

Interseções

REVISTA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES

ISSN 2317-1456 / v. 26. n. 1 / 2024 / <https://www.e-publicacoes.uerj.br/intersecoes>

A cidade como experimento: a arte de João Timotheo da Costa no Rio de Janeiro da Primeira República (1890-1930)

DOI: 10.12957/irei.2024.80246

Thiago Campos da Silva¹

Resumo

Interpretar a experiência urbana para além da materialidade de sua constituição amplia os enfoques sobre os elementos que dão vida às cidades. Temáticas voltadas às trajetórias sociais são possibilidades analíticas para compreender as maneiras pelas quais os sujeitos históricos elaboram suas práticas sociais e injetam significados ao cotidiano. No interior desse recorte, um problema de pesquisa que emerge é a indagação sobre a cor dessas cidades, em especial na sociedade brasileira. Com a intenção de contribuir com essa reflexão, o objetivo deste artigo é analisar a produção visual do pintor negro João Timotheo da Costa (1879-1932), tomando como fio condutor a sua experimentação artística na cidade do Rio de Janeiro entre 1890-1930. Para isso, o procedimento metodológico utilizado se detém na análise de três obras de João: *Reflexos do sol em morro do Rio de Janeiro*, de 1909; *Paisagem*, de 1910; e uma tela sem título, produzida em 1927. Personagem pouco visitada pelas pesquisas acadêmicas, a sua trajetória apresenta uma série de aspectos para repensar a modernidade brasileira por meio das agências e visualidades negras no pós-abolição.

Palavras-chave

João Timotheo da Costa; pós-abolição; artistas negros.

The city as an experiment: the art of João Timotheo da Costa in Rio de Janeiro During the First Republic (1890-1930)

Abstract

Interpreting the urban experience beyond the materiality of its constitution broadens the emphasis on the elements that give life to a city. Themes focused on social trajectories are analytical possibilities for understanding the ways in which historical subjects elaborate their social practices and inject meanings into everyday life. Within this delimitation, a research problem that emerges is the question regarding the color of these cities, especially in Brazilian society. With the intention of contributing to this reflection, the objective of this article is to analyze the visual production of the Black painter João Timotheo da Costa (1879-1932), considering his artistic experimentation in the city of Rio de Janeiro between 1890 and 1930. For this,

¹ Doutorando em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); E-mail: tg.campos@hotmail.com. <https://orcid.org/0000-0001-7799-6254>.

the methodological procedure used focuses on the analysis of three works by João: *Reflexos do sol em morro do Rio de Janeiro*, from 1909; *Paisagem*, from 1910; and an untitled painting created in 1927. A character mostly ignored by the academic research, his trajectory presents a series of aspects to rethink Brazilian modernity through Black agencies and visualities in the post-abolition period.

Keywords

João Timotheo da Costa; post-abolition; black artists.

Introdução

A experiência histórica é uma experiência de tempo, de espaço e de relações sociais.² Tudo isso é tecido nas tramas de um tempo não linear e não homogêneo, complexidade que comporta diversas temporalidades, mas também muitos passados e presentes. O fazer historiográfico adquire maior densidade quando percebemos que os sujeitos não existem fora do tempo, ou seja, que o tempo histórico é pleno de sentido (Lowy, 2005, p. 119). Como argumenta Walter Benjamin, todos os sujeitos e acontecimentos, ainda que desconhecidos, merecem ter suas histórias contadas (Lowy, 2005, p. 122).

Conforme o momento histórico em que se vive, a recuperação traz um passado distinto, uma vez que não é possível reconstituir a história inteira, mas sim os seus fragmentos. Embora incompletos, esses vestígios retomam novos e diferentes passados, detentores de uma objetividade que pode ser compreendida pela prática historiográfica ao costurar os indícios que as fontes deixam escapar.

Quando nos deparamos com as experiências históricas de sujeitos populares, por exemplo, abre-se caminho para utilizar, como “escala de observação” (Revel, 1998) de trajetórias de vida, a abordagem da micro-história. Com a delimitação desse modo de construir a pesquisa, buscam-se os indícios das experiências, do viver e das práticas culturais dos agentes históricos, sem esquecer as negociações e conflitos do cotidiano (Ginzburg, 2007).

Dessa maneira, interpretar a experiência urbana para além da materialidade de sua constituição amplia os enfoques sobre os elementos que dão vida às cidades. Temáticas voltadas às trajetórias sociais são possibilidades analíticas para compreender as maneiras pelas quais os sujeitos históricos elaboram suas práticas sociais e injetam significados ao cotidiano. No interior desse recorte, um problema de pesquisa que emerge é a indagação sobre a cor dessas cidades, em especial na sociedade brasileira.

² E.P. Thompson trata a experiência como categoria histórica para se referir à “resposta mental e emocional, seja de um indivíduo ou de um grupo social, a muitos acontecimentos inter-relacionados ou a muitas repetições do mesmo tipo de acontecimento”. Movimento espontâneo, surge da agência dos atores históricos como consequência da reflexão do sujeito sobre si e sobre a realidade que o cerca. Assim, as pessoas experimentam as situações e produzem significados em sua consciência e na cultura como, por exemplo, nas artes, nos sentimentos, nos valores e comportamentos. Ver: THOMPSON, E. P.. *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p. 15-16; 182-189.

Com a intenção de contribuir com essa reflexão, o objetivo deste artigo é analisar a produção visual do pintor negro João Timotheo da Costa (1879-1932), tomando como fio condutor a sua experimentação artística na cidade do Rio de Janeiro entre 1890-1930.

O procedimento metodológico utilizado se detém na análise de três obras de João: *Reflexos do sol em morro do Rio de Janeiro*, de 1909; *Paisagem*, de 1910; e uma tela sem título, produzida em 1927. Personagem pouco visitada pelas pesquisas acadêmicas, a sua trajetória apresenta uma série de aspectos para repensar a modernidade brasileira por meio das agências e visualidades negras no pós-abolição. Além disso, as telas do artista carregam um modo de perceber a cidade do Rio em um momento de intensas modificações em sua vida social.

Dessa maneira, este trabalho dialoga com a urgência de ampliar a pesquisa historiográfica sobre a trajetória de artistas negros e das suas produções visuais, valorizando a sua importância para a cultura brasileira. Trata-se de realizar uma pesquisa que enfatize as trajetórias dos vencidos e dos esquecidos, resgatando “centelhas de esperança” ao “escovar a história a contrapelo” desses sujeitos, eles mesmos detentores de projetos, intencionalidades e modos de produção da vida (Lowy, 2005, p. 65-69; 70-82).

Modos de ver e compreender

Como muitos passados se misturam no presente, definir o momento a ser resgatado em meio a essa irregularidade é uma tarefa que pressupõe escolhas. Um dos caminhos possíveis para isso é construir correspondências entre cultura e política, estratégia adotada neste trabalho para considerar, dentro de um universo de relações complexas, as expressões artísticas de João Timotheo da Costa.

Características de um modo de estar no mundo, de percebê-lo e significá-lo, os registros visuais são expressões narrativas do vivido, nuances da sensibilidade de um modo de interpretar a realidade. As telas de João permitem a correlação desses elementos, formando uma constelação que, embora não seja fixa, nos auxilia a compreender aspectos da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX.

As imagens serão abordadas, neste trabalho, como testemunhos de um tempo, no sentido de expressão de eventos em que a arte emerge como linguagem. Se, na literatura de testemunho, há fronteiras tênues entre a ficção e a realidade,³ é possível tratar a subjetividade artística com uma intencionalidade que transita entre o real e os elementos acrescidos por quem pinta a cena. Na verdade, há um desejo de narrar a realidade representada, e a subjetividade de um pintor não deve ser vista como uma invenção ou

³ Ideia tomada de empréstimo da reflexão de Seligmann-Silva sobre a literatura de testemunho: SELIGMANN-SILVA, Marcio (org.). *História, memória, literatura – o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003, p. 386-387.

uma alteração da realidade, mas sim como uma manifestação dela,⁴ sobretudo diante do fato de que a sensibilidade expressava uma experiência vivida na modernidade e um tipo de relação com o tecido social (Maia; Seabra, 2012, p. 75).

