

# O declínio de Cam: A representação científica da mulher negra na arte do oitocentos.

Lívia Baranowski Tieri<sup>\*</sup>

DOI: 10.11606/issn.2318-8855.v8i8p65-85

**Resumo:** A grande maioria das reproduções femininas nas artes possuem um papel específico: a propaganda da perfeição doméstica e sexual perante uma sociedade machista. Porém, à mulher negra ficou relegado somente a representação sexual e, a partir do século XIX, com a ascensão das ideias científicas e biológicas, também a etnológica e a racial. Analisaremos neste artigo, então, como o cientificismo contribuiu para a construção da figura da mulher negra no Oitocentos e como a arte - usando de seu caráter épico e pedagógico - foi fundamental para validar o discurso de raça e de gênero, que visava deixar em evidência o espaço que era relegado aos negros e, mais duramente, às mulheres negras, sempre as colocando em papel de inferioridade e hipersexualização. Das aquarelas de Debret, os deformes antropológicos, a latência sexual subtendida e a ocultação dos males físicos e sociais da escravidão; ao orientalismo de Delacroix e Manet, a demonização pela cor e a influência libertina e imoral das negras; e, por fim, o realismo idealista de Modesto Brocos, que marcou a mudança de discurso artístico do último quartel do século XIX e que via na mulher negra a chave para o futuro harmonioso e branqueado do Brasil.

**Palavras-chaves:** Raça, Gênero, Debret, Orientalismo, Modesto Brocos.

<sup>\*</sup> Graduanda em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). E-mail para contato: baranowskilivia@gmail.com

## 1. Introdução

A arte é o espelho daquele que observa, do homem inserido em seu tempo e cultura, que absorve o reflexo imposto pela imagem de maneira crítica e subjetiva (FREITAS, p. 16). A arte é a canalização do ser social, a afluência torpe dos arquétipos que, motivados à dominação do outro, extrapolam o ficcional e dão vida aos caracteres dos séculos. O ocidental, aquele que tem o domínio da representação, em sua maioria, é homem e branco. Atingido pelas impulsões de seu tempo, transpõe em suas obras a mentalidade afluente, passando para o público aquilo que eles querem ver. O conflito entre artista e observado, entre imposição e submissão; a mulher como o observado. A figura feminina sempre ensejou os desejos de cada mentalidade. O lugar da mulher nas artes e na sociedade. Ao mesmo tempo em que o caráter sexual era marcado nas pinturas, o doméstico também o era; na linha tênue entre pecado e obrigação. A mulher era posta em “seu lugar”, lugar este estipulado por um mundo governado por homens (BITTENCOURT, p. 61). Se à mulher branca poderiam ser dados os dois tipos de representação, a sexual e a doméstica, à mulher negra só era dado a sexualização e todas as suas consequências profanas. Antes mesmo do cientificismo e o conceito de raças tomarem o mundo ocidental no século XIX, a figura da negra era atrelada aos desejos carnis e ao “exótico” sendo explorado. Sua figura era sensualmente representada, fazendo quase sempre alusão à vênus, colocando, assim, um tom de mistério e luxúria, fatores que as separavam das mulheres brancas, castas e presas ao ninho de espinhos do lar. O olhar do ocidental dirigido à mulher negra é sempre de curiosidade antropológica, arrancando-lhe a alma e a transformando em mero objeto de estudo, catalogando o nu (BITTENCOURT, p. 85). Por mais que a mulher negra fosse categorizada por uma alusão divina - vênus negra -, a sua representação fugia do esotérico. O final do século XVIII, século das

