

**MODESTO BROCOS Y GÓMEZ (1852-1936):
O que Fazemos das Biografias que Tocam em Temas Sensíveis?**

**MODESTO BROCOS Y GÓMEZ (1852-1936):
What do We do With Biographies That Touch on Sensitive Topics?**

Miguel Lucio dos Reis¹

Resumo: A partir da figura do artista Modesto Brocos, este artigo tem como proposta refletir sobre algumas questões que giram em torno das trajetórias de sujeitos históricos que tocaram em temas sensíveis, como os debates acerca de raça. Naturalizado brasileiro, Brocos foi pintor na passagem do século XIX para o XX, ganhando destaque pela pintura *A Redenção de Cam*, tela apresentada ao público em 1895. O texto inicialmente remonta a história de vida do artista, biografia pouco estudada em comparação aos seus contemporâneos. Depois, aborda como a questão racial foi mesclada com a trajetória do artista, ocultando parte de sua história e idiosincrasias. Por último, e tendo em vista contribuir para o debate historiográfico sobre biografias, reflete a produção científica diante das perguntas do tempo presente na presença do passado, tema que os historiadores têm frequentemente se voltado.

Palavras-chave: Modesto Brocos; Biografia; *A Redenção de Cam* (1895); Temas sensíveis.

Abstract: Based on the figure of the artist Modesto Brocos, this article aims to reflect on some issues that revolve around the trajectories of historical figures who touched on sensitive issues, such as debates about race. Naturalized Brazilian, Brocos was a painter at the turn of the 20th century and gained prominence for his painting *A Redenção de Cam*, a canvas presented to the public in 1895. The text initially goes back to the artist's life story, a biography that has been little studied compared to his contemporaries. It then addresses how the racial issue was mixed with the artist's trajectory, erasing part of his history and idiosyncrasies. Finally, with the aim of contributing to the historiographical debate on biographies, it reflects on scientific production in light of the questions of the present time in the presence of the past, a theme that historians have frequently addressed.

Key-words: Modesto Brocos; Biography; *A Redenção de Cam* (1895); Sensitive topics.

Introdução

Temas sensíveis se tornaram uma categoria historiográfica para tratar principalmente de eventos violentos, traumáticos ou desconfortáveis do século XX, isto é, acontecimentos mais próximos do tempo presente (Quadrat, 2018). Um exemplo desses temas é a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), episódio que ainda gera implicações na atualidade, seja nas disputas e debates em torno da memória do golpe, tanto quanto das vítimas de tortura que estão vivas ou das famílias que convivem com a falta dos parentes assassinados ou desaparecidos. Ainda que um pouco mais afastados da modernidade, assuntos como a escravidão das populações negras africanas e o genocídio

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP-Franca), bolsista financiado pelo CNPq. E-mail: ml.reis@unesp.br; ORCID-0000-0001-7620-1093.

dos povos originários também podem ser acrescentados ao conjunto de temas sensíveis da história do Brasil (Quadrat, 2018), considerando o impacto do racismo, da falta de acesso aos direitos fundamentais e das desigualdades de toda ordem que ainda afetam esses grupos sociais.

Em outras palavras, um tema sensível revela as “heranças da violência fundadora” (Ricoeur, 2007, p. 72). É também “a marca de um passado que não passa” (Quadrat, 2018, p. 213). Nesse sentido, passados sensíveis provocam inúmeras tensões no tempo presente e se manifestam como assuntos abertos ou incompletos, com pouco consenso. No jogo da história, oscilam entre a memória e o esquecimento, muitas vezes exigindo reparação. Implicam também a mobilização do sujeito contemporâneo, que opina a partir do próprio repertório e do conjunto de referências, interesses ou valores morais em que está inserido. Em tempos onde as interações nas redes sociais desempenham um papel fundamental para a produção das interpretações, inclusive horizontalmente com a participação ativa dos próprios usuários, esses debates se tornaram ainda mais quentes e imediatos, sugerindo urgências coletivas.

Alguns personagens do passado vêm ganhando destaque e a mobilização pública, especialmente no campo virtual. É o caso de Modesto Brocos y Gómez (1852-1936), pintor naturalizado brasileiro e assunto principal deste artigo. Em busca rápida pela plataforma de pesquisa Google, não é difícil encontrar menções ao artista como um “representante da política de embranquecimento racial”, “o pintor que embranqueceu o Brasil” ou o autor do “quadro mais racista do país” – definições que indicam o clima inflamado dos debates nas mídias digitais. As reações partem da circulação da tela *A Redenção de Cam* (1895), obra mais conhecida do artista e que espelha questões raciais daquele período, com transformação gradual na tez das personagens poucos anos depois do fim do regime escravista. O tema, delicado e sensível por si só, se torna ainda mais problemático em contato com a trama confeccionada pelo pintor, apropriando de narrativas cotidianas e religiosas para sugerir uma redenção orientada pela brancura da pele.

As mobilizações são legítimas e revelam muito do poder da arte, provocando a ação do observador, por exemplo. Também revelam o choque de gerações e mentalidades, movimento vivo da própria cultura. Além disso, denotam transformações e conquistas sociais, especialmente por parte dos movimentos negros nas últimas décadas. Ainda assim, o debate se torna um pouco mais complexo e apresenta algumas fronteiras, como o contexto em que a pintura foi produzida, momento de grande voga dos cientificismos raciais. Ou ainda, sobre a questão do anacronismo, das perguntas do presente nos assuntos

do passado e das “falhas” cronológicas, assunto mal resolvido por parte dos historiadores. Para mais, oculta parte da trajetória do próprio Brocos, sujeito complexo em um período de relevantes mutações sociais. Nesse sentido, este texto questiona, especialmente no meio científico, o que fazemos das biografias que tocam em temas sensíveis, atos criminosos ou gestos que repudiamos na atualidade.

Mais que lançar respostas ou caminhos seguros, este artigo se sustenta pela reflexão contínua e pela compreensão de um debate que ainda está aberto, fresco e oscilante. Aqui, o texto se divide em três fragmentos. O primeiro, trata da história de vida de Modesto Brocos, biografia pouco estudada em comparação com os artistas e intelectuais de seu período. O pintor foi também gravurista, escritor, cartunista, escultor e professor. Além disso, foi outros muitos – biografia que evoca a complexidade humana. O segundo, retorna na pintura *A Redenção de Cam* (1895) como um estudo de caso que demonstra, especialmente a partir da bibliografia em torno da obra e do artista, como a trajetória do pintor foi mesclada com o enredo da pintura, minimizando algumas de suas peculiaridades. Com exceção de autoras como Lotierzo (2017) e Capel (2022), há certo empenho dos pesquisadores em condensar ou sintetizar o tempo histórico, colocando o quadro de Brocos como ilustração dos debates raciais naquele período, argumento que despreza os métodos e teorias para lidar com imagens e obras de arte, em geral. Além disso, prioriza pouco a construção de alteridade para lidar com esse outro, o biografado. Por último, o texto se volta para a reflexão sobre as biografias que tocam em temas sensíveis, expondo alguns pontos para o debate e lançando outros, de forma dialógica.

*Modesto Brocos y Gómez (1852-1936): cartografando uma biografia*¹

“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 influído pelo meio moral e intelectual em que se encontra” (Brocos, 1933, p. 28). A passagem é do próprio Modesto Brocos no começo do século XX, em livro lançado três anos antes de falecer. O que se pode, inicialmente, pensar é o entendimento do artista como um sujeito que se relaciona com o mundo e é influenciado por ele. Na mesma medida, é possível refletir que os meios com os quais nos relacionamos não são lineares, diretos e contínuos. Isso significa ponderar o meio social, o contexto histórico ou a própria vida humana como zonas dinâmicas, subjetivas e imprevisíveis. Espaços inventivos onde somos afetados, mas também afetamos.

Benito Bisso Schmidt, historiador brasileiro, destaca a biografia como um gênero de fronteira entre a literatura e a história. A reconstituição biográfica passa por integrar o indivíduo com a sua própria conjuntura, isto é, estabelecendo diálogos entre sujeito biografado e o tempo vivido (Schmidt, 2000). Igualmente, pensa na relação complexa em lidar com o mundo social: ora afetado por instituições, imaginários e relações de poder, tanto quanto pelo choque, deslocamento, ruptura e fissura – tornando o indivíduo mais atuante, ativo e criador de novas realidades (Schmidt, 2004). Em outras palavras, um sujeito histórico pode ser um produto de seu tempo, na mesma medida que também é um produtor, quer dizer, um negociador com as estruturas e convenções sociais do seu tempo. Não é possível estabelecer, neste sentido, uma tradução ou reprodução exata daquela vida específica, mas talvez produzir um caminho historiográfico de reconstituição, de representação daquele outro sujeito estudado. Representação que engloba limites, ambiguidades, ausências, parcialidades e faltas. Dessa maneira, o biografado deve ser analisado a partir do fragmento e não da generalidade (Loriga, 2011), ou seja, os movimentos individuais precisam ser evidenciados com e a partir do contexto ou momento histórico, destacando que as trajetórias são moldadas e modificadas pelos sujeitos históricos, ainda que esses não estejam em posições superiores ou mais favoráveis das hierarquias sociais e das relações de poder. Além disso, em contato com o mundo, o sujeito retorna diferente para si, troca de opinião, fortalece visões de mundo ou desfaz parcerias e pactos (Loriga, 2011), campo em que não cabe a inércia.

