KLEBER ANTONIO DE OLIVEIRA AMANCIO

Reflexões sobre a pintura de
Arthur Timotheo da Costa

Versão corrigida
São Paulo
2016

KLEBER ANTONIO DE OLIVEIRA AMANCIO

Reflexões sobre a pintura de
Arthur Timotheo da Costa

Tese apresentada ao
departamento de História da
Faculdade de Filosofia Letras
e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo
para obtenção do título de
doutor em História Social.
Área de concentração:
História Social

De acordo:

Orientadora: Profa. Dra.
Maria Odila Leite da Silva
Dias.

Versão corrigida
São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A484r Amancio, Kleber Antonio de Oliveira
Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa / Kleber Antonio de Oliveira Amancio ; orientadora Maria Odila Leite da Silva Dias. - São Paulo, 2016.
243 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. Pós-abolição. 2. Primeira República. 3. História da Pintura. 4. História do Brasil. 5. História dos negros no Brasil. I. Dias, Maria Odila Leite da Silva, orient. II. Título.

Nome: AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira.

Título: Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa.

Tese apresentada ao departamento de
História da Faculdade de Filosofia Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Doutor em
História Social

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

A Nivalda, Benedito e Vitor
In memoriam de Nicolau Sevcenko

Agradecimentos

Há aproximadamente cinco anos eu começava a tatear essa pesquisa, os primeiros passos rumo a um universo desconhecido. Havia acabado de defender minha dissertação de mestrado, nessa mesma instituição e contava, novamente, com a orientação da Profa. Dra. Maria Odila Leite da Silva Dias.

Essa pesquisa só foi possível pelo apoio incondicional de minha família, meus pais, Benedito e Nivalda, e meu irmão, Vitor Hugo; dedico a eles essa tese por acreditarem nas minhas capacidades, constantemente incentivarem-me e lidarem com os altos e baixos que envolveram a confecção desse texto. Também quero fazer um agradecimento especial a minha orientadora, intelectual segura e generosa, responsável pelos eventuais acertos que essa tese contiver; assim como por grande parte daquilo que aprendi sobre ser historiador. A cada conversa que tínhamos renovava minhas convicções a respeito não só da pesquisa mas acerca desse nobre, e cada vez mais difícil, ofício.

Agradeço a Fapesp por ter financiado essa pesquisa por longos quatro anos.

Agradeço as bibliotecárias da Widener Library, da Fine Arts Library de Harvard que me auxiliaram diversas vezes quando da minha chegada àquela instituição.

Agradeço ao Prof. Dr. Josiah Blackmore e a Katherine Killough que me receberam e auxiliaram em tudo que precisei em meu estágio de pesquisa no exterior.

Agradeço à Profa. Dra Maria Helena Pereira de Toledo Machado, que além de participar da banca de qualificação, com indicações e observações muito precisas, tem, generosamente, sido uma interlocutora desde o começo do mestrado, seja na disciplina que cursei ou nos eventos que temos participado.

Agradeço ao Prof. Dr. Francisco Alambert pela leitura atenciosa durante a banca de qualificação, indicando caminhos por onde a pesquisa teria mais chances de florescer e atingir os objetivos propostos.

A Gedley Belchior Braga que compartilha do mesmo interesse pelo pintor e pela arte brasileira do período.

Agradeço aos amigos que fiz na graduação na Unicamp, já fazem dez anos desde a nossa formatura e a única coisa que tem mudado é a nossa aparência física. São eles: Gustavo Almeida, Rafael Pavani, Taís Machado, Juliana Lopes, Breno Juz, Caio Pedrosa, Lis Coutinho, Raquel Gryszczenko, Leca Pedro, Marcelo Gaudio, Guilherme Arduini, Priscila Vieira, Luana Saturnino e Laura Fraccaro. Agradeço também aos amigos que fiz na USP e cuja relação também extrapola o mundo acadêmico: Fabio Andrioni, Pablo Spíndola, Roger Colacios, Dirceu Lopes, Luis Felipe Hirano, Tatiane Lotierzo, Flavia Rios, Matheus Gatto e minha melhor amiga Ana “Carol” Bazzo. Agradeço também aos amigos que fiz durante o durante a pós-graduação, em diversos contextos: Renata Bittencourt, Roberio Souza, Edilson Brito, Vinicius Possebon Anaissi, Marcelo McCord, Isabela Sanchez, Bruna Paulsen, Pedro Carné, Ana Paula Hirano, Giulio Amodeo, Anna Borges, Rodrigo Lopes de Barros, Guilherme Ribeiro, Marta Dias, Giovana Maffaziolli, Marina Ribeiro, Lisanne Norman, Ilan Norman e a Lúgia Luchesi, companheira mais que especial que encontrei na reta final da tese e que gentilmente revisou esse exemplar corrigido.

Por fim, meu agradecimento final vai para o Prof. Dr. Nicolau Sevcenko, um grande intelectual que tive o prazer de conhecer em seus últimos meses de vida. Nicolau, como insistia em ser chamado, recebeu-me como aluno de intercambio na Harvard

University, uma experiência que mudou os rumos dessa pesquisa e meu horizonte como historiador e como pessoa.

The power of the white world is threatened whenever a black man refuses to accept
whites world`s definition.

James Baldwin

Resumo

AMANCIO, K. A de O. **Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa.** 2016. 240f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Essa tese tem dois objetivos principais: investigar a vida do pintor carioca Arthur Timotheo da Costa (1882-1922) e concomitantemente desvendar alguns pontos de sua obra, mais especificamente as representações que produziu a respeito da capital nacional, sua arquitetura e sujeitos. Negro, proveniente das classes mais baixas da sociedade carioca, esse pintor, a despeito de sua precoce morte, conseguiu ascender socialmente ao mesmo tempo em que produziu material crítico sobre uma sociedade que queria se livrar de seu passado escravista, ansiosa pela modernidade, mesmo que às custas da marginalização e perseguição da população negra. No meu entender Arthur Timotheo é um observador privilegiado para entender esse momento, posto que sobre ele pesam as questões mais dramáticas de seu tempo.

Abstract

AMANCIO, K. A. de O. **Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa.** 2016. 240f. Dissertation (PhD) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

This dissertation has two main objectives: to investigate the life of the Carioca painter Arthur Timotheo da Costa (1882-1922) and simultaneously uncover some points of his work, more specifically the representations produced about Rio, its architecture and subjects. Black, from the lower classes of Rio society, this painter, despite his early death, could rise socially while that produced critical material about a society that wanted forget their slave past, excited about modernity, even if at the expense of the marginalization and persecution of the black population. Arthur Timotheo is a privileged observer to understand this points, since it weighs about the most dramatic issues of his time.

Sumário

AGRADECIMENTOS	VIII
RESUMO.....	XII
ABSTRACT	XIII
INTRODUÇÃO	17
Caderno de Imagens A.....	30
CAPÍTULO I – ITINERÁRIO.....	32
1.1 – Dos objetivos	32
1.2 – Formação.....	33
1.3 – Cidadania, classe e cor	39
1.4 – Sobre a abolição e vadiagem.....	41
1.5 – Modernização (?)	50
1.5 – Embranquecimento (?).....	55
1.6 – Paname	65
1.7 – Turim.....	79
1.8 – Das conclusões (preliminares)	86
Caderno de Imagens B	87
CAPÍTULO II – A CRÍTICA DA MODERNIDADE	94
2.1 – Do argumento.....	94
2.2 – Do “contexto” à obra	95
2.4 – Breves considerações sobre o estilo.....	101

2.5 – Paisagens Urbanas	104
2.6 – Negros, pretos e os 13 de maio	121
Caderno de imagens C	143
CAPÍTULO III – DIÁLOGOS.....	158
3.1 – Argumento	158
3.2 – Impressões gerais	158
3.3 – O negro e a arte produzida no Brasil	160
3.4 – O Brasil dos Viajantes	160
3.5 – Arthur e os contemporâneos I	171
3.6 – Mulheres Negras	173
3.7 – Mulheres Negras	184
3.8 – Emancipação, abolição e dádiva	191
3.9 – Espaços marginais.....	197
3.10 – João Timotheo da Costa.....	200
3.11 - Arte afro- _?.....	203
3. 12 - Arthur Timotheo e a arte afro-brasileira.....	206
Caderno de Imagens D.....	213
CONCLUSÃO.....	220
ANEXOS	228
Anexo I – Ficha de Matrícula de Arthur Timotheo	228

Anexo II – Certidão de óbito de Arthur Timotheo da Costa.....	230
BIBLIOGRAFIA	231
ARQUIVOS, BIBLIOTECAS E MUSEUS.....	243
SÍTIOS.....	243

Introdução

Essa tese é sobre Arthur Timotheo da Costa e seu tempo; Arthur Timotheo, o pintor carioca que viveu no Rio de Janeiro da *belle époque*. Em 20 de novembro de 2012 o Museu Afro Brasil inaugurou a exposição “Os dois irmãos: João e Arthur Timotheo da Costa”.¹ Essa foi a primeira retrospectiva de fôlego a respeito dos dois artistas desde as suas respectivas mortes.² Àquela época eu já cursava o quarto semestre do doutorado e havia principiado a peregrinação por museus, casas de leilão e coleções particulares, mirando localizar e observar a obra de nosso protagonista. A repercussão a respeito da exposição, na chamada “grande mídia”, foi relativamente boa, com matérias de destaque exaltando a e a beleza de seu trabalho, até então desconhecido do grande público.³

Conjuntamente àquela exposição, outras cinco foram inauguradas naquele dia, haja vista a importância da data – o dia da consciência negra – para àquela instituição.⁴

¹ ARAUJO, Emanuel (Org.). **João e Arthur Timotheo da Costa**. Os dois irmãos pré-modernistas Brasileiros. Catálogo. São Paulo, Museu Afro Brasil, 2012.

² Arthur Timotheo morreu ainda jovem, tendo apenas 39 anos de idade quando de seu falecimento a 5 de outubro de 1922, já João Timotheo que era mais velho, morreu em 1932, com 54 anos. Cf. CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro, Pinakothek, 1983.

³ Vide, entre muitas outras: “Dois Irmãos. Arthur e João Timotheo da Costa”. In **Vejasp**. Disponível em: <http://vejasp.abril.com.br/atracao/dois-irmaos-joao-e-arthur-timotheo-da-costa/>; FILHO, Antonio Gonçalves. “Museu apresenta pinturas dos irmãos João e Arthur Timotheo da Costa”. In **Estadão**, caderno Cultura. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,museu-apresenta-pinturas-dos-irmaos-joao-e-arthur-timotheo-da-costa-imp,-967276> ; “Exposição Pérolas Negras apresenta fotos de artistas em fundo escuro”. In **Folha de São Paulo**, Guia folha. Disponível em: <http://guia.folha.uol.com.br/exposicoes/1186150-exposicao-perolas-negras-apresenta-fotos-de-artistas-em-fundo-escuro.shtml>.

⁴ O dia da consciência negra foi instituído em 2003 e por meio da lei nº 12.519, de 10 de novembro de 2011, passou a ser reconhecido por todo território nacional. É uma demanda do Movimento Negro que buscava uma data para celebração e autoafirmação da população negra, posto que o 13 de maio, ao longo do tempo, ficou bastante associado, no imaginário popular, à ideia de concessão e dádiva (e veremos isso mais adiante, no capítulo II). A data remete à morte de Zumbi, um dos líderes do famoso Quilombo de Palmares. Personagem cuja imagem, desde os anos 1970, passou a ser frequentemente utilizada como um símbolo mítico primeiro, signo da resistência africana contra o escravismo. Sobre o Movimento Negro e sua atuação nesse episódio cf.: DOMINGUES, Petrônio. “Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos”. In **Tempo** [online]. Vol.12, No.23, 2007. pp. 100-122. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-77042007000200007&script=sci_abstract&tlng=pt , acessado

Curiosamente esse museu é o local que, indubitavelmente, abriga o maior número de obras desses dois pintores e, desde sua inauguração, encontram-se permanentemente expostas.⁵ É certo ainda que a exposição trouxe telas importantes dessa dupla, algumas de difícil acesso, posto que estejam abrigadas em coleções particulares; muitas das quais só conhecidas, até aquela data, por meio de catálogos de leilão, recortes de jornal ou ainda pela foto na qual o artista aparece em seu ateliê [Fig.0.0.1].⁶

Fig.0.0.1 – Arthur Timotheo em seu “atelier”, Rio – 1913. In SILVA, M. Nogueira da. Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros. Acervo Fundação Biblioteca Nacional, 1920.

em 15 de novembro de 2015, às 19h47; SILVEIRA, Oliveira. “Vinte de Novembro: história e conteúdo”. In SILVA, P.B.G. e SILVERIO, V. R. (Org.) **Educação e ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica**. Brasília, INEP/MEC, 2003. pp. 21-42; DOS SANTOS, Micênio C. Lopes. **13 de Maio, 20 de Novembro: uma descrição da construção de símbolos raciais e nacionais**. Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado em História. IFCS-UFRJ, 1991. Sobre o Quilombo de Palmares vide: GOMES, Flavio dos Santos. **Liberdade por um fio: historia dos quilombos no Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996; GOMES, Flavio dos Santos. **Palmares: escravidão e liberdade no Atlântico Sul**. São Paulo, Contexto, 2005; LARA, Silvia Hunold. “Marronnage et pouvoir colonial. Palmares, Cucaú et les frontières de la liberté au Pernambouc à la fin du XVIIe siècle”. In **Annales** (Paris), v. 67, pp. 639-662, 2007.

⁵ O museu Afro Brasil foi fundado em 2004, inicialmente como uma parceria entre a prefeitura de São Paulo e o artista plástico e ex-curador da Pinacoteca do Estado de São Paulo Emanuel Araújo. Posteriormente firmou-se outra parceria, dessa vez com o governo do Estado de São Paulo.

⁶ A numeração das imagens nessa tese segue o seguinte princípio: x.y.z, onde x é o número do capítulo, y o subtítulo dentro do capítulo e z a posição da imagem dentro do subtítulo. Algumas imagens estão no corpo do texto (as que julguei essenciais para a discussão) e as demais organizada em cadernos ao final de cada capítulo.

Ao leitor que por ventura não conheça Arthur Timotheo, sim ele era negro. Essa imagem faz parte de um álbum que foi doado à Biblioteca Nacional, possui fotografias de artistas e pessoas ligadas a esse universo do início do século XX.⁷ O volume traz retratos de pintores (individuais ou em grupo), Nogueira da Silva, crítico e o proprietário do álbum, dos ateliês e em alguns raros casos fotos de obras artísticas que representem os pintores, como “Mestre” Valentim, por exemplo.⁸ Essa fotografia, a de Arthur Timotheo em seu ateliê, é interessante na medida em que o artista apresenta-se a nós perante sua obra. Ele repousa no canto da cena, encolhido diante de tantas telas, com dimensões e temas heterogêneos. Algumas, inacabadas, chegam a amontoar-se, empilhadas umas sob as outras. Há ainda um vaso com pincéis que iconograficamente reforçam a função do espaço. O pintor veste um terno, chapéu, gravata borboleta e lustrosos sapatos. Quase todas as representações fotográficas que temos dele seguem essa receita **[Fig.0.0.2; fig.0.03; fig.0.04; fig.0.05; fig.0.0.6]**. Aposto numa postura diferente da de seu irmão João Timotheo, cujo ateliê também é fotografado **[Fig.0.0.7]**. Nesse caso o pintor/modelo está trabalhando; usa uma túnica branca, empunha um pincel e para, ainda que por um instante; para sua atividade orgulhoso que está de ser registrado ao trabalho.

⁷ SILVA, M. Nogueira da. **Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros**. 1920. Disponível em http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=13921 acessado em 16 de novembro de 2015 as 0h15.

⁸ Valentim da Fonseca e Silva (1745-1813), foi um dos mais ativos artistas da colônia, atuando como escultor, entalhador e urbanista. Filho de um português e uma africana era tido por “mulato”. Dentre suas obras temos o chafariz da atual Praça XV, que ironicamente converteu-se num importante local de sociabilidade entre escravos urbanos na segunda metade do século XIX, conforme podemos acompanhar nas fotografias de Klumb. Sobre Mestre Valentim cf.: BATISTA, Nair. “Valentim da Fonseca e Silva”. Revista do S.P.H.A.N. No.4., 1940. pp. 271-325. Sobre o chafariz cf.: OLIVEIRA JÚNIOR, Antônio Ribeiro de. Entre experimentação e documentação: as fotografias de Revert Klumb. **In VIII Encontro de História da Arte**. Campinas, 2012. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2012/Antonio%20Ribeiro.pdf>, acessado em 15 de novembro de 2015 as 23h57.

Fig. 0.0.7 – João Timotheo, pint. Rio -1913. In SILVA, M. Nogueira da. **Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros**. 1920. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

Essa exposição também explorou as fotos contidas nesse álbum. Em algumas delas deparamo-nos com pintores de pele escura completamente desconhecidos hodiernamente, assim como o paradeiro de suas obras [Fig.0.0.8; fig.0.0.9].⁹ As fotografias ampliadas nas paredes do monumental prédio de Niemeyer convidavam o espectador à reflexão. Minha primeira reação ao percebê-las em meio àqueles outros pintores brancos, brasileiros ou estrangeiros, foi de estranhamento e surpresa.

Afinal, quem eram aqueles homens? Porque nada sabemos sobre eles? Numa conversa com o curador descobri que a inquietação e o interesse nos era comum.

Essa não foi a primeira incursão do referido museu na tentativa de resgatar a memória dos pintores negros ditos “acadêmicos”.¹⁰ Meu primeiro contato com o artista deu-se pela leitura de um catálogo de outra exposição ali realizada, que recuperou uma

⁹ É o caso, por exemplo, de Archimedes Silva que aparece uma fotografia de grupo com outros pintores, dentre eles os irmãos Timotheo da Costa; Julião, que aparece numa cena em que os artistas estão observando as esculturas do salão de 1912.

¹⁰ O rótulo “arte acadêmica” foi, durante muito tempo, utilizado como um estilo de pintura, contudo, a historiografia tem percebido que é um termo inadequado uma vez que postula tratar-se de uma atitude oposta ao moderno simplificando a questão em demasia. Para um debate acerca desse tema cf.: DAZZI, Camila. “Os estudos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: contexto historiográfico, omissões históricas e novas perspectivas”. In **Visualidades**. Goiânia. Vol.11. n.1. jan-jun 2013. pp. 109-131.

série de pintores negros, ou, como queiram, “negros pintores”.¹¹ Entretanto essa exposição não teve tanta repercussão midiática quanto a dos irmãos Timotheo da Costa.¹² Podemos conjecturar os motivos. Uma hipótese que me parece plausível é a de que na exposição mais recente o subtítulo “pré-modernistas” desloca a discussão para o campo formal, o que deve ter chamado a atenção dos articulistas dos cadernos culturais e demais sujeitos interessados no circuito de arte.¹³ A outra` exposição oferecia uma curadoria que não cuidava dessas questões, ou ao menos não destacava esses aspectos de suas obras.¹⁴ A intenção mais ou menos evidente residia no rememoração e na visibilidade de tais artistas esquecidos.

Outra hipótese tem a ver com o momento histórico que vivemos. Ao que tudo indica em 2012 já havia um público formado (e o museu certamente tem seus méritos nisso) e na grande figura a expansão universitária e a inclusão de jovens negros(as) nas universidades brasileiras é fator decisivo. Isso produziu uma geração que nutre interesse por conhecer a história de seus antepassados, ansiosa por fazer valer sua cidadania em vários níveis. Tomam medidas que vão desde “ocupar” exposições e vernissages em

¹¹ Emanuel Araújo cunhou essa expressão, negros pintores seriam pintores de pele escura, ao passo que pintores negros remete-nos ao seus respectivos encontros com a afro-brasilidade. Vide: ARAÚJO, Emanuel. **Negros pintores** [Catálogo]. São Paulo, Imprensa Oficial/Museu Afro-Brasil, 2008.

¹² Curioso pensar que essa exposição é de 2008 e Emanuel Araújo dizia o seguinte a respeito dos irmãos Timotheo da Costa: “Estes dois pintores merecerão, um dia, uma grande exposição que revelará a força de seus talentos e o requinte técnico de suas obras.” Cf. ARAÚJO, Emanuel. “Negros pintores”. In ARAÚJO, Emanuel. **Negros Pintores**. *Op. Cit.* p.3.

¹³ Particularmente não concordo com essa nomeação pré-modernista, uma vez que o termo é demasiado genérico e não ajuda a explicar essa pintura. Discutirei esse tema com mais vagar no Capítulo II.

¹⁴ O museu Afro-Brasil se vende como um espaço cujo desempenho extrapola os tradicionais papéis dos museus de arte. Sua função primordial é contar a história da contribuição dos negros na formação histórica brasileira, logo lançar mão de recursos narrativos que passam pela história e a etnografia são textos que ele busca mobilizar. Sobre a curadoria desse museu cf.: ARAÚJO, Luiz Gustavo Costa. “Museu Afro-Brasil, o desafio da representação de uma cultura híbrida”. In **Anais do 4 Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus: Museologia e Patrimônio**. Rio de Janeiro, 2014; PEREIRA, Isabela Gatti. O museu e a identidade Brasileira: Museu Afro Brasil. Especialização de Gestão em Projetos Culturais. ECA-USP, 2012.

locais em que, tradicionalmente, não há o trânsito de negros, até constranger companhias de teatro ao ponto de repensarem elementos racistas de suas produções.¹⁵

Essa tese, assim como o autor, são frutos de seu tempo. Admito que meu interesse por esse tema, pelos problemas que me inquietam e para os quais devo voltar a minha atenção, têm a ver com meu conhecimento do período histórico em questão, com os problemas suscitados pela historiografia mas também com o tempo presente. Entendo o estudo do período pós-abolição (ou pós-emancipação) como um esforço intelectual, coletivo, para compreender os mecanismos pelos quais o racismo consegue, até hoje, perpetuar-se no seio de nossa sociedade e com isso há a persistência da desigualdade e a marginalização das pessoas negras nas mais diversas instâncias.

Historiadores, cientistas sociais e antropólogos debatem essas questões desde pelo menos a década de 1950.¹⁶ Hoje, porém, os paradigmas desse campo mudaram; a configuração atual é tal que, efetivamente, há um campo de estudos e ele encontra-se autonomizado com relação aos estudos do período escravista. Um campo de diálogos que se internacionalizou e ganhou novos horizontes.¹⁷

¹⁵ Refiro-me a performance organizada pelos artistas plásticos Moisés Patrício e Peter de Brito. Sobre a exposição cf. “Negros 'se travestem' de branco na busca por espaço em circuito artístico. In **Folha de São Paulo**, TV Folha. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/multimedia/tvfolha/2015/02/1586370-negros-se-travestem-de-branco-na-busca-por-espaco-em-circuito-artistico.shtml>, acessado dia 17 de novembro de 2015 às 1h26. Sobre a peça e sua repercussão cf.: FIORATTI, Gustavo. “Peça 'A Mulher do Trem' abre mão de 'blackface' após críticas de racismo”. In **Folha de São Paulo**. 25/09/2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/09/1686056-peca-a-mulher-do-trem-abre-mao-de-blackface-apos-criticas-de-racismo.shtml>, acessado dia 17 de novembro de 2015 às 1h32.

¹⁶ FERNANDES, Florestan. Sobre a trajetória acadêmica do autor cf.: PAVANI, Rafael & AMANCIO, Kleber. “La Sociología crítica de Florestan Fernandes”. In COVARRUBIAS, Israel (Org.). **Figuras, historias y territorios**. Cartógrafos contemporâneos de la indagación política en América Latina. Ciudad del Mexico, Publicaciones O.S.A, 2015.

¹⁷ Para um balanço do campo e suas perspectivas cf. : RIOS, Ana Maria. & MATTOS, Hebe Maria. “O pós-abolição como problema histórico: balanços e perspectivas”. In **TOPOI**, Vol. 5, No. 8, jan.-jun 2004, pp. 170-198.

Correndo o risco de ser esquemático, a literatura que se ocupa dessa temática tem perseguido dois eixos de pesquisa.¹⁸ Uma delas visa esquadrihar os mecanismos de controle e exclusão que afetam a população negra; pela leitura de tratados de medicina, projetos de reurbanização, debates parlamentares, documentação policial etc.¹⁹ Por outro lado temos aqueles estudos que se dedicam a compreender a “resistência”, ou “agência”, dos sujeitos subalternos, mediante essa estrutura social claramente desfavorável, para isso novamente valendo-se de uma gama muito variada de fontes que vão desde processos criminais a jornais da imprensa regular ou negra, passando por documentação oficial produzida pelo Estado ou ainda avançando para o campo da História Oral.²⁰

Faltou dizer mesmo que diferente do que se imaginava anteriormente, entre a escravidão e a liberdade, havia outras categorias que regulavam a autonomia desses sujeitos, dessa maneira muitos deles experimentaram a(s) liberdade(s) antes do 13 de maio, das mais diversas maneiras.²¹ A ideia dessa data como uma ruptura entre dois mundos distintos, um atrasado e escravista, o outro capitalista e moderno caiu, assim

¹⁸ Essa configuração atual só foi possível graças a estudos voltados à economia e as relações de trabalho que conseguiram quebrar mitos e estabelecer novos paradigmas

¹⁹ Vide, por exemplo: TÍEDE, Livia Maria. **Sob Suspeita: negros, pretos e homens de cor em São Paulo no início do século XX**. Dissertação (Mestrado em História). Campinas, IFCH-UNICAMP, 2006; CARULA, Karoline. **Darwinismo, raça e gênero: conferências e cursos públicos no Rio de Janeiro (1870-1889)**. Tese (Doutorado em História). São Paulo, FFLCH-USP, 2012; GARZONI, Lericé de Castro. **Vagabundas e conhecidas: novos olhares sobre a polícia republicana (Rio de Janeiro, início século XX)**. Dissertação (Mestrado em História). Campinas, IFCH-UNICAMP, 2007.

²⁰ Cf., entre muitos outros: MATTOS, Hebe Maria. “Os Combates da Memória: escravidão e liberdade nos arquivos orais de descendentes de escravos brasileiros”. In **Tempo**. Niterói, Vol. 3, No.6. 1998. pp. 119-138; ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. **O Jogo da Dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 2009; XAVIER, Giovana; FARIA, Juliana Barreto & GOMES, Flavio (Orgs.). **Mulheres negras no Brasil escravista e pós-emancipação**. São Paulo, Selo Negro, 2012.

²¹ AZEVEDO, Celia Marinho. **Onda Negra, medo branco: o negro no imaginário das elites, século XIX**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988; CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990; MACHADO, Maria Helena Pereira de Toledo. “Corpo, Gênero e Identidade no Limiar da Abolição: a história de Benedicta Maria Albina da Ilha ou Ovídia, escrava (sudeste 1880)”. In **Afro-Ásia**, No. 42, 2010. pp. 157-193. CHALHOUB, Sidney. **A força da escravidão: ilegalidade de costume no Brasil oitocentista**. São Paulo, Companhia das letras, 2012.

como a noção de uma suposta incompatibilidade entre liberalismo e escravidão; e a partir disso é que o diálogo tem se estabelecido, por meio de novas bases.

Outro ponto de relevo reside no fato de que essa historiografia espalhou-se por outras regiões do país que não o eixo Rio-São Paulo, por muito tempo predominante no debate.²² Com isso, além de termos acesso a realidades, no plural, temos a possibilidade de reavaliar questões gerais por novos ângulos.²³

Mas o leitor deve ter se perguntado, a essa altura, onde se encaixa Arthur Timotheo nesse debate? Em que medida o tema proposto conversa com essa bibliografia? Oras, como se sabe, os sujeitos subalternos tendem a não registrar, de punho próprio, suas visões de mundo, seus anseios, suas aflições e paixões, pois muitas das vezes falta-lhes condições materiais para tal, sua cultura pode ser apócrifa e baseada na oralidade ou até mesmo não lhes parece que suas respectivas existências sejam suficientemente interessantes para serem inscritas de alguma forma.²⁴

Mas o leitor deve ter se perguntado, a essa altura, onde encaixa-se Arthur Timotheo nesse debate? Em que medida o tema proposto conversa com essa bibliografia? Oras, como se sabe, os sujeitos subalternos tendem a não registrarem, de punho próprio,

²² Há inúmeros, para citar alguns vide: ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. *Op. Cit.*; FRAGA FILHO, Walter. **Encruzilhadas da liberdade: História de escravos e libertos na Bahia (1870-1910)**. Campinas, Editora da Unicamp, 2006; SANTOS, José Antonio dos. **Raiou a alvorada: intelectuais negros e imprensa – Pelotas (1907-1957)**. Pelotas, Editora Universitária, 2003.

²³ Citar um exemplo de tema com bibliografia comprovando.

²⁴ Não por acaso são raríssimos os casos de escravos que relataram suas experiências. Há apenas uma biografia conhecida, a de Mahommah Gardo Baquaqua, de alguém que tenha trabalhado como escravo no Brasil. O contexto americano, entretanto, é uma caso a parte, se comparado ao nacional: Frederick Douglass, Solomom Northrup, Olaudah Equiano são só alguns exemplos. Sobre o tema cf.: LOVEJOY, Paul E. & LAW, Robin (Orgs.). **The biography of Mahommah Gardo Baquaqua: his passage from slavery to freedom in Africa and America**. Princeton, Markus Wiener Publishers, 2001; OLNEY, James. “‘I Was Born’: Slave Narratives, Their Status as Autobiography and as Literature”. In **Callaloo**. No. 20. Winter, 1984. pp. 46-73; GATES JR., Henry Louis (Org.). **The classic slaves narratives**. New York, Signet Classic, 2012. Com relação contexto brasileiro vide: WISSEMBACH, Maria Cristina Cortez. “Cartas, procurações, escapulários e patuás: os múltiplos significados da escrita entre escravos e forros na sociedade oitocentista brasileira”. In **Revista Brasileira de História da Educação**. Vol.2. No.2[4]. 2002.

suas visões de mundo, seus anseios, suas aflições e paixões, pois muitas das vezes faltam-lhes condições materiais para tal, sua cultura pode ser apócrifa e baseada na oralidade ou até mesmo não lhes parece que suas respectivas existências sejam suficientemente interessantes para serem registradas de alguma forma.²⁵

Isso chegou a ser utilizado como justificativa para a ausência de estudos que enfocassem a presença negra após a abolição.²⁶ A dificuldade de encontrar fontes produzidas por esses atores, porém, foi o que animou a toda uma geração de historiadores a desviarem-se da rota habitual e a adaptarem seu olhar para outros tipos de fontes, reformulando métodos e perguntas.²⁷

Quando deparei com as pinturas de Arthur Timotheo pela primeira vez, senti-me comovido pela maneira com a qual ele representava as pessoas negras. A primeira tela, a mais impactante num primeiro momento, foi “Retrato de Menino” que constava na capa do catálogo da exposição “Negros pintores” [Fig.6.2.11]. Naquela altura não me preocupei em racionalizar uma explicação mais apurada sobre o quadro, embora conseguisse perceber que havia ali algo de intensamente provocador. Entendi essa oportunidade como uma rara possibilidade de conseguir ter acesso às avaliações que um

²⁵ Não por acaso são raríssimos os casos de escravos que relataram suas experiências. Há apenas uma biografia conhecida, a de Mahommah Gardo Baquaa, de alguém que tenha trabalhado como escravo no Brasil. O contexto americano, entretanto, é uma caso a parte, se comparado ao nacional: Frederick Douglass, Solomon Northrup, Olaudah Equiano são só alguns exemplos. Sobre o tema cf.: LOVEJOY, Paul E. & LAW, Robin (Orgs.). **The biography of Mahommah Gardo Baquaa: his passage from slavery to freedom in Africa and America**. Princeton, Markus Wiener Publishers, 2001; OLNEY, James. “‘I Was Born’: Slave Narratives, Their Status as Autobiography and as Literature”. In **Callaloo**. No. 20. Winter, 1984. pp. 46-73; GATES JR., Henry Louis (Org.). **The classic slaves narratives**. New York, Signet Classic, 2012. Com relação contexto brasileiro vide: WISSEMBACH, Maria Cristina Cortez. “Cartas, procurações, escapulários e patuás: os múltiplos significados da escrita entre escravos e forros na sociedade oitocentista brasileira”. In **Revista Brasileira de História da Educação**. Vol.2. No.2[4]. 2002.

²⁶ LARA, Silvia Hunold. “Escravidão, cidadania e História do Trabalho no Brasil”. In **Projeto História**. Vol.16. 1998.

²⁷ O exemplo mais claro é o seminal estudo de Hebe Mattos. Cf.: MATTOS, Hebe Maria. **Das cores do silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista. Brasil, século XIX**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.

sujeito negro fazia a respeito dessa sociedade. Diante disso resolvi abraçar esse desafio e concentrar esforços no estudo dessa personagem, posto que ele nos ofereça um “testemunho”, um “relato” a respeito de seu tempo; ele, um homem negro, um negro pintor.

E assim chegamos a presente configuração da tese. Apesar da aparente uniformidade narrativa, esta é construída com muitas idas e vindas, abandonos de ideias e inclusão de outras. Sua forma foi remodelada ao longo do curso pela relação que estabeleci com as obras, pela literatura pós-abolição, pela historiografia da arte brasileira da Primeira República e pelo arcabouço teórico que escolhi para desvelar seus sentidos, pois embora essa historiografia seja meu campo de diálogo inicial, ao longo do percurso percebi que para os alvos que essa tese ambiciona alcançar, inteirar-me acerca das discussões a respeito da arte brasileira relativas ao período em que Arthur Timotheo esteve ativo, seria salutar.

Meu engajamento com as obras é o que move essa história. Pretendo elucidar os sentidos, mas especificamente os que dialogam com esse contexto mais amplo que venho tentando demonstrar nessa Introdução, isto é, interesse-me pelos debates artísticos na medida em que eles auxiliam-me a iluminar meu objeto histórico; seja o homem Arthur Timotheo, sua persona pictórica ou a relação que eles estabelecem com seu tempo. Logo entender esse debate será útil na medida em que isso me amparará a aproximar-me do protocolo narrativo dos quadros e, portanto, da possibilidade de torná-los mais inteligíveis a esses específicos propósitos.²⁸ Trata-se, em última instância, de um procedimento que pode ser aplicado à qualquer tipo de arte produzida dentro dos ditames

²⁸ Entendo as obras de arte e suas relações com a realidade da maneira como nos descreve Michael Baxandall em seu clássico livro. Cf.: BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo, Companhia das letras, 2006.

da arte ocidental, mas no caso de Arthur Timotheo, devido as circunstâncias históricas e do tipo de diálogo que ele constrói com a realidade e com a tradição artística, isso é ainda mais nítido.

Concordo com a avaliação de Jorge Coli de que a pintura que Arthur Timotheo pratica pode ser lida na esteira de uma pintura “naturalista” que é visível num contexto internacional, localiza-se entre o neoimpressionismo e as novas vanguardas do início do século XX.²⁹ É uma pintura que se apropria de abordagens estéticas novas, mas não se envolvem verdadeiramente, ou ao menos não da maneira que seus idealizadores o fizeram e recomendariam. O “fazer” artístico é negociado e possui outras ambições, seu compromisso é, justamente, com o desnude da realidade social que o cerca.

Esse trabalho visa dar conta de articular uma narrativa que explique essa personagem tendo a sua obra como ponto de inflexão, a chave mestra para alcançar a sua trajetória (as suas ambições e realizações) e, num plano geral, apreender os diálogos que tece com o *corpus* social; seja com os sujeitos físicos ou com os textos que os informam.³⁰ Para tal esta tese está dividida em três capítulos que se interconectam. São eles: Itinerário, A crítica da Modernidade e Diálogos.

Em Itinerário desenvolvo uma narrativa preocupada em observar sua biografia; é um capítulo que avança na vida de Arthur à luz dos acontecimentos históricos que transtornaram a cidade do Rio de Janeiro, seu local de nascimento e vivência. A fim de dialogar com a historiografia pós-abolição, parti do microscópico para chegar às questões

²⁹ COLI, Jorge. **O Corpo da Liberdade:** reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo, Cosac & Naify, 2010.

³⁰ Confio na noção de disseminação cultural que Ginzburg desenvolve em “O Queijo e os vermes”, particularmente em como esse autor consegue articular a experiência de “Menocchio”, seu protagonista, por meio de pistas inscritas nas culturas popular e erudita (e particularmente prefiro falar em tradições) e a partir daí posicionar sua heterodoxa interpretação do mundo. Cf.: GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes:** o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. 3ª Ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

de maior alcance. Essa é uma história de ascensão social, conquistada a duras penas, que em alguns casos assemelha-se a tantas outras como Lima Barreto, Machado de Assis ou Cruz e Sousa, a despeito das dificuldades que esse sistema proporcionava (e veremos, foram muitas). Aposto na experiência social dos sujeitos como um dado, entre outros, a ser considerado; um dado que afeta o olhar do artista e o manejo de seu pincel. Meu intento é justamente não cruzar a tênue linha que separa isso de um determinismo redutor.

O segundo capítulo apresenta, efetivamente, a obra do pintor. Fiz escolhas e elas refletem o espírito dessa tese. Concentrei-me naquilo que defendo como uma crítica, dentre várias possíveis, à modernidade que se instalava, marginalizante, junto à sociedade carioca de seu tempo. Esse é o núcleo sob o qual a tese se sustenta. Não é a preocupação única de sua obra, mas é aquela que oferece maiores possibilidades para chegar ao tema proposto. O primeiro capítulo e o terceiro só existem e fazem sentido na medida em que esclarecem aspectos suscitados a partir desse bojo. Destaco as suas representações urbanas e os retratos das personagens da cidade, sobretudo as negras. Valho-me do corpo a corpo com as obras, da leitura que relaciona as imagens ao contexto e que busca auxílio na literatura, nos jornais, na tradição e na história social.

E por fim chegamos ao último capítulo, momento que reservei para entender os diálogos que a obra possui. É certo que, uma vez mais, fiz escolhas. Escolhas que são pautadas pelos meus limites, seja de formação, de sensibilidade perceptiva, de vivência e capacidade analítica. Procuro, mais uma vez, inserir a obra de Arthur Timotheo numa conversa, mas dessa vez priorizando obras artísticas. Enveredo-me pelo estabelecimento de comparações com seus colegas contemporâneos, esforço-me por inscrever sua obra

numa grande narrativa da arte afro-brasileira (?) e no final, à luz disso, faço um breve balanço que visa repensar o seu lugar, o próprio espaço que ocupa na arte nacional.