luzes e, sobretudo, da razão, marcou o fim dos pressupostos religiosos sobre os africanos. O fardo dos descendentes de Cam, amaldiçoado por ter espiado o bêbado Noé, foi durante séculos a justificativa para a escravidão africana<sup>1</sup>. A pele negra, a lascívia e a barbárie seriam provenientes da maldição que fora lançada aos descendentes de Cam, que seriam castigados pela servidão; portanto, a justificativa da escravidão se pautaria na “cura” e na “salvação” pela fé católica. Porém, com o iluminismo e com o cientificismo, a maldição de Cam foi quebrada pela razão e já não mais servia de argumento para o crime ocidental. A legitimação agora era outra, talvez mais forte, palpada no certo, no racional, no biológico. Desse modo, surge o conceito de raça. A raça superior, aquela que escravizava, era biologicamente superior àquela escravizada. Por isso, o seu “direito” de escravizar. Como a arte serviu muitas vezes como instrumento do pensamento dominante, o cientificismo da raça adentrou nas camadas da tela e refletiu os seus dogmas. A partir do século XIX, a representação negra passou a ter um significado adjunto: a inferioridade racial. Contudo, ao longo do Oitocentos, a maneira de vislumbrar e captar a mulher negra foi se modificando, se adaptando às ressignificações de um conceito e dos acontecimentos históricos. Trataremos, enfim, de três movimentos artísticos e de suas perspectivas acerca das mulheres negras: começaremos com neoclassicismo do viajante Debret que, em terras inóspitas e exóticas, catalogou antropologicamente os negros da Guanabara, usando do biológico e do científico para atiçar a curiosidade dos europeus; passaremos para o Orientalismo de Delacroix e Manet, que utilizavam da orelha de Darwin para instigar o caráter luxurioso da mulher negra (LOTIERZO, p. 35); junto com o encerramento do século, abordaremos Modesto Brocos e a sua obra *A Redenção* de

---

<sup>1</sup> A lenda de Cam passou por diversas versões e alterações. Algumas fontes aludem a uma briga entre Cam e seu irmão Abel, que seria a causadora da maldição contra Cam e seus descendentes, porém, a versão mais aceita é a utilizada neste artigo (gênesis 9:25).

Cam, que reflete as convicções eugenistas da sociedade brasileira em fins do século XIX, onde a pauta urgente era o embranquecimento da população que viria, segundo o idealista Brocos, da miscigenação, sendo essa miscigenação dependente da mulher negra.

## **2. A ciência a favor do aviltamento**

### **2.1 Debret e sua *voyage pittoresque* ao exótico**

Com a abertura dos portos, em 1808, o então paraíso proibido fora desvelado para os europeus insaciados de aventura. O empirismo viajante pela América rendeu diversas curiosidades para os gabinetes da nobreza europeia, animais dissecados, objetos indígenas, entre outros artefatos. Porém, a diligência do europeu não estava apenas em meros objetos, mas, sim, no cotidiano selvagem do Novo Mundo e de seus habitantes exóticos e primitivos. Sendo assim, a arte foi o instrumento da desocultação do Outro; um meio de tomar posse pelo saber “superior”, catalogando objetos, lugares e pessoas. Esta catalogação fazia parte de uma literatura de viagem - enormemente influenciada por Humboldt e Goethe -, que era vendida aos montes no Velho Mundo. Todos os viajantes tinham algo em comum: o intento da civilização. Não era o oposto a Debret. Jean-Baptiste Debret chegou em terras tropicais em 26 de março de 1816, compondo a Missão Artística Francesa, que tinha como missão construir e administrar a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro (LEENHARDT, p. 25). Artistas e escultores se depararam com um mundo totalmente oposto ao que estavam acostumados no velho e insípido continente. A paisagem paradisíaca, o clima tropical e quente que dava vazão ao pitoresco e ao sublime. A natureza era hostil e acolhedora, fruto de admiração e medo. Porém, se a natureza era pitoresca, a civilização era horrenda. As ruas eram sujas, a população era torpe e maleducada, a

escravidão era tão latente que estava inserida em todas as camadas da sociedade; o Brasil, era, então, o espelho deformado de Portugal. A população negra do começo do Oitocentos detinha maior porcentagem em relação à população branca. Os escravizados não estavam apenas nos grandes engenhos, mas por toda a cidade. Para Debret e, especialmente, para o neoclassicismo, a escravidão era algo retrógrado e malvisto. E talvez por isso que esse tenha sido o tema mais retratado pelo artista; as barbáries cometidas contra os negros (que eram açoitados em praça pública diariamente) não fugiram aos olhos de Debret (LEENHARDT, p. 30). Contudo, essa retratação se desvencilhou da realidade. Não nos esqueçamos que Debret trabalhava para a corte portuguesa, que buscava incessantemente a aprovação das cortes estrangeiras; desse modo, foi dado um ar de civilidade à escravidão e mascarada a dor agonizante dos negros. As representações negras de Debret seguiam a lógica cientificista: eram catalogadas, inventariadas e classificadas (PESAVENTO, p. 45). Nesta linha “cataloguista”, Debret criou uma galeria de tipos, pautada, sobretudo, nos fenótipos. Em baixo de cada imagem estava a nação de origem: bantos, angolas, guiné etc. O reconhecimento das diversas nações abria um debate acerca da diversidade cultural da colônia, que sofria uma tentativa de supressão pela recente instauração da corte lisboeta no Rio de Janeiro. Segundo Sandra Jatahy Pesavento,