Frequentemente, o contexto histórico termina por preencher lacunas encontradas no decorrer da pesquisa com biografias. Vem servindo também para explicar a tomada de decisões de um certo sujeito em um determinado momento da história. Para o historiador italiano Levi (2006), a conjuntura espacial ou o meio social não devem ser encarados de maneira vertical, ou seja, de forma impositiva contra a própria história de vida do biografado, mas de modo relacional. Assim, “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). Isso significa pensar em Modesto Brocos, nosso ponto de estudo, um pouco além de um contexto histórico generalizante, isto é, como um ator social que assimilou seu próprio tempo, mas também foi capaz de debatê-lo.

Daí, é preciso começar do início: Brocos nasceu em Santiago de Compostela, cidade espanhola na região da Galícia, em 1852. A família é predominantemente de origem humilde e voltada para o ofício artístico. No começo do século XIX, o pai foi pintor de carruagens e porteiro em Madri e Santiago, respectivamente. Esse é um ponto

importante na trajetória de Modesto Brocos, no sentido de compreender a arte como um trabalho que poderia promover uma vida mais confortável no futuro. Talvez não por acaso, o deslocamento para o continente americano, décadas mais tarde, outra tentativa de construir novas formas de subsistência, *status* ou riqueza. Entre escultores e gravadores, Modesto cresceu no conjunto de três irmãos em que se destacou Isidoro Brocos (1841-1914), um dos principais xilogravadores espanhóis (Nunes, 2008). Juntos, se aperfeiçoaram na gravura, escultura e caricatura de temas populares da Espanha. Além disso e apesar das dificuldades, conseguiram estudar em centros tradicionais de ensino artístico, como a Real Academia de Belas Artes de São Fernando, em Madri (Orjais, 2011).

Do começo, é preciso evidenciar também o contexto: a Espanha passava por uma série de conflitos e crises no início daquele século. A juventude de Brocos foi atravessada pelas consequências negativas das Guerras Napoleônicas (1803-1815), da perda de territórios americanos, pela pobreza, pelo lento desenvolvimento agrário, da pouca industrialização urbana, do autoritarismo da monarquia e, especialmente, da Guerra Carlista (1833-1840 e 1872-1876). Em síntese, os conflitos se configuraram entre os chamados carlistas e liberais. O primeiro grupo defendia o poder monárquico e apoiava um vínculo maior entre Igreja e Estado. Já o segundo, propunha reformas ou transições políticas baseadas em ideais republicanos e anarquistas. Para o historiador Xosé (1995), os embates carlistas se tornaram um elemento importante para compreensão da crise social e da frágil nacionalização espanhola naquele período. E é nesse contexto que Modesto Brocos emigra para Buenos Aires, na Argentina.

Interessante pensar que entre a passagem do século XIX e XX, a América do Sul se tornou um ambiente favorável para a entrada de europeus. Os motivos históricos são muitos e amplamente conhecidos, como a questão do trabalho livre, possibilidade da propriedade de terra e o fim do regime escravista. Mas, em contato com a obra de Martins (1974), sociólogo brasileiro, sobre a biografia do popular Conde Matarazzo (1854-1937), o que também se pode evidenciar é o movimento de estrangeiros para sair de ambientes de crise na Europa e “tentar a vida” em outros locais. Lugares considerados emergentes de trabalho, de terra e de vida social. O deslocamento não era fácil, mas poderia trazer novos privilégios, vantagens, créditos e benefícios – o oposto da experiência vivida em alguns países europeus. Além disso, podemos pensar no ambiente e clima de nostalgia, isto é, de gozar de certos títulos, *status* e sobrenomes que estavam em plena decadência do outro lado do oceano. Um movimento de mascarar as crises nacionais tanto como as familiares.

Em busca dessa nova vida, Modesto Brocos trabalhou como ilustrador e gravador na Argentina. Em 1872, um ano depois da chegada ao continente americano, o artista arriscou se fixar no Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro, respectivamente. Aqui, chegou com técnicas e materiais pouco conhecidos, como gravura em metal, xilogravura e água-forte. Colaborou para revistas e publicações da época, especialmente o periódico *O Mequetrefe* (1875-1893), jornal conhecido pelo forte viés republicano com sátiras ao sistema imperial e participação de brasileiros como Olavo Bilac (1865-1918), Artur Azevedo (1855-1908) e Aluísio Azevedo (1857-1913). Paralelamente, Brocos frequentou por cinco anos os cursos da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Lá, foi aluno de artistas como Victor Meirelles (1832-1903) e Zeferino da Costa (1840-1915), conhecidos por obras de temas religiosos e históricos. Reconhecidos também pelo empenho na produção de uma arte considerada genuinamente nacional.

A partir de 1877, Modesto Brocos retornou para Europa em um intervalo que durou treze anos. Com o objetivo de continuar sua formação, estudou em grandes centros de arte e academias nas cidades de Paris, Roma e Madri. Recebeu aulas de pintores como Henri Lehmann (1814-1882), pintor alemão conhecido pelo uso de temas históricos. Nesse período, continuou trabalhando como ilustrador e gravador, o que garantiu o investimento e permanência nos estudos (Lotierzo, 2017). Além disso, se tornou aluno bolsista da Espanha entre 1883 e 1887, momento em que residiu na cidade de Roma, na Itália. Da parte do artista, o retorno à Europa também foi marcado por certa quebra de expectativas, desânimo e dificuldades financeiras para se manter nessas cidades enquanto se aperfeiçoava (Capel, 2022). Em decorrência, retornou para o Rio de Janeiro em 1891, fase em que se naturalizou brasileiro com dedicação à docência, inicialmente como professor de xilogravura.

A conjuntura interna brasileira também merece destaque: o país vivenciava seus primeiros anos na política republicana, além do desfecho, depois de longas décadas, para o regime de trabalho escravo. A atmosfera de novidade e transformação também se espalhava para outros campos sociais, como os artísticos e culturais. A antiga Academia Imperial se tornava a Escola Nacional de Belas Artes, com inúmeros debates sobre o futuro do ensino, da profissionalização e da devolutiva da arte para a sociedade brasileira. Heterogêneas, as discussões pairavam até mesmo no fechamento da escola superior. Além disso, professores, alunos e críticos de arte já exigiam reformas estruturais no edifício da instituição e renovação dos métodos, práticas e ensino desde as últimas décadas da política imperial (Dazzi, 2013).

Com parte das reformas aceitas e assinadas pelo então ministro Benjamin Constant (1836-1891), o escultor Rodolpho Bernardelli (1852-1931) foi nomeado como o primeiro diretor da escola na transição republicana. De um grupo conhecido como moderado ou moderno, Bernardelli defendia a valorização da instituição como um espaço de formação para artistas e professores que pudessem fomentar as artes brasileiras e replicar os métodos da academia por todo o país (Dazzi, 2013). É Bernardelli quem convida Brocos para lecionar na escola, como professor de modelo vivo, ainda em 1891. Amigos, foram alunos da antiga Academia Imperial. Também estudaram e residiram na Itália, momento em que o escultor prometeu uma vaga de docente interino para Brocos no futuro (Lotierzo, 2017). Atento, o pintor passou a dialogar de forma mais intensa com os debates de seu novo ambiente, seja no pensamento da arte enquanto ofício, como também na observação da realidade brasileira para a produção artística (Capel, 2022).

Recém-naturalizado, as reformas da escola pareciam “a mesma cousa” da fase anterior (Brocos, 1915, p. 44). Além do investimento próprio dos professores na compra de produtos europeus, faltavam materiais, insumos e verbas por parte do programa republicano. Afetaram, na mesma medida, problemas com a iluminação e as doenças derivadas das condições de higiene da cidade carioca. As epidemias de varíola, por exemplo, colocavam em risco o calendário escolar e a permanência dos professores na unidade (Dazzi, 2013). Apesar disso, Brocos foi galgando seu espaço e abraçando novas oportunidades. Um ano depois do retorno ao Brasil, em 1892, apresentou sua primeira exposição individual com esforço na representação de costumes, paisagens, corpos e peculiaridades do país. Também se casou com uma brasileira, teve filho e passou a residir em uma fazenda, no interior do Rio de Janeiro² (Rocha, 2019) – movimentos que evidenciam o exercício de assimilar e se fixar de forma permanente na nova terra.

Tantos lugares, estudos, práticas, métodos e tipos de representação tornaram o estilo artístico de Modesto Brocos eclético. Há uma gama de estilos, como o realismo, impressionismo e naturalismo, além da influência de modelos orientalistas e renascentistas. No final daquele século, o pintor se debruçou sobre as cores, especialmente as tonalidades terrosas dos tons de pele de personagens negras, daí as obras conhecidas do grande público, como *Engenho de Mandioca* (1892) ou *A Redenção de Cam* (1895). Em geral, os temas de suas pinturas passeiam entre os históricos, bíblicos, paisagens, retratos e gêneros – possível reflexo das décadas de estudos e encomendas. Para a historiadora Capel (2022), a produção do pintor pode ser compreendida como um entre-lugar, quer dizer, um território artístico a partir do Brasil e da Europa. A observação da realidade brasileira se apoia nas formas antes vistas nos estudos europeus. O repertório

de referências, tendências e outras obras de matriz europeia, se funde ao projeto que o pintor adotou no final do XIX, o de construir caminhos para uma arte brasileira, com observação e valorização desses cotidianos. O entre-lugar é também a performance desse encontro, desse choque cultural vivenciado pelo artista.