Caderno de Imagens A

Fig.0.0.2 – “Arthur Timotheo, pintor. Paris”. In **Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros**. 1920. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

Fig.0.0.3 – “O salão Nacional de 1913”. **Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros**. 1920. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

Fig.0.0.4 – “O salão Nacional de 1913”. **Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros**. 1920. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

Fig.0.0.5 – Arthur e João Timotheo da Costa. **Álbum de Artistas**. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

Fig.0.0.6 – “Ateliê de Gravura a água forte de Carlos Osvald”. In SILVA, M. Nogueira da. **Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros**. 1920. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

Fig.0.0.8 – “O salão Nacional de 1913”. Detalhe. Da esquerda para a direita: Archimedes Silva, Guttman Bicho, Adalberto Mattos, Arthur Timotheo da Costa. In SILVA, M. Nogueira da. **Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros**. 1920. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

Fig.0.0.9 – “Salão de 1912”. Detalhe. Da esquerda para a direita: Modesto Couto. Julião. In SILVA, M. Nogueira da. **Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros**. 1920. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

Capítulo I – Itinerário

Malheureux peut-être l'homme, mais heureux l'artiste que le désir déchire!
Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite,
comme une belle chose regrettable derrière le voyageur emporté dans la nuit.
Comme il y a longtemps déjà qu'elle a disparu!

Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*

1.1 – Dos objetivos

Esse capítulo se pretende a reconstrução biográfica de Arthur Timotheo a partir da documentação consultada e à luz das discussões envolvendo a história do período pós-abolição (ou pós-emancipação) no Brasil, é meu escopo perseguir parte de sua trajetória social.³¹ Para além de uma história qualquer de ascensão social, estamos diante de um caso privilegiado para observar a negociação de identidades, seja por meio de sua obra (tema do próximo capítulo) ou de suas escolhas no âmbito pessoal. Digo, a sua ascensão em si possui significados que ajudam a esclarecer a história do período e ao mesmo tempo oferece-nos terreno para ajuizar suas obras em uma perspectiva colada ao tecido interno da história. Logo ocupar-me-ei igualmente em apresentar o espaço onde se

³¹ Para os objetivos dessa tese considera-se pós-abolição iniciando-se no último decênio do século XIX e avançando até o ano de 1922, data de morte de nosso protagonista, contudo é adequado salientar que a historiografia contemporânea que estuda o período pós-abolição tem debatido, sistematicamente, sua periodicidade, sobremaneira pelas descobertas que essa tem feito ao longo dos últimos anos; cada vez mais evidencia-se quanto a abolição não foi ruptura (não ao menos com o peso que anteriormente imputava-se ao evento). Além disso temas para além das formas de organização das forças produtivas e seus desdobramentos vem sendo contemplados por essa historiografia que definitivamente autonomizou-se com relação ao estudos da escravidão do século XIX. Com relação a nomenclatura do período, pós-abolição é o termo mais antigo e de alguns anos pra cá tem sido alterado pois imagina-se que possa dar a relevo à ideia de uma ruptura com o sistema anterior, ao passo que pós-emancipação refere-se a uma compreensão do processo que entende a emancipação como algo que foi sendo construído aos poucos. Particularmente acredito que para a tese que aqui esta se começando a construir abolição seja mais pertinente na medida em que essa tese é sobre uma ruptura, no caso com relação à uma certa tradição de representação de pessoas negras. Sobre o tema conferir, entre muitos outros: GOMES, Flavio & MACHADO, Maria Helena Pereira de Toledo. “Da abolição ao pós-emancipação: ensaiando alguns caminhos para outros percursos”. In MACHADO, Maria Helena Pereira de Toledo & CASTILHO, Celso Thomas. (Orgs.) **Tornando-se livre: agentes históricos e lutas sociais no processo de abolição**. São Paulo, Edusp, 2015. pp.19-41.

desenrola a ação, e suas mudanças ao longo do tempo, posto que estes, mais do que as tintas e os pincéis, são a matéria-prima da qual o artista extrai sua artes, isto é, suas observações sobre o mundo e seu funcionamento.

1.2 – Formação

O primeiro desafio que essa tese buscou enfrentar foi entender o tipo de formação que Arthur Timotheo recebeu para se tornar um pintor. Ele passou por três “escolas”, sendo que apenas a última de fato constituía-se, oficialmente, como um estabelecimento de ensino. A Casa da Moeda, instituição governamental onde foi aprendiz; as aulas de cenografia com Orestes Coliva e o curso que frequentou na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), instituição oficialmente responsável por formar artistas desde 1816, quando da “Missão Francesa”.³²

Nos arquivos da ENBA encontrei algumas de suas fichas de matrícula, assim como a de seus irmãos. Sim, irmãos no plural. Era sabido, no início dessa pesquisa, que Arthur tinha outro consanguíneo no ramo, João Timotheo da Costa, que é tão conhecido quanto ele. Alguns autores mencionam a existência de oito irmãos, mas para minha surpresa encontrei a ficha de alguns deles matriculados junto a essa instituição.³³ São eles: Henrique Timotheo da Costa, José Timotheo da Costa Junior e Maria Timotheo da

³² Sobre esse episódio vide o clássico texto de Mário Pedrosa: PEDROSA, Mário. “Da missão francesa: seus obstáculos políticos” In PEDROSA, Mario. ARANTES, Otília. (Org.). **Acadêmicos e Modernos**. Textos Escolhidos III. São Paulo, Edusp, 1998. pp.63, 104. Para o debate atual vide: SQUEFF, Leticia. “Revendo a Missão Francesa: a Missão Artística de 1816, de Affonso d’Escragnolle Taunay”. In **Anais do I Encontro de História da Arte da UNICAMP**. 2009. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/cha/atas/2004/SQUEFF,%20Leticia%20-%20IEHA.pdf>. Acessado em 19 de novembro de 2015 às 2h16.

³³ RUBENS, Carlos. **Pequena história das artes plásticas no Brasil**. São Paulo, Nacional, 1941; ACQUARONE, Francisco & VIEIRA, Adão de Queiroz. **Primores da pintura no Brasil** - I. 2ª Ed. Rio de Janeiro, [s.n.], 1942; CAMPOFIORITO, Quirino. *Op.Cit.*; LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro, Artlivre, 1988.

Costa. Não há notícias de que tenham seguido na carreira artística, mas foram alunos assíduos por alguns anos.³⁴

Henrique aparece na documentação pela primeira vez em 1892, assim como João. Eles são citados na lista dos alunos provenientes da casa da moeda.³⁵ Em 1894 é a vez de João aparecer numa ficha individual, matricula-se nos cursos de modelo figurado, desenho vivo e anatomia.³⁶ A ficha repete-se nos anos seguintes, porém o endereço de sua residência vai alterando-se, ano após ano, e a depender da data em que foi realizada a matrícula de cada um dos irmãos, seus endereços chegam a divergir no mesmo ano; eles passam da Rua Formosa à Rua D. Feliciano; no ano seguinte vão à Rua D. Julia e em 1898 estão à Rua Dr. Costa Ferraz.³⁷

A mudança constante de residência indica instabilidade. São endereços mais ou menos próximos ao centro da cidade, é provável que fossem habitações populares, os chamados cortiços, tão comuns no Rio de Janeiro desse período. Não por acaso o famoso “bota-abaixo” se dá nessa época, momento em que o então prefeito Barata Ribeiro

³⁴ Maria Timotheo da Costa faleceu no dia 26 de março de 1907, também encontrei a entrada de Jose Timotheo da Costa no porto de Nova York em 1921. Henrique Timotheo, por seu turno, aparece na lista dos funcionários da Casa da Moeda a pedir licença, consta-se que era gravador. Cf.: **A notícia**. 27 de março de 1907. p.3; **New York Passenger Arrives Lists (Ellis Island)**. 1 de janeiro de 1921. Disponível em: www.ellislands.org, acessado em 18 de novembro de 2015 às 16h04; **Diário oficial da União (DOU)**. 7 de julho de 1936.

³⁵ **Livro de Matrículas de alunos de livre frequência 1891-1894**. Arquivo Dom João VI, EBA, UFRJ. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJaoVI/>

³⁶ **Requerimento de matrícula nos cursos de livre frequência (RM) 1894**. Ficha de João Timotheo da Costa. Arquivo Dom João VI, EBA, UFRJ. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJaoVI/>

³⁷ **RM 1894**. Ficha de Henrique Timotheo da Costa. Arquivo Dom João VI, EBA, UFRJ; **RM 1895**. Ficha de Henrique Timotheo da Costa. Arquivo Dom João VI, EBA, UFRJ; **RM 1894**. Ficha de João Timotheo da Costa. Arquivo Dom João VI, EBA, UFRJ; **RM 1895**. Ficha de João Timotheo da Costa. Arquivo Dom João VI, EBA, UFRJ; **RM 1896**. Ficha de João Timotheo da Costa. Arquivo Dom João VI, EBA, UFRJ; **RM 1897**. Ficha de João Timotheo da Costa. Arquivo Dom João VI, EBA, UFRJ; **RM 1898**. Ficha de João Timotheo da Costa. Arquivo Dom João VI, EBA, UFRJ; **RM 1894**. Ficha de Maria Timotheo Costa. Arquivo Dom João VI, EBA, UFRJ; **RM 1895**. Ficha de Maria Timotheo Costa. Arquivo Dom João VI, EBA, UFRJ; **RM 1896**. Ficha de Maria Timotheo Costa. Arquivo Dom João VI, EBA, UFRJ; **RM 1897**. Ficha de Maria Timotheo Costa. Arquivo Dom João VI, EBA, UFRJ; **RM 1898**. Ficha de Maria Timotheo Costa. Arquivo Dom João VI, EBA, UFRJ. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJaoVI/>

colocou em prática um plano de demolição de cortiços em nome da higienização dos espaços [Fig.1.2.1].³⁸

Aqui temos uma pista de como os pais de Arthur, Jose Timotheo da Costa e Emília de Mesquita Timotheo, estavam cômescios de que matricular seus filhos numa instituição de ensino poderia tornar suas vidas menos instáveis. Foram aprendizes na Casa da Moeda antes disso. De lá é que foram levados à ENBA por Enes de Souza.³⁹ É sabido que essa sociedade não valorizava o trabalho manual, contudo ter ofício certo, saber ler e escrever são condições *si ne qua non* para os negros que nao quisessem serem tidos como vadios.

Arthur, João e seus irmãos seguiam o exemplo de seu avô materno, o maestro Henrique Alves de Mesquita [Fig.1.2.2]. Descrito como “mestiço” também teve uma estadia na França. Em 1857 rumou para cidade luz com o propósito de estudar no Conservatório de Paris, em seu regresso consolidou-se como um dos maestros de maior sucesso na cena musical brasileira do século XIX.⁴⁰

A única documentação que conecta diretamente Arthur e seu avô é o fato de, já na república, votarem na mesma secção eleitoral.⁴¹ Henrique é também descrito como o criador da expressão “tango brasileiro”. Seu nome era constantemente citado nos jornais. Quando adoentou-se e posteriormente com o seu falecimento encontramos várias notas a seu respeito, ou ainda a sua obra que continuava sendo executada sempre com uma

³⁸ A respeito do cabeça-de-porco ver a análise de Sidney Chalhoub, cf.: CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996. p.19.

³⁹ João Timotheo confidencia isso numa entrevista e reafirma a figura de Enes de Souza como um “mecenas” para os jovens artistas de seu período. Vide: COSTA, Angyone. **A inquietação das abelhas: o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro, Pimenta de Mello & Cia., 1927.

⁴⁰ Cf.: **Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular**. 2ª ed. São Paulo, Art Editora/ Publifolha, 1998.

⁴¹ **Diário Oficial da União (DOU)**. 27/01/1906.

menção ao saudoso maestro.⁴² Acredito que é possível pensar nessa personagem como uma figura que influencia Arthur e seus irmãos a tentarem a carreira artística, seja pela sua postura intelectual ou ainda pela forma como abordava os temas em suas obras.

Chamou-me a atenção uma canção de Henrique Alves, ou “Henry de Mesquita”, como aparece em um cartaz de um evento na França. É “Batuque Característico”.⁴³ Não irei arriscar uma análise propriamente formal da música, posto que me falte formação e jeito para tal. Contudo não posso deixar de mencionar sua letra, que transcrevo parcialmente:

Martha, meu amor,
ouve o teu cantor!

Não sinto o negro crime
da escravidão,
nem quanto Zambi exprime
de maldição
mas sinto a dor que oprime
meu coração
ao me lembrar de ti!⁴⁴

É a história de um romance entre um africano e uma moça, não se sabe se branca ou negra, nacional ou estrangeira, Martha é seu nome. Há um cartaz da peça, publicado em 1894, que representa a cena [Fig.1.2.3]. Podemos ver um amontado de pessoas, claramente populares. Os protagonistas são o casal ao centro, o rapaz tem a pele escura e traços negroides, a camisa e calça têm as mangas arregaçadas, está descalço. Da mesma forma encontra-se a moça, Martha. Tem-se a impressão que ela também tenha a pele

⁴² O colunista Alcide Vecchio define-o, juntamente com Carlos Gomes, como: “(...) músicos de grande merecimento, ambos mestiços mas de cruzamentos diversos, sem fazer a precisa seleção”. No artigo o autor estava argumentando que quando se vai analisar uma artista no Brasil, seja escritor, música ou o que for é necessário levar o componente “étnico” em conta. VECCHIO, Alcide. In **Jornal do Brasil**. 27 de junho de 1900, p.1.

⁴³ Há uma versão dessa música executada pelo grupo Art Metal Quinteto. Cf.: Art Metal Quinteto. Batuque Característico, 5’11”. In **Henrique Alves de Mesquita: Músico do Império do Brasil**. 2013. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3pA02l0VWV2Z6WVT4Dn38n>, acessado em 18 de novembro de 2015, às 20h52.

⁴⁴ PAIXÃO CEARENSE, Catullo. **Cancioneiro popular de modinhas brasileiras**. Rio de Janeiro, Livraria do Povo, Quaresma & C., 1908. pp.34-38.

negra, embora mas clara do que a do rapaz, dito africano. A confirmação chega quando notamos o homem que batuca à esquerda. É a única personagem fora os dois protagonistas, cujo desenho não está inacabado e, visivelmente, ele é branco; seja pelo nariz adunco, a pele clara ou mesmo por calçar chinelos. Ao canto superior esquerdo da imagem temos dois círculos que trazem os perfis dos protagonistas em close. A junção entre melodia, letra e desenho apresentam uma peça que enxerga os negros positivamente. Tal qual os netos pintores o fariam mais adiante.

Arthur Timotheo aparece como matriculado pela primeira vez em 1899. Consta-se sua filiação e ainda descobrimos que aquela altura sua mãe já havia falecido.⁴⁵ Foi inscrito na aula de desenho figurado, relativo ao curso geral. Depois teria professores como Zeferino da Costa, Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli.⁴⁶ Todos grandes nomes na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) que mais tarde se converteria à ENBA.⁴⁷

Diz-se que, porém, antes de entrar na dita escola frequentou o atelier do cenógrafo Orestes Coliva.⁴⁸ Numa consulta aos jornais cariocas do período, consegui descobrir que

⁴⁵ **RM 1899.** Ficha de Arthur Timotheo da Costa. Arquivo Dom João VI, EBA, UFRJ. Disponível em: <http://docvirt.com/MuseuDJaoVI/>

⁴⁶ RUBENS, Carlos. *Op. Cit.*

⁴⁷ Em 1890 deu-se a reforma dessa instituição de ensino, contudo, como relata Camila Dazzi, esse assunto ainda não foi abordado com o devido interesse pela historiografia da Academia de Belas Artes. Cf. DAZZI, Camila. *Op. Cit.* p.112. Sobre esses pintores cf.: ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil** - I. São Paulo, Fundação Djalma Guimarães/Instituto Walther Moreira Salles, 1983; COSTA, Richard Santiago. **O corpo indígena ressignificado: Marabá e O último Tamoio de Rodolfo Amoedo, e a retórica nacionalista do final do Segundo Império.** Dissertação (Mestrado em História). IFCH-UNICAMP, 2013; MACHADO, Arnaldo. **Aspectos de marinha na obra de João Zeferino da Costa.** Rio de Janeiro: ABM, 1984; CHIARELLI, Tadeu. Rodolfo Amoedo. In **Arte internacional brasileira.** São Paulo, Lemos, 1999; COSTA, Angyone. *Op.Cit.*; PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III.** (Org.) Otilia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo, Edusp, 1998; DUQUE, Gonzaga. **A Arte brasileira.** Campinas, Mercado de Letras, 1995; DUQUE, Gonzaga. **Contemporâneos: pintores e escultores.** Rio de Janeiro, Tipografia Benedicto de Souza, 1929; BERNARDELLI, Henrique. **Uma coleção de desenhos.** São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1976; DAZZI, Camila. **Relações Brasil-Itália na arte do segundo oitocentos: estudo sobre Henrique Bemardelli (1880 a 1890).** Tese (Doutorado em História). IFCH-UNICAMP, 2006.

⁴⁸ CAMPOFIORITO, Quirino. *Op. Cit.* Oreste Coliva nasceu na Itália, não se sabe exatamente a data, mas fato é que em 1873 já encontramos notícias suas trabalhando como cenógrafo. Cf. FERREIRA, Athos

Orestes trabalhou nas seguintes peças: O Conde de Monte Christo (1885), Mercurio (1887), O Conde de Monte Christo (1890), A tentação (1892), Pontos nos ii (1895), João José (1896), Os filhos do capitão Grant (1896), Os dois abandonados (1897), O jagunço (1898), O relógio de Lucerno (1898).

É provável que Arthur tenha participado das peças a partir de 1892, quando já contava com dez anos de idade. Nos títulos temos autores como Júlio Verne e Alexandre Dumas, uma grande escola para um garoto. *O Jagunço*, por exemplo é uma revista que tratava de temas sociais da maior importância. Referia-se aos acontecimentos de 1897, isto é, à Guerra de Canudos.⁴⁹ “Guerra, guerra, guerra, guerra. Que é dever de patriotismo. Defender a nossa terra. Contra o negro fanatismo!”; com essas palavras é que Arthur Azevedo terminava sua sátira, visivelmente, pró-governo. Mais adiante Arthur Azevedo torna-se amigo dos irmãos Chambelland, a outra dupla de irmãos pintores de quem Arthur e João eram bastante próximos. E Arthur Azevedo passou à direção do Teatro Joao Caetano, no qual Arthur Timotheo viria a pintar o pano de boca para sua reinauguração [Fig.1.2.4].

Em geral costuma-se a associar essa fase de sua formação ao seu aprendizado técnico, contudo julgo que não é fantasioso dizer que assistir a essas peças influenciaram em sua formação cultural. Essas peças fizeram parte da formação intelectual do artista. Em “Ziza no Ateliê” fica comprovado o apreço que o pintor nutria pela leitura, é possível portanto afirmar que nessa fase dava seus primeiros passos nessa direção. [Fig.3.6.9].

Damasceno. **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul**. Globo, 1971. pp. 258-262. Também encontrei uma menção a isso numa nota de jornal, na ocasião que Arthur Timotheo estava pintando o pano de boca do Theatro São José. Cf.: **Jornal do Brasil**. 27 de outubro de 1902, p.3.

⁴⁹ O teatro de revista foi um dos gêneros mais populares no período. Seu início remonta ao ano de 1859 quando “*As Surpresas do Sr. José da Piedade*”, de Justiniano de Figueiredo Novaes fora apresentada. CF.: VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista*. In **O Teatro Através da História**. Vol.2. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1994; SICILIANO, Tatiana Oliveira. **O Rio de Janeiro de Artur Azevedo**. Rio de Janeiro, Mauad, 2014. p. 111.

Fig. 1.2.6 - Arthur Timotheo da Costa. Antes da Aleluia, 1907. Óleo sobre tela. 185,4 × 215,5 cm. Museu de Belas Artes. Reprodução fotográfica desconhecida.

1.3 – Cidadania, classe e cor

- O senhor Cândido de Oliveira (o interrompe):
- Não há mais libertos, são cidadãos brasileiros
- O senhor Barão de Cotegipe:
- São libertos, mas direi, se quiser, ate que são ingleses (risadas).
- Eu uso o termo próprio.⁵⁰

Arthur Timotheo da Costa nasceu num período de ebulição política e de grandes transformações sociais; à altura em que a lei áurea entrou em vigor, era uma criança na tenra idade – antes que atingisse a puberdade viriam ainda a proclamação da república e o

⁵⁰ Repito aqui a epígrafe utilizada por Hebe Maria Mattos e Ana Maria Rios. Cf.: RIOS, Ana Maria & MATTOS, Hebe Maria. “Para além das senzalas: campesinato, política e trabalho rural no Rio de Janeiro pós-abolição”. In CUNHA, Olivia Maria Gomes da & GOMES, Flavio dos Santos. **Quase-cidadão**. Histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil. Rio de Janeiro, FGV, 2007.

“bota-abaixo”. Timotheo somente afastou-se da capital nacional temporariamente, entre 1908-1911, dois anos após o fim do mandato de nosso Haussmann.⁵¹ O artista residia à cidade no momento em que as transformações urbanísticas aconteceram; elas, que são origem e decorrência de negociações políticas e de crescentes tensões sociais no meio urbano.

O 13 de maio é fruto da convergência de interesses de diferentes sujeitos descontentes com o sistema escravista, sobremaneira pelas desordens nas senzalas que, dentre outras coisas, frustrou as expectativas dos senhores que esperavam serem indenizados pelo Estado (senão em espécie ao menos em serviços).⁵²

A situação que presenciamos na epígrafe continua a ser comum por muito tempo. É muito frequente encontrar em documentação oficial o termo “liberto” ou “ingênuo” após 1888 para referir-se às pessoas de escura epiderme.⁵³ Isso é sintomático. Significa que nessa sociedade as pessoas negras, ainda que tenham deixado de ser mercadoria juridicamente, tenham se tornado cidadãos têm de enfrentar uma série de obstáculos para reafirmar essa condição, constantemente. As expectativas de libertos e ex-senhores eram opostas.

Arthur Timotheo não estava imune à discriminação racial e a deliberada política de marginalização da população negra em curso, pelo contrário, estava no olho do furacão e, tal qual se avô, não se furtou a debater esses temas por meio de sua obra.⁵⁴

⁵¹ Durante a primeira república os prefeitos eram nomeados pelo presidente de província.

⁵² RIOS, Ana Maria & MATTOS, Hebe Maria. *Op. Cit.* p. 56.

⁵³ A depender da região isso poderia variar, o contexto baiano adota o termo “novo cidadão”. Cf.: PEREIRA, Alexandra Carvalho Santana de. **Aloisio Resende: um poeta negro voltado contra o destino.** Feira de Santana (1900-1941). Dissertação (Mestrado em Estudos étnicos e Africanos). Salvador. FFCH-UFBA, 2009. p.10.

⁵⁴ As elites, de forma geral, propunham o branqueamento como caminho. O termo “elite”, admito, é vago, mas ao mesmo tempo agrega uma série de forças sociais ecléticas e dominantes que para atingir seus objetivos mobilizavam discursos e adotavam posturas muito parecidas. Essa sensação se torna mais

Para a compreensão das questões que essa tese se dispôs a responder vou fazer uma incursão por temas que são comuns a experiência de vida quotidiana de qualquer pessoa negra que tenha vivido no Rio daquele período.⁵⁵ Meu propósito, a partir daqui, é recobrar o contexto histórico em que Timotheo nasceu, cresceu e desenvolveu sua personalidade. Ele, assim como sua obra, são invenções de seu tempo, forjados em meio a um sistema cultural e força sociais disponíveis, isto é, tornam-se mais inteligíveis na medida em que reunimos conhecimento sobre sua época; os temas que elege, a forma como os aborda... possuem vinculação imediata com essas estruturas, com essa cidade em transformação.

Classe, cor e cidadania são temas que trafegam conjuntamente nessa sociedade. O grau de cidadania, isto é, a probabilidade do sujeito (ser)sentir-se integrado socialmente é uma relação diretamente ligada a essas variáveis. Nas páginas seguintes meu intento será contextualizar nossa personagem historicamente, discutir temas e questões que não são óbvios quando notamos a sua obra, despidos de qualquer outra informação a seu respeito, mas que necessariamente afetaram sua vida.

1.4 – Sobre a abolição e vadiagem

A abolição da escravatura é o maior acontecimento da vida política nacional de todo o século XIX. Não porque muitos escravos tenham sido libertados nessa data, como

palpável quando acompanhamos episódios concretos dessa política sendo posta em exercício. Sugiro ao leitor que veja como se acirraram os ânimos no debates relativos à tentativa de proibição da entrada de negros no país em 1921. Cf.: GOMES, Tiago de Melo. “Problemas no paraíso: a democracia racial brasileira frente à imigração afro-americana (1921)”. In **Estudos afro-asiáticos**. Vol.25, No.2. Rio de Janeiro, 2003.

⁵⁵ Prefiro não correr o risco de generalizar o contexto pós-abolição para os demais recantos do país, haja vista que hoje temos uma historiografia cada vez mais consolidado que mostra que não necessariamente temas que são relevantes para o contexto do sudeste o são para o Nordeste ou o Norte do país, por exemplo.

se pensa comumente, quando na verdade a maioria já havia *conquistado* a liberdade antes, por meio das possibilidades que a situação permitia.⁵⁶ É um evento de enorme força simbólica e é bastante concorrida.⁵⁷

Em 1882, quando Arthur Timotheo nasceu, o sistema escravista dava seus últimos suspiros. A historiografia contemporânea que aborda o tema entende esse evento como saldo da convergência de interesses de diferentes sujeitos descontentes com o sistema escravista, sobremaneira pelas ações dos negros, fossem esses escravos, libertos ou qualquer outra categoria jurídica que lhes fora imputada.⁵⁸

A abolição da escravatura é um evento cuja autoria e significados começam a ser gestados antes mesmo de sua concretização. A crônica sobre o escravo Pancrácio, de autoria de Machado de Assis, delineia esse processo com humor e a ironia que lhe são habituais.⁵⁹ Ao revelar-nos que alforriou seu escravo pouco antes dos debates da abolição, o cronista, para além da constrangedora comicidade, estava relatando uma situação corriqueira. A leitura de um jornal dos grandes centros escravistas da década de

⁵⁶ ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. *Op. Cit.*

⁵⁷ SCHWARCZ, Lília Katri Moritz. “Dos males da dádiva: sobre as ambiguidades no processo da abolição brasileira.” In CUNHA, Olivia Maria Gomes da & GOMES, Flavio dos Santos. *Quase-cidadão. Op. Cit.* pp. 23-54.

⁵⁸ É válido lembrar que para além de escravos e libertos haviam inúmeras categorias. Uma pessoa negra que nascesse em 1882 como Timotheo poderia ser escrava, liberta (condicional ou não, depende da forma como a alforria foi adquirida), ingênua (cuja liberdade adquirida na pia batismal também trazia condições) ou africano-livre (uma aberração jurídica inventada para designar aqueles africanos que comprovadamente chegaram ao país após 1850). Sobre alforrias vide: EISENBERG, Peter. “A Carta de alforria e outras fontes para estudar a alforria no século XIX”. In **Homens Esquecidos: escravos e trabalhadores livres no Brasil – Séculos XVII e XIX**. Campinas, Editora da UNICAMP, 1989. pp. 245-252; MARQUESE, Rafael de Bivar. “A dinâmica da escravidão no Brasil Resistência, tráfico negreiro e alforrias, séculos XVII a XIX”. In **Novos estud. – CEBRAP**. No.74. São Paulo, Mar. 2006; sobre africanos livres vide: MAMIGONIAN, Beatriz Galotti. “Revisitando a ‘transição para o trabalho livre’: a experiência dos africanos livres”. FLORENTINO, Manolo. (Org.) **Tráfico, Cativo e Liberdade: Rio de Janeiro, séculos XVII-XIX**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

⁵⁹ A despeito de ter sido por muito tempo acusado de “renegar suas origens” ou absenteísmo político, hoje nos parece claro que Machado estava profundamente interessado em discutir os problemas de seu tempo. Sobre esse debate conferir: PINHEIRO, Marta Passos. “Machado de Assis Cronista: “Bons Dias!” no avesso da república”. **Rev. Let.**, São Paulo. Vol.52, No.2. Jul-Dez 2012. pp.133-145. Sobre a crônica cf.: ASSIS, Machado de. Bons dias. 5 de abril de 1888. In **Gazeta de Notícias**, 5 de abril de 1888.

1880 sempre nos revela várias novas alforrias diariamente. O nome completo do(a) senhor(a), acompanhado do nome do ex-escravo (em geral sem sobrenome) e a condição da alforria (se onerosa, condicional etc) seguiam a liturgia do rito. É o que se verifica, literalmente, às vésperas da abolição. A classe senhorial agonizava, mas tinha poder de reorganização. Machado é bastante descrente quanto a uma real mudança nas relações de trabalho num nível mais profundo; a ênfase na verticalidade da relação conecta-se, em certo sentido, ao mesmo sentimento expresso na cínica fala do Barão de Cotegipe que aparece na epígrafe deste capítulo.

Contribuíram para esse cenário as revoltas coletivas, insurreições e fugas – cada vez mais corriqueiras nos anos de 1880 – o crescente apoio popular e as ações do movimento abolicionista. As “desordens nas senzalas” foram fundamentais para o fim do regime, seu sucesso frustrou as perspectivas dos senhores de que seriam indenizados pelo Estado (senão em espécie ao menos em serviços).⁶⁰

A fala do Barão de Cotegipe é uma entrada interessante para esse universo mental. O chiste indica a incredulidade do congressista de que esses sujeitos tornaram-se, da noite para o dia, cidadãos plenos de direito, ou ainda, suas dúvidas quanto ao cumprimento da lei. Chamá-los ironicamente de ingleses revela seu mal juízo a seu respeito, seus preconceitos e ressentimentos senhoriais, compará-los genericamente a europeus é afastá-los da civilidade e da aposta dos “nacionais” como primeira opção de mão-de-obra. Ato

⁶⁰ RIOS, Ana Maria & MATTOS, Hebe Maria. “Para além das senzalas: campesinato, política e trabalho rural no Rio de Janeiro pós-abolição”. In CUNHA, Olivia Maria Gomes da & GOMES, Flavio dos Santos. **Quase-cidadão**. *Op. Cit.* p. 56. Na prática os senhores foram indenizados, não oficialmente, muito menos pelo Estado, mas pelos próprios libertos. A taxa de alforrias condicionais às vésperas da abolição atinge cifras expressivas. Cf.: EINSEBERG, Peter. *Op. Cit.*; MENDONÇA, Joseli. **Entre a mão e os anéis**: a lei dos sexagenários e os caminhos da abolição no Brasil. 2ª Ed. Campinas, Ed da Unicamp, 2008.

falho ou não, é sinal de que os negros, que cobraram a sua liberdade, a sua cidadania a duras penas não teriam vida fácil a partir daí.

A assinatura da lei áurea foi recebida com entusiasmo por grande parte da população. As comemorações foram efusivas. Lima Barreto relata suas memórias do ocorrido. Segundo ele:

Havia uma imensa multidão ansiosa, com o olhar preso às janelas do velho casarão. Afinal a lei foi assinada e, num segundo, todos aqueles milhares de pessoas o souberam. A princesa veio à janela. Foi uma ovação: palmas, acenos com lenço, vivas... Fazia sol e o dia estava claro. Jamais, na minha vida, vi tanta alegria. Era geral, era total; e os dias que se seguiram, dias de folganças e satisfação, deram-me uma visão da vida inteiramente festa e harmonia.

Houve missa campal no Campo de São Cristóvão. Eu fui também com meu pai; mas pouco me recordo dela, a não ser lembrar-me que, ao assisti-la, me vinha aos olhos a “Primeira Missa”, de Vítor Meireles. Era como se o Brasil tivesse sido descoberto outra vez... Houve o barulho de bandas de música, de bombas e girândolas, indispensável aos nossos regozijos; e houve também préstitos cívicos. Anjos despedaçando grilhões, alegorias toscas passaram lentamente pelas ruas. Construíram-se estrados para bailes populares; houve desfile de batalhões escolares e eu me lembro que vi a princesa imperial, na porta da atual Prefeitura, cercada de filhos, assistindo àquela fieira de numerosos soldados desfilar devagar. Devia ser de tarde, ao anoitecer.⁶¹

Lima Barreto era um ano mais velho que Arthur Timotheo, que também pode ter testemunhado o ocorrido na companhia de seu pai, tal qual o pai do escritor. E a memória afetiva seria disso bem próxima. Interessante notar que Lima Barreto associa o evento ao quadro de Vitor Meirelles, isso suscita a dimensão da importância do evento e do caráter mítico que ele carregava.

⁶¹ BARRETO, Lima. “Maio”. In **Gazeta da tarde**. 04 de maio de 1911.

Fig. 1.4.1 – Antonio Luiz Ferreira. Missa campal celebrada em ação de graças pela Abolição da escravatura no Brasil. 17/05/1888. Rio de Janeiro. Acervo IMS.

A fotografia da Missa Campal ilustra a grandiloquência que o governo imperial queria dar ao evento [Fig.1.4.1]. O foco da imagem está ajustado para um pequeno palco, neste enxergamos com maior nitidez a Princesa Isabel, ladeada por seu esposo, o Conde d'Eu, alguns ministros tais como Rodrigo Silva (Ministro das Relações e exteriores e, juntamente com a princesa, um dos assinantes da lei), Jose Fernandes da Costa Pereira Junior (Ministro dos Negócios do Império), membros do clero (alguns negros), jornalistas, o abolicionista José do Patrocínio, o pintor e caricaturista Angelo Agostini e o escritor Machado de Assis [Fig.1.4.2; fig.1.4.3].

Fig.1.4.2 – Antonio Luiz Ferreira. Missa campal celebrada em ação de graças pela Abolição da escravatura no Brasil. Detalhe. 17/05/1888. Rio de Janeiro. Acervo IMS.

O restante da cena expõe um grande número de populares anônimos. Ao fundo avistamos um pequeno espaço sendo ocupado pela cavalaria;

conseguimos perceber algumas negras faces que se fizeram presentes; alguns, sem saber que estavam sendo fotografados, possuem o semblante mais descontraído, outros apreensivos tentam enxergar o que se passa no palco principal, e ainda há aqueles que cientes da presença do fotógrafo nos encaram com mais parcimônia.

Fig.1.4.3 – Antonio Luiz Ferreira. Missa campal celebrada em ação de graças pela Abolição da escravidão no Brasil. Detalhe. 17/05/1888. Rio de Janeiro. Acervo IMS.

A cobertura da imprensa, de forma geral, não titubeia em apontar quem seriam os responsáveis pela abolição. A abolição mal acabara de acontecer e já havia sujeitos reivindicando sua autoria:

O projeto, consignado na Fala do Trono, passou em ambas as casas do Parlamento, em menos de uma semana, no meio de ovações e debaixo de uma chuva de flores.

Acaba o país de presenciar o maior revolução social e econômica, de que dão notícia os anais da História Pátria.

E essa revolução, ao invés do que se deu na antiguidade e nos tempos modernos, consumou-se sem derramar uma gota de sangue, sem arrancar uma lágrima de dor!

As lágrimas que correram foram lágrimas de benção e redenção, a orvalharem a mão augusta que acaba de abrir de par em par as portas da posteridade, ao lavrar o decreto que declara que no Brasil só há homens livres e iguais.⁶²

Mas também havia vozes que julgavam os possíveis efeitos da abolição, com interpretações um tanto quanto esdrúxulas:

Os ódios de raça, as separações pela cor, já há muito, desapareceram dos nossos costumes, onde o homem pelo merecimento sobressai e pode conquistar as altas posições sociais, seja ele um branco ou um negro.

⁶² **Correio Paulistano**, 15 de maio de 1888. p.1.

Como e por quem foi feita a abolição dos escravos? É inútil investigar. Ela foi feita pelo povo brasileiro, pela coletividade, como todas as grandes coisas, que não perecem na humanidade.⁶³

Em julho de 1888 uma discussão ganhava importância na Câmara dos Deputados: a lei de repressão à vadiagem. Essa lei previa a criação de mecanismos de controle do trabalho e do trabalhador, em especial aquele recém-egresso da escravidão.

Na sessão ocorrida no dia 21 de julho daquele ano, mais precisamente, disse o deputado Lacerda Werneck, citando o também deputado Dr. Pacifico Mascarenhas:

Requeiro que, por intermédio do Sr. Ministro da Justiça, seja esta Câmara informada se tem notícias de roubos e assaltos praticados em diversos lugares por libertos, e que providências tem tomado para evitar a reprodução de semelhantes fatos”.⁶⁴

Nota-se aí certo temor de que a lei áurea redundasse em desgoverno e colocasse a ordem vigente em cheque. Essa fala, assim como toda a discussão que percorre essa data, trazem o medo como combustível.⁶⁵ No pior dos cenários teriam de ceder, cada vez mais, na negociação com esses sujeitos a quem se reconhecia alteridade apenas na superfície da oratória. O mesmo Lacerda Werneck vai desenvolver esse raciocínio, referindo-se a um caso que pode acompanhar mais de perto:

Custeada por cento e tantos escravos que viviam satisfeitos, porque não era possível que houvesse quem excedesse a H. Lhameyer nos cuidados e solicitude pela sorte de seus escravos. Tudo naquele estabelecimento respirava alegria e conforto: a hospitalidade estava em relação com o pessoal, com os edifícios, com o belo jardim, com as rosas e camélias, com as alamedas, etc.

Os libertos resolveram continuar nos trabalhos, mas um belo dia desapareceram em sua quase totalidade, ficando apenas meia dúzia de estropiados, que não puderam acompanhar os retirantes.

(...) o bosque desapareceu, as rosas e as camélias (riso) daquele belo jardim murcharam e transformaram-se em goivos, e aquela digna senhora,

⁶³ **Jornal do Recife**, 17 de maio de 1888. p.1.

⁶⁴ **Anais da câmara dos Deputados**, 1888. Vol.3, p. 230.

⁶⁵ Em *Onda Negra Medo Branco* Célia Marinho Azevedo mostra-nos como operava o medo em sua dimensão histórica. Intenta estudar o imaginário da elite sobre os negros ao longo do século XIX. De certa forma isso vai repercutir na história de Tia Josefa, já no pós-abolição, que a autora reconta no início de sua narrativa. Acredito que se trate da mesma questão nesse caso, é o medo acumulado historicamente que vemos nas falas aqui citadas. C.f.: AZEVEDO, Célia Marinho. *Op. Cit.*

rodeada de suas interessantes filhas, todas elas dotadas da mais apurada educação, distribuíram entre si, com grande resignação e coragem, o serviço da casa, inclusive o preparo da alimentação para os próprios estropiados.