A possibilidade de fazer da cidade um texto capaz de ser decifrado indica que os artistas eram intérpretes do social (Maia; Seabra, 2012, p. 78-79). Por sua vez, isso implica a consideração de que as pesquisas históricas podem definir as práticas culturais como lentes analíticas para ir “muito além do espaço” na interpretação sobre a vida urbana (Pesavento, 1995, p. 279). Como as cidades são produções humanas, sociais e históricas, investigar os sujeitos e práticas que a constituem é um caminho para descobrir os diferentes sentidos que a imaginam, interpretam, significam e cristalizam suas memórias (Pechman, 1997).

Nesse sentido, as experimentações artísticas transpostas para as telas permitem a afirmação de que as imagens também são uma prática histórica e um documento, reivindicam um modo de perceber o mundo, revelando suas tramas.⁵ De acordo com Ulpiano de Meneses, é necessário pensar as imagens como “*coisas* que participam das relações sociais e, mais que isso, como *práticas materiais*”, tratando esses registros como uma forma de agência inserida nas relações sociais que as informavam (Meneses, 2003, p. 14, grifos no original).

Abordar os registros visuais em sua historicidade e, também, a sua validade enquanto ferramentas de compreensão do passado, destaca a sua capacidade de “provocar efeitos, produzir e sustentar formas de sociabilidade, tornar empíricas as propostas de organização e atuação do poder” (Meneses, 2003, p. 15). Além disso, o potencial explicativo das imagens se estende à capacidade de expressar ideias situadas historicamente, colocando em relevo a sua dimensão de prática social (Ginzburg, 2010). Isso constitui um acúmulo que conduz os itinerários dos artistas, percurso que, para os fins deste trabalho, terá como recorte parte da produção de João Timotheo da Costa.

Os Rios de João

Decifrar o papel do artista como produtor de uma linguagem interpretativa sobre o seu tempo se articula ao “lugar social” em que se realiza a pesquisa.⁶ Determinadas conjunturas viabilizam a realização de certos trabalhos, uma vez que “a pesquisa está circunscrita pelo lugar que define uma conexão do possível e do impossível” (Certeau, 1982, p. 76) e as preocupações de cada época se encontram nas perguntas postas aos

⁴ Na vida moderna, a cidade e suas personagens se tornaram objeto de interesse, o que levou à elaboração de novas formas artísticas. Ver: BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin – Col. Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

⁵ O modo de ver é social e contextual, forjado no estar no mundo, comportamento apreendido socialmente a partir da rotinização de hábitos, padrões e condutas. Ver: BERGER, John; BLOMBERG, Sven; FOX, Chris; DIBB, Michael; HOLLIS, Richard. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2016.

⁶ Michel de Certeau se refere ao “lugar social” como as condições políticas, econômicas, culturais e sociais do momento em que se realiza a pesquisa, fatores que ajudam a levantar os problemas e questões à documentação. Ver: CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 66.

documentos (Thompson, 1981, p. 51). Conseqüentemente, a leitura do passado é organizada por uma leitura do presente, e é possível dizer que as relações históricas influenciam os contextos de pesquisa, sobretudo para as construções temáticas que abordam categorias de raça, gênero, sexualidade, identidade e etnicidade, dadas as implicações políticas dos seus usos. Trocando em miúdos, são elementos para a escrita de uma nova história e para a produção de novas perspectivas sobre antigas questões a partir das trajetórias e agências dos grupos subalternizados (Scott, 1995).

Essas tramas revelam as singularidades das relações entre cultura, política e sociedade, trazendo janelas para esmiuçar a trajetória de João Timotheo da Costa. Há diversas produções visuais na história da arte brasileira, no entanto, há diversas lacunas quando o recorte se apresenta a partir de critérios raciais. A pouca visibilidade dada aos pintores negros se torna mais evidente à medida que voltamos no tempo e encontramos cada vez menos informações sobre eles e suas telas.

As trajetórias de negros/negras na área das belas-artes na Primeira República (1889-1930), por exemplo, são um tema pouco analisado pela historiografia hegemônica e nas narrativas convencionais. Mergulhar nessas histórias é um exercício de resgate do protagonismo desses sujeitos, em especial se considerarmos que produções artísticas expressam um conjunto de ideias e de experiências – individuais e coletivas (Amancio, 2016). Visibilizar as artes produzidas por pessoas negras é uma aproximação à maneira como esses artistas reinterpretavam e reimaginavam suas vivências e o espaço em que elas se manifestavam.

Para o estudo da trajetória de João Timotheo da Costa, é necessário transitar entre a experiência individual e o social, identificando as condições relacionais que agiam sobre ele e sobre o espaço em que atuava (Certeau, 1982). É fundamental evitar a ideia de que os atores históricos percorrem uma vivência linear, uniforme e racional, com personalidades estáveis e decisões sem incoerências (Levi, 1998). Nas brechas das estruturas sociais, mesmo diante de desigualdades nas relações de poder, há margens de atuação para os sujeitos marginalizados (Levi, 1998, p. 180). Com a utilização da micro-história para trabalhar com essa escala de observação, novas tramas aparecem em meio aos pormenores da experiência social, ampliando a pesquisa sobre trajetórias individuais sem perder de vista as estruturas no interior das quais essas vivências se relacionam socialmente (Revel, 1998, p. 27).

Esse procedimento metodológico auxilia a pesquisa diante dos poucos trabalhos sobre a trajetória e a produção artística de João. A interlocução com pesquisas anteriores realizadas na História da Arte é fundamental para marcar um lugar nesse campo de pesquisa, especialmente diante do anseio por estabelecer uma análise da produção de João em relação à cidade do Rio, aspecto relevante e pouco investigado pela historiografia.

Negro e de família pobre, nasceu em 1879 e morou na cidade do Rio de Janeiro durante toda a sua vida, com intervalos nos quais trabalhou no exterior como contratado

pelo governo brasileiro. A data de nascimento nos situa diante de uma indagação: qual era a condição racial de João e sua família – livres, libertos ou escravizados?

Nascido em uma família livre, esse aspecto é crucial para compreendermos as suas possibilidades de vivência em uma sociedade escravista. Pintor de atuação destacada nas três primeiras décadas do século XX, com presença constante nos salões e exposições gerais de “belas artes”, foi um dos raros artistas negros na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e, além disso, um dos poucos a ser contratado pelo governo brasileiro para a elaboração de telas, decorações e para integrar comitivas de artistas no exterior (Marques, 2010; Amancio, 2016; Souza, 2020).

Figura 1 - Fotografia de João Timotheo da Costa, 1912



Fonte: Objdigital

Outra informação que os arquivos sinalizam é para um arranjo familiar em que houve o aparente incentivo à matrícula e ao ingresso em diferentes instituições relacionadas às artes liberais e às artes mecânicas. Tratava-se, à época, de uma das raras alternativas disponíveis para a mobilidade social de famílias negras e populares naquele momento.

É nesse sentido que o sobrenome Timotheo da Costa contava com dois representantes conhecidos na cidade: João Timotheo da Costa e seu irmão, Arthur Timotheo da Costa (1882-1922). Em relação às histórias dos dois irmãos, as principais referências bibliográficas sobre eles trabalham com Arthur e pouco falam sobre João. Em geral, a maioria das pesquisas repete informações sobre João e não esmiuça sua trajetória, o que evidencia a existência de lacunas sobre a sua história de vida (Souza, 2020, p. 13).

