

## 8 | O NACIONALISMO BRASILEIRO TEM COR

### Discursos sobre branqueamento no Brasil

[...] *Vontade de mudar as cores do vestido (auriverde!) tão feias  
De minha pátria, de minha pátria sem sapatos  
E sem meias, pátria minha  
Tão pobrinha!*

Vinicius de Moraes, "Pátria minha"

*A pátria é um projeto afetivo branco e masculino,  
mas simbolizado por mulheres*

A cena retratada na página seguinte é roubada da intimidade de uma sala de estar. A nós, espectadores intrusos, olhando pela fresta da janela ou de uma porta de entrada imaginária, cabe somente admirar o espetáculo. Lá estão cinco mulheres e quatro crianças irmanadas na tarefa de cerzir, bordar e cuidar dos símbolos da nova pátria. A atividade pede calma.<sup>1</sup>

O nosso lugar na economia da tela é o de observadores desse local recluso e protegido das intempéries do mundo — quase um altar doméstico. O lar é o domínio das mulheres — elas que "costuram a nação" e mal notam nossa presença. Ou melhor, apenas uma criança, que de pé segura a bandeira nacional parcialmente terminada, nos devolve o olhar e de alguma maneira nos inclui na ação.

Interessante lembrar que o nome da tela é *Pátria* — cuja etimologia remete a *patra/patris*, que corresponde, por sua vez, à "terra dos pais", no sentido de marcar tanto um lugar de nascimento quanto a fidelidade a determinado ancestral. Mas se a pátria é masculina a nação é aqui simbo-





Pedro Bruno, *Pátria*, 1919. Óleo sobre tela, 190 x 278 cm.

lizada pelo vigor das mulheres que ocupam, porém, uma posição secundária nos destinos da mesma. A atividade que elas desempenham é quase santificada; implica a confecção do maior símbolo nacional. O encontro entre as cores verde, amarela, azul e branca está quase pronto. Faltam estrelas; crianças que representam o nascimento dos novos Estados Unidos do Brasil. A bandeira é o personagem principal, figurando no centro da imagem, nas mãos das mulheres que costuram o tecido de forma zelosa, abraçada pela criança de pé, e nas mãos de um bebê que observa uma estrela como se esta fosse um brinquedo; tão inocente como ele. O que estamos sendo convidados a assistir é, nada mais nada menos, do que o nascimento de uma nação.

No canto superior direito da tela, bastante apagado, encontra-se o único personagem masculino da cena. Se apurarmos o olhar, notaremos a presença de um senhor mais idoso que se acha sentado; com o corpo levemente agachado, uma espada nas mãos, o que denota um pouco de vergonha. Na comparação com os demais personagens, ele aparenta estar um tanto deslocado — não tendo papel algum na dinâmica, apenas acompanha a função. A imagem, em



contraste com a de tantas mulheres ativas, é de uma pessoa ultrapassada e arcaica. Se a sala é muito iluminada, a figura do homem surge imersa na sua própria névoa. Ele permanece na sombra, enquanto mulheres e crianças estão cheias de luz. Tomado nessa situação, o velho senhor parece estar de partida, retirando-se da história que tivera início no Brasil em novembro de 1889. O homem representa a "velha monarquia", ao passo que as mulheres, na tradição das Mariannes — figuras alegóricas criadas durante a Revolução Francesa —, significam a "nova República", nessa que é também uma batalha de tempos: o passado resiste, mas é vencido pelo presente. Há ainda, à esquerda, uma mulher idosa que faz par com o homem citado. Ela recolhe a bandeira do Império para dar lugar à nova, costurada pelas figurantes mais jovens.

O conjunto da tela busca despertar uma sorte de memória afetiva da pátria, as cores da flâmula nacional sendo bordadas e unidas num ambiente de total calma. Tudo simboliza a paz na confecção segura da "Pátria". Mas não era bem assim que se desenrolava a década de 1890 e o começo do século xx no Brasil. Mudava o regime, e, ao compasso, alteravam-se nomes de ruas, edifícios e avenidas, e até as formas de tratamento. Não era mais de bom-tom usar títulos de nobreza, agora vinculados à monarquia. A República os extinguiu no ano de 1890, e a voga era dar nomes que lembrassem a Antiguidade clássica — Caio, Túlio, César — para assim evocar a nova organização social do país.<sup>2</sup>

Distantes do ambiente de paz e concórdia reinante naquele recinto, apartadas do tempo e do humor dos homens, do lado de fora do "lar das mulheres", numerosas rebeliões estouravam em várias partes do país. Uma delas, a revolta popular de Canudos (1896-7), que, entre outras coisas, punha em questão os limites estreitos da abolição da escravidão e o perfil do novo regime, que prometera igualdade mas andava entregando muita desigualdade.

Aliás, as mudanças dos novos tempos também desaguiariam no ambiente da Academia Imperial de Belas Artes, que é nesse momento renomeada como Escola Nacional de Belas Artes, instituição onde estudou Pedro Bruno, o pintor da tela. Mas uma das funções primordiais do estabelecimento se manteve bastante intacta: as orientações gerais sobre a produção de símbolos e alegorias nacionais. Por lá pairava uma sorte de "projeto civilizatório", no qual o próprio ensino desenvolvia-se a partir da criação de obras de arte a serviço do governo, com o programa pictórico ganhando continuidade em tempos republicanos.<sup>3</sup>



Pedro Bruno frequentava a Escola desde 1918. Era aluno do pintor acadêmico Batista da Costa e conquistara o prêmio Viagem ao Estrangeiro com essa que ficou conhecida como sua obra mais emblemática e de nome pomposo: *Pátria*. Como vimos, "alegoria" vem do grego *allegoria* e significa, a partir da junção de suas partes, *állos*, "outro", e *agoreúo*, "discorrer oralmente numa assembleia, discursar em público". Isto é, trata-se de "falar de outra forma"; o que, no caso em questão, tinha o sentido de representar de maneira figurada realidades, pensamentos e modelos políticos então vigentes. E, pensada nesses termos, a obra não deixa margem para dúvidas: realiza uma alegoria positiva sobre como nascem as pátrias. Na interpretação do pintor, o primeiro momento da República poderia ser captado a partir da metáfora do trabalho conjunto de mulheres que costuram o porvir num ambiente idílico e irmanado.

Nações muitas vezes se imaginam a partir de uma tela, a qual é, por sua vez, originalmente imaginada pelo artista que a realiza.<sup>4</sup> Por outro lado, pintores acadêmicos, como Pedro Bruno, frequentemente não só respondiam a encomendas como eram custeados pelo Estado, sem que com isso se apagassem as escolhas próprias de cada artista.

Para a elaboração da *Pátria*, Bruno selecionou um ambiente doméstico e recorreu a uma imagem retirada do senso comum, que costuma imaginar esse espaço, dominado por mulheres e suas crianças, muito distante da "política pública" dos homens. O próprio termo "nação" vem de *natio*, que quer dizer "nascer", "ser posto no mundo". É comum o uso de expressões como "pátria mãe", "terra natal", "berço da nação", que referendam o mesmo sentido. Dessa maneira, imagens que lembram famílias, ou genealogias domésticas, ganham imediata associação com o conceito de pátria. Frases do tipo "A pátria é minha família", "A pátria é meu lar" vinculam tal espaço privado a uma espécie de gênese da narrativa histórica, um micro-organismo que espelha o conjunto da nação.