Ora, senhores, exemplos desta ordem, em um país como o nosso, em que todo o trabalho era feito por outra classe, são, realmente dignos, não do desdém do governo, mas de sua séria meditação.

Não é o trabalho que alvita e nem disso me estou queixando: é a sua maneira brusca e violenta desta deslocação de profissões e de hábitos, nivelando-se todas as classes de um dia para outro. Muitos escravos ficaram nas fazendas, muitos libertos, quero dizer. Eles que me perdoem, se uma vez ou outra troco-lhes a condição(...).⁶⁶

No primeiro parágrafo o deputado desenha um cenário pacato e sem conflitos; destaca uma suposta gratidão que os ex-escravos teriam com sua ex-senhora, o que, a seu ver, não seria sem motivo. Essa os atendia com cortesia e bons modos, faculdades que bem cultivava. Porém, de supetão e intempestivamente, os “libertos” resolveram que essa vida já não era suficiente. Abandonaram-na. Os motivos não são esclarecidos, tampouco parecem interessá-lo, já que sua omissão realça o caráter de irracionalidade e ingratidão. Para além da maneira freyriana com que descreve a relação entre senhores e escravos, e a realidade comovente daquelas que, veja o leitor, passaram a trabalhar de uma hora a outra, o deputado mostra-se especialmente preocupado. Atemoriza-lhe a possibilidade de que um caso isolado convertesse-se em regra. Credita a esse último ato um potencial modificador sobre-estimado. Seu discurso ignora as múltiplas experiências envolvendo escravidão e liberdade vivenciadas por esses sujeitos durante os anos em que o cativeiro formal existiu no país.⁶⁷ A insistência na ruptura é uma opção política e retórica. A frase final em que “erra” a condição dos sujeitos a quem se estava referindo evoca a

⁶⁶ Idem. p.231.

⁶⁷ A respeito do tema, sobretudo na segunda metade do XIX, vide, por exemplo: EINSENBERG, Peter Louis. *Op. Cit.*; MACHADO, Maria Helena Pereira de Toledo. **O plano e o pânico: os movimentos sociais na década da Abolição**. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP: Editora da UFRJ: EDUSP, 1994; GRINBERG, Keila. **Liberata: a lei da ambiguidade: as ações de liberdade da Corte de Apelação do Rio de Janeiro no século XIX**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994; XAVIER, Regina Célia Lima. **A conquista da liberdade: libertos em Campinas na segunda metade do século XIX**. Campinas, Editora da UNICAMP/CMU, 1996; MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti. *Op. Cit.*; CHALHOUB, Sidney. **A força da escravidão**. *Op. Cit.*

teatralidade de sua performance e um desejo de permanência das relações em sua verticalidade.

A resposta imediata a essa questão foi a criação da lei de repressão à ociosidade.⁶⁸ Trata-se da criação de dispositivos legais que cerceiam, sistematicamente, práticas sociais. O código penal, sancionado em 1890, dispensa à vadiagem a imputação de contravenção. A legislatura assim o caracteriza:

(...) deixar de exercitar profissão, ofício, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meio de subsistência e domicílio certo em que habite, prover à subsistência por meio de ocupação proibida por lei e manifestamente ofensiva da moral e dos bons costumes.⁶⁹

A consequência mais ou menos imediata desse artigo foi a possibilidade do poder público controlar o perímetro a ser frequentado pelas classes baixas, o que, com obviedade, abrange em grande medida a população egressa da escravidão. Daí vem a instabilidade a que me referia à família de nosso protagonista. A constante mudança de endereço não era vista com bons olhos pela polícia.⁷⁰ Devia presenciar a ação da ronda policial com frequência [Fig.1.4.4]. Isso pode ser o motivo de Arthur posteriormente ter pintado um “vadio”, ou um “13 de maio”, e de maneira tão peculiar, exaltando a humanidade da personagem [Fig.6.2.16]. Em outro contexto Archibald Motley Jr., o pintor africano-americano defendia que retratar essas personagens era “um meio de

⁶⁸ Sobre esse debate cf.: CHALHOUB, Sidney. **Lar, trabalho e botequim**: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da *belle époque*. 2ªEd. Campinas, Editora da Unicamp, 2001.

⁶⁹ **Código Penal Brasileiro** (Decreto n. 847 de 11 de outubro de 1890) comentado por Affonso Dionysio Gama. São Paulo: Saraiva e Cia. Editores, 1923. Apud: GARZONI, Leric de Castro. **Vagabundas e Conhecidas: novos olhares sobre a polícia republicana** (Rio de Janeiro, início século XX). Campinas. Dissertação (Mestrado em História). IFCH, UNICAMP, 2005. p.12.

⁷⁰ Cristiane Regina Miyasaka demonstra que exatamente nesse período nos processos de contravenção de vadiagem, em 70% dos casos em que há endereço como informação disponível, os acusados residiam no local a menos de um ano. Cf.: MIYASAKA, Cristiane Regina. “Trabalhadores e o espaço urbano: reflexões a partir da experiência dos suburbanos cariocas (início do século XX)”. In **Anais do XXI Encontro Estadual de História: Trabalho, Cultura e Memória**. Campinas, 2012.

adquirir respeito e orgulho racial.” Guardadas as devidas proporções é o que acontece aqui.⁷¹

Os processos de contravenção de vadiagem, sobretudo nos grandes centros urbanos, mostra-nos uma história do controle e reorganização dos espaços públicos a partir da do encarceramento, da intimidação, da suspeição generalizada e da restrição das canchas de sociabilidade caras a essa população, as “classes perigosas”, assim como de suas estratégias de enfrentamento com a vida.⁷²

1.5 – Modernização (?)

A obsessão de Buenos Aires sempre nos perturbou o julgamento das coisas. A grande cidade do Prata tem um milhão de habitantes; a capital argentina tem longas ruas retas; a capital (...)Argentina não tem pretos; portanto, meus senhores, o Rio de Janeiro, cortado de montanhas deve ter largas ruas retas; o Rio de Janeiro, num país de três ou quatro grandes cidades, precisa ter um milhão; o Rio de Janeiro, capital de um país que recebeu durante quase três séculos milhões de pretos, não deve ter pretos. [...] O Rio civiliza-se!⁷³

O tom mordaz de Lima Barreto, mais uma vez ele, oferece-nos a medida do que se tratava essa empreitada travada pelas elites. Não há lugar para “pretos”, diz o autor, sem rodeios. Como vimos há pouco, a repressão à vadiagem foi a primeira medida tomada pelo poder legislativo rumo à civilidade. Frequentemente essas medidas estavam associadas a ações coetâneas. No caso carioca, mormente, às reformas urbanas. Sua

⁷¹ Livre tradução do autor. Apud: **Mooney Ann M. Archibald J. Motley Jr.** Petaluma, California: Pomegranate Communications, Inc. 2004.

⁷² Sobre a questão do negro como suspeito cf.: TÍEDE, Livia Maria. *Op. Cit.* ; e sobre vadiagem no pós-abolição: GARZONI, Lerice. *Op. Cit.*; SANTIAGO, Silvana. **Tal Conceição, Conceição de Tal:** Classe, gênero e raça no cotidiano de mulheres pobres no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicana. Dissertação de mestrado em História, IFCH-UNICAMP, Campinas, 2007; AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. **Pós-abolição e cotidiano:** ex-escravos, ex-libertos e seus descendentes em campinas (1888-1926). São Paulo, Alameda Editorial, 2013.

⁷³ BARRETO, Lima. Vida urbana, 26 de janeiro de 1915. Disponível em www.dominipublico.gov.br/download/texto/bn000161.pdf. Acessado em 20 de dezembro de 2012.

implicação, para o conjunto mais pobre da população, reside em sua remoção do centro da cidade. Era o “bota-abaixo”!⁷⁴ Diante disso restava a esses sujeitos duas opções: voltar à zona rural ou ocupar os subúrbios e meandros disponíveis, de forma quase sempre improvisada e desvalida.⁷⁵

Mais do que a restrição da circulação espacial, o combate aos ditos “vadios” anuncia uma aspiração de gerência sobre todos os âmbitos da vida dos trabalhadores. É um discurso que se coaduna muito bem ao higienista.⁷⁶ Descobre nesse último justificativas pretensamente científicas para as diversas ingerências nas escolhas desses sujeitos. Dessa junção é que nasce o processo de revitalização e oxigenação das áreas citadinas centrais, onde a intervenção do poder público deu-se com maior seiva.⁷⁷

Ser negro na *belle époque* carioca, portanto, passava por estar atento a todas essas variáveis. Significava conviver com a necessidade de compor na hora, de se reinventar quotidianamente a fim de esquivar-se dos tentáculos das exigências da vida coeva, da destruição modernizadora e excludente.

Esse é um tema que, novamente, deve ter acertado Arthur e sua família, suas redes de sociabilidade. Digo isso porquanto tais coisas andem juntas. Se possuíam dificuldade

⁷⁴ O termo “bota-abaixo” é uma expressão de época que refere-se ao processo de demolição de habitações coletivas populares existentes no centro do Rio de Janeiro, vulgarmente tidas por “cortiços”. A esse respeito cf.: ROCHA, Oswaldo Porto. **A era das demolições:** cidade do Rio de Janeiro 1870-1920. Contribuição ao estudo das habitações populares: Rio de Janeiro, 1886-1906. 2ªEd. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1995.

⁷⁵ Sobre esse conturbado período da história carioca conferir o estudo de Sidney Chalhoub: CHALHOUB, Sidney. CHALHOUB, Sidney. **Cidade Febril:** Cortiços e epidemias na corte imperial. Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 1996.

⁷⁶ Higienismo é uma doutrina que nasce no seio do liberalismo. Consiste na confusão entre vida social e saúde pública, é aí que ocorrem as primeiras intervenções do saber médico massivamente na saúde das classes baixas. O livro que faz a síntese desse pensamento é “A miséria do povo, mãe de enfermidades” de Johann Peter Frank. Sobre as políticas públicas sanitaristas na primeira república cf.: SANTOS, Luiz Antonio de Castro. “O pensamento sanitarista na Primeira República: Uma ideologia de construção da nacionalidade”. In **Dados:** Revista de Ciências Sociais. Rio de Janeiro. Vol.28, No.2, 1985. pp.193-210.

⁷⁷ Sobre o discurso médico cf.: CHALHOUB, Sidney. **Cidade Febril.** Op. Cit. RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar:** a utopia da cidade disciplinar, Brasil 1890-1930. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985.

de manter o endereço, também devem ter sido expulsos do centro da cidade. O bota-abaixo os afetara diretamente. Essa política não se restringia apenas à habitação, englobava aos espaços de sociabilidade, aos botequins.

Em suas memórias Luiz Edmundo chega a citar um caso que envolve Arthur Timotheo, numa “(...) época de muita mocidade e pouquíssimo dinheiro”.⁷⁸ Segundo o escritor Arthur e seu amigo, o pintor Helios Seelinger, foram almoçar no “Zé dos bifés”, um bar famoso pela boemia que ficava na altura da Rua Carioca.⁷⁹ Segundo Lima Barreto “(...) um lucullesco hoteleiro, meigo e bom, que dava jantares por 600 réis, árduos de procurar e obter”.⁸⁰ O Helios era conhecido do dono do bar. Ele teria pedido um prato apenas, mas gozando da boa relação que tinham, aos poucos foi deixando claro para “Zé” que gostaria também de um pouco mais de comida, que “caprichasse” nas quantidades de cebola, arroz e bife, já que o preço do mesmo era 4000 réis e ele não levava mais do que isso consigo, ao que o dono do bar compadeceu-se da situação e, rindo, dobrou a quantidade de comida e trouxe um talher para Arthur. O cronista ainda continua a história. Diz que o português “quebrou”, devido aos calotes, abriu restaurantes em mais duas oportunidades. Em 1928 reencontrou o velho amigo morando nos subúrbios.⁸¹

Embora fosse barato, o estabelecimento não se enquadra na categoria de locais de recreação visados pela polícia. Segundo esclarece Sidney Chalhoub, apoiando-se nos

⁷⁸ EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro de meu tempo**. Brasília, Senado Federal conselho editorial, 2003. pp.99-101.

⁷⁹ **Tagarela**. Rio de Janeiro, 12 de abril de 1902, p.6.

⁸⁰ BARRETO, Lima. **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**. São Paulo, Edição da Revista do Brasil, 1919. p.114.

⁸¹ Zé dos bifés era uma personagem que vez ou outra aparecia nos jornais. Certa vez apareceu como secretário do grupo “Os Estranguladores”, descrito como um clube dos comilanças. Cf.: **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro. 7/9/1902. p.5; **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro. 7 de setembro de 1902, p.2.; **A notícia**. 9 de setembro de 1902, p.3; **O Fluminense**. Rio de Janeiro. 7 de fevereiro de 1904, p.2.

processos criminais e nos depoimento de Luiz Edmundo, os quiosques eram o alvo primeiro, em geral improvisados feito de madeira barata e com pouco espaço interno, irritavam os olhos de articulistas das principais folhas do período, ao passo que os botequins desempenhavam também o papel de pequenas vendas.⁸²

Nicolau Sevcenko oferece-nos uma visão esclarecedora a respeito desse incômodo sentido pelas elites:

(...) a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolado para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.⁸³

A administração Pereira Passos foi responsável pela afamada reforma urbana ocorrida no centro do Rio de Janeiro no início do século XX; com ela um conjunto de intervenções reorientou o espaço citadino de acordo com os imperativos da classe burguesa. Empresa esta principiada na segunda metade do século XIX. A inserção do bonde como meio de transporte, por exemplo, foi o acontecimento cardeal nessa primeira etapa.⁸⁴ O poder público só interferiu de forma decisiva com a nomeação de Francisco Pereira Passos;⁸⁵ estava interrompido o ciclo de administrações com restrições orçamentárias ou ineptidão administrativa.⁸⁶

⁸² CHALHOUB, Sidney. **Lar, trabalho & botequim**. *Op. Cit.* Ver especialmente: pp.256-300.

⁸³ SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultura na Primeira república. São Paulo, Brasiliense, 1983. p.43.

⁸⁴ ROCHA, Oswaldo Porto. *Op. Cit.*; CARVALHO, Lia de Aquino. **Habitações Populares** (1886-1906). Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de cultura, Departamento Geral de Documentação Informação cultural, Divisão de Editoração, 1995. p.27.

⁸⁵ Em uma crônica o poeta republicano comemorava: “Graças sejam dadas a todos os Deuses! o governo interveio nesse descabro, - e os chalés, as platibandas com compoteiras, as casas com alcovas, os sotãozinhos em cocuruto, os telhados em bico, as vidraças de guilhotina, as escadinhas empinadas, os beliquetes escuros, os quintais imundos, os porões baixos, - tudo isso recebeu um golpe de morte.” BILAC, Olavo. In **Kosmos**, abril de 1904.

⁸⁶ ROCHA, Oswaldo Porto. *Op.cit.* p.27.

O termo “modernização” dá o tom dos acontecimentos. O então engenheiro tinha sessenta e seis anos quando aceitou o convite do presidente da república, porém não sem fazer suas exigências: dissolução da câmara e carta branca administrativa. Esse projeto se coadunava com os do presidente da república, favorável que era a imigração:

Aparelhados por bons elementos naturais, como efetivamente o somos, não conseguiremos, todavia, o nosso fortalecimento econômico sem o concurso do braço e do capital, cuja introdução no país convém promover, afastando com pertinaz diligência todas as causas que puderem embaraçá-la. Com a devolução das terras para o patrimônio dos Estados, ficou-lhes pertencendo a parte mais importante no trabalho do povoamento do solo e da colonização. As grandes conveniências da produção e da riqueza prendem-se a esses importantíssimos serviços, aos quais é mister adicionar o que se refere aos instrumentos de transporte para a circulação fácil dos produtos do comércio e da indústria.

Confio grandemente na ação do *trabalhador estrangeiro* que nos tem trazido a energia de sua atividade e em várias zonas da República é conhecida e louvada a influência do seu concurso fecundo para o desenvolvimento de nossas variadas produções.

Cumprindo animar a corrente já bem estabelecida de *braços válidos* para nossas terras, apraz-me assinalar que os poderes da República, os da União como os dos Estados, alimentam o mais sincero empenho de convencer o trabalhador, seja qual for a sua procedência, que encontra em nosso país todas as garantias e seguranças. [Itálicos meus].⁸⁷

Segundo o presidente não havia “braços abundantes para a cultura de (...) terras” e convinha ao Estado “promover” o ingresso do trabalhador estrangeiro, isto é, a inclusão de “braços válidos” nesse “concurso do braço”. De certo que Fidêncio, personagem do romance *Missionário* de Inglês de Souza, concordaria com o raciocínio aí estampado: não lhes faltava braços, mas sim cabeças.

O medo da “falta de braços” é preocupação antiga, apresenta-se desde meados do século XIX.⁸⁸ Signo de que a resistência dos negros içava o medo da “desorganização do

⁸⁷ ALVES, Rodrigues. **Manifesto Inaugural de Francisco de Paula Rodrigues Alves**, Presidente Eleito Para o Quatriennio de 1902 a 1906. Rio de Janeiro, Republica dos Estados Unidos do Brasil, 1902.

⁸⁸ O texto de João Severiano Maciel da Costa evidencia esse termo ainda no título: “Memória sobre a necessidade de abolir a introdução de escravos africanos no Brasil, sobre o modo e as condições com que esta abolição se deve fazer e sobre os meios de remediar a falta de braços que ela pode ocasionar (1821)”. Cf.: MACIEL DA COSTA, João Severiano. “Memória sobre a necessidade de abolir a introdução de escravos africanos no Brasil, sobre o modo e condições com que esta abolição se deve fazer e sobre os

trabalho”, isto é, a visão senhorial sobre autonomia. O pânico era justificável pela radicalização do movimento abolicionista, cada vez mais disposto a enfrentar a ordem vigente; consequência das condições favoráveis, posto que a legitimidade do escravismo estivesse em franco declínio.

A fixação dos ex-escravos no meio urbano foi um dos caminhos adotados por esses sujeitos na busca por autonomia, o “viver de si”. E novamente voltamos ao quadro de Arthur [Fig.6.2.16]. Quando ele pinta um “13 de maio”, faz emergir todas essas questões. Representa aquilo que a elite burguesa quer esquecer e solapar da vida nacional as “velhas tradições”. Para Bilac, tradições essas construídas com “apodrecidos materiais que desabam”. Embora, a essa altura, o “hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente”.

Arthur tinha ofício certo, era um pintor promissor. Sobre ele dificilmente a restrição ao espaço público recairia, não ao menos da maneira como certamente acontecia com seu modelo. Pleiteava a ascensão social, deixar de vez os dias de poucos tostões e refeições incertas. Para isso deveria enfrentar outra questão: o embranquecimento.

1.5 – Embranquecimento (?)

Apenas recentemente o autor de *Dom Casmurro* perdeu o verniz de escritor omissor frente à temas como a escravidão e a abolição. Isso deveu, especialmente, a dois ensaios da década de 1930 que enveredavam por esse caminho.⁸⁹ É uma crítica hoje tida

meios de remediar a falta de braços que ela pode ocasionar (1821)”. In MACIEL DA COSTA et alii. **Memórias Sobre a Escravidão**. Rio de Janeiro/Brasília, Arquivo Nacional/Fundação Petrônio Portella / Ministério da Justiça, 1988. pp. 9-61.

⁸⁹ CAMPOS, Raquel Machado Alves. Tolo ou todo-poderoso? leituras em torno de Machado de Assis e a escravidão. In **Revista de letras**. Vol. 48, No. 2. Jul. - Dez. 2008, p.113.

por ter contribuído pela disseminação do “embranquecimento” do autor.⁹⁰ Mas o que viria a ser isso?

Por muito tempo Machado de Assis foi acusado, e esse é o termo correto a se aplicar, de ignorar os acontecimentos relativos à escravidão e a abolição, justamente porque ele não teria, ao menos em tese, se posicionado frente a esses temas, o que na condição de “mulato” parece ser imperdoável.

Há dois tipos de “embranquecimento” e devemos estar atentos para que não se faça confusão. O primeiro deles refere-se à política imigratória que, como temos visto nesse capítulo, visava através da importação de europeus, portanto de “brancos”, transformar a população nacional fenotipicamente – para utilizar um termo biologizante – torná-la, enfim, mais clara. A ideia era que com isso tivéssemos maior número de brancos do que de negros no país e que por meio da miscigenação isso “diluísse” ao longo do tempo.⁹¹

Cientificamente embasados ou não, congressistas debatiam os prováveis destinos da nação tendo esse “problema” como orientação.⁹² Há um claro empenho na promoção de uma política de imigração que privilegiava países europeus; o uso recorrente de constrangimento e cerceamento do trânsito de indivíduos negros, seja expulsando-os do centro da cidade, arruinando as habitações coletivas em que viviam ou criminalizando/constrangendo práticas sociais e culturais. Acresça a isso um ambiente cultural que os associava à escravidão, isto é, a incivilidade, irracionalidade... e os punia

⁹⁰ CONCEIÇÃO, Evaristo. “Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade”. In **SCRIPTA**, Belo Horizonte, Vol. 13. No. 25, pp. 17-31, 2º sem. 2009.

⁹¹ Sobre o tema cf.: SEYFERTH, Giralda. “Os paradoxos da miscigenação: observações sobre o tema imigração e raça no Brasil”. **Estudos Afro-Asiáticos**, nº 20, 1991.

⁹² É válido lembrar que havia ambientes de vulgarização da ciência como nos mostra a historiadora Karoline Carula. CARULA, Karoline. *Op. Cit.*

como se a condição anterior fosse-lhes dolosa e não o contrário. Logo, não conseguem os melhores postos de trabalho, são forçados a morar longe do centro da cidade etc.

O segundo tipo de “embranquecimento” relaciona-se com “aculturação”, conceito antropológico que entrou nas discussões acadêmicas acerca da escravidão e do pós-escravidão via Nina Rodrigues, ganhando força com Herskovitz e mais tarde com a “Escola Paulista de Sociologia”.⁹³ Grosso modo esse fenômeno refere-se ao abandono de hábitos culturais de ascendência africana (sejam religiosos, de comportamento ou estéticos) a fim de mimetizar os padrões culturais “brancos”. Uma atitude, portanto, passiva frente à colonização cultural “branca”.

Esse conceito é, a olhos contemporâneos, deveras problemático e discutir seus pormenores resultaria numa outra tese. O que gostaria de argumentar é que tomar um autor de pele escura de “embranquecimento” simplesmente por não tratar de temas relativos a sua “raça” é anacrônico, redutor e injusto. Supondo que ele não o fizesse (e evidentemente não é o caso, como veremos adiante) não me parece que seja papel do historiador julgar, mas antes construir uma narrativa verossímil a partir da observação dos fenômenos históricos.

A literatura estudiosa do tema ensina-nos que esses sujeitos, tal qual seus antepassados durante os três séculos anteriores, não eram passivos, lutavam como podiam, a fim de apoderar-se de objetivos possíveis.⁹⁴ Temos bastante trabalhos

⁹³ RODRIGUES, Nina. Os africanos no Brasil. 3a Ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1945; HERSKOVITS, Melville **The myth of the negro past**. Boston, Beacon Press, 1990; FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. 5a. Ed. 2vol. São Paulo, Globo, 2008; BASTIDE, Roger. **Brancos e negros em São Paulo: ensaio sociológico sobre aspectos da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana**. 4a Ed. São Paulo, Globo, 2008; COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república: momentos decisivos**. 9a Ed. São Paulo, Editora da Unesp, 2010.

⁹⁴ O clássico trabalho de João José Reis e Eduardo Silva é um dos primeiros a demonstrar as complexidades que envolviam as relações entre senhores e escravos privilegiando o ponto de vista desses últimos e, ao

interessados em entender a vida das pessoas “comuns”, que trabalhavam e viviam arranjando soluções para os malefícios que essas intervenções faziam em suas vidas, procurando alternativas as mais criativas e diversas.⁹⁵ Contudo, a situação que temos nessa tese apresenta questões um tanto quanto diferentes das que esse tipo de análise pode abiscoitar. O que acontece quando um sujeito negro (e aqui usar o termo no singular reforça quão rara pode ser essa experiência) ascende socialmente nessa sociedade? Quais os caminhos que ele tem de trilhar para conseguir integrar-se no topo de cima da pirâmide?

Minha hipótese é que nessa sociedade os sujeitos de pele escura que almejam ingressar nos circuitos culturais mais elevados necessariamente negociam seu “embranquecimento”. Antes que o leitor tire conclusões acerca dessa assertiva, aponto que ela contém dois pontos que precisam ser examinados. O primeiro deles refere-se a como os membros dessa elite cultural, para aceitá-los, invariavelmente impõe o referido processo. Trata-se, sempre, de uma “inclusão” pontual, de exceção; os sujeitos envolvidos em geral possuem grande talento e desembaraço no que fazem conseguiram de alguma forma ter acesso aquele conhecimento a despeito de todas as oportunidades que lhes seriam comumente negadas. São a exceção à regra. É o caso de Machado de Assis, Lima Barreto, Carlos Gomes e também o de Arthur Timotheo.⁹⁶ Esses para entrar

mesmo tempo, fugindo a ideia de uma passividade absoluta ou da agressividade desmedida. Cf.: REIS, João José. & SILVA, Eduardo. **Negociação e conflito: A resistência negra no Brasil escravista**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

⁹⁵ Para citar um exemplo, vide o caso da ex-escrava Felisberta, que conseguiu reinventar suas relações de compadrio no mundo pós-escravista. Cf.: WEIMER, Rodrigo. **A gente da Felisberta**. Consciência histórica, história e memória de uma família negra no litoral rio-grandense no pós-emancipação (c.1847-tempo presente). Tese (doutorado em História). Rio de Janeiro, ICHF-UFF, 2013.

⁹⁶ Segundo Reginald Daniel: “(...) minimize the topic of race in order to appeal to a larger white constituency played a decisive role in deracinating an explicit African Brazilian literary consciousness”. In DANIEL, Reginald. **Machado de Assis: multiracial identity and the Brazilian novelist**. University Park, Pennsylvania State University Press, 2012.

no cânone de suas respectivas áreas, tiveram sua condição racial encoberta – seja por meio de matrizes fotográficas em que tenham o tom de pele clareado ou o simples fato de nunca mencionarem sua cor (afinal, está é uma sociedade que sempre usa a cor de forma pejorativa, para segregação); sofreram com a minimização das questões raciais em suas obras – quando, eventualmente, elas são uma questão – quando não seu completo silenciamento por parte da crítica especializada.⁹⁷

Por outro lado os sujeitos que anseiam esse trânsito são cientes do jogo que lhes será proposto. Ingênuo seria supor que fosse de outro jeito. Almejar integrar-se nessa sociedade, sem reivindicar valores que remetem à sua negritude é uma forma de embranquecimento? Trata-se de uma atitude essencialmente apática? A única postura adequada para um negro ocupado da atividade intelectual ou artística que ambicione ascensão social é por meio do confronto, assumindo sua “africanidade” tal qual Luiz Gama e Lino Guedes, afastando-se de valores burgueses?

Para responder essa pergunta, como a quaisquer outras, os historiadores devem aplinar as suas expectativas com relação às ações dos sujeitos históricos que estão estudando, caso contrário corre-se o risco de confundir-se de disciplina.⁹⁸ Abandonarei o Rio e a vida de Timotheo por um instante, dirigir-me-ei aos ditos jornais negros do início do século XX pois acredito que será essencial para entender como o embranquecimento opera nessa sociedade. Ao leitor mais impaciente, pode soar excentricidade excessiva, mas afianço que há nisso um propósito relevante.

⁹⁷ Lembremos que estamos numa sociedade em que ao negro sempre lhe é dito que é negro, ao passo que o branco, o sujeito universal, é tratado apenas por nacional ou indicada sua nacionalidade quando estrangeiro. Os processos criminais ajudam a perceber esse tipo de tensão com maior clareza. Quando querem ofender um negro chamam-lhe de “preto”, esse termo é sempre pejorativo e automaticamente o aproxima da escravidão. Cf.: DEAN, Warren. **Rio Claro:** um sistema brasileiro de grande lavoura. 1820-1920. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

⁹⁸ GINZBURG, Carlo. **Il giudice e lo storico:** considerazioni in margine al processo Sofri. Torino, Einaudi, 1991.

Refiro-me ao projeto de lei proposto pelo deputado Fidelis Reis em 1923. Este conservador deputado mineiro, temeroso que os boatos envolvendo planos norte-americanos de promover a imigração de pessoas negras daquele país para o Brasil, protocolou um projeto na câmara dos deputados cuja finalidade era ceifar essa ideia em seu início: proibir expressamente a entrada de negros no país. Veja o leitor que ironia, trinta e um ano depois, justamente no país que foi o último bastião da escravidão contemporânea surge um deputado receoso que os planos de embranquecimento nacional fossem frustrados.⁹⁹ O projeto, como é de se supor, possui um componente xenófobo bastante forte, e os negros não foram o único grupo que esse governante tentou barrar de entrar no país. Já havia agido contra os japoneses.¹⁰⁰ Tampouco não se trata da primeira tentativa de proibir-se expressamente que grupo de africano-americanos entrassem no país.

O caso todo é que os articulistas do Jornal Negro: *O Getulino* digladiaram-se por algumas edições na tentativa de acharem uma posição que fosse mais coerente com a postura do jornal em promover os valores republicanos e emancipar a raça pela correção moral e pelo letramento. A posição que mais chamou a atenção foi de Benedito Florencio, justamente porque ele concorda, ainda que parcialmente, com esse projeto. Em sua avaliação a vinda de negros era nociva para o projeto nacional, uma vez que os sistemas raciais brasileiro e norte-americano funcionavam em frequências diferentes. Importar negros norte-americanos era apostar no modelo da segregação e isso, na avaliação do

⁹⁹ Sobre a biografia do deputado vide: RICCIOPPO, Thiago. “Por uma história do sujeito: a biografia política do deputado mineiro Fidélis Reis”. In **Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade**. Franca, UNESP, 2010. Disponível em: www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/.../PDF/.../Thiago%20Riccioppo.pdf , acessado em 19/11/2015 às 22h29.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

articulista seria ruim para os negros brasileiros. Em nenhum momento o autor discorda as passagens em que Fidelis Reis comenta sobre a possibilidade do negro sumir por meio da miscigenação.

Como podemos interpretar algo desse tipo? Um militante negro, concordando com autores racistas quanto ao perigo da entrada de mais negros no país. Florencio parece crer que, efetivamente, o problema do racismo no Brasil poderia ser resolvido por meio da assimilação de valores tidos por “brancos”. O autor, que era alfabetizado, cria que se fosse dada a mesma oportunidade que ele, Lino Guedes, Gervasio de Moraes (ambos articulistas da folha) e todos os “heróis negros” que exaltavam, de Luiz Gama (o Getulino) à José do Patrocínio, de Zumbi à André Rebouças.¹⁰¹ Trata-se de uma estratégia, uma forma de buscar integração social assumindo valores dessa sociedade burguesa que não os queria de qualquer forma. Os jornais negros buscam a integração social por meio da educação e do não do embate direto. A construção de sua retórica têm dois flancos de sentimento; o primeiro deles serve para o convencimento dos demais negros, ou homens de cor, de que estes deveriam se organizar em torno de uma comunidade e lutar por objetivos de médio e longo prazo. O tom da folha, muitas vezes tido por “moralista” pela historiografia aponta nessa direção, uma crítica aos costumes e as práticas sociais cometidas por esses sujeitos. A outra face dessa moeda é a preocupação em construir uma imagem pública concorrente aos estereótipos racistas que não enxergam a possibilidade de que negros estudem e se interessem por valores próprios da sociedade burguesa.

Tratar-se ia, portanto, de uma atitude conscientemente projetada na esperança de que o combate a esse estereótipo poderia ajudá-los na difícil e malfadada integração

¹⁰¹ AMANCIO, Kleber. *Op. Cit.*

social. Entendo, porém, que embranquecimento é um termo carregado de significados, seria muito difícil trabalhá-lo conceitualmente às avessas. Sugiro, para isso, um neologismo: embranquecimento. A sonoridade é a mesma, mas o sentido é outro.¹⁰² Embranquecer pressupõe violência, passividade, conservadorismo e traição a uma suposta africanidade idílica. O neografismo tem a função de tornar sua agência vistosa. Embranquecer é estratégia, negociação e engenho. É fruto da peculiaridade cara às relações raciais à brasileira. Dribla a desracialização dos discursos mirando a superação das diferenças engendradas pela exclusão. Seu sucesso ou malogro não é passível de ajuizamentos por parte do historiador, já que sua função é, como mencionei anteriormente, iluminar posturas e ações por meio da edificação de uma narrativa verossímil.¹⁰³

E eis que, enfim, retornamos a nossa personagem. Tudo isso foi para pensar em quais bases poderia ter se dado a suposta integração de Timotheo à sociedade burguesa. É possível, de fato, para um negro integrar-se nesse sistema? Ou ainda, o autor apresentaria alguma ideia a respeito disso? A julgar pelo número de trabalhos que fez como decorador, tanto para o governo quanto para particulares, diria que conseguiu ao menos ascender socialmente. Dos trabalhos que fez para o governo podemos destacar: a decoração Escola de Agricultura, que ele executou conjuntamente com seu irmão e os irmãos Chambelland e receberam uma quantia equivalente a 20.000 \$, serviços prestados ao Museu Nacional (aparentemente anuais) em pelo menos duas oportunidades, numa

¹⁰² Utilizo aqui uma ideia presente na dissertação de Rodrigo Lopes de Barros. Naquela ocasião o autor altera o nome macumba para makumba a fim de alcançar a ressignificação do termo, apoiando-se nas teorias de Derrida. BARROS, Rodrigo Lopes de. **Derrida com Makumba: o dom, o tabaco e a magia negra**. Dissertação (Mestrado em Literatura) – CCE-UFSC, 2008.

¹⁰³ É uma narrativa bem próxima daquela que alguns jornais da chamada imprensa negra viriam a desenvolver nesse período. Sobre o tema Cf.: AMANCIO, Kleber. *Op. Cit.*

delas recebendo 900\$ a ser dividido com João e um tal Joaquim Fernandes Machado.¹⁰⁴

Das obras realizadas em projetos particulares, as decorações do salão nobre do Fluminense F. C. Merecem destaque [Fig.1.5.1; fig.1.5.2.; fig.1.5.3; fig.1.5.4]

Os obituários são um bom caminho para chegar a isso. Arthur Timotheo morreu com apenas 41 anos. No dia posterior à sua morte vários jornais publicaram notas a seu respeito:

A morte de Arthur Timotheo

Arthur Timotheo da Costa, que ontem faleceu, representava um dos nomes mais em destaque da nossa pobre arte.

Contava apenas 38 anos, e em tão curta vida já conseguira nos deixar gravado o seu nome, como o de um artista de talento, ao qual faltariam – o estudo e a cultura faltavam – o estudo e a cultura (sic) aprimorada, mas ao qual sobravam as qualidades capazes de serem lembradas a um admirável aperfeiçoamento.

Timotheo frequentou a nossa Escola de Belas Artes. Ali, pelo seu esforço, pela sua inteligência, ele obteve o prêmio de viagem, em 1907. Coursou, então as aulas de Bernardelli e de Zeferino Costa.

Concorrendo às exposições gerais de belas artes, conquistou sem falar na viagem acima lembrada, os seguintes prêmios: menção honrosa de 1º grau, em 1906, grande medalha de prata em 1912, pequena medalha de ouro em 1919.

Como artista, Timotheo sabia aliar dons que raramente encontramos juntos. Ele não seria um desses pintores cuja palheta possuía os segredos da criação e da perfeição do belo. E era, entretanto, um trabalhador capaz de nos emocionar com as suas belas telas. Retrato de Eduardo Sá [Fig.1.5.6], “Idyllio”, “Depois do baile” [Fig.1.5.7], “Pose do Modelo”, – eis algumas de suas telas que lhe deram renome. São todas de um sentimento fino e, delicado e cheias desse respeito ardente pela beleza, que foi um dos característicos permanentes dessa alta e formosa alma de artista.

Arthur Timotheo era também um grande trabalhador. Em colaboração com seu irmão João Timotheo, ele fez varias obras, que hoje apreciamos. O pano de boca do teatro S. Pedro [Fig.1.5.8], as decorações da Escola de Agricultura e dos pavilhões brasileiros na Exposição de Turim, foram obras dos dois irmãos, irmãos também na arte que abraçaram.

Antes de frequentar a Escola de Belas Artes, Timotheo foi discípulo do artista cenógrafo Goliva (sic).¹⁰⁵ Sucedendo a esse mestre, teve oportunidade de pintar os cenários de vários dos novos teatros. Nos últimos tempos, obtivera varias decorações do Conselho Municipal.

Arthur Timotheo era um dos fundadores da Sociedade Brasileira de Belas Artes. À diretoria dessa associação pertencia nos últimos tempos. Por esse motivo, a Sociedade resolveu tomar luto por três dias, além de depositar uma coroa no túmulo do artista e de custear as despesas do seu enterro.

¹⁰⁴ DOU. 3 de junho de 1913; DOU. 22 de maio de 1917; DOU. 6 de julho de 1918.

¹⁰⁵ A grafia do nome varia de fonte para fonte.

O corpo de Timotheo será inumado no cemitério de S. Francisco Xavier, saindo o enterro hoje, às 9 horas da manhã, do Hospício de Alienados, onde ocorreu o óbito.¹⁰⁶

Há várias coisas que podemos notar nessa passagem. A citação acima, publicada na primeira página do jornal *Correio da Manhã*, mais do que a notícia da morte de nosso protagonista, informa-nos a respeito da estima que este conquistou junto à alta sociedade carioca da *belle époque*. Sua extensão e destaque são indícios do lugar social que ocupou, ainda que brevemente.¹⁰⁷ Reconhecimento esse que, como o articulista ressalta, é tributário de suas realizações em meio a nossa “pobre” arte.

O jornal omite o fato de que Arthur era negro. Digo omite, pois como venho mencionando durante o capítulo, nessa sociedade quem tem cor são os negros, e ela só aparece quando se quer fazer uma associação negativa, se fosse o caso de algum homem negro que tivesse cometido um crime a probabilidade de aparecer o adjetivo “preto” acompanhando seu nome aumentaria exponencialmente.¹⁰⁸ A ausência dessa informação, longe de denotar a inexistência de tensões raciais é seu sintoma. Não se trata, certamente, de um esquecimento involuntário ou ainda de uma atitude individual ocasional do tipógrafo. O silenciamento é em si uma questão. Se as elites utilizavam-o como estratégia, os negros também o empregavam, embora objetivassem outros fins. Seu prélio era, nesse caso, por firmarem-se enquanto cidadãos.¹⁰⁹

Particularmente acredito que Arthur escreve sua tese a respeito desse último tópico. O faz por meio de seus autorretratos. Mas isso é assunto que explorarei no

¹⁰⁶ **Correio da Manhã**, 6 de outubro de 1922. p.1.