Deixou, em 1897, o cargo de professor na Escola Nacional de Belas Artes, voltando mais uma vez para Europa, viagem que durou três anos. Lá, realizou alguns trabalhos artísticos em Santiago de Compostela, sua cidade natal. Também visitou museus, exposições e salões de arte em Paris, Bruxelas e Roma. No retorno ao Brasil, em 1900, enfrentou novos embates e conflitos, especialmente com o já citado Rodolfo Bernardelli. Em primeiro lugar, não conseguiu reocupar o antigo cargo na academia, mesmo com seus contatos internos. Depois, passou a se dedicar à escultura, trabalhando no ateliê do amigo – episódio que gerou um desgaste na relação dos dois. Segundo o próprio Brocos (1915), Bernardelli passou a enxergá-lo como adversário. As desavenças foram muitas. Henrique Bernardelli (1857-1936), irmão de Rodolfo, foi padrinho do filho de Modesto. A ausência dos irmãos no aniversário da criança se transformou em motivo para o não comparecimento de Brocos nas eleições para novo diretor da escola (Brocos, 1915). Da parte do pintor, a troca de farpas foi constante e compilada em livro lançado anos mais tarde, em 1915, *A Questão do Ensino de Bellas Artes, Seguido da Crítica sobre a Direção Bernardelli e Justificação do Autor*.

Fato é que o artista retornou para a Escola Nacional somente em 1911, para o cargo de professor de desenho figurado, após aprovação em concurso. Mais amadurecido, o século XX também foi importante para a publicação de obras literárias, como *A Questão do Ensino de Bellas Artes* (1915), *Viaje a Marte* (1930) e *Retórica dos Pintores* (1933). O primeiro e o último são registros importantes para o ensino de arte no país, com a perspectiva do autor para os debates e reivindicações que atravessaram as décadas anteriores. Já no segundo, em 1930, Brocos se voltou mais para a literatura e a escrita de ficção, entre a utopia e a distopia. Simultaneamente, continuou se dedicando à docência no curso superior até 1934. Ainda sobre o XX, também vale realçar a velocidade com que o artista perdeu influência por parte da crítica especializada. Se durante a década de 1890, Brocos foi valorizado por ser um “pintor de raça” e “de fibra” (Gonzaga-Duque, 1892, p. 02), já no começo daquele novo século, o artista foi visto como um “medalhão enferrujado” (Alves, 1912, p. 01) – registros que revelam o dinamismo e a mutabilidade nas discussões de arte do país.

Modesto Brocos faleceu dois anos depois do fim da docência, em 1936, aos oitenta e quatro anos de idade. Nesta breve cartografia biográfica, cabe destacar três aspectos da

trajetória do pintor: as condições de vida, o forte temperamento e a preocupação com a arte brasileira. No que diz respeito às condições de vida, fica evidente a movimentação, no Brasil ou no exterior, para conseguir uma vida melhor e mais confortável, seja nas condições básicas de subsistência da família ou no reconhecimento de seu ofício, o que o próprio denominou como “ambição pela glória” (Brocos, 1915, p. 107). Há, da parte de seus escritos, certa decepção com a falta de consideração e devolutiva de seu próprio trabalho. Escreveu: “só os frades podem fazer o sacrifício de sua existencia, sem preocupação das necessidades materiaes” (Brocos, 1915, p. 19). O artista Reis Júnior (1852-1936), aluno de Brocos na Escola Nacional de Belas Artes, descreveu a casa do pintor como “humilde, pobre mesmo”³ – observação que revela mudanças pouco significativas do padrão de vida, apesar do cargo de professor e possíveis encomendas. Da percepção do próprio Brocos, ele ficou “uns tempos trabalhando para viver, e outros vivendo mais folgado” (Brocos, 1915, p. 107).

Sobre o forte temperamento, é preciso considerar que junto ao irmão, Isidoro, o artista já desenvolvia uma veia satírica com a produção de caricaturas durante a juventude. Houve também, a influência do republicanismo da parte do pai e do tio, Eugênio e Juan, ambos liberais em tempos de crises espanholas (Capel, 2022). Temas que ressurgem na participação do pintor no já citado *O Mequetrefe*, periódico de crítica ao regime imperial. Atento aos debates de seu tempo, Brocos também foi considerado um sujeito polemista e de personalidade forte. O artista Quirino Campofiorito (1902-1993), também aluno de Brocos na Escola Nacional, descreveu o professor como um profissional diferente do corpo docente do curso. Moderno, habilidoso, cheio de ideias e que incentivava a classe em experimentos de novas técnicas, tendências e práticas artísticas. Contou também que suas opiniões e publicações causavam certo tumulto, uma delas com pedido de afastamento por parte de alguns discentes. Na percepção dos estudantes, um “polemista incansável”⁴.

Por último, a preocupação com a arte brasileira por parte do artista também merece ser destacada. Em comparação com a história da arte estabelecida na Europa, o sentimento de vazio e a falta de um passado histórico eram constantes. Escreveu: “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” (Brocos, 1933, p. 47). O registro é importante na medida em que o próprio pintor, de origem espanhola, se coloca como parte do que foi considerado um problema de arte nas décadas anteriores. As passagens “não temos” ou “nosso passado” também denotam sua integração aos trópicos. Além disso, a publicação

é da década de 1930, momento de consideráveis transformações culturais, como o movimento do modernismo a partir de 1922.

Aparentemente, o grupo da modernidade brasileira rapidamente assimilou e incorporou cenas cotidianas, imaginários, corpos, paisagens e mitos nacionais em suas produções – estimulados para construção de uma identidade brasileira. Ainda assim, é preciso evidenciar que esse foi um dos grandes debates abertos no século anterior. Discussão da qual Brocos fez parte. Não por acaso, seu esforço de observação da realidade na fabricação de personagens negras ou paisagens rurais. Contestador, escreveu que ainda no começo do XX não existia uma arte verdadeiramente nacional, em originalidade. Destacou positivamente apenas as cerâmicas da arte marajoara e os caipiras de Almeida Júnior (1850-1899), pintor paulista (Brocos, 1915). Em vista disso, curioso pensar como o cenário e o imigrante caipira presentes na tela *A Redenção de Cam* (1895) dialogam com o *Caipira picando fumo* (1893), de Júnior, este também aluno do já citado Victor Meirelles, na Academia Imperial de Belas Artes.

Diante de um passado considerado curto, seriam necessárias muitas gerações para a edificação de uma genuína e verdadeira arte nacional, com potência e originalidade (Brocos, 1915). Da sua parte, paisagens rurais, construções de pau a pique, cenas de trabalho, quintais e espaços interiores reforçam o movimento de dar cara nova aos estudos europeus, mesclando a técnica com a observação. Personagens caipiras e negros também evidenciam a incorporação dessas peculiaridades para dentro das telas. Nesse sentido, o que cabe refletir é como um sujeito, do dinamismo de Brocos, se torna “um ser social inserido em determinadas circunstâncias culturais” (Baxandall, 2006, p. 87). Circunstâncias que não são unilaterais ou completamente determinantes, levando em consideração as trocas, diálogos, embates, negociações e as formas como os sujeitos se projetam no mundo. É a perspectiva inicial de um biografado como produto, mas ao mesmo tempo, produtor de seu tempo. Como quem é afetado, mas também afeta – reflexões evocadas por historiadores como Giovanni Levi, no começo desta seção.

Modesto Brocos foi um homem da passagem do século. Um imigrante que tentou uma vida mais confortável e a glória de seu ofício. Viveu a transformação da cidade, do trabalho, das instituições e das práticas culturais. Observou as ruínas e as novas construções sociais, políticas e econômicas. Participou das crises e dos projetos de futuro. Foi um sujeito que segurou com uma das mãos as tradições, doutrinas, valores e o peso do passado. Na outra, tentou agarrar um novo tempo que se abria com a chegada do século. Mutações sociais que também afetaram sua biografia, entre o ambíguo e o complexo. Na fronteira entre o XIX e o XX, seu pensamento também habitou alguns

limiaries. Descreveu a escravidão como uma “barbaria” (Brocos, 1915, p. 95), entretanto, dialogou com os científicimos de seu tempo, como na pintura *A Redenção de Cam* (1895) ou no livro *Viaje a Marte* (1930). Pensamento que oscilou entre o moderno e o datado, o novo e o antigo. As questões são complexas e não se definem apenas por suas datas catalisadoras, como a passagem da política imperial para a republicana, por exemplo, mas por seus processos históricos. Imerso, o artista esteve inundado pelas correntes de seu tempo, assim como ainda é capaz de inundar o nosso imaginário atualmente. Nesta cartografia, Modesto Brocos foi muitos.