Nesse sentido, as mulheres que lá estão, costurando a bandeira, estão "cuidando" do nascimento da nação, e uma delas, mais à esquerda na tela, dá de mamar a um bebê, tornando a metáfora ainda mais direta.

*Pátria* é um conceito criado sobretudo a partir de finais do século XIX, junto com o fortalecimento de determinadas nações e das próprias teorias do nacionalismo. Esses não são projetos políticos inocentes, uma vez que



almejam cimentar a diferença transformando-a numa unidade sem contradições ou ruídos sociais: pátrias são, portanto, cerzidas como um bordado. São também projetos imaginários, uma vez que é preciso procurar valores comuns, suficientes para inventar uma nova identidade nacional e lhe dar lastro. Criam-se assim memórias cujo motor não é apenas a lembrança; também o esquecimento toma parte constitutiva nesse projeto.

No caso brasileiro, era tarefa da República irmanar uma série de ex-províncias, agora transformadas em "Estados Unidos do Brasil" mas que não necessariamente se mostravam fiéis e obedientes ao novo governo. Parecia urgente, também, "enterrar" de vez a monarquia, e legitimar o novo regime que, no contexto de elaboração do quadro de Bruno, completava trinta anos. Não era mais uma criança.

Sabemos que todos os nacionalismos são inventados, no sentido de coletarem, na cultura, na história e nos costumes, valores que possam dizer respeito a todo um território político e, sobretudo, às populações que nele habitam. O historiador Eric Hobsbawm mostra, no entanto, como nacionalismos podem ser perigosos, uma vez que por detrás de uma roupagem pacífica esses movimentos muitas vezes se afirmam como verdadeiras tecnologias a serviço da naturalização da diferença e da rotinização da violência.<sup>5</sup>

Ernest Gellner, um dos grandes teóricos do tema, chama a atenção para o fato de que nações são criadas em locais que não existem, inventando-se passados antigos para países de história recente.<sup>6</sup> Por sua vez, Benedict Anderson insiste em que nações não são apenas inventadas — como se fossem mentiras. São, na verdade, "imaginadas", pois se pautam em sistemas de representação cultural nos quais as pessoas se identificam enquanto uma comunidade mais ampla, e que comunga de uma série de valores comuns.<sup>7</sup> Conforme explica o sociólogo, ninguém imagina sozinho, ou em cima de elementos puramente aleatórios. A nação se pensa a partir de determinadas construções afetivas retiradas do próprio contexto, sendo algumas delas inflacionadas, em oposição a outras que permanecem devidamente escondidas, enterradas ou borradas.

Entretanto, os autores acima mencionados deixaram escapar outras facetas também fundamentais para a compreensão desse que é um fenômeno político, social e cultural: o fato de os nacionalismos terem raça e gênero. Segundo Frantz Fanon, a nação é sobretudo idealizada e gerida por homens



brancos, cuja vitória se realiza imaginariamente sobre um espaço doméstico dominado por mulheres.<sup>8</sup> Por isso, nesses ambientes femininos, o homem não precisa estar fisicamente presente; sua presença é evocada na "falta" que ele simboliza. É ele que reina no espaço público: vai à guerra, domina as leis, rege o Estado, trabalha para o sustento do lar. Ele é o enfrentamento, ela o acolhimento; ele é a racionalidade, ela a própria subjetividade.

Telas oficiais, como é o caso de *Pátria*, cumprem um papel estratégico: elas são realizadas a partir da elevação de emoções primárias que muitas vezes criam um "desejo de nação" — um "desejo de comunidade". Na obra de Bruno, a ação central é toda exercida por mulheres — elas aludem à novidade do novo regime, sendo a República brasileira comparada a uma filha menor da francesa. Talvez por isso a presença de crianças seja forte na pintura, lembrando o próprio nascimento e a juventude da nação.

A criança mais à esquerda mama tranquilamente no colo da mãe, a qual, por sua vez, tem o corpo tomado por parte da flâmula nacional. A criança ao centro, para onde convergem as luzes, encontra-se de pé e abraçada com a bandeira; aliás, é ela que convida os espectadores a participarem da ação, comungando do mesmo sentimento. Um terceiro bebê aparece deitado, apoiado num travesseiro, brincando com uma das estrelas que será ainda costurada na bandeira. Nesse mesmo sentido, vemos mais à esquerda outras estrelas saindo daquilo que há de ser uma cesta de costura — outro objeto associado ao trabalho feminino. Há ainda uma quarta criança, de cabelos igualmente claros e meias nos pés, que abraça a mãe, mais ao fundo e à direita. Tudo reforça o culto da domesticidade como o local onde se "aninha" o novo, longe do mundo conturbado da política. A maternidade é o elemento simbólico que organiza toda a pintura, pois abriga e acolhe os filhos — fazendo-os crescer —, assim como é nessa condição que estaria a gênese da nação, a qual precisa ser ainda costurada para conformar o sentimento de pátria dos jovens cidadãos.

Vale destacar outros elementos que aparecem mais ao fundo, nas paredes. De um lado, pode ser divisado um quadro de Tiradentes no cadafalso, personagem que durante o período colonial e boa parte do imperial fora tratado como traidor — pois líder de uma rebelião considerada regicida. Contudo, no final da monarquia e no começo da República, o personagem acabou sendo positivamente ressignificado, de maneira a ocupar o lugar de



herói e de símbolo maior da pátria: aquele que lutou por "nossa" liberdade. Como mostra o historiador José Murilo de Carvalho, uma vez que não restaram imagens de Tiradentes, ele foi sendo construído, imaginariamente, como uma figura épica que preenchia dois espaços concomitantes: o religioso e o cívico. Religioso, porque o alferes foi associado a Jesus, com suas vestes brancas, cruz no peito e cabelos nos ombros. Cívico, uma vez que sua proeminência vinha de uma conjuração ocorrida em Ouro Preto (então Vila Rica) no ano de 1789, sendo ele o único exemplarmente executado.<sup>9</sup>

Em tempos de República, lá está ele, como um retrato na parede, e na qualidade de herói nacional. Apresentado em seu momento derradeiro, aparece com um semblante resoluto: era o herói que morria pela pátria. A mensagem torna-se ainda mais direta se repararmos que, ao lado desse retrato, há outro, sendo que o vínculo entre ambos é físico, mas também político e simbólico. Este segundo traz o marechal Deodoro da Fonseca, aquele que não só "proclamou a República", como foi o primeiro presidente do novo regime. Deodoro é representado como militar, e ostenta um uniforme de gala. A obra enaltece o primeiro mandatário da República, e que deixou seu posto em 1891, com sua atuação sendo muito contestada.<sup>10</sup> Por essa razão, há quem veja na tela a imagem de outro líder republicano, Benjamin Constant, igualmente um veterano de guerra, e, além do mais, pai de uma próspera família cujas filhas estariam não só presentes na pintura, como tomadas bordando a bandeira.