Dentre as principais obras que se detêm sobre os dois irmãos, destacam-se as pesquisas de Kleber Amancio (2016) e de Simone de Oliveira Souza (2020). Ambas

demonstram a falta de valorização da produção artística desses pintores, ausência inserida no desconhecimento sobre artistas negros que viveram no final do século XIX e início do XX. Evidenciam, também, a cristalização da Semana de Arte Moderna de 1922 como marco de definição de um “antes e depois” da arte brasileira, recorte que invisibilizou um conjunto de artistas negros.

Em tese sobre a vida de Arthur Timotheo da Costa, o historiador Kleber Amancio (2016) contextualiza o pintor no tempo e espaço em que viveu, partindo das suas pinturas como uma forma de conhecer melhor a cidade do Rio. Detendo-se sobre as telas que representavam a cidade e seus habitantes, o autor discute temáticas presentes nessas obras, como a crítica às transformações da cidade, a representação de negros/negras e a percepção de Arthur sobre a modernidade. Com esses eixos analíticos, parte da análise dos periódicos cariocas e das tendências artísticas desse período, colocando Arthur como um observador da sociedade, cujas pinturas permitem reavaliar nossa compreensão sobre o pós-Abolição e a instauração da Primeira República.

Com efeito, Kleber Amancio (2016, p. 25-26) aponta que as representações feitas por Arthur, sobretudo as telas com pessoas negras, tinham caráter provocador e constituem um material fundamental para “ter acesso às avaliações que um sujeito negro fazia a respeito dessa sociedade”. O autor avança em discussões sobre o “protocolo narrativo” dos quadros de Arthur, pensando “a sua obra como ponto de inflexão” para compreender a sua trajetória e, também, para “apreender os diálogos que tece com o *corpus* social; seja com os sujeitos físicos ou com os textos que os informam”. Diante disso, o autor ressalta que a experiência social impacta o modo de observar a realidade, algo que merece aprofundamentos analíticos quando as personagens das pesquisas são negros/negras, cujas vivências foram marcadas por dificuldades impostas pelo racismo.

A historiografia tem privilegiado a produção artística de Arthur e tangencia a obra de João, uma vez que, segundo Kleber Amancio (2016, p. 201), a “historiografia e a crítica de arte tendem a tratá-los como uma única entidade que pensava sobre arte de maneira mais ou menos próxima”, sobretudo por trabalharem juntos em diversos momentos, algo que o autor diz ser parcialmente verdadeiro. Não há uma pesquisa que se debruce exclusivamente sobre João e sua produção artística; de maneira geral, as menções a ele costumam aparecer em compêndios, catálogos e volumes dedicados a artistas negros do século XIX e início do XX, particularmente no campo da História da Arte.

Isso se deve, em parte, à pouca produção sobre a História da Arte na Primeira República, “seja porque os autores compraram a versão dos modernistas, ou por algo maior que tenha a ver com contexto internacional” (Amancio, 2016, p. 233-234). Com isso, muitos trabalhos consolidam a Semana de 1922 como marco historiográfico para a arte brasileira e tratam o que veio antes meramente como arte “acadêmica” e de qualidade inferior, apenas um subproduto da antiga Academia Imperial de Belas Artes (Dazzi, 2012). Essa perspectiva resiste mesmo ao fato de que algumas pessoas do conjunto de artistas que ganhou relevo em 1922 estudaram, conviveram e até

colaboraram os pintores e escultores tidos como “acadêmicos” e “do século XIX”, portanto supostamente “antimodernos”.

Entre as possíveis razões para a predominância de pesquisas sobre a vida de Arthur, é possível sugerir a hipótese de que isso derive da maior quantidade de quadros que pintor dedicou à representação de negros e negras, ao passo que a maior parte das obras de João tenham se voltado à pintura de paisagem. Acredito que a análise pode ser ampliada, esmiuçando detalhes das particularidades da vida de João, para que o pintor também possua uma narrativa que lhe restitua o protagonismo, investigando sua poética visual, suas ideias e relações para além das afinidades com seu irmão mais novo. A narrativa aqui celebrada ajuda a construir o saber histórico a respeito de personagens negras do pós-abolição. Considera-se, portanto, que vidas contadas não são estudos de caso, mas sim interlocutoras para a compreensão de determinados processos históricos.

Dentre essas vidas, encontra-se a de João Timotheo da Costa. De fato, trata-se de uma “vida artística”, expressão que contém o estudo de sujeitos atuantes nas artes brasileiras e/ou trajetórias artísticas na historiografia. A densidade social dessas trajetórias de vida nos leva a encarar as realizações de João como um dos marcos para repensar a modernidade brasileira por meio das agências negras, de suas negociações e sua inserção socio-racial nos círculos das “belas artes”.

No imediato pós-abolição, a trajetória de vida de um artista negro implica uma forma particular de acesso às relações políticas, sociais e culturais da *belle époque*. Ainda adolescente, João se formou como aprendiz em cursos de artes mecânicas oferecidos na Casa da Moeda até que ingressou na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) em 1894, onde começou a compor seus primeiros trabalhos (Souza, 2020, p. 15). Assim, percebe-se que João teve acesso a diferentes níveis de escolarização formal em instituições oficiais republicanas, espaços importantes para a sua formação artística e intelectual.

Aos 15 anos de idade, João fez sua matrícula nos cursos da ENBA, onde permaneceu por oito anos e realizou aulas de pintura e de desenho. Para isso, participou de concursos internos a fim de conseguir uma vaga nas cadeiras ministradas por nomes docentes como Rodolpho Amoedo e Zeferino da Costa (Costa, 1927). Convém mencionar o perfil social do corpo discente da ENBA no final do século XIX: em geral, havia diversos alunos pobres, como João. Por outro lado, havia rixas entre dois grupos de estudantes: os “matriculados”, aqueles que faziam o preparatório no Colégio Pedro II, e os “livres”, isto é, aqueles que precisam fazer exames de admissão na ENBA. Embora todos pagassem uma matrícula, a origem social marcava diferenças no interior da instituição.

Em entrevista concedida ao jornalista e crítico de arte Angyone Costa, em 1927, João reforçou o papel de sua formação nos cursos de humanidades da Casa da Moeda, apresentando alguns detalhes sobre o dia a dia dos jovens postulantes à carreira artística no final do século XIX:

Nós, artistas, figurávamos nas folhas de aprendizes e o éramos, de fato, aplicando uns a sua atividade em desenhos de máquinas, outros em desenhos de moedas e

selos, em tudo que fosse obra útil e pudesse justificar a nossa presença em folha. A Casa da Moeda era para nós como que um semi-internato. Entrávamos pela manhã, à hora dos demais empregados da nossa classe, íamos para o trabalho, para as lições dos cursos e, à hora da aula na Escola de Bellas Artes, para lá nos encaminhávamos, regressando ao terminar os trabalhos, para assinar o ponto de saída. (Costa, 1927, p. 117)

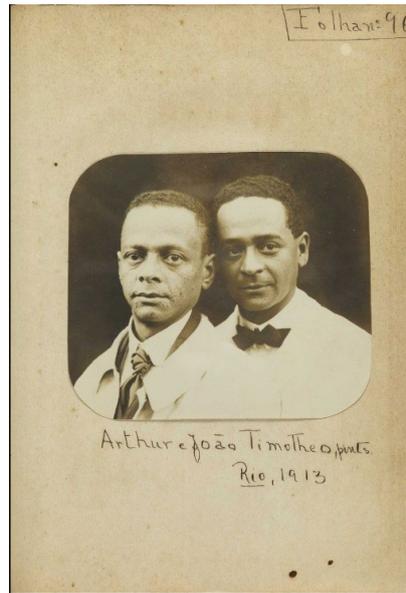
A rotina de trabalho combinada aos estudos evidencia o perfil popular dos aprendizes matriculados nesses cursos. Tal atração pode indicar que, por conta dessa combinação entre as artes liberais e as artes mecânicas, estudantes das classes mais pobres enxergavam uma possibilidade ascensão social, ainda que relativa. Formar-se nesses espaços garantiria certo grau de profissionalização e capacitação necessárias nos mundos do trabalho, no caso de não conseguirem a consolidação no meio artístico.