A Redenção de Cam (1895): notas para um estudo de caso

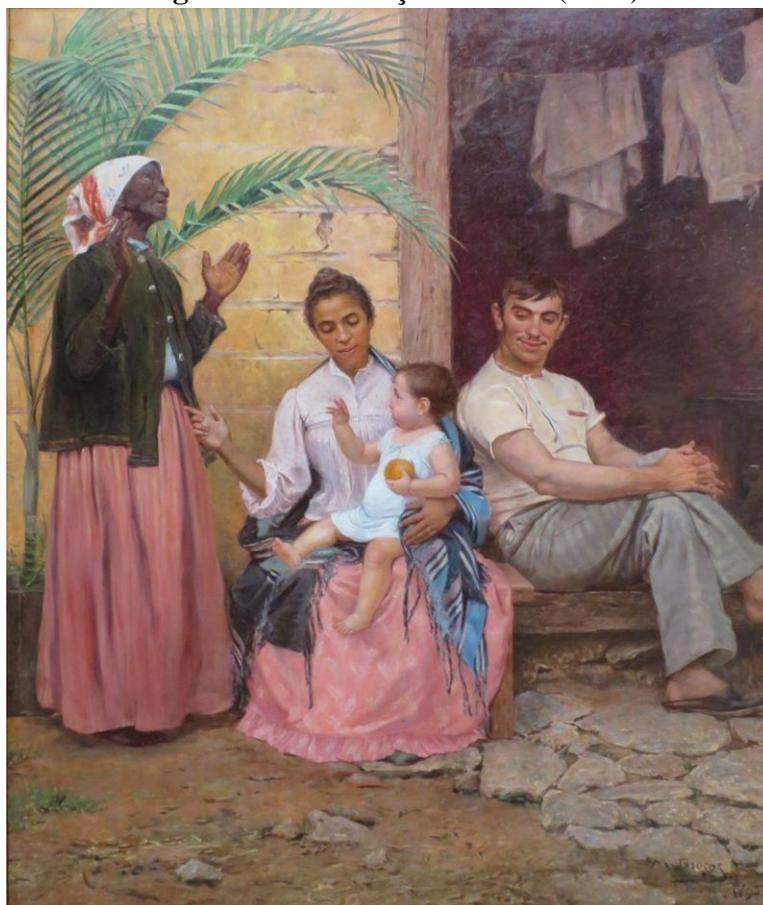
A Redenção de Cam é uma pintura brasileira apresentada por Modesto Brocos na Exposição Geral de Belas Artes, em 1895. As Exposições Gerais foram mostras anuais de arte, principalmente de pinturas e esculturas, mas que também receberam desenhos, gravuras, plantas e maquetes de arquitetura. Criado inicialmente para exposição dos trabalhos de alunos e professores da Academia Imperial de Belas Artes, o evento passou a aceitar obras de artistas sem vínculo com o curso superior a partir de 1840. Além disso, no começo do século XX, a Exposição Geral foi renomeada para Salão Nacional de Belas Artes. Afamadas, as mostras contavam ainda com corpo de jurados e premiação em medalhas, viagens, ouro e recompensa em réis, moeda usada no Brasil até 1942.

Segundo o catálogo da mostra de 1895⁵, Brocos apresentou um total de dez pinturas no evento. Ainda que sem as localizações e informações adicionais, chamam a atenção alguns títulos das obras, especialmente *Vista do Rio Caravellas* (1895), *Chalet do Director da Companhia Bahia e Minas (Ponta da Arêa)* (1895) e *Campo de Queimados (Bahia)* (1895), nomes que remetem a lugares específicos e regiões no sul do estado da Bahia. Nessa mesma reflexão, há um outro quadro de Brocos, sem data, intitulado *Crioula de Diamantina*, cidade de Minas Gerais. Em conjunto, isso significa pensar na imersão territorial feita pelo artista para observar, assimilar e reproduzir cenas cotidianas com tipos de pessoas locais, quer dizer, unindo as técnicas e práticas dos estudos europeus com a observação dos interiores brasileiros – elemento que se tornou um caminho possível para construção de certa originalidade para a arte brasileira, principalmente nas últimas décadas do século XIX.

Dentre as obras expostas em 1895, uma pintura – deste estudo de caso – evoca a maldição de um episódio bíblico, versado naquele momento em ordem inversa, isto é, de uma possível redenção para o personagem Cam. Curiosamente, a construção da imagem

se volta para a representação de tipos cotidianos daquele período, atuando em um mesmo núcleo de parentesco. Produzido poucos anos depois da abolição da escravatura e da constituição republicana, o quadro apresenta uma cena familiar com escala de cores que devolve ao olhar do observador uma progressão racial. Do escuro para o claro. As cores também dialogam com o título da imagem. Amplamente conhecido pela obra hebraica-cristã *Gênesis*, Cam recebeu uma maldição do próprio pai, Noé, para que junto de sua descendência se tornassem servos por toda a eternidade. Como mola colonizadora, o mito foi historicamente instrumentalizado para justificar a exploração do continente africano e a escravização das populações negras e indígenas, essas vistas como herdeiras camitas.

Figura 1 - *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.

Da esquerda, vemos uma mulher negra retinta e de idade mais avançada, a avó da família. Com os pés descalços, sua representação alude aos ex-escravizados, popularmente conhecidos pelo não uso de sapatos. É a única pessoa que se mantém de pé e tem a cabeça, os olhos e as mãos voltadas para o céu – gesto que possivelmente simboliza agradecimento ou graça alcançada. No centro, a filha de pele mais clara segura

seu neto no colo. Com expressão tranquila e esboçando um leve sorriso, 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 branco de olhos claros olha fixamente para a senhora enquanto acena com a mão direita. O movimento poderia ser trivial para o olhar do observador, mas mãe e filho se posicionam em diálogo com os modelos imagéticos marianos, especialmente com Maria entronada. Nessa perspectiva, o ato da criança ganha um caráter religioso de bênção e reconhecimento. Na sequência e relativamente isolado da cena por sua posição corporal, o patriarca da família, um homem branco, está sentado na beira da porta de madeira, ao mesmo tempo que volta os olhos para o filho no centro da tela.

Na pintura, o cenário é simplório, aparentemente rural e ambientado por uma casa de pau a pique, técnica antiga de construção que combina madeira e barro. Marcada por diferenças e contrastes, a tela parece estranhamente articular cor e idade, gênero e raça, religião e ciência, ou ainda, passado e futuro. Entre a ironia e a dúvida, a ideia geral do quadro seria a redenção das populações negras a partir do embranquecimento das futuras gerações. Alegoria que oscila entre a defesa do próprio artista sobre a narrativa do quadro, tanto quanto abre brecha para uma crítica, de forma satírica, bem aos moldes de suas antigas produções em periódicos republicanos. Para uma das críticas da época, Brocos representou uma situação familiar que ocorria no país, mas que merecia certo pudor para ser explicada e compreendida (Notas sobre arte, 1895, p. 02) – registro que sugere tabu diante das questões raciais no pós-abolição (Capel, 2022).

De forma mais explícita, Fantasio, pseudônimo do jornalista e poeta brasileiro Olavo Bilac (1865-1918), esmiuçou na Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro, em 1895, parte da narrativa evocada pelo quadro de Brocos. Escreveu:

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, mas 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 horrivelmente 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).

Bilac criou uma série de metáforas para tratar da cor da pele e descrever a inversão de narrativa que o quadro sugere. Para ele, Brocos desmoralizou uma condenação vista como permanente. A crítica do jornalista foi “engenhosa”, palavra usada pelo próprio artista para se referir ao texto de Bilac (Brocos, 1915, p. 99). Apesar disso, o pintor não esboçou reação positiva ou contrária ao argumento publicado na Gazeta em 1895. Pela leitura, é possível identificar certa afeição de Bilac pelo artista, como em “no grande quadro do meu amado Brocos (...)” (Fantasio, 1895, p. 01), passagem que indica amizade ou coleguismo. No geral, a obra foi bem recebida por parte da crítica especializada. Além disso, cabe destacar aquele como um momento de ascendência na trajetória do pintor, temporada de grande produção artística e docência na Escola Nacional de Belas Artes, período positivo depois de mais de uma década de estudos na Europa.

Dezesseis anos mais tarde, em 1911, o médico, cientista e diretor do Museu Nacional, João Baptista de Lacerda (1846-1915), foi convidado para o Congresso Universal das Raças, em Londres. Com tese intitulada *Sur le métis au Brésil* (1911), Lacerda defendeu, a partir de muitos cálculos e tabelas, o branqueamento gradativo das populações negras brasileiras. Com contas matemáticas que indicavam 100 anos, ou três gerações, para o embranqueamento integral, o cientista também anexou uma cópia da pintura de Brocos como método de representação da tese. É necessário, igualmente, sublinhar a conjuntura do Congresso, marcada pelos tempos das teorias raciais, como a eugenia, darwinismo social, determinismo biológico e geográfico, além de uma série de

estudos que tentavam comprovar as diferenças étnicas, físicas e morais principalmente entre brancos e negros – debates considerados modernos na época.

A partir desse evento, em especial, a pintura de Modesto Brocos se transfigurou, por acréscimo, em chave explicativa das teorias raciais, prováveis políticas de embranquecimento do país e da simbolização da tese de Lacerda. Muito comum em trabalhos acadêmicos e livros didáticos, certas menções, atribuições e o condicionamento da imagem como ilustração da conjuntura racial daquele período, muitas vezes ocultando os percursos construídos pela própria imagem para estabelecer ao observador sua própria narrativa sobre aquele processo familiar. É preciso considerar, inclusive, a ausência ou vestígios históricos sobre a comunicação de Lacerda com o próprio Brocos, no que tange a pintura ser tratada como uma encomenda ou incumbência da parte de um para o outro.

Nesse sentido, é possível levantar a hipótese de que a circulação de *A Redenção de Cam* (1895), terminou por endurecer as leituras e os debates em torno da imagem, imobilizando a pintura como representação de uma época ou momento histórico. O que se pode refletir é que, em geral, as publicações que tomaram a pintura como fonte ou escopo bibliográfico, introduziram o tema ou a imagem de 1895 a partir da apropriação de João Baptista de Lacerda, como em Bueno com Jimenez (2000) ou Schwarcz (2011). Mesmo que as pesquisas não se intencionem em acoplar a obra ao evento, tal reiteração também contribuiu para a fixação da pintura em um momento que originalmente não foi o de sua produção. A passagem de Lacerda é inegavelmente relevante, mas a obra de Brocos foi produzida de maneira anterior e independente, o que inclusive abre uma nova perspectiva sobre o poder da imagem e sua relevância ao antecipar e materializar alguns debates públicos do futuro.

No geral, a bibliografia que contorna a tela do pintor espanhol naturalizado brasileiro é composta por trabalhos de diversas áreas, especialmente das ciências sociais. Nesses estudos, artigos em maioria, os objetivos dos pesquisadores foram de evidenciar contextos históricos ou representações de corpos negros na arte brasileira, discutindo o racismo científico, as teorias raciais que atravessaram os séculos XVIII, XIX e XX, além do uso político do racismo, empregando *A Redenção de Cam* (1895) como figura, prova ou síntese comprobatória daquilo que havia se entendido como preconceito racial no período. É preciso evidenciar, inclusive, que em alguns desses trabalhos a tela desaparece em relação aos dados referenciais, sendo pouco descrita e em alguns outros, nem mesmo anexada ao corpo do texto. Além disso, há um grande destaque, da parte dos pesquisadores, para a análise de discurso com pouca (ou nenhuma) consideração aos

métodos, teorias, autores e práticas para o uso de pinturas ou obras de arte na pesquisa acadêmica⁶.

Vale apontar que isso também é fruto de uma historiografia e de uma escrita nas ciências sociais que comumente realçaram as imagens como suportes da história. Ao sobrepor narrativas visuais por seus contextos e possíveis explicações, inevitavelmente nos afastamos de leituras mais atentas e rigorosas. Esse é, em particular, o caso da pintura deste estudo de caso: habitualmente é considerada uma tela muito discutida, esgotada em trabalhos acadêmicos ou da crítica de arte do país, mas que ainda assim, veste muitos silêncios quando retiramos da leitura algumas verdades entendidas como universais, predefinidas ou originárias. De forma oposta e em contraponto ao conjunto anterior, se destacam os trabalhos da antropóloga Lotierzo (2017) e da historiadora Capel (2022).

Lançado em 2017, o livro de Lotierzo é resultado de sua dissertação de mestrado em antropologia, concluída no ano de 2013. Possivelmente, uma das questões mais relevantes de sua obra seja de apontar o quadro de Modesto Brocos não somente como uma ilustração de teses raciais, mas como um objeto que formaliza sua própria tese sobre o embranquecimento, desgarrando a imagem da ilustração de discursos externos. Para isso, a antropóloga retorna nas referências mobilizadas pela própria tela, como no mito bíblico de Cam e seu atrelamento à história africana contada por europeus. Além disso, são enfatizadas as questões de gênero figuradas pelas mulheres do quadro, seja na representação de seus corpos, tanto quanto na discussão sobre maternidade. A autora argumenta que, apesar de 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, 2017, p. 04).

De outra forma, a historiadora Capel tende a construir sua obra a partir da suspeita sobre a defesa do embranquecimento racial por parte do pintor. Seu livro foi lançado no ano de 2022, compondo uma compilação de artigos, capítulos e anais de eventos publicados desde 2012 – formalização de uma década de produção acadêmica sobre a biografia e obra de Modesto Brocos. A autora desconfia dos usos da produção do artista e mantém ressalvas sobre a sua concordância temática, partindo para relacionar *A Redenção de Cam* (1895) com a ironia, a crítica e a anedota diante de assuntos como a mistura racial. Assim, enquanto Lotierzo (2017) justifica que a incerteza sobre as questões raciais naquele período lançou o pintor para a discussão dos problemas sociais, Capel (2022) argumenta que o mesmo cenário de instabilidade torna o quadro mais uma apresentação do tema, do que uma defesa ao branqueamento racial. Uma apresentação ao

observador feita aos modos de Modesto Brocos, naquele momento conhecido por ser um sujeito polemista (Capel, 2022).

O esforço científico das duas autoras será necessário para a composição da última seção deste artigo. Por ora, o que se pode refletir é que uma obra de arte, como *A Redenção de Cam* (1895), é o “resultado de um determinado número de causas” (Baxandall, 2006, p. 27). Nesse sentido, “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). Isso significa pensar que o quadro de Modesto Brocos é resultado de uma série de fatores e não somente a adesão ou defesa ao embranquecimento racial. Entre essas causas, estão os debates sobre o futuro da arte nacional; didática e ensino artístico naquele final de século; construção do nacionalismo republicano; apresentação dos relacionamentos interracialis e uniões mistas; secularização dos casamentos; disputa entre os artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo; incorporação de corpos do cotidiano carioca nas produções e, principalmente, do olhar de Brocos – um estrangeiro nos trópicos⁷ – em equilibrar tais conteúdos e tornar a pintura um espaço de reflexão de alguns desses conflitos e transformações.

Uma pintura que também é costurada como uma grande colcha de retalhos. Isso leva, aos poucos, à construção de uma hipótese de que a tela de 1895 seja a união de muitos elementos e mundos diferentes, em comunhão. Elementos em colaboração que formam aquilo que vemos, mas também apontam para a persistência produtiva de Brocos em amalgamar questões de cunho religioso ou popular, como o título da tela, com preceitos científicos daquele período. Ou ainda, da apropriação de formas consagradas na história da arte ocidental, como a iconografia mariana e suas representações de madonas entronadas, para se fazer dizer ou comunicar algo do campo da observação: os ditos tipos ou gêneros nacionais das figuras presentes do quadro. Africana e ex-escravizada, brasileira mestiça e livre, imigrante branco e caipira, além de um recém-brasileiro do futuro republicano. Uma família à brasileira, aos moldes do autor, entre o XIX e o XX. Por último, cabe a provocação: pode uma imagem apenas ilustrar alguma coisa? Talvez, não apenas.

O que este estudo de caso tentou demonstrar, a partir de informações sobre a produção, recepção e circulação da pintura de 1895, é que as interpretações sobre o quadro deram destaque para a carreira do pintor naquele final de século, mas também ocultaram parte de sua trajetória. Com base na síntese da bibliografia que gira em torno da obra e do artista, foi possível constatar que a biografia de Modesto Brocos ainda é

pouco estudada, especialmente nos meios acadêmicos, mas não só. Escondida, sua história de vida fica em segundo plano diante de leituras genéricas que colocam sua tela como ilustração dos debates sobre raça e representação do racismo no país. Mesmo em trabalhos que utilizam a pintura de 1895 como fonte de pesquisa, a tela aparece pouco em relação aos dados referenciais. Com exceção de duas autoras, Lotierzo (2017) e Capel (2022), há pouco diálogo com outras pinturas do artista ou imagens de outros pintores. Além disso, as análises de discurso e relações de poder, por parte dos pesquisadores, destacam a necessidade de incorporação de teóricos e métodos que lidem com a interpretação de obras de arte ou da história das visualidades. Visto amplamente como um sujeito que defendeu o embranquecimento racial, questão que merece ser discutida e vem sendo atualmente revisada pela historiadora Capel (2022), a subjetividade do sujeito histórico e as complexidades de sua conjuntura dão lugar a outros debates, mais simplistas ou generalistas – construção historiográfica que visibiliza, ao mesmo tempo que também oculta parte da biografia do autor.

O que fazemos das biografias que tocam em temas sensíveis?

O que o estudo de caso anterior mostrou é como a biografia de Modesto Brocos foi mesclada com o quadro *A Redenção de Cam* (1895), possivelmente sua obra-prima e o trabalho mais conhecido do grande público. Essa simbiose entre produtor e pintura moldou verdades predefinidas e gerou contornos borrados. Também suprimiu parte da biografia do artista, um sujeito complexo em uma conjuntura repleta de camadas. Na busca por reproduzir alguns lugares-comuns diante de temas de pesquisa como “imigrantismo”, “pós-abolição” ou “mistura racial” nas ciências sociais, deixamos de lado uma fonte de pesquisa que é também um privilegiado campo de observação do tempo, entre a passagem de um século e outro. Entre o Império e a República. A aristocracia e o liberalismo. A ruína de um significado construído socialmente e a produção de novas mentalidades e imaginários. Entre as continuidades e rupturas sociais. Uma partícula chamada Brocos, biografado relevante para os debates e transformações culturais de seu tempo.

Compreendido como um sujeito que defendeu o embranquecimento racial, tema sensível, a trajetória do pintor terminou por ser engolida diante de tantos trabalhos acadêmicos que reiteram a imagem de um artista racista. A verdade é que olhamos as nossas pesquisas com as questões e os debates do nosso tempo. E isso não deveria ser um problema, muito pelo contrário. Mas é preciso também questionar algumas armadilhas

com o uso da história e ideias generalistas que assimilamos em nossos trabalhos acadêmicos. Na busca por sintetizar, explicar, ilustrar ou condensar o tempo, terminamos por nos afastar de espaços da reflexão crítica, da prática científica, da confrontação de fontes e da criação de alteridade para lidar com esse outro, diferente de nós. Isso não significa pensar nesta como uma crítica positivista, defensora da razão pela razão, da neutralidade ou isenção na escrita histórica – práticas irreais e amplamente desmontadas nas últimas décadas – mas, evidenciar o quanto um sujeito biografado pode ser concebido como um convite para a imersão.

Nem sempre a história oferece evidências, provas e comprovantes para justificar as nossas hipóteses. Onde enxergamos uma coisa, as fontes podem mostrar outra. Em 1895, Brocos foi premiado com a medalha de ouro na Exposição Geral pela tela *A Redenção de Cam* (1895), informação que vem servindo, nas últimas décadas, para comprovar a conjuntura de uma sociedade que premiou uma obra de arte com discurso considerado racista. A partir daí, replicamos uns dos outros, as mesmas constatações científicas. Exercício acadêmico que não nos coloca como produtores de representação do passado, mas como revisionistas. Atestar que os sujeitos de um determinado período tocaram em temas sensíveis ou atos criminosos, como o racismo, não deveria ser a mola propulsora capaz de anular suas subjetividades, complexidades e o dinamismo das relações sociais.

