

Agências negras na arte brasileira: a trajetória de João Timotheo da Costa (1879-1932) na Primeira República

*Black agencies in brazilian art: the trajectory of João Timotheo da Costa (1879-1932) in the
“Primeira República”*

Thiago Campos da Silva¹, UERJ

Resumo

O objetivo deste artigo é avaliar a inserção de artistas negros na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) no Rio de Janeiro da Primeira República (1889-1930), tendo como recorte a trajetória do pintor João Timotheo da Costa (1879-1932). Para realizar essa tarefa, será mobilizada a historiografia que debate a presença negra nos estudos da arte brasileira, com destaque para o final do século XIX e o início do século XX; além disso, as informações sobre João Timotheo da Costa foram reunidas a partir da pesquisa bibliográfica e do levantamento nos jornais cariocas do período estudado. A relevância dessa delimitação é investigar a experiência social de um pintor negro que frequentava as instituições oficiais e circulava pelas redes de sociabilidade da *belle époque* carioca a partir de uma perspectiva voltada às relações raciais.

Palavras-chave: arte brasileira; população negra; João Timotheo da Costa; Primeira República; Rio de Janeiro

Abstract

The purpose of this article is to evaluate the insertion of black artists in the “Escola Nacional de Belas Artes” (ENBA) in Rio de Janeiro during the “Primeira República” (1889-1930), establishing as a time frame the trajectory of the painter João Timotheo da Costa (1879-1932). For that, the historiography that debates the black presence in the studies of brazilian art will be mobilized, with emphasis on the end of the 19th century and the beginning of the 20th century; in addition, informations about João Timotheo da Costa were organized based on bibliographic research and based on a survey in Rio de Janeiro’s newspapers during the period. The relevance of this delimitation is to investigate the social experience of a black painter who attended official institutions and moved through the sociability networks of the “*belle époque* carioca” from a perspective focused on racial relations.

Keywords: brazilian art; black population; João Timotheo da Costa; Primeira República; Rio de Janeiro

Introdução

É possível investigar as dificuldades impostas a negros/negras no cotidiano brasileiro a partir de diferentes delimitações temáticas, teóricas e temporais. Como as trajetórias dos

¹ Doutorando em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista FAPERJ – Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF). Graduado em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Graduado em Ciência Política pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). E-mail: tg.campos@hotmail.com.

sujeitos históricos se interpenetram com as estruturas políticas, sociais e culturais, ampliar a lente sobre os fios que constituem essas tramas é uma ferramenta de compreensão das experiências sociais da população negra.

Pensar os objetos a partir da problemática das relações raciais permite a colocação de novas indagações sobre os processos históricos. Além disso, o campo historiográfico se renova quando restituímos o protagonismo de classes e sujeitos marginalizados, especialmente por meio de recortes de raça, de etnia, de gênero, classe e sexualidade. Sendo assim, situar as classes populares nas redes de seu tempo nos direciona para as condições relacionais que agiam sobre elas.

Nesse sentido, para contribuir como debates sobre a raça como relação de poder, o objetivo deste artigo é avaliar a inserção de artistas negros na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) no Rio de Janeiro da Primeira República (1889-1930), tendo como recorte a trajetória do pintor João Timotheo da Costa (1879-1932). Em meio às transformações urbanas na capital federal, motivadas pelos desejos de modernidade na *belle époque* carioca, a produção do espaço e a organização do cotidiano passavam pelo controle social sobre as práticas populares, especialmente as afro-brasileiras. Como seria, então, para os pintores negros que frequentavam instituições oficiais e tinham na arte a sua forma de sustento?

Negro e de família pobre, João foi um pintor de atuação destacada nas três primeiras décadas do século XX na cidade do Rio, com presença constante nos salões e exposições gerais de belas-artes. Dado que era um dos raros artistas negros na ENBA, visibilizar a sua trajetória auxilia a destrinchar os limites e possibilidades de entrada de negros/negras no emaranhado de relações políticas, sociais e culturais da *belle époque* a partir de uma das posições sociais que carregava uma imagem marcante de distinção: a atuação nas artes plásticas.

Metodologicamente, o artigo se ancora em discussões bibliográficas sobre o racismo e sobre as identidades negras como categorias de análise. De igual maneira, será mobilizada a historiografia que debate a presença negra nos estudos da arte brasileira, com destaque para o final do século XIX e o início do século XX. Por fim, a biografia de João Timotheo da Costa abrange o acúmulo de informações reunidas na historiografia, acrescidas do levantamento realizado nos jornais cariocas do período estudado.