Inclusive é possível sugerir que muitos já ingressavam nos cursos sem intencionalidades acadêmicas, e sim com perspectivas de estabilidade profissional. O fato é latente sobretudo se colocarmos em análise as escassas – e disputadas – opções de empregos fixos, seguros e com boa remuneração; na verdade, para a população negra e pobre, sobravam apenas funções precarizadas, a informalidade e o contato direto com funções mal remuneradas, sem contar o amplo número de desempregados.

João se casou em 1916 com Débora Peres e tiveram três filhos, mas há poucas informações levantadas sobre esse tecido familiar. Sobre a sua trajetória profissional, anunciava seus serviços na imprensa carioca: o endereço do seu ateliê era na “Galeria Rembrandt”, localizada na rua Gonçalves Dias, número 15, no Centro da cidade.⁷ Além disso, foi professor de desenho nas aulas suplementares do internato do “Gymnasio Nacional”⁸, em 1907, e no internato do Colégio Pedro II, entre 1910-1911, do qual saiu para trabalhar na Exposição do Pavilhão Brasileiro em Turim, em 1911. João também foi professor da ENBA até 1930, ano em que foi internado no “Hospital de Alienados” – no qual permaneceu até o seu falecimento, em 1932.

⁷ Ver: *A Capital*, Rio de Janeiro, 19/04/1902, p. 4. O mesmo anúncio pode ser encontrado nas edições dos dias 20/04/1902, 27/04/1902, 30/04/1902, 04/05/1902 e 07/05/1902.

⁸ O Gymnasio Nacional era, na verdade, o Colégio Pedro II, que apesar de originalmente já ter esse nome, foi rebatizado após a Proclamação da República como Instituto Nacional de Instrução Secundária e, logo depois, para Ginásio Nacional. Apenas em 1911 voltou a ostentar seu nome em homenagem ao Imperador, mantendo-o até hoje.

Figura 2 – Arthur e João Timotheo da Costa, 1913

Fonte: Objdigital

Em sua produção, carregava elementos de interpretação da modernidade e da vida urbana, tematizava aspectos do cotidiano, a paisagem em reconfiguração e, também, personagens negras. Em linhas mais gerais, trabalhava com a pintura por encomenda, com retratos de autoridades políticas republicanas e decorações de espaços institucionais, mas também com um Rio negro e popular, de uma paisagem afetada pelas reformas urbanas.

João também realizou retratos pessoas do cotidiano carioca. Entre elas, registro fundamental foi uma tela feita sobre o jornalista, escritor e dramaturgo João do Rio (1881-1921)⁹, principal cronista da vida carioca na Primeira República.¹⁰ Amigos desde os tempos de juventude, mantiveram seus vínculos de proximidade até o falecimento do escritor. Em 1907, em sua terceira participação na Exposição Geral de Belas Artes, João, o pintor, exibiu um retrato do cronista João do Rio (Araujo, 2013, p. 207). Não foi possível localizar a pintura, mas alguns periódicos cariocas a descreveram e julgaram, variando entre elogios e reprovações contundentes.¹¹ Apesar disso, o artista recebeu uma menção

⁹ Pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (1881-1921).

¹⁰ Filho de pai branco e mãe negra, João do Rio não se identificava como negro. Em suas crônicas, se referia aos pretos, negros, “mulatos” e “pardos” na terceira pessoa. De acordo com Juliana Barreto Farias (2010, p. 250), o cronista buscava se afirmar socialmente, validando seu discurso com a adesão aos pressupostos racistas e evolucionistas de sua época.

¹¹ Em relação às apreciações sobre essa obra, conferir: *A Notícia*, Rio de Janeiro, “Salão de 1907”, 02 e 03 de setembro de 1907, p. 3; *O Paiz*, Rio de Janeiro, “O Salão de 1907”, 31/08/1907, p. 2; *Renascença*, Rio de Janeiro, “Chronica”, ano IV, n. 43, setembro de 1907, p. 105; *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, “Notas de Arte”, 08/09/1907, p. 2; *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, “Salão de 1907 - Parte V”, 13/10/1907, p. 1-2.

honrosa de primeiro grau pela obra, premiação importante entregue pelo júri das Exposições.¹²

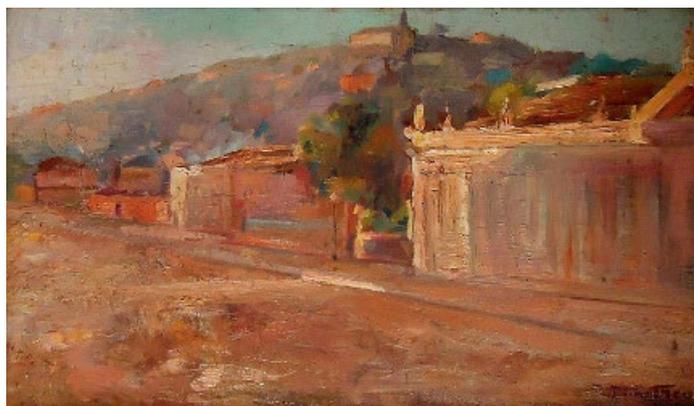
Uma observação é necessária: em consulta ao Catálogo da Exposição de 1907, verifica-se que o quadro foi intitulado apenas como “Retrato”.¹³ Como a nomenclatura das obras era informada por seus autores/autoras, a identificação com João do Rio poderia ser nítida para quem observasse a pintura e/ou já era de conhecimento dos demais críticos e pintores de que se tratava de um retrato do cronista da vida urbana carioca. Não foi localizada, durante a pesquisa, qualquer artigo, crônica ou relato de João do Rio sobre o quadro, nem mesmo sob os seus pseudônimos conhecidos. De todo modo, a amizade – e a confiança – entre artista e escritor eram sólidas o suficiente para que este aceitasse ser retratado e que a tela fosse exposta ao público – e à crítica – na Exposição Geral de 1907.

Essa relação firmada entre os dois é um aspecto que a historiografia sobre ambos ainda não abordou. Diante da relevância que possuíam na época, trata-se de uma interlocução valiosa para a compreensão das tramas sociais que costuraram e, no caso de João Timotheo da Costa, para localizarmos ainda mais informações cruciais para construir o quebra-cabeças a respeito de sua trajetória.

Voltando aos inúmeros temas trabalhados nas obras de João, destaca-se a sua experimentação do espaço da cidade. As experiências sociais do artista se convertem em lentes para interpretar as mudanças sociais e políticas no Brasil republicano, como na tela *Reflexos do sol em morro do Rio de Janeiro*, de 1909.

Figura 3 – *Reflexos do sol em morro do Rio de Janeiro*, João Timotheo da Costa, 1909.

Óleo sobre tela, 20,6 x 35,6cm, Coleção Privada



Fonte: Wikipedia

¹² Apesar de o catálogo elaborado por Emanuel Araujo (2013) afirmar que o prêmio obtido por João na Exposição Geral de 1907 foi a menção honrosa de segundo grau, os Catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes e os jornais da época informaram que a premiação, na verdade, foi a menção honrosa de primeiro grau. Cf.: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, “Exposição Geral de Belas Artes”, 21/09/1907, p. 3; *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, “Belas Artes”, 21/09/1907, p. 2; *Correio Paulistano*, São Paulo, “Vida carioca”, 22/09/1907, p. 1.

¹³ Catálogo da Décima Quarta Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 1º de setembro de 1907 na Escola Nacional de Bellas-Artes. Rio de Janeiro, 1907, p. 19.