¹⁰⁷ Os jornais *O imparcial*, *O paiz*, e o *Correio Paulistano* também publicaram obituários alusivos ao pintor. Cf.: **O imparcial**, 6 de outubro de 1922. p.4; **O paiz**, 6 de outubro de 1922. p.4; **Correio Paulistano**, 6 de outubro de 1922. p.1.

¹⁰⁸ DEAN, Warren. *Op. Cit.*

¹⁰⁹ MATTOS, Hebe. **Marcas da escravidão**: biografia, racialização e memória do cativo na História do Brasil. Tese (Professor Titular). UFF, Niterói. 2004.

próximo capítulo. Por ora creio que antes do encerramento desse primeiro terço da tese, seja útil contextualizarmos historicamente suas viagens à Europa. Defendo que essa experiência mudou seu modo de conceber e seu papel social, logo é interessante inteirarmo-nos do clima que existia nessas cidades.

1.6 – Paname

8 de janeiro de 1908. Essa é a data que Arthur Timotheo da Costa subiu a bordo do *Branrwood* com destino a cidade luz. Seu nome fora listado entre os passageiros da primeira classe.¹¹⁰ Dentre estes, como há de se supor, há membros da endinheirada burguesia carioca (algumas senhoras inclusive com serviçais anônimas a tira colo), além de sujeitos de destaque nas cenas cultural e intelectual nacionais, tais como o fotógrafo Marc Ferrez (cujo filho, Julio Ferrez, era aluno no mesmo período que Arthur) e o escritor Manoel Bonfim.¹¹¹

Façamos aqui um breve exercício de imaginação. Podemos supor um diálogo fantasioso entre o nosso primeiro fotógrafo do cotidiano e o grande causídico da miscigenação como caminho pátrio.¹¹² Arthur Timotheo, coincidentemente ou não,

¹¹⁰ **Correio da Manhã**, 9 de janeiro de 1908. p.5

¹¹¹ Sobre Marc Ferrez cf. [Catálogo] Pedro Vasquez [texto]; Gilberto Ferrez [curadoria]. **A fotografia no Brasil do século XIX: 150 anos do fotógrafo Marc Ferrez, 1843/1993**. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1993; VASQUEZ, Pedro. & MYERS, Robert. **The Journal of Decorative and Propaganda Arts**. Vol. 21, Brazil Theme Issue (1995), pp. 26-41; [Catálogo]. *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2005. YAP, Paolo. **A tripartite visual archive: Marc Ferrez's Street vendors of Rio de Janeiro**. Tese. History of Art and Architecture Department, Harvard University. 2007. Sobre Manoel Bonfim, cf.: BONFIM, Manoel. **O Brasil**. São Paulo, Nacional, 1935.

¹¹² Manoel Bonfim ficou famoso por essa posição contrária ao argumento defendido por autores como Nina Rodrigues e Silvio Romero de que a miscigenação levaria a uma degeneração da população nacional. Cf. BOMFIM, Manoel. **A América Latina: males de origem**. Rio de Janeiro, Topbooks, 1993; SILVEIRA, Cristiane da. **(Re)leituras de Manoel Bonfim: a escrita da história do Brasil e o ser negro na passagem do século XIX para o XX**. Tese de Doutorado em História. Departamento de História. São Paulo, PUC-SP, 2011; SOUZA, Ricardo Luiz de. “Método, raça e identidade nacional em Silvio Romero”. *Revista de História Regional*, 9(1): 9: 30, 2004; RODRIGUES, Nina. “Mestiçagem, degenerescência e crime”. In

cultivou um pouco de cada. Esses são assuntos que mais adiante protagonizaram sua obra, àquela época ainda tímida e elementar. Teria o pintor dito ao fotógrafo que se interessava por suas “paisagens” urbanas, um entremeio entre a beleza ferina da natureza fluminense e a modernidade anunciada na racionalidade de sua arquitetura? Conter-se-ia de confessar ao escritor sua preferência por seu argumento em detrimento daquele oferecido pelo “rei da polêmica”? Em 1908, porém, nosso biografado era tão-somente um catecúmeno ávido por alcançar um meio de expressão gráfico que abacasse a complexidade de suas ideias [Fig.1.2.6]. Na avaliação do crítico Gonzaga Duque, um rebelde ambicioso, sobretudo por produzir algo “inacabado” que signifique coisa alguma.¹¹³ Outro crítico ainda insistiria nessa questão da obra ser inacabada, mas de maneira bem mais ácida:

O Sr. Timotheo Arthur apresentou uma tela incompleta que aliás não vale a pena completar. A tela “Antes da Alleluia” é um quadro de costumes, cenas da roça, em que se há demonstração de técnica experimentada como realmente há, essa demonstração fica-lhe sendo o único mérito porque o assunto não oferece nada em que o artista possa exhibir o seu dom de idealista e a faculdade de grande ou pequena concepção. é o gênero, esse, do Malhos(sic) o pintor de usos portugueses. Não me agradou nunca o fácil sistema de acomodar a tela a literatura dos escritores de costumes, dos quais foi exemplar o hoje esquecido Franca Junior. O Sr. Arthur Timotheo naturalmente vai continuar os seus estudos, e nos havemos de ver para o ano, o feitio do seu talento e as tendências de sua maneira.¹¹⁴

Padre Bezerra deve ter ficado estarecido quando viu o nome de Arthur como um dos vencedores. Aliás, é interessante notar que a premiação foi envolta por polêmica. Arthur chegou a envolver-se numa questão política quando do prêmio de viagem. Ele, seu

História, Ciências, Saúde-Manguinhos. Rio de Janeiro, v. 15, n. 4, dez. 2008; FERNANDES, Paula Rejane. “América Latina aos olhos de Manoel Bomfim: análise da obra A América Latina: males de origem”. **Dimensões.** Vol. 29, 2012, p.100-118.

¹¹³ A avaliação é de 1906, a respeito de seus dois quadros expostos no Salão daquele ano. DUQUE, Gonzaga. **KOSMOS**, Revista Científica, artística e litteraria. Setembro de 1907.

¹¹⁴ BEZERRA, Padre Jose Severiano de. “Salão de 1907”. In **Jornal do Brasil**. 28 de setembro de 1907, p.4.

irmão e os irmãos Chambelland formaram uma comissão que compareceu junto ao ministério dos negócios interiores a fim de reclamar, no seu ver, a respeito da ilegitimidade da formação do próximo júri para o salão de belas artes.¹¹⁵

Arthur Timotheo contava com vinte e seis primaveras. Era sua primeira viagem internacional. Gerações de escritores, pintores e escultores rumaram à Paris com o mesmo propósito: aprimorar sua vivência artística; seja frequentando academias como a famosa Julian, ateliês de artistas, exposições nos mais diversos sítios (e temos uma enormidade de eventos simultâneos acontecendo) ou simplesmente morando no *Quartier Latin*.¹¹⁶ No período que nosso protagonista lá esteve, por exemplo, Modigliani vivia no Impasse Falguière e Picasso e sua “gangue” no Bateau-Lavoir.¹¹⁷ Essa agitação teve início em meados do século XIX e apenas arrefeceu no pós-guerra.¹¹⁸ Certa vez, numa coluna para o jornal *Gazeta de Notícias*, Garcia Júnior rememorou um episódio em que pode conversar com Arthur Timotheo a respeito dessa experiência. Segundo ele, nosso protagonistagostava de reviver suas peripécias pela Paname. Numa dessas ocasiões haveria dito-lhe uma anedota. Segundo Garcia júnior, Arthur morava no “Quartier Latin”, numa residência coletiva comum a pintores estrangeiros que estudam na França. Certo dia nosso pintor teria se cansado de ouvir repetidos ruídos secos na parede de seu vizinho e resolveu espiar. Foi quando se deparou com a seguinte cena:

¹¹⁵ **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 10 de agosto de 1907, p.3.

¹¹⁶ FEHER, Catherine. “Women at the Académie Julian in Paris”. **The Burlington Magazine**, 1994. London, 1100 (CXXXVI); SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. “A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX”. In **Tempo Social**. Revista de sociologia da USP, 2005.

¹¹⁷ AKHMÁTOVA, Ana. “Amedeo Modigliani”. In **Estudos Avançados**, 12 (32). São Paulo, 1998. pp. 83-89.

¹¹⁸ Refiro-me especificamente aos artistas que vinham estudar na cidade, embora muitos intelectuais o fizessem desde o período medieval como Petrarca, Rabelais e Dante. NEVILL, Ralph. **Days and nights in Montmartre and the Latin quarter**. New York, Doran, 1927. p.251; GUILBAUT, Serge. **How New York stole the modern art: abstract expressionism, freedom, and the cold war**. Chicago, University of Chicago Press, 1983.

E não sendo muito alta uma porta que se separava os meus cômodos do apartamento contíguo, que fiz eu? preparei [sic] uma cadeira, botei sobre essa dois caixotes e na hora em que aos meus ouvidos soou o ruído costumeiro, ‘zás’, trepei pelos caixotes acima! Já no alto meti então, a cabeça por um buraco no véio que vedava a bandeira da porta e espiei! O que observei nessa ocasião foi – pode se dizer continuou Arthur Timotheo – o que de mais interessante e inédito pode impressionar a um artista! O meu vizinho que eu sabia mais ou menos ser um especialista em desenhar moveis, estufador e torcuta [?], estava de espingarda Flaubert em punho, a dar tiros de escumilha, de chumbo fino, numa cadeira estofada de damasco, de seda com pernas douradas! Uma verdadeira peça dos mobiliários dos tempos de Luiz XV a Luiz XVII! De costas voltadas para o lugar em que eu achava empoleirado, o homenzinho não me podia ver, e daí, porque ali mesmo do alto corri os olhos pelos seus aposentos: havia ali de tudo, desde a madeira velha, adrede preparada para ser ‘fantasiada’ com características de 1 ou 2 séculos, até os [ilegível], as carmesins, tudo cheirando a antigo, a velho! Os próprios tiros disparados sobre a cadeira – que estava de pernas para o ar – tinham evidentemente o intuito de dar a peça em questão, o ‘cachet’ de uma cadeira em outras épocas contaminada de broca ou cupim, tão minúsculos eram os furos abertos no estofado envelhecidos e na própria madeira. Só vendo uma coisa como aquela é que se pode admitir que até para ser falsificador o sujeito precisa ser genial – (...).¹¹⁹,”

Além de divertida, a passagem nos autoriza assumir vários tópicos deferentes à vida da personagem. Notemos que Arthur Timotheo residia no *Quartier Latin*. O famigerado bairro que, segundo o próprio, era a morada de muitos artistas.¹²⁰ Contar um caso que envolvia a cidade, toda vez que a oportunidade surgia – tal qual sugere o articulista – evidencia o impacto dessa experiência, o que ela significou e como continuava a assombrar seu presente. A estória também revela quão intensa era a convivência entre os estudantes de arte de diversas partes da Europa e das Américas, posto que morassem em habitações coletivas sem muita privacidade. Sua descrição sobre o *modus operandi* de seu vizinho para falsear móveis antigos é indiciosa. Infrequente ocasião para acompanharmos como o artista lia seu ofício, mesmo que o relato seja de memória e feito por terceiros. Assumindo esse risco, é correto afirmar que ficou

¹¹⁹ **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1949, pp.11-12.

¹²⁰ Sobre o *Quartier Latin*, o famoso bairro boêmio de Paris vide: BARRÈS, Maurice. **Le quartier latin: ces messieurs, ces dames**. Paris, C. Daleu, 1888; CARCO, Francis. **De Montmartre au Quartier latin**. Paris, A. Michel, 1927; GASCAR, Pierre. **Quartier Latin**. Paris, La Table ronde, 1973.

impressionado, em especial, com a engenhosidade e o apuro do velhaco; *Dio è nel particolare*.

Mas o que habilitou Arthur Timotheo a fazer tal viagem? Sua família, ao que tudo indica, não possuía fundos para bancar sua turnê ao velho continente. De onde viria seu financiamento? Como a grande maioria dos pintores nacionais, sua estadia no exterior foi custeada pelo governo brasileiro.¹²¹

A Escola Nacional de Belas Artes promovia um salão, os artistas cobiçavam a chance de viajar à Europa e terem suas despesas pagas pelo tesouro nacional, em geral por dois anos.¹²² Os concorrentes desenvolviam uma pintura de tema livre a ser exposta no dito Salão. Arthur Timotheo não ganhou o primeiro lugar, como usualmente se diz. O vencedor, àquele ano, foi seu amigo Carlos Chambelland. . No ano anterior, no salão de 1906, o vencedor foi Eduardo Bevilacqua, entretanto ele pediu o adiamento posto que seu pai Eugenio Bevilacqua havia falecido. Após quatro meses do ocorrido, no entanto, este acabou desistindo do prêmio, no que o diretor da instituição, atendendo uma solicitação do Jury, resolveu conceder o benefício da viagem a Arthur Timotheo.¹²³ O prazo da pensão terminou em outubro de 1909.¹²⁴ Os dois artistas pedem dinheiro para voltar junto tesouro nacional¹²⁵.

¹²¹ Helios Seelinger é um caso raro de residente que esteve no continente Europeu a custa de sua própria família. Este partiu para Monique em 1896. Retornou ao velho continente em 1903, dessa vez como bolsista do Estado brasileiro. Cf. VALLE, Arthur. “Bolsistas da Escola Nacional de Belas Artes em Munique, na década de 1890”. In **artciencia**: revista de arte, ciência e comunicação. Ano VII . Núm. 15. Maio, 2012 – Novembro, 2012 . p.3.

¹²² LUZ, Angela Ancora. **Uma breve história dos Salões de Arte**. Rio de Janeiro, Caligrama, 2005.

¹²³ **Relatório do Ministério da Justiça e Negócios Interiores**. 1907/1908. pp.113-114.

¹²⁴ Relatório do Ministério da Justiça e Negócios Interiores 1909/1910. p.111.

¹²⁵ Há um Cópia de ofício da Escola ao ministro da Justiça e Negócios Interiores, na qual eles, Arthur Timotheo e Carlos Chambelland, na qualsolicitam verba junto à Delegacia do Tesouro Nacional em Londres, relativos as respectivas ajudas de custo de regresso a que têm direito. **Ofício endereçado ao ministro da Justiça e Negócios Interiores**. 28 de junho 1909. Disponível em: <http://www.museu.eba.ufrj.br/>, acessado em 20 de novembro de 2015.

Não consegui descobrir exatamente em qual escola estudou, seu nome porém não está na lista dos alunos da Julien, porém alguns dos pintores com quem conviviam o foram.¹²⁶ Arthur Valle lança a hipótese de que a influência impressionista que esses artistas receberam pode ter vindo dos professores que encontravam nessa instituição.¹²⁷ Além disso, sua produção nesse período foi intensa. Não raramente encontramos em alguns museus brasileiros, coleções particulares e casas de leilão, obras desse período em que a inscrição “Paris” venha acompanhada da data e sua costumeira assinatura. [Fig. 1.6.1; Fig.1.6.2; Fig. 1.6.3].

Arthur Timotheo comportava-se como um *flâneur*. Um observador sempre para a procura de vistas as mais variadas, incessantemente; abandona-as antes que, supostamente, seja por essas interditado; uma atitude útil e moderna para compreender a riqueza da cidade, *la gastronomie de l'œil*.¹²⁸ Diversamente de um Caillebotte ou de um Manet, porta o estranhamento próprio aos estrangeiros. Além da língua, dos costumes e do espírito, há um corte de classes, étnico e cultural; um Debret às avessas.

Quando no Brasil, algumas de suas obras mais impactantes apresentam protagonistas negros [Fig.6.2.11; Fig.2.3.3; Fig.2.3.4]. São trabalhos que atacam assuntos como: relações raciais e *gentrification*. A vida urbana era sua matéria, em todos os seus pormenores.

¹²⁶ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Op. Cit.*

¹²⁷ VALLE, Arthur. VALLE, Arthur. “Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930)”. In **19&20**. Rio de Janeiro. Vol.I, No.3, Nov. 2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian.htm, acessado em 20 de novembro de 2015 às 8h20.

¹²⁸ Walter Benjamin define Baudelaire como um *flâneur*, numa atitude muito diferente do que tínhamos na crítica do poeta francês até o momento, mais interessada nos aspectos puramente estéticos de suas obra.

Num franco diálogo com o impressionismo, o neoimpressionismo e seus desdobramentos, o artista reinventa-se. Aqui é interessante notar que, como afirma Ana Paula Simioni:

modernizar” não significava apenas absorver aspectos “formais” da nova arte, mas também seu repertório temático, aquela iconografia que viam como emblematicamente moderna e que lhes cobrava a difícil tarefa de ser traduzida para seus respectivos meios.¹²⁹

Para efeitos práticos estou chamando de impressionismo aquele movimento, eminentemente parisiense, de artistas da segunda metade do século XIX que gravitavam ao redor de Claude Monet.¹³⁰ Apesar do termo ter origem numa crítica pejorativa à *Impressão, Nascer do Sol* deste artista, posteriormente passou a ser designado para toda uma geração interessada em romper com as regras do academicismo. Dentre as suas características podemos destacar: o olhar para as coisas do cotidiano como mote, temas dantes não explorados como obras arquitetônicas (a não ser como composição de cena), parques, bosques, casas de divertimento noturno, zonas de recreação e lazer; preocupação com as coisas efêmeras, o momento em detrimento da situação global – *Le Chemin de fer* de Manet, por exemplo, é uma das grandes execuções dessa prática [Fig.1.6.4]; sombras luminosas e (ou) coloridas ao invés do preto; marcação do período do dia através do controle da iluminação da cena; tonalidades construídas por múltiplos pigmentos em substituição às misturas de cores; utilização das leis complementares para sua aplicação etc.

É no período parisiense que começa a representar espaços urbanos. Vistas das catedrais, dos monumentos, dos bosques... [Fig.1.6.1; Fig.1.6.2; Fig.1.6.5] Não há

¹²⁹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Op. Cit.*

¹³⁰ Penso esse período por meio de dois autores que dialogam diretamente com essa pesquisa: Meyer Schapiro e T. J. Clark. A respeito de suas obras sobre o impressionismo cf. SCHAPIRO, Meyer. **A arte moderna: séculos XIX e XX**, ensaios escolhidos. São Paulo, Edusp, 2010; CLARK, T. J. **Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte**. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

transeuntes, a textura, a cor e a atmosfera da cidade, são seu motivo; a luz, sua principal interlocutora. As pessoas só ganham sua atenção quando isoladas, por meio de retratos, cuidadosamente planejados, invariavelmente com ambientação interna [Fig.1.6.6]. Por vezes a luz exterior invade o ambiente, é a condição moderna que converte as relações entre público e privado. Seu encantamento com a cidade luz está associado, em parte, com a vultosa cena artística que testemunhou. Paris, como se sabe, respirava arte. Notáveis museus, *salons* e exposições aconteciam a todo o momento.

Há motivos, portanto, para imaginarmos que o envolvimento artístico que experimentou contribuiu para o ajustamento de uma apreciação positiva da cidade. Soma-se ainda à integração dos negros nesse circuito da sociedade francesa. Essa comparação, contudo, apenas é válida por contraste. Durante muito tempo artistas africano-americanos, migraram para Paris para fugir da crueza do sistema racial norte-americano.¹³¹ Há relatos desde pelo menos 1815.¹³²

Inicialmente há de se considerar que o primeiro país teve a escravidão em seu território (ao menos em boa parte dele). A França, por seu turno, manteve-a apenas em suas colônias. Aliás, em algumas delas o fim da escravidão foi traumático. De forma geral, o cidadão parisiense não convivia com pessoas negras, a não ser em situações muito específicas. O que não significa, decerto, que a discriminação racial não fosse uma prática corrente, seu alvo eram os imigrantes africanos. Porém as tensões sociais estavam noutro patamar. É uma situação parecida com as opiniões emitidas pelos jornais negros

¹³¹ Os artistas africano-americano que foram à Paris, via de regra, contavam com apoio da comunidade, da pequena burguesia negra que formava sociedades cujo objetivo era promover a ascensão social das pessoas negras. Podemos citar, por exemplo, a William E. Harmon Foundation award for distinguished achievement among negroes, prêmio esse que beneficiou vários artistas da Harlem Renaissance. Cf. LEININGER-MILLER, Theresa. **New Negro Artists in Paris: African American Painters and Sculptors in the City of Light, 1922-1934**. New Brunswick, Rutgers University Press, 2001.

¹³² Idem.

norte-americanos a respeito de uma suposta “democracia racial” brasileira. As particularidades do sistema racial norte-americano, decerto, são tão profundas que ao se deparar com outros regimes aspectos mais sutis passam despercebidos.

De forma geral suas avaliações apontam a França como um lugar de oportunidades reais; ambiente no qual um pintor de tez escura podia desenvolver uma carreira artística. Não por acaso, Paris ficou conhecida na década de 1920 como a Meca do “New Negro Movement”.¹³³ Dessa experiência criou-se o mito de que as relações raciais nesse país seriam mais amenas:

(...) France was portrayed as an oasis of freedom tucked in the middle of an interminable and humiliating wilderness; a temporary harbor between Scylla and Charybdis, between America’s smothering racism and Africa’s unfathomable and inaccessible “otherness”. Yet, the privilege treatment of the small black American community in France is not to the credit of a French liberalism as widely assumed a liberalism that is neither supported by indisputable evidence nor ascertained under closer examination.¹³⁴

Essa ideia teria começado a se espalhar com a Revolução Haitiana.¹³⁵ Não devemos nos esquecer, porém, que parte do movimento negro norte-americano fazia a mesma avaliação com relação ao sistema racial brasileiro; vide publicações, por exemplo, como o jornal negro *The Chicago defender*.¹³⁶

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ GONDOLA, C.H. Didier. “But I Aint African, I’m American!” Black American Exiles and the Construction of Racial Identities in Twentieth-Century France.” In HERNANDEZ-RAPHAEL, Heike. **Blackening Europe**. The African American presence. New York, Routledge, 2014.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Chicago Defender foi um dos maiores jornais negros dos EUA. Nessa publicação é possível identificar não somente notícias relacionadas a comunidade africano-americana, como sua visão a respeito da situação dos negros no restante do mundo, posto que essa era uma das preocupações da folha. Sobre essa publicação vide: FRANCISCO, Flávio Thales Ribeiro. **O novo negro em perspectiva transnacional**. Representações afro-americanas sobre o Brasil e a França no jornal Chicago Defender (1916-1940). Doutorado em História. FFLCH-USP, 2014.

Não há qualquer evidência documental escrita, que registre o quanto tais questões envolveram nosso protagonista; no entanto, é razoável supor que uma pessoa negra, nascida em 1882, que viveu à Rua Itapiru, localizada no bairro do Catumbi, um dos bairros mais antigos da cidade, refletia sobre essas questões.¹³⁷ Ele pode ver a escravidão de perto, cresceu na sua fase derradeira, passou à vida adulta com o endurecimento das políticas estatais de cerceamento e repressão da população de cor.¹³⁸

Arthur Timotheo partia de uma sociedade recém-egressa da escravidão, sítio onde há menos de vinte anos o comércio e a posse de pessoas, reduzidas a propriedade privada, eram atividades legais.¹³⁹ Mudava-se para país cujo interesse pela arte africana só fazia crescer, via primitivismo ou por meio da leitura dos artistas modernos;¹⁴⁰ e ainda pode testemunhar a pequena comunidade de artistas africano-americanos que se formava na cidade. Countee Cullen, o poeta do Harlem Renaissance, chegou a dizer que “Liberdade, Igualdade e Fraternidade” não eram somente palavras, “expressavam o espírito que constituía Paris”.¹⁴¹

¹³⁷ Em sua ficha cadastral, o primeiro endereço indicado é Rua Itaperu, número 40 [**Anexo II**]. Salvo a grafia esteja incorreta, referia-se à Rua Itapiru, localizada no bairro do Catumbi. Um dos bairros mais antigos da cidade. Debret chegou a ter ateliê nesse bairro, como o mesmo deixa claro numa de suas gravuras.

¹³⁸ CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botiquim**. *Op. Cit.*

¹³⁹ Mesmo que, a rigor, todos os tumbeiros que atracaram em terras brasileiras, entre 1831 e 1856, fossem ilegais, tornando a escravidão moralmente ilegítima (para além dos óbvios motivos que a faziam antiética). Sobre o tráfico ilegal nesse período cf. Sobre o tema conferir: GRADEN, Dale T. “Resistência escrava e a abolição do comércio transatlântico de escravos para o Brasil em 1850”. In **História Unisinos**. 14, n. 3 (2010).

¹⁴⁰ Certamente essas questões já foram problematizadas pela historiografia. Cito como exemplo o artigo de Whitney Chadwick, no qual o autor procura entender como o sistema de criação de Man Ray, fundado no contraste entre duas tradições, supostamente opostas, propiciaram o nascimento da essência de seu trabalho. Chadwick, aposta na leitura da obra que, justamente, verifica os pressupostos do artista. Cf. CHADWICK, Whitney. “Fetishizing Fashion/Fetishizing Culture: Man Rays ‘Noire et blanche’”. In **Oxford Art Journal**. Vol.18. No. 2, 1995. pp.3-17.

¹⁴¹ FABRE, Michael. **From Harlem to Paris**. Black American writers in France (1840-1980). Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1991. p.35. Apud GONDOLA, H. Didier. *Op. Cit.*

Durante a pesquisa não encontrei textos escritos produzidos por Timotheo, tampouco qualquer correspondências suas na sessão de cartas dos arquivos da ENBA.¹⁴² Alguns anos após a sua morte, seu irmão, João Timotheo da Costa, concedeu uma entrevista à Angyone Costa, o mesmo que esteve envolvido com etnografia, arqueologia e etnologia; a questão racial, no entanto, não foi mencionada. Isso não significa, em absoluto, que a matéria não os interessasse (a Arthur e a seu irmão) ou os afetasse. O silêncio pode ser lido como estratégia; para ascender socialmente, jogar de acordo com as regras do sistema racial brasileiro; o silêncio ele não se opõe ao som. Já dizia Riobaldo, o silêncio é a gente mesmo, demais.

Há alguns registros visuais que nos permite explorar como vivenciou esse momento. Começamos com o quadro produzido por Carlos Chambelland **[Fig.1.6.7]**. Em *Retrato de Arthur Timotheo da Costa*, o artista representa-o como Dândi.¹⁴³ É clara a citação de Whistler **[Fig.1.6.8]**. Diferente, porém, é o espírito. A composição do americano é sofreada por uma paleta em cinza e preto, tal qual, precisamente, o título original enuncia; soma-se a isso a posição corporal da modelo (mãe do artista), perfilada, erétil e simétrica. O baricêntrico equilíbrio entre quadro, cortina e a personagem dita o ritmo da narrativa.¹⁴⁴ Já no caso da pintura de Chambelland, o destaque aflui da personagem-título, os demais elementos assumem funções tão somente coadjuvantes. Além disso, aqui vamos do monocromático ao uso expressivo da cor. O sofá vermelho acentua sua presença em meio à sóbria ambientação amadeirada. O astro aposta numa

¹⁴² Os arquivos da ENBA pertencem ao Museu Dom Joao VI, à UFRJ. Eles encontram-se disponíveis em: <http://docvirt.com/MuseuDJJoaoVI/>

¹⁴³ BITTENCOURT, Renata. **Um dândi negro: o retrato de Arthur Timótheo da costa de Carlos Chambelland**. Tese (Doutorado em História), IFCH-UNICAMP, 2005.

¹⁴⁴ Vide WALDEN, Sarah. **Whistler and his mother: an unexpected relationship, secrets of an American masterpiece**. Lincoln, University of Nebraska Press, 2003.

postura elegante e despojada. Veste cartola, casaca (fluyente, ajusta-se a seu corpo) e sapatos – brilhosos, encerados com esmero. A mão que vai à face simula o gesto do *Le Penseur* de Rodin, seu olhar, todavia, reduz o potencial ativo da circunstância; o modelo posa, indubitavelmente atua. Sua vista alcança algo que o espectador não percebe; diverge do caso anterior, o objeto ou ação avistada acontece para além da obra, independe do universo representado que o artista, estrategicamente, escolheu ocultar. Emula um olhar acurado para a sociedade, para seu público, é capaz de notar situações que absolutamente são percebidas por um observador comum.

Essa postura está presente em todos seus registros fotográficos conhecidos, excetuando-se pela fotografia em que o artista aparece no ateliê de Helios Seelinger, também em Paris [Fig.1.6.9]. Estão ao canto da imagem, Arthur e Helios, sentados. Um painel, aquela altura ainda em preparação, toma quase toda a imagem. Chama a atenção a descontração da cena, a informalidade das personagens. Arthur Timotheo parece não perceber a câmera, já que se encontra entretido em sua “droga qualquer”. Um registro em que nosso herói afasta-se de todos os valores contrapostos aos demais. É a exceção que permite afirmar seu empenho nessa intenção.

Entre 1905 e 1906 os círculos artísticos dos quais faziam parte Matisse e Picasso começaram a estudar e adquirir máscaras e figuras africanas.¹⁴⁵ Soma-se a isso a crescente cultura do Jazz e da música negra em geral; ritmos como o *cakewalk* e o *ragtime* tornaram-se crescentemente populares, sendo adotados por compositores brancos como Debussy ou John Philip Sousa.¹⁴⁶ Picasso, assim como os demais artistas europeus

¹⁴⁵ BLAKE, Jody. **Le tumulte noir**: Modernist art and popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930. The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1999.p. 13.

¹⁴⁶ Idem. p.15; VIEGAS, Alexy. **O elemento popular na obra "Ragtime para onze instrumentos"**, de Igor Stravinsky. p.18. Mestrado em Música. SCH-UFPR, 2010.

desse período, estava interessados nas generalizações. As máscaras africanas, no plural, inspiravam-lhes mais interesse do que percebê-las em seus pormenores e diferenças. Evidentemente que isso tem consequências para sua arte, mas , além disso, cria esquemas interpretativos sobre o outro.¹⁴⁷

Entre 1877 e 1931 um grande número de exposições a respeito das populações negras da África e das Américas – a maioria com fins pretensamente científicos – foram realizadas no *Bois de Boulogne*, mais precisamente no famoso *Jardin d'Acclimatation*.¹⁴⁸ Uma prática que remonta o início do século XIX, não nos esqueçamos, afinal, de casos como o de Saartjie Baartman.¹⁴⁹ Esses teceram o imaginário dos cidadãos parisienses a respeito dos negros;¹⁵⁰ fosse por meio da pintura, de exposições fotográficas, da publicação de relatos de viajantes ou ainda das chamadas *Villages Noirs*.¹⁵¹ De Saint-Hilaire à Debret, os relatos são frutos de suas observações diante do novo, do inusitado, do estranhamento. Obras que, não resta dúvida, conformaram o imaginário europeu, mas ao mesmo tempo revelam como o mundo europeu, sobremaneira as elites, haviam mudado sua percepção a respeito de si e do mundo.¹⁵² As *Village Noirs*, por seu turno,

¹⁴⁷ Como bem define Dennis Duerden, a “descoberta” das mascaras africanas por esses artistas consiste em olhar para esses artefatos por um novo prisma, ressignificando-os como objetos de arte. Além disso o conceito de “arte africana” é um tanto quanto limitado, na medida em que se refere a máscaras produzidas num período e num lugar muito específico do continente. Cf. : DUERDEN, Dennis. The ‘Discovery’ of african masks.” In **Research in African Literatures**. Vol. 31, No. 4, Poetics of African Art (Winter, 2000), pp. 29-47

¹⁴⁸ BERGOUGNIOU, Jean-Michel; CLIGNET, Rémi & DAVID, Philippe. **“Villages Noirs” et visiteurs africains et malgaches em france et em Europe (1870-1940)**. Editions Karthala, Paris, 2001.p.52.

¹⁴⁹ CRAIS, Clifton & SCULLY, Pamela. **Sara Baartman and the Hottentot Venus: a ghost story and a biography**. Princeton University Press, Princeton, 2009; ALEXANDER, Simone A. James. **African diasporic women's narratives: politics of resistance, survival, and citizenship**. University Press of Florida, Gainesville, 2014.

¹⁵⁰ Há toda uma tradição de viajantes, membros de expedições científicas que ao retornarem à europa publicavam suas impressões a respeito do novo Mundo. De Saint- Hilaire à Jean Baptiste Debret.

¹⁵¹ Sobre isto vide: BERGOUGNIOU, Jean-Michel; CLIGNET, Rémi & DAVID, Philippe. *Op. Cit.*

¹⁵² Mary Louise Pratt estuda esse universo, na interpretação da autora, os europeus, a partir do século XVI, inauguraram um gênero discursivo com agenda política bem definida; a partir da forja de uma insuspeita qualidade de observador universal essa narrativa coincide com suas ações colonizadoras; seu ato primeiro seria a coincidência de dois eventos, Linné (e seu sistema classificatório de espécies) e a primeira

constituíam-se como emulações de espaços de vivência existentes no continente africano, com a participação de pessoas contratadas para atuar nesse, digamos, excêntrico experimento.

Há relatos de artistas *african-americans* que nos permite idear um pouco de como Arthur Timotheo teria lido essa experiência.¹⁵³ Lembremos que nosso protagonista nasceu em 1882, portanto viu a escravidão de perto, cresceu com o endurecimento das políticas estatais direcionadas à repressão das formas de recreação da população negra.¹⁵⁴

Arthur Timotheo vivenciou o *Quartier Latin*. Um bairro que, como o próprio afirma, era a morada da maioria dos pintores estrangeiros que chegavam à cidade. Ralph Nevill define-o como um lugar que:

“(...) há muito tempo é conhecido como a alma da velha Paris, reverenciado e amado como local do nascimento do estudo, do aprendizado e da imaginação e como o distrito onde incontáveis gerações de estudantes têm se iniciado nas alegrias e tristezas da existência humana.”¹⁵⁵

É nesse ambiente híbrido que convivia com Picassos, Modiglianis e charlatões. Mais do que frequentar uma escola, a rua, a experiência quotidiana, era, em si, um aprendizado. Sua obra mostra que foi uma experiência intensa e proveitosa..

expedição científica universal, o que na avaliação da autora demonstra como as elites europeias passaram, nesse momento, a se enxergar e ao mundo ao restante do mundo numa nova chave, é a “consciência planetária”. PRATT, Mary Louise. **Os olhos do Império**. Relatos de Viagem e Transculturação. Bauru, Edusc, 1999. p. 42.

¹⁵³ Blier, Suzanne.

¹⁵⁴ CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim**. Op. Cit.

¹⁵⁵ “The Quartier Latin has long been recognised as the soul of Old Paris, revered and loved as the birthplace of study, learning, and imagination, and as a district where countless generations of students have been initiated into the joys and sorrows of human existence”. NEVILL, Ralph. **Days and Nights in Montmartre and the Quartier Latin**. New York, George H. Doran Company, 1927. p.258.

1.7 – Turim

Passemos pois, a segunda experiência de Arthur Timotheo na Europa, refiro-me, à sua Estadia em Turim, dessa vez não mais como estudante, mas como contratado pelo governo brasileiro. O artista chegou à cidade em 1911, lá ficou por mais uma temporada para representar o Brasil na exposição internacional daquele ano. Seu objetivo primeiro foi participar da decoração do pavilhão nacional [Fig.1.7.1]. Essa exposição é interessante, pois visualizaremos um acontecimento de grande relevo na vida da personagem. É também o tipo de evento que expressa o engajamento do poder público com a “modernidade” e nossa personagem era parte disso, contratado que era para elevar a imagem do país no exterior, dissociá-la do atraso, tentar repetir o feito de St. Louis.

29 de abril de 1911, Parque Valentino; contando com a ilustre presença de Sua Majestade Victor Emmanuel III, a *Esposizione internazionale dell'Industria e del Lavoro* de 1911 foi inaugurada. Na ocasião da cerimônia de abertura do dito evento, diz o senador Frola:

Majestade,
Depois de Florença, que hospedou uma esplêndida mostra retrospectiva num suntuoso palácio; depois de Roma que à Itália e ao Mundo apresentou seculares manifestações de arte e de História, Arte e Histórias imortais como Roma; Torino hoje, numa pacífica conferência de trabalho e de todas as indústrias, apontando para novas glórias e nova esperança, é lugar para uma ampla revisão da forte manifestação da vida moderna irradiada pelas tochas luminosas da ciência experimental, suportada pelos mais poderosos meios de produção impulsionado pelo aumento das necessidades sociais.¹⁵⁶

Frola fora presidente do comitê geral organizador. Tratava-se da primeira de caráter universal realizada em solo italiano. Esse discurso foi publicado no Jornal *La Stampa* - um importante veículo de comunicação torinense. Nessa mesma edição da folha

¹⁵⁶ **La Stampa.** Torino, 30 de abril de 1911, p.1 – Archivio Storico. Disponível em <http://www.archiviolaStampa.it/> . Livre tradução do autor.

foram transcritas as intervenções de outros membros do dito comitê. Contudo o que desperta interesse, numa primeira mirada, são as manchetes. Todas grandiloquentes, comentam o sucesso alcançado: “La solenne inaugurazione della nostra Esposizione Internazionale – L’arrivo dei reali – l’entusiastica accoglienza della popolazione – piu di 70.000 forestieri”.¹⁵⁷ Calcula-se que ao todo tenha recebido cerca de pouco mais de 7 milhões de espectadores.¹⁵⁸

Em sua segunda visita à Europa nosso artista não era mais um neófito e sim um artista de fato. As exposições universais eram grandes encontros de caráter internacional promovidos entre governos. Habitualmente o país sede era quem convidava os demais participantes. Até o começo da década de 1930 essas eram especialmente voltadas para o comércio e os pavilhões nacionais atraíam especial atenção. Cada país participante ficava responsável pela construção de suas respectivas edificações. Nesses, mais do que celebrar, sintetiza-se a modernidade. É um simulacro dessa experiência, forçosamente imposta como miniaturização do mundo. Reclamavam ser um espaço no qual se discutiriam os assuntos que julgavam realmente relevantes: o estado da ciência, das artes, da arquitetura, dos costumes e da tecnologia. A ideia de que o progresso pode ser medido é sentida nos mínimos detalhes. A efemeridade ritmava o tom do acontecimento, posto que uma vez findo, demoliam-se a maioria dos pavilhões. Ao invés de preservar expunham-se, dessa maneira, as transformações do mundo moderno. E a condição do moderno, ao menos dessa versão que propunham, é a reinvenção constante mirando a linha do horizonte.