Para o próprio Brocos, o sucesso daquela pintura, em 1895, foi o resultado dos interesses pessoais de Henrique Bernardelli, amigo e diretor da Escola Nacional, citado anteriormente. Munido por certa rivalidade e atritos internos, Bernardelli usou sua influência para retirar o prêmio de Rodolfo Amoedo (1857-1941), pintor que apresentou um total de seis pinturas naquele ano. Além disso, Amoedo era o vice-diretor da instituição desde 1893. Para alcançar seu objetivo, Bernardelli convenceu os jurados que premiassem a pintura de seu amigo, Brocos. Segundo o pintor de *A Redenção de Cam* (1895), Amoedo havia se esforçado naquele ano em enviar bons trabalhos para a mostra, apesar disso, Bernardelli exagerou nos elogios e comentários que redirecionaram os rumos daquela premiação (Brocos, 1915).

Logo, onde enxergamos uma coisa, a história evidencia outra, de ordem mais subjetiva e complexa. Uma rivalidade pessoal desconsiderada para dar lugar a outros debates, discursos e interesses de nossas pesquisas. O trecho anterior se torna importante por romper com uma ideia predefinida sobre a biografia do artista. Na mesma medida, quando a historiadora Cavalcanti (2008) analisa a escultura *A Faceira* (1880), de Rodolfo Bernardelli, alerta sobre algumas ciladas em lidar com o tempo. Com frequência, a

escultura é compreendida por seu diálogo com o realismo, um sinal de modernidade e independência dos preceitos considerados datados no final do século XIX. Para a autora, a obra se afasta dos métodos antigos, mas reforça outro tipo de dependência dos artistas em agradar os críticos de arte do período – divulgadores de seus trabalhos e indicadores de sucesso no mundo das artes. Quer dizer, os dois casos revelam os jogos de interesses criados por sujeitos de um determinado grupo em um período específico da história, como na medalha obtida por Brocos, por exemplo.

Perceber essas idiosincrasias humanas é um dos papéis do cientista social. Nesse sentido, perguntar é importante, ao mesmo tempo que importa muito como são elaboradas essas questões em nossos trabalhos. E se importa o como, também importa quem, ou seja, a demarcação do lugar do próprio pesquisador, a geração da qual faz parte, o ambiente de partida e as referências de sua conjuntura. Em tempos de pós-modernidade, giro decolonial, virada linguística, crescimento da história pública e digital, cultura do cancelamento, avanço da extrema direita no mundo, derrubada de monumentos históricos e da entrada de movimentos negros, feministas e de defesa dos direitos humanos nas redes sociais, muito nos afeta e nos constrói. Impactam também em nossas produções acadêmicas. Afinal, como retornar à figura de Modesto Brocos em um momento onde estamos impelidos de revisar e reescrever o passado? Tal como o pintor espanhol naturalizado brasileiro, estamos igualmente inundados pelas correntes do nosso tempo. Não intocáveis ou melhores que ele, mas semelhantemente humanos. E se o biografado e a sua obra não são inquestionáveis, o ofício do historiador também não deveria ser.

Um dos expoentes desse caloroso debate se tornou Monteiro Lobato (1882-1948), escritor brasileiro do começo do século XX. Atualmente, a polêmica gira em torno da adaptação de suas obras literárias consideradas racistas e da retirada (ou não) de circulação de seus escritos nas escolas. Participam da discussão pública sobre Lobato, os usuários de mídias sociais, jornais brasileiros, pesquisadores das universidades e as pastas governamentais, como o Ministério da Educação⁸. Obras como *Reinações de Narizinho* (1931), *Caçadas de Pedrinho* (1933) e *Histórias de Tia Nastácia* (1937) reiteram representações preconceituosas e evidenciam diferenças classicistas ou raciais, especialmente com personagens negros. Além disso, o escritor foi membro da Sociedade Eugênica de São Paulo, a partir de 1918, grupo que pensou mecanismos de “melhoramento” das raças e desenvolvimento social baseado em noções de patriotismo, eugenia e saneamento naquele começo de século (Habib, 2007).

De família tradicional, Lobato viveu as transformações do trabalho e da industrialização do país, especialmente no Vale do Paraíba. O fracasso como produtor de

café impulsionou sua carreira como escritor, com mudança para a cidade de São Paulo, em 1917 (Barbosa, 2016). Isso significa pensar que a sua trajetória foi construída pela influência e pelos contrastes da zona rural e urbana. Da mesma forma, suas obras literárias de personagens emblemáticos, como Tia Nastácia e Jeca Tatu, espelham algumas relações sociais da época, entre o afeto da convivência e a diferença reacionária, décadas depois do fim do regime escravista. Assunto complexo que não cessa apenas com a revisão de passagens problemáticas dentro dos livros do autor. Apesar disso, as tentativas de apagar ou reescrever o passado podem ser encaradas a partir do dinamismo social, de novas gerações que entram em conflito com as anteriores, da reflexão e reação contínua que obras de arte, livros e sujeitos do passado produzem em nós no presente. Reflexão que provoca rupturas, deslocamentos e transformações sociais, mostrando o movimento vivo da cultura.

Ainda que, em geral, as discussões sobre biografias que tocam em temas sensíveis sejam enquadradas por alguns valores morais contemporâneos, denominados popularmente de “politicamente correto”, é preciso destacar que certa postura normativa e militante não repara, mas cria práticas de punição com o passado. Condenações que também colaboram para a domesticação do pensamento crítico. Isso não significa ignorar os avanços sociais e a luta por direitos básicos, especialmente das populações negras, femininas e LGBTQIA+ nas últimas décadas. É preciso evidenciar que não há problema em protestar diante de gestos ou biografias que repudiamos. Toda reação é legítima e é o que nos coloca como sujeitos do tempo histórico, no passado ou no presente. Também não há problema em não conseguir separar a obra do artista. Isso é realmente possível? Da mesma forma, não há problema em elaborar interpretações, paródias, intervenções e apropriações das obras que condenamos na atualidade⁹. Esse também não é o papel da arte, de propor enfrentamentos? O problema que se impõe é a simplificação da crítica na história e dos chavões acadêmicos que compramos de maneira pouco questionadora.

Para os mais pessimistas, há também a questão danosa do anacronismo, conhecido como o uso e o abuso de ideias, conceitos, juízos, costumes, mentalidades e comportamentos de uma época em uma outra distinta. Para Fischer (1970), o anacronismo é uma análise que coloca um determinado evento da história em um outro lugar que originalmente não foi o seu. Um pecado historiográfico. A interpretação anacrônica, para o autor, indica os erros, limitações e obstáculos da parte do cientista social e merece ser suprimida das pesquisas que tratam do passado (Fischer, 1970). Segundo os mais moderados, como Jardine (2000), o anacronismo é um deslocamento, indicador que aponta que algo está fora do devido lugar e passível de ajuste. Para o historiador britânico,

é necessário que o pesquisador se comprometa em retornar em determinado período assimilando o sistema de mentalidades daquela conjuntura específica. Algo como tentar olhar o passado com os olhos do passado. Ainda assim, o anacronismo se tornou um conceito ambivalente, ora positivo para a história social e cultural, tanto quanto negativo para a história considerada clássica, tradicional ou mais conservadora (Jardine, 2000).

Aos mais disruptivos, o anacronismo é chave de interpretação do tempo, pois também demarca o papel do pesquisador social na atualidade, especialmente historiadores. É o caso de Didi-Huberman (2015), historiador da arte que defende o anacronismo como uma prática inescapável ao lidar com o passado. Uma pintura faz recordar uma outra, de outra época. Um sujeito lembra um livro escrito por uma outra sociedade. Uma fotografia contemporânea evoca a guerra de um outro período. Nessa perspectiva, não é possível interpretar o passado apenas com as categorias do passado, mas com a montagem de tempos diferentes que oscilam, se chocam e comungam a depender do repertório do historiador e do grupo do qual faz parte (Didi-Huberman, 2015). Uma ode à memória, ao imaginário e ao banco de imagens da humanidade. Acontece que o historiador francês parte do anacronismo no campo da arte e nas visualidades. E as biografias, o que fazemos delas?

Assim como Didi-Huberman (2015), Ginzburg (2021), historiador italiano, parte da concepção do francês Marc Bloch (1886-1944) para lidar com o anacronismo na história. Para os autores, a prática anacrônica é parte do corpo dos historiadores, isto é, as perguntas formuladas sobre um determinado tema de pesquisa são inevitavelmente anacrônicas, pois procedem do tempo presente e dos debates particulares da conjuntura do pesquisador. Isso significa pensar que o historiador carrega consigo seu próprio tempo ao escrever a história de um outro período. Para Ginzburg (2021), a narrativa historiográfica nasce da conciliação entre as categorias do observador e do observado, quer dizer, das perguntas elaboradas pelo historiador e das respostas produzidas com e a partir do processo de pesquisa. Respostas que necessitam certo esforço e alteridade, levando em consideração que as palavras, conceitos, discursos, mentalidades e representações mudam de acordo com o tempo, as sociedades e os sujeitos em que são aplicadas.

Retornamos para nossas pesquisas com as perguntas do nosso tempo. A interpretação do passado é também construída pelos temas morais do presente. Ainda assim, se torna necessário o mecanismo cuidadoso de contextualização de uma determinada época ou de uma biografia específica. Uma reflexão crítica passa por essa assimilação e também convida o leitor a transpor as linguagens de um momento para o

outro. Ao retornar para a figura de Modesto Brocos, boas saídas se apresentam nos trabalhos de Lotierzo (2017) e Capel (2022). A primeira, mais interessada na pintura *A Redenção de Cam* (1895), construiu um texto em que o racismo e o preconceito racial da época se tornam chave de leitura, análise mais atuante e ativa – reflexo e reflexividade do nosso próprio tempo. Na segunda, há o sentido contrário em escolher mais a trajetória do pintor do que uma tela em particular. Percurso de vida que também se transforma em espaço de observação dos debates e transformações daquele período – composição complexa, idiossincrática e subjetiva, tal como nosso personagem de estudo. Ainda que em diferenças, as produções das duas autoras detonam um compromisso de alteridade e hermenêutica para estabelecer caminhos de representação desse outro, o biografado.

Exceções em um meio de trabalhos acadêmicos generalistas, Lotierzo (2017) e Capel (2022) são cientistas que partem de lugares distintos, mas se encontram no convite à imersão e aprofundamento na fonte de pesquisa. Isso significa enfatizar a importância do exercício científico de confrontação de fontes, documentos e vestígios. Questionar. Levantar bibliografia. Cercar o tema com fundamentação teórica. Confeccionar uma teia como se fôssemos grandes aranhas de Louise Bourgeois (1911-2010), artista franco-americana. Se Brocos “não pode ser pensado fora de seus diálogos” (Capel, 2022, p. 109), o historiador também se transforma em um costureiro de colchas de retalhos, quer dizer, escolhendo, unindo e alinhavando tecidos de diferentes cores, estampas e texturas para a confecção de um todo, o texto científico. E se uma pintura, como a de 1895, não pode ser reduzida como a ilustração da política de branqueamento racial, uma biografia também não deve se tornar um fantasma dela mesma. Tanto uma como a outra, podem representar apenas a si mesmas.

Acontece que a pergunta que intitula este artigo permanece aberta. O que fazemos das biografias que tocam em temas sensíveis? Talvez não se trate de romantizar, colocando a culpa no contexto histórico. Nem mesmo cancelar as biografias que toquem em condutas criminosas ou temas que repudiamos, como se pudéssemos anular ou punir o passado. Na mesma medida, sujeitos não precisam ser reduzidos apenas como heróis ou vilões da história. Como partículas contraditórias, talvez consigamos enxergar a possibilidade de um terceiro caminho, visualizando como essas trajetórias também se tornam ambientes de reflexão crítica e de observação do tempo histórico, inclusive com suas fraturas, traumas e violências. Uma biografia é também um chamado ao mergulho da complexidade humana, imersão que não exclui o estranhamento ou a aversão por parte do pesquisador. Esse, também um sujeito histórico, sempre retorna para o estudo

científico com as questões do seu próprio tempo. E neste ponto, não há problema, mas potencialidade.

Considerações finais

Ao tocar na questão do embranquecimento racial, tema sensível na história do país, Modesto Brocos ficou marcado como um sujeito defensor dos cientificismos de seu período, como a eugenia. Ainda que genuínas, algumas reações soam genéricas e pouco privilegiam os debates e as transformações em que o artista esteve inserido, especialmente no ensino de arte do país e nas renovações da Escola Nacional de Belas Artes, seu momento de maior atuação na recém-nação republicana. O que cabe pontuar é que a biografia do pintor acabou emoldurada a partir de sua pintura polêmica, elemento que extinguiu boa parte de sua trajetória. Quem produz uma obra de arte a incorpora, mas ao mesmo tempo, é incorporado por ela. Nesse sentido, perdemos muito da performance e da história de vida do seu produtor. Um sujeito complexo, contraditório e controverso – um convite à idiosincrasia humana. Além disso, a trajetória do artista é também um privilegiado campo de observação do tempo e fratura importante para compreensão da passagem do século XIX para o XX, entre as rupturas e continuidades sociais.

Em busca de glória em seu ofício, Brocos também pode ser considerado um personagem que tentou melhores condições de vida do outro lado do oceano e não fugiu dos debates do seu tempo, lançando questões e assimilando outras, entre produto e produtor social. É preciso considerar, por esse lado, que a relação dos cientistas, principalmente historiadores, com o tempo passado pode ser repleta de armadilhas conceituais e tropeços metodológicos. Isso também significa pensar que qualquer cânone é questionável, a depender de quem indaga e como elabora a pergunta. Da mesma forma, a relação com o passado sugere cautela, apesar das emergências. Quais caminhos construímos quando punimos o passado? Quais os tipos de reparação buscamos? Existem melhorias? Borbulhantes, as questões são muitas, especialmente no campo da história pública, um pouco mais comprometida com os avanços dos direitos humanos e enfrentamento das nossas violências fundadoras.

Apesar de refletir sobre biografias, no plural, é fundamental ponderar que o caso de Modesto Brocos é particular, observação que atenta para a unicidade de cada história de vida, mesmo de sujeitos próximos ou similares. Cada trajetória merece ser analisada a partir de suas peculiaridades. Com pontuais exceções acadêmicas, há pouca imersão na figura de Brocos e seu entorno, inclusive no que se compreende por preconceito racial

naquele período. Apesar disso, os protestos contra o pintor são legítimos e fundamentados nas violências contemporâneas, como o racismo. Questões de profundas raízes históricas que passam e ultrapassam as ações do próprio artista no final do XIX. À vista disso, não se trata apenas de produzir uma defesa ao biografado, mas defender o exercício reflexivo, dentro e fora dos nossos textos. Para as biografias que nos incomodam ou causam desconforto, debatê-las ainda é um caminho importante e possível, trajeto mais frutífero que apenas anulá-las. Ainda assim, que as tentativas de reparação ou cancelamento também possam ser compreendidas a partir de suas potencialidades, como o choque de tempos e gerações diferentes, além do movimento vivo da cultura, em contínua transformação.

Referências

ALVES, Gonçalo. Notas do “Salon”: Angelina Agostini. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 1, 6 set. 1912. Digitalização de Mirian Nogueira Seraphim. Transcrição de Andrea Garcia Dias da Cruz. Disponível em:

http://dezenovevinte.net/egba/index.php?title=ALVES%2C_Gon%C3%A7alo._Notas_%20do_%22Salon%22_-

Angelina_Agostini._A_Noite%2C_Rio_de_%20Janeiro%2C_6_set._1912%2C_p.1.

Acesso em: 06 ago. 2024.

ALMEIDA, Maureci Moreira de. A Redenção de Cam: imagem-despertador e ideologia do branqueamento. *REVISTA EM FAVOR DE IGUALDADE RACIAL*, Rio Branco, v. 7, n. 1, p. 194-207, jan-abr. 2024. Disponível em:

<https://periodicos.ufac.br/index.php/R FIR/article/view/7148>. Acesso em: 06 ago. 2024.

BARBOSA, Ana Paula. *A reprodução do racismo a partir das obras de Monteiro Lobato na atualidade*. 2016. Monografia (Curso de Especialização em Gênero e Diversidade na Escola). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/33208/1/tcc%20pronto.pdf>.

Acesso em: 06 ago. 2024.

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

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 Y GOMEZ, Modesto. *Retórica dos Pintores*. Rio de Janeiro: Typ. D’A Indústria do Livro, 1933.

BUENO, Fernando Pereira; JIMENEZ, José Sousa. A redención de Cam de Modesto Brocos: ilustración de la política migratoria brasileira en inícios de la República Velha. *Revista Internacional de Estudios Migratorios*, Carretera Sacramento, n. 9, p. 113-127,

2000. Disponível em: <https://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG2001Estudios-MigratoriosNo-9-2000.pdf>. Acesso em: 06 ago. 2024.

CÂNDIDO, Alan Caetano; CALDAS, Felipe Bernardes. A Redenção de Cã: identidade racial através de imagens. *VI CONGRESSO DE EXTENSÃO E CULTURA UFPEL*, 2019, Pelotas. *Resumos (...)*. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2019. Disponível em: https://cti.ufpel.edu.br/siepe/arquivos/2019/XU_04843.pdf?ver=1569584075. Acesso em: 06 ago. 2024.

CAPEL, Heloisa. *Modesto Brocos: primeiras impressões*. 2. ed. Goiânia: Cegraf UFG, 2022.

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 Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ / DezenoveVinte, 2008, p. 161-168.

CYRINO, Carolina de Oliveira e Silva; MARQUES, Pâmela Marconatto; ANJOS, José Carlos Gomes dos. O que fazer com toda essa gente preta? Racismo científico e cativéis do pós-abolição. *Simbiótica*. Revista Eletrônica, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 23-49, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/simbiotica/article/view/39244>. Acesso em: 06 ago. 2024.

DAZZI, Camila. “Pai e construtor da arte brasileira” – A Academia das Belas Artes na reforma da educação promovida por Benjamin Constant em 1890/1891. *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: 06 ago. 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FANTASIO. Fantasio na Exposição II: A Redenção de Cham. *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. Acesso em: 06 ago. 2024.

FERES JÚNIOR, João; FERNANDES NASCIMENTO, Leonardo; EISENBERG, Zena Winona. Monteiro Lobato e o Politicamente Correto. *Dados - Revista de Ciências Sociais*, v. 56, n. 1, 2013, pp. 69-108. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/dados/a/r8hZK3PfdQ4fVXN4nW9ZCSs/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 06 ago. 2024.