O certo é que os homens são basicamente fantasmagorias da nação, que se sacrificam pela "pátria", enquanto as mulheres e os pequenos emulam bons valores, no ambiente do lar que aqui funciona como uma manjedoura — em outra associação do discurso cívico com o religioso.

Ao voltar a atenção para os detalhes do quadro, é possível perceber como o ambiente é simples, opondo as casas de famílias trabalhadoras da República aos recintos suntuosos dos palácios da monarquia e da nobreza. Se a bandeira é o símbolo máximo da nação, ela se encontra, contudo, pousada numa esteira de palha, típica das casas mais humildes. Há uma exposição, quase didática, dos lugares de gênero, a partir de uma operação semelhante de desvelamento do espaço da domesticidade num contexto republicano. A costura, aliás, surge exaltada como atividade naturalmente feminina: uma função delicada para o assim chamado "sexo frágil".



Entretanto, se existe na tela uma clara subordinação do papel feminino, nota-se uma falta gritante: não há mulheres negras ou indígenas na *Pátria*, só vemos mulheres brancas. Fica também evidente como o trabalho doméstico, moralmente elevado nada tem a ver com aquele da limpeza, por exemplo, considerado “sujo” e pouco dignificante. A *Pátria* explora um ambiente em tudo europeu: as mulheres e as crianças são todas brancas. Até mesmo a paisagem que se divisa pela janela lembra nas suas formas e cores os Alpes gelados, em vez dos trópicos brasileiros. O quadro consagra uma República de feições europeias.

Uma obra como essa — que passou a integrar a pinacoteca da Escola de Belas Artes e depois o Museu da República — pode ser lida, pois, como um discurso visual e triunfante sobre o branqueamento nacional. Pode ser lida também por seus silêncios, pelo que esconde e apenas emula.

É possível considerá-la como mais uma versão da mitologia do branqueamento, que encontra seu ponto de partida — ao menos oficial — na fábula já citada das três raças criada por C. F. von Martius, em 1844, como resposta ao concurso proposto pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, e que consistia na elaboração de um ensaio acerca do tema: “Como se deve escrever a história do Brasil”.

O objetivo era criar *uma* história e que esta fosse (por suposto) nacional. Vale destacar que o primeiro lugar ficou para um naturalista estrangeiro que não entendia muito do tema, e por isso recorreu a uma metáfora fluvial: “Devia ser um ponto capital para o historiador reflexivo mostrar como no desenvolvimento sucessivo do Brasil se acham estabelecidas as condições para o aperfeiçoamento das três raças humanas, que nesse país são colocadas uma ao lado da outra, de uma maneira desconhecida na história antiga, e que devem servir-se mutuamente de meio e de fim”.<sup>11</sup> Para tanto, utilizava-se a alegoria de um rio caudaloso, correspondente à herança portuguesa, que deveria “absorver os pequenos confluente das raças índia e etiópica”.

O Brasil surgia representado, pois, a partir da especificidade e escala de sua miscigenação. Três grandes rios compunham a mesma nação: um extenso e caudaloso, formado pelas populações brancas; outro um pouco menor, nutrido pelos indígenas; e ainda outro, mais diminuto, composto pelos negros. Harmonia não significava, assim, igualdade, pois a hierarquia continuava presente na correlação que se estabelecia entre os rios e as raças e no



movimento paralelo de "absorção", "depuração", "limpeza" e "purificação" das águas, que acabavam brancas.

Por sua vez, a tela *Pátria* — presente na época em cédulas, selos e cartazes — pode ser entendida como mais uma modalidade dessa mesma ladainha da "mistura racial" que imagina como resultado uma nação branca. Conforme explica o etnólogo Claude Lévi-Strauss, mitos não mentem, crescem em espiral, por meio de suas inúmeras versões, que, cada qual à sua maneira, retomam contradições fundamentais e não resolvidas da sociedade. No caso brasileiro, a maior contradição dessa comunidade que se imaginava livre e republicana residia nos legados, para negros e brancos, do longo, enraizado e recém-abolido sistema escravocrata.

Por isso, novas versões desse que é um mito nacional não cessam de surgir, tendo nos documentos visuais repertórios destacados para a naturalização da diferença social e racial; tão características da sociedade brasileira que pretendia, em tal contexto, se branquear por meio da ciência, da imigração e por força da imaginação. Como garantia o sociólogo Oliveira Viana, com um pouco de ajuda (e sorte) seríamos gregos no futuro.<sup>12</sup>

### *Na sala da burguesia paulista*

A tela de Almeida Júnior apresenta uma bela e tranquila cena cotidiana, tomada, supostamente, "num dia qualquer" da família do engenheiro Adolfo Augusto Pinto. É certo que a obra não foi comissionada ou comprada pelo Estado, ao menos num primeiro momento — ela era o resultado da iniciativa e mecenato daquele que leva seu nome na legenda do quadro. Mas, com o tempo, o quadro ganhou outra vida e passou a simbolizar uma espécie de aspiração de nacionalidade. Virou ainda cartão-postal, marcador de livro, capa de livro figurando um tipo de crônica da capital paulista de finais do século XIX, cujas elites queriam ser vistas e descritas a partir de sua "capacidade de civilização" e de seu poder econômico logrado pelo café. Queriam também ser representadas como branqueadas pelo costume e por força da aspiração.

Adolfo Augusto Pinto fazia parte da elite paulistana em ascensão no período, e é ele quem encomenda, no ano de 1891, um retrato da sua famí-





Almeida Júnior, *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, 1891. Óleo sobre tela, 106 x 137 cm.

lia; uma pintura de gênero, como eram então chamadas as obras que traziam ambientes do interior das casas, destacando contextos privados como exemplos de virtudes públicas. Essa escola se desenvolveu sobretudo nos Países Baixos, enfatizando-se as descrições de cenas rotineiras e da vida diária, em que mulheres cuidam dos afazeres domésticos e homens negociam, leem ou trabalham. Nesse local, a pintura de gênero (também chamada de *petit genre*), com seu estilo característico e o apuro de detalhes, representou uma sorte de resposta nacionalista e enaltecadora da cultura burguesa local, apresentando ambientes acolhedores, mobília farta e adereços que distinguem o que pretendia ser um novo estilo de vida, mais liberto das amarras da servidão.<sup>13</sup> E, no Brasil, o apelo social não seria diferente, a despeito de deslocado no tempo.

Engenheiro paulista bastante reconhecido, Pinto se notabilizou por sua atuação profissional na área dos transportes; empreendimento de grande relevância e altamente estimado em São Paulo. Como explica a historiadora



Janice Theodoro da Silva, a figura do engenheiro se transformaria na representação simbólica por excelência daqueles tempos modernos e que tinham na velocidade e no empreendedorismo ícones de progresso.<sup>14</sup>

Pinto era figura tarimbada nos meios artísticos e culturais da época, aliado do capital econômico com o crescente e luminoso mundo das artes. Ele era também conterrâneo de Almeida Júnior, e juntou assim o útil ao agradável. Afinal, ter um retrato desse artista, no ápice de sua carreira, era sinal não só de poder econômico como de capital social e cultural. Ao que tudo indica, o cliente, num primeiro momento, teria sugerido que o título do quadro fosse apenas "O lar" ou "Um interior familiar", de maneira a destacar a harmonia reinante em sua casa. Contudo, no final preferiu, em acordo com o pintor, deixar o próprio nome na legenda da obra.<sup>15</sup>

O personagem representa a nova burguesia de São Paulo, os profissionais liberais que procuravam se separar do passado e sobretudo da escravidão, agora considerada um legado vergonhoso — estrategicamente associado à monarquia.<sup>16</sup> A obra homenageia, por fim, o próprio estado de São Paulo, que se uniu ao golpe militar de 1889, e que gostava de se auto-denominar "locomotiva do Brasil", numa referência às prósperas finanças locais vinculadas ao café, à estrada de ferro e ao suposto pioneirismo dos empreendedores locais.<sup>17</sup>

É certo que Almeida Júnior, em anos anteriores, tinha pintado o retrato não só de Benjamin Constant, como, ainda no conturbado ano de 1889, do próprio Pedro II fardado como almirante.<sup>18</sup> Mas nesse momento ele já era outro pintor, mais atento aos personagens caipiras de seu estado, e às novas elites, que eram agora seus mais promissores mecenas.<sup>19</sup> A crítica Gilda de Mello e Souza destacou a qualidade do artista paulistano, na maneira como representou tipos nacionais, evidenciando sua expertise para captar a dinâmica dos gestos, as técnicas do corpo e as sutilezas das expressões. Para ela, foi Almeida Júnior que estabeleceu "um vínculo profundo entre o artista e a realidade nova do país".<sup>20</sup>

O pintor ficou conhecido sobretudo a partir das obras denominadas, pela pesquisadora Maria Cecília França, de regionais. Telas como *Apertando o lombinho* (1895), *Cozinha caipira* (1895), *Caipira picando fumo* (1893), *Amolação interrompida* (1894), *O violeiro* (1899), *Nhá Chica* (1895) e *Saudade* (1899), entre outras, mostram o empenho em definir o país a partir dessas figuras pi-



torescas, que ainda não chegavam à modernidade. Já o quadro aqui selecionado não apresenta o brasileiro do campo, ainda fechado em sua realidade: ele traz um exemplo loquaz de uma São Paulo que se queria e imaginava cada vez mais cosmopolita e vivia de sua bonança econômica.<sup>21</sup>

Almeida Júnior sabia escolher muito bem os símbolos que empregava, e nessa pintura ele se esmera em dispor uma série deles num só ambiente. Na tela, a sala de estar é novamente transformada no palco ideal para a exibição de um projeto de nacionalidade, atravessado por marcadores de gênero, classe e raça. Nesse belo quadro, vemos a família do engenheiro, em momento supostamente descontraído e harmonioso, a artificialidade da cena apenas traída pela elegância e apuro das vestes.

À direita, mas em primeiro plano, delineia-se a figura do páter-famílias, com seu traje completo, mesmo dentro de casa, sentado de maneira confortável numa poltrona próxima a um piano. De terno escuro, camisa branca com abotoaduras nos punhos, cebolão no bolso, meias e sapatos em destaque, ele lê, compenetrado, a *Revista de Engenharia*, numa relação metonímica com a profissão que ostenta, orgulhoso. No braço da poltrona, uma sorte de coberta envolve o cachorro de estimação do engenheiro, nesse que virava mais um hábito a distinguir as famílias de elite: ter um animal doméstico.<sup>22</sup> Numa perfeita divisão de tarefas associadas ao gênero, ao lado de Adolfo se encontra o terceiro filho do casal, Gastão Liberal Pinto, futuro bispo de São Carlos, na tela retratado aos sete anos.<sup>23</sup> Ele observa um livro com fotografias dos Augusto Pinto — jogando luz em outro costume das pessoas abonadas: ter um álbum de família.

Ao centro vemos a mãe “prendada”, d. Generosa Liberal Pinto, sentada perto de uma de suas filhas. A menina se dedica a aprender, também de maneira circunspecta, uma arte considerada feminina: o bordado. A matriarca cochicha algo no ouvido dela, demonstrando cumplicidade. A função futura da garota parece estar bem delineada: ela será uma boa esposa, dedicada ao lar e ao ofício da costura. Bem-vestidas, mãe e filha se recostam num sofá de tom vermelho, guarnecido com almofadas. A filha mais velha, Águeda Liberal Pinto, teria dez anos em 1891,<sup>24</sup> e sua irmã, Ida Liberal Pinto, vista num plano inferior, nove.<sup>25</sup>

Das mãos das duas — mãe e filha — cai um pano branco, por elas costurado, que leva nosso olhar em direção aos outros três filhos. Eles são to-



mados num plano inferior, mas não se sentam diretamente no assoalho feito de tábuas elegantes. As crianças se acomodam num tapete de estampa persa — mais um ícone de distinção.

Um dos três filhos, talvez um menino, aparece calçado e com meias em destaque. Ele olha para o pai com deferência. A outra criança traz no colo um bebê que também vira o rosto em direção ao patriarca: embora pequena, ela traz meias nos pés. Uma boneca é deixada de lado, largada no assoalho, junto com um chocalho. Nada distrai nosso olhar da cena principal: o pai com sua revista, absorto na leitura — talvez, apenas, uma cesta de costura, com vários tecidos e uma tesoura aberta.

Cestas de costura foram utilizadas em várias pinturas famosas, simbolizando essa que seria uma função primeira das mulheres. Parece tratar-se assim de uma espécie de “citação” por parte de Almeida Júnior. Já mencionamos a cesta que aparece na tela *Pátria*, que acabamos de analisar, e que se vincula diretamente à atividade feminina. Mas há exemplos ainda mais conhecidos e que podem ter servido de inspiração para Almeida Júnior. Observemos, por exemplo, a obra *Os lictores devolvendo a Brutus os corpos de seus filhos*, de Jacques-Louis David, mestre do estilo neoclássico. Exibida em 1789, deu grande proeminência ao artista e ilustra a célebre passagem em que Brutus, fundador da República romana, permitira que seus próprios filhos fossem mortos por haverem traído o regime. Na cena, um pai pesaroso mas inflexível está sentado em primeiro plano, à sombra de uma estátua que representa a pátria divinizada: *Dea Roma*. A luz ilumina um corpo sem vida. Enquanto Brutus dá as costas à movimentação, um conjunto de figuras femininas banhadas pela luz, mais à direita do quadro, mostra a esposa do herói e suas filhas em desespero. O ato de patriotismo viril é contraposto à emoção subjeti-



Jacques-Louis David, *Os lictores devolvendo a Brutus os corpos de seus filhos*, 1789. Óleo sobre tela, 323 x 422 cm.



va das mulheres; vítimas de seus sentimentos. E ali está a indefectível cesta de costura, simbolizando o lugar subalterno das mulheres na compreensão dos destinos da nação.<sup>26</sup>

Impressiona no trabalho sobre o engenheiro paulista como toda a sala de estar é minuciosamente pintada de maneira a evocar vários "símbolos de civilização", entre tapetes, almofadas, quadros, esculturas, porta-retratos, um violoncelo e um piano com uma partitura aberta, um animal doméstico, bem como diversas marcas de gênero. A sala de estar era "o espaço onde as mulheres eram visitadas para serem vistas como conspicuamente ociosas",<sup>27</sup> enquanto, para os homens, significava o lugar do estudo e do aperfeiçoamento nas artes e na cultura.

Duas vidraças, dispostas nas partes mediana e superior de uma porta, introduzem no quadro a imagem do pequeno jardim contíguo à casa. A luz quente lembra o sol dos trópicos, mas seu espaço delimitado no ambiente da sala remete ao controle que a civilização impõe à natureza. Além do mais, uma tela de paisagem, logo acima do piano, e os vasos que decoram o ambiente ajudam a demarcar a origem dessa que poderia ser uma casa burguesa qualquer. Parte de uma palmeira pode ser vista, a forma da árvore surgindo refletida no vidro da porta. Justamente uma palmeira, símbolo religioso de paz, vitória e bondade, mas também uma marca diletta dos trópicos brasileiros. Para completar a lateral da obra, Almeida Júnior desenha um muro que representa os limites físicos da moradia. É possível observar o telhado de outra residência, deixando claro que se trata de uma casa urbana, não de uma fazenda isolada. Essa era, afinal, uma elite que agora habitava as cidades, e não mais uma aristocracia rural, vinculada ao "passado" do Império e que convivía com símbolos de urbanidade.

Outro detalhe: como era uma convenção nos retratos de família, a despeito de todos os membros aparecerem na obra, o pai é a figura enaltecida.<sup>28</sup> O quadro confirma a ordem reinante no interior da casa, onde as hierarquias de gênero de fora são reiteradas no espaço de dentro. O pai é o chefe da família, responsável pelo sustento, enquanto cabe à mulher mostrar-se bem apresentada, manter os filhos asseados, a casa arrumada e acolhedora.<sup>29</sup>

E há ainda outro tipo de hierarquia naturalizada nesse retrato. A família é toda branca ou branqueada na cor da pele, mas também por seus costumes e vestimentas. Por isso, acaba sobressaindo o tom escuro do rosto do bebê que



ocupa o centro da representação. Ao que tudo indica, trata-se do filho caçula, Adolfo, que, segundo notas deixadas pelo próprio pai em seu livro de memórias, teria nascido em 23 de junho de 1891, ano de que é datado o quadro.<sup>30</sup>

Há quem aposte que a coloração da pele do bebê seja efeito da ação do tempo e do uso do betume. Na chave oposta, os historiadores Elaine Dias e Luciano Migliaccio reforçam a ideia de que a criança de tonalidade negra, quase uma boneca, aludiria "ao destino dos antigos escravos na ordem futura da sociedade".<sup>31</sup> Se não há como resolver, definitivamente, a questão, vale destacar a ambivalência da obra, uma vez que não poucas famílias buscaram esconder a existência de seus filhos chamados "ilegítimos". Pelo sim pelo não, gostaria de ficar com o que a imagem de fato apresenta. Uma família bem estruturada, disposta num cômodo elegante e entretida nas suas atividades mais rotineiras, devidamente dividida por gênero, e cujo "processo civilizacional" corresponde ao próprio "processo de branqueamento", real e metafórico. Ademais, fica subentendido o lugar da concubinação e da mestiçagem, com a mãe negra mais uma vez ausente da representação. Seu filho faz parte dessa "história", já ela não mais.<sup>32</sup>

A família sempre teve um papel valioso na figuração do tempo histórico. Como metáfora, ela homenageia tanto a manutenção da hierarquia social como o próprio movimento da história. A projeção da imagem da família como símbolo do progresso nacional permitia, também, rotinizar processos sociais de exclusão a partir desse que era um exemplo de harmonia com ordem: a mulher era dependente do marido, mas o casal burguês e bem-sucedido era o governante natural das crianças imaturas — legítimas e ilegítimas.

Destaca-se, ainda, uma situação em especial: o mito da mestiçagem racial redentora. Ou seja, na pintura se consagra a imagem de uma família branca mas que recebe em seu seio, e de maneira afetuosa, um novo parente negro. Detalhe importante: ele também olha fixamente para esse que seria seu pai natural, e não para a mãe postiça.

Como na metáfora do rio, que não "limpa" a hierarquia social, apenas torna mais branco o futuro, na tela vemos outra forma de redenção feita pelo progresso material e simbólico, que, visto pela fresta da porta de uma família de elite, também branqueia.



## Um futuro branco

Não à toa, uma série de obras de ficção são publicadas nesse período, e fazem grande sucesso, a partir da projeção de um Brasil que no futuro seria branco. Talvez a mais emblemática dentre elas seja *Canaã*, de autoria de Graça Aranha, que ganhou um lugar na Academia Brasileira de Letras por conta da repercussão de seu romance. Datado de 1902, o livro se desenvolve em torno da imigração alemã para o Espírito Santo, a partir de dois personagens principais que representam linhas filosóficas opostas: o universalismo ("a lei do amor") e o divisionismo ("a lei da força"). No fundo, porém, e como mostra o crítico José Paulo Paes, *Canaã* explora a espinhosa questão da raça dentro de um enquadramento que previa um futuro branqueamento da população, seguindo-se a ótica da eugenia, citada no livro como a ciência que canalizaria a formação do "tipo étnico brasileiro".<sup>33</sup>

O tema que Graça Aranha selecionava fazia parte das aspirações de época, e a respeito dele se pronunciavam autores como Sílvio Romero, Araripe Júnior e Euclides da Cunha, avaliando, de alguma maneira, que esse seria o destino natural, ou estimulado pela imigração, da assim chamada "questão racial" no Brasil. Sílvio Romero, por exemplo, já em 1888 publicava sua *História da literatura brasileira*, afirmando que no futuro do país prevaleceria um tipo de mestiço que dificilmente se distinguiria do branco.<sup>34</sup> Era essa também a posição do político e sociólogo Oliveira Viana no opúsculo que escreveu chamado *Raça e assimilação*.<sup>35</sup>

Com efeito, o tema do "futuro racial" do Brasil aparecia com frequência na imprensa nacional, bem como modulava o texto de uma série de anúncios.<sup>36</sup> Conforme explica a historiadora Agnes Lugo-Ortiz, explorar o conceito de "cultura visual" implica não apenas analisar objetos de arte, mas incluir outras experiências óticas, presentes em artefatos, propagandas, teses, livros, imagens científicas e etnográficas, folhetos efêmeros e um grande número de objetos da cultura material.<sup>37</sup> Neles, o branqueamento "previsto", ou melhor, "estimado" escondia a naturalização da hierarquia pautada em critérios internalizados de cor e classe.

Datada de 1888, a imagem ao lado representa um exemplo da tentativa de transformar a abolição numa efeméride associada diretamente à monarquia. Diferentemente das tensões sociais que se sucederam à Lei Áurea, conside-



rada conservadora até mesmo em seu contexto,<sup>38</sup> essa propaganda feita por uma fábrica de tecidos para celebrar a data reitera as assimetrias persistentes entre brancos e negros. Num ambiente em tudo alvissareiro, e tendo o cartão-postal do Pão de Açúcar ao fundo, dois homens se cumprimentam de maneira efusiva. Em primeiro plano, e para realizar os objetivos do patrocinador, vemos diferentes tecidos por toda parte. Entre eles está uma flâmula comemorativa da lei do Treze de Maio, destacando-se o brasão do Império, bem ao centro, como a simbolizar o lugar da realeza como fiadora da nova ordem social. Chama atenção



Cartaz registrado pela fábrica de tecidos Samuel, Irmãos & Cia., 1888.

também, para além da perspectiva mais oficial e conservadora — do tipo “estamos juntos, mas cada um no seu lugar” —, a cor do homem negro. Não se trata de uma pessoa africana, mas quem está sendo incluído, digamos assim, é o mestiço, como temos visto, mais clareado.<sup>39</sup>

Para contrariar a imagem de exclusivo conagraçamento, que mais se parece com uma alegoria, temos notícias de rebeliões que estouraram por todas as partes do país, e do papel da população negra escravizada, livre e liberta, no sentido de pressionar para que a realeza saísse do seu imobilismo político, que fez do Brasil a última nação a abolir a escravidão mercantil.<sup>40</sup> Contudo, a versão oficial creditou à princesa Isabel todos os méritos, e inclusive buscou pavimentar seu lugar como dirigente de um eventual Terceiro Reinado. A ideia era que só a monarquia poderia conduzir o país de modo seguro: sem escravizados, mas também sem convulsões sociais. Importante estranhar o que uma certa história oficial brasileira torna familiar: o Império levava os créditos por um feito, a abolição, que, na verdade, foi responsável por tardar demais a realizar.

Por isso, o anúncio veicula o senso comum da época, neutralizando a desigualdade, abolindo o conflito para apenas destacar a harmonia. Na ima-



às inquietações daquele certame. O diretor do Museu Nacional acreditava no embranquecimento racial, e se contrapunha às teorias que viam na mestiçagem um sinal de “degeneração da espécie”. Seguiu, desse modo, a orientação geral do Congresso, que entendia o branqueamento populacional como uma resposta harmoniosa e adequada para as relações raciais, ainda mais em países que saíam de experiências enraizadas de convivência com a escravidão.<sup>48</sup>

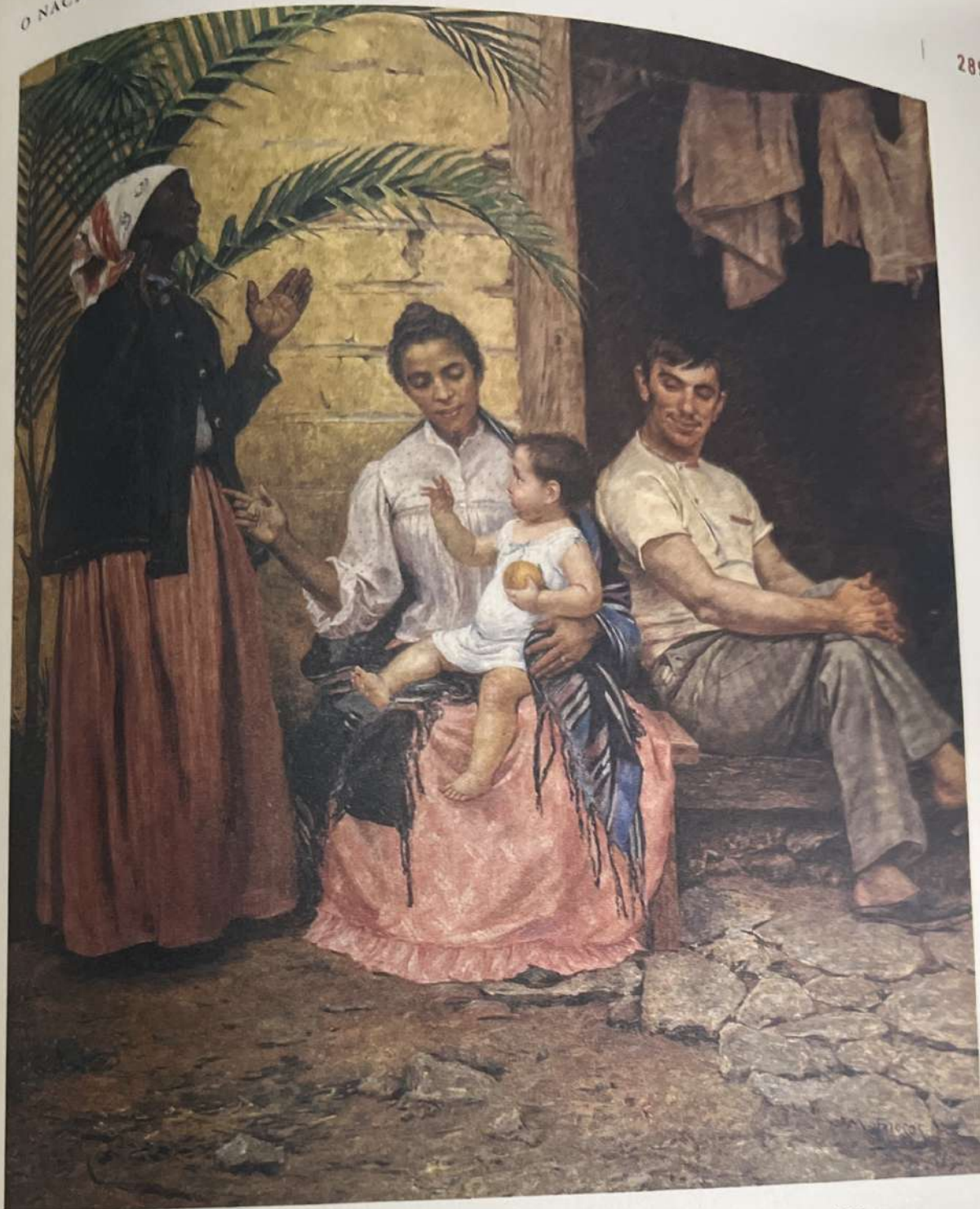
O argumento de Lacerda partia do suposto de que, devido à superioridade biológica e social da “raça branca”, em três gerações o Brasil seria branco. Escrevia ele: “É lógico supor que na entrada do novo século os mestiços terão desaparecido no Brasil, fato que coincidirá com a extinção paralela da raça negra entre nós”.<sup>49</sup> A ideia era mostrar, para norte-americanos e europeus, que não havia “nada a temer” no que se referia ao “futuro racial” do país.

O ensaio de Lacerda não fez tanto sucesso em sua época: até porque se julgou, naquele contexto, que três gerações seria tempo demais.<sup>50</sup> Entretanto, mais do que entender a repercussão do folheto durante o evento, vale pensar na cauda longa de sua recepção aqui no Brasil. Nesse sentido, e como revela a antropóloga Tatiana Lotierzo, a “popularidade” do artigo tem muito a ver com a tela que aparece logo na abertura do ensaio.<sup>51</sup>

O cientista incluiu a reprodução de um quadro do espanhol Modesto Brocos, *A redenção de Cam* — que vinha acompanhada da legenda (esta escrita por Lacerda): “O negro passando para branco, na terceira geração, por efeito do cruzamento de raças”. Importante destacar que a tela não fora realizada expressamente para a ocasião — ela havia sido apresentada ao público em 1895 (dezesseis anos antes do Congresso), quando recebeu a medalha de ouro na Exposição Geral de Belas Artes. Mas a história dessa obra se colou ao texto de Lacerda.

O quadro apresenta um retrato de família em três gerações, marcadas por distintas gradações de cor: à esquerda, a avó negra; ao centro, a mãe “mulata”, com um bebê branco no colo; à direita, o pai presumido da criança, também branco. É evidente como, a despeito de não ser uma obra de encomenda, ela cabia como uma luva na tese de Lacerda.<sup>52</sup> O próprio texto da legenda sugere como o cientista estaria “traduzindo” a tela, imprimindo-lhe o conceito de “evolução” da espécie, que nesse caso seria resultante de uma “seleção sexual”, promotora do branqueamento.





Modesto Brocos, *A redenção de Cam*, 1895. Óleo sobre tela, 199 x 166 cm.

Hora de ler a pintura pelos seus detalhes. A avó, de pé, leva as mãos aos céus anunciando a “graça recebida”; o pai, que tem jeito de imigrante português, dirige seu olhar ao filho com expressão orgulhosa; a mãe, com traços e cores mais “depuradas”, aponta para o futuro com a mão direita, enquanto o filho a segue com os olhos e o braço direito. Era um futuro branco o que o aguardava.

Outros elementos comprovam a intenção do artista, e devem ter animado Lacerda no sentido de selecionar a obra. A avó negra pisa num chão de terra, e seus pés estão descalços. O pai pousa os pés calçados sobre um terreno pa-



vimentado, a despeito de inacabado — revelando como ele já vive em outro momento civilizacional —, ao passo que mãe e filho se encontram numa região intermediária: metade terra, metade asfalto ou pedra.

A *redenção de Cam* propõe, se prestarmos atenção no título, a inversão de um episódio bíblico retirado do Gênesis, 9. Nessa passagem, Cam expõe aos irmãos Sem e Jafé a nudez de seu pai, Noé, e por isso é condenado pelo patriarca, junto com seu filho Canaã, a ser escravo deles. Durante a Idade Média e o início da Moderna dá-se, contudo, uma ressignificação do episódio: num momento de expansão da cristandade ocidental rumo à África, Ásia e, posteriormente, às Américas, o fragmento passa a ser utilizado como justificativa para a escravização de africanos. Tal alteração se pauta na cor: a pele de Cam (e de seus descendentes) se torna, segundo essas novas interpretações, negra; ao mesmo tempo que o filho Sem começa a ser associado à Ásia, e Jafé é descrito como branco.<sup>53</sup>

Se na reinterpretação do episódio ocorre o “enegrecimento” de um dos filhos, já na tela de Brocos o movimento é oposto. Apresentada sete anos após a emancipação no Brasil, a pintura propõe uma leitura original do episódio bíblico, mostrando um caminho possível para reverter a maldição de Noé: ou seja, branquear os descendentes de Cam. Assim a laranja, que significa alegria, prosperidade e sucesso — quiçá uma versão tropical da maçã de Eva —, nesse caso indica não o perigo, mas a certeza da escolha correta. Por outro lado, uma palmeira mais à esquerda e o revestimento de taipa da parede revelam tratar-se de uma casa localizada no Brasil. O grupo também alude à Sagrada Família em mais uma associação com as Escrituras bíblicas.

Sem dúvida Brocos se pautava em outros modelos, os quais, por sua vez, também foram sendo transformados no decorrer dos tempos.<sup>54</sup> De toda forma, se em momentos anteriores a religião representou a principal via de explicação para a questão, a partir do século XIX amplia-se o papel da ciência na justificação da tese. No entanto, enquanto em muitas partes do globo (no mundo hispânico, por exemplo) acreditava-se ser impossível recuperar processos raciais, no Império português e no Brasil o branqueamento completo se tornava não só uma crença arraigada como uma tese científica que agradava à opinião pública. E então se cria um ideal, amparado em diferentes discursos — políticos, médicos, literários e visuais —, que se assenta sobre a



tese de branqueamento como um projeto transformador a um só passo demográfico e moral.<sup>55</sup> Essa é, pois, ao menos enquanto estrutura, uma pintura de castas — no estilo da América espanhola — mas com um pressuposto local diverso: ao passo que por lá o gênero artístico descritivo carregava uma prescrição rígida — as raças eram fenômenos finais —, por aqui o suposto é que elas “evoluiriam embranquecendo” e assemelhando-se física e moralmente às nações ocidentais.

A tela de Brocos tanto oferecia uma justificativa para as preocupações correntes na época a respeito da incorporação dos ex-escravizados à ordem livre do país, como agregava uma tradição religiosa de longa duração, fazendo uma interlocução com a iconografia cristã, aludindo às natividades. Existe, portanto, uma relação difícil entre a tese científica de Lacerda e o quadro incluído no folheto. Se a pintura passou para a história como derivada do trabalho apresentado no Congresso em Londres, além de ter sido vinculada imediatamente ao imaginário racial,<sup>56</sup> o certo é que ela possui outras histórias internas, interseccionando marcadores como raça, gênero e sexualidade.

Em primeiro lugar, avó e mãe estabelecem uma oposição de cor com relação à figura paterna e ao menino, configurando uma dupla ruptura: racial, mas também de gênero. Nota-se inclusive um certo olhar de cumplicidade masculina — do pai para o filho —, confirmando-se a paternidade (branca) da criança. Por outro lado, pressupõe-se que o pai da mãe, que figura no centro do quadro com seu filho no colo, deveria ser mais claro do que sua companheira: a avó da criança — que aparece no canto esquerdo. Isso significa dizer que o avô é, portanto, mais uma presença ausente que garante o projeto branqueador, defendido na tela. Isso posto, se é verdade que o movimento percorrido pela obra vai do negro ao branco, pode-se pensar que o trabalho como um todo tem um gênero predominante, uma vez que o “futuro racial” da família é branco e masculino.

As mulheres aparecem, dessa maneira, como “agentes voluntárias” em tal “processo branqueador”, a pintura reforçando a imagem de um “casal miscigenado” formado pelo homem branco e pela mulher não branca (e não o contrário) — e, como observa a antropóloga Laura Moutinho, esse é o par predominante nas teorias clássicas sobre o Brasil.<sup>57</sup> Assim, no quadro o homem branco mantém a posição de superioridade: ele é o polo ativo do embranquecimento e da própria ação reprodutora, os atributos de cor e sexo do menino corroborando sua paternidade.



Na produção visual dos séculos XVIII e XIX, a presença conjunta de mulheres brancas e negras foi sempre tomada por uma espécie de alusão pictórica negativa à sexualidade feminina negra.<sup>58</sup> Entretanto, é no século XIX que se desenvolve um sistema de notação para o corpo feminino, em consonância com os modelos científicos deterministas. O suposto era que as mulheres negras teriam uma sexualidade considerada patológica, e um padrão de corpo similar ao de Saartjie Baartman, que, como vimos, ficou conhecida como “Vênus Hotentote” a partir da segunda década do Oitocentos,<sup>59</sup> quando foi transformada em atração na Europa. O traço diferencial de Baartman era a hipertrofia das nádegas — denominada posteriormente esteatopigia —, característica que chamaria a atenção também de cientistas como Georges Cuvier e J.-J. Virey. A característica de destaque seria o perfil “excessivo”, em termos de massa corporal, das mulheres negras; o que imediatamente se associava a uma sexualidade igualmente “excessiva”.

A ciência do período elegeu ainda outros sinais como indícios de uma sexualidade feminina tida como “anormal”, como a orelha de Darwin (simplificada nas vilosidades ou sem lóbulo), o excesso de peso, o rosto assimétrico, o nariz desfigurado e uma hipertrofia do crânio na região parietal. Essas eram todas fantasias e preconceitos criados por uma cultura masculina europeia,<sup>60</sup> ou, como mostra bell hooks, pressupostos de época que vinham embasados por sistemas de dominação, os quais, por sua vez, encontravam nas imagens uma forma de difusão especial.<sup>61</sup>

Brocos não apostou, porém, nesses modelos, até por contraposição, e preferiu afastar as duas mulheres de sua obra desses padrões negativos de época, apresentadas totalmente vestidas e destituídas de qualquer atributo de erotização. O pintor também não era um principiante quando terminou *A redenção de Cam*. Nascido em 1852 na Galícia, numa família de artistas,<sup>62</sup> ele realizou seus estudos entre o país de origem e a Escola de Belas-Artes de Paris, com passagens pela Accademia Chigi, em Roma, antes de fixar-se no Brasil.<sup>63</sup> Chegou à “terra do Cruzeiro”, conforme se referia a estas paragens, em 1872, onde trabalhou como gravador, ilustrador, além de frequentar como aluno livre as aulas de Victor Meirelles e Zeferino da Costa na Academia Imperial de Belas Artes.

Foi, por sinal, o primeiro deles quem propôs, numa de suas aulas, que a turma pintasse uma versão do episódio bíblico retratado em *A redenção de*



Cam: um "Noé bêbado", disse o mestre.<sup>64</sup> Como mostra Tatiana Lotierzo, já entre 1875 e 1877 o artista andava motivado pelo tema. Brocos deve ter entrado em contato, também, com o pensamento determinista ensinado na Escola de Belas-Artes de Paris por Hippolyte Taine, de quem foi aluno.<sup>65</sup> Logo, estava familiarizado com os modelos vigentes de representação das mulheres negras e com as implicações conceituais por trás de suas escolhas formais.<sup>66</sup>

Era bem rara, ao menos no Oitocentos, a inclusão de mulheres negras na pintura brasileira. Entre os exemplos mais conhecidos estão: *Negra* (1891), de Almeida Júnior; *Preta quitandeira* (1900) e *Monjolo* (c. 1895), de Antonio Ferrigno;<sup>67</sup> e *Feiticeira* (1890), de Antônio Rafael Pinto Bandeira. Há ainda outras telas de autoria do próprio Brocos, como *Engenho de mandioca* (1892), *Crioula de Diamantina* (1894), *A mandinga* ou *Feiticeira* (1895), sendo que nestas últimas o artista vincula as mulheres negras ao mundo do trabalho ou àquele das religiões afro-brasileiras.<sup>68</sup>

Na tela ora analisada, Brocos parece mais interessado em representar uma sorte de reação ao período do pós-abolição e ao receio sobre a falta de integração da população negra à sociedade livre.<sup>69</sup> Não se tratava de uma crítica ao Estado, mas de uma forma de solução pictórica. Em primeiro lugar, ele apresenta um retrato de família, que traz as duas mulheres posando, e não trabalhando. Em segundo, elas não dividem o espaço pictórico com personagens brancos do sexo feminino, mas sim com um bebê e um homem branco, com quem a mais jovem manteria um relacionamento afetivo-sexual de caráter formal — basta observar como a mão esquerda da moça ganha uma proporção exagerada, de modo a se destacar uma aliança no dedo. Além do mais, a tela mantém um sistema de notação mais realista, em chave alegórica e não voyeurista.<sup>70</sup>

Também não há insinuação de uma sexualidade patológica na caracterização dos personagens negros. Ao contrário, a tela dialoga formalmente com a iconografia cristã. Há, por exemplo, uma analogia entre a mãe que segura o bebê e a Virgem com o Menino Jesus no colo; bem como entre a avó e os anjos, os quais, na imagística do cristianismo, são intermediados pelo gesto que anuncia uma relação entre o plano terreno (visível) e o divino (invisível). O azul do xale também alude à Virgem Maria, cujo manto tem essa mesma cor nas representações mais canônicas.<sup>71</sup> Por fim, existe uma associação entre o pai da criança e o personagem José, que soube



vencer adversidades: vendido como escravizado, acabou governador de todo o Egito.

Tatiana Lotierzo, em trabalho definitivo sobre a tela, demonstra como a avó negra, no seu imobilismo, lembra uma estátua. A rigidez da postura e o rosto pintado como uma mancha marrom-escura, uniforme, lembram as figuras de argila e a característica rústica de algumas santas populares.<sup>72</sup> Nesse sentido, é no Oitocentos, paralelamente à aparição meteórica da Vênus Hotentote como objeto de ciência (e de curiosidade pública), que a Madona Negra, cultuada durante séculos pelos cristãos, torna-se a patrona da fertilidade.<sup>73</sup> A figura da senhora também alude ao fato de que, no catolicismo brasileiro, a Virgem Negra é considerada a protetora dos escravizados — lembrando que os pés descalços da avó sugerem que ela tenha sido uma escravizada.

Vale sublinhar ainda como o trabalho de Brocos segue perspectiva oposta à voga determinista e pessimista de época, expressa em romances como *O mulato* (1881) e *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. Neles se reforçam imagens de mulheres negras de “moral sexual pouco cristã”, e muitas vezes inférteis — como é o caso da “mulata” Rita Baiana, que, seguindo teorias do período, por fazer parte das populações miscigenadas, era “incapaz” de ter filhos, apesar da vida sexual ativa. Aliás, a maioria dos personagens femininos desses romances vive em concubinato e/ou mantém relações ilícitas com homens brancos e/ou negros, o que não ocorre na tela de Brocos.

Entretanto, se as figuras femininas de *A redenção de Cam* se distanciam dos demais modelos mais detratores, nem por isso elas estão longe dos preconceitos de época. Afinal, o homem em cena continua sendo o polo desejável ou exemplar. O pai está na sombra, pois quem há de se modificar não é ele; mas o lado feminino e negro da família. Nesse sentido, a obra procura mostrar uma suposta transformação corporal — de negro a branco — e vinculá-la à ideia de espiritualidade. Assim, o que se afirma na tela é a ideia de que a família, o casamento e a sexualidade devem ser postos a serviço dos interesses nacionais, no caso, do embranquecimento. Por fim, não há como esquecer que no quadro as duas mulheres negras tomam parte num projeto de Estado que, no limite, busca a supressão de seu próprio grupo étnico. Um apagamento futuro é o que as espera.