(...) a atribuição do registro linguístico de “nações” implica uma classificação de pertencimento e individualização dos grupos, uns face aos outros. Ou seja, tratava-se do reconhecimento de diferentes identidades, étnicas e culturais entre os negros da África, a se contraporem umas às outras. Tratava-se ainda, por parte daquele que registrava as diferenças assinaladas, de estabelecer identidades dentro neste mosaico de alteridades que as sucessivas levas de escravos trazidos ao Brasil apresentava. (PESAVENTO, p. 50)

Nas suas catalogações, a mulher negra não perdia o caráter lascivo e sexual. O modo com que o pintor as representava beirava ao coquetismo, com seus olhares atravessados, os ombros nus, os seios à mostra, os penteados elaborados à moda

francesa (que eram sinônimo de sensualidade), as joias que representavam a luxúria e os vestidos concomitantes com a moda vigente. Debret não tivera muita preocupação em vestir os escravos homens em trajes da moda, porém, a maioria das escravizadas aparecia finamente vestida na moda regencial em voga na França bonapartista, em contraposição aos trapos que vestiam fora das aquarelas (PESAVENTO, p. 40). Essa preocupação em vestir as escravizadas em trajes europeus mostra o caráter alegórico ao qual essas mulheres eram submetidas, como se vestidas como as damas brancas pudessem ganhar um valor maior; porém, ainda não eram equivalentes às damas brancas, pois sua sensualidade ainda era exorbitante e contrastada com o vestuário ocidental e civilizado. O outro deveria se encaixar nos moldes, porém, não cabia na forma.



Figura 1: Jean-Baptiste Debret. Escravas negras de diferentes nações. 1816-1831. Aquarela. *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*.

Em 1831, Debret retorna à França. Além dos quadros históricos pintados a serviço da corte, todo seu trabalho de quinze anos no Brasil foi condensado na sua grande (e talvez única) obra *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* (1834) que saciou,

mesmo que momentaneamente, a procura do exótico e das curiosidades tropicais. Essa obra foi uma das pioneiras do cientificismo artístico e seu legado foi ajudar a perpetuar, cada vez mais, a imagem libidinosa da mulher negra (PESAVENTO, p. 45). E essa imagem, fruto do olhar masculino, teria seu ápice no romantismo e no orientalismo de Delacroix e Manet.

## 2.2 As cores do erotismo em Delacroix e Manet

Em 1832, Eugène Delacroix embarcara em uma expedição rumo ao Marrocos (GUARALDO, 2011). A expedição possuía um caráter diplomático, o que não impediu que a viagem se tornasse uma grande inspiração artística para o artista<sup>2</sup>. O interesse pelo mundo “não-europeu” - chamado genericamente de Orientalismo -, que teve início na colonização da África do Norte pela França em 1801, era uma das vertentes do Romantismo, que buscava no pitoresco oriental uma fuga do mundo caótico europeu (GUARALDO, 2011). Junto com o desejo do pitoresco estava o desejo pela mulher oriental. Alvo de incitações carnavais, a mulher oriental varria os sonhos eróticos do século XIX; belas mulheres envoltas em sedas transparentes e joias, verdadeiras odaliscas no grande harém do sultão. Era este fruto do imaginário masculino que Delacroix buscava retratar, o fruto proibido do oriente. Porém, a viagem por Marrocos mostrou que a realidade era outra: as odaliscas do harém estavam trancafiadas nos palácios, longe do olhar de estrangeiros e, claro, longe das telas. Ele se depara então com a grande população negra nativa que, para os artistas que iam em frequentes expedições para a África do Norte, se mostrava “difícil” de retratar. A dificuldade em retratar os nativos provinha dos tons de pele e da luminosidade e, desse modo, para que os artistas conseguissem reproduzir os tons