A tonalidade amarela, predominante na tela, remete a um entardecer. Há o interesse em pintar as sombras enfatizando não mais exclusivamente os tons escuros, mas sim a utilização de outras tonalidades, uma prática corrente entre os impressionistas europeus. O hábito de pintar fora do ateliê também impactava a maneira de ver e de representar, destacando as cores do ambiente. Isso pode ser percebido pelo modo de representar o morro ao fundo, tendo em vista que as suas sombras são coloridas em vez da utilização do preto, ou seja, é provável que João tenha ido ao local representado.

A proximidade traz detalhes mais nítidos, contrastes e ênfases mais perceptíveis. Assim, cabe uma reflexão sobre as estratégias de apreensão do espaço mobilizadas por João, de maneira a indagar a maneira pela qual a cidade do Rio se organizava pela sua percepção artística. Em primeiro plano, observamos algumas construções que se assemelham a sobrados por conta da sua arquitetura. O fato de estarem próximas ao morro indicam a relativa distância para os pontos privilegiados nas intervenções físicas implementadas pela Prefeitura e pela Presidência da República, especialmente durante os mandatos do prefeito Pereira Passos e do presidente Rodrigues Alves, ambos entre 1902-1906.

Outro elemento importante é pensar que, em 1909, havia uma campanha reiterada de perseguição às habitações dos morros cariocas, processo levado adiante pelas autoridades republicanas, pela polícia, pela imprensa e pela burguesia. Casas foram demolidas e morros foram arrasados por constantes reformas nas regiões centrais da cidade. Os moradores desses locais eram estigmatizados e havia o projeto de “modernizar” o espaço a partir de sua remoção das áreas mais valorizadas, o que atingiu sobretudo a população negra.

Ainda que não seja possível determinar a localidade exata desse morro, o significado de ser representado pelas tintas de um artista negro carrega um simbolismo. Outro aspecto significativo é que esse quadro não foi submetido pelo artista nem à Exposição Geral de 1909 tampouco à edição de 1910. Não é possível saber, do mesmo modo, se a pintura foi feita por encomenda ou se partiu de um interesse do pintor, que a colocaria à venda em seguida.

Assim, ganha relevo a necessidade de abordar essa experiência histórica nos atravessamentos entre o tempo (a “modernidade”), o espaço (a cidade “modernizada”) e suas relações sociais. Como as pinturas são objetos socialmente entendidos como obras que devem perdurar e sobreviver ao tempo, registros abertos a novas perguntas e discussões (Damisch, 2016). Assim, é possível que João teve a intenção de cristalizar na memória que os morros faziam parte do Rio que se pretendia “civilizado” na *belle époque*. Era uma cidade de contrastes, desigualdades e exclusões sociais, mas o discurso hegemônico tentava ocultar essas dicotomias – e as pessoas que não faziam parte da “modernização” buscada.

Ao mesmo tempo, João também pintou a parte remodelada, urbanizada e “moderna” desse Rio de contrastes. Em 1910, o artista apresentou o seguinte quadro, intitulado *Paisagem*:

Figura 4 - Paisagem, João Timotheo da Costa, 1910. Óleo sobre tela, 26,5 x 32 x 4cm (com moldura), Museu Afro Brasil, São Paulo



Fonte: Acervo Digital do Museu Afro Brasil (MAB)

Tal como na pintura anterior, não conseguimos localizar as motivações para a realização da obra. Não há registro de envio para Exposições Gerais, tampouco há menções na imprensa carioca sobre encomendantes ou a realização da obra para alguma instituição.

Nessa tela podemos encontrar edificações, algumas delas de altura elevada, em segundo plano. Essas construções e a presença do mar indicam que se trata de algum ponto do Centro da cidade tomado em perspectiva afastada. À distância, encontra-se uma escala menor de pessoas, de objetos e espaços. Se a pintura do morro tem um caráter intimista, em função da proximidade do pintor com o cenário representado, agora temos uma cidade distanciada, alcançável apenas pelo olhar, da qual o artista parece não se colocar como pertencente.

A pintura, um registro contemplativo, da pausa e reflexão, no meio da aceleração da vida urbana, também pode revelar movimento e vida. A mesma técnica é utilizada nas duas pinturas, porém elas são representadas de formas opostas. São recortes da mesma cidade que provocam a sensação de estarmos em dois lugares distintos. O modo de representação na tela *Paisagem*, por exemplo, tem o céu ocupando a maior parte do cenário, e a cidade moderna parece pequena em relação ao mundo.

Percebe-se, pela arquitetura, que essas construções se impõem no dia a dia da cidade e dos seus habitantes, mas, na perspectiva escolhida pelo pintor, ela se torna algo menor diante daquilo que a cerca – o céu e o mar. Já em *Reflexos do sol em morro do Rio de Janeiro*, as construções e o morro evocam a proximidade, o pertencimento, pois, mesmo

que o morro seja alto, ele está dentro dos limites da tela, e esse cenário ganha a dimensão de importância que vai para além da materialidade arquitetônica que a cidade “moderna” reivindica para si mesma.

Como o próprio João afirmou na entrevista de 1927, sobre a viagem feita em 1911 para Turim, o pintor visitou outros ateliês e museus em Paris, Viena, Barcelona, Luxemburgo para investigar o que estava sendo produzido (Costa, 1927). Ao mesmo tempo, João menciona que não basta a reprodução dessas referências sem o acréscimo de atitudes autorais, da subjetividade. De fato, na entrevista realizada um ano antes, à revista *Ilustração Brasileira*, em 1926, João defendeu a liberdade criativa dos artistas, o desejo por originalidade, por novidades estéticas, pelo lançamento de ideias e de tendências.¹⁴

Essas características atestam a modernidade do artista, que englobam um conjunto de percepções a respeito do que era ser um “artista moderno” nos anos finais do XIX e início do XX: a reivindicação da liberdade artística; a busca pela originalidade; ter senso crítico aguçado que permita desvincular-se de convenções; a necessidade de expressar as próprias sensações e sua personalidade nas telas; a permeabilidade para transitar entre diferentes gêneros de pintura e/ou escultura; e ter um modo de vida associado aos *dândis* (Dazzi, 2012, p. 88). Portanto, verifica-se que o caráter moderno não significava apenas ser um sujeito “do presente, mas representava uma atitude específica *para com o presente*” (Dazzi, 2012, p. 91). Como verificamos na perspectiva do próprio João, os elementos que o artista indica como necessários à prática artística convergem com os atributos que identificam a postura moderna e, também, situam a sua produção e o seu pensamento sobre as artes como modernos.

Esse entendimento da arte vem de uma formação que se deu tanto em oficinas e cursos mais populares, da Casa da Moeda, quanto na formação acadêmica na ENBA. E tudo isso atravessado pela experiência de ser negro no final do XIX e início do XX, com todas as implicações de uma sociedade estruturada e constituída pelo racismo e diferentes formas de discriminação. Então, acena-se para um encaminhamento marcado por negociações, contradições, sobretudo a partir da realidade negra e diaspórica no pós-abolição. Trazer um outro olhar sobre isso a partir das agências de um artista negro talvez contribua para destrinchar, esmiuçar outros aspectos dessa realidade. Diante da discriminação¹⁵ e do racismo, é possível que a poética visual e os temas representados pelos pintores negros fossem adaptados face às circunstâncias externas desfavoráveis: a autorrepresentação e a pintura de afirmação da negritude eram raras.

Uma explicação para isso se entrevê nas características da ENBA desse período: o perfil racial do seu corpo diretivo era formado quase exclusivamente por pessoas brancas. Outro ponto a ressaltar é a clientela desses artistas, formada por figuras da

¹⁴ *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 1906, p. 26-29.

¹⁵ Utiliza-se a definição de “discriminação” tal como elaborada por Silvio Almeida: a “atribuição de tratamento diferenciado a membros de grupos racialmente identificados”, isto é, vantagens e desvantagens sociais são atribuídas a partir de critérios raciais. ALMEIDA, Silvio. *O que é racismo estrutural?*. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018. p. 25.

política e da burguesia cariocas. Nesse caso, produzir para clientes brancos exigia, por assim dizer, “pintar como branco”, ajustando a própria sensibilidade diante das demandas de mercado.