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ Esse número foi estimado pela pesquisa que o Institute for Advanced Technology in The Humanities da University of Virginia, conduziu. Disponível em <http://www.italyworldsfairs.org/WFTable.html>

Walter Benjamin faz uma leitura bastante negativa desses espetáculos. Segundo ele:

As exposições universais idealizam o valor de troca das mercadorias. Criam um quadro no qual seu valor de uso passa a segundo plano. As exposições universais constituíram uma escola onde as multidões, forçosamente afastadas do consumo, se imbuíram do valor de troca das mercadorias a ponto de se identificarem com ele: “é proibido tocar nos objetos expostos”.¹⁵⁹

As cidades sede eram, quase sempre, os epicentros da Modernidade: Paris, Chicago, Londres...¹⁶⁰ Contudo, países emergentes como o Brasil acabaram entrando nesse seleto circuito.¹⁶¹ Era a oportunidade de se conectar com esse tipo de imaginário, mesmo que por alguns meses e que a repercussão não fosse exatamente a mesma.¹⁶²

Além da questão comercial, essas exposições estiveram, em vários momentos, atreladas a solenidades comemorativas de caráter nacional. A exposição de Turim não foge a isso. Em 1911 a Itália comemorava o cinquentenário de sua unificação. Isso torna o discurso de Frola mais inteligível posto que evidência a conexão entre o presente e a história de um passado glorioso, fundamentos para um futuro promissor. O país que se coloca nessa posição intenta assumir a narrativa sobre si, mostrar-se ao Mundo como querem ser vistos. Embora, é bem verdade, isso não fosse exclusividade dos países que abrigavam as exposições. Era desejo dos demais participantes serem vistos como a nova vanguarda.

E Arthur Timotheo, assim como seu irmão, ironicamente, era parte desse projeto, logo ele, um negro, encontrava-se em meio a esse ambiente de celebração do progresso,

¹⁵⁹ BENJAMIN, W. **Passagens**. Imprensa Oficial/Editora UFMG, Belo Horizonte/São Paulo, 2009. pp.57-58.

¹⁶⁰ Não por acaso a primeira feira universal foi a de Londres em 1851. Cf.: AUERBACH, Jeffrey A. **The Great Exhibition of 1851: A Nation on Display**. New Heaven, Yale University Press, 1999.

¹⁶¹ Refiro-me nesse caso àquele ocorrido no Rio de Janeiro em 1922.

¹⁶² O Brasil, por exemplo, ganhou prêmio de melhor pavilhão em Saint Louis, 1893. Após o reconhecimento internacional o pavilhão foi remontado na capital carioca sob o título de “Palácio Monroe”.

via *in loco* aquilo que a elite brasileira planejava para o futuro da nação. Uma diferença muito grande, suponho, entre o discurso tanto apaixonado quanto vazio dos congressistas brasileiros que defendiam a imigração como a tábua de salvação para ocultar o seu passado escravista, para ocultar os negros.

A pergunta que fica é: qual o significado desse evento para o Brasil? Acompanhar o processo de instauração do comitê organizador pode oferecer alguns elementos que lancem luz sobre essa questão. O Brasil começou suas preparações ainda no ano de 1909.¹⁶³ Em maio daquele ano há uma nota na mensagem presidencial ao congresso Nacional, em que fica evidente o interesse do governo Brasileiro em participar do maior número de exposições internacionais possíveis: é sugerido aceitar a participação do congresso de Estradas de Ferro Argentino, assim como a exposição Internacional de Bruxelas e a de Milão/Turim.¹⁶⁴

Cada Estado possuía uma comissão local para selecionar os produtos representativos de cada região para serem expostos.¹⁶⁵ Deste modo, o empenho do

¹⁶³ Mensagem apresentada ao Congresso Nacional na abertura da primeira sessão da sétima legislatura pelo Presidente da República Affonso Augusto Moreira Penna. In **DOU**. 04 de maio de 1909.

¹⁶⁴ Em julho de 1910 é publicada, no Diário Oficial da União, as “Instruções para os serviços relativos a exposição internacional de Turim — Roma, em 1911”. Nesse documento fica decidido que haverá duas comissões: uma geral com cargos de comissário, sub-comissário e secretariado; e uma comissão para trabalhos efetuados no Brasil, que seriam presididos pelo ministro de Estado dos Negócios da Agricultura, Indústria e Comércio. Ao comissário geral coube zelar pela construção do Pavilhão brasileiro, por suas instalações, pelo colecionamento, pela exibição e pelos objetos que ali figurariam. Do mesmo modo foi sua função designar que pessoas ocupariam as mais diversas funções tais como jornalheiros, catalogadores, etiquetadores, controladores de frequência etc. Contudo o ponto que aqui mais me despertou interesse é o parágrafo 6º desse documento em que ficam evidenciados com maior clareza os objetivos do país: “6º, providenciar para que, além da exibição dos produtos brasileiros, sejam adotados outros meios de tornar o nosso país o mais possível conhecido, estabelecendo também um gabinete de informações sobre o que lhe disser respeito”. No mesmo dia é publicado outro documento, “Instruções para o serviço de propaganda do café e de outros produtos nacionais no estrangeiro”. No artigo 5º é dito que: “Para a execução dos serviços relativos a propaganda do café e outros produtos nacionais, será aproveitado o pessoal que for utilizado nos trabalhos da Exposição Internacional de Turim-Roma, conservando-se depois de encerrada a exposição os que forem indispensáveis ao serviço especial da propaganda de acordo com os recursos orçamentais.”

¹⁶⁵ Em julho de 1910 é publicada, no Diário Oficial da União, as “Instruções para os serviços relativos a exposição internacional de Turim — Roma, em 1911”. Nesse documento fica decidido que haverá duas comissões: uma geral com cargos de comissário, sub-comissário e secretariado; e uma comissão para

governo Brasileiro em tornar o país mais conhecido na Europa e com declarados interesses comerciais é a questão principal.¹⁶⁶ Fazer propaganda de seus produtos e assim alcançar novos mercados era o objetivo mais imediato. Dois dias depois, mais uma vez no diário oficial, temos publicada uma nota em que fica dito que a empresa Generoso Galimbert & Nipote, com sede em Milão, esteve interessada em construir um Pavilhão para o Brasil custeado pelos próprios a fim de garantir a presença do país. Proposta que prontamente foi negada. O governo brasileiro ainda viria a negar outra proposta.¹⁶⁷

Em setembro de 1910 é divulgada uma nota de que O Sr. ministro recebeu comunicação do comissário geral do Brasil na Exposição de Turim-Roma de terem sido aceitos pelos profissionais respectivos as plantas e desenhos organizados nesta secretaria do Estado para a construção do pavilhão brasileiro.¹⁶⁸ Já em 23 de setembro somos informados que, a certa altura, cogitou-se a hipótese de escolherem um arquiteto estrangeiro para realizar o projeto, mas a ideia foi abortada. A nota também informa que se inspiraram nos pavilhões dos países mais agrícolas, como o Canadá, cujo pavilhão foi visitado pela representação brasileira na exposição de Bruxellas. Elogiam essa obra pelo

trabalhos efetuados no Brasil, que seriam presididos pelo ministro de Estado dos Negócios da Agricultura, Indústria e Comércio. Ao comissário geral coube zelar pela construção do Pavilhão brasileiro, por suas instalações, pelo colecionamento, pela exibição e pelos objetos que ali figurariam. Do mesmo modo foi sua função designar que pessoas ocupariam as mais diversas funções tais como jornalheiros, catalogadores, etiquetadores, controladores de frequência etc. Contudo o ponto que aqui mais me despertou interesse é o parágrafo 6º desse documento em que ficam evidenciados com maior clareza os objetivos do país: “6º, providenciar para que, além da exibição dos produtos brasileiros, sejam adotados outros meios de tornar o nosso país o mais possível conhecido, estabelecendo também um gabinete de informações sobre o que lhe disser respeito”. No mesmo dia é publicado outro documento, “Instruções para o serviço de propaganda do café e de outros produtos nacionais no estrangeiro”. No artigo 5º é dito que: “Para a execução dos serviços relativos a propaganda do café e outros produtos nacionais, será aproveitado o pessoal que for utilizado nos trabalhos da Exposição Internacional de Turim-Roma, conservando-se depois de encerrada a exposição os que forem indispensáveis ao serviço especial da propaganda de acordo com os recursos orçamentais”.¹⁶⁵ Além disso, cada estado possuía uma comissão local para selecionar os produtos representativos de cada região que foram expostos. Cf.: **DOU**. 20 de julho de 1910.

¹⁶⁶ **O paiz**. 14 de novembro de 1910, p.5

¹⁶⁷ o governo brasileiro recusou a proposta de Ettore Panizzoni, presidente da comissão do Pavilhão da União da América Latina que, ao que parece, havia solicitado que o Brasil assumisse construção de seu respectivo pavilhão. In **DOU**. 22 de julho de 1910, p.6

¹⁶⁸ **DOU**. 6 de setembro de 1910, p.10.

senso prático das construções que viabilizam o entendimento das características econômicas do país. O Sr. Assis Brazil, em discurso na sociedade Paulista de Agricultura afirma que era desejo dele reproduzir em uma das portas do pavilhão Brasileiro as mesmas eloquentes palavras que encontrou no Pavilhão Canadense naquela oportunidade: “Não aconselhamos a ninguém que esteja bem em sua terra para que emigre: mas aqueles que se sentirem mal em sua pátria, aconselhamos o nosso país, como o único capaz de fazê-lo feliz”.¹⁶⁹

— Sr. B. Latour (sic):

Comunico-vos que o ministro, por despacho do 28 do outubro, resolveu aceitar a proposta que fizestes para a pintura da alegoria á proclamação da República, na parte interna da cúpula do Pavilhão do Brasil, na exposição de Turim, mediante a pagamento da quantia de 28.560 francos. Na presente data, expede-se aviso ao Dr. Antonio de Padua Assis Rezende autorizando-o a providenciar oportunamente sobre o dito pagamento. (Officio nº 234).¹⁷⁰

Eugenio Latour havia sido convidado juntamente com os engenheiros Moraes Rego (diretor da construção do pavilhão), seus auxiliares Jayme Figueira e Julio Antonio de Lima, os irmãos Carlos e Rodolpho Chambelland, João e Arthur Timotheo da Costa, Lucilio de Albuquerque, Manuel Madruga, Antonio Parreiras, Eduardo Sá e tantos outros artistas.

A inauguração do pavilhão brasileiro se deu em 23 de julho de 1911. Eram ao todo três edificações. Um pavilhão de honra, destinado a festas e comemorações, em:

(...) estilo barroco, de linhas simples, mas, de magnífico conjunto arquitetônico. É composto de dois amplos pavimentos. O andar térreo é formado por um vasto salão, destinado às festas. Em volta deste, diversas salas pequenas para ‘buffet’, vestiário etc.

Em uma destas mimosas saletas é que está o grandioso quadro de Manoel Madruga, um dos mais bem acabados trabalhos de pintura que ornamentam os nossos pavilhões: – “O Brasil oferecendo seus produtos á Europa” – No 1º andar, que em linhas arquitetônicas corresponde ao “rez de chaussé”, figuram diversas obras de Parreiras e Madruga. Ai foram expostos os bustos, em bronze, de todos os presidentes da República brasileira. Este

¹⁶⁹ **O paiz**. 4 de junho de 1911, p.4.

¹⁷⁰ **DOU**. 05 de novembro de 1910.

magnífico trabalho da escultora D. Nicolina Vaz de Abreu, os frescos das pequenas salas que circundam o salão, executados pelos Srs. Carlos Oswald, Irmãos Timotheo, as pinturas de Eugenio Latour simbolizando a proclamação da República do Brasil, a alegoria de Lucilio de Albuquerque – a República Brasileira guiada pela ordem e pelo progresso, desenvolve seu comércio e sua indústria” – e os formosos quadros de Parreiras e Madruga permitem, sobejamente, que os visitantes façam uma ideia [ilegível] da apurada educação artística da nossa Pátria.¹⁷¹

Em suma, podemos apreender que a temática concorria para alcançar os objetivos supracitados relativos aos interesses do governo brasileiro e da burguesia que se fez representar pelas empresas agrícolas e de produtos manufaturados. As artes eram capital simbólico e demonstravam que o Brasil estava no mesmo “degrau” de civilização que estes, a despeito de seu passado escravista. Queriam estreitar as relações comerciais com os governos estrangeiros e isso interessou grupos privados. Entretanto, qual o sentido destas exposições para os artistas brasileiros? Afinal, como acompanhamos na descrição, as decorações eram pontos centrais para viabilizar esse tipo de transação.

Imagino que fosse uma dupla oportunidade. Primeiramente era uma chance de trabalho ímpar. O valor exigido por E. Latour é relativamente alto se pensarmos que àquela época 28, 650 francos era uma quantia considerável para os padrões de vida da época.

Enquanto Arthur Timotheo da Costa, os irmãos Chambelland e Helios Seelinger estavam regressando à Europa; outros, como João Timotheo, tinha sua primeira e única oportunidade de conhecer o velho continente – como o mesmo frisou na entrevista à Anyone Costa.¹⁷² E do ponto de vista de aprimorar-se em sua profissão, o mesmo diz ter sido uma agradável temporada. Interessante atentar à frase do artista com relação a sua experiência: “Essa comissão durou um ano e pouco, tendo-me servido para que ficasse

¹⁷¹ **O paiz**. 23 de julho de 1911, p.7.

¹⁷² COSTA, Anyone. *Op. Cit.*

conhecendo os museus de arte da Itália, da França, da Suíça, e de Barcelona na Espanha.”¹⁷³ Mais adiante ele ainda afirma que dos museus que pode visitar o mais interessante é o de Luxemburgo, onde, no seu entender, tem-se o maior mostruário de arte moderna, o salão que consagra ou anula o artista.

1.8 – Das conclusões (preliminares)

Aproveito o último subtítulo do capítulo para realizar um rápido balanço. Arthur Timotheo era uma personagem um tanto quanto singular. Foi meu intento, ao longo desse primeiro terço da tese demonstrar, por meio das fontes consultadas e da conversa com a bibliografia, como ele se locomoveu nesse mundo pós-abolição. Num primeiro momento vimos que sua família, estrategicamente, desde tenra idade procurou educar seus filhos, encaminhando-os para uma carreira para que conseguissem escapar do triste destino que acometia tantas outras pessoas de pele escura sem instrução ou ofício certo. Arthur se mostrou um jovem astuto, conseguiu , graças às contingências da vida, mas também a seu exímio talento, viajar à Europa com o intuito de afinar seus aprendizados artísticos.

A modernidade que ele encontrou em Paris era semelhante à carioca, com todos os seus problemas e contradições. Ele parece ter entendido isso muito bem e conseguiu destaque nos campos em que resolveu atuar. A partir desse ponto passaremos a discutir os mesmos tópicos, porém, não mais por meio de documentos escritos e sim a luz de obras de arte, de suas obras.

¹⁷³ *Ibidem.*

Caderno de Imagens B

Fig.1.2.1 – Capa da Revista Ilustrada 656, 1893. Detalhe. Desenho de Angelo Agostini.

Fig.1.2.2 – Henrique Alves de Mesquita, autoria desconhecida.

Fig.1.2.3 – Capa do tango característico Batauque (Vieira Machado & Cª, nº. ch. V. M. & C. 144), publicado em 1894. Disponível em: <http://www.henriquealvesdemesquita.com.br/p/imagens.html>

Fig.1.2.4 – Pano de boca do Teatro S. Pedro de autoria de Arthur Timotheo da Costa. Acervo MIS-RJ.

Fig.1.2.5 – Arthur Timotheo da Costa. A Dama de Verde. 1908. Óleo sobre tela. 50 x 61 cm. MASP. São Paulo.

Fig.1.4.4 – Gustavo Dall'ara. A ronda da favela. Óleo sobre tela. S.d. 74 x 88 cm. Coleção Sérgio Sahione Fadel

Fig.1.5.1; fig.1.5.2.; fig.1.5.3 e fig.1.5.4. Irmãos Timotheo da Costa. Decorações para sede do Fluminense Football Club. Teto do Salão nobre. c.1920. Óleo sobre tela (*Marouflage*). Rio de Janeiro, Fluminense Futebol Clube. Reprodução Fotográfica Arthur Valle.

Fig.1.6.1 – Arthur Timotheo da Costa. Cena de Paris. 1908. Óleo sobre madeira. 19x13cm. Acervo Particular. Reprodução Fotográfica desconhecida.

Fig. 1.6.2 - Arhtur Timotheo da Costa. Bois de Boulogne. s.d. 1910. Acervo Particular. Reprodução Fotográfica desconhecida.

Fig.1.6.3 – Arthur Timotheo da Costa. Pintor no Atelier. C.1910. Óleo sobre tela.36 x 55,30 cm. Coleção Sergio Sahione Fadel. Reprodução Fotográfica Vicente de Mello.

Fig.1.6.4 – Édouard Manet. Le Chemin de fer. 1873. Óleo sobre tela. 93.3 × 111.5 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C. Estados Unidos. Reprodução Fotográfica do Acervo.

Fig.1.6.5. – Arthur Timotheo da Costa. Notre Dame vista do Rio Sena, 1910. 31x 41 cm. Óleo sobre cartão. Acervo Particular. Reprodução Fotográfica desconhecida.

Fig.1.6.6 – Arthur Timotheo. Figura de Mulher. 1909. Óleo sobre tela 60 x 51cm. Acervo Particular. Reprodução fotográfica desconhecida.

Fig. 1.6.7 – Carlos Chambelland. Retrato do pintor Arthur Timotheo da Costa. 1909. Óleo sobre tela. 74 x 102 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Reprodução Fotográfica desconhecida.

Fig.1.6.8 – James Abbott McNeill Whistler. Arrangement in Grey and Black No.1 (Whistler's Mother). 1871. Óleo sobre tela. 144.3 × 162.4 cm Musée d'Orsay, Paris, França.

Fig.1.6.9 - Um canto do atelier, em Paris, de Helios Seelinger. Álbum de Artistas. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

Capítulo II – A Crítica da Modernidade

2.1 – Do argumento

Neste capítulo meu escopo é entender o que move as representações que Arthur Timotheo da Costa criou a respeito do Rio de Janeiro de seu tempo; pretendo fazê-lo por meio da observação de suas pinturas, em especial aquelas em que elegeu a cidade e seus atores como figuras dramáticas. Sua obra pode ser lida como uma crítica à modernidade excludente e marginalizante que decompôs a capital nacional no final do século XIX. Digo, com relação aos aspectos formais que a envolvem, pois tenho que as mudanças nas estruturas formais dizem muito a respeito das interações que os homens estabelecem entre si. A crítica timotheana dirige-se a esse processo que vivenciou, posto que afetou sua infância e mocidade, como pudemos seguir no capítulo anterior. Por meio de um olhar arguto e minucioso sobre o “real”, sua matéria primeira, Arthur Timotheo produziu intensas imagens, pequenos condensados capazes de fomentar o debate relativo aos antagonismos próprios e decorrentes do peculiar sistema racial brasileiro. Uma operação parecida com a que fizeram os impressionistas, com relação às transformações urbanas de Haussmann e sua modernidade filisteia e repressiva.¹⁷⁴

Esse capítulo ambiciona acender pontos que superam a figura do pintor em si, logo palestrar sobre toda sua obra não é imperativo. Interessa-me a relação que Timotheo arranja com a “realidade”, em sua agudeza às tensões sociais, ao mundo circundante; seja seu alvo cômico e primeiro ou não. A um observador de nosso tempo – ao menos aquele

¹⁷⁴ CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna**. *Op. Cit.* pp.58-60

que vos escreve – isso é mais perceptível em algumas telas do que em outras, como foi evidenciado no último capítulo.

2.2 – Do “contexto” à obra

A ideia de um capítulo exclusivamente teórico nunca me agradou; confio que demonstrá-la, a teoria, durante a narrativa e a construção do fazer histórico em si seja mais adequado (ao menos para o tipo de história que estou me dispondo a fazer); explicar, enfim, as posições e preferências teóricas as quais filio-me, assumindo, obviamente, que disso se tratem; *escolhas*, e todos as fazemos. Evidente que, por um lado, esta é uma questão de foro pessoal, não há receita única. Contudo, agrada-me menos ainda mal entendidos. Penso que pelo estilo e ritmo que optei imprimir a tese, em algumas leituras, passe a insidiosa sensação de que o autor fala imparcialmente, de lugar algum; numa atitude tanto presunçosa quanto ingênua. Daí a necessidade deste item. Quero discutir, ainda que rapidamente, as questões teóricas e metodológicas que estou a operar quando realizo intervenções aparentemente simples e banais como a leitura de um quadro. Digo aparentemente não pela dificuldade de fazê-las em si, antes pelo tipo de conhecimento que ela mobiliza.

Nessa tese ambiciono tratar os objetos artísticos como coisas que participam das relações sociais, como práticas materiais. Esse tipo de abordagem tem crescido no campo da História da Arte nos últimos trinta anos de modo que a contribuição que aqui almejo não se cogita inédita; modestamente, aplicar esses pontos a partir da experiência empírica

do olhar e da correlação que estes objetos provocam com outras instâncias do tecido social é o que persigo.¹⁷⁵

Um quadro é *sempre* muito mais do que tinta sobre um suporte de tecido ou papel, mesmo quando críticos desgostosos do estilo ou do temperamento do pintor digam o contrário, mesmo quando o discurso verbal do artista – ou do movimento ao qual se filia – marche noutra direção.¹⁷⁶ Em última instância os tenho, aos objetos artísticos, como agentes conformadores de ideias; por vezes são propositores, outras tantas rechaçam ou simplesmente debatem questões tão diversas quando as possibilidades de representá-las. A arte é mais do que algo pesquisável, é uma forma de produção de conhecimento.

Na medida em que uma tela propõe-se a representar algo há aí manifesta a vontade de intervir na realidade da qual, inexoravelmente, ela é parte ativa. Num olhar contemporâneo, as representações, mais do que simulacro ou reflexo de questões reais, eventualmente dizem algo sobre a coisa representada, mas, inescapavelmente, desnudam aspectos da individualidade do artista e de seu tempo; suas escolhas, assim como as nossas, não são por acaso, tem razão de ser (mesmo quando o acaso seja um elemento compositivo, consciente ou não).¹⁷⁷ Não se deve, porém, confundir autor e obra em uma perversa relação de determinação; há de se reconhecer que a base intelectual para a concretização da obra está naquilo que a inteligência dos artistas foram capazes de

¹⁷⁵ KEMP, Wolfgang. “The work of art and its beholder. The methodology of the aesthetic reception”. In CHEETHAM, Mark A.; HOLLY, Michael Ann & MOXEY, Keith. (Orgs.). **The subjects of art history**. Historical objects in contemporary perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp.180-196. GAMBONI, Dario. “Histoire de l’art et ‘réception’: remarques sur l’état d’une problématique”. In Histoire de l’art (Paris), pp.9-14, oct.1996. Apud BEZERRA DE MENES, Ulpiano T. “Fontes visuais, cultura visual, História visual”. Balanço provisório, propostas cautelares. In **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36 - 2003

¹⁷⁶ Aliás, a produção de um discurso verbal sobre a imagem por parte do artista não lhe confere

¹⁷⁷ Leo Steinberg essa característica na obra de do pintor norte-americano Jasper Johns. Cf. STEINBERG, Leo. **Outros critérios**. São Paulo, Cosac Naify, 2008.

articular a partir de suas vivências (individuais ou coletivas, reais ou devaneadoras). Se todos os quadros representam ideias, quanto mais os artistas dominarem as referências de seu campo (tradição), materiais (técnica) e culturais sua expressão conseguirá lavar seu(s) objetivo(s) com maior sucesso. Se todos os quadros representam ideias, cabe aos historiadores aventarem perguntas, métodos e teorias ajustadas às particularidades de seus objetos para conseguir alcançá-las. Uma assertiva de suposição simples e difícil execução. Para dar conta dessas demandas recorri a alguns autores que pensam nessas bases; não tenho intenção de emular os seus métodos, me interessa examinar como se comportam diante das obras e dos problemas que derivam de suas observações.

Recorri a autores que, apesar de plurais, comungam do fato de politizarem o campo; partem do objeto artístico, do seu exame cuidadoso, sem se esquecer, porém, dos outros aspectos que influem na constituição de um objeto de fruição estética, isto é, seu “contexto” (artístico e histórico), a questão da encomenda, ponderar a recepção (quando possível), as motivações políticas do artista (no sentido mais amplo que o termo possa assumir) e o(s) sentido(s) que ela adquire no contato com público; são representantes de um modo de pensar que garante a obra como parte do mundo material.¹⁷⁸ Entendem que as questões artísticas, quando cercadas de história, de objetos e fontes outros podem ajudar a esclarecer problemas que as próprias obras podem nos trazer. Os artefatos culturais, como quaisquer outras fontes, possuem especificidades e protocolos narrativos próprios e submetê-los ao interrogatório histórico significa percebê-los de forma mais ajustada.

¹⁷⁸ SCHAPIRO, Meyer. **Theory and philosophy of art: style, artist, and society** New York : George Braziller, 1994; PEDROSA, Mario. **Textos Escolhidos**. São Paulo, Edusp, [1995]-c2000; GINZBURG, Carlo. **Investigando Piero: o Batismo, o ciclo de Arezzo, a Flagelação de Urbino**. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

Para o historiador que se depara com uma obra artística anos após sua produção, ou mesmo para os diletantes que as observam/consomem nos museus, há sempre a distância, cujo efeito colateral inicial é o estranhamento; seja de leitura ou de percepção. Apesar de todos os esforços que podemos empregar para reduzi-lo, ter ciência de que ele nunca será totalmente resolvido por completo, justamente pelo seu caráter histórico, é um passo importante e a partir daí podemos construir as bases para uma análise mais consciente das possibilidades e limites do campo.

Com relação ao método, concentrar-me-ei em descrever as obras de Arthur Timotheo que tenham relação com o tema proposto, isto é, as representações que ele fazia a partir da sua experiência como vivente no Rio de Janeiro da *belle époque*, e a partir daí, das pistas que encontrarmos, apreender os problemas que elas evocam, suas intenções e leituras prováveis. Como nos ensina Baxandall, nós não explicamos um quadro, explicamos observações sobre um quadro e a descrição, *per se*, é um mediador, um instrumento analítico que contem limitações próprias a sua natureza constitutiva, embora, ainda assim, seja indispensável a atividade proposta.¹⁷⁹

Minha abordagem, por fim, visa privilegiar as representações visuais produzidas por Arthur Timotheo; desejo confrontá-las com outras representações (visuais ou não), produzidas por outros agentes (artistas ou não) e assim resgatar o potencial dessas imagens enquanto propositoras de ideias; imagens capazes de informar sobre essa cidade e seu universo político por um viés particularmente interessante.

¹⁷⁹ BAXANDALL, Michael. *Op. Cit.*

Arthur Timotheo pintou alguns dos símbolos desse novo Rio “sem pretos”, como define Lima Barreto. Há duas interpretações possíveis para isso. Cogitemos que ao produzir tais representações o pintor está alinhado esteticamente e ideologicamente ao projeto burguês. Isso explicaria (?), por exemplo, seu sucesso nesse meio; a sua marcante presença no mercado de arte. Em 1911, de volta da Europa, teve uma exposição organizada, a sua única individual (em vida ou *post-mortem*):

Sábado, 19 do corrente, no salão do 2º andar da Associação dos Empregados no Comércio, será inaugurada com a presença do Exmo. Sr. Presidente da República, a exposição de pintura de Arthur Timotheo.

É de esperar que seja uma vitória para esse artista, pelo seu muito talento e pelo muito que trabalhou na Europa durante o tempo que foi pensionista do nosso governo.¹⁸⁰

A produção de Arthur Timotheo era agradável aos olhos e a sensibilidade desses sujeitos. Os aprazia tanto que sua exposição, veja o leitor, contaria com a presença de Hermes da Fonseca, então presidente em exercício. O presidente, não se sabe ao certo o motivo, acabou por não comparecer. O Ministro da Justiça e Negócios interiores, o senhor Rivadávia da Cunha Correia, representou-o [Fig.2.3.1]. Na fotografia registrada pela Revista *A Semana*, vêmo-lo, ao centro, assim como pintores próximos aos irmãos Thimotheo da Costa.¹⁸¹ Alguns dias antes o jornal *A Noite* publicou, em sua capa, a imagem de dois de seus quadros expostos: “A tentação de Cristo” e “Cabeça de velho” [Fig.2.3.2]. Todas as pinturas foram vendidas em pouco tempo.¹⁸² Além disso, mesmo

¹⁸⁰ **A noite**, 16 de agosto de 1911.

¹⁸¹ **A semana**, 26 de agosto de 1911, p.16.

¹⁸² **A noite**, 16 de agosto de 1911.

após sua morte, o pintor continuou (e continua até hoje) a ter suas obras negociadas em casas de Leilão.¹⁸³

A segunda hipótese, porém, caminha noutras paragens. Sua pintura estabelece, pelo contrário, uma crítica a esses projetos. Arthur Timotheo pintava os ícones símbolo desse Rio de Janeiro higiênico, mas também dedicou parte de seu tempo a pintar aos pretos e recantos da cidade, igualmente mal quistos pela elite; lugares para os quais esses sujeitos indesejáveis, cidadãos de segunda classe, foram expulsos, com a crueza da ofensiva governista e o aval da camada da sociedade composta por homens de bem.¹⁸⁴ Seu trânsito no seio da vida burguesa é contingência da estruturação do mercado de arte no país. Arthur Timotheo poderia ter se calado e escolhido um gênero historicamente mais neutro, retratar naturezas-mortas,¹⁸⁵ ou se dedicado, exclusivamente, a pintar retratos da elite carioca, ou ainda a seus outros trabalhos como decorador [Fig.1.5.1; fig.1.5.2; fig.1.5.3; fig.1.5.4]; mas, curiosamente, nutria interessasse pelo retrato de “pretos” transeuntes que perambulavam pelo centro da cidade, afrontado a moral e a “civildade” de uma sociedade que seletivamente ignorava ter sido erigida na violência e na desigualdade [Fig.2.3.3; Fig.2.3.4].

É tentador crer, por empatia, na segunda hipótese. Imaginar que aquele homúnculo, como o descreve Garcia Júnior, estava desafiando, audaciosamente, a

¹⁸³ Embora não seja um pintor do primeiro escalão do panteão da arte nacional, encontrei referências diretas de seu nome sendo citado por casas de leilão do Rio de Janeiro durante todo o século XX e início do século XXI.

¹⁸⁴ A percepção de que os negros no pós-abolição eram tratados como cidadãos de segunda classe, embora já antiga, encontra sistematização em GOMES, Flavio & MACHADO, Maria Helena Pereira de Toledo. *Op. Cit.*

¹⁸⁵ Estevão Roberto da Silva (1844-1891) foi um pintor brasileiro do século XIX dedicado à naturezas-mortas. Negro, foi o primeiro pintor da Academia Imperial de Belas Artes a obter algum destaque. Um episódio de sua vida marcou a história da arte brasileira do século XIX; desgostoso com o resultado de uma premiação, este insubordinou-se na presença do Imperador Dom Pedro II, recusando-se a receber um prêmio menor. Como resultado ficou um ano suspenso de suas atividades docentes na AIBA, onde era professor, e mais adiante passou a lecionar no Liceu de Artes e Ofícios. Cf. LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil.** p.476.

inteligência daquelas pessoas.¹⁸⁶ Era Arthur Timotheo um negro pintor ou um pintor negro? Inúmeras foram as vezes que isso me foi perguntado em congressos e apresentações ao longo desta pesquisa. Minha postura foi, e tem sido ao longo desses anos, a de respeitar a liturgia que envolve o ofício; as hipóteses devem ser tratadas como tal e não como conclusão. Nas páginas que se seguem promoverei um exercício de análise de imagens à luz dos pressupostos teóricos que enunciei no início desse mesmo capítulo. Partirei das telas, de um olhar que se quer atento aos detalhes, à estrutura interna das obras, aos discursos que ela mobiliza, ao tipo de experiência que ela podia, e pode, proporcionar.

2.4 – Breves considerações sobre o estilo

A literatura que se debruça sobre Arthur Timotheo em geral define seu estilo como em mutação, sobretudo após a experiência parisiense.¹⁸⁷ Nada mais provável após passar alguns anos naquela cidade produzindo, estudando e vivenciando-a.

É fácil concordar com essa tese ao olharmos para telas tão distintas como “Bosque em Turim” e “Antes d’aleluia” [Fig.4.2.1; Fig.1.2.6]. Quadro esse que, como mencionei no capítulo anterior, lhe deu a possibilidade de viajar à Europa. A cena difere de qualquer outra que tenha produzido posteriormente, a começar pela grande quantidade de personagens. Há toda sorte de gente, homens, mulheres, crianças, idosos. A imagem explora a interação social das personagens e a religiosidade popular. No canto inferior esquerdo da tela, por exemplo, há um menino brincando, entretido no seu próprio

¹⁸⁶ JUNIOR, Garcia. *Op. Cit.*

¹⁸⁷ RUBENS, Carlos. *Op. Cit.*; ACQUARONE, Francisco & VIEIRA, Adão de Queiroz. *Op.Cit.*; CAMPOFIORITO, Quirino. *Op.Cit.*; LEITE, José Roberto Teixeira. *Op. Cit.*

universo. À direita, vemos um senhor idoso. O tronco arqueado e o chapéu que traz às mãos indicam devoção. Continuando no mesmo sentido, topamos com um casal, o rapaz tenta persuadir a moça a respeito de algo, aparentemente sem sucesso, posto que ela vire o torso na direção contrária fugindo ao contato dos olhos. Temos ainda um grupo de mulheres conversando, alheias à igreja e ao que acontece ao seu redor; mais adiante, subindo a escada, um homem alimenta algum animal cuja visão nos escapa. A partir daí é uma profusão de rostos e corpos de forma que não é mais possível individualizá-los. A tela é quase monocromática e a iluminação aposta no *chiaroscuro*. A técnica está bastante ligada à cenografia – influência viva do aprendizado que teve com Orestes Coliva.

Fig.4.2.1 – Arthur Timotheo da Costa. Bosque em Turim. 1911. 40 x 40 cm. Óleo sobre tela. Acervo Particular. Reprodução Fotográfica Romulo Fialdini.

Já em Bosque em Turim trabalha na direção oposta: tem a paleta alta, as pinceladas são bastante visíveis por toda extensão do tecido, o evidente abandono da linha como elemento estruturador da imagem, as sombras iluminadas etc. A textura e a luminosidade, antes irrelevantes, tomam a cena e fundamentam a experiência do olhar. O quadro é uma unidade, funciona apenas dessa forma. Não é possível destacar os elementos que o constituem.

Aliás, dos vários gêneros aos quais se dedica, as paisagens são mais frequentes. O artista andava pelos limites da cidade a procura de vistas que ao longo dos anos parecem assumir cada vez menos um compromisso com a verossimilhança em detrimento de plasmar uma experiência sensorial profundamente pessoal.¹⁸⁸ A hipótese levantada por Gilda de Mello e Souza parece confirmar-se tela após tela. Em outros momentos, mescla técnicas e estilos no mesmo trabalho [Fig.4.2.2]. Ele, então, desenvolve um estilo de pintura muito próprio. O uso expressivo da cor para indicar emoção é bastante frequente. Assim como a relação que desenvolve com as texturas [Fig.4.2.3; fig.4.2.4].

Fig.4.2.4 – Arthur Timotheo da Costa. Paisagem europeia sob o por do sol. 1911. Óleo sobre tela. 25,3 x 34,3cm. Acervo Particular. Photo Gedley Belchior Braga

Fig. 4.2.5 – Detalhe da figura 4.2.4.

¹⁸⁸ Essa é também a opinião de Gilda de Mello e Souza que analisou algumas de suas obras para o catálogo de uma exposição no final da década de 1970. Cf. MELLO E SOUZA, Gilda de. “Pintura brasileira contemporânea: os precursores”. In **Discurso**. Vol.5,120, 1974.

Nestes casos, fica registrado que seu compromisso não está com uma escola ou um estilo específico; é devotado a garantir sua individualidade enquanto artista, ou ainda com a sua arte.

2.5 – Paisagens Urbanas

Quando um carioca volta da Europa, e pisa de novo no teu calçamento remendado, e mira de novo os teus prédios sujos e tua gente em mangas de camisa e de pés no chão, - a revolta não é grande: o viajante reconhece a inferioridade da sua terra, mas lembra-se de que o conforto e elegância da Europa são produto de séculos e séculos de civilização e trabalho. Essa consideração basta para consolar e diminuir o espanto e a vergonha.¹⁸⁹

Que nos resta mais do velho Rio antigo, tão curioso e tão característico? Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas. O progresso, a higiene, o confortável nivelam almas, gostos, costumes, a civilização é a igualdade num certo poste, que de comum acordo se julga admirável, e, assim como as damas ocidentais usam os mesmos chapéus, os mesmo tecidos, o mesmo andar, assim como dois homens bem vestidos hão de fatalmente ter o mesmo feitio da gola do casaco e do chapéu, todas cidades modernas tem avenidas largas, *squares*, mercados e palácios de ferro, vidro e cerâmica. As cidades que não são civilizadas são exóticas, mas quão mais agradáveis.¹⁹⁰

A obsessão de Buenos Aires sempre nos perturbou o julgamento das coisas. A grande cidade do Prata tem um milhão de habitantes; a capital argentina tem longas ruas retas; a capital (..)Argentina não tem pretos; portanto, meus senhores, o Rio de Janeiro, cortado de montanhas deve ter largas ruas retas; o Rio de Janeiro, num país de três ou quatro grandes cidades, precisa ter um milhão; o Rio de Janeiro, capital de um país que recebeu durante quase três séculos milhões de pretos, não deve ter pretos. [...] O Rio civiliza-se!¹⁹¹

Como vimos no capítulo anterior, Paris foi divisor de águas na vida e carreira de Arthur Timotheo. A capital do século XIX pôs a seu alcance grande parte do que há de crucial na história da arte ocidental. Pode visitar grandes museus e vivenciar a pulsante vida nos bairros periféricos da Paname, onde corria uma verdadeira revolução nas artes.

¹⁸⁹ Olavo Bilac. “Chronica” In **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 18 de novembro de 1900.