---

<sup>2</sup> A expedição, que contava também com o conde de Mornay, tinha como objetivo o encontro com o sultão Abder-Rahman.

locais, se realizam estudos etnográficos que se alinham às pesquisas da Sociedade Etnológica de Paris, que na colônia africana se empenhava em distinguir “tipos puros e miscigenados”. Delacroix, para retratar a cor local, usa contrastes complementares de amarelo e azul, verde e vermelho, e laranja e violeta - essa última combinação se tornou marca distintiva da pintura orientalista. O uso dos contrastes complementares serviu para demarcar uma cor considerada “primitiva” associando-a ao caráter etnológico, pois essa técnica era considerada rudimentar e, para o artista, a cor era análoga à índole do africano. As mulheres nativas, além de serem rebaixadas pela cor e pelos contrastes complementares, eram rebaixadas (ao olhar do homem branco) pela raça e pelo gênero. Vistas como criaturas servis, eram sempre retratadas na posição de subalternidade, servindo as odaliscas e as cortesãs francesas, sempre de forma pejorativa e sexual (LOTIERZO, p. 190). A mulher negra não ocupava o lugar da fantasia. As odaliscas, delírio do homem francês, foram imaginadas, inventadas e branqueadas; as negras marroquinas eram pintadas com uma proporção “anormal” para os moldes europeus: quadris muito largos e seios muito grandes exibidos sem pudor. A obra de Delacroix que mais exprime essa tendência do Orientalismo é *Les femmes d’Algier dans leurs appartements* (Figura 2), onde o pintor retrata, ou melhor, imagina, três mulheres argelinas fumando narguilé enquanto são servidas por uma negra. Na pintura a negra está de costas, dando evidência aos quadris largos; a orelha esquerda está a mostra, aludindo à orelha de Darwin; e os contrastes complementares estão presentes em sua vestimenta. Essas características são típicas do Orientalismo, é a alegoria da sexualidade exacerbada com a qual o homem branco define a mulher negra, sempre pintada com os traços indefinidos, como se ela não possuísse identidade. Ela também se encontra à margem do quadro, contrastando nitidamente com as três mulheres brancas que estão ao centro da tela e da reflexão

da luz. Aplicando o chiaroscuro<sup>3</sup> renascentista, Delacroix vale-se da mulher negra como branqueadora da mulher branca, ou seja, o contraste das cores e a presença da mulher negra na pintura embranquece ainda mais a mulher branca. O pintor, então, se utiliza de seu papel como homem branco para dominar todas as mulheres do quadro e tornar a mulher negra não apenas objeto sexual, mas também objeto branqueador (LOTIERZO, p. 195).



Figura 2: Eugène Delacroix. *Les femmes d'Algier dans leurs appartements*. 1834. Óleo sob tela. 114 cm x 146,4 cm. Museu do Louvre.

Ainda seguindo os moldes orientalistas, Édouard Manet, em 1863, pinta a Olympia (figura 3). Utilizando dos mesmos moldes de Delacroix, Manet transpõe o orientalismo para os moldes naturalistas e ambientando-se na Europa retrata, ao invés das odaliscas, as cortesãs parisienses. Porém, a representação da negra continua quase a mesma. Ela ainda é retratada como subalterna e as características sexuais (como a orelha de Darwin) ainda se fazem presentes. Contudo, em Olympia,

---

<sup>3</sup> Técnica renascentista, o chiaroscuro é o contraste entre a luz e a sombra.

além de renunciar ao chiaroscuro, as feições da negra estão ainda mais apagadas, o contraste com a mulher branca, ainda o centro da tela, é ainda mais evidente e, talvez o mais importante, quando para Delacroix a mulher negra embranquecia as mulheres brancas, a negra retratada por Manet torna a branca menos branca. O “tornar menos branca” é aqui sinônimo de prostituição, ou seja, a presença da negra no quadro seria o atestado de que a Olympia seria prostituta, além da nudez em evidência (LOTIERZO, p. 187).



Figura 3: Édouard Manet. *Olympia*. 1863. Óleo sob lona. 130,5 cm x 190 cm. Museu de Orsay.