Sendo assim, artistas negros se preocupavam em demonstrar o domínio de técnicas modernas para atender às exigências e aos “anseios de uma clientela ocupada em mimetizar o gosto europeu” (Conduru, 2012, p. 50). Era um momento de largo fôlego na cena artística, com a elaboração de telas, retratos, autorretratos e decorações que pensavam o Rio, então capital federal, e a República. Daí a importância de incorporar novas abordagens para tratar de personagens negros em sociedades pós-coloniais, interpretando seus modos de significar a realidade e a sua participação ativa nas relações sociais e culturais.

Apresentado por Angyone como “artista querido entre os seus companheiros de arte”, João é caracterizado como um homem sentimental que expressava esses traços em suas obras (Costa, 1927, p. 113). Chama a atenção a passagem em que Angyone menciona que essa personalidade era um comportamento de sua natureza, que foi “pouco modificada por fatores sociais” (Costa, 1927, p. 113), trecho que nos leva a indagar sobre os possíveis significados desses “fatores sociais”.

Sendo um homem negro no início do século XX, é provável que João conduzisse a sua ação política segundo cálculos estratégicos, sobretudo diante das limitações dos campos de possibilidade para um artista negro no início do século XX.¹⁶ Uma das raras exceções na esfera pública do seu tempo, João conciliava sua trajetória, suas expectativas e valores dentro de circunstâncias desfavoráveis causadas pelo racismo.¹⁷ Embora João participasse das sociabilidades de intelectuais, literatos e outros artistas, convivendo com as camadas dirigentes, tratava-se de um sujeito dos grupos periféricos nessa mesma sociedade.

A racialização de João e Arthur foi localizada nas páginas da imprensa, como na coluna “A vitória dos mulatos”, publicada na revista *D. Quixote* em 1917.¹⁸ Nela, os irmãos figuravam em uma lista que contava com diversos “mulatos ilustres”, incluindo nomes como Lima Barreto, José do Patrocínio, André Rebouças, Machado de Assis, Lima Barreto, Juliano Moreira, Calixto Cordeiro e Evaristo de Moraes, dentre outros. “Exímios pintores” de acordo com o periódico, João e Arthur seriam exemplos de um processo visto naqueles dias em que “homens de cor têm atingido as mais altas posições nas letras, nas ciências, nas artes, no jornalismo, nas finanças etc.”.

Almejar a carreira artística no interior das instituições formais era difícil. A Escola Nacional de Belas Artes (ENBA, antiga AIBA – Academia Imperial de Belas Artes) tinha

¹⁶ Entende-se, neste trabalho, que a raça é a modalidade em que a classe é vivida. Ver: HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

¹⁷ De acordo com Silvio Almeida, o racismo possui caráter sistêmico e deve ser entendido como um processo, com consequências que se reproduzem na política, na economia, na cultura, nas instituições e nas relações sociais. Trata-se de “uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento”, cuja manifestação ocorre “por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertencam”. Ver: ALMEIDA, Silvio. *Op. cit.*, p. 25. Grifos do autor.

¹⁸ *D. Quixote*, Rio de Janeiro, “A vitória dos mulatos”, ano I, n. 6, 20/07/1917, p. 16.

um caráter paradoxal em relação aos artistas negros que as integravam. De acordo com Luiz Marques, ambas as instituições colocavam barreiras em seus processos seletivos, o que atingia, sobretudo a população pobre e, conseqüentemente, negros e negras. No entanto, aqueles que conseguiam entrar na Academia e na Escola tinham “uma autoridade e uma legitimidade” que possibilitavam sua ascensão social como “trabalhador intelectual” (Marques, 2010, p. 193).

De acordo com Luiz Marques, em estudo sobre os pintores negros do Oitocentos, a AIBA não soube como aproveitar o talento desses artistas e não lhes concedeu o “estímulo essencial para a confirmação de um novo talento no cenário artístico carioca de então” (Marques, 2010, p. 193). A “legitimidade” aludida não foi o suficiente para evitar que o impacto do racismo provocasse conseqüências drásticas nas vidas desses artistas. De fato, há diferentes relatos de momentos em que encontraram-se “repletos de angústias e fracassos, concluindo-se, com espantosa, imperturbável regularidade, na miséria mais sórdida, na doença, na loucura, na morte precoce, no alcoolismo, na autodestruição” (Leite, 1988, p. 225). Para esses destinos, confluíram de modo decisivo as dificuldades impostas pelas desigualdades raciais. João, como visto, faleceu enquanto estava internado no “Hospital Nacional de Alienados”, aos 52 anos de idade; seu irmão, Arthur, também foi internado nesse local e lá faleceu, aos 39 anos, em 1922.

Apesar de Constituição Federal de 1891 declarar a igualdade entre todas as pessoas, a realidade concreta se revelava diferente. As autoridades republicanas criminalizavam as práticas culturais, os costumes e comportamentos associados aos negros/negras – africanos e afro-brasileiros – e sucessivas campanhas policiais eram dirigidas aos espaços que sediavam essas práticas. A grande imprensa carioca era parceira da polícia na fabricação do medo e na criminalização desses grupos sociais, e havia dispositivos jurídicos de ordenamento da vida social que institucionalizavam as experiências e identidades sociais que deveriam ser proibidas, bem como os sujeitos tratados como não cidadãos.

Tais situações apontam para uma característica distintiva da sociedade brasileira: o racismo estrutural.¹⁹ Embora a “raça” não exista biologicamente, ela é um elemento político cujos significados produzem diferenciações, hierarquizações e exclusões sociais. Como o racismo é, por si mesmo, uma relação de poder, trata-se de um processo histórico, político e sistêmico, uma conseqüência da estrutura social, logo, o seu caráter estrutural identifica a presença do racismo em todas as esferas da sociedade.

As questões raciais não foram esquecidas por João ao longo de sua carreira. O tema não foi abordado com a exotização das pessoas negras ou com estereótipos que as inferiorizavam, como era frequente entre os artistas do século XIX e início do XX. Pelo contrário, pois João priorizava a elaboração de retratos em que os representados – brancos ou negros – fossem protagonistas da cena, sem hierarquizações.

¹⁹ A definição de “racismo estrutural” é tomada de empréstimo do trabalho de Silvio Almeida. Ver: ALMEIDA, Silvio. *Op. cit.*

Em cima desse aspecto, apresentar uma pintura em que temos uma personagem negra no centro da imagem se torna um meio para debater o olhar do artista para a condição de negros/negras nas primeiras décadas do século XX. A imagem escolhida para isso foi elaborada em 1927, mas, ao contrário das duas telas analisadas anteriormente, não possui um título.

**Figura 5 – Sem título, João Timotheo da Costa, 1927.
Óleo sobre madeira, 74,6 x 63 x 7cm (com moldura)**



Fonte: Acervo Digital do Museu Afro Brasil (MAB)

Um jovem negro come um pedaço de mamão enquanto olha para baixo, aparentemente pensativo. Vemos apenas a parte superior de sua roupa, uma camisa branca e rasgada no braço direito, amassada e aberta até a barriga. Não se sabe a identidade do menino nem os motivos para esse retrato. Em todo caso, podemos notar que o jovem é magro, perceptível tanto pelo tronco com os ossos em relevo quanto pelos braços finos e, possivelmente, está em um momento de descanso no trabalho (Souza, 2020, p. 156). Essa reflexão é possível pois vemos, ao fundo, um cabo do que parece ser uma vassoura, detalhes que inclinam o olhar para a condição social do retratado: um jovem trabalhador negro da cidade do Rio.

Trata-se de um integrante da “contracidade”, isto é, a cidade dos “excluídos do sistema” (Pesavento, 1995, p. 284) sobre os quais temos registros, na maioria das vezes, em uma leitura a contrapelo dos arquivos (Benjamin, 1991). Neste caso, temos o retrato de um jovem negro pintado por um artista negro, aspecto repleto de densidade histórica e importância social. Verifica-se, com isso, que a representação de personagens negras era uma preocupação da João, ainda que em menor quantidade do que as pinturas de paisagens.

O número reduzido de telas em que artistas negros tematizam as identidades negras pode ser explicado por fatores discriminatórios, o que limitava a sua expressão artística (Marques, 2010; Conduru, 2012). Ao representar o jovem negro em suas telas, João fazia um gesto afirmativo na visibilização dessa identidade, reavaliando a sociedade carioca ao destacar negros/negras na composição social. A opção de retratar esse menino foi um movimento que parece ter partido de João e não de solicitações de terceiros. Ainda que não haja registros físicos ou depoimentos orais mencionando intencionalidades antirracistas, é possível afirmar que essa tela não se baseou em representações estereotipadas de pessoas negras, prática recorrente em um período em que traços, gestos e costumes passavam por extrapolações preconceituosas.

A respeito da representação de identidades negras na arte, Kleber Amancio (2016), em análise sobre a obra de Arthur Timotheo da Costa, ressalta não apenas a capacidade de observação sobre a cidade e seus habitantes, mas também o caráter provocador nos retratos de negros/negras. Trata-se, por definição, de um material fundamental para “ter acesso às avaliações que um sujeito negro fazia a respeito dessa sociedade” (Amancio, 2016, p. 25-26). O autor avança em discussões sobre o “protocolo narrativo” dos quadros de Arthur, pensando “a sua obra como ponto de inflexão” para compreender a sua trajetória e, também, para “apreender os diálogos que tece com o *corpus* social; seja com os sujeitos físicos ou com os textos que os informam” (Amancio, 2016, p. 26).

Diante disso, a experiência social impacta o modo de observar a realidade, algo que merece aprofundamentos analíticos quando as personagens das pesquisas são negros/negras. Talvez por conta das pressões por ser um dos raros artistas negros nas instituições oficiais, João não comentava sobre relações raciais nas entrevistas concedidas à imprensa. A pintura pode ter sido o canal que ele utilizou para expressar suas observações a esse respeito, significados que estão abertos a novas interpretações.

Em 1926, por exemplo, João concedeu uma entrevista para a revista *Ilustração Brasileira*.²⁰ Nela, ao ser instigado a comentar sobre a vida boêmia que levou quando jovem, no Rio e em Paris, o pintor desconversou e preferiu não tocar no assunto, talvez uma preocupação com detalhes que pudessem afetar a sua imagem. A necessidade de se proteger talvez tivesse relação com a imagem que os artistas negros precisavam manter para atuar nas frestas disponíveis nas redes de sociabilidade da *belle époque*. Tal restrição aponta para as negociações identitárias travadas quando posições sociais de prestígio são ocupadas por membros de grupos subalternizados.

Diversos aspectos da vida de João eram divulgados na imprensa carioca, ou seja, os jornais davam uma identidade pública ao artista. João, assim como o seu irmão Arthur, eram racializados pela imprensa, como podemos ver na coluna “A vitória dos mulatos”, da revista *D. Quixote* de 1917, em que ambos apareciam em uma lista de “mulatos ilustres” ao lado de José do Patrocínio, André Rebouças, Machado de Assis, Lima Barreto, Juliano Moreira, Calixto Cordeiro e Evaristo de Moraes, dentre outros.²¹

²⁰ *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, junho de 1926, p. 26-29.

²¹ *D. Quixote*, Rio de Janeiro, “A vitória dos mulatos”, ano I, n. 6, 20/07/1917, p. 16.

Chamados de “exímios pintores”, João e Arthur seriam exemplos, para a revista, de que “homens de cor têm atingido as mais altas posições nas letras, nas ciências, nas artes, no jornalismo, nas finanças etc.”.

A sua presença nos círculos das elites dirigentes e nas instâncias superiores das artes plásticas no Brasil, longe de negar o impacto do racismo, é um fator de confirmação da exclusão social de negros/negras. Excluir um grupo da possibilidade de exercer determinadas funções sociais e de partilhar da distribuição real do poder passa pela participação pontual dessas exceções até mesmo como uma forma de legitimação de práticas discriminatórias (Almeida, 2018). Para romper essas barreiras e participar de espaços de prestígio, algumas negociações são necessárias, pois o Estado mobiliza seus aparelhos e instituições para manter as desigualdades raciais.

O interesse em entrevistar João também se justificava pela sua importância naquele momento, afinal, o artista foi premiado algumas vezes durante a carreira, tendo recebido a “Pequena Medalha de Ouro” nas Exposições Gerais de Belas Artes em 1920 e em 1926, além de marcar presença frequente nos júris dos salões de arte carioca. Ademais, fez trabalhos de decoração em edifícios particulares e públicos – sobretudo político-administrativos e ligados à cultura –, como no Salão de Honra do Palácio Tiradentes; no Teatro São Pedro (atual Teatro João Caetano); no Museu Nacional; no salão nobre do Fluminense Football Club; e no Copacabana Palace.

Era importante estreitar laços com políticos e membros da burguesia carioca para conseguir a encomenda de trabalhos. Com a expansão de trabalhos decorativos no Brasil desde a década de 1890, em especial na cidade do Rio de Janeiro, diversos edifícios públicos foram reformados, e outros foram construídos, “nos quais arquitetura, decoração de interiores, pintura e escultura se encontram estreitamente associadas” (Valle, 2007, p. 1). As obras decorativas se destacaram como gênero vinculado ao “esforço coletivo de criação de uma identidade cultural brasileira”, especialmente nas pinturas de edifícios político-administrativos, que deveriam “educar e propagar valores políticos e morais que concorriam para a afirmação do regime vigente” (Valle, 2007, p. 4).

A contratação de João Timotheo da Costa para diversos trabalhos de decoração – pública e privada – confirma o prestígio da sua obra. De fato, João era chamado de “amigo de todos os governos”²² e, na imprensa carioca, encontramos exemplos de momentos em que o artista circulava entre as autoridades da época: em 1907, por exemplo, João esteve no Palácio Presidencial para uma reunião com o prefeito do Rio, com o chefe da polícia do Distrito Federal e com o ministro Lauro Muller.²³ Além disso, alguns de seus quadros foram adquiridos pela própria Presidência da República, por ministros de Estado e pelo Senado.

João também foi um dos artistas escolhidos para as decorações do Palácio Tiradentes na década de 1920, elaborando cinco painéis para o seu Salão de Honra (Valle,

²² O *Malho*, Rio de Janeiro, 03/07/1926, p. 29.

²³ A *Notícia*, Rio de Janeiro, “O Sr. Presidente da República”, 28/04/1907, p. 1.

2007, p. 8-10). A decoração do Palácio foi, segundo Arthur Valle, “o exemplo talvez mais orquestrado e complexo de exaltação cívica através de imagens realizado durante a 1ª República”, que mobilizou artistas de prestígio de então, contratados para produzir imagens representativas “das concepções políticas e ideológicas que então oficialmente vigoravam” (Valle, 2007, p. 7). Participar desse círculo de artistas demonstra que os trabalhos de João o alçaram a interlocutor da oficialidade nos projetos de construção de uma “identidade cultural brasileira”, com “predileção por uma temática inspirada na História do Brasil” (Valle, 2007, p. 5).

Portanto, o conjunto da produção de João se revela um instrumento para interrogar a cidade do Rio como testemunho de uma época. Podemos identificá-lo como um intérprete da modernidade carioca, que fazia do local em que vivia o seu material de estudo, traduzindo aspectos cotidianos dos cenários urbanos e rurais nas suas pinturas. Decifrar essas obras é uma forma de reflexão histórica sobre a cidade, percurso analítico que levanta indícios sobre os projetos do pintor, extraindo elementos que auxiliam a investigação sobre as suas experiências sociais.

Dessa forma, as pinturas feitas por João compõem uma linguagem que representava os sujeitos e cenários tanto da vida política republicana quanto do cotidiano da capital federal. Registros culturais, essas obras demonstram o social pelas lentes – ou melhor, pelas telas – de um intérprete da *belle époque* carioca. Ao mesmo tempo, encontramos uma memória sobre a cidade do Rio de Janeiro, sobre sua paisagem e sobre os sujeitos que a constituíam. Assim, é possível afirmar que os objetos artísticos também são formas de narrar, expressar e interpretar a realidade em que são produzidos, recriando, a partir da cultura, as identidades, relações e experiências do cotidiano.

Considerações finais

Como trabalhado neste artigo, a investigação de trajetórias pode ser articulada à produção artística, tratando os registros visuais como formas históricas. A sensibilidade do olhar traduzido pelas tintas de um pintor elabora cenários e quadros interpretativos de uma temporalidade e de uma formação urbana. A arte pode ser um meio de investigação da individualidade e, também, dos processos sociais, pois as experiências impactam as práticas sociais, gerando correntes culturais complexas, plurais e diversificadas, detentoras de historicidade.

Os temas abordados nas pinturas selecionadas neste trabalho auxiliam a traçar as experiências sociais de João Timotheo da Costa e ampliam as discussões sobre as suas possibilidades enquanto artista negro em uma sociedade formada por desigualdades raciais. O seu repertório artístico abre novos caminhos para a compreensão de aspectos da cidade do Rio do final do século XIX e início do século XX, compondo uma linguagem visual capaz de produzir imagens que se comunicam com os processos históricos, sociais e culturais nos quais elas se inserem.

Ao longo do artigo, uma das intenções da pesquisa foi evidenciar a possibilidade de investigar como a realidade pode ser construída a partir das experiências e representações de um pintor negro no pós-abolição. A partir das telas analisadas, é possível pensar a pluralidade de modernismos para além do que ficou cristalizado com a Semana de 1922, recorte que invisibilizou artistas e obras contemporâneos a ela. Inclusive, é curioso que alguém como João, cuja carreira se estendeu pelas décadas de 1910 e 1920, seja visto como um pintor do século XIX ou alguém meramente “acadêmico”, portanto, desqualificado ou inferiorizado como artista. Essa perspectiva contribuiu para apagar e silenciar um conjunto de artistas negros, dentre eles João.

Portanto, a escrita de novas histórias passa pelo reconhecimento das visualidades negras, considerando esses artistas como agentes culturais instituidores de práticas e reflexões sobre o seu estar no mundo a partir da arte. Isso constitui uma área de contribuição inestimável para a pesquisa histórica, o que permite compreender como determinados atores sociais, agências e experiências se manifestavam na especificidade histórico-cultural em que viveram. E é na experiência cotidiana dos atores sociais que as formas de ver e de pintar se consolidam, ou seja, as práticas culturais são um dos suportes que tornam a experimentação urbana possível.

Referências

- ACERVO DIGITAL DO MUSEU AFRO BRASIL (MAB).
<http://www.museuafrobrasil.org.br/acervo-digital>.
Acesso em 1º out. 2023.
- ALMEIDA, Sílvio.
(2018). *O que é racismo estrutural?*. Belo Horizonte, Editora Letramento.
- AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira.
(2016). *Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa*. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), Departamento de História.
- ARAUJO, Emanuel.
(2013). *João e Arthur Timotheo da Costa: os dois irmãos pré-modernistas brasileiros*. São Paulo: Museu Afro-Brasil.
- BENJAMIN, Walter.
(1991). *Walter Benjamin – Col. Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo, Editora Ática.
- BERGER, John; BLOMBERG, Sven; FOX, Chris; DIBB, Michael; HOLLIS, Richard.
(2016). *Modos de ver*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL.
- CERTEAU, Michel de.
(1982). *A Escrita da História*. Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- CONDURU, Roberto.
(2012). *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte, C/ Arte.
- COSTA, Angyone.
(1927). *A inquietação das abelhas (O que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil)*. Rio de Janeiro, Pimenta de Mello & Cia.
- DAMISCH, Hubert.
(2016). O desaparecimento da imagem. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 31, pp. 93-107.
- DAZZI, Camila.
(2012). O moderno no Brasil ao final do século 19. *Revista de História da Arte e da Cultura*, Campinas, n. 17, pp. 87-124, jan./jun. 2012.
- FARIAS, Juliana Barreto.
(2010). João do Rio e os africanos: raça e ciência nas crônicas da *belle époque* carioca. *Revista de História*, São Paulo, USP, n. 162, pp. 242-270, 2010.

- GINZBURG, Carlo.
(2007). *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo, Companhia das Letras.
- GINZBURG, Carlo.
(2010). *Investigando Piero: o Batismo, o ciclo de Arezzo, a Flagelação de Urbino*. São Paulo, Cosac Naify.
- HALL, Stuart.
(2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro, DP&A.
- KNAUSS, Paulo.
(2006). O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, pp. 97-115.
- LEVI, Giovanni.
(1998). Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos & abusos da História Oral*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Editora FGV, pp. 167-182.
- LOWY, Michael.
(2005). *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo, Boitempo.
- MAIA, Andréa Casa Nova; SEABRA, Silvana.
(2012). Breves reflexões sobre paisagens urbanas, subjetividades, memórias e sensibilidades. In: RAMOS, Alcides Freire; COSTA, Cléria Botelho da; PATRIOTA, Rosângela (Orgs.). *Temas de história cultural*. São Paulo, Hucitec, pp. 73-82.
- MARQUES, Luiz.
(2010). O Século XIX e o Advento da Academia das Belas Artes e o Novo Estatuto do Artista Negro. In: ARAUJO, Emannel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. 2ª ed. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro Brasil, pp. 191-200.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de.
(2003). Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, pp. 11-36.
- OBJDIGITAL.
http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276572_276573/icon1418927.jpg. Acesso em: 1º out. 2023.
- OBJDIGITAL.
http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276572_276573/icon1418995. Acesso em: 1º out. 2023.
- PECHMAN, Robert.
(1997). Pedra e Discurso: Cidade, História e Literatura. *Revista Semear*, Departamento de Letras PUC-Rio, Rio de Janeiro, n. 3, pp. 1-3.
- PESAVENTO, Sandra.
(1995). Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, pp. 279-290.
- REVEL, Jacques.
(1998). Microanálise e construção do social. In: REVEL, Jacques (Org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro, Editora FGV.
- SCOTT, Joan.
(1995). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, pp. 71-99.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio (org.).
(2003). *História, memória, literatura – o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, Unicamp.
- SOUZA, Simone de Oliveira.
(2020). *Os irmãos Timotheo da Costa: estudo da coleção do Museu Afro Brasil*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo.
- THOMPSON, E. P..
(1981). *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- VALLE, Arthur.
(2007). Pintura decorativa na 1ª República: Formas e Funções. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, pp. 1-13.
- Wikipedia. *João Timotheo da Costa*.
https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jo%C3%A3o_Timotheo_da_Costa,_Reflexos_do_sol_em_morro_do_Rio_de_Janeiro,_1909,_%C3%B3leo_sobre_madeira,_20,6_x_35,6_cm,_Photo_Gedley_Belchior_Braga.jpg. Acesso em 1º out. 2023.

Fontes

Periódicos (1879-1932) – Acesso via Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

A Capital

A Notícia

D. Quixote

Ilustração Brasileira

Jornal do Commercio

O Malho

O Paiz

Renascença

Catálogos

Catálogo da Décima Quarta Exposição Geral de Bellas-Artes. Inaugurada em 1º de setembro de 1907 na Escola Nacional de Bellas-Artes. Rio de Janeiro, 1907.

Recebido em

novembro de 2023

Aprovado em

setembro de 2024