¹⁹⁰ João do Rio. O velho mercado. Apud. NEVES, M. “Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas”. In CANDIDO, Antonio et al. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações**. Campinas, Rio de Janeiro, Editora da Unicamp/ Fundação Casa Rui Barbosa, 1992. pp.75-92.

¹⁹¹ Lima Barreto. Vida urbana, 26 de janeiro de 1915. Disponível em www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000161.pdf.

Dentre outros acontecimentos, lá é que intensifica seu apetite por pintar “paisagens urbanas”.

Há uma diferença crucial entre paisagem e representação da paisagem.¹⁹² Ambas possuem história e temporalidade próprias. Particularmente, estou interessado nas representações e no diálogo que elas organizam com as paisagens, sobretudo as urbanas. A paisagem urbana carioca foi forjada, num primeiro momento, por meio da expansão do patrimônio fundiário e imobiliário das ordens jesuítas que se estabeleceram na cidade a partir do século XVI. Eventualmente este espaço foi disputado com outras ordens, embora sua supremacia tenha durado até 1850; data em que a lei de terras entrou em vigor e com ela novos agentes passaram a disputar o espaço citadino.¹⁹³ Essa lei, por sinal, transformou o mercado de terras por completo, instituindo legalmente a propriedade privada e o rearranjo do espaço urbano foi sua consequência.¹⁹⁴

Entre o final do século XIX e início do século XX essa paisagem, por meio de processos históricos que descrevemos no capítulo anterior, foi alterada novamente. O deslocamento coincide com um projeto político coordenado, não mais pela Colônia ou o Estado Imperial, mas antes pelo governo republicano e a burguesia nacional, sua arquiteta e gestora; homens brancos, donos do capital e do destino de todos. O tecido urbano recebe intervenções que concordam com seus interesses e vontades; na reconstrução da capital nacional a metáfora de uma nova nação, branca, higiênica e europeizada.

¹⁹² BEZERRA DE MENESES, Ulpiano T. “A paisagem como fato cultural”. In YÁZIGI, Eduardo. **Turismo e Paisagem**. São Paulo, Editora contexto, 2002. p.34.

¹⁹³ FRIDMAN, Fania. **Donos do Rio em nome do rei**: uma história fundiária da cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Garamond, 1999.

¹⁹⁴ FRIDMAN, Fania. “Rio de Janeiro Imperial: a propriedade fundiária nas freguesias rurais”. In **Anais do VII Encontro Nacional da ANPUR**. Recife, UFPe, 1997. v. 1. p. 476-494.

Nesse meio tempo artistas fizeram diversas representações visuais que captam esse processo, obras com motivos e intenções variadas e que registram a cidade nas suas diversas facetas. Jean-Baptiste Debret, Thomas Ender, Eduard Hildebrandt... e muitos outros acabaram por documentar essas transformações, embora não fossem suas motivações primeiras [Fig. 5.2.1; fig.5.2.2; fig.5.2.3].

A primeira obra de Arthur Timotheo que vou comentar é “Praça Floriano”. [Fig.5.2.4]. Encontramos a assinatura do artista, “Arthimothéo”, no canto inferior direito da composição e, um pouco acima, a indicação de local e data: “Rio 918” (como se tornou usual em sua carreira a certa altura).

Fig.5.2.4 – Arthur Timotheo da Costa. Praça Floriano. 1918. Óleo sobre tela. 51 x 62 cm. Coleção Sergio Sahione Fadel. Reprodução fotográfica do Acervo.

Sua pincelada oculta celebra a forma. É uma obra que, a despeito de seu vagaroso processo de feitura, posto que é uma pintura à óleo, impõe-se ao espectador, dissimuladamente, como instantânea; é a apreensão de um momento escolhido a esmo, a realidade decidida num *frame*.

O artista explora, com êxito, a posição corporal das personagens que perambulam pela tela, isso é o que cultiva a impressão de casualidade no espectador. Estabelece um atraente jogo cromático; carrega a natureza positivamente com o uso do amarelo, verde e azul e, em contrapartida, às construções humanas, um etéreo branco.

Fig. 5.2.5 – Detalhe da figura 5.2.4.

O excesso de luz, visível em algumas de suas paisagens, cede espaço a uma atmosfera tanto branda quanto aconchegante [Fig.5.2.5].¹⁹⁵ O observador está em algum ponto da Rua Evaristo Veiga, donde se vê quase a totalidade da praça. Transeuntes interagem socialmente. Da esquerda para direita avistamos alguns cavalheiros conversando informalmente próximos a um poste, cujo estilo pomposo acorda com suas vestes; uma dama de branco, portando um garboso chapéu, apóia sua perna esquerda ao chão e prepara-se para subir o calçamento; mais adiante um casal recostado a um banco parece namorar, a distância de seus troncos sugere recato na mesma medida em que a proximidade dos membros inferiores insinua o contrário; virando a esquina, à Rua treze

¹⁹⁵ Na entrevista a Angyone Costa João Timotheo da Costa disse que “Nós somos vítimas de nossa própria beleza, porque é uma beleza difícil por excesso de luz. Ao passo que a luz atenuada realça os planos, o excesso de luz confunde-os, tornando a pintura mais difícil. O nosso sol perenemente glorioso torna as paisagens quase irreproduzíveis, porque lhes prejudica os contrastes, tornando-os deficientes.” Cf.: COSTA, Angyone. *Op. Cit.*

de maio, um rapaz lê entretido algo que leva ao colo; moças e rapazes fluem calmamente pelo passeio público e seus entornos. O espaço contém uma escultura centralizada e é ajardinado. As calçadas são amplas, bastante limpas e alvas.

Na modernidade as praças são espaços eminentemente públicos, livres de edificações, projetados para o convívio e a recreação de seus utentes. Diferente da *ágora* grega (ἀγορά) ou das praças europeias medievais, é também o lugar de contato com a natureza, um oásis em meio a monotonia concreta da urbe. Olmsted, Cerdá e Haussmann, cada um à sua maneira, desenvolveram ideias a respeito desses espaços.¹⁹⁶ As praças brasileiras, sobremaneira as cariocas, derivam do modelo de Haussmann.¹⁹⁷

À primeira vista supõe-se que as personagens, que erram pela praça, estão num momento de recreação tal qual em “Un dimanche après-midi à l’Île de la Grande Jatte” de Seurat [Fig.5.2.6]. Detendo-se um pouco mais, contudo, percebe-se que não é o caso de um episódio de lazer excepcional em suas vidas, em que se despojam, por algumas horas, do peso que a rotina ordinária exerce sobre suas existências. Não há qualquer elemento que aponte nessa direção. Calmamente, contemplam a vida ao ar livre, não gastam o tempo, passam-no.¹⁹⁸ É um “flagrante acidental” da biografia desses sujeitos; o prosaico da vida burguesa.

A praça é também, por excelência, o sítio em que membros das diferentes classes sociais circulam, um ponto de convergência onde a vida pública acontece. Cada qual exercendo o papel social que lhe é possível. Consultando jornais do período, raramente

¹⁹⁶ TODD, John Emerson. **Frederick Law Olmsted**. Boston, Twayne, 1982; BENEVOLO, Leonardo. **Historia de la Arquitectura moderna**. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L, 1999; MANEGLIE, Hervé. **Paris impérial: la vie quotidienne sous le Second Empire**. Paris, Armand Colin, 1990.

¹⁹⁷ Curiosamente na década de 1930 com a criação da Cinelândia, a inspiração era a Times Square de Olmsted. BECHIMOL, Jaime. *Op. Cit.*

¹⁹⁸ Thompson demonstra que com a revolução industrial o tempo passa a um novo status. Vide: THOMPSON, Edward Palmer. “Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial”. In **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

encontra-se notícias que nos revelem os possíveis usos do espaço: “A prefeitura municipal já mandou iniciar as obras de transformação da praça Floriano Peixoto num lindo jardim, que circundará seu majestoso edifício.”¹⁹⁹ Dizia uma nota, referindo-se, naturalmente, ao seu ajardinamento. Os espaços citadinos não são aleatórios, consistem no saldo de contendas e negociações travadas entre os vários atores sociais que a compõe. Para melhor compreender essa obra, proponho que atentemos às construções as quais o pintor escolheu mirar o seu pincel.

Observemos que a praça Floriano é situada ao centro da cidade, em meio a prédios e monumentos públicos decisivos para a vida republicana [Fig.5.2.7].²⁰⁰ Um espaço simbolicamente fátuo, haja vistas as edificações que o cinge. O nome da praça é uma evidente homenagem ao ex-presidente Marechal Floriano Peixoto. No centro da composição de Arthur Timotheo notamos que há uma monumental e homônima escultura, de autoria de Eduardo Sá, à direita vemos o palácio Monroe e à esquerda, bem mais ao fundo, também de autoria de Eduardo Sá, o obelisco.

O monumento em homenagem a Floriano Peixoto foi inaugurado em 1910, porém sua estória começa em 1904, data de sua concorrência pública.²⁰¹ Parte da Imprensa enraiveceu-se contra uma alegada falta de lisura no concurso, questionando a capacidade do artista vencedor enquanto escultor e também um hipotético favorecimento por sê-lo convertido à Igreja positivista.²⁰²

¹⁹⁹ **A notícia**, 21-22 de dezembro de 1910, p.3.

²⁰⁰ À época também existia outra praça Floriano Peixoto em Ipanema, posteriormente seu nome foi mudado para Praça General Osório.

²⁰¹ LEAL, Elisabete. “Fé, ciência e poder político: a igreja positivista no Brasil e a consolidação na primeira república. In **XXIV Congresso Internacional Latin American Studies Association – LASA**. Dallas, 2003. p.21.

²⁰² Segundo Elisabete Leal o Edital exigia que o artista escolhido comungasse das mesmas crenças e ideário políticos do homenageado sendo que Floriano em si, não era positivista. Idem. p. 18.

Quando foi escolhido pela comissão responsável como vencedor, Eduardo Sá mudou-se, temporariamente, para Paris e lá manteve um ateliê onde, dentre outras coisas, concluiu a maquete do projeto. O processo de feitura em si foi, a certa altura, conturbado. Um jornalista insinuou que o escultor não seria o real autor do trabalho. Indignado com essa nota o engenheiro e responsável pela ideia da obra, A. R de Gomes Castro, escreveu algumas cartas para pintores brasileiros, pensionistas que estavam em Paris e também para pintores de destaque da cena carioca a fim de que advogassem a favor da honra e da moral do artista em questão. Arthur Timotheo está entre aqueles que defenderam o escultor, assinando uma das cartas com outros pintores. Aliás, um ano depois do ocorrido, Arthur Timotheo passa a residir em Paris e lá pinta um de seus quadros mais famosos “Retrato do Escultor Eduardo Sá” [Fig.5.2.8].

Fig.5.2.9 – Eduardo Sá. Monumento à Floriano Peixoto. 1910. Rio de Janeiro (Praça Floriano). Registro Fotográfico desconhecido.

Fig. 5.2.10 – Eduardo Sá. Monumento à Floriano Peixoto. 1910. Rio de Janeiro (Praça Floriano). Detalhe. Registro Fotográfico desconhecido.

A estátua em questão é bastante complexa; alegórica, possui vários grupos escultóricos. O principal deles interessa-nos, sobremaneira. A composição traz em seu cume Floriano Peixoto, altivo e vigilante. Empunha uma espada desembainhada que vai à mão direita; do lado oposto, surge um canhão; o conjunto é envolvido pela bandeira republicana, dela emergem as faces de Tiradentes, José Bonifácio e Benjamin Constant (mais acima). Do lado esquerdo uma mulher em trajes leves paira sobre o ar, ela soergue os braços num gesto protetor; ninguém menos que a pátria, segundo a descrição do próprio artista [Fig.5.2.9; fig.5.2.10]. Na sua porção traseira, um conjunto de crianças, o futuro do país.²⁰³ Nos demais grupos há referências, por exemplo, às bandeiras, à proclamação da república e a inconfidência mineira [Fig.5.2.11]. Juntos esses grupos mostram-se mais do que uma homenagem à figura de Floriano Peixoto em si; o assunto principal é a celebração do positivismo, da pátria, da república e da nação.

O Palácio Monroe, por seu turno, foi projetado pelo engenheiro e Coronel Francisco Marcelino de Sousa Aguiar [Fig.5.2.12]. O prédio foi uma encomenda do governo brasileiro visando a Louisiana Purchase Exposition (ou St. Louis World Fair), uma exposição Universal ocorrida em St. Louis, Missouri em 1904. O edifício foi a sede do pavilhão brasileiro no evento. Desde o princípio o intuito era que, finda a exposição, o remontassem no Brasil. A repercussão internacional do edifício veio com conquista da medalha de ouro no Grande Prêmio de Arquitetura e assim ao término da exposição, este foi realocado nas imediações da atual Cinelândia. Pouco tempo depois chegou a sediar a Conferência Pan-Americana, ocasião em que foi rebatizado de Palácio Monroe, em

²⁰³ *Ibidem.*

aberta homenagem ao presidente norte-americano.²⁰⁴ Tanto o Palácio quanto as obras da Avenida Central estavam interligadas.²⁰⁵

Projetou-se a abertura e levou-se a efeito a construção da Avenida Central nesta Capital, cuja obra não precisa ser encarecida, pois dela tem conhecimento até os estrangeiros, que, como os nacionais, não sabem, o que mais admirar, se o arrojo da concepção, se a brevidade da execução ou se a sua beleza.

Em um de seus mais aprazíveis pontos construiu-se o Palácio Monroe, destinado às exposições permanentes, e que é a fiel reprodução do nosso Pavilhão da Exposição de S. Luis, onde, pela sua aprimorada estética chamou a atenção de todos.²⁰⁶

Apesar dessa nota, o prédio não teve uso cultural. Foi sede da câmara dos deputados (1914-1922) e posteriormente do senado federal (1922-1960); acabou sendo demolido em 1976, em função das obras do metrô.²⁰⁷ Tratava-se de uma construção que primava pela simetria e o equilíbrio; robusta em estrutura e significação, um efeito decerto positivo para uma república ainda em sua infância. O uso dos pilotis denota sua ânsia pelo moderno, porém, sem desprender-se da linguagem e organismo tradicionais.

O último monumento, enfim, é o obelisco localizado ao final da antiga Av. Central, hoje Av. Rio Branco, voltado para a Av. Beira Mar. Este foi erguido em celebração ao término das obras da referida avenida, realizada em apenas dois anos (entre 1904 e 1906) conforme se gabava o poder público. A obra foi uma doação do empreiteiro Antonio Januzzi e executada, novamente, por Eduardo Sá [Fig.5.2.13].

²⁰⁴ PARAIZO, R. C. **A representação do Patrimônio Urbano em Hiperdocumentos**: um estudo sobre o palácio Monroe. UFRJ (Mestrado em Urbanismo). Rio de Janeiro, 2003. p.88.

²⁰⁵ **Diário oficial da união**, 15 de novembro de 1906.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ Segundo Lucio Costa: “Ao contrário de Pereira Passos, as demolições – esse desfazer com os pés o que se fez com as mãos – de um modo geral me repugnam. Mas apesar dessa ojeriza pessoal, há evidentemente casos em que a derrubada se impõe, e, excepcionalmente um destes casos me seria do maior agrado. Refiro-me à conhecida almanjorra de concreto coroada por uma cúpula, situada entre o cais e a Esplanada do Castelo, pertencente ao Ministério da Agricultura e que já nasceu bastarda para a Exposição de 1922”. *apud* PESSOA, José (Org.). **Lúcio Costa**: documentos de trabalho. Rio de Janeiro, IPHAN, 2004.

Como podemos notar é uma obra fâlica, de pura verticalidade, e a julgar pelos comentários da imprensa fez bastante sucesso. Ainda encontramos alguma ornamentação, embora pequena e abstrata. No mais, resume-se a um mastro de concreto, liso e que a medida que se distancia das coisas terrenas afunila-se irrompendo o céu, seu limite. Celebra o triunfo de Pereira passos, da modernidade e do novo Brasil que ele ajudava a construir.

Fig.5.2.13 – Eduardo Sá. Monumento em comemoração ao final das obras da Avenida Central. Registro fotográfico domínio público.

Dado o caráter dos monumentos, suas coincidências formais e ideológicas, voltemo-nos ao quadro de Arthur Timotheo uma vez mais. Praça Floriano está cercada de símbolos republicanos: o monumento a Floriano Peixoto (o patriarca), que elenca uma série de eventos e personagens numa narrativa patriótica, nacionalista e republicana; o palácio Monroe, símbolo do sucesso brasileiro no exterior, num governo, novamente, republicano e sede do congresso nacional e, por fim, o obelisco, monumento que celebra

a conclusão de um projeto de reestruturação e circulação de corpos, o triunfo do higienismo.

“Praça Floriano” fábula um Rio de Janeiro idílico; civilizado, racional e asséptico, livre de “pretos”, de tudo que possa remeter a um passado retrógrado e vergonhoso. Os monumentos presentes na imagem, embora produzidos em diferentes circunstâncias, são comungam desse ideário; não é por acaso que estão cuidadosamente em foco. Caso o intuito fosse, tão somente, o registro do lazer burguês, a escolha de uma vista que contemplasse o Theatro Municipal ou a Biblioteca Nacional (e ambos estão nos arredores da praça Floriano) cumpriria melhor esse desígnio.²⁰⁸ A política, a memória e o progresso. As cores que dão o tom da obra são as da bandeira republicana. A natureza positiva é racionalmente domesticada; os morros, marca registrada da cidade, são perturbados por espessas nuvens. Somos observadores privilegiados, assistimos às transformações, mas estamos fora; fora da praça, fora desse projeto de Brasil.

Como disse no começo desse capítulo, Arthur Timotheo também representava diferentes espaços da cidade, com outras histórias e significações. É o caso de “Cais Pharoux” [Fig.5.2.14]. Trata-se de uma pequena tela, pintada a óleo num suporte de madeira. Utiliza paleta baixa, à exceção de alguns detalhes num vermelho mais vivo, com predomínio de tons terrosos. As formas representadas são moldadas por meio de pinceladas que, num plano mais geral, são irregulares. Tendem a se resolver nos limites da coisa representada. Esse limite, por seu turno, nem sempre é oferecido pela linha, varia em cada região da imagem. O caráter do que se representa e sua importância para a composição da cena, parece ditar a intensidade dos toques do pincel. O solo rústico, por

²⁰⁸ Há uma tela de Arthur Timotheo que contempla esses monumentos, mas tão somente as suas fachadas. Cf.: Fig. 5.2.13.

exemplo, é trabalhado de forma mais agressiva e apressada (?), fica mais evidente ao espectador o percurso que o pincel fez sobre a superfície do quadro, ao passo que os barcos do primeiro plano são representados com maior delicadeza e refinamento.

Seu conteúdo é, novamente, uma paisagem urbana. Um *close-up* num dos lugares mais importantes do Rio de Janeiro no século XIX, o Cais Pharoux.

Fig.5.2.14 – Arthur Timotheo da Costa. Cais Pharoux. S.d. 21 x 29 cm. Acervo Coleção Sergio Sahione Fadel. Reprodução Fotográfica Romulo Fialdini.

Luiz Edmundo descreve a vinda do francês, que deu “nome” ao local, ainda que informalmente:

QUANDO Mr. Pharoux chegou ao Rio de Janeiro, em 1816, era ainda bem moço. Vinha de França, trazendo do tropel das lutas napoleônicas, bem vivo, no coração amargurado, com recordações do grande corso, todo o desmoronar daquele sonho, que foi glória em Wagram, em Iena e em Lutzen, para, depois, esvair-se pelas campinas ásperas da Bélgica, em um bocado de sangue e um bocado de fumo.²⁰⁹

²⁰⁹ EDMUNDO, Luiz. *Op. Cit.* p.55.

Contudo, o espaço é mais antigo e remonta à Colônia. Situado em frente à casa dos Governadores, atual Paço Imperial, foi um dos primeiros cais do Rio. A cidade possuía uma série de pequenos embarcadouros; nenhum deles acostável em águas mais profundas, capazes de receber maiores embarcações.²¹⁰ O cais faz parte da praça XV de novembro, que ganhou esse nome a partir de 1889.²¹¹ Largo do Terreiro da Polé, Largo do Carmo, Praça do Carmo, Terreiro do Paço e Largo do Paço, todos nomes que o espaço já teve. Até a construção do Cais do Valongo, foi o principal local de entrada de africanos escravizados no país.²¹²

A praça XV foi representada visualmente por artistas como Jean Baptiste Debret e Richard Bates [Fig.5.2.1; Fig.5.2.15]. Aí temos a valorização da arquitetura, das personagens que por ali transitavam, da vida quotidiana, i.e, a típica retórica que empregada pelos artistas viajantes.²¹³ A abordagem de Timotheo, porém é diferente. Não está preocupado com o todo da praça; interessa-lhe tão somente essa pequena cena quotidiana localizada na rampa do Cais. Em outro momento em chegou a explorar

O espectador está fora do continente (provavelmente numa embarcação). A tomada é frontal, com alguma inclinação à esquerda. Há três planos nesta cena. No primeiro deles uma pequena porção de Atlântico. A luz do sol reflete sobre sua superfície indicando, por sua posição, que estamos próximo ao meio dia. Há ainda dois barcos ancorados e sem tripulação que serenamente flutuam. Um deles está com a vela abaixada

²¹⁰ Trata-se de uma história cheia de idas e vindas, conforme relata-nos Fania Fridman. Cf.: FRIDMAN, Fania. “Cidade flutuante: os portos do Rio de Janeiro”. In **Anais do II Congresso Brasileiro de Historia Econômica**. Niterói, São Paulo, Hucitec, 1997. pp. 63-97.

²¹¹ A praça teve vários nomes, desde 1870, por exemplo, chamava-se praça Dom Pedro II por uma decisão da câmara.

²¹² Sobre o Valongo, cf.: VASSALO, Simone & CICALO, André. **Por onde os africanos chegaram: o Cais do Valongo e a institucionalização da memória do tráfico negreiro na região portuária do Rio de Janeiro. Horizontes antropológicos**. No. 43, 2015.

²¹³ No próximo capítulo esse assunto será explorado com mais vagar.

e o outro parece ser uma embarcação a remo. Num plano médio assistimos um homem negro num declive puxando uma canoa da terra firme ao mar; um barco de pesca. Junto a este há outras três embarcações paralelas. Do lado direito da composição, entre duas dessas embarcações, há um homem branco, de cabelos e barba grisalha. Atrás deste, uma parede. Construção já envelhecida que se nota pela tinta descascada e uma porta com madeira podre. Há alguns objetos de difícil identificação apoiados sobre sua superfície. Do lado esquerdo da cena há ainda uma mulher negra que apesar da distância do observador, é um dos pontos de maior clareza da composição, é possível notar com muita nitidez as dobras de suas vestes, (inclusive do chapéu feito com panos que leva à cabeça) e em sua frente uma mancha azul, que aparenta ser um homem negro semi-flexionado. O terceiro plano encontra-se atrás dessa primeira mulher negra. Neste as coisas se apresentam com mais dificuldade. Há construções, cujas totalidades escampam à cena, fazendo sombra sobre este, de modo que vemos com certa dificuldade uma mulher, também negra, surgindo entre a penumbra.

Mais do que a representação dessas pessoas, a maneira como ele a realiza é reveladora. Essas pessoas estão trabalhando. Parecem ser parte da paisagem. Pessoas negras, anônimas cujas existências se dissolvem na pincelada rápida e desintegrante. É oposto de Praça Floriano, um caso de verismo social.

Há outra tela que segue essa linha de abordagem, contudo não sabemos muito sobre o espaço representado, sua história e localização **[Fig.5.2.16]**. É mais uma paisagem, dessa vez data de 1919. Do ponto de vista do estilo é bastante próxima de Cais Pharoux. A distância é um elemento compositivo importante. O toque rápido do pincel dá forma às personagens, às construções humana e à natureza. Tudo parece estar em

simbiose. Novamente há predomínio de tons terrosos. A centralização está com as personagens; aproximando-nos da tela conseguimos identificar quatro mulheres, todas negras; três adultas e uma criança. Não há muita variação na composição de suas roupas: camisa clara e saia preta, já a menina usa um vestido delicadamente rosa. A moça que está sobre a porta, assim como a menina, usa lenço vermelho. O uso do *chiaroscuro* para a construção, sobretudo na casa habitada, confere um tom sombrio a composição. As habitações são simples, feitas de madeira, já castigadas pela ação do tempo. Essa habitação principal margeia aos fundos com outra construção, maior e mais sofisticada, embora a rusticidade do material permaneça. Uma das mulheres está fora da casa, é difícil identificar, mas, por sua posição corporal, parece estar jogando milho ao chão, embora não avistemos nenhuma mancha que possa sugerir algum animal. A segunda mulher está sob o batente da casa, no entremeio e tem alguma ação que chama a atenção da menina, posto que essa se vira para sua direção. Da última mulher só enxergamos parte de seu tronco, ela está à janela, observando o desenrolar da cena.

Dois terços da tela beiram a abstração. Do telhado da casa pra cima há uma massa pintada num tom bem próximo àquele das casas, embora numa técnica ligeiramente diferente. De perto ou à meia distância, só conseguimos identificar pinceladas, aparentemente aleatórias, embora a firmeza do gesto seja identificável. Estas se sobrepõem, interferindo umas nas outras, mas não no resultado final. Conforme distanciamo-nos da tela, esse volume abstrato transforma-se no pé de um morro. Percebe-se, novamente, a aplicação do *chiaroscuro*. Curioso notar que na casa maior há uma sombra, provavelmente formada por esse, agora, morro; porém ela é luminosa, mais próxima da técnica impressionista, portanto. Acima do morro permanece uma massa de

difícil identificação; branca e verde com leves pinceladas azuis, depois musgo e vermelho. Pode ser uma pintura inacabada (embora não me pareça ser o caso), mas também pode ser o artista avisando-nos que algo sombrio e fantástico estava em curso, e isso tem a ver com os destinos e as vidas daquelas mulheres.

Há momentos em que arquitetura é personagem. É o caso de uma paisagem de 1920 [Fig.5.2.17]. Nesta imagem o foco da atenção é uma viela. O artista explora o pequeno espaço existente entre várias habitações populares; barracos com acabamento tosco e improvisado. A pintura é executada de maneira agressiva, sem maiores acabamentos. É possível identificar a sobreposição de camadas de tintas que em excesso auxiliam na invenção de uma embrutecida atmosfera. Além de dar visibilidade a um espaço recôndito, morada de indesejáveis, ele o faz de dentro do local. Não está num ponto externo oferecendo-nos um veredicto duto, científico e imparcial; o artista nos convoca a adentra-lo, a esse microcosmo desconhecido e marginal. E consegue tirar lições disso. A cor inverossímil das paredes, pedaços de madeira decomposta, encanecidas e mescladas ao arranjo de tijolos que teimam em aparecer sob a superfície sem reboco, revelam que essa situação não é nova; as tábuas empilhadas pelos cantos, à espera da reforma, ou da substituição, insinuam a continuidade, não há linha no horizonte; diferente do espectador que pode desviar o olhar a qualquer momento. A forma como executa a tela não visa imersão, a ausência de humanos não favorece a empatia, embora saibamos quem deva morar por detrás daqueles tapumes, somente oferece elementos satisfatórios para que sintamo-nos claustrofóbicos, o alívio está no pequeno pedaço de céu, contrastante com a paleta baixa e morta do restante da composição. Um clima completamente diverso de Casario [Fig.5.2.18]. Uma residência,

de certo pertencente a pessoas mais abastadas. As cores, o clima, a leveza das pinceladas, tudo leva a um ambiente completamente outro.

Por fim, gostaria de comentar outra tela em que a cidade se faz presente: Morro de Santo Antônio antes da demolição [Fig.5.2.19]. Em 1876 Pereira Passos era então engenheiro e membro da comissão de melhoramento da cidade do Rio de Janeiro. No segundo relatório que essa comissão produziu, há um momento em que surge uma discussão a respeito da possibilidade de demolirem os morros de Santo Antônio e do Castelo afim de resolver o problema de concentração de miasmas.²¹⁴ Sua proposta seria, justamente, construir duas avenidas afim de dissipa-los, uma delas começando junto ao Cais Pharoux e terminando no Morro de Santo Antônio.²¹⁵

O desmonte do Morro iniciou-se nos anos de 1920. Há uma foto de Augusto Malta que registra o ocorrido [Fig.5.2.20].²¹⁶ Contudo, o registro mais interessante acerca deste espaço é um texto de João do Rio.²¹⁷ O *flâneur* carioca comenta sua experiência no dito morro, numa noite em que o convidaram para um samba. Desejoso que estava de conhecer “onde os operários se aglomeravam”, deu de cara com a miséria e a pobreza que assolava aquelas pessoas. Sua descrição aponta para a existência de uma cidade dentro da cidade, mais rural do que urbana, isolada, com suas próprias regras sociais e de convivência. A descrição quase gráfica que faz do casebres, construídos com madeiras de caixão, acordam com a tela que acabamos de analisar (embora esteja indo ao local por diversão, portanto num clima bastante diferente).

²¹⁴ AZEVEDO, Andre Nunes de. “A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana”. **Revista Rio de Janeiro**. núm. 10, maio-agosto 2003.

²¹⁵ Ideia que seria concretizada apenas na década de 1930 com a criação da Avenida Presidente Vargas.

²¹⁶ A *gentrification*, contudo começa a ocorrer na década de 1950.

²¹⁷ RIO, João do. “Os Livres Acampamentos da Miséria”. in MARTINS, L. (ed.). **João do Rio: uma antologia**, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro/Sabiá.

A tela de Arthur Timotheo apresenta-nos uma visão do referido morro. A imagem parece derreter diante de nossos olhos. O efeito agressivo do sol e do vento transformam tudo: vegetação, casas, céu e nuvens, numa grande massa uniformemente instável. Cada pincelada modifica o todo, conferindo novos sentidos a composição. Desta vez estamos fora do local que dá título à obra, estamos ao pé da colina. É um arranjo que lembra ‘ “Blackhead Monhegan” de Hopper [Fig.5.2.21].²¹⁸

“My aim in paint has always been the most exact transcription possible of my most intimate impressions of nature (...)”, a sentença proferida pelo pintor norte-americano a respeito de sua arte, acorda com o projeto Timotheano. Arthur Timotheo, porém, não busca desvencilhar-se das lições aprendidas na França. Empenha-se por coloca-las a serviço de seu projeto: o desenvolvimento de uma pintura de síntese, uma pintura naturalista, uma pintura que “investe em descrever e situar socialmente os objetos representados”.²¹⁹

2.6 – Negros, pretos e os 13 de maio

Um dos aspectos que singulariza a trajetória Arthur Timotheo no universo da arte brasileira de seu tempo é o fato de ter produzido diversos retratos de pessoas negras. Mais do que isso, a forma como ele procede na feitura desses retratos é salutar. Começemos por um dos mais conhecidos, refiro-me a “Estudo para quatro cabeças de negro” [Fig.6.2.1].

²¹⁸ Curiosamente Hopper esteve em Paris no mesmo período que Arthur Timotheo. Cf. HANSON, Anne Coffin. “Edward Hopper, American Meaning and French Craft”. In **Art Journal**. Vol. 41, No. 2, Edward Hopper Symposium at the Whitney Museum of American Art (Verão, 1981), pp. 142-149.

²¹⁹ COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**. *Op. Cit.* p.287.

O leitor mais versado em História da Arte neerlandesa logo dirá que é uma cópia e das boas. O trabalho original é de autoria de Peter Paul Rubens e intitula-se “Quatre études de la tête d'un Maure” [Fig.6.2.2]; o pintor flamengo produziu-o como um estudo para outra obra: “L’adoration des mages” [Fig.6.2.3].

Fig. 6.2.1 – Arthur Timotheo da Costa. Estudo de quatro cabeças de negro (cópia de P. P. Rubens). S.d. Óleo sobre tela. 30 x 36 cm. Museu AfroBrasil, São Paulo. Reprodução fotográfica desconhecida.

Fig. 6.2.2 – Peter Paul Rubens. Quatre études de la tête d'un Maure. S.d. 51 x 66 cm. Óleo sobre tela. Museu Real de Belas Artes da Bélgica, Bruxelas.

Atualmente ambas encontram-se no *Musée Royaux de Beaux-Arts de Belgique*.²²⁰. Há estudos contemporâneos à essa obra de outros autores como “Four Studies of a Male Head”, cujo autor se desconhece, e encontra-se no Getty Museum e “Head Study of two african men” de Jacob Joardens, que esteve disponível no catálogo da Christie’s em julho de 2000 [Fig.6.2.4; fig.6.2.5].²²¹ Antes de comentar as semelhanças e diferenças com a sua versão é válido citar que, posteriormente, essa imagem adquiriu um sentido curioso. Em 1955 o governo Belga, numa atitude no mínimo controversa, imprimiu notas de 500 francos com a tela de Rubens em seu verso, contudo em sua face frontal havia a figura de Leopold II, o “conquistador” do Congo [Fig.6.2.6; fig.6.2.7].²²²

A despeito da ótica imperialista que o governo Belga imprimiu à nota, o estudo de Rubens navega por águas menos espúrias. O tom da representação foge aos estereótipos fáceis; explora o perfil de um homem negro em diversos ângulos e emoções. E por ser um estudo, a obra acontece nas expressões da personagem Um momento, por si só, raro: um homem negro (o outro) sendo apresentado ao público europeu sem quaisquer tipos de mediações culturais, históricas ou mitológicas imediatas [Fig.6.2.8; fig.6.2.9; fig.6.2.10].²²³

²²⁰ Ela foi adquirida pelo Museu junto ao Príncipe Demidoff de San Donato (château Pratolino) por intermédio do Marchand Léon Gauchez em 1890, segundo consta no site do museu. Cf. <http://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/peter-paul-rubens-quatre-etudes-de-la-tete-dun-maure?artist=rubens-peter-paul-1&string=rubens&page=3>, acessado em 3 de novembro de 2015, às 2h29. Antigamente a tela era atribuída à Antoon Van dick, e essa dúvida só se dissipou com pesquisas mais recentes. Vide: AUWERA, Joost Vander. **Museum of Ancient Art**. A Selection of Works. Brussels, Royal Museum of Fine Arts of Belgium, 2001. p.124.

²²¹ Cf.: http://www.christies.com/lotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=1849301, acessado em 3 de novembro de 2015 às 3h58.

²²² Ela teria sido produzida em comemoração ao centenário do banco nacional Belga. Essa informação encontra-se no site do Museu Nacional do Banco belga sem qualquer crítica ou *mea culpa*. Cf. <http://www.nbbmuseum.be/en/2007/12/first-centenary.htm>

²²³ Em geral os negros aparecem em três categorias: o outro exótico e distante, as pinturas de viagem de Eckhout são um bom exemplo disso; como figuras históricas tais como em “Portrait of African man” de Jan Mostaert ou ainda em figuras fantasiosas ou mitológicas, “Othello Relating His Adventures to Desdemona” de Robert Alexander Hillingford e “Vanitas” de David Bailly, ajudam-nos a visualizar essa questão.

Arthur Timotheo interessou-se justamente por essa imagem, de todas as possibilidades que lhe apareceram. Apesar de não termos a data de sua produção, provavelmente sua realização ocorreu quando esteve em Bruxelas, haja vista que, ao que tudo indica o quadro lá está desde sua aquisição em 1890 e nunca saiu do museu.²²⁴ A tela de Timotheo possui a iluminação mais dura e agressiva, algumas regiões do rosto do retratado, e também de sua camiseta, chegam a embranquecer-se por completo, dado o excesso de luz; além disso as sombras, formadas pela estrutura da face da personagem indistinguem do negro de seus cabelos, em alguns momentos chegam inclusive a ser sua extensão. As duas faces localizadas à direita da imagem, na versão de Arthur Timotheo, parecem ser menos introspectivas, efeito ocasionado pela direção para onde apontam os olhos das figuras, assim como pela dilatação das pupilas; estes são levemente inclinados para cima, ao passo que em Rubens eles seguem uma linha reta. Por fim, na versão dele a cabeça de dois dos perfis são interrompidas pelo fim abrupto da moldura.

Além dessa pintura, Arthur Timotheo produziu mais algumas cujos retratados são negros, dessa vez, portanto, numa modalidade diferente. O retrato, como se sabe, é um gênero dos mais antigos e praticados na história da arte ocidental. Seu objetivo fundamental é, ao menos até o advento da arte moderna, emular a aparência visual do sujeito em questão.²²⁵ Por se tratar de um gênero que lida com a individualidade e a vaidade, o pintor tende a produzir por encomenda, excetuando-se aqueles casos em que,

²²⁴ Não encontrei registros documentais sobre sua passagem na cidade, mas desde pelo menos Carlos Rubens a informação de que esteve Bélgica é repetida, e essa informação acorda com. Cf. RUBENS, Carlos. *Op. Cit.* No começo dessa investigação entrei em contato com a direção do museu, mas eles não dispunham desse tipo de informação em sua base de dados.

²²⁵ Digo isso pois, a partir do fim do Romantismo há o surgimento de artistas que ao produzirem retratados tenham como finalidade a experimentação técnica.

por ventura, tenha algum interesse particular na personalidade do retratado. Tem sido assim pelo menos desde Giotto.²²⁶

Mas quem seriam os retratados de Arthur Timotheo? Seriam encomendas? Qual a motivação do artista para fazê-los? Essas informações não são fáceis de recuperar, entretanto acredito que olhando essas imagens, seja possível chegar a algumas pistas que podem nos auxiliar a acender esses pontos.

O primeiro que gostaria de dedicar minha atenção é “Retrato de menino” [Fig.6.2.11]. O artista apresenta-nos a face de um garotinho cujos traços sugerem ter entre seis e oito anos de idade. O desenho é bastante importante nessa composição. A imagem concentra-se excepcionalmente na expressão do garoto, grave e introspectiva. Não há ambientação; ele está de perfil e tem o olhar assisado. A face é pacientemente construída. Cada pequena reentrância da fisionomia juvenil é edificada por suaves camadas de tinta, cujos vestígios do pincel são imperceptíveis a meia distância. O detalhismo impressiona: o cabelo encarapinhado, os vasos sanguíneos na esclerótica, as diferentes variações da cor de sua pele e sua textura (moça e vistosa). Nas roupas os toques do pincel são bem mais presentes. A certa altura são rarefeitos até que somem, tornando-se apenas uma fina camada de tinta.