Manet sintetiza em *Olympia* a patologização científica da mulher negra, onde a anomalia encontra sua forma perfeita no corpo negro e feminino (LOTIERZO, p. 185). A anomalização da negra não é algo recorrente apenas em Manet, ela é também uma característica presente em Delacroix e em diversos artistas do Oitocentos, e é totalmente inspirada em uma negra que sofreu os abusos de uma sociedade cientificamente racista: Sara Bartmaan, a “Vênus Hotentote”. Sara era a antítese europeia. Natural de uma tribo no sul da África, os Khoisan (na época chamados de

hotentotes, pela fonética das línguas da região)<sup>4</sup>, foi escravizada na sua terra por um holandês que logo a vendeu, perante muita insistência, para um inglês, Alexander Dunlop. O motivo de tamanha insistência por parte do inglês era o tipo físico de Sara: hipertrofia nas coxas e nas nádegas, seios abundantes e sua pequena estatura. Era uma mina de ouro na época dos “grandes” zoológicos humanos e dos freak shows, onde passara a viver trancafiada em uma pequena cela, onde se humilhava diariamente para entreter a elite europeia que estava faminta pela desgraça do outro. O espetáculo de Baartman era estritamente vinculado à noção da fêmea selvagem, que possuía uma sexualidade perigosa e incontrolável (FERREIRA, 2010). Durante a apresentação forçada, o mestre de cerimônias - o carcereiro - mandava-a sentar, levantar, sair e adentrar a cela, de maneira repetitiva e de forma a depreciar sua imagem, colocando-a como um animal selvagem que só era domado pelo homem branco superior, dono da razão e do intelecto. Em 1815, depois da abolição da escravidão na Inglaterra, Sara era analisada por cientistas no Jardin du Roi, em Paris. Seu corpo nu foi parar nas páginas da História Natural dos Mamíferos, onde agora o seu corpo não era apenas motivo de escárnio, era também uma ponte direta com os macacos, colocando-a como matriz de uma espécie natural (FERREIRA, 2010). Não se sabe ao certo como Sara faleceu, porém, nem o descanso eterno a livrou da maldade e da ganância dos homens. Seus ossos e suas genitálias - que também eram um “atestado do primitivismo” por possuírem lábios avantajados - ficaram expostos no Museu Natural da França até 1994, quando o então presidente da África do Sul, Nelson Mandela, requisitou ao governo francês sua ossada, para que ela finalmente descansasse no lugar de onde nunca deveria ter sido arrancada. Sara Baartman,

---

<sup>4</sup> No Oxford Dictionary, hotentote significa: “alguém de cultura e intelecto inferior”. Sintetiza o pensamento biológico racista do XIX, onde grupos vistos como étnica e antropologicamente inferiores eram subjugados pela raça superior.

então, inspirou quase que completamente os pintores pósneoclassicistas, que passaram a representar a mulher negra analogamente à Sara: nádegas e coxas avantajadas (salientada pela posição da negra nos quadros de Delacroix, de costas e inclinada), e seios abundantes. A animalização de Baartman transpassara os salões e os freak shows e foram parar nas Academias Reais de Arte e nas escolas de Belas Artes, onde o racismo podia ser exposto em forma de arte e de cultura. Manet e Delacroix exprimem a mentalidade da época e a tornam evidente, seja pelo uso das cores e dos tons, das feições diluídas, da hipersexualização e, ao mesmo tempo, da abominação do corpo da mulher negra, vista como infértil. De 1834 até 1880, esse discurso artístico ficou em voga, até que os interesses eugênicos resolvem mudar a narrativa. A infertilidade sensual se metamorfoseia na fertilidade divina.

### **2.3 A Redenção de Cam e o realismo idealista de Brocos**

Londres, 1911. Os ideais eugênicos entravam em seu ápice e um Congresso reúne os cientistas e estudiosos do mundo todo para questionar a decadência das raças. O antropólogo João Baptista de Lacerda é enviado pelo então presidente Hermes da Fonseca para representar o Brasil no congresso, já que o governo buscava vender uma imagem positiva do país, que viria do futuro branqueado do país. Lacerda, em sua conferência, aborda a questão da mestiçagem no Brasil com o intuito de contrapor a ideia de degeneração mestiça que fora defendida por Arthur de Gobineau anos antes. Lacerda apresentou um texto que tratava do processo de branqueamento da população brasileira, defendendo que os mestiços brasileiros possuíam acurada inteligência e afeição para as letras e para a cultura - apesar de serem “moralmente voluptuosos e pouco afeitos ao trabalho braçal” (SOUZA; SANTOS, 2012). O brasileiro, para Lacerda, aceitava a união entre negros e brancos, pois sabia que o branqueamento do país era gradual e seria proveniente de uniões