FERREIRA, Elaine Cristina Ventura. Redenção de Cã: uma história de apropriação (séculos XIX e XX). *XVIII ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ANPUH- RIO: HISTÓRIAS E PARCERIAS*, 2018, Rio de Janeiro. *Anais do (...)*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2018. Disponível em: https://www.encontro2018.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1527711432_ARQUIVO_ARTIGOAN_PUH2018.pdf. Acesso em: 06 ago. 2024.

FISCHER, David Hackett. *Historians' fallacies: towards a logic of historical thought*. New York: Harper Perennial, 1970.

FLORES, Maria Bernardete Ramos; MELO, Sabrina Fernandes. A libertação de Cam: discriminar para igualar. Sobre a questão racial brasileira. In: RODRIGUES, Cristina Carneiro; LUCA, Tania Regina de. GUIMARÃES, Valéria. (Org). *Identidades brasileiras: composições e recomposições* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, pp. 31-86. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/h5jt2/pdf/rodrigues-9788579835155-04.pdf>. Acesso em: 06 ago. 2024.

GINZBURG, Carlo. Nossas palavras e as deles: o ofício do historiador na atualidade. *ArtCultura*, [S. l.], v. 23, n. 42, p. 7-26, 2021. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/61847>. Acesso em: 06 ago. 2024.

GONZAGA-DUQUE, Luiz. Exposição Brocos. *Diário do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 2, 11 ago. 1892. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

HABIB, Paula Arantes Botelho Briglia. Saneamento, Eugenia e Literatura: Os Caminhos Cruzados de Renato Kehl e Monteiro Lobato. (1914-1926). *ANPUH XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*, 2007, São Leopoldo. *Anais do (...)*. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548210412_156d47b6171e9a5e966d70ae2f48227b.pdf. Acesso em: 06 ago. 2024.

JARDINE, Nick. Uses and abuses of anachronism in the history of the sciences. *History of Science*, [s. l.], v. 38, n. 3, p. 251-270, 2000. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/00732753000380030>. Acesso em: 06 ago. 2024.

LACERDA, Nayara Ferreira. Pensamento racista no Brasil pós abolição: breve reflexão sobre racismo estrutural. *Mosaico*, v. 13, n. 21, 2021, p. 180-203. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/mosaico/article/view/83524>. Acesso em: 06 ago. 2024.

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.

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.

MARTINS, José de Souza. *Conde Matarazzo, o empresário e a empresa: estudo de sociologia do desenvolvimento*. São Paulo: Editora Hucitec, 1974.

MELO, Ana Victoria Nogueira; VALE, Gabrielle Gomes do; SARAIVA, Jose Americo Bezerra. A Redenção de Cam: discussões de raça por um viés semiótico. *ENCONTROS UNIVERSITÁRIOS DA UFC: XII ENCONTRO DE EXPERIÊNCIAS ESTUDANTIS*, Ceará, v. 4, n. 9, 2019. *Anais do (...)*. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/eu/article/view/54717>. Acesso em: 06 ago. 2024.

MENDES, Lorraine. Meu avô não foi qualquer um: Sankofa em Redenção de Cam. *Faces de Clio*, [S. l.], v. 7, n. 13, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/facesdeclio/article/view/32331>. Acesso em: 06 ago. 2024.

NASCIMENTO, Ana Paula Oliveira do; NONATO, Gleides Ander. O discurso midiático racista e percursos em defesa da conscientização antissegregacionista. *Revista da ABPN*, v. 13, n. 38, 2021, p. 367-388. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/1284>. Acesso em: 06 ago. 2024.

NOTAS SOBRE ARTE. *Diário do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 2, 7 set. 1895. Disponível em: https://web.archive.org/web/20220705144721/http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=P%C3%A1gina_principal. Acesso em: 06 ago. 2024.

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.

ORJAIS, José Luís do Pico. Opúsculo das Artes: A Sanfona de Brocos. *Opúsculo das Artes*, n. 1, nov. 2011. Disponível em: <https://www.academiagalega.org/academia/infotualidade/item/1397-opusculo-das-artes-n1-novembro-de-2011-a-sanfona-de-isidoro-brocos.html>. Acesso em: 06 ago. 2024.

PEREIRA, Jessica Meireles; SOUSA, Gilda Vieira de. “Eu só tô tentando achar, a autoestima, que roubaram de mim”: a estética negra como empoderamento no Brasil. *Building the Way - Revista do Curso de Letras da UEG*, literatura negra e afro-brasileira, Goiás, v. 12, n. 1, 2022. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/buildingtheway/article/view/13212>. Acesso em: 06 ago. 2024.

QUADRAT, Samantha Viz. É possível uma história pública dos temas sensíveis no Brasil? In: MAUAD, Ana; SANTHIAGO, Ricardo; BORGES, Viviane (Org.). *Que história pública queremos?* São Paulo: Letra & Voz, 2018, p. 213-221.

RICOEUR, Paul. *Memória, história e esquecimento*. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

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. Disponível em: <https://mnba.gov.br/portal/imagens/PDFs/catalogo-das-gales-as-galerias.pdf>. Acesso em: 06 ago. 2024.

SCHMIDT, Benito Bisso. A biografia histórica: o retorno do gênero e a noção de ‘contexto’. In: GUAZELLI, César Augusto Barcellos; PETTERSEN, 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, 2004, p. 131-142.

SCHWARCZ, Lilia. Previsões são sempre traiçoeiras. João Baptista de Lacerda e seu Brasil branco. *História, Ciências, Saúde*, Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/wRVg8H99n65JLwhF9BMbHpF/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 06 ago. 2024.

SILVA, Ana Luiza Soares Cortes; MORAIS, Késsia Noemia Ferreira de; GUIMARÃES, Maira. Os interdiscursos em A Redenção de Cam (1895): contribuições para o ideal de mestiçagem no Brasil. *Revista Gatilho*, Juiz de Fora, v. 25, p. 77-94, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/gatilho/article/view/40215>. Acesso em: 06 ago. 2024.

TEIXEIRA, Alessandra; RODRIGUES, Wallesandra Souza. Em busca da “Redenção de Cam”: racialidade e interseccionalidade numa prisão de mulheres. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 63, p. 415-446, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/37182/24843>. Acesso em: 06 ago. 2024.

TIERI, Livia Baranowski. O declínio de Cam: a representação científica da mulher negra na arte do oitocentos. *Epígrafe*, São Paulo, v. 8, n. 8, p. 65-85, 2020. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/288188694.pdf>. Acesso em: 06 ago. 2024.

XAVIER, Júlio Ribeiro; SILVA, Édio Ranieri da. A Redenção de Cam e o “mulato”: imagem, política de embranquecimento e invisibilidade. *VIII CONGRESSO DE ENSINO DE GRADUAÇÃO UFPEL*, 2022, Pelotas. *Resumos (...)*. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2019. Disponível em: https://cti.ufpel.edu.br/siepe/arquivos/2022/G1_03211.pdf. Acesso em: 06 ago. 2024.

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/1223380921I5qRE8oj8N188ZC7.pdf>. Acesso em: 06 ago. 2024.

Artigo recebido em 06/08/2024

Aceito para publicação em 18/11/2024

Editor(a) responsável: Isadora Remundini

¹ Neste artigo, o uso do termo cartografia tem inspiração em Gilles Deleuze e Félix Guattari, intelectuais franceses. Para os autores, um “mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 21). Logo, tratar de uma cartografia biográfica é refletir sobre o processo de reconstrução e representação do biografado, uma forma metafórica para confeccionar a escrita da trajetória de vida de Modesto Brocos. Percurso, ou desenho cartográfico, que não se esgota, mas é constantemente reelaborado pelos

questionamentos, como a questão do tema sensível, por exemplo, e pela participação ativa do próprio pesquisador, incluindo suas falhas e limites.

² Na Barreira do Soberbo, atualmente a cidade de Guapimirim. Outras referências geográficas situam a Barreira em Teresópolis, município interiorano do Rio de Janeiro.

³ Arquivo da Biblioteca Walter Wey no Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo, pasta do artista.

⁴ Arquivo da Biblioteca Walter Wey no Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo, pasta do artista.

⁵ Acervo da unidade de Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, pasta do artista.

⁶ Nesse conjunto de trabalhos, é possível destacar Flores e Melo (2014); Ferreira (2018); Cândido e Caldas (2019); Melo, Vale e Saraiva (2019); Xavier e Silva (2019); Tieri (2020); Lacerda (2021); Mendes (2021); Nascimento e Nonato (2021); Teixeira e Rodrigues (2021); Cyrino, Marques e Anjos (2022); Pereira e Sousa (2022); Silva, Morais e Guimarães (2023); e Almeida (2024).

⁷ Referência ao título da exposição sobre o centenário do artista no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 2007.

⁸ Sobre o assunto ver Feres Júnior, Fernandes Nascimento e Eisenberg (2013).

⁹ Em 2023, Mariana Luiza, roteirista e documentarista brasileira, foi selecionada para o Festival Internacional de Documentário de Amsterdã (IDFA), com instalação imersiva intitulada *Redenção*. Além de utilizar a pintura de Modesto Brocos como argumento, *A Redenção de Cam* (1895) também apareceu em vídeos pelo percurso da instalação, além de ter uma cópia do quadro queimada mais ao fim do documentário. Disponível em: <https://canalarte1.uol.com.br/conteudo/instalacao-de-mariana-luiza-participa-do-festival-internacional-de-documentario-de-amsterda>. Acesso em: 28 jul. 2024.