Racismo estrutural e a experiência negra

As pesquisas sobre o período pós-Abolição precisam incluir o estudo das agências de negros/negras como eixo para compreender as transformações nas relações sociais, econômicas

e políticas vistas no Brasil. Estabelecer essas diretrizes preenche lacunas historiográficas e aponta caminhos para o combate ao racismo, auxiliando a superar o “paradigma da ausência” nas pesquisas acadêmicas (NASCIMENTO, 2016). De acordo com Álvaro Nascimento (2016), esse paradigma aponta para a escassez de pesquisas sobre a participação da população negra nos mundos do trabalho e na composição das classes trabalhadoras brasileiras, nos meios urbanos e rurais, no pós-Abolição.

A urgência dessa agenda de pesquisa se articula, de igual maneira, à necessidade de abordar o processo da Abolição a partir do social e do cultural (MATTOS; RIOS, 2004). Diante desse quadro, há diversos caminhos possíveis para investigar as condições da população negra desde o final do século XIX. Incluir esses atores históricos como protagonistas envolve a preocupação com os significados que construíram, como suas perspectivas e modos de viver, bem como a consideração das negociações e conflitos que constituíram as suas experiências sociais.

Embora a Constituição Federal de 1891 declarasse a igualdade entre todas as pessoas, a realidade concreta se revelava diferente, sobretudo se considerada a configuração do social. As autoridades republicanas criminalizavam as práticas culturais, os costumes, ritualidades e comportamentos associados aos negros/negras – africanos e afro-brasileiros – e sucessivas campanhas policiais eram dirigidas aos espaços culturais que sediavam essas práticas. A grande imprensa carioca era parceira da polícia na fabricação do medo e na criminalização das classes – e das suas práticas, habitações e espaços de sociabilidade.

Dispositivos jurídicos de ordenamento da vida social institucionalizavam as experiências e identidades sociais que deveriam ser proibidas, demonstrando que, apesar da alegada igualdade, ainda havia sujeitos tratados como não-cidadãos. Exemplos dessa legislação são o *Código de Posturas Municipais* de 1890; o *Código Penal* de 1890; e a *Lei Alfredo Pinto* de 1899, cujos artigos demonstravam as relações de poder no cotidiano a partir de critérios raciais.²

Tais medidas apontam para uma característica distintiva da sociedade brasileira: o racismo estrutural. Embora a “raça” não exista biologicamente, ela é um elemento político cujos significados produzem diferenciações, hierarquizações e exclusões sociais. A modernidade ocidental parte da racialização do “Outro” como um dos elementos ideológicos que deram

² Há pesquisas que se debruçaram detidamente sobre os desdobramentos de alguns dispositivos jurídicos republicanos sobre a população negra – e as práticas mais associadas a ela – na cidade do Rio de Janeiro, entre as quais Antunes (2019); Arantes (2010); Chalhoub (2012); Cruz (2007); Garzoni (2007); Moraes (2017); Neder (1997).

coesão aos seus valores (MBEMBE, 2018). À medida que a “raça” foi inventada como categoria supostamente biológica, retirada da natureza, uma justificativa utilizada para assegurar a dominação do Ocidente, a “colonialidade do poder” (QUIJANO, 2005).

As noções sobre “raça” estão em movimento e se atualizam conforme as especificidades histórico-temporais, ou seja, é fundamental abordá-las de forma relacional, contextual e processual (ALMEIDA, 2018). Como o racismo é, por si mesmo, uma relação de poder, trata-se de um processo histórico, político e sistêmico, uma consequência da estrutura social, logo, o seu caráter estrutural identifica a presença do racismo em todas as esferas da sociedade: políticas, econômicas, institucionais, jurídicas, culturais e sociais (ALMEIDA, 2018).

Consequentemente, os sujeitos racializados são discriminados e ocupam lugares sociais determinados pelas classes dominantes. Para romper essas barreiras e participar de espaços de prestígio, algumas negociações são necessárias. O simples fato de costurar relações nessas brechas não indica que o sujeito negro/negra partilhe da distribuição real do poder, já que o Estado – e suas instituições – mobilizam seus aparelhos para manter as desigualdades raciais.

Cada circunstância histórica define um padrão de atuação do racismo, produzindo novas formas de marcação e racialização das diferenças (BRIONES, 1998). A construção social da alteridade se enraíza nas relações de dominação que, em sua busca por legitimidade, precisam reafirmar as categorias raciais e delimitar quais sujeitos são o “Outro”. Por esse motivo, demonstrar que a ideia de “raça” é uma construção histórica nos auxilia a avaliar os mecanismos asseguradores de privilégios sociais, de dominação simbólica e, também, de desigualdades estruturais.

Investigar o meio artístico carioca de início do século XX a partir de critérios raciais inclina o olhar para a visibilização de trajetórias sociais em uma instituição de difícil acesso para pessoas negras. Desvelar essa camada é uma produção contra-hegemônica que compreende a experiência negra como um “lugar epistêmico” detentor de legitimidade para a leitura da realidade social.³

Ao valorizar as histórias, memórias e cosmovisões afro-brasileiras, ressalta-se a pluralidade de experiências na diáspora. Retomando a proposta de Paul Gilroy e Stuart Hall de pensar as identidades nas situações e posições concretas ocupadas pelos sujeitos, afirmar as identidades negras é estabelecer um “espaço de contestação estratégica” por meio da visibilização de sujeitos historicamente marginalizados (GILROY, 2001; HALL, 2006). Esse

³ A ideia de “lugar epistêmico” é tomada de empréstimo do estudo de Joaze Bernardino-Costa e Ramón Grosfoguel (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016).

fato nos ajuda a compreender a formação da sociedade brasileira pela perspectiva processual, enfatizando a ação política da população negra, atentando para as reconfigurações, adaptações e negociações identitárias em meio à realidade excludente.

Assim, pensar a condição de negros/negras em um universo majoritariamente composto por pessoas brancas é um recorte de análise que permite encontrar as estruturas da sociedade brasileira e perceber as suas mudanças.

Arte, relações raciais e o protagonismo negro

Analisar a participação negra no ambiente artístico carioca da Primeira República articula as vivências individuais às relações tecidas nas instituições ligadas às belas-artes. Como as diferenciações são construídas na convivência, avaliar as possibilidades de trabalho dos artistas negros na ENBA dialoga com as restrições à ascensão social no imediato pós-Abolição.

Com frequência, os estudos acadêmicos dão pouco destaque aos artistas anteriores à Semana de Arte Moderna de 1922 (SOUZA, 1974). Essa ausência é acompanhada por outro problema histórico: a necessidade de investigar as trajetórias de negros/negras na área das belas-artes na Primeira República (1889-1930), tema raramente analisado pela historiografia, que desconsidera o papel da população negra como agente nas artes plásticas (SILVA, 2016). Além disso, há lacunas na produção sobre a ENBA nas primeiras décadas republicanas, após a reforma de 1890 que substituiu a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) pela referida Escola Nacional de Belas Artes (DAZZI, 2013).

A história de “artistas e intelectuais negros dos séculos XIX e XX é ainda um mergulho em um universo velado” (SOUZA, 2020, p. 10). Isso se relaciona a dois aspectos mencionados por Kleber Amancio: em primeiro lugar, à escassa produção bibliográfica sobre a história da arte na Primeira República (1889-1930), sobretudo com artistas negros como personagens principais das pesquisas; em segundo lugar, a historiografia tem dado pouca atenção ao papel dos objetos artísticos como fontes de pesquisa, ignorando que as pinturas expressam um conjunto de ideias e de experiências – individuais e coletivas (AMANCIO, 2016, p. 96; 223-224).

O sobrenome Timotheo da Costa contava com dois representantes famosos na cidade: João Timotheo da Costa e seu irmão, Arthur Timotheo da Costa (1882-1922). Em relação às histórias dos dois irmãos, a bibliografia se refere “sobretudo a Arthur Timotheo e muito pouco a João Timotheo, havendo, portanto, lacunas sobre a história dos pintores”, além do fato de que

“algumas informações têm sido repetidas na bibliografia sem a devida confirmação documental” (SOUZA, 2020, p. 13).

Em vista disso, é relevante esmiuçar a vida de João, restituindo o seu protagonismo histórico ao inseri-lo no rol de pesquisas sobre as agências da população negra na arte nacional. Trajetórias individuais podem ajudar a compreender as estruturas e o funcionamento de uma sociedade, transitando entre a biografia e o social para identificar as condições relacionais que agiam sobre os sujeitos históricos e o espaço em que atuavam (CERTEAU, 1998). Quando tratamos de personagens negras, o reconhecimento dessa trajetória ganha contornos cruciais para valorizar a sua contribuição à história brasileira.

A família Timotheo da Costa tinha ligações com o meio artístico ainda antes da carreira realizada pelos dois irmãos. Esse parentesco remete a Henrique Alves de Mesquita (1830-1930), músico e compositor que era avô de João e Arthur, tendo carreira como maestro, professor e regente durante o século XIX (AMANCIO, 2016, p. 35-36). Assim como os netos, Henrique Mesquita era um artista negro, cuja trajetória de sucesso o fez ser “o primeiro músico brasileiro a receber bolsa de estudo para o Conservatório de Paris em 1857, a convite de Dom Pedro II” (SOUZA, 2020, p. 24). Sobre a formação familiar dos irmãos Timotheo da Costa, Simone de Oliveira e Souza afirma que:

Filhos de José Timotheo da Costa e Emília de Mesquita Timotheo, pertenciam a uma família de origem humilde composta também dos filhos Mário Timotheo da Costa, Henrique Timotheo da Costa, José Timotheo da Costa Junior e mais dois irmãos, sobre os quais até o momento não encontramos nenhuma referência. Mário, Henrique e José Timotheo também foram alunos da Academia de Belas Artes, mas não localizamos mais informações sobre os dois últimos. (SOUZA, 2020, p. 23-24).

Tendo pai e tios artistas, os irmãos cresceram sob o incentivo ao ingresso nas diversas áreas relacionadas às artes, uma das poucas alternativas disponíveis para a mobilidade social naquele momento. A quantidade de irmãos matriculados em cursos de formação da ENBA é uma pista de que seus pais “estavam cômicos de que matricular seus filhos numa instituição de ensino poderia tornar suas vidas menos instáveis”, isso porque a família mudou de endereço diversas vezes entre 1892-1898, o que nos leva a pensar que se tratavam de moradores de habitações populares no Centro da cidade (AMANCIO, 2016, p. 34).

Em entrevista concedida a Angyone Costa em 1927, por exemplo, João destaca a sua formação nos cursos de humanidades da Casa da Moeda. Esse relato nos ajuda a visualizar o

percurso dos jovens postulantes ao trabalho com as artes plásticas na década final do Oitocentos:

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 matrícula como aprendizes e o longo horário de trabalho são indícios do perfil popular de alguns dos estudantes de arte do período. As possibilidades de ascensão social por meio da pintura eram um atrativo nesse período, sobretudo se considerarmos que a maioria da população negra desempenhava funções mal remuneradas, informais, precarizadas ou estava desempregada.

Nascido em 1879, João morou na cidade do Rio de Janeiro durante toda a sua vida, com intervalos nos quais trabalhou no exterior, contratado pelo governo brasileiro. Teve sua formação como aprendiz em cursos 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). O pintor 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.⁴ Além disso, foi professor de desenho nas aulas suplementares do internato do “Gymnasio Nacional” 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” – onde permaneceu até o seu falecimento, em 1932.

Até o momento são poucas as imagens conhecidas de João e seu ateliê. Uma delas, a título de exemplo, trata-se de uma pintura feita por Rodolfo Amoedo em 1908, na qual João aparece em seu ofício, tendo pincel e paleta em suas mãos.⁵ Nessa pintura, vemos João retratado com roupas elegantes e com a aparência valorizada, o que pode ser uma forma de representação de João como um *dândi* (GOMES, 2019, p. 164).

⁴ Ver: A CAPITAL, 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.

⁵ Rodolfo Amoedo foi professor de João Timotheo da Costa na ENBA e costumava representar em telas os seus antigos alunos que tiveram carreiras de sucesso.

Figura 1 – Retrato do pintor João Timotheo da Costa, Rodolfo Amoedo, 1908



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/retrato-do-pintor-jo%C3%A3o-tim%C3%B3teo-da-costa-rodolfo-amoedo/KgF6pzirwccAhQ>. Acesso em 10/07/2023.

O *dandismo* remetia a uma forma de vida baseada na distinção, preocupada com a aparência, com as condutas sociais e vestuário elegantes (GOMES, 2019; BITTENCOURT, 2015). No entanto, a possibilidade de ser um *dândi* negro não era completa, dadas as restrições à circulação de negros/negras pelas ruas, alvos constantes da repressão policial e de políticas de controle social. Desse modo, “o *dândi*, personagem dos cafés, cujo trânsito pelo cenário urbano é tão fundamental para a caracterização de sua identidade, quando negro, se enquadraria como figura de exceção no Brasil” (BITTENCOURT, 2015, p. 191), aspecto que também pode ser pensado para investigar as experiências sociais de João pelas ruas do Rio.

Retomando a entrevista de 1927, encontramos informações sobre sua formação artística e sobre a arte brasileira – com as polêmicas derivadas da necessidade de estreitar laços políticos para assegurar a encomenda e o financiamento de trabalhos. Apresentado por Angyone como

“artista querido entre os seus companheiros de arte”, João é caracterizado por ser 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”. Um homem negro no início do século XX tinha restrições ao exercício da sua cidadania e, no meio das artes plásticas, os artistas negros tinham de enfrentar um ambiente de hostilidade, preconceito e indiferença (LEITE, 2010).

Almejar a carreira artística no interior das instituições formais tornava difícil a convivência, fato que pode ser constatado pelo destino trágico de alguns desses pintores:

Por isso os relatos biográficos dos artistas de origem negra que atuaram por essa época, num Brasil que nem os entendia e mal os tolerava, acham-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, 2010, p. 225).

Por outro lado, a AIBA e, posteriormente, a ENBA, tinham um caráter paradoxal em relação aos artistas negros que as integravam. De acordo com Luiz Marques, ambas as instituições colocavam barreiras para o ingresso de negros/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). Para o autor, a Academia não soube aproveitar o talento desses artistas e não lhes concedia o “estímulo essencial para a confirmação de um novo talento no cenário artístico carioca de então” (MARQUES, 2010, p. 193).

Essas dificuldades não significam que os artistas eram personagens conformadas. Pelo contrário, resistiam, negociavam e agiam para ocupar posições, sobrevivendo da própria arte. Apesar disso, diante da discriminação⁶ e do racismo, é possível que 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 política e da burguesia cariocas.

⁶ Utilizo 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, 2018, p. 25).

Nesse caso, produzir para clientes brancos exigia, por assim dizer, “pintar como branco”, ajustando a própria sensibilidade diante das demandas de mercado. Sendo assim, esses artistas 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).

Quanto ao perfil institucional da ENBA, há debates sobre a sua postura diante da modernidade: para José Roberto Teixeira Leite, os atributos valorizados na Escola eram a técnica, o estilo, a linguagem e os temas vindos da tradição europeia (LEITE, 2010). Em contrapartida, Camila Dazzi afirma que a percepção de uma Escola parada no tempo e distante da realidade brasileira se deve a um antiacademicismo que se tornou hegemônico na historiografia de arte (DAZZI, 2013, p. 112-113). Segundo a autora, essa indiferença pelos trinta anos iniciais da ENBA é uma consequência da hegemonia do modernismo e da crítica aos professores e estudantes dela, relegando muitos dos seus integrantes – e a sua produção artística – ao ostracismo (DAZZI, 2013, p. 113).

Neste artigo, acompanha-se a consideração de Camila Dazzi sobre os artistas de final do XIX e início do XX serem vistos como modernos pelos seus contemporâneos. Isso inclui a reavaliação das concepções modernistas sobre a arte produzida antes de 1922, ou seja, tal revisão cumpre o papel de renovar o interesse por um período – e por sujeitos – ainda escassamente estudados pela bibliografia.

Dentre a diversidade de atores históricos na ENBA se destaca a trajetória de João Timotheo da Costa, que também estava sintonizado com as mudanças sociais e artísticas de seu tempo. Desse modo, ressalta-se a historicidade do artista e a sua atuação nas relações socioculturais em que estava inserido, mesmo porque os atores históricos se constituem como sujeitos culturais a partir de diferentes elementos. Pensar os trânsitos nacionais e internacionais ajuda a compreender a riqueza da produção de João, bem como a sua agência e a sua autonomia diante da recepção desses fluxos e da própria produção da ENBA, evitando uniformizar a sua obra.

Embora vinculado formalmente à ENBA, o seu trabalho como pintor expressava a sua experiência individual, um modo de estar, de perceber e de se relacionar com o mundo social, condições que possibilitavam a sua experimentação artística. As perspectivas estão em movimento e os modos de ver são socialmente construídos, logo, o seu processo criativo não poderia ser uma reprodução mecânica de padrões aprendidos na Escola. Considerando os sujeitos como instituidores de cultura, que é elaborada nas práticas sociais, o cultural possui

interseções com o político e o com o social. E é na experiência cotidiana dos atores sociais que as formas de ver e de pintar vão se consolidando, o que nos leva a enxergar as práticas culturais como terrenos que tornam as relações sociais possíveis.

Ao defender a liberdade individual do artista, a sua originalidade e criação de novidades, sem estar amarrado às tradições, João afirmava, em 1926, durante entrevista à revista *Ilustração Brasileira*, que os grandes pintores eram responsáveis pelo lançamento de ideias e tendências para o futuro (ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, jun. 1926, p. 26-29). Algumas características atestavam o caráter de “artista moderno” nos anos finais do século XIX, dentre elas: a defesa da liberdade artística e da originalidade; expressar suas sensações e sua personalidade nas obras; a capacidade de transitar entre diferentes gêneros de pintura ou escultura; ser um *dândi* na vida urbana; e se desvincular de convenções (DAZZI, 2012, p. 88). O moderno “não era somente *do* presente, mas representava uma atitude específica *para com* o presente” (DAZZI, 2012, p. 91). Temos, nesse rol de possibilidades, elementos que caracterizam João Timotheo da Costa e seu pensamento sobre as artes, de modo que é possível defini-lo como artista moderno.

Retornando à entrevista concedida em 1927, João ainda comentava sobre a importância dos seus professores nesse processo:

Sou filho do Rio de Janeiro, aqui mesmo nesta cidade, ao tempo do meu nascimento, Distrito da Corte. Entrei para a Escola de Bellas Artes, nas condições que já detalhei, aí por 1894. Estudei oito anos, fazendo todo o curso sob a proteção do Dr. Ennes de Souza, que me criou a possibilidade do estudo. Fui primeiramente aluno de desenho de Daniel Bernhard, submetendo-me mais tarde a concurso, para a classe de pintura, passando a ser aluno do professor Rodolfo Amoedo. Pintura, propriamente, estudei cinco anos, frequentando modelo vivo, com Zeferino da Costa. Compareci sempre aos salões anuais, tendo obtido todos os prêmios até a pequena medalha de ouro, menos o de viagem, que nunca pleiteei. (COSTA, 1927, p. 115).

Essa passagem traz elementos para pensar sobre as possibilidades profissionais no meio artístico, sobretudo por ter sido incentivada pelo diretor da Casa da Moeda, chamado Ennes de Souza, a quem João atribui papel crucial para o desenvolvimento das artes no país, visto ser alguém que procurava “descobrir, nas crianças, nos aprendizes, nos operários, indícios de inteligência, inclinação por qualquer arte, para cultivá-la, estimulá-la, desenvolvê-la” (COSTA, 1927, p. 114-115).

Era importante estreitar laços com políticos e membros da burguesia carioca para conseguir a encomenda de trabalhos: como o próprio João afirma, Bruno Lobo, um dos

primeiros diretores da Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA)⁷, se tornou diretor do Museu Nacional e “utilizava todo o prestígio de que no tempo dispunha, para nos dar trabalho, estimulando as artes”, pois “Bruno Lobo criava, improvisava, inventava serviços para todos que o procuravam” (COSTA, 1927, p. 114). A dependência de ações de dirigentes de instituições como a Casa da Moeda e o Museu Nacional indica as possíveis tensões com as autoridades republicanas em busca do incentivo, financiamento e promoção das artes no país. Recorrendo à venda de suas obras nos salões e para compradores particulares, as instabilidades no mercado da arte levavam muitos artistas a depender de trabalhos esporádicos, anunciando seus serviços nos jornais.

Em relação ao cenário das belas-artes no Brasil, João diz que o ensino geral de artes era regular e que poderia ser melhor caso houvesse investimento público, mantendo a ENBA “com o caráter de estabelecimento oficial” a quem optasse pelos cursos acadêmicos” (COSTA, 1927, p. 115). Ao mesmo tempo, o pintor evitava culpar as autoridades republicanas pela falta de interesse pelas belas-artes no país, afirmando que Presidentes e ministros sempre atenderam aos pedidos feitos pelos artistas. E seria essa participação governamental a verdadeira responsável pelas “vitórias que as artes vão conquistando aqui” e pelo “número tão grande de artistas, vivendo da arte e para a arte”, como ele mesmo (COSTA, 1927, p. 118).

Impossibilitado de aceitar novos alunos em razão das encomendas que precisava entregar, João ratifica que o governo deveria iniciar “radicais reformas”, com cursos livres e remuneração dos professores, que seriam “artistas de nomeada, com subvenção e fiscalização de trabalho, que permitisse ao estudante, com uma quantia módica, frequentar as suas aulas” (COSTA, 1927, p. 115). À primeira vista, essa posição pode ser tida como moderada, mas talvez essas críticas pontuais tenham a ver com o fato de o governo contratar seus serviços, até porque João elogia, mas não cita ações do governo em prol das artes.

Segundo o artista, reformas eram necessárias na composição do Conselho Superior de Belas Artes, tanto em sua organização quanto nas funções que desempenhava, pois o “critério da escolha dos seus membros, por exemplo, é tudo quanto há de mais condenável” e privilegia “nomes, ali, que de arte nada entendem”. Implicitamente o artista indica suspeitas de indicações para cargos e premiações oficiais sem critérios, baseadas em ligações pessoais e nas vontades dos professores da ENBA, algo que se estende ao Júri de Belas Artes e afetam os direitos dos artistas aos prêmios de viagem” (COSTA, 1927, p. 116).

⁷ Criada em 1910 sob o nome “Juventas”, com participação ativa dos irmãos Timotheo da Costa, ela foi renomeada como Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA) em 1919.

O interesse em entrevistar João se justificava pela importância do artista naquele momento, afinal, o artista foi premiado algumas vezes durante a sua carreira, tendo recebido a “Pequena Medalha de Ouro” nas Exposições Gerais de Belas Artes em 1920 e em 1926, com presença marcante nos júris dos salões de arte carioca. Ademais, fez trabalhos de decoração em edifícios particulares e públicos – sobretudo políticos-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.

A contratação de João Timotheo da Costa para diversos trabalhos de decoração – pública e privada – indica o prestígio da sua obra. De fato, João era chamado de “amigo de todos os governos”⁸, logo, seus trabalhos 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). As decorações do Palácio Tiradentes na década de 1920 são “o exemplo talvez mais orquestrado e complexo de exaltação cívica através de imagens realizado durante a 1ª República” (VALLE, 2007, p. 7). Para a realização das obras, “trabalharam alguns dos mais prestigiados artistas brasileiros da 1ª República” – dentre os quais estava João, responsável por cinco painéis no Salão de Honra do Palácio –, contratados para produzir imagens representativas “das concepções políticas e ideológicas que então oficialmente vigoravam” (VALLE, 2007, p. 8-10).

Portanto, examinar a trajetória de João Timotheo da Costa traz novas reflexões sobre as identidades negras na Primeira República e as suas correlações com as transformações sociais e políticas do seu tempo. Investigar a experiência social do artista na virada do século XIX para o século XX, visibilizando a sua importância para a história da cultura brasileira, assim como as interpretações que ele produziu sobre a cidade em que vivia, se constitui em um exercício que abre novas perspectivas analíticas para a História Social.

Considerações finais

Conforme trabalhado neste artigo, os objetos de investigação precisam ser abordados de forma relacional, observando os fios que colocam a realidade em movimento. São essas relações que alargam as fronteiras do exercício historiográfico e costuram experiências, especialidades e formações históricas. O ponto de observação que estabelecemos incide sobre

⁸ Essa adjetivação aparece com frequência na revista *O Malho*. Ver: O MALHO, 03/07/1926, p. 29.

os objetos que estudamos, assim, diferentes histórias podem surgir a depender do tratamento conferido aos arquivos e da perspectiva adotada.

Adotando a racialidade como perspectiva, pensar as complexidades do meio artístico carioca no início do século XX define um ângulo de interpretação da cidade do Rio, alargando os eixos de entendimento sobre a vida carioca nesses primeiros anos após a Abolição (1888) e a Proclamação da República (1889). Evocar a participação de artistas negros nos círculos das classes dominantes expressa o compromisso de articular a produção acadêmica e a democratização das pesquisas.

Delimitações temáticas atentas às trajetórias negras podem trazer à tona uma nova relação com o passado, deslocando estruturas de poder ao afirmar as experiências e práticas sociais da população negra. Abordagens descolonizadas apontam para o questionamento de interpretações cristalizadas, além de dar vazão à superação de apagamentos históricos, movendo a sociedade para disputar as estruturas políticas e socioculturais.

O momento artístico em que João Timotheo da Costa desempenhou seu ofício conduz a investigação para o espaço social que abarcava a sua produção. É fundamental avaliar as posições ocupadas pelos artistas nas hierarquias de legitimidade cultural e social para visualizar as contradições presentes no cenário artístico carioca.

Fontes utilizadas

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

RETRATOS. *A Capital*, Rio de Janeiro, 19/04/1902; 20/04/1902; 27/04/1902; 30/04/1902; 04/05/1902; 07/05/1902. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>. Acesso em: 01/06/2022.

ENTRE ARTISTAS. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, jun. 1926, p. 26-29. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>. Acesso em: 01/06/2022.

NA SOCIEDADE B. DE BELLAS ARTES. *O Malho*, Rio de Janeiro, 03/07/1926, p. 29. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>. Acesso em: 01/06/2022.

Referências

ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?**. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018.

AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. **Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), Departamento de História, São Paulo, 2016.

ANTUNES, Livia de Lauro. **Sob a Guarda Negra: Abolição, raça e cidadania no imediato pós-abolição**. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

ARANTES, Erika Bastos. **O Porto Negro: trabalho, cultura e associativismo dos trabalhadores portuários no Rio de Janeiro na virada do XIX para o XX**. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 15-24, jan./abr. 2016.

BITTENCOURT, Renata. **Um dândi negro: o retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland**. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Campinas, 2015.

BRIONES, Claudia. **La alteridade del “cuarto mundo”**: una deconstrucción antropológica de la diferencia. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1998.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano – artes de fazer**. 3ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores do Rio de Janeiro na *belle époque***. 3ª ed. São Paulo: Editora Unicamp, 2012.

COSTA, Angyone. **A inquietação das abelhas (O que pensam e o que dizem os nossos pintores, esculptores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil)**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.

CRUZ, Aline Torres Dias da. **Suburbanização e racismo no Rio de Janeiro: uma leitura de Madureira e Dona Clara no contexto pós-emancipação (1901-1920)**. Dissertação (Mestrado) Instituto de Planejamento Urbano e Regional - IPUR, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

DAZZI, Camila. O moderno no Brasil ao final do século 19. **Revista de História da Arte e da Cultura**, Campinas, n. 17, p. 87-124, jan./jun. 2012.

DAZZI, Camila. Os estudos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: contexto historiográfico, omissões históricas e novas perspectivas. **VISUALIDADES**, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 109-131, jan./jun. 2013.

GARZONI, Lericce. **Vagabundas e conhecidas: novos olhares sobre a polícia republicana (Rio de Janeiro, início do século XX)**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOMES, Natália Cristina de Aquino. **Retrato de artista no ateliê: a representação de pintores e escultores pelos pincéis de seus contemporâneos no Brasil (1878-1919)**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LEITE, José Roberto Teixeira. Valorosos Pintores Negros do Oitocentos. In: ARAUJO, Emanuel (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, 2010, p. 225-242.

MARQUES, Luiz. O Século XIX e o Advento da Academia das Belas Artes e o Novo Estatuto do Artista Negro. In: ARAUJO, Emanuel (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, 2010, p. 191-200.

MATTOS, Hebe Maria; RIOS, Ana Maria. O pós-abolição como problema histórico: balanços e perspectivas. **TOPOI**, v. 5, n. 8, p. 170-198, jan./jun. 2004.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MORAES, Caio Sergio de. **A cidade do Feitiço - Feiticeiros no cotidiano carioca durante as décadas iniciais da Primeira República - 1890 a 1910**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

NASCIMENTO, Álvaro Pereira. Trabalhadores negros e o “paradigma da ausência”: contribuições à História Social do Trabalho no Brasil. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 59, p. 607-626, set./dez. 2016.

NEDER, Gizlene. Cidade, Identidade e Exclusão Social. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 106-134, 1997.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 107-130.

SILVA, Joana D’arc Araujo da. **Enegrecendo as Belas Artes: ensinando história por meio das trajetórias de dois pintores negros do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ensino de História, Instituto de História, Rio de Janeiro, 2016.

SOUZA, Gilda de Mello e. Pintura Brasileira contemporânea: os precursores. **Discurso**, São Paulo, v. 5, n. 5, p. 119-130, 1974.

SOUZA, Simone de Oliveira. **Os irmãos Timotheo da Costa: estudo da coleção do Museu Afro Brasil**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Escola de Filosofia, Letras e Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2020.

VALLE, Arthur. Pintura decorativa na 1ª República: Formas e Funções. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 1-13, out. 2007.