inter-raciais. Para demonstrar e convencer a plateia do progresso do Brasil, Lacerda apresenta o quadro *A Redenção de Cam* (figura 4), de Modesto Brocos. O quadro, pintado em 1895, retrata uma família composta pelo pai, pela mãe, pela avó e pelo bebê. A família, típica alusão da mestiçagem progressista, comemora o nascimento do bebê branco que está sentado no colo de sua mãe mestiça, enquanto sua avó negra agradece os céus pela “dádiva” recebida, enquanto o pai o olha satisfeito pela sua contribuição. O galego Modesto Brocos é conhecido pela sua representação das mulheres negras brasileiras, que seguiam o molde realista e que se inseriam no cotidiano do labor pós-abolição. Seus quadros costumam tratar um assunto em âmbito de discussão nacional, como a inserção dos negros (especificadamente das mulheres) na sociedade depois de 1888. Porém, o seu realismo transcendeu para um idealismo que beirava o religioso com *A Redenção de Cam*. Ele resgatou a apologia religiosa à justificativa da escravidão e a ressignificou para esperar o futuro, aludindo ao caráter redentor da maldição bíblica. A pintura, então, mostra que a avó - provavelmente ex-escravizada - se redimiou perante aos céus, que em troca lhe concedeu um neto branco. Por mais que a avó seja um fator redentor da maldição ela não é o agente determinante do branqueamento, mas sim, o pai imigrante. Para exteriorizar a redenção, Brocos dessexualiza a mulher negra, aludindo a sua modesta imagem à redenção e à Virgem Maria, mostrando que uma vida livre da luxúria, que era intrínseca à mulher negra, poderia vencer a fatalidade divina. É importante salientar que a Maldição de Cam possuía um teor sexual subtendido.

À luz desse tipo de consideração, a imagem de Cam, além de remeter à escravidão e/ou à pele escura, passava também a indexar alusões a uma sexualidade incontida, ou mesmo tabu, à animalidade e à degeneração aos olhos do ocidente. Nas transformações do mito que partem de uma dimensão sexualizada, tudo se passa como se determinadas características de ordem moral fossem inatas, entrando para os traços hereditários da população camita. Desse modo, o corpo se torna aos poucos o indício de atributos comportamentais e psíquicos que se considera recorrentes em uma

determinada linhagem. (LOTIERZO, p. 255)

A mulher negra não é vista aqui como um objeto de satisfação carnal, ela é vista como possuidora de uma fertilidade agraciada pelo divino, uma fertilidade reprodutora do embranquecimento. A mulher negra representaria a forte confiança, que provinha ainda do império, no branqueamento que, segundo mostra a obra, poderia vir apenas depois de três gerações. Esse “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. Esse paradoxo podia trazer dúvidas enquanto um debate acerca de um futuro possível ou de um futuro que era o esperado pelo pintor. Esse realismo idealista que possuía alicerce religioso era assentado em uma hipótese, que era derivado de uma crença (LOTIERZO, p. 258).



Figura 4: Modesto Brocos. *A Redenção de Cam*. 1895. Óleo sob tela. 199 cm x 166 cm. Museu Nacional de Belas Artes

A estética do quadro e a perfeição de traços é um algo marcante na obra. Porém, fica em segundo plano quando se trata da disposição dos personagens em cena, deixando a questão discutida no centro da tela. A família é posicionada em triângulo e cada qual em um lugar estratégico (LOTIERZO, p. 240). A avó está posicionada no canto esquerdo da tela, lado este que na crença católica é aludido ao mau, lembrando a sua ligação com a maldição, está descalça e pisando no barro, o que significaria a incivilidade da velha mulher. Seus braços estirados para cima agradeceriam aos céus pela cor do neto, que estaria livre do seu sofrimento. A mãe, colocada também ao centro da tela, pisa em dois chãos: o de barro e o de pedra; isso

atreia a sua mestiçagem, que é ambígua e por isso carrega traços de incivilidade e civilidade. A sua mão direita aponta à sua mãe, mostrando ao filho o passado condenado, porém extirpado. Isso se evidencia no gesto de benção que provém do bebê, que sabe que esse passado ficou para trás, livrando sua avó do pecado de ser negra, e segurando em sua mão esquerda uma laranja, símbolo da fertilidade. No canto direito da tela está o pai; imigrante latino, está relaxadamente sentando em uma cadeira, com os pés calçados e pisando no chão de pedra. O símbolo perfeito da civilidade e pureza europeia. O seu olhar confiante e seguro para o filho sintetiza tudo o que a obra nos quer dizer: a imigração latina é essencial para o futuro do Brasil. O homem branco já superou o voyeurismo e agora ele está inserido dentro da tela, como agente principal do progresso, ajudando a acabar com o mau que a linhagem negra de sua esposa carregava. Todos os personagens estão inseridos em seu meio e ele determina o seu caráter e a suas funções; o homem, que está dentro de casa, teria a função de trazer o sustento para a casa, enquanto a mãe seria relegada ao cuidado do bebê e a avó estaria condenada a encarar a sua sina rústica e selvagem. A alusão religiosa da obra não está apenas em seu título, mas também na disposição da família. Ela é análoga a Sagrada Família, sendo o bebê o menino Jesus (SOUZA, 1996). Essa analogia também pode ser vista como um referencial promissor, já que a ligação com a sagrada família poderia induzir a um futuro prometido e abençoado. O abandono da sexualização da negra tem como propósito mostrar que o abandono da sua promiscuidade iria trazer benções que acarretariam na sua redenção, já que agora ela está representada pela Nossa Senhora em alusão ao seu caráter materno e reprodutor, mesmo ainda estando ligada à incivilidade. É desse modo que A redenção de Cam deposita, sobre a mulher negra outrora associada à sexualidade ilícita e patológica, o peso da maternidade orientada ao embranquecimento, dependente dos auspícios da moral cristã, mas também de uma constituição biológica supostamente

decisiva – fé e ciência, crença e tautologia, idealismo e realismo atravessam a cena. Por todos os ângulos, uma tal função social é vista pelas lentes do sacrifício heróico: para ser aceita nesse universo nacional, ela deve abrir mão de sua cor ou raça, deixando a vida terrena para os brancos (SOUZA, op. cit., p. 240). O realismo idealista de Brocos pode então ser visto como a sua intenção de documentar o cotidiano das camadas populares, ao mesmo tempo que explora uma certa qualidade intrínseca das coisas para demonstrar a sua transcendência (LOTIERZO, p. 265). O branqueamento da população seria então algo intrínseco das raças, que sempre sofreria intervenção da raça mais forte, a branca, de modo que os anseios racistas da população seriam atendidos. Essa obra é carregada de sentimentos racistas. Por mais que Brocos coloque uma imagem positiva para a época no quadro, ela explicitamente alude ao destino dos negros: o seu gradual desaparecimento. A sua teoria foi refutada com o tempo, porém seus ideais racistas ainda reverberam em uma sociedade que ainda acredita na democracia racial e que, por meio dela, ignora a desigualdade social que é diretamente proveniente da escravidão e dos pensamentos racistas e eugênicos dos séculos XIX e XX. Merece destaque o fato de que os negros estavam praticamente banidos da arte brasileira de então, sendo costumeiramente retratados por estrangeiros, como Debret e Brocos (COLI, 2014). A arte nacional, sem um rumo definido após o fim do império e de sua criação mitológica, vivia em um dilema: como retratar a realidade de uma sociedade latina e miscigenada usando os moldes europeus? Tal questionamento só seria respondido décadas depois, com o vanguardismo modernista, demorando para se livrar dos tipos europeus e ignorando, sistematicamente, a sua gente.

### **3. Considerações finais**

O século XIX foi marcado pelo racismo biológico e étnico, que transcendeu as

mentalidades e atravessou as telas. A imagem da mulher negra, porém, fora mantida; a Maldição de Cam fora agregada ao racismo biológico, colocando a sexualidade agora como um mau étnico. A representação da mulher negra na arte ficou relegada a luxúria e a infertilidade, que poderia ser fator de degeneração da sociedade e, principalmente, da mulher branca. Esse papel sensual foi fruto de um voyeurismo masculino europeu, que objetificava para poder dominar. Vimos como Debret catalogou etnologicamente as negras, inserindo-as nos moldes europeus apenas para as diferenciar mais; elas possuíam uma natureza distinta e selvagem que, mesmo em contato com os costumes civilizados, era exorbitante. Essa relegação à marginalidade fica mais evidente nas obras de Delacroix e Manet, onde a negra é colocada como um elemento de degeneração, sempre à margem da tela, a ponto de ter seus traços diluídos e a sua cor e “molde” sexuais ressaltados. Esse molde sexual é reprimido na tela de Modesto Brocos para dar espaço a uma idealização de um futuro dependente do desprendimento pecador da mulher negra, onde ela assume um caráter maternal ao mesmo tempo que fatídico, pois significaria o fim de sua raça. A mulher negra estava condenada à luxúria e ao pecado e depois à sua própria extinção. Essa representação racista e machista não ficou presa no passado, ela ainda se faz presente nos dias atuais. A representatividade negra nas mídias nacionais cumpre apenas uma cota, deixando para os brancos um protagonismo despótico, relegando aos negros papéis secundários. A mulher negra ainda é excessivamente sexualizada, tanto nos meios midiáticos e artísticos. O século XIX ainda se faz muito presente nos nossos dias e o espectro do racismo nos ronda incessantemente.

## Fontes

Jean-Baptiste Debret. *Escravas negras de diferentes nações*. 1816-1831.

Eugène Delacroix. *Les femmes d'Algier dans leurs appartements*. 1834.

Édouard Manet. *Olympia*. 1863.

Modesto Brocos. *A Redenção de Cam*. 1895

## Referências Bibliográficas

BITTENCOURT, Renata. **Modos de negra e modos de branca: o retrato “Baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX**. Campinas, 2005 (Dissertação, Mestrado em História da arte, UNICAMP).

COLI, Jorge. Fabricação e promoção da brasilidade: arte e questões nacionais. **Perspective** [Online], Fevereiro/2013, posto online no dia 01 setembro 2014, consultado o 23 abril 2018. URL: [http:// journals.openedition.org/perspective/5541](http://journals.openedition.org/perspective/5541); DOI:10.4000/perspective.5541

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Algo além do moderno**: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX. Rio de Janeiro. IV, n. 2, abr. 2009.

FERREIRA, Jonatas; HAMLIN, Cynthia. Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados. **Estudos Feministas**, dezembro/2010, p. 823-835

FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma tríplice abordagem. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº34, jul. - dez. 2004, p.3-21.

GUARALDO, Laís. Delacroix no Marrocos e a inversão do exótico. **Projeto História**: junho/2011, p.103.

LEENHARDT, Jacques. Jean-Baptiste Debret: um olhar francês sobre os primórdios do império brasileiro. **Sociologia&Antropologia**, Vol. 03.06, novembro/2013, p. 509-523.

LIMA, Heloisa Pires. **A presença negra nas telas: visita às exposições do circuito da Academia Imperial de Belas Artes na década de 1880**. Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008.

LOTIERZO, Tatiana Helena Pinto. **Contornos do (in)visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último oitocentos**. São Paulo: dissertação de mestrado apresentado ao departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP – 2013.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Uma cidade sensível sob o olhar do "outro": Jean Baptiste Debret e o Rio de Janeiro (1816-1831)**. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais, Vol.4, 2007.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de; SANTOS, Ricardo Ventura. O Congresso Universal de Raças, Londres, 1911: contextos, temas e debates. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 7, n. 3, p. 745-760, set.-dez. 2012.

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

## Imagens

**Figura 1:** Jean-Baptiste Debret. Escravas negras de diferentes nações. 1816-1831. Aquarela. Voyage Pittoresque et Historique au Brésil.

**Figura 2:** Eugène Delacroix. Les femmes d'Algier dans leurs appartements. 1834. Óleo sob tela. 114 cm x 146,4 cm. Museu do Louvre.

**Figura 3:** Édouard Manet. Olympia. 1863. Óleo sob lona. 130,5 cm x 190 cm. Museu de Orsay.

**Figura 4:** Modesto Brocos. A Redenção de Cam. 1895. Óleo sob tela. 199 cm x 166 cm. Museu Nacional de Belas Artes.