O segundo retrato, novamente sem data, apresenta-nos um homem que leva um vaporoso sorriso no rosto [Fig.2.3.3]. Ele nos encara com ternura; magro, possui a ossatura facial saliente, bigode e barba ralos. A cabeça esta levemente inclinada à direita. A imagem é mais movimentada do que a anterior. Há um equilíbrio maior entre fundo e personagem. Apesar de ser um retrato há outros elementos a serem notados; a gola rota

²²⁶ Refiro-me à obra Enrico Scrovegni dona agli angeli una riproduzione della cappella degli Scrovegni, datada de 1302.

de sua camiseta e um objeto cilíndrico que vai atrás da orelha, que assumo ser um cigarro. Pequenos indícios de realidade e de veracidade. Por que nos encara com um sorriso no rosto? Seria o reconhecimento de si no outro (nós) que causaria a empatia? A alegria por ter, a despeito das probabilidades, sua discreta existência registrada para a prosperidade?

O próximo quadro tem data: 1920 [Fig.2.3.4]. Topamos com outro homem; tem a pele mais escura do que o anterior. Ele nos desvia o olhar, mas não é um olhar no vazio; está preocupado com algo fora de nosso alcance, mas visível no mundo real. Usa um chapéu de palha, bastante gasto, e uma camiseta que, ao que tudo indica, um dia terá sido vermelha. O quadro é bem mais dramático do que o último. O olhar da personagem é bastante intenso e desconfiado. Não se sente desconfortável com a nossa presença, parece indiferente a ela, apesar da proximidade gritante que estamos de sua tez.

Há ainda uma pintura religiosa que traz uma personagem negra [Fig.6.2.12]. Um senhor rezando aos pés da cruz. Uma pintura de caráter religioso, mas que, em última instância, está de acordo com os quadros que vimos até aqui. O artista traz personagens negras que não são ameaça, é, alias a tentativa de desmistificar essa ideia. O olhar sinceramente alegre do senhor para a cruz faz dele alguém a quem se pode confiar, ele tem paixão pela sua crença. Além disso, ele expressa sua religiosidade ligada ao catolicismo. Tivesse o pintor carioca nos brindado a algo relacionado a religiões de matriz africana e as consequências do quadro para esse público seria completamente outra. De certa forma, essas pinturas estão de acordo com o que viria acontecer nos jornais negros algumas décadas depois. *Ridendo Castigat Mores*.

O que essas imagens possuem em semelhança, além da cor de pele de suas personagens? São três telas preocupadas em nos introduzir a humanidade das personagens. Uma criança, um homem sorridente e um rapaz introspectivo. São obras que educam os observadores no museu, na maioria das vezes brancos, que toparem com essas três figuras numa exposição. Algo banal? Talvez em outro contexto em outra sociedade. O Brasil é um país que desde tempos imemoriais costuma tratar pessoas de pele escura como propriedade/coisa e (ou) como ameaça.²²⁷

Fig.6.2.13 – Arthur Timotheo da Costa. Retrato de Lúcio. 1906. 48 x 57 cm. Óleo sobre tela. Museu Afro Brasil, São Paulo. Registro fotográfico desconhecido.

²²⁷ As historiadoras Lília Katri Moritz Schwarcz e Célia Marinho Azevedo descobriram e utilizaram, cada uma em seu respectivo trabalho, um conto de autoria de Arthur Cortines, publicada no jornal Correio Paulistano, acerca de uma “ negra muito feia”, segundo a descrição do autor: Tia Josefa dos Prazeres; uma senhora que sequestrou uma “menina de cachos” loiros, a matou e cruelmente ofereceu pastéis com a carne da garotinha a sua própria mãe. Esse tipo de estereótipo negativo, associado ao da vadiagem e libertinagem dos negros(as) transformavam-os automaticamente em suspeitos nas situações mais diversas e absurdas. Acerca do tema cf. AZEVEDO, Celia Marinho. *Op. Cit.* ; SCHWARCZ, Lília Katri Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930**. São Paulo, Companhia das letras, 2003; FRAGA FILHO, Walter. **Mendigos, moleques e vadias na Bahia' do século XIX**. São Paulo, Salvador, Hucitec/EDUFBA, 1996; GALZERONI, Lérica. *Op. Cit.* TIEDE, Livia Maria. *Op. Cit.*

Em 1906 Arthur Timotheo ingressou no salão de Belas Artes com dois quadros, um nu feminino chamado “Livre de preconceito” e “Retrato de Preto” [Fig.6.2.13]. Falemos desse último. A começar pelo título à forma como o executa é possível aferir que sua configuração representativa é bastante diferente da usual, daquilo que nos apresentava a arte brasileira até o momento com relação a esse tema. Tanto o é que chamou a atenção da crítica de seu tempo, justamente por sua feição novidadeira. Vejamos o que diz um jornalista ao relatar suas impressões da exposição:

“Retrato de preto” é outro quadro de Thimotheo e um dos melhores da Exposição. Como o diz o título, representa um negro, de nariz chato e beiços encarnados, chupando uma ponta de cigarro. O artista apanhou admiravelmente a expressão do negro desabusado das nossas cidades: uma expressão de audácia e capadoçagem muito do “Treze de Maio”. Na época que corre, não poderíamos apelidar esse quadro - *O inimigo do argentino?*²²⁸

Destarte é possível afirmar que, aos olhos de um observador do período essas ideias também lhe pareciam claras. Seis anos depois outro crítico, lembrando essa tela, diria o seguinte:

Arthur Timotheo estreou ruidosamente para o grande público com um magnífico estudo de costumes intitulado "Cabeça de preto", exposto no "salon" de 1906. Detentor do prêmio de viagem no ano seguinte, com um interessante e bem observado quadro intitulado "Domingo de Ramos" [sic], partiu para a Europa e lá desenvolveu brilhantemente as apreciáveis qualidades reveladas durante o tirocínio acadêmico.²²⁹

O termo “preto” aparece nos dois excertos e também na crítica de O Paiz, para quem Timotheo apresentou “o ‘Preto’ incomparável”.²³⁰ A escolha dos termos raciais no pós-abolição, como tenho frisado ao longo dessa tese, nunca são ingênuos. Para Gonzaga Duque, entretanto, o quadro trazia “uma caraça de negro”.²³¹ Assim como para o crítico

²²⁸ O. N. O "Salão de 1906". In **Correio da Manhã**, 9 de setembro de 1906, p. 5.

²²⁹ ALVES, Gonçalo. Notas do “Salon” - Os irmãos Timotheo da Costa. In **A Noite**, 30 setembro de 1912, p. 1.

²³⁰ O SALÃO de 1906. A INAUGURAÇÃO. **O Paiz**, 2 set. 1906, p.2.

²³¹ DUQUE, Gonzaga. “O Salão de 1906”. In **Kósmos**, Outubro de 1906.

do Jornal do Commercio pois segundo ele “A sua cabeça de negro é (...) um trabalho profundamente honesto, de admirável vigor, de um realismo direto e inexcedível, extremamente expressiva, que só por si basta para fazer honra à exposição do jovem artista”.²³² Os sujeitos que adjetivam a tela sabiam muito bem os diferentes efeitos que a nomeação confere. Notemos que no primeiro caso o articulista comenta, para além dos seus traços faciais da personagem, a ociosidade. Por que motivo este seria audacioso e capadócio? Teria a ver com sua postura supostamente transgressiva, que *opta* por não trabalhar em plena luz do dia, negando-se a colaborar com um regime livre, baseado em relações de exploração e baixa remuneração e desafiando as autoridades policiais sempre prontas a reprimi-los?

A referência ao “inimigo argentino” se deve às reformas urbanas das quais temos falando durante esse texto, as transformações que ansiavam reorganizar o espaço da cidade e torná-la mais prazenteia ao palato das novas e imperiosas demandas da sociedade burguesa cosmopolita. Assim como o Rio, a capital Argentina contava com uma burguesia que tentava emular Paris.²³³

Há um outro crítico ainda que cita a cor de nosso pintor, segundo ele:

Arthur Timotheo da Costa, é um mestiço de talento. Quem o vê, não dá nada por ele. Entretanto, seus quadros revelam que, além do cenógrafo já conhecido o artista é um prometededor na tela. *Livre de preconceitos* é um trabalho feliz de concepção e fatura, iluminado e altraente [sic] onde o autor procurou imprimir sentimento psicológico, com bastante largueza de execução. É o seu melhor trabalho e com ele fez jus a menção de 1º grau. Seus *Retratos* e o seu *Estudo* também merecem menção honrosa dos entendidos, por bem feitos e verdadeiros, principalmente a cabeça de negro fielmente tratada.²³⁴

²³² Notas de Arte. **Jornal do Commercio**. 23 de setembro de 1906, p.4.

²³³ HARDOY, Jorge. “Teorías y practicas urbanísticas en Europa entre 1850 y 1930. Su traslado a América Latina”. In HARDOY, Jorge. & MORSE, Richard. **Repensando la ciudad de América Latina**. Buenos Aires, Grupo latinoamericano, 1988; FREIRE, Bianca Pinheiro de. **O sonho de ser Paris: Buenos Aires e Rio de Janeiro na virada do século (As reformas Urbanas como Caminho para modernidade)**. Monografia (Graduação em Ciências Sociais). UERJ, 1993.

²³⁴ AMADOR, Bueno. BELAS ARTES. O SALÃO DE 1906. In **Jornal do Brasil**, 26 set. 1906, p.2.

O articulista explicita, numa frase aparentemente banal, parte do que ali estava em jogo; Arthur não é simplesmente um pintor talentoso, mas antes um “mestiço de talento” por quem ninguém espera muita coisa. Entretanto quando se olha para seus quadros há um duplo espanto, primeiramente pela extrema qualidade das obras e novamente por ter sido executado por um “mestiço”.

O jornal do Brasil possuía uma seção de caricaturas cômicas a respeito da obras expostas . O caricaturista fazia um esboço dos quadros e escrevia algo que, supostamente, arrancaria risos do leitor.

Fig.6.2.14 – EXPOSIÇÃO DE BELAS-ARTES O SALÃO CÔMICO. *Jornal do Brasil*, 9 set. 1906, p.11.

Como podemos ver na legenda, mais uma vez refere ao retratado como “um preto” [Fig.6.2.14]. Salta aos olhos o evidente exagero no tamanho da boca e a ausência do cigarro. A personagem passa de um sujeito desafiador e seguro de si a uma imagem que dialoga diretamente aos estereótipos racistas tão comuns no contexto nacional e internacional.

Porque razão Arthur Timotheo, portanto, pintou um suposto vadio? Um 13 de maio, como aponta o articulista? É o retrato com mais elementos simbólicos que vimos

até agora. Arthur lança luz à face de um homem de idade mediana. Ele está fumando com os olhos voltados para o chão; esconde parte da face com um chapéu de cano longo e coroa estreita. Tem a feição despreocupada, projeta a mandíbula para frente enquanto contrai os lábios para pitar. A imagem, diferente dos casos anteriores, deixa bastante claro que a cena se desenvolve durante o dia num ambiente externo. Mais uma figura nada ameaçadora, embora o articulista, no seu habitual preconceito, o tome por algum “13 de maio”, alguém “desabusado”. O uso das cores inequivocamente anuncia, o dito “preto”, Lúcio, é a síntese do Brasil.

7.2 - Autorretratos

Arthur Timotheo fixou sua autoimagem na tela em quatro oportunidades [Fig.7.2.1.; fig.7.2.2; fig.7.2.3; 7.2.11]. Vejo nessas obras, quando percorridas retrospectivamente, indícios, observações que ultrapassam a óbvia autobiografia. Não constituem elogios à narciso, tampouco exercícios fortuitos desprovidos de senso. Ao dispor-se a narrar sua própria trajetória, ilumina os processos de negociação relativos ao seu estar no mundo, e, dada as configurações de seu “fazer” artístico, feições vitais dessa sociedade são desnudados.

Exemplos de artistas negros autorrepresentando-se não é atividade corriqueira na história da arte brasileira até então.²³⁵ Por si só, esse tópico merece atenção. É situação

²³⁵ A história dos artistas visuais negros, sejam pintores, gravadores, desenhistas ou (e) escultores, como se sabe, ainda está por se fazer. Dos poucos casos de pintores conhecidos e minimamente estudados, posso citar casos posteriores à Arthur Timotheo como

muito diversa de ser retratado por outrem; é atividade que envolve a auto percepção, o protagonismo da ação.²³⁶

O autorretrato é gênero que remonta as origens da história da arte. De Rafael à Chardin, de Hogarth à Picasso, é comum artistas efetuarem representações acerca de si. Há episódios em que é uma maneira de se reinventar constantemente [Fig.7.2.4; fig.7.2.5; fig.7.2.6].²³⁷ Noutros pode anunciar mudanças sociais profundas, como, por exemplo, a emergência do subjetivo e a valorização da identidade [Fig.7.2.7].²³⁸ Temos ainda situações em que o autorretrato é tão marcante que pode remodelar o juízo que as pessoas fazem do artista e de sua obra de forma geral [Fig.7.2.8]. Poderia, continuar elencando exemplos *ad infinitum*, haja vista que é uma seara em que as especificidades afloram.

Para essa empreitada, proponho dois movimentos. Primeiramente, atentar a cada obra individualmente. Cada qual exhibe características particulares, seja no âmbito do “estilo” ou com relação às escolhas narrativas que acertam questões sobre as quais o pintor debruçava-se. Dispor dos meios disponíveis para isso, seja observar o tecido interno da obra ou buscar o diálogo com a tradição, são os caminhos mais promissores. O segundo passo consiste em pensar os autorretratos como uma narrativa autobiográfica, mas que disserta sobre pleitos mais amplos, que envolvem a coletividade de modo geral.

²³⁶ Esse tópico será tratado no próximo capítulo.

²³⁷ Sobre os autorretratos de Rembrandt Cf.: WHITE, Christopher & BULEVOT, Quentin. (Org.). **Rembrandt by Himself**. London, National Gallery Publications Limited, 1999.

²³⁸ CLARK, T. J. “A pintura no Ano II”. In CLARK, T. J. **Modernismos**. *Op. Cit.*

Fig.7.2.1 – Arthur Timotheo da Costa. Autorretrato. 1908. Óleo sobre tela. 41 x 33 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo. Registro Fotográfico Google Art Project.

Início essa discussão atentando ao quadro de 1908. O pintor veste um costume marrom, camisa branca, emoldurada por uma *regency cravat* azul. Com a mão esquerda, exhibe uma palheta e alguns pincéis. A cor da parede ao fundo assemelha-se com a de seu terno, embora a clara diferença de textura não autorize confusões. É também o único dos três trabalhos em que exhibe um bigode. Seus traços faciais são suaves, o que é natural posto que era um moço de 26 anos. Não há qualquer emoção identificável. Tem o olhar

absorto. A personagem é atingida por três feixes de iluminação. O primeiro é uma luz de preenchimento que vem de trás e atinge sua orelha direita, nela a fossa, que tem a textura mais fina, enrubesce como consequência da intensidade do raio violáceo; esse ainda reverbera na definição de seu ombro e também parte do pescoço. Há uma luz frontal que atinge a testa do lado direito e outra fonte, que vem da esquerda, e toca parte de sua outra orelha, a porção lateral de sua face e a mão, também esquerda, que empunha os pincéis e a paleta. Curiosamente, o rosto encontra-se quase todo à penumbra, assim como a gravata, que embora elegante, não conseguimos divisar com muita precisão; suas diferentes cores e texturas confundem-se, no topo da peça o azul é mais cintilante, ao passo que o tecido lateral é composto por um material mais fino e transparente, logo em contraste com o terno escurece.

Esse retrato, que encerra apenas a parte superior do tronco e a face da personagem, remete-nos à fotografia, mais especificamente aos retratos cada vez mais comuns no final do século XIX.²³⁹ A primeira imagem que vem à mente para uma comparação é, justamente, um registro fotográfico que o pintor usa como modelo para sua composição **[Fig.0.0.2]**. Observando a fotografia, a primeira constatação a ser feita recai sobre o uso da luz. Nessa há apenas uma fonte lateral que por seu turno, ocasiona uma definição mais precisa do nariz, dos lábios e da testa. O excesso de luz atinge a gravata com tal intensidade que perdemos parte da informação. O olhar é bastante parecido, embora na fotografia perca a ambiguidade que o olho esquerdo discretamente guarda na pintura. O efeito da luz que toca sua face levemente reflete em sua íris, logo

²³⁹ Vide ANDRADE, Ana Maria Mauad de Sousa. “Imagem e auto-imagem do segundo reinado”, In NOVAES, Fernando (Org.). **A História da vida privada no Brasil**, vol. II. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

não sabemos se, de fato, tem o olhar perdido ou nos percebe, ainda que caso assim o seja, não aconteça em sua plenitude.

Há alguns autorretratos de Rembrandt cuja composição podemos aproximar [Fig.7.2.4; fig.7.2.5].²⁴⁰ As área de iluminação são similares, assim como o jogo entre a vestimenta e o fundo do quadro. A face do jovem pintor holandês está parcialmente na penumbra, a medida que uma luz lateral acerta a porção direita de seu rosto e a ponta do nariz. O restante da face está completamente na sombra, auxiliado pela forma como suas madeixas posicionam-se interrompendo a trajetória da luz.

O retrato fotográfico que serve de matriz para a imagem está inserido no contexto de popularização da fotografia no final do século XIX. Dar-se a ver por meio desse registro passa pela ideia de inscrever-se no mundo, atestar materialmente sua existência. Há uma imagem, bastante emblemática nesse sentido, de autoria de Augusto Militão [Fig.7.2.9]. Um homem negro, provavelmente um liberto, procura o estúdio afim de ter que o retratassem. O corte do terno está em desacordo com a sua estrutura física, tampouco está habituado a utilizar uma bengala, posto que apoia o peso de seu corpo na mureta. Esse personagem visivelmente não dominava os mínimos protocolos que indicam quem faz e que não faz parte dessa modernidade que se pretende. Entretanto, ele é consciente de que para se locomover socialmente, em qualquer instância, tem de afastar os estereótipos negativos que o cercam, que cingem sua cor de pele e de seus semelhantes. Ao se dispor a ser fotografado nesses trajes, manifesta seu desejo de

²⁴⁰ Tradicionalmente a pintura de Arthur Timotheo é associada à Rembrandt, contudo a comparação de seus autorretratos é mérito de Renata Bittencourt. Cf. BITENCOURT, Renata. *Op. Cit.*

proteger-se dessa estrutura racial desfavorável, mesmo que sua estratégia, eventualmente, não surta efeito.²⁴¹

Arthur Timotheo vai além. O pincel a mão é signo de que se apresentava socialmente como pintor. Recurso que o próprio Rembrandt, por exemplo, utilizou em algumas oportunidades. O terno bem cortado e a gravata elegante aparecem como a opção mais apropriada para o momento, pois reificam a ideia de progresso, afastando-o da imagem do cativoiro, de um 13 de maio.²⁴² SSimbolicamente aquele jovem estava a desviar desses estereótipos, dava a si fumos de civilidade.

Fig.7.2.2 – Arthur Timotheo da Costa. Autorretrato. S.d. Óleo sobre tela. Museu Afro Brasil. São Paulo. Registro fotográfico Catálogo exposição Os dois irmãos.

²⁴¹ Desenvolvo esse argumento em trabalho anterior. Cf.: AMANCIO, Kleber. *Op. Cit.*

²⁴² Entendo que em determinadas situações as pessoas negras entendiam o que o outro, o sujeito que o discriminava, pensava de si. Para combater esse estereotipo lançavam mão de algumas estratégias que atacavam diretamente essa imagem estereotipada que o restante da sociedade cultivava acerca destes. Nesse sentido vestir um terno nessa situação ou ter uma boa resposta quando por ventura fosse preso sob acusação de vadiagem são situações que guardadas suas proporções se assemelham.

O segundo retrato que vou comentar é aquele que não possui data [Fig.7.2.2]. Podemos, contudo, especular que tenha sido produzido depois desse que acabamos de analisar, uma vez que a técnica e a habilidade demonstradas acordam com a fase tardia de sua obra. Estamos, novamente, diante de um close na face da personagem principal, porém o clima é completamente diverso daquele primeiro. Estamos diante de um homem, de um pintor, não mais um rapazola em formação, tateando os primeiros passos no universo artístico. Isso é perceptível não somente pelos traços faciais envelhecidos, com relação ao primeiro caso, ou pelo rosto outrora imberbe exibir uma *5 o'clock shadow*, mas por sua escolha narrativa. A cabeça esta virada à posição contrária em relação a primeira obra. Sua iluminação é mais suave e orgânica, proveniente apenas de alguma fonte vindo da esquerda. A presença de um chapéu deixa o sombreamento da face mais uniforme. Dessa vez o tom de pele da personagem é que é bem próximo daquele do fundo da tela. A roupa é simples, uma túnica branca e um chapéu de pintor. A túnica, por sinal, confere um ar misterioso à imagem, ela parece se desintegrar. Seu olhar, como no primeiro caso, também é marcado pela introspecção e a ambiguidade.

Voltemos, pois, a questão da pele. Ela está visivelmente mais clara e não temos acesso a seu cabelo, completamente encoberto por um conveniente chapéu. Os vários tons que compunham sua negra face estão ausentes. A iluminação do rosto está dividida em duas fases. A primeira porção, a que recebe a luz direta, é tão clara que uma vez isolada, dificilmente alguém diria se tratar de um “mulato”, quiçá de uma pessoa negra; a segunda fase apresenta uma sombra que delineia seu nariz, tornando-o quase aquilino. É possível que tenha usado a fotografia em que posa com seu irmão como matriz para observação [Fig.0.0.5]. Notemos que o fotógrafo faz escolhas que também interferem na fisionomia

dos irmãos. O feixe de luz sobre suas respectivas testas faz com que percamos informação até a altura do nariz. As duas versões de Arthur também divergem quanto ao tamanho e grossura dos lábios e a posição das narinas. Na fotografia, contudo, mesmo com a luz forte em sua testa, percebemos que a pele possui um tom, definitivamente, mais escuro do que no autorretrato em questão.

Fig.7.2.3 – Arthur Timotheo da Costa. Autorretrato. 1919. Óleo sobre tela. 86 x 79 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Registro Fotográfico desconhecido.

Eis que por fim chegamos ao penúltimo retrato, o de 1919, pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes [Fig.7.2.3]. Nele, pela primeira vez, Arthur Timotheo aparece de corpo inteiro. Sua face, novamente, está encoberta pela sombra provocada pelo enorme chapéu achatado que utiliza. Num arranjo de luz e sombra mais ousado do que nos casos anteriores, percebe-se que, uma vez mais, alguns elementos acabam por serem omitidos. Refiro-me ao seu cabelo encarapinhando e a pele, mais uma vez bastante clara. Fixando a

visão em sua mão é possível notar uma de suas veias por sobre a pele. Não se trata mais de um pintor em início de carreira, a procura de uma oportunidade.

Era a essa altura um profissional consolidado. O tema da ascensão social ainda está presente, embora sua situação fosse a essa época completamente diversa. A promoção social não era mais um anseio e sim uma realidade.²⁴³ Arthur Timotheo não necessitava de produzir uma imagem de apresentação, não carecia aparentar nada. A sociedade carioca mais abastada já o conhecia. Ele então havia “embranquecido” a seus olhos. Em 1919 trabalhava como decorador para importantes instituições da sociedade carioca. Havia realizado o pano de boca do Theatro São Pedro, a Escola de Agricultura e, juntamente com seu irmão João Timotheo, concretizado a decoração do Salão Nobre da sede do Fluminense Football Club [Fig.1.5.1; fig.1.5.2; fig.1.5.3; fig.1.5.4].²⁴⁴

O embranquecimento torna-se mais evidente ainda nessa tela. Não seria, de certo, ato ingênuo ou expressão de um sentimento de “assimilação”. O embranquecimento não passa mais pela sua roupa, mas pelo seu talento, trabalho e posicionamento social. Deixa evidente que por seu ofício, por suas realizações (o quadro na mão direita acena para isso) havia conquistado, ainda que a duras penas, ascender socialmente.

Eu disse penúltimo autorretrato com relação ao de 1919, pois há mais um, menos conhecido, provavelmente porque algumas reproduções apenas trazem metade da tela. Nesta, porém, o pintor não está sozinho, aparece com seus colegas pintores [Fig.7.2.11].

²⁴³ João Timotheo da Costa chega a afirmar que no Brasil daquele período já era possível um artista viver de arte. Vide. Angyone Costa. *Op.Cit.*

²⁴⁴ **Correio da Manhã**, 6 de outubro de 1922, p.1

Fig.7.2.11 – Arthur Timotheo da Costa. Alguns Colegas. 1921. Óleo sobre tela. 45,5 x 170,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Registro Fotográfico desconhecido,

Há vários aspectos sobre os quais podemos dissertar. Mesmo com a escolha por uma fatura alongada, há mais pessoas do que espaço disponível; são ao todo 14 artistas dos quais nem todos vemos bem. A obra tem um clima completamente diverso das fotografias de grupo de artistas; definitivamente aqui nem todos os participantes estão descontraídos ou celebram algo. Se falta espaço para alguns, para outros parece sobrar ao ponto de serem indiferentes com o espectador. Alguns, porém, sinceramente nos olham diretamente como Correia Lima, o casal Albuquerque e Rodolpho Chambeland; outros parecem distantes, é o caso de Pedro Brunno e João Timotheo. Embora nesse último caso os semblantes dos artistas sejam diversos, Pedro Brunno está completamente alheio à cena; já João, embora esteja com o pensamento em outro lugar, é cobrado por Arthur que nele se apoia. O peso de sua mão sobre os ombros do irmão o traz de volta à realidade e conseguimos perceber que ele sairá desse estado letárgico em alguns poucos segundos. Em se falando de Arthur notemos ainda que, embora plenamente identificável, está literalmente à sombra de seu irmão. É a personagem mais desconfortável na tela, necessita dos ombros de João, uma provável metáfora para o relacionamento dos dois. Apesar do desconforto Arthur nos olha diretamente, é corajoso.

Ao pintar essas telas, Arthur Timotheo mostra-se conhecedor desse complexo sistema racial pós-abolição. O artista demonstra sua versatilidade com relação à etiqueta

social corrente, deliberadamente clareia sua pele (nas autorrepresentações) e omite características físicas que possam ser associadas à sua negritude; isto é embranquecer-se. Esse embranquecimento provoca grandes consequências. A criação da imagem, de uma autoimagem pode ou não corresponder ao sentimento mais profundo do artista com relação às suas identidades, isto é, à(s) realidade(s), entretanto o mais interessante é notar a percepção social que ele demonstra ter a respeito do que a sociedade esperava dele e como negocia com essa expectativa; aí é onde reside o ponto nevrálgico dessas telas.

8.2 – Concluindo

Acredito que há elementos suficientes para afirmar que Arthur Timotheo produziu pinturas questionadoras, nem sempre compreendidas pelos seus contemporâneos nas bases que ele parece as imaginar, porém não é o caso dizer que era um precursor do modernismo, tampouco que seria um homem fora de seu tempo (como se possível isso fosse, e como se a sua asserção explicasse algo).

As imagens que retratam a cidade apontam um sujeito crítico às reformas urbanas e a seus efeitos na sociedade pós-escavidão. Ao pintar-se embranquecido, o artista aposta na metáfora. Os olhares ambíguos designam a existência de vida interior, de reflexão, mas ao mesmo tempo apontam cumplicidade com o seus espectadores. A ambiguidade é a característica mais marcante desses trabalhos. A expressão facial morna nas três primeiras obras aponta sua indiferença para um mundo que se baseia em regras que lhe são desfavoráveis de antemão, ao passo que a última revela seu desconforto. Em perspectiva, comparando essas imagens aos retratos dos anônimos negros, o pintor é

autorrepresentado como sua antítese. Se naqueles casos está interessado em quebrar estereótipos, um projeto concorrente, um projeto de longo prazo as representações racistas (visuais ou não) embranquecer-se é necessidade premente para aquele que é marginalizado e espera fazer a travessia o quanto antes (mesmo que individualmente). Sua sensibilidade para registrar os espaços onde estão os excluídos e denunciar as condições a que são submetidos e mostrar-se solidário a esses, corrobora a ideia de que, a despeito da pintura que Carlos Chambelland fez de Arthur Timotheo como um Dândi negro, ele, e aqui concordo com Renata Bittencourt, efetivamente, não o era.²⁴⁵ Sua cor não permitia; seja pelas barreiras físicas (e na primeira oportunidade ele vira um “mestiço de talento”) ou pelo controle de corpos, política estabelecida como projeto de Estado pelo governo republicano. A impossibilidade de ser um Dândi evidencia, uma vez mais, a completamente racialização de um sistema que se anuncia, retoricamente, desracializado.

²⁴⁵ BITTENCOURT, Renata. *Op. Cit.*

Fig.2.3.1 – Revista da semana. 26 de agosto de 1911.

Fig.2.3.2 – A noite, 18 de agosto de 1911, p.1

Fig. 2.3.3 – Arthur Timotheo da Costa. Retrato de negro. S.d. Óleo sobre madeira. Museu Afro Brasil. São Paulo.

Fig.2.3.4 – Arthur Timotheo da Costa. Retrato de negro. 1920. Óleo sobre madeira. Museu Afro Brasil. São Paulo.

Fig.4.2.2 – Arthur Timotheo da Costa. Bordadeira. S.d. Óleo sobre tela. 64 x53 cm. Acervo Particular. Reprodução Fotográfica desconhecida.

Fig.5.2.1 – Jean-Baptiste Debret. Largo do Paço, atual Praça XV. 1830.

Fig. 5.2.2 – Igreja de Santana e o Chafariz das Lavadeiras no Campo de Santana. 1817. Registro Fotográfico Akademie der Bildenden Künste Wien.

Fig.5.2.3 – Eduard Hildebrandt. Chafariz da Rua do Conde. 1844. Registro fotográfico Nationalgalerie, Berlin, GDR.

Fig.5.2.6 – Mapa emulando dos arredores da Praça Floriano na década de 1910.

Fig. 5.2.7 - Georges Seurat. Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte. 1884-1886. Óleo sobre tela. 207,6 × 308 cm. Art Institute of Chicago, Chicago.

Fig. 5.2.8 – Arthur Timotheo da Costa. Retrato do escultor Eduardo Sá. 1910. Óleo sobre tela. 176 x 106 cm. Acervo Particular. Registro fotográfico desconhecido.

Fig. 5.2.11 – Eduardo Sá. Monumento à Floriano Peixoto. 1910. Rio de Janeiro (Praça Floriano). Detalhe. Registro Fotográfico desconhecido.

Fig.5.2.13 – Arthur Timotheo da Costa. Vista do centro da Praça Floriano (atual cinelandia) 1919. Registro fotográfico Jorge Coli.

Fig.5.2.12 – Palácio Monroe. Registro Fotográfico desconhecido.

Fig. 5.2.15 – Richard Bates. 1808. Aquarela sobre cartão. Registro Fotográfico escaneado de FERREZ, Gilberto. Aquarelas de Richard Bate: o Rio de Janeiro de 1808-1848. Rio de Janeiro, Galeria Brasileira, 1965.

Fig.5.2.16 – Arthur Timotheo da Costa. Sem título. 1919. Óleo sobre tela. Museu Afro Brasil, São Paulo. Registro fotográfico acervo do museu.

Fig.5.2.17 – Arthur Timotheo da Costa. Paisagem. 1920. Óleo sobre tela. Museu Afro Brasil. Registro fotográfico acervo do museu.

Fig.5.2.18 – Arthur Timotheo da Costa. S.d. Óleo sobre tela. 41 x 33 cm. Acervo Particular. Registro fotográfico desconhecido.

Fig.5.2.19 – Arthur Timotheo da Costa. Morro de Santo Antonio. 1920. Óleo sobre tela. 35 x 52 cm. Acervo Particular. Registro Fotográfico desconhecido.

Fig.5.2.20 – Augusto Malta. Desmonte do morro de Santo Antonio. 1921. Técnica desconhecida. Registro Fotográfico domínio público.

Fig.5.2.21. Edward Hopper. Blackhead Monhegan. 1919. Óleo sobre tela. 23,81 x 33,02 cm. Whitney Museum of American Art, New York.

Fig.6.2.3 – Peter Paul Rubens. L'adoration des mages. Óleo sobre tela, provavelmente madeira transposta sobre tela. S.d. 384 x 200 cm. Museu Real de Belas Artes da Bélgica, Bruxelas. Registro fotográfico do acervo do museu.

Fig.6.2.5 – Jacob Joardens. Head study of two african men. Óleo sobre tela. 31.8 x 47 cm. Acervo Particular. Registro Fotográfico Christie's.

Fig.6.2.4 – Autor desconhecido. Four Studies of a Male Head. 1617-1620c. Óleo sobre tela. 25.4 x 67.9 cm. Getty Center, Museum East Pavilion, Sketching Gallery, Los Angeles. Registro fotográfico do acervo do museu.

Fig.6.2.6 – Nota de 500 francos editada em comemoração aos 100 anos do Banco Nacional da Bélgica. 1957. (Verso).

Fig.6.2.7 – Nota de 500 francos editada em comemoração aos 100 anos do Banco Nacional da Bélgica. 1957. (Frente).

Fig.6.2.8 – Jan Mostaert. Portrait of an African man. 1525-1530c. Óleo sobre madeira. 30,8 x 21,2 cm. Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdã. Registro fotográfico do acervo do Museu.

Fig.6.2.9 – Robert Alexander Hillingford. Othello Recounting His Adventures to Desdemona. 1869. Óleo sobre tela. 72 x 50 cm. Christopher Wood Gallery, London. Registro fotográfico do acervo do Museu.

Fig.6.2.10 - David Bailly. Vanitas natureza morta com retrato. 1650. Johnson Art Museum. Registro fotográfico do acervo do Museu.

Fig.6.2.11 – Arthur Timotheo da Costa. Retrato de Menino.1918. Óleo sobre tela. Museu Afro Brasil, São Paulo. Registro Fotográfico Acervo do Museu.

Fig. 6.2.12 – Arthur Timotheo da Costa. O orador. 1922. Óleo sobre madeira. 45,2 x 37 cm. Coleção Particular. Registro fotográfico Gedley Braga.

Fig.7.2.4 – Rembrandt van Rijn. Autorretrato. 1628c. Óleo sobre tela. 22.6 x 18.7 cm. Rijksmuseum. Registro fotográfico do acervo do museu.

Fig.7.2.5 – Rembrandt van Rijn. Autorretrato. 1629c. Óleo sobre tela. Bayerische Staatsgemaltesammlungen — Alte Pinakothek, Munique. Registro fotográfico do acervo do museu.

Fig.7.2.6 – Rembrandt van Rijn. Autorretrato. 1658c. Óleo sobre tela. Frick Collection . Registro fotográfico New York Times.

Fig.7.2.7 – Jacques-Louis David. Autorretrato. 1794. Óleo sobre tela. 80,5 x 64,1 cm. Louvre, Paris. Registro fotográfico do Acervo do Museu.

Fig.7.2.8 – Gustave Courbet. Desperate man. 1843-1845. Óleo sobre tela. Coleção Privada. Registro fotográfico desconhecido.

Fig.7.2.9 – Augusto Militão. Liberto (?). Escaneado de História da Vida Privada Vol II.

Capítulo III – Diálogos

3.1 – Argumento

A obra de nosso protagonista é marcada pelo diálogo, pela pluralidade. Como pudemos acompanhar nos capítulos anteriores, Arthur Timotheo circulou por ambientes os mais diversos: da Praça Floriano ao Bois de Boulogne, da Rua Formosa ao Quartier Latin. O presente capítulo fita a identificação desses diálogos – fortuitamente cognoscíveis; seja com a tradição, com seus contemporâneos, ou ainda com as questões decisivas de seu tempo. É meu intento demonstrar que as particularidades que cercam sua arte, o seu “fazer” artístico, não são obras do acaso. Quando damos um passo pra trás, olhamos a mesma cena por um ângulo mais abrangente; nota-se que as questões com as quais via-se envolto também atingiam a outrem noutros contextos. A partir dessa constatação quero construir um quadro que ajude, destarte, a inscrever sua obra em redes que as torne mais e mais acessíveis, e, por conseguinte, possamos penetrar nessa sólida camada de inteligibilidade acumulada ao longo dos anos.

3.2 – Impressões gerais

Começo esse item com uma inequívoca e forçosa constatação: não é possível esgotar *todos* os aspectos de sua obra (ou de qualquer outro artista), ainda que essa narrativa encerre-se, notadamente, em sua figura; que numa única tela fosse, a conclusão seria a mesma.²⁴⁶ Uma pretensão tanto tola quanto pueril, posto que infintos e mutáveis são as possibilidades de análise de documentos históricos. Os artefatos artísticos, como

²⁴⁶ E podemos citar grandes trabalhos de historiadores da arte que se ocuparam de uma única obra e ainda assim não esgotaram o assunto como por exemplo

quaisquer outras produções humanas (materiais ou não), são suscetíveis ao efeito do tempo, logo novos temas e interesses, naturalmente, devem surgir; para recuperar a inteligibilidade de uma obra é preciso, por exemplo, pensar questões que vão além da quantidade (ou o tipo) de luz que oferece-se à retina quando de sua observação (embora notadamente seja um esforço simpático); o universo mental, o repertório cultural e os imperativos estéticos dos agentes envolvidos transformaram-se e continuarão nesse fluxo enquanto os homens conviverem socialmente, enquanto interessarem-se por arte, enquanto houver história. Com isso em mente tenho que um dos antídotos para cercar a obra de sentido é, justamente, recuperar as suas interlocuções, os seus diálogos. Logo, há de se fazer escolhas, por mais dolorosas e cerceadoras que elas possam/pareçam ser.

A essa altura, mesmo que discorde, o leitor deve estar habituado com o tom inovador – sobretudo no tocante à representação de pessoas negras – que venho conferindo à obra de nosso pintor durante toda a narrativa. Por diversas vezes descrevi as suas telas enaltecendo o que há de singular em seu discurso, sem precedentes na história da arte brasileira em vários aspectos. Em dados momentos me vali de comparações aqui e ali mas nada muito sistemático. Tudo isso, porém, foi proposital. Conjecturei por certo tempo a ordem dos capítulos, se não seria o caso de resolver a narrativa num bloco único, mais homogêneo. Por fim decidi-me pela configuração atual; deste modo o debate, ao que me pareceu, será mais proveitoso e o texto menos confuso se começarmos a abordar seus desdobramentos (das suas obras) a partir desse ponto; acompanharei debates e produções que julgo auxiliarão a esclarecer a obra de Arthur Timotheo nesse sentido.

3.3 – O negro e a arte produzida no Brasil

O subtítulo é menos pretensioso do que parece. Num primeiro momento, o leitor deve imaginar o contrário, haja vista a aparente invisibilidade do negro na história da arte nacional. Entretanto graças a projetos como aquele(s) promovido(s), por exemplo, por Emanuel Araújo, a situação tem se mostrado ironicamente avessa. Matéria há, faltam pesquisas; estudos a fim de dar cabo dessa temática. Antes que o leitor se anime digo que não é o caso dessa tese, posto que envolver-se numa investigação sistemática sobre esse assunto resultaria em outro trabalho, com lógica e exigências diferentes das que me propus para esse texto (embora a quantidade de obras com as quais topei nesses últimos cinco anos me animam para uma investigação futura). Meu propósito nesse momento é tão somente, a partir de uma observação panorâmica (embora precisa) de um *corpus* artístico, localizar o lugar de Arthur Timotheo nessa, por assim dizer, “tradição”, que persiste desde a Colônia, antes da formação do Estado Nacional, antes do Brasil ser Brasil, com tudo que isso possa significar. Eventualmente tentarei fazer a sua obra dialogar com essas

3.4 – O Brasil dos Viajantes

Trata-se de um tema bastante estudado na história da arte brasileira.²⁴⁷ Todos conhecemos, mesmo que *en passant*, a Debret, Rugendas, Eckhout, Frans Post, Taunay e

²⁴⁷ Para citar apenas alguns trabalhos: SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O sol do Brasil**: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. São Paulo, Companhia das letras, 2008; LIMA, Valéria Alves Esteves. **J. B. Debret, historiador e pintor**: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839). Campinas, Editora da Unicamp, 2007; RÜSCHE, Roberto. **A paisagem como experiência estética da natureza**: a viagem de Martius e Spix pelo Brasil. Tese (Doutorado em Arquitetura). São Paulo, FAU-USP, 2015; DIENER, Pablo. **Rugendas e o Brasil**: a obra completa. 2a. Ed. Rio de Janeiro, Capivara, 2012.

tantos outros artistas peregrinos que, por diferentes vias, souberam emplacar uma grande história visual a respeito do Brasil escravista, seja de seus hábitos do cotidiano, as relações sociais, as contradições do sistema ou tão somente acerca do caráter antropológico que reservam. Neste item quero discutir algumas dessas imagens-símbolo para recuperar, ainda que brevemente, essa tradição e dimensionar seu impacto (caso existente) na obra de Arthur Timotheo.

Para iniciar esse debate, como não podia ser diferente, a primeira tela a ser discutida tem de ser “Vista da Ilha de Itamaracá” [Fig.3.3.1]. E por que isso? Oras, esta é a primeira representação visual feita por um artista profissional a respeito das Américas. Atentemo-nos a ela por um instante.

Fig.3.3.1 – Frans Post. Vista da Ilha de Itamaracá. 1637. Óleo sobre tela. 63,5 × 88,5 cm. Royal Picture Gallery Mauritshuis, Haia.

Um amplo panorama. A linha do horizonte a perder de vista. Dois terços de céu. O sinuoso relevo da Ilha de Itamaracá confere ritmo à paisagem. No primeiro plano, quatro homens assumem o centro da cena. Dois deles, brancos. Exibem elegantes vestes; botas, camisa e calça de nobre tecido, um airoso colete e chapéu. O primeiro está de costas para nós. Sua corpulência é signo de distinção [Fig.3.3.2]. Contempla a ilha com entusiasmo, como sugere ao apontar em sua direção. Já o segundo ignora o tema principal da tela. Seu olhar e posição corporal indicam que supervisiona o trabalho dos negros. Observa-os do alto de seu cavalo, porta um bastão com energia. Estes, por seu turno, trajam indumentos comezinhos que prezam pela economia. Exibem seus torsos nus, arduamente forjados pelo ofício que lhes cabe. O que está à direita alimenta o cavalo de seu senhor. Os pés descalços terminam de esclarecer sua condição.²⁴⁸ O que vai à esquerda traz uma saca à cabeça, equilibra-se com muito esforço e retidão. A esses não é consentido contemplação.

Fig.3.3.2 – Detalhe da Fig.3.3.1.

²⁴⁸ Os pés descalços tradicionalmente indicam que o sujeito seja escravo.

O quadro em questão é de autoria de Frans Janzoon Post. O pintor neerlandês que esteve no Brasil durante a comitiva de João Maurício de Nassau em meados do século XVII.²⁴⁹ A comitiva contava ainda com outros pintores: Albert Eckhout e também Zacharias Wagener, além de “cientistas” e outros estudiosos.²⁵⁰

Fig.3.3.3 – Albert Eckhout. Mulher Negra (Africana). Século XVII. Óleo sobre tela. 265 X 178 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhagen.

Eckhout também produziu várias representações nas quais pessoas negras são personagens, vale a pena comentar “Mulher Negra” [Fig.3.3.3]. Tanto a mulher (dita africana em alguns trabalhos) quanto a criança trocam olhares conosco. Assentem nossa presença com um ligeiro sorriso que toa mais proeminente na fisionomia do garoto. A pele tetra da fêmea contrasta com suas vestes, saturadas por um rubro intenso e a formidavelmente simétrica estampa. O menino possui a tez menos escura e olhos mais claros. Ambos tem os pés descalços. A julgar pela semelhança que guardam tratam-se de mãe e filho. Ela é uma mulher forte, os músculos bem definidos indicam que seu trabalho demanda esforço físico. O papagaio e o milho, à mão do menino; as frutas tropicais no cesto, ofertados pela mãe, sugerem que a cena se desenrola nas Américas; junta-se a isso a vegetação

²⁴⁹ Tinha apenas vinte e quatro anos quando aportou em Recife, por indicação de seu irmão mais velho Pieter, que já trabalhava para a *Mauritshuis* (Casa de Maurício) como arquiteto. Cf. REVIGLIO, Laura. “Frans post. O primeiro paisagista do Brasil”. In **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 13, p. 1-33, 1972.

²⁵⁰ QUEIROZ, Claudio Marcos Teixeira de. & GALLIAN, Dante Marcello Claramonte. “Primeiras experiências de ciência européia nos trópicos: Maurício de Nassau, Willem Pies e George Marcgrave”. In **Videtur (USP)**. São Paulo, Vol. 20, 2003, pp. 31-39.

estrangeira que emoldura a trama. Ao fundo homens negros, também escravizados, trabalham, inequivocamente vestidos de forma rudimentar. Em outro plano, quase a perder de vista, um grupo de navios da esquadra holandesa completa a cena.

Eckhout era responsável pelos retratos dos habitantes do Brasil holandês, assim como a tarefa de Post era representar as paisagens do nordeste da nova colônia.²⁵¹ Qual o sentido da produção dessas imagens? Para Nassau as obras tinham um uso político claramente identificável; entre outras coisas, para demonstrar o conhecimento desses agentes a respeito do novo mundo, e, por conseguinte, influenciar diretamente a percepção de seu poder enquanto governador-geral da colônia no Brasil.²⁵² Esses dois quadros são exemplos certos desse tipo de pintura. Post produziu cerca de 18 paisagens, Eckhout também se ocupou de retratos de homens negros, indígenas, sempre nessa mesma gramática visual.

Fig.3.3.4 – Zacharias Wagener. Cerimônia e dança no Brasil. 1630c. Fonte: FERRÃO, Cristina. & SOARES, José Paulo Monteiro. (Org). Brasil holandês (vol. II). O "Thierbuch" e a "Autobiografia" de Zacharias Wagener. Rio de Janeiro, Editora Index, 1997, p. 193, prancha 105.

²⁵¹ Eckhout era responsável pelos retratos dos habitantes do Brasil holandês, assim como a tarefa de Post era representar as paisagens do nordeste da nova colônia. Cf. FRANÇOZO, Mariana de Campos. **De Olinda a Holanda**. O gabinete de curiosidades de Nassau. Campinas, Editora da Unicamp, 2014. p.88.

²⁵² Idem. p. 132.

Zacharias Wagner, por seu turno, adota, em alguns momentos, uma narrativa mais interessada em observações etnográficas [Fig. 3.3.4]. Em “Cerimônia e dança no Brasil” temos uma tela que exemplifica isso com bastante acuro. A cena se desenrola em torno de mulheres, homens e crianças que dançam desordenadamente ao pé de um coqueiro. Podemos notar a presença de instrumentos de percussão africanos. A cena desenvolve-se num campo aberto, ao fundo, logo após a plantação, há Casagrande. O comentário do autor pode ajudar-nos a visualizar um pouco de suas preocupações:

Quando os escravos têm executado por semanas inteiras sua penosa tarefa, lhes é permitido festejar o domingo como desejam; estes, em grande número, em certos lugares e com toda sorte de curvos saltos, tambores e pifaros, dançam de manhã até a noite, todos de forma desordenada entre si, homens e mulheres, jovens e velhos; enquanto isso, os restantes bebem uma bebida forte e preparada com açúcar, a que chamam garapa; consomem assim o dia santo em um perpétuo dançar, ao ponto de muitas vezes não se reconhecerem, tão surdos e imundos que ficam.²⁵³

O texto corrobora elementos que havíamos notado na imagem, as observações metedíças que faz a respeito do que presencia ficam no limite entre a falta de sensibilidade e a empáfia do colonizador. Escolhi esses pintores pela feição inaugural de seus discursos. São representações que prometem ao público das metrópoles conectá-los com o desconhecido, com o exótico. Até pouco tempo atrás, é interessante ressaltar, essas pinturas transitavam mais entre museus etnográficos do que no circuito artístico propriamente dito. Segundo Peter Mason o veredicto de Humboldt a respeito do caráter das pinturas teria corroborado para isso: “Esses exemplos de representações fisionômicas da natureza foram acompanhados por poucos, talentosos artistas, até a segunda viagem de Cook ao redor do mundo”.²⁵⁴

²⁵³ FERRÃO, Cristina & SOARES, José Paulo Monteiro. (Org.). **Brasil holandês** (vol. II). Rio de Janeiro, Editora Index, 1997. p. 193.

²⁵⁴ Vide: HUMBOLDT, Alexander von. 1847. **Kosmos**. Entwurfeiner physischen Weltbeschreibung.

Essas obras, embora tenham particularidades, intenções e interlocuções próprias, guardam em comum o frescor da natureza do olhar; um olhar decidido por explicar e representar o outro por critérios que lhe são exteriores, dentro de uma dialética que supri somente suas próprias necessidades de ordenamento do mundo. A parte isso, creio que podemos colocar essas e outras obras em diálogo com algumas das pinturas de Arthur Timotheo.

Gostaria de voltar a “Morro de Santo Antônio” [Fig.5.2.19]. Ao pintar essa tela, o pintor fluminense inscreve-se nessa longa narrativa de pintura paisagem brasileiras que remonta, em última instância, a uma tradição aí encetada. Não temos, efetivamente, a presença de personagens negras nessa imagem, contudo, há o registro de um lugar, no qual, sabidamente, estas o habitavam. Em certo sentido Arthur Timotheo também está traduzindo esse espaço a seu público imediato (branco, instruído e amante dos prazeres da vida burguesa), posto que o texto de João do Rio nos esclareceu que era um lugar onde operários moravam, desconhecido mesmo para um Dândi como ele.²⁵⁵ O uso expressivo da cor comunica-se a essa retentiva de belas e vivazes panoramas. O acordo entre essas e as construções humanas acabam por naturalizar essa relação, tanto num caso quanto noutro. Embora seu caráter seja diferente nos dois casos.

O morro de Santo Antônio foi pintado em outras oportunidades. Taunay, por exemplo, o fez por duas vezes.²⁵⁶ Numa delas a vista é ao pé do morro, tal qual o faria nosso pintor mais a frente, e a outra é a vista de seu topo [Fig.3.3.5; fig.3.3.6]. No

Tübingen: J.G Gotta. Apud MASON, Peter. “Troca e deslocamento nas pinturas de Albert Eckhout de sujeitos brasileiros”. ·**Estudos de Sociologia**, Revista do Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFPE, v. 7, n. 1,2, p. 23 1-249. A respeito da exposição ocorrida no Brasil em 2004, ao que tudo indica, contribui para mudar esse quadro, posto que a mesma correu por diferentes países após esse evento.

²⁵⁵ Sobre o dandismo conferir o trabalho de Renata Bittencourt. Cf. BITTENCOURT, Renata. *Op. Cit.*

²⁵⁶ Uma das telas, a que apresenta a vista do pé do morro, é descrita em algumas obras como o Largo da Carioca, colocando evidencia na cena que se passa ao pé do morro, evidentemente.

primeiro caso o ângulo das pinturas é muito parecido, assim como a escolha da palheta. Arthur Timotheo posiciona-se bem próximo às casas presentes na imagem de Taunay, mas volta seu olhar exclusivamente para o morro. A segunda imagem mostra a cidade vista de cima do dito morro. É um panorama muito próximo àquele oferecido por Iluchar Desmons vários anos depois [Fig.3.3.7], substituindo-se os religiosos pelos transeuntes negros. O morro também pode ser visto na tela de Raymond Monvoisin [Fig.3.3.8]. No primeiro plano avistamos um grupo de escravos interagindo entre si, e atrás a barroca vista da cidade do Rio de Janeiro. O morro de Santo Antônio está ao fundo, além dele identifico outros locais importantes da cidade, como o Passeio Público e a atual Cinelândia.

Fig.3.3.5 – Nicolas Antoine Taunay. Largo da Carioca. 1816. Óleo sobre tela. 45 x 56 cm.

Fig.3.3.6 – Nicolas Antoine Taunay. Morro de Santo Antônio. 1816. Óleo sobre tela. 45 x 56,5 cm.

Quando pinta “Morro de Santo Antônio”, Arthur Timotheo fica no limite entre a vida urbana e a “área rural”, como define João do Rio. É o limite entre a cidade sonhada, idílica e oficial e o atraso, o clandestino e a barbárie. É o limite da civilização. Eliseu Visconti pintou uma cena que se passa no interior do morro [Fig.3.3.9]. Não fosse o título da obra dificilmente apostaria que tratasse de uma cena urbana. Conseguimos avistar

duas personagens: uma lavadeira que leva um cesto de roupa consigo e outra moça que brinca divertindo-se sentindo o aroma das flores. O varal com roupas estendidas, as casinha de madeira composta por frágeis tábuas, sugerem a rusticidade do local.

Fig.3.3.9 – Eliseu Visconti. Recanto do Morro de Santo Antônio 1920c. Óleo sobre tela. 70 x 96 cm. Coleção particular.

Voltando aos viajantes, acredito que seja interessante comparar o trabalho de Frans Post e “Cais Pharoux” [Fig.3.3.15]. A cena de Arthur Timotheo é mais concentrada na ação, mas faz-se notar justamente pelo contraste. O artista escolheu concretizar a obra em dimensões diminutas, ao mesmo tempo em que cria uma impressão muito detalhada de uma realidade corriqueiramente desconcertante. Ao representar esse mundo em miniatura, força a aproximação do observador; esse passa a enxergar manchinhas e dá um passo para trás, diante disso ou abandona esse projeto e passa para a próxima tela do museu ou força-se a olhar novamente; isso exige do observador certa dose de dedicação, ele tem que imaginar o que está sugerido e montar o quebra-cabeça. É uma pintura que suscita a reflexão, embora os dados não estejam disponíveis de maneira tão didática, como por exemplo em Debret.

Debret é mais um dos grandes ícones sintetizadores visuais da epopeia pátria. Não é exagero propor que suas imagens acomoda(r)am nossa cultura visual a respeito do sistema escravista. Seu uso é tão extenso e variado que vai de livros didáticos a filmes, de aquarelas vendidas no mercado popular à capas de livro de História da escravidão.²⁵⁷

Fig.3.3.10 – Jean-Baptiste Debret. Punições públicas na praça de Santana. Prancha

Escolhi duas obras desse artista para olharmos juntos. Na primeira delas estamos diante de uma cena com múltiplos atores [Fig.3.3.10]. Pequenas narrativas convergem para o mesmo tema: a punição pública dos escravos. O corpo negro está exposto por toda

²⁵⁷ No filme “Quilombo”, o cineasta Cacá Diegues utiliza uma cena de Debret num dos primeiros frames da película. Cf.: DIEGUES, Cacá. **Quilombo**.1984. 114 min.

a imagem. Os demais cativos assistem, apreensivos. O ritual cumpre sua função pedagógica. O drama se desenrola em três tempos. Um escravo é levado ao castigo. Sua reação mecânica é relutar, ainda que em vão. É arrastado por um agente do Estado e por outro escravo; esse último cabisbaixo. Têm as mãos e os pés atados. No centro outro cativo é castigado. Seminu, é chicoteado com vigor. Seu olhar não fixa em nenhum ponto concreto, sua expressão facial anuncia uma profunda dor. Um terceiro escravizado, que já passou pelo castigo, contorce-se. Tem dificuldades para se levantar. É auxiliado por outro sujeito que assustado fita-o, atento às reações de seu proprietário. Age sob suas ordens. Seu corpo é extensão do desejo senhorial. São corpos disponíveis.

Fig.3.3.11 – Jean-Baptiste Debret. Cena de Rua (patrão e escravo). 1817-1829. Aquarela, 12,8 × 10,4 cm; 1817-1829; Coleção Geneviève e Jean Boghici, Rio de Janeiro (hoje perdida).

A segunda imagem é também bastante impactante [Fig.3.3.11]. Nela há uma cena urbana cujos personagens são o senhor e seu escravo. Esse último vai ao sol e protege seu proprietário com uma sombrinha, enquanto este, para nosso espanto, urina junto ao muro de uma casa, em plena luz do dia. Entre o homem negro e o seu dono há um cavalo que afere-lhe privacidade, ainda que pequeníssima. O escravo sustenta-se na ponta dos pés afim de cumprir sua função. Pés que, dado o esforço e posição, guardam perturbadoras semelhanças com as patas do quadrúpede.

Essas imagens tem propósitos diferentes daqueles que encontramos nas obras dos pintores holandeses, haja vista a natureza de suas respectivas encomendas. Contudo, comungam no que há de essencial, isto é, a tradução do outro. Uma ideia que quando

levada a seu limite apresentou calamitosas consequências a longo prazo. Como mencionei há algumas páginas, Arthur Timotheo parece fazer isso em alguns momentos, quando depara-se com personagens e espaços que estão à margem e tenta torna-los minimamente inteligível a seu público. Entretanto um olhar mais atento revela-nos o caráter transformador de sua obra. Os negros anônimos que retrata, as personagens negras que transitam em suas telas embora ocupem lugares subalternos (e quando a obra não mostra isso diretamente fica fácil supô-lo por outros elementos que o artista nos fornece) não possuem uma postura subalterna, conformista e resignada.

Arthur Timotheo acorda essa ideia de naturalização que começa a ser tateada por esses artistas que miram o Brasil como um entreposto entre a Europa e a África; um lugar de experiências propício a observações, cuja estrutura social é tão nefasta que só pode gerar relações cínicas entre as partes. Nosso protagonista entende esses arranjos sociais como experiências que podem ser desconstruídas, e sua obra trabalha arduamente nessa direção.

3.5 – Arthur e os contemporâneos I

Esse item tem por meta investigar a relação que a pintura de Arthur Timotheo, mais precisamente aquela fatia dedicada à modernização da cidade do Rio de Janeiro e seus personagens, estabelece com seus contemporâneos. Para tal passarei por pintores que atinjam essa temática, tentando enxergar, na medida do possível aproximações e diferenças com nosso protagonista e uma vez isto concluso, conjecturar a respeito dos eventuais motivos que levem a essa resposta.

Arthur Timotheo foi aluno de três grandes nomes da ENBA: João Zeferino da Costa, Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli.²⁵⁸ Desses os dois últimos representaram personagens negras em suas obras, embora não fosse um hábito muito corriqueiro em suas carreiras.

Amoedo fez um painel decorativo chamado “Ciclo do café” [Fig.3.5.1]. Nele podemos acompanhar um homem de pele escura recebendo ordens de um homem branco. Este, por seu turno, tem vestimentas o suficiente para ser seu superior, mas rudimentares demais para que seja senhor. Uma cena cujo assunto principal é, como indicado no título, o chamado ciclo do café, uma cena histórica com elementos alegóricos que sintetizam esse fenômeno.

Fig.3.5.2 – Henrique Bernardelli. S.d. Óleo sobre tela. 23 x 18 cm.

Fig.3.5.3 – Henrique Bernardelli. Mulher. S.d. Óleo sobre tela. 40 x 25 cm.

Já Henrique Bernardelli tem pelo menos dois retratos: “Cabeça de preto” e “retrato de mulher” [Fig.3.5.2; fig.3.5.3]. O primeiro trabalho é uma imagem de perfil de um homem que vai já em idade avançada, tem a barba e os cabelos já brancos

²⁵⁸ RUBENS, Carlos. *Op. Cit.*

contrastando com a pele retinta. Ele veste uma camisa branca, feita de pano rude, ao fundo divisamos uma plantação de café. O homem ignora nossa presença por completo, está a sós com seus pensamentos. O franzir da testa sugere que terminou de finalizar algum raciocínio. Tem ainda as costas encurvadas e a musculatura corporal bem saliente. Indicação de que era um trabalhador cujas atribuições envolviam esforço físico. Apesar da idade a personagem parece ser forte, a composição valoriza esse aspecto ao lhe oferecer essa aparência de um sólido. Apesar do mesmo nome da obra de Arthur Timotheo, não possuem o mesmo espírito. A tela de Bernardelli associa a personagem ao mundo do trabalho, seja pela ambientação (rural no caso) ou pelos aspectos fisionômicos elencados. Além disso, a posição de inércia da personagem aponta para a passividade diante da dificuldade de trânsito.

Com relação a mulher é o caso de uma “mestiça”, posto que embora tenha a pele levemente escura, o cabelo é liso e os traços fisionômicos ambíguos. Trata-se efetivamente de um retrato sem qualquer ambientação. A personagem tem um olhar resoluto e não nos encara. Aproveito essa imagem para ingressar no próximo tema do capítulo: as mulheres negras.

3.6 – Mulheres Negras

Encontrar as mulheres negras na documentação pós-abolição não é exatamente uma tarefa fácil. Uma das estratégias que a historiografia pós-abolição tomou, num primeiro momento, foi procura-las nos processos de defloração e estupro, uma situação em que estão vulneráveis e que, na maioria das vezes, embora sejam as

reclamantes, suas respectivas honras é que estão em julgamento.²⁵⁹ Ultimamente, contudo, as pesquisas tem se voltado à outras instancias de suas vidas.²⁶⁰

Fig.3.6.1 – Carlos Chambelland. Jovem com frutas. 1927. Óleo sobre tela. 72,5 x 59 cm. Acervo Particular.

Fig.3.6.2 – Detalhe da Fig.3.6.1.

Fig.3.6.3 – Detalhe da Fig. 6.2.13.

Carlos Chambelland tem um quadro impactante que servirá de pedra de toque para nossa discussão. Refiro-me a “Jovem com frutas” [Fig.3.6.1]. É uma cena que se passa num ambiente interno, doméstico. A personagem que dá título a tela é uma jovem

²⁵⁹ ABREU, Martha. **Meninas perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989; ABREU, Martha. “Sobre Mulatas Orgulhosas e Crioulos Atevidos”: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920)”. In **Tempo**, Rio de Janeiro. No 16, pp. 143-173; CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)**. Campinas, Editora da Unicamp, 2005; GALZERANI, Lérica. *Op. Cit.*; AMANCIO, Kleber. *Op. Cit.*

²⁶⁰ XAVIER, Giovana; FARIA, Juliana Barreto & GOMES, Flavio (Orgs.). *Op. Cit.*; TELLES, Lorena. **Libertas entre sobrados - mulheres negras e trabalho doméstico em São Paulo (1880-1920)**. São Paulo, Alameda Editorial, São Paulo, 2014.

negra de cabelos bem curtos. Ela segura uma bandeja de prata com várias frutas: maçãs, laranjas, tangerinas e bananas. Utiliza um avental, o que implica que seja cozinheira e(ou) copeira. Os braços nus revelam a musculatura torneada, resultado de sua atividade eminentemente física. Ela segura a bandeja, inabalavelmente, ao passo que, atenta, olha para o lado contrário, abiscoita algo que não podemos acompanhar. O quadro ainda traz elementos que sugerem mais sobre o ambiente onde está. Na parede vemos duas obras de arte. Parte de um desenho que não conseguimos identificar e outra pequena tela de uma mulher branca contemplando o horizonte; essa tela é construída com tons suavemente agradáveis e sensuais. A face da personagem é bastante parecida com o rosto de Lúcio, sobretudo o nariz achatado e a boca pequenina **[Fig.3.6.2; fig.3.6.3]**. 21 anos separam uma tela e outra. Diferente da pintura de Arthur Timotheo, porém, nesse caso o tema do trabalho doméstico feminino aparece. É um flagrante de uma mulher compenetrada em seu ofício. A pintura poderia ser acusada de reificar a ideia da mulher negra como serviçal e subserviente, não fosse a presença do quadro com a mulher branca, que justamente não trabalha, ociosamente diverte-se. Essa obra dentro da obra é bastante poderosa, causa um ruído importante. O contraste demonstra o incomodo do artista com esses lugares sociais engessados. A personagem negra não apresenta qualquer atitude que aponte para sua insatisfação e desconforto com essa posição que lhe é desfavorável, afinal de contas esta no exercício de suas funções, ocupada com suas tarefas. Somos levados a refletir, em última instância, sobre a função da arte como reflexão posto que justamente pela existência de um objeto artístico inscrito na narrativa da obra é que reavaliemos o quadro. A semelhança física entre essa personagem e Lúcio pode significar várias coisas ou coisa alguma. Aposto na ideia de que Chambelland estivesse fazendo

uma homenagem póstuma a Arthur Timotheo, e a semelhança física entre as duas personagens seria uma citação, mais ou menos velada, mas ainda assim perceptível dessa obra que inaugura uma nova forma de conceber a representação do negro.

Essa não é a única tela realizada pelo pintor que tenha uma mulher negra como personagem. Há ainda “Interior de cozinha” [Fig.3.6.4]. Avistamos uma garota negra, novamente com cabelos bem curtos, em uma casa paupérrima. A precariedade dos meios materiais evidencia-nos que esta está no interior da cozinha de sua casa. Ela está de pé, em frente a um fogão de forno a lenha que, por sinal, já está abastecido de brasa. Temos acesso apenas a uma porta que dá de frente a um alpendre de onde se vê alguma vegetação. Suponho que o assunto principal da tela, nesse caso, seja essa arquitetura que é a gênese da arquitetura nacional.²⁶¹

Podemos relacionar essa pintura de Chambelland com “Limpendo metais” de Armando Vianna [Fig.3.6.5]. É uma tela de 1923, portanto igualmente posterior a morte de nosso protagonista. Ela também marcha nesse filão do trabalho doméstico feminino negro. Supõe-se que a personagem seja funcionária e não proprietária porque esta ariando a prataria e suas roupas simples não condizem com a elaboração das peças. A tonalidade rosácea do vestido recomenda uma feminilidade dócil. A modelo ainda exhibe um avental alho, imaculado e o cabelo alisado, de acordo o padrão estético vigente.²⁶² A linguagem corporal da garota, contudo, é estafada. As mãos trabalham mas o pensamento, mais uma vez, está em outro lugar. A medida em que faxina as peças, essas vão sendo empilhadas mecanicamente. Visivelmente está desconfortável. É o mesmo olhar entediado que

²⁶¹ CUNHA, Mariano Carneiro da. **Da senzala ao sobrado**: arquitetura popular na nigéria e na República Popular do Benin. São Paulo, Nobel/Edusp, 1985.

²⁶² XAVIER, Giovana. **Brancas de almas negras?** : beleza, racialização e cosmética na imprensa negra pós-emancipação (EUA, 1890-1930). Tese de Doutorado em História. IFCH-UNICAMP, 2012.

encontramos em “A bar aux Folies Bergerè” de Manet [Fig.3.6.6]. É o olhar crítico ao desconcerto diante da modernidade que se avista bela e convidativa às custas de que assim não o seja para muitos outros. A esses resta que executem suas funções resignadamente.

No início do século XX 13% das mulheres trabalhadoras da cidade do Rio de Janeiro eram empregadas no serviço doméstico, das quais a maioria eram negras.²⁶³ As “domésticas” enfrentavam um ambiente difícil, posto que os patrões, muitas das vezes, queriam ampliar as tarefas para as quais haviam sido contratadas, quando não ditavam regras de comportamento e convivência agenciadas entre a obediência e a proteção.²⁶⁴ A abolição da escravidão não mudou radicalmente a situação anterior, das escravas domésticas, contudo, instalou novo terreno para negociarem suas liberdades e autonomia.

É justamente nesse ambiente que as obras foram produzidas e, portanto, estabelecem diálogo com as estruturas sociais disponíveis.²⁶⁵ Além disso evocam, igualmente, outras questões que invadem a experiência das mulheres negras nessa sociedade. As imagens trabalham com ideais acerca do comportamento feminino, sobremaneira do comportamento das mulheres negras.²⁶⁶ Ideais que envolvem a construção de uma moralidade complexa, que se organiza em torno de diversos saberes e discursos; dos tratados de medicina aos debates parlamentares, dos processos de defloração aos jornais negros.

²⁶³ GRAHAM, Sandra Lauderdale. **Proteção e obediência:** criadas e seus patrões no Rio de Janeiro (1860-1910). São Paulo, Companhia das Letras, 1992

²⁶⁴ Idem.

²⁶⁵ Tenho receio de afirmações universais e as evito sempre que posso. Diria que esse tipo de afirmação que fiz no corpo do texto é possível tendo em vista a natureza dos interesses artísticos desses sujeitos.

²⁶⁶ O autor é ciente a respeito da diferença entre as “mulheres” e o gênero “feminino”, posto que são construções sociais historicamente localizadas cuja coincidência não é garantida, entretanto para o período histórico em questão, e para os propósitos aqui estudados, os termos equivalem-se, como espero tenha ficado claro durante a explicação.

Mesmo em situações adversas como um processo de defloração ou estupro as reclamantes são rés (mesmo que extraoficialmente).²⁶⁷ Caso sejam negras, as coisas só se complicam, posto que devem mobilizar construções relativas a um estilo de vida que não condizem com a sua realidade.²⁶⁸ Elas é que veem-se obrigadas a provar às autoridades policiais, ao médico legista e ao juiz que cumpria todos os rituais prescritos na cartilha da moralidade feminina. O ocorrido em si é irrelevante. O recato, a renúncia ao espaço público e a subserviência são elementos com os quais tem de operar caso queira argumentar sua “inocência”, ao passo que para o suposto réu (?) basta conseguir demonstrar que a ofendida não atende um dos itens dessa lista. Esse tipo de fenômeno sintetiza a força do patriarcalismo nessa sociedade.

Quando Chambelland ou Vianna resolvem pintar “domésticas” negras, estão as colocando em evidencia, oferecendo-lhes a possibilidade de serem socialmente notadas. É a continuidade do projeto de Arthur Timotheo, ainda que com outras preocupações e métodos diferentes.

Arthur Timotheo pintava mulheres. Em geral retratava senhoras burguesas em ambientes internos e recatados, vestidas com roupas, paradoxalmente, produzidas para a vida pública [Fig.1.2.5; fig.3.6.7; fig.3.6.8]. Em outras oportunidades explorou a temática do nu feminino, porém nunca com modelos negras. A exceção são quatro estudos e uma tela intitulada “Ziza no Atelie” [Fig.3.6.9]. Começemos pelos desenhos. Estes por serem estudos, ao menos em essência, não possuem pretensões representativas maiores, são exercícios ensimesmados que visam a preparação para uma obra maior, ou tão somente o treino do olhar do artista para a realidade. Porém o exemplo de Rubens, citado no

²⁶⁷ GARZONI, Leric. *Op. Cit.*; ABREU, Martha. **Meninas perdidas**. *Op. Cit.*

²⁶⁸ DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX**. 2a Ed. São Paulo, Brasiliense, 2001.

capítulo anterior, demonstra que nem sempre as coisas assim procedem, e podem depender da vontade do artista.

Fig.3.6.9 – Arthur Timotheo da Costa. Ziza no atelie. 1919 c. Óleo sobre tela. 65 x 54 cm. Acervo Particular.

Temos dois estudos em que a modelo leva um véu a cabeça [**Fig.3.6.10; fig.3.6.11**]. Num deles a obra se concentra na sua face, no estudo da sua expressão facial. A mulher mantém o olhar para baixo e sustenta a cabeça apoiando-se sobre o braço esquerdo. Já no segundo caso apresenta-se ereta, tem os seios desnudos. Dessa vez seus

olhos voltam-se para uma cena que não acompanhamos. A iluminação, nos dois episódios, provem de uma fonte direta e única. É uma boa oportunidade para percebermos a forma como o artista cria suas figuras. Tem o traço curto e reticente, o que o auxilia num eventual abandono de ideias. A linha serve como um limite simbólico, mas ela, por si só, não sustenta o todo que se constrói, essencialmente, pelo sombreado que avoluma e confere existência às figuras.

Fig.3.6.10 – Arthur Timotheo da Costa. Nú feminino. Carvão sobre papel. 63 x 45 cm. Acervo Particular.

Fig.3.6.11 – Arthur Timotheo da Costa. Nú feminino. Carvão sobre papel. 26 x 22 cm. Acervo Particular.

Em geral costuma-se a associar essa fase de sua formação ao seu aprendizado técnico, contudo julgo que não é fantasioso dizer que assistir a essas peças influenciou sua formação cultural. Como cenógrafo ele aprendeu sobre iluminação, sobre composição de cena e isso pode ser visto em telas como “Dama de Verde” ou mesmo em “Antes d’aleluia”, tela que lhe rendeu o prêmio de viagem à Europa [Fig.1.2.5; fig.1.2.6]. Essas

peças fizeram parte da formação intelectual do artista. Em “Ziza no Ateliê” fica comprovado o apreço que o pintor nutria pela leitura, é possível, portanto afirmar que nessa fase dava seus primeiros passos nessa direção. [Fig.3.6.12].

Fig.3.6.12 – Arthur Timotheo da Costa. Nú feminino. Carvão sobre papel. S.d Acervo Particular.

Fig.3.6.13 – Arthur Timotheo da Costa. Nú feminino. Carvão sobre papel. S.d Acervo Particular.

São belos desenhos mas nada que se compare ao enredamento que acompanhamos num estudo de 1904, que traz uma mulher branca como modelo [Fig.3.6.14]. A carnalidade da personagem é definida pela textura da pele; acompanhamos todas as imperfeições que a tornam mais humana e verossímil [Fig.3.6.15]. Além disso, o fundo é tão bem trabalhado que eleva em muito seu status, de elemento compositivo a algo (quase) tão importante quanto a modelo.

“Ziza no Ateliê” nos introduz a uma garota, uma leitora de ascendência claramente africana [Fig.3.6.12]. A modelo está no Ateliê do pintor, como esclarece o

título que vai escrito na parte inferior da tela. Confortavelmente instala-se sobre a cadeira. Esta com um vestido vermelho sem mangas e que encerra-se na altura do joelho. É evidente o clima de intimidade que a modelo possui com o artista e o ambiente que lhe serve de cenário. Como uma das mãos, segura, tem o livro; com a outra, instintivamente, pressiona-o, com a ponta dos dedos; está prestes a mudar de página. Entregue, está no segundo terço da leitura.

O tema da leitora é recorrente na história da arte. Encontramos em Poynter, Corot e Fragonard, só para citar alguns exemplos mais sobressalentes [Fig.3.6.16; fig.3.6.17; fig.3.6.18]. O que mais dialoga com obra em questão, contudo, é uma tela de Renoir [Fig.3.6.19]. O tratamento pictórico, a combinação de cores (com predomínio do vermelho, verde e amarelo) e o envolvimento das personagens com a atividade encontram paralelos. Em Renoir, porém, a tela resume-se a esse tópico. Em Arthur Timotheo o cenário leva-nos a elucubrar sobre o apreço pessoal do pintor pelos livros. Além de alguns elementos que justifiquem chamar o espaço de ateliê; paleta, pinceis, sua caixinha de pintura (ainda sem o desenho da cidade do Rio de Janeiro), encontramos uma estante repleta de volumes. Além de representar uma mulher negra e jovem, associá-la a leitura e à erudição, o que por si só é inédito e sedicioso, o pintor fluminense, indiretamente, conecta sua imagem a esses valores.¹

Arthur pintou mulheres “não-brancas” em mais duas oportunidades. O quadro “Índia” realizado em Paris em 1908, e “Cigana” dois anos mais tarde [Fig.3.6.20; fig.3.6.21]. O primeiro pode ser lido como uma metáfora do nacional. É um tipo de representação que tem antecedentes, segue a tradição de Victor Meirelles e Amoedo que

¹ Essa última observação foi sugerida por Tatiane Lotierzo em sua dissertação do mestrado. Cf.: LOTIERZO, Tatiana. **Raça, gênero e projeto branqueador**: “a redenção de Cam”, de modesto brocos. Dissertação (Mestrado em História). FFLCH-USP, 2013.

por sua vez buscaram diálogo com a literatura indigenista [Fig.3.6.22; fig.3.6.23]. Embora nesse caso ela esteja com uma vara de pesca, ocupando um papel tradicionalmente dispensado ao masculino. Já “Cigana” é um retrato em primeira pessoa de uma Rom. As joias e a vestimenta ganham destaque nessa pintura que representa uma pessoa pertencente a uma minoria étnica.

Fig.3.6.20 – Arthur Timotheo da Costa. Índia. 1908. Óleo sobre tela. Museu Afro Brasil, São Paulo.

Fig.3.6.21 – Arthur Timotheo da Costa. Cigana. 1910. Óleo sobre tela. 55 x 38 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

As observações que fiz a respeito de Arthur Timotheo não ter se ocupado da temática da beleza das mulheres negras não devem ser tomadas pelo leitor como uma cobrança. Não creio que seja função dos estudos históricos. Não tê-lo feito reflete os padrões estéticos existentes na sociedade. Josephine Baker é um marco e só virá décadas mais tarde. Os jornais negros brasileiros e norte-americanos iriam atentar à beleza negra,

por meio de concursos desta natureza na década de 1920.² Na arte nacional ousou dizer que o tema é inaugurado em Di Cavalcanti, e ainda há controvérsias quanto as suas benesses, posto que é um dos primeiros registros visuais que associam os corpos das mulheres negras ao sexo, ou ainda ao prazer masculino.³

3.7 – Mulheres Negras

Fig.3.7.1 – Modesto Brocos. Engenho de Mandioca. 1892 Óleo sobre tela. 58 x 76 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Dentre os pintores contemporâneos à Arthur Timotheo há alguns cujas obras descobrem a temática do trabalho feminino negro além da esