnemósine, deusa grega representante da lembrança e da memória.

tampouco, sobre o dito projeto de branqueamento da população brasileira, uma vez que as imagens não são um reflexo puro da sociedade, são montagens que podem, inclusive, distorcer o mundo (BURKE, 2004).

Por fim e assim como a historiadora Mauad em seus estudos fotográficos, compreendemos as obras de arte “como um ato simbólico e as imagens nascem da necessidade de simbolização” (2014, p. 115). Nesse sentido, o trânsito visual aqui proposto, nasce como uma tentativa de apontar *A Redenção de Cam* (1895) enquanto uma imagem que recicla um modelo pictórico já estabelecido. Ao dialogar com as representações iconológicas e iconográficas da Virgem Maria, a tela desabrocha uma experiência de rememoração, um movimento análogo capaz de construir pontes no tempo e se tornar um espaço privilegiado de observação histórica. Entre tantas histórias e diálogos dentro e fora de suas molduras, a tela produzida por Modesto Brocos em 1895 provoca do observador aquilo que apenas a imagem, por suas especificidades, é capaz de historicizar e dizer.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“A grande vantagem de pensar por imagens é pensar a ideia da função produtora das imagens. Elas são reflexo e ao mesmo reflexividade. A arte muitas vezes está à frente, apontando o caminho, e nós estamos atrás.”*

Lilia Schwarcz, 2015

**Figura 35** - Fotografia sebo em Ribeirão Preto (2020)



**Fonte:** Sebo em Ribeirão Preto-SP (2020). Acervo pessoal.

**Figura 36** - Fotografia Museu da Catedral de Valência (2017)



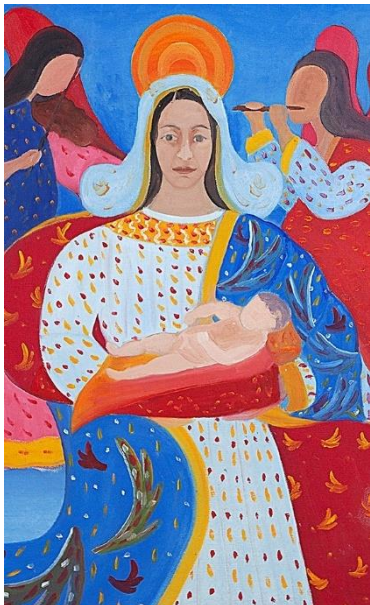
**Fonte:** Museu da Catedral de Valência na Espanha (2017). Acervo professor Alcides Freire Ramos.

**Figura 37** - Fotografia casa da Dany (2021)



**Fonte:** Casa da Dany, São João Batista do Glória-MG (2021). Acervo pessoal.

**Figura 38** - Pintura *Nossa Senhora* (1964)



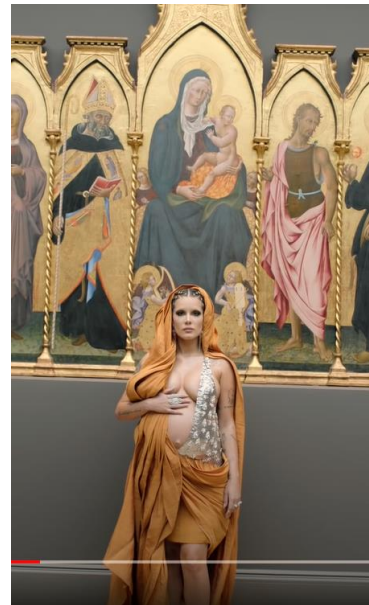
**Fonte:** Djanira da Motta e Silva. *Nossa Senhora* (1964). São Paulo: Galeria Frente.

**Figura 39** - Pintura *A Madonna de Port Lligat* (1949)



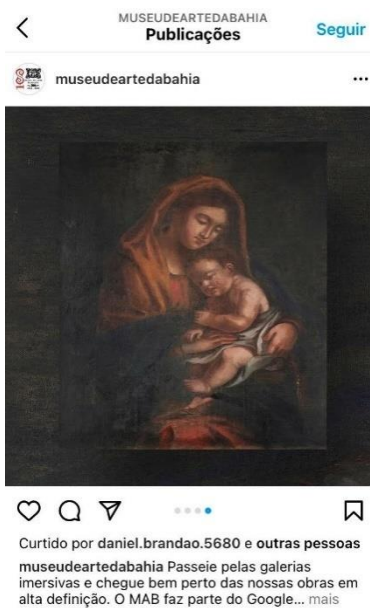
**Fonte:** Salvador Dalí. *A Madonna de Port Lligat* (1949). Milwaukee: Universidade Marquette.

**Figura 40** - Vídeo cantora Halsey (2021)



**Fonte:** *HALSEY UNVEILS ALBUM ARTWORK* (2021). Reprodução da rede social Youtube.

**Figura 41** - Postagem na rede social *Instagram* (2021)



**Fonte:** Museu de Arte da Bahia. Reprodução da postagem na rede social *Instagram* (2022).

**Figura 42** - Vídeo *Santa Missa* (2022)



**Fonte:** Santa Missa na Solenidade de Maria Santíssima Mãe de Deus (2022). Reprodução da rede social Youtube.

**Figura 43** - Fotografia capela em Itabirito (2022)



**Fonte:** Capela Itabirito-MG (2022). Acervo pessoal.

De que maneira uma imagem permanece viva? Talvez uma imagem permaneça viva por seu contato com outras imagens na teia que habitualmente chamamos de história. Uma rede costurada e interligada por muitos movimentos análogos, distanciamentos, aproximações temporais, afinidades ou resistências estéticas diante de suas antigas formas. Com o olhar atento, o observador toca uma pequena parte desse remendo que permanece imageticamente nele e persiste no mundo. Durante o período desta pesquisa, nos deparamos reiteradamente com a imagem e o modelo mariano em diferentes ocasiões e momentos, o que nos voltava, pouco a pouco, para as formas estabelecidas na própria *A Redenção de Cam* (1895) e para uma abordagem histórica visual amparada na não linearidade do tempo.

Nesse breve diário de imagens, primeiro nos esbarramos com a capa do disco *NunSexMonkRock* (1982) da cantora alemã Nina Hagen em um sebo na cidade de Ribeirão Preto, a caminho para a matrícula no curso do PPGHI-UFU em 2020 (Figura 35); durante as aulas da disciplina *Seminário de Pesquisa em Linguagens, Estética e Hermenêutica* do mesmo programa, o professor Alcides Freire Ramos compartilhou uma fotografia de sua visita ao Museu da Catedral de Valência, uma madona do leite (recorrente nas representações da Virgem) na cidade de Valência, viagem realizada por ele no ano de 2017 (Figura 36); ela também estava na casa da avó da minha amiga Dany, uma reprodução da madona de Casaluce, padroeira da mesma cidade italiana e personagem antiga de adoração para os imigrantes italianos de São Paulo, especialmente na região do Brás (Figura 37); de novo, o modelo mariano ressurgiu nas nossas pesquisas sobre arte durante os últimos meses, principalmente nas apropriações da pintora brasileira Djanira da Motta e Silva e do espanhol Salvador Dalí (Figura 38 e 39); retornou ao nosso cotidiano pelo vídeo de divulgação do álbum da cantora norte-americana Halsey, em 2021. Grávida, a artista caminhou pelo Museu Metropolitano de Arte em Nova Iorque em busca de representações maternas de Maria. No plano-sequência, a cantora observa fixamente treze pinturas da Virgem entronada enquanto passeia pelas salas do museu. No final, ela mesma se personifica como uma madona com o filho já nascido no colo na capa do disco, imagem “inaugurada” no saguão da instituição pela própria Halsey (Figura 40); ainda no final do ano de 2021, o Museu de Arte da Bahia produziu uma série de conteúdos em suas redes sociais como forma de comemoração ao natal. Das sete publicações do *#dezembronatalino* da fundação, cinco apresentavam as pinturas de madonas do acervo (Figura 41); em seguida, no primeiro dia do ano de 2022, feriado pela paz mundial e solenidade para Maria Santíssima, por parte do catolicismo, o Papa Francisco defendeu o fim da violência contra as mulheres em sua mensagem de ano novo. Para isso, recorreu e apontou em muitos momentos da missa para uma



pintura da Virgem com a criança no colo, imagem colocada no canto esquerdo da Basílica de São Pedro no Vaticano (Figura 42); por último, ela também estava procurando pelos nossos olhares no altar de uma capela na região rural do município mineiro de Itabirito (Figura 43). De diferentes maneiras e por usos dissemelhantes, uma imagem sobrevive por se acoplar em outras imagens (DIDI-HUBERMAN, 2013).

*A Redenção de Cam* (1895) se torna parte dessa teia histórica ao dialogar com a iconografia da Virgem, mesmo que aparentemente seu autor a empregue de forma satírica. Aqui, a madona brasileira produzida por Brocos abriu uma brecha para questionarmos a legitimidade na formação de famílias interracialias no século XIX. Imersos nos movimentos imagéticos de Maria, produzimos o terceiro capítulo desta dissertação concluindo que as uniões mistas levantaram muitos debates na sociedade daquele período. No momento de produção da tela de Brocos, ou seja, o pós-abolição e os primeiros anos republicanos, a imagem possivelmente convidava o espectador a observar e inserir a população negra em alguma existência formal da realidade, assim como habitualmente vistas no cotidiano carioca, mas ainda assim, sua representação se inclinava para uma positividade da mestiçagem no sentido de aproximação da brancura da pele e não o contrário, ainda que a criança exerça seu elo com a avó, personagem mais retinta da tela.

Da mesma forma, o título da pintura se torna alegórico. Diante dele, construímos nosso segundo capítulo considerando que a tela produzida em 1895 se abre como uma grande caixa de histórias e estórias, sempre no plural. Cam, Maria, Sagrada Família, Sant'Anna, Sagrada Parentela, Santas Mães, teorias evolucionistas, darwinismo social, determinismo biológico/geográfico, cotidiano brasileiro, entre outros muitos elementos teoricamente incompatíveis, contornam a obra e relatam o movimento de Modesto Brocos em conectar o universo religioso, ou seja, parte de sua própria formação e reflexão artística, com os meios biológicos e científicos de seu período, esforço de adaptação do artista em participar da modernidade de sua época.

Assim, no primeiro capítulo desta pesquisa defendemos a ideia de avistar Modesto Brocos como um produto e um produtor de seu tempo. Desse modo, entendemos que o contexto histórico do indivíduo é inegavelmente importante, mas em sociedade, sujeitos também produzem, constroem e refazem essas métricas preestabelecidas. Por seu trânsito de pensamentos, o pintor galego naturalizado brasileiro se mostrou um sujeito elástico de muita complexidade e ambivalência, espaço para inclusive refutar certa binaridade histórica. Historiadores como Levi (2006), Loriga (2011) e Schmidt (2000 e 2004), contribuíram para a nossa análise e a reflexão de uma figura brocosiana que habita o entre fronteiras: em meio a

Europa e o Brasil, entre os séculos XIX e XX, entre a aristocracia e o liberalismo, os dogmas religiosos e as novas burocracias do Estado, os antigos fundamentos artísticos e as tendências do mundo das artes.

Como reflexão geral, apontamos que uma imagem permanece viva por sua conexão com o mundo, sua relação com outras obras físicas ou mentais e sua interação com o tempo, formas capazes de engendrar ao seu observador um espaço de ruminação e de elaboração de pontes históricas. Em contato com *A Redenção de Cam* (1895), somos colocados de frente para uma cena familiar que tem tom realista e quase fotográfico, mas que em profundidade, possivelmente se revela como um diálogo de seu produtor, Modesto Brocos, com a biologia e as hipóteses de seu tempo. O curioso e emblemático desse processo, se situa no caminho e nas fórmulas que o artista recorreu para viabilizar sua produção, seja pela forma imagística das virgens, dos mitos bíblicos ou dos tipos corporais comuns ao cotidiano brasileiro daquele período para expor pictoricamente um registo do pós-abolição, o que também inclui a ficção.

Entre tantas caixas contemporâneas e preestabelecidas de leitura, como de “pintura academicista” ou “obra racista”, a tela do final do dezenove também pode ser vista por outros prismas, em algumas potencialidades, como no nosso terceiro capítulo. Apesar de afetar e incomodar os nossos olhos, é preciso tentar estabelecer um limite ao julgamento se pensarmos nas bases estruturais da nossa própria sociedade, tendo em vista que a escravidão esteve mais de trezentos anos constituída na legislação e, na passagem do século, grandes centros intelectuais e culturais, como as academias e faculdades, difundiram amplamente as teorias raciais e evolucionistas, influenciando obras literárias e plásticas, como também nossos modos de lidar com o outro e com o futuro nacional.

Há de se considerar, inclusive, que diferentemente de outros sujeitos de seu período, o próprio Brocos não deixou de forma tão delineada seu pensamento sobre a sociedade brasileira. Nesse sentido, sua possível defesa ao embranquecimento racial acompanhou este trabalho mais no sentido da dúvida, do que da afirmação. É a interrogação no título desta dissertação. Confessar a incerteza diante de um quadro e um artista, semelhantemente complexos, se torna uma escolha para até mesmo não cometer algum tipo de anacronismo, injustiça histórica ou apagamento do próprio patrimônio do pintor, produtor de obras com representações de figuras negras em um momento escasso da temática, do empenho em discutir as reformas no ensino de artes no país, de seu vanguardismo quanto o desenvolvimento do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e das técnicas artísticas, como a xilogravura. Na mesma medida, reafirmamos que esta dissertação trabalhou apenas com uma pintura de Modesto Brocos, fragmento incapacitado de condensar o pensamento integral de seu produtor.

É preciso entender também que em circulação, a obra ganha um pensamento e uma dinâmica própria. Por inúmeros motivos, como a apropriação do médico João Baptista de Lacerda e seu artigo em 1911, pela crítica moderna ou por nossas discussões contemporâneas, *A Redenção de Cam* (1895) foi habitualmente apreendida como ilustração dos debates acerca da imigração, da miscigenação, da política ou dos projetos republicanos e do racismo brasileiro. Sem grandes dificuldades e apoiados em certas evidências históricas, acabamos por tornar a pintura um fantasma ou uma representação inflada dela mesma e, enquanto expectadores, talvez nos esqueçamos do essencial: olhar para a imagem de forma mais cuidadosa e tentar observar a sua movimentação nos últimos cento e vinte e sete anos, tempo de sua primeira exibição ao público nos Salões de Belas Artes.

Ao mesmo tempo, isso significa igualmente não deslembrar o esforço e o investimento intelectual de Modesto Brocos em elaborar um título e um cenário tão figurativos e singulares. Quando cria uma reversão da maldição do mito bíblico de Cam, o pintor toca e mobiliza, inconscientemente ou não, muitas outras camadas de tempo. Diante de sua pintura, paira o peso de muitos séculos de construção da alteridade, do poder religioso, da influência científica e de reflexões que ultrapassam suas próprias medidas físicas. Da mesma forma, não é possível fugir das escolhas do próprio autor. Ao posicionar a figura mais clara do quadro no centro da cena de uma família miscigenada cercada pelo afeto, a narrativa não é capaz de esconder algumas hierarquias sobre raça e gênero. *A Redenção de Cam* (1895) é mistura, mas em certa medida, se apresenta também como separação.

**Figura 44** - Pintura *Sobre a vida II* (2016)



**Fonte:** Anderson Santos. *Sobre a vida II* (2016). Óleo sobre tela. 100 x 100 cm. Salvador: Exposição *Pertencentes*, Museu de Arte Moderna da Bahia.

Em inúmeros momentos da escrita deste trabalho, fantasiamos algumas possibilidades de leitura e pensamos nas viabilidades de escolhas empregadas na tela. Inevitável a indagação: se a criança alva carregasse em seu corpo as características físicas da mãe ou da avó, como e quais interpretações tiraríamos no presente? Mesmo com certo receio, é o que encontramos em *Sobre a vida II* (2016), pintura do artista baiano Anderson Santos. Produzida mais de cem anos depois da obra de Modesto Brocos, dado importante e que significa muito nessa correspondência anacrônica, há de se considerar que existem outras oportunidades e possibilidades de estabelecer representações em torno das uniões interracialis.

Na arte de Santos, um retrato de sua própria família, a criança se aproxima fenotipicamente bem mais dos traços do pai e pela investigação racial, a tela ainda levanta algumas incertezas acerca da cor de pele do próximo filho, ainda gestado na barriga da mãe. Retratada por um ambiente de mudança, a pintura exhibe malas, embrulhos e caixas que possivelmente dialogam com a transformação do espaço físico e familiar, como igualmente da

vida do próprio artista. Um elemento também é significativo na leitura: o papel pardo amassado na parte posterior da cabeça da criança que termina por emoldurar o canto direito da tela. Sabe-se que a cor e o termo pardo são recorrentes na classificação de populações mestiças e faz parte da categorização dos censos brasileiros desde a década de 1870. Ao associar as duas pinturas, talvez seja possível refletir novos horizontes e pensar que a “redenção” de Santos passa pelo não apagamento de sua herança cultural e da vinculação com seus próprios traços físicos.

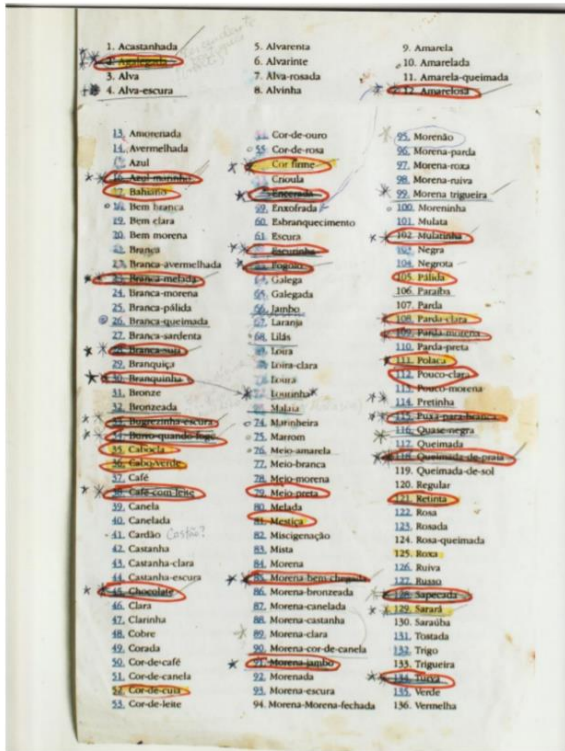
Para além das ações institucionais e fabricações políticas, o fato é que a noção de humanidade enquanto sinônimo da brancura da pele, internalizou psicologicamente em parte da população brasileira um sentimento histórico de inferioridade e ânsia pela aproximação com a tonalidade de pele vista como a ideal. A indefinição ou a multiplicidade sobre como lidar com a cor/raça é tamanha que na *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua* do IBGE em 1976, os brasileiros se autodeclararam em 136 cores diferentes. A listagem é importante no estudo racial do país, na medida em que nos possibilita fazer uma mediação com o projeto de amenização da africanidade a partir da miscigenação sistemática.

Se na atualidade as pesquisas do Instituto partem apenas da autodeclaração de 5 cores (preta, parda, branca, indígena ou amarela)<sup>83</sup>, na década de 1970 tonalidades como “branca-melada”, “branca-morena”, “branca-queimada”, “branca-suja”, “morena-clara”, “parda-clara”, “puxa-para-branca”, entre muitas outras na gama de mais de cem nomes, revelavam o esforço da população em compreender raça como espaço da própria identidade.

#### **Figura 45 - Série *Polvo* (2013)**

---

<sup>83</sup> Disponível em: <<https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18319-cor-ou-raca.html>>. Acesso em: 20 out. 2021.



Fonte: Estudos e caixa de tons para *Tintas Polvo*. In: SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 340-341.

A artista plástica Adriana Varejão faz uma apropriação da mesma lista para criar sua série *Polvo* em 2013. A escolha do molusco marinho como nome e logomarca da obra aparece como referência por sua capacidade de soltar jatos de tinta em momentos de predação ou defesa, destacando também que tal tintura tem como matéria-prima a melanina, mesma substância capaz de colorir a pele humana. Varejão retorna à listagem do IBGE para escolher 33 cores e transformá-las em tintas de uso artístico. Desse processo, as tintas e seus respectivos tubos/nomeações são dispostas em uma caixa de madeira e acompanham paralelamente uma série de autorretratos da artista. Nas imagens, a artista aparece opaca e quase sem cor. O uso das *Tintas Polvo* se dá em blocos ou desenhos gráficos específicos nas peles das figuras. Pela experimentação e o estudo cromático, apreendemos a cor da pele enquanto raça social, entendendo ainda essa noção como uma construção que acontece na cultura e impacta na forma como nos reconhecemos individual e coletivamente.

Para mais, o que as leituras das obras de Varejão, Santos e Brocos substanciam é o impacto do desarranjo racial criado no país desde os seus períodos coloniais. Como já abordamos nesta pesquisa, as discussões em torno de cor, raça e de mistura racial provocaram, e ainda provocam, conflitos e intensas disputas na sociedade brasileira. Não por acaso, a família miscigenada produzida pelo artista galego em 1895, foi analisada pela crítica de seu período

como um assunto que se manifestava no cotidiano, mas que merecia um trato delicado por sua não aceitação na “ordem geral das coisas”<sup>84</sup>. Muitas décadas depois e apesar dos avanços sociais, não é difícil nos depararmos com a crescente no número de casos e denúncias de racismo, violência que ainda nos estrutura e condiciona. Durante a escrita desta dissertação, uma petição virtual requisitava a proibição de uniões interracialis no Brasil, sob a alegação de evitar a criação de famílias “instáveis e fracas”<sup>85</sup>. Não que as situações e as épocas sejam semelhantes, muito pelo contrário, no entanto, a atividade em debater raça ou examinar as relações mistas com certa suspeição ainda permanece.

Por último, seja pela nossa inexperiência artística ou pela imaturidade na escrita histórica, poucas vezes nos deparamos com imagens tão emblemáticas como *A Redenção de Cam* (1895). Aqui, sua engenhosidade foi espaço para reflexões e exercícios históricos, como se a qualquer momento fosse possível retirar mais um assunto da caixa de muitas histórias tecidas pela pintura. A tela de Brocos tem o potencial de abrir muitos mundos e ainda assim, criar pontes entre eles. Consideramos que os objetivos foram concluídos na medida em que tentamos reunir, sintetizar e aprofundar os elementos produzidos pela bibliografia consultada, ou ainda, pela tentativa de evidenciar o quadro do final do dezenove por suas historicidades e seus muitos diálogos com o mundo.

Mesmo que Modesto Brocos tenha se utilizado de formas e movimentos corporais que aludem à iconografia das madonas, ícone tão popular na comunicação do mundo ocidental, sua mensagem ainda é borrada e impalpável para as nossas interpretações. Como uma carapaça, título e cenário se ligam ao religioso, no entanto, o tema da obra se volta reiteradamente bem mais para o tempo de sua produção. Inclinação para a ciência por seu conteúdo geneticista, talvez a brancura da pele do bebê em *A Redenção de Cam* (1895) tivesse menor importância, caso a racialidade não fosse fabricada historicamente por códigos que unem moral, intelectualidade, imaginário e estética, uma construção de sentidos e subjetivação que é também chave para compreender como a cor negra se tornou metáfora da origem africana no Brasil. A redenção

---

<sup>84</sup> Escreve o autor da crítica em 1895: “No desenvolvimento do assunto, é pouco claro; a ideia que o artista teve em mente traduzir, não transparece à primeira vista, nem se entende sem explicação; quem o observar, não compreenderá que o tema é a redenção de uma raça (...) o assunto em si é pouco delicado para ser assim publicamente tratado; **envolve fatos sociais que realmente se dão, mas que não são aceitos na ordem geral de coisas. Fere preconceitos ainda arraigados em muitos espíritos e, para ser compreendido, demanda explicações demasiadamente delicadas para serem franca e claramente expostas.** Na nossa opinião representa apenas um simples episódio que ocorre na nossa vida social, mas sem constituir normalidade e **ao qual se deu um título ruidoso, a nosso ver inadequado.**” NOTAS SOBRE ARTE. In: *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 7 set. 1895, p. 02, grifos nossos.

<sup>85</sup> Notícia disponível em: <<https://www.metropoles.com/brasil/peticao-contr-o-casamento-interracial-no-brasil-sera-investigada>>. Acesso em: 04 jan. 2021.

proposta pelo pintor parece estranhamente dialogar com esses significados, mesmo assim, sozinha, a tela de 1895 não traduz a história de um século, aborda pela metade os assuntos sobre miscigenação, não abarca por completo o que evocamos hoje como racismo, nem tampouco pode ilustrar um projeto dito nacional em sua totalidade. A imagem ainda é uma imagem, dinâmica pela maneira como nos afeta e aberta para futuras hipóteses.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### FONTES

BROCOS, Modesto. **A Questão do Ensino de Bellas Artes**. Seguido da Crítica sobre a Direção Bernardelli e Justificação do Autor. Rio de Janeiro: 1915.

BROCOS, Modesto. **Viaje a Marte**. Valencia: Arte y Letras, 1930.

BROCOS Y GOMEZ, Modesto. **Retórica dos Pintores**. Rio de Janeiro: Typ. D'A Indústria do Livro, 1933.

NETTO, Coelho. A redempção de Cham – Fantasia Symbolista (a proposito do quadro de Modesto Brocos). *In: Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de setembro de 1895, p. 01-02. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/103730/per103730\\_1895\\_B00231.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/103730/per103730_1895_B00231.pdf)>. Acesso em: 08 dez. 2021.

FANTASIO. Fantasio na Exposição II: A Redenção de Cham. *In: Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 05 de setembro de 1895, p.01. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730\\_03&Pesq=BROCOS&pagfis=12647](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_03&Pesq=BROCOS&pagfis=12647)>. Acesso em: 17 jul. 2021.

LACERDA, João Batista de. **O congresso Universal das Raças reunido em Londres (1911): apreciação e comentários**. Rio de Janeiro, 1912. Disponível em: <<https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/16/1/0023%20ocr.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

NOTAS SOBRE ARTE. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 07 de setembro de 1895, p.02. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=NOTAS\\_SOBRE\\_ARTE.\\_Jornal\\_do\\_Commercio%2C\\_Rio\\_de\\_Janeiro%2C\\_7\\_set.\\_1895%2C\\_p.2.](http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=NOTAS_SOBRE_ARTE._Jornal_do_Commercio%2C_Rio_de_Janeiro%2C_7_set._1895%2C_p.2.)>. Acesso em: 04 jan. 2022.

TAINÉ, Hipólito. **Historia de la literatura inglesa**. Madrid: La España Moderna, 1939.

### SITES

Biblioteca Provincial - Deputación da Coruña. **Familia Brocos**. Disponível em: <<http://deputaciondacoruna.tubiblioweb.com/fondos-patrimoniais/familia-brocos/>>. Acesso em: 13 out. 2020.

Num Brasil 'nervoso', papel do museu é fundamental, diz Lilia Schwarcz. MARTÍ, Silas. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 26/08/2015. Fragmento de entrevista permitido para reprodução pela Folhapress - Agência de Notícias do Grupo Folha. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/08/1673862-num-brasil-nervoso-papel-do-museu-e-fundamental-diz-lilia-schwarcz.shtml>>. Acesso em: 19 mai. 2021.

“O racismo é uma problemática branca”, diz Grada Kilomba. Entrevista da escritora e artista para a Carta Capital em 2016. **Carta Capital**. 03/03/2016. Disponível em:

<<https://www.cartacapital.com.br/politica/201co-racismo-e-uma-problematICA-branca201d-uma-conversa-com-gradA-kilomba/>>. Acesso em 29 jul. 2021.

## BIBLIOGRAFIA

ABRÃO, Janete. Construções discursivo-ideológicas e históricas da identidade nacional brasileira. *In: Documentos de Trabajo* (IELAT, Instituto Universitario de Investigación en Estudios Latinoamericanos), ISSN-e 1989-8819, Nº. 81, 2015, págs. 1-38. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5277563>>. Acesso em: 12 out. 2020.

ACIDINI, Cristina. **Mestres do renascimento**: obras primas italianas. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2013.

AGAMBEN Giorgio. O que é um dispositivo? *In: O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009, p. 25-55.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALVES FERREIRA, Mário César; DANTE CORREIA ROCHA, Zenaide de Fátima; OLIVEIRA, Marilu Martens. Ensinando história: produção de uma sequência didática sobre as representações do negro no Brasil. *In: Revista Polyphonia*, v. 27, n. 1, p. 591-607, 15 jul. 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.5216/rp.v27i1.42334>>. Acesso em: 22 out. 2020.

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. **Onda negra, medo branco**: o negro no imaginário das elites – século XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BARROS, Zelinda dos Santos. **Casais inter-raciais e suas representações acerca de raça**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, 2003.

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

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**: a experiência vivida. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**: fatos e mitos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BEAUVOIR, Simone de. **Por uma moral da ambigüidade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BECKER, Udo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Paulus, 1999.

BELTING, Hans. **Semelhança e Presença**: A história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

BENJAMIN, Walter. As Teses sobre o Conceito de História. *In*: **Obras Escolhidas**. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 222-232.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. *In*: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (Orgs.). **Psicologia social do racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 25-57.

BERQUÓ, Elza. **Nupcialidade da população negra no Brasil**. São Paulo: NEPO/UNICAMP, 1987.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BITTENCOURT, Renata. **Modos de negra e modos de branca**: o retrato “baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX. Dissertação (Mestrado em História da Arte e Cultura) - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.  
<https://doi.org/10.20396/eha.2.2006.3629>

BOEHRER, George. **Da Monarquia à República**: história do partido republicano no Brasil. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

BOLSANELLO, Maria Augusta. Darwinismo social, eugenia e racismo “científico”: sua repercussão na sociedade e na educação brasileira. *In*: **Educar em Revista**, n. 12, p. 153–165, dez. 1996. Disponível em: < <https://doi.org/10.1590/0104-4060.166>>. Acesso em: 25 abr. 2020

BORGES, Juliana. **Encarceramento em massa**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. Sob o signo de Cam. *In*: NOVAES, A. (Org.). **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 246-272.

BRITO, Luciana da Cruz. Uma nação de “Blend of colors”: o olhar dos abolicionistas norte-americanos sobre amalgamação (ou miscigenação) no Brasil e Estados Unidos. *In*: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho 2011. Disponível em: <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308062332\\_ARQUIVO\\_UmanacaodeBlendofcolors.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308062332_ARQUIVO_UmanacaodeBlendofcolors.pdf)>. Acesso em: 17 set. 2021.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: Edusc, 2004.

CADORIN, Mônica de Almeida. **A Pintura de retratos no século XIX: Victor Meirelles**. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Centro de Letras e Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio De Janeiro. Rio de Janeiro, 1998.

CAPEL, Heloisa Selma Fernandes. ARTÍFICE DA TRADIÇÃO: MODESTO BROCCOS Y GOMEZ (1852-1936) NO DEBATE SOBRE A IDENTIDADE NACIONAL. *In*: **Fênix** -

**Revista de História e Estudos Culturais**, v. 11, n. 2, p. 1-16, 15 dez. 2014. Disponível em: <<https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/598/568>>. Acesso em: 04 mar. 2021.

CAPEL, Heloisa Selma Fernandes. Da figuração à fulguração do detalhe: apropriações da imagem na crítica de gonzaga-duque a modesto brocos y gomez (1852-1936). *In*: **Confluence. Rivista di Studi Iberoamericani**, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 351-362, 2015. DOI: 10.6092/issn.2036-0967/5410. Disponível em: <<https://confluence.unibo.it/article/view/5410>>. Acesso em: 4 mar. 2021.

CAPEL, Heloisa Selma Fernandes. DIÁLOGOS INVEROSSÍMEIS IMAGENS DO NEGRO NA POÉTICA UTÓPICA DE MODESTO BROCOS Y GOMEZ (1852-1936). *In*: **Afro-Ásia**, núm. 51, 2015, pp. 119-139. Universidade Federal da Bahia Bahía, Brasil. Disponível em: <<https://doi.org/10.9771/aa.v0i51.17654>>. Acesso em: 04 mar. 2021.

CAPEL, Heloisa Selma Fernandes. Las Hermanas Humanitárias: Sexo, Ironia e Transgressão em Modesto Brocos (1852-1936). *In*: Anais do XXXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte e Erotismo - prazer e transgressão na história da arte. **Anais eletrônicos...** Florianópolis-SC 16-20 de outubro de 2018. Disponível em: <[http://www.cbha.art.br/coloquios/2018/anais/2018\\_anais\\_cbha.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2018/anais/2018_anais_cbha.pdf)>. Acesso em: 20 ago. 2020.

CAPEL, Heloisa Selma Fernandes. MEMÓRIAS DA DEFESA DE LUGO (1887): COSTUMBRISMO E REGIONALISMO EM MODESTO BROCOS (1852-1936). *In*: **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, v. 15, n. 1, 23 set. 2020. Disponível em: <<https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/439>>. Acesso em: 04 mar. 2021.

CAPEL, Heloisa Selma Fernandes. Modesto Brocos e os modelos de formação artística: defesa das artes profissionais na Primeira República (1890 – 1915). **Modelos na arte. 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro**. Anais eletrônicos do VII Seminário do Museu D. João VI. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2017. Disponível em: <<https://entresseculos.files.wordpress.com/2017/10/anais-modelos-na-arte.pdf>>. Acesso em: 04 mar. 2021.

CAPEL, Heloisa Selma Fernandes; WITEZE JUNIOR, Geraldo. Performances híbridas no pensamento utópico de Modesto Brocos y Gomez (1852-1936). *In*: **Estudos Ibero-Americanos**, v. 38, n. 2, 31 dez. 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.15448/1980-864X.2012.2.12071>>. Acesso em: 04 mar. 2021.

CAPEL, Heloisa Selma Fernandes. REDENÇÃO DE CÃ E A PINTURA DE CASTAS SOB O DIÁLOGO DO SABER-MONTAGEM: GESTUALIDADES AMBÍGUAS NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (RJ) E NA COLEÇÃO DO GABINETE DE HISTÓRIA NATURAL DE MADRID. **Anais do VIII Seminário do Museu D. João VI / IV Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX** [edição digital], 08-10 novembro 2017, Rio de Janeiro (RJ), Brasil; organizado por EBA/PPGAV e Museu D. João VI – Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <[https://entresseculos.files.wordpress.com/2018/01/anais\\_verse3a3o-3\\_2018.pdf](https://entresseculos.files.wordpress.com/2018/01/anais_verse3a3o-3_2018.pdf)>. Acesso em: 04 mar. 2021.

CAPUTE, Álvaro Aleixo Martins. **Pintura de Temática Religiosa: uma abordagem introdutória a partir das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes – 1840 e 1884**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz De Fora. Juiz de Fora, 2018.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *In: Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003, p. 49-58.

CARVALHO, António Maria Romeiro. Virgem Negra, Maria Madalena e Nossa Senhora da Conceição: a continuidade de um culto pagão. *In: AÇAFA On-Line*, nº 4, Associação de Estudos do Alto Tejo, 2011. Disponível em: <[https://www.altotejo.org/acaafa/docsn4/Virgem\\_Negra\\_Maria\\_Madalena\\_N\\_S\\_Conceicao.pdf](https://www.altotejo.org/acaafa/docsn4/Virgem_Negra_Maria_Madalena_N_S_Conceicao.pdf)>. Acesso em: 13 nov. 2021.

CASTRO, Isis Pimentel de. Pintura, memória e história: a pintura histórica e a construção de uma memória nacional. *In: Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis: EDUFSC, n.38, p.335-352, out. 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/18260/17132>>. Acesso em: 12 mai. 2021.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Artistas brasileiros entre territórios: a relação com a Europa e o sentimento de exílio na própria pátria no século XIX. **Anais do XIX Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Entre territórios**. Cachoeira (Bahia): ANPAP, p. 49-59, 2010. Disponível em: <[http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/ana\\_maria\\_tavares\\_cavalcanti.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/ana_maria_tavares_cavalcanti.pdf)>. Acesso em: 12 dez. 2020.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Entre a Europa e o Brasil: a faceira, escultura de Rodolpho Bernardelli, e a necessidade de agradar ao público. *In: CAVALCANTI, Ana; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur, org. Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeiro República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ / DezenoveVinte, 2008, p. 161-168.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *In: Estudos Avançados*, [S. l.], v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-40141991000100010>>. Acesso em: 26 dez. 2021.

CHAUÍ, Marilena. Ética e violência. *In: Teoria e debate*, v. 11, n. 39, p. 32-41, out./dez. 1998. Disponível em: <<https://teoriaedebate.org.br/1998/10/01/etica-e-violencia/>>. Acesso em: 18 jun. 2021.

CHRISTO, Maraliz de Castro Viera. A Pintura de História no Brasil do século XIX: panorama introdutório. *In: Arbor*. 185, 2009, p. 1147-1168. Disponível em: <<https://doi.org/10.3989/arbor.2009.740n1082>>. Acesso em: 25 jan. 2021.

CIRQUEIRA, Diogo Marçal. A maldição de Cam: relação 'homem-meio' e projeto de nação em Silvio Romero. *In: Terra Livre*, 2018. Disponível em: <<http://www.agb.org.br/publicacoes/index.php/terralivre/article/view/624>>. Acesso em: 10 nov. 2020.

COELHO, Ricardo. **Entre o corpo da obra e o corpo do observador**. Tese (Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/UNESP. São Paulo, 2015.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** Série Livre Pensar. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

COLI, Jorge. Pedro Américo, Victor Meirelles, entre o passado e o presente. *In: Caiana*. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). Nº 3. Año 2013. Disponível em: <[http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=116&vo l=3](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=116&vo l=3)>. Acesso em: 22 dez. 2020.

COLI, Jorge. Primeira missa e invenção da descoberta. *In: NOVAES, Adauto (org.). A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 107-121.

COLI, Jorge. Reflexões sobre a idéia de semelhança, de artista e de autor nas artes - exemplos do século XIX. *In: CAVALCANTI, Ana; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur, org. Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeiro República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ / DezenoveVinte, 2008, p. 19-25.

CONDURU, Roberto. Afro-modernidade - representações de afrodescendentes e modernização artística no Brasil. *In: CAVALCANTI, Ana; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur, org. Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeiro República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ / DezenoveVinte, 2008, p. 445-452.

CONDURU, Roberto. **Pérolas negras – primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 315-325. <https://doi.org/10.7476/9786588808054>

CONTI, Dom Servílio. **O santo do dia**. Petrópolis: Vozes, 2001.

CORTELAZZO, Patricia Rita. **O ensino do desenho na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e o acervo do Museu D. João VI: (1826-1851)**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, p. 250. 2004.

COSTA E SILVA, Alberto da. **Imagens da África: (da Antiguidade ao Século XIX)**. São Paulo: Penguin, 2012.

COSTA, Jurandir Freire. Da Cor ao Corpo: A Violência do Racismo. *In: Violência e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Imagens eloquentes: a primeira missa no Brasil. *In: Artcultura*, v. 10, n. 17, 4 nov. 2009. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/3230>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *In: Revista Estudos Feministas*, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100011>>. Acesso em: 10 mai. 2021.

CUNHA, Máisa Faleiros. Casamentos mistos: entre a escravidão e a liberdade Franca-São Paulo/Brasil, século XIX. *In: Revista Brasileira de Estudos de População*, [S. l.], v. 34, n. 2, p. 223–242, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.20947/S0102-3098a0022>>. Acesso em: 14 mar. 2021.

CUNHA, Maria José de Assunção da. **Iconografia Cristã**. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993.

DAZZI, Camila. “Pai e construtor da arte brasileira” – A Academia das Belas Artes na reforma da educação promovida por Benjamin Constant em 1890/1891. *In: Revista Digital do LAV - Santa Maria - ano VI*, n.10, p. 19-37 - mar. 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.5902/198373486536>>. Acesso em: 15 out. 2021.

DAZZI, Camila. Pôr em prática a reforma da antiga Academia: dificuldades enfrentadas pela Escola Nacional de Belas Artes (1891-1895). *In: VISUALIDADES*, Goiânia, v.15, n.1, p. 171-198, jan.-jun./2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.5216/vis.v15i1.35265>>. Acesso em: 15 out. 2021.

DEL FIM, Joyce. "Querem o seu colo de Madona": considerações sobre a representação do corpo materno. *In: Caderno Especial - Arte e Maternidades. Revista Desvio: arte, memória e patrimônio*. p. 216-232. vol. 4, nº 4, 2019. Disponível em: <<https://revistadesvioblog.files.wordpress.com/2019/09/colo-de-madona.pdf>>. Acesso em 27 nov. 2021.

DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo**: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia. Rio de Janeiro: José Olympo, 1993.

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006.

DEL PRIORE, Mary. **Mulheres no Brasil colonial**. São Paulo: Editora Contexto, 2000.

DEGLER, Carl Neumann. **Neither Black nor White**: Slavery e Race Relations in Brazil e the United States. New York: MacMillan, 1971.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto e Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou a Gaia ciência inquieta**: o olho da história. Lisboa: KKYM/EAUM, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Olhos Livres da História. In: **Ícone**, Recife, PPGCOM/UFPE, v. 16, ed. 2, p. 161-172, 3 nov. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/238900>>. Acesso em: 20 set. 2021.

DIWAN, Pietra. **Raça Pura: uma história da eugenia no Brasil e no mundo**. São Paulo: Contexto, 2007.

DOMENICI, Raffaele. **MADRE E MADONNA: tra arte e sentimento**. Lucca: Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti, 2018.

DOMINGUES, Petronio José. **Uma História não contada: negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição**. São Paulo: Senac, 2004.

ENGELS, Friedrich. **A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado**. Editora Escala, 2009.

FANON, Frantz. **Pele Negra, máscaras brancas**. 1988. Salvador: EDU-FBA, 2008. <https://doi.org/10.7476/9788523212148>

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. **A construção simbólica da nação: A pintura e a escultura nas Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes**. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/cfv\\_egba.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/cfv_egba.htm)>. Acesso em: 15 mar. 2021.

FERRETTI JUNIOR, Arlindo. **Eugenia e identidade nacional nos escritos de Monteiro Lobato**. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural – Universidade da Região de Joinville). Joinville: UNIVILLE, 2020.

FIGUEIREDO, Eurídice. Os discursos da mestiçagem: interseções com outros discursos, críticas, ressematizações. In: **Gragoatá**. v. 12 n. 22 (2007): Relações latino-americanas: língua e literatura. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/gragoata/issue/view/1751>>. Acesso em: 10 out. 2020.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2009.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. Sobre a história da sexualidade. In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019, p. 363-407.



FRANÇA, Cristina Pierre de. Victor Meirelles e os panoramas. *In*: CAVALCANTI, Ana; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur, org. **Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeiro República**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ / DezenoveVinte, 2008, p. 500-509.

FRANZ, Teresinha Sueli. **Victor Meirelles e a Construção da Identidade Brasileira**. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/vm\\_missa.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/vm_missa.htm)>. Acesso em: 22 fev. 2021.

FREIRE, Léia Maria de Assis Magalhães. **BROCOS E PAULINO: dois artistas em dois tempos**. Pós-Graduação Lato Sensu: Histórias e Culturas Afro brasileiras e indígenas para a Educação, FACION – Faculdade de Conchas, 2018.

FREITAS, Marcel de Almeida. O cotidiano afetivo-sexual no Brasil colônia e suas consequências psicológicas e culturais nos dias de hoje. *In*: **Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura**, v. 5, n. 9, p. 63-68, 31 out. 2011. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/pontadelanca/article/view/1577>>. Acesso em: 17 set. 2021.

GOMES, Leonardo Gonçalves. **(Des-)encontros com a alteridade: arte, filosofia, biopolítica e desafios docentes no filosofar a educação brasileira**. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Filosofia e Ciências (FFC). Marília, 2018.

GROSGOUEL, Ramón. El concepto de “racismo” en Michel Foucault y Frantz Fanon: teorizar desde la zona del ser o desde la zona del no-ser?. *In*: **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 16, p. 79-102, 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.25058/20112742.112>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Racismo e Anti-Racismo no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 1999.

HACKMANN, Geraldo Luiz Borges. MARIA NA LUMEN GENTIUM: OS DOGMAS MARIANOS. *In*: Congresso de Mariologia: piedade popular, cultura e teologia 21 a 23 de agosto de 2017. **Anais eletrônicos...** Porto Alegre, 2017. Disponível em: <<https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/anais/congresso-de-mariologia/2017.html#capa>>. Acesso em: 27 nov. 2021.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HASENBALG, Carlos. Raça, Classe e Mobilidade. *In*: GONZALEZ, Lélia. **Lugar de Negro**. Coleção 2 Pontos. Lélia Gonzalez e Carlos Hasenbalg. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

HOORNAERT, Eduardo. **História da Igreja no Brasil: ensaio da interpretação a partir do povo**. Primeira Época/Período Colonial. Petrópolis: Vozes, 2008.

HORNE, Gerald. **O Sul mais distante: os Estados Unidos, o Brasil e o tráfico de africanos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

INOCÊNCIO, Nelson. A REDENÇÃO DO OLHAR: uma abordagem semiótica. *In*: **Nguzu**. Revista do Núcleo de Estudos Afro-Asiáticos da UEL, ano 1, nº 1, mar-jul. 2011. Disponível em: <[http://www.uel.br/neaa/sites/default/files/revistas/nguzu\\_miolo\\_final.pdf](http://www.uel.br/neaa/sites/default/files/revistas/nguzu_miolo_final.pdf)>. Acesso em: 13 jun. 2020.

IVO, Isnara Pereira; JESUS, José Robson Gomes de. Escravidão, negros africanos e Santo Isidoro de Sevilla. *In: Dimensões*. Dossiê "Estudos africanos: novas perspectivas historiográficas", n. 43, dez. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/28316>>. Acesso em: 08 jan. 2021.

JAUREGUÍZAR, Agustín. El viaje a Marte de Modesto Brocos. *In: Arbor*, [S. l.], v. 185, n. 740, p. 1313–1322, 2009. DOI: 10.3989/arbor.2009.740n1093. Disponível em: <<https://doi.org/10.3989/arbor.2009.740n1093>>. Acesso em: 19 mar. 2020.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2014.

JUNG, Carl. **O Homem e os Seus símbolos**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1987.

KILOMBA, Grada. **Memórias de plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOJIMA, Yoshie. Reprodução da imagem da Madonna Salus Populi Romani no Japão. *In: Cadernos de História UFPE (CADHIST UFPE)*, ISSN: 2594-3766, n. 12, vol. 12, p. 18-29, Jan-Dez, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.29022/chufpe.issn2594-3766.2017.12.03>>. Acesso em: 26 dez. 2021.

LANDGRAF, Julia. Raça, branquitude e descolonização: o trabalho de Grada Kilomba. *In: Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 339-346, jan./jun. 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.22456/1982-6524.103879>>. Acesso em 25 mai. 2021.

LARA, Silvia Hunold. **Fragments setecentistas**: escravidão, cultura e poder na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LE GOFF, Jacques. **A civilização do Ocidente medieval**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LEHMKUHL, Luciene. Artistas em trânsito: arte e política na representação da nação. *In: CAVALCANTI, Ana; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur, org. Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ / DezenoveVinte, 2008, p. 169-177.

LEITE, Reginaldo da Rocha. A Pintura de Temática Religiosa na Academia Imperial das Belas Artes: Uma Abordagem Contemporânea. *Anais do XXIV Colóquio do CBHA Belo Horizonte*, 2004. **Anais**. Belo Horizonte: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2004, p. 1-7. Disponível em: <[http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/90\\_reginaldo\\_rocha\\_leite.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/90_reginaldo_rocha_leite.pdf)>. Acesso em: 10 fev. 2021.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. *In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV. 2006, p. 167-182.

LIMA, Valeria Alves Esteves. **A Academia Imperial das Belas-Artes: um projeto político para as artes no Brasil**. 1994. Dissertação (Mestrado em História da Arte e da Cultura) -

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, p. 261. 1994.

LOPES, Aristeu Elisandro Machado. **A república e seus símbolos: a imprensa ilustrada e o ideário republicano. Rio de Janeiro, 1868-1903.** 2010. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

LORIGA, Sabina. A biografia como problema. *In*: REVEL, Jacques. **Jogos de escala: a experiência da microanálise.** Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 225-250.

LORIGA, Sabina. **O Pequeno X: da biografia à história.** Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LOTIERZO, Tatiana. **Contornos do (in)visível: racismo e estética na pintura brasileira (1850-1940).** São Paulo: Edusp, 2017.

LOTIERZO, Tatiana Helena Pinto. **Contornos do (in)visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos.** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

LOTIERZO, Tatiana; SCHWARCZ, Lilia Moritz. Raça, gênero e projeto branqueador: “a redenção de Cam”, de Modesto Brocos. *In*: **Artelogie**, nº 5, Outubro, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/artelogie.5242>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

MACEDO, José Rivair. Os filhos de Cam: a África e o saber enciclopédico medieval. *In*: **SIGNUM: Revista da ABREM**, Vol. 3, p. 101-132, 2001. Disponível em: <<https://www.pem.historia.ufrj.br/arquivo/joserivair001.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2021.

MAKOWIECKY, Sandra Makowiecky; GARCEZ, Luciane Ruschel Nascimento. O contato com uma obra prima: A Primeira Missa de Victor Meirelles e o renascimento de uma pintura. *In*: 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais. **Anais...** Florianópolis, 19 a 23 de agosto de 2008. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/070.pdf>>. Acesso em: 06 mai. 2021.

MALATO, Maria Luísa. Alimentação em Marte: a higiene da alma numa autoficção de José Nunes da Matta (1921). *In*: **Cadernos De Literatura Comparada**, (36), 197-225, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.21747/21832242/litcomp36a12>>. Acesso em: 23 jul. 2020.

MALRAUX, André. **O Museu Imaginário.** Lisboa: Edições 70, 1965.

MAUAD, Ana Maria. Como nascem as imagens? Um estudo de história visual. *In*: **História: Questões e Debates**, [S.l.], v. 61, n. 2, dec. 2014. ISSN 2447-8261. Disponível em: <<https://doi.org/10.5380/his.v61i2.39008>>. Acesso em: 20 set. 2020.

MONTEIRO, John Manuel. **Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MOREIRA, Renata Leite Cândido de Aguiar. **Maternidades: os repertórios interpretativos utilizados para descrevê-las**. 2009. 177 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

MOUTINHO, Laura. **Razão, “cor” e desejo: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais “inter-raciais” no Brasil e na África do Sul**. São Paulo: Unesp, 2004.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. *In: Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira* [S.l: s.n.], 2004. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoes-de-raca-racismo-identidade-e-etnia.pdf>>. Acesso em: 18 jul. 2021.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**. Identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Gizêlda Melo do. **Feitio de viver: memórias de descendentes de escravos**. Londrina: EDUEL, 2006.

NASSIF, Muhana Mustapha Bon. O ENSINO DE HISTÓRIA E O USO DE DIFERENTES LINGUAGENS: Um estudo da temática do negro e da abolição da escravidão no Brasil sob novas abordagens. **XXIII Encontro Estadual de História**. História: por que e pra quem? ANPUH-SP. UNESP, Assis. 2016. Disponível em: <[http://www.encontro2016.sp.anpuh.org/resources/anais/48/1467672125\\_ARQUIVO\\_NASSIF,Muhana.ArtigoANPUH2016.pdf](http://www.encontro2016.sp.anpuh.org/resources/anais/48/1467672125_ARQUIVO_NASSIF,Muhana.ArtigoANPUH2016.pdf)>. Acesso em: 04 out. 2020.

NEUMANN, Erich. **A Grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente**. São Paulo: Cultrix, 1974.

NOBLES, Wade. *Sakhu Sheti: Retomando e reapropriando um foco psicológico afrocentrado*. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. *In: Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2009.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. **O Diabo no Imaginário Cristão**. Bauru: EDUSC, 2020.

NOGUEIRA, Renato. Afrocentricidade e educação: os princípios gerais para um currículo afrocentrado. *In: Revista África e Africanidades*. Ano III – n. 11, nov. 2010. Disponível em: <[https://africaeaficanidades.net/documentos/01112010\\_02.pdf](https://africaeaficanidades.net/documentos/01112010_02.pdf)>. Acesso em: 14 mar. 2020.

NUNES, José Luiz da Silva. Modesto Brocos: a Retórica dos Pintores. *In: CAVALCANTI, Ana; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur, org. Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ / DezenoveVinte, 2008, p. 225-235.

OLESKIEWICZ-PERALBA, Malgorzata. **The Black Madonna In Latin America And Europe: Tradition And Transformation**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2007.

OLIVEIRA, Cleiton. **A prole de Caim e os descendentes de Cam:** legitimação da escravidão em Portugal e a influência das Bulas Dum diversas (1452 e Romanus Pontífex 1455). Dissertação (Mestrado em História Ibérica) - Instituto de Ciências Humanas e Letras Brasil, Universidade Federal de Alfenas. Alfenas, 2017.

OLIVA, Juliana. **Identidade e reciprocidade em O Segundo Sexo de Simone de Beauvoir.** São Paulo. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Filosofia da Universidade São Judas Tadeu – USJT, São Paulo. 2013.

OLIVEIRA, Patrícia Porto de Oliveira. DESFAZENDO A MALDIÇÃO DE CAM POR MEIO DOS ASSENTOS DE BATISMO DE ESCRAVOS ADULTOS DA MATRIZ DO PILAR DE OURO PRETO (1712-1750). **Anais do XI Seminário sobre a Economia Mineira.** CEDEPLAR, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004. Disponível em: <<https://diamantina.cedeplar.ufmg.br/portal/download/diamantina-2004/D04A004.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

OLIVEIRA, Reginaldo Tobias de. O Negro na Academia Imperial de Belas Artes. *In:* Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. **Das galés às galerias:** representações e protagonismos do Negro no Acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Organização de Ana Teles da Silva, Cláudia Regina Alves da Rocha e Reginaldo Tobias de Oliveira. Rio de Janeiro: 2019. 40 p.: il color; 14,8 x 21 cm. Disponível em: <<https://mnba.gov.br/portal/images/PDFs/catalogo-das-gales-as-galerias.pdf>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

ORJAIS, José Luís do Pico. Opúsculo das Artes: A Sanfona de Brocos. *In:* **Opúsculo das Artes nº 1** – Novembro, 2011. Disponível em: <<https://www.academiagalega.org/academia/info-atualidade/item/1397-opusculo-das-artes-n-1-novembro-de-2011-a-sanfona-de-isidoro-brocos.html>>. Acesso em: 23 abr. 2020.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAIVA, Eduardo França. **História& Imagens.** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2004.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte na renascença. *In:* PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

PANOFSKY, Erwin. **Idea:** a evolução do conceito de belo. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PASSOS, Maria José Spiteri Tavoraro. **Imaginária retabular colonial em São Paulo:** estudos iconográficos. 2015. 494 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2015.

PEDROSA, Thuane Graziela Xavier Pedrosa. **José Maria dos Reis Júnior, um artista em construção:** a crítica de arte e as várias possibilidades do debate sobre modernidade artística - Uberlândia. 2017. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

PELIKAN, Jaroslav. **Maria através dos séculos:** seu papel na história da cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PENNA, Lucy. Aspectos simbólicos do mito de Aparecida. *In: Caminhos*. Goiânia, v. 5, n. 2, p. 493-502, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/caminhos/article/view/428>>. Acesso em 28 nov. 2021.

PEREIRA, Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. *In: Rev. Inst. Estud. Bras.*, São Paulo, n. 54, p. 87-106, Mar. 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i54p87-106>>. Acesso em: 12 mai. 2021.

PEREIRA, Túlio Henrique; SANTOS, Vanessa Nunes dos. O que pode nos falar uma imagem? Uma representação racial no livro didático de história. *In: Vozes, Pretérito & Devir*. Revista de História da UESPI. Ano V, Vol. VIII, Nº I (2018). Disponível em: <<http://revistavozes.uespi.br/ojs/index.php/revistavozes/article/view/180/192>>. Acesso em: 12 out. 2020.

PEREIRA, Wilson Guilherme Dias. A PLURIDIMENSIONALIDADE DO EXTERMÍNIO NEGRO. I Semana Da Diversidade Humana. *In: Perspectivas sobre a Diversidade Humana - Sexualidade, Raça, Educação e Questão Indígena*. Porto Velho, São Lucas Educacional, 2017. Disponível em: <<http://inotec.saolucas.edu.br/index.php/diversidadehumana/article/view/103>>. Acesso em: 22 nov. 2020.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. Este mundo de verdade das coisas de mentira: entre a arte e a história. *In: Estudos Históricos*, n. 30, 2002. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2176/1315>>. Acesso em: 06 mai. 2021.

PETEAN, Antonio Carlos Lopes. REFLEXÕES SOBRE PRECONCEITO, IDENTIDADE E DISCURSO RELIGIOSO. *In: Revista Café com Sociologia*, v. 2 n. 2 (2013): maio./jun. 2013. Disponível em: <<https://revistacafecomsociologia.com/revista/index.php/revista/article/view/55>>. Acesso em: 13 jun. 2020.

PHILIPPE, Suzan Stanley; PORTO, Rhuann Lima Fernandes; SILVA, Flávio Rocha Pires da. Considerações sobre racismo e branqueamento: a lei 10.639/03 como mecanismo de autoafirmação da identidade negra. *In: Revista África e Africanidades - Ano XI – n. 27, jul. 2018*. Disponível em: <<https://africaeaficanidades.net/documentos/0020072018.pdf>>. Acesso em 15 mar. 2020.

PINTO, Márcia Cristina Costa; FERREIRA, Ricardo Franklin. Relações raciais no Brasil e a construção da identidade da pessoa negra. *In: Pesquisas e Práticas Psicossociais*, São João del-Rei, v. 9, n. 2, p. 257-266, jul.-dez. 2014. Disponível em: <[http://www.seer.ufsj.edu.br/index.php/revista\\_ppp/article/view/933](http://www.seer.ufsj.edu.br/index.php/revista_ppp/article/view/933)>. Acesso em: 12 abr. 2021.

PINTO, Rooney Figueiredo. **A Iconografia Mariana no Espaço Jesuíta Português: Culto e Devoção à Virgem Maria na Igreja do Colégio de Jesus de Coimbra**. Dissertação (Mestrado em História da Arte, Patrimônio e Turismo Cultural). Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra. Coimbra, 2014.

POSTER, Mark. **Teoria Crítica da Família**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

QUINET PIFANO, Raquel. HISTÓRIA DA ARTE COMO HISTÓRIA DAS IMAGENS: A ICONOLOGIA DE ERWIN PANOFSKY. *In: Fênix - Revista de História e Estudos Culturais* 7, no. 3 (dezembro 10, 2010): 1-21. Disponível em:

<<https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/285>>. Acesso em: 20 nov. 2021.

REINHEIMER, Patricia; RIBEIRO, Ana Paula Alves; GAMA, Fabiane. Imagens Etnográficas: Criações e Apresentações de Personagens e Fenômenos Sociais. *In: Revista Ludere* V.1, N.3, 2016. Disponível em: <<https://www.sumarios.org/artigo/imagens-etnogr%C3%A1ficas-cria%C3%A7%C3%B5es-e-apresenta%C3%A7%C3%B5es-de-personagens-e-fen%C3%B4menos-sociais>>. Acesso em: 02 set. 2020.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido de Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **Simone de Beauvoir e Judith Butler: aproximações e distanciamentos e os critérios da ação política**. 2015. Dissertação (Mestrado) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos, 2015.

RIBEIRO, Renilson Rosa. **O Brasil inventado pelo Visconde de Porto Seguro: Francisco Adolfo de Varnhagen, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a construção da ideia de Brasil-Colônia no Brasil Império: 1838-1860**. Cuiabá: Entrelinhas, 2015.

RICUPERO, Bernardo. **O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROCHA, Cláudia. Mãe Maria e Redenção de Cã: sobre imagens, histórias e representações. *In: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Das galés às galerias: representações e protagonismos do Negro no Acervo do Museu Nacional de Belas Artes*. Organização de Ana Teles da Silva, Cláudia Regina Alves da Rocha e Reginaldo Tobias de Oliveira. Rio de Janeiro: 2019. 40 p.: il color; 14,8 x 21 cm. Disponível em: <<https://mnba.gov.br/portal/images/PDFs/catalogo-das-gales-as-galerias.pdf>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

ROQUE, Maria Isabel Rocha. "Santa Maria, Mãe de Deus": Invocação, representação, exposição. *In: DEVOÇÕES E SENSIBILIDADES MARIANAS: DA MEMÓRIA DE CISTER AO PORTUGAL DE HOJE*. XIII Encontros Culturais de S. Cristóvão de Lafões Associação dos Amigos do Mosteiro de S. Cristóvão de Lafões; Departamento dos Bens Culturais da Diocese de Viseu. Lafões: Portugal, 2017. Disponível em: <[http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/25140/1/Roque\\_2018\\_santa-maria-maedeus\\_invocacao-representacao-exposicao\\_PRE-PRINT-VERSION.pdf](http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/25140/1/Roque_2018_santa-maria-maedeus_invocacao-representacao-exposicao_PRE-PRINT-VERSION.pdf)>. Acesso em: 28 nov. 2021.

ROSA, José Eduardo. Igualdade racial: A contradição de um país que pretendia ser branco. *In: Negritude e Sindicalismo: Anseios Negros na construção da Central Única dos Trabalhadores (CUT)*. São Paulo: Porto de Idéias, 2014.

ROSA, Vanessa da Costa. **A Primeira Missa no Brasil sob o olhar do presente**. São Paulo: XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte – Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, 2016. p. 754-765. Disponível em: <[http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/4\\_vanessa%20costa.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/4_vanessa%20costa.pdf)>. Acesso em: 28 jan. 2021.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. *In*: SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2012. <https://doi.org/10.7476/9788526814738>

SANTOS, Lourival dos. História oral de devotos negros da Padroeira do Brasil: projeto familiar e estratégia de “pertencimento” à Comunidade Nacional. *In*: **Oralidades**: Revista de História Oral / Núcleo de Estudos em História Oral do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Ano 1, n. 1 (jan./jun. 2007). São Paulo: NEHO, 2007. Disponível em: <<https://diversitas.fflch.usp.br/sites/diversitas.fflch.usp.br/files/2019-09/Oralidades%208.pdf#page=31>>. Acesso em: 14 nov. 2021.

SANTOS, Paola Matheus dos; MIKHAIL, Beatriz Dias. Instruções de viagem à Europa ao primeiro pensionista da Academia Imperial de Belas Artes. *In*: **LaborHistórico**, 6(2), jun. 2020, 468-479. Disponível em: <<https://doi.org/10.24206/lh.v6i2.40556>>. Acesso em: 10 abr. 2021.

SCHMIDT, Benito Bisso. A biografia histórica: o retorno do gênero e a noção de ‘contexto’. *In*: GUAZELLI, César Augusto Barcellos; PETERSEN, Silvia Regina Ferraz; SCHMIDT, Benito Bisso; XAVIER, Regina Celia Lima. **Questões de Teoria e Metodologia da História**. Porto Alegre: UFRS, 2000, p. 121-129.

SCHMIDT, Benito Bisso. Grafia da vida: reflexões sobre a narrativa biográfica. *In*: **História Unisinos**. São Leopoldo: Unisinos, v. 8, n. 10, p. 131-142, 2004.

SCHNEIDER, Alberto Luiz. Machado de Assis e Silvio Romero: escravismo, “raça” e cientificismo em tempos de campanha abolicionista (década de 1880). *In*: **Almanack**, Guarulhos, n. 18, p. 451-488, Apr. 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2236-463320181810>>. Acesso em: 15 mar. 2021.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo**: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo. São Paulo: Veneta, 2020.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Famílias inter-raciais**: tensões entre cor e amor. Salvador: EDUFBA, 2018. <https://doi.org/10.7476/9788523219963>

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do Imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. **Pérola imperfeita**: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.



SCHWARCZ, Lilia Moritz. Previsões são sempre traiçoeiras: João Baptista de Lacerda e seu Brasil branco. *In: História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 18, n. ja/mar. 2011, p. 225-242, 2011. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-59702011000100013>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

SEYFERTH, Giralda. Colonização, imigração e a questão racial no Brasil. *In: Revista USP*, n. 53, p. 117-149, 30 maio, 2002. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i53p117-149>>. Acesso em: 10 de jun. de 2021.

SEYFERTH, Giralda. O Beneplácito da Desigualdade: breve digressão sobre o racismo. *In: Racismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis, pg. 17-41, 2002.

SILVA, Ana Célia da. Branqueamento e branquitude: conceitos básicos na formação para a alteridade. *In: NASCIMENTO, Antônio Dias; HETKOWSKI, Tânia Maria. (Org.). Memória e formação de professores*. Salvador: EDUFBA, 2007, v. 01, p. 87-102.

SILVA, Ana Teles da. Entre o Brasil e a África: o negro na cultura popular brasileira. *In: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Das galés às galerias: representações e protagonismos do Negro no Acervo do Museu Nacional de Belas Artes*. Organização de Ana Teles da Silva, Cláudia Regina Alves da Rocha e Reginaldo Tobias de Oliveira. Rio de Janeiro: 2019. 40 p.: il color; 14,8 x 21 cm. Disponível em: <<https://mnba.gov.br/portal/images/PDFs/catalogo-das-gales-as-galerias.pdf>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

SILVA, Eliane Pinheiro da. **Entre a pintura e a narrativa: A Primeira missa no Brasil de Victor Meirelles**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação Artes Plásticas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SILVA, Geovanni Lima da. A performatividade e os recortes contemporâneos de resistência. Anais Do VII Colóquio de Arte e Pesquisa dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo - **Colartes: Há Um Lugar Para A Arte?** ISSN - 2316-963x. Disponível em: <[https://viicolartes2019.webnode.com/\\_files/200000171-217a6217a8/ENSAIO%2007\\_VII%20COLARTES%202019.pdf](https://viicolartes2019.webnode.com/_files/200000171-217a6217a8/ENSAIO%2007_VII%20COLARTES%202019.pdf)>. Acesso em: 03 out. 2020.

SILVA, Glaydson José. Os negros na Antiguidade mediterrânea. *In: Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v. 3, n. 2, dezembro, 2018. p. 348-370. Disponível em: <<https://doi.org/10.31669/herodoto.v3n2.28>>. Acesso em: 16 nov. 2021.

SILVA, Ivo Pereira da. Do Casamento Misto ao Casamento Civil no Brasil: debates parlamentares em torno do matrimônio na segunda metade do século XIX. *In: Revista portuguesa de história*, ISSN 0870-4147, N.º. 46, 2015, págs. 391-411. Disponível em: <<https://digitalisdsp.uc.pt/bitstream/10316.2/38199/1/Do%20Casamento%20Misto%20ao%20Casamento%20Civil%20no%20Brasil.pdf>>. Acesso em: 17 set. 2021.

SILVA, Nádia Maria Vieira da. A redenção que não houve: as tentativas de branqueamento da população mestiça no Brasil no final do século XIX e inícios do século XX. *In: Revista Digital Simonsen*. N.º 09. ISSN:2446-5941, 2018. Disponível em: <[www.simonsen.br/revistasimonsen](http://www.simonsen.br/revistasimonsen)>. Acesso em: 06 out. 2020.

SILVA, Silvane Aparecida da. **Racismo e sexualidade nas representações de negras e mestiças no final do século XIX e início do XX**. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2008.

SKIDMORE, Thomas. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOUSA, Ricardo Alexandre Santos de. A extinção dos brasileiros segundo o conde Gobineau. *In: Revista Brasileira de História da Ciência*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 21-34, jan-jun, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.53727/rbhc.v6i1.249>>. Acesso em 20 ago. 2021.

SOUZA, Juliana Beatriz Almeida de. Virgens Negras do Brasil e de Cuba: relações entre catolicismo e política na construção das padroeiras nacionais. *In: XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, junho de 2011. **Anais eletrônicos...** São Paulo, 2011. Disponível em: <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300249316\\_ARQUIVO\\_ANPUH2011J\\_BAS.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300249316_ARQUIVO_ANPUH2011J_BAS.pdf)>. Acesso em: 26 nov. 2021.

SOUZA, Maria Beatriz de Mello. Mãe, mestra e guia: uma análise da iconografia de Santa'Anna. *In: Topoi*, Rio de Janeiro, dezembro 2002, pp. 232-250. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2237-101X003005010>>. Acesso em: 17 set. 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STOLKE, Verena. O enigma das interseções: classe, “raça”, sexo, sexualidade. A formação dos impérios transatlânticos do século XVI ao XIX. *In: Estudos Feministas*, Florianópolis, 14(1): 336, janeiro-abril/2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2006000100003>>. Acesso em: 29 set. 2021.

TIERI, Livia Baranowski. O Declínio de Cam: a representação científica da mulher negra nas artes do oitocentos. *In: Epígrafe*, [S. l.], v. 8, n. 8, p. 65-85, 2020. DOI: 10.11606/issn.2318-8855.v8i8p65-85. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2318-8855.v8i8p65-85>>. Acesso em: 16 mar. 2021.

VALLE, Arthur Gomes. **A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): da formação do artista aos seus modos estilísticos**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

VENÂNCIO, Giselle Martins. Pintando o Brasil: artes plásticas e construção da identidade nacional (1816 – 1922). *In: Revista História em Reflexão: Vol. 2 n. 4 – UFGD*. Dourados, jul/dez 2008. Disponível em: <<https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/viewFile/292/252>>. Acesso em: 12 set. 2020.

VENTURA, Elaine. Redenção de Cã: uma história de apropriação (séculos XIX e XX). *In: Encontro Internacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio: História e Parcerias*, 2018, Niterói. Encontro Internacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio: História e Parcerias. Niterói: Anpuh-Rio, 2018. v. 1. p. 1-13. Disponível em: <[https://www.encontro2018.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1527711432\\_ARQUIVO\\_ARTIGOANPUH2018.pdf](https://www.encontro2018.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1527711432_ARQUIVO_ARTIGOANPUH2018.pdf)>. Acesso em: 19 out. 2020.

VIEIRA, Antônio. Sermão vigésimo do Rosário. *In*: BOSI, Alfredo (org.). **Essencial Padre Antônio Vieira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 186-220.

VIEIRA, David Gueiros. **O protestantismo, a Maçonaria e a Questão Religiosa no Brasil**. Brasília: EDUB, 1980.

WARBURG, Aby. **HISTÓRIAS DE FANTASMA PARA GENTE GRANDE**: escritos, esboços e conferências. Leopoldo Waizbort (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WOOD, Ellen Meiksins. **Democracia contra o capitalismo**: a renovação do materialismo histórico. São Paulo: Boitempo, 2011.

XOSÉ, Manoel Núñez Seixas. Os nacionalismos na Espanha contemporânea: uma perspectiva histórica e algumas hipóteses para o presente. *In*: **Análise Social**, vol. xxx (131-132), 1995, p. 489-526. Disponível em: <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223380921I5qRE8oj8NI88ZC7.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2021.

ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes. VIRGEM SENHORA NOSSA MÃE PARADOXAL. *In*: **História: Questões & Debates**, Curitiba, volume 65, n.2, p. 239-263, jul./dez. 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.5380/his.v65i2.47241>>. Acesso em: 28 nov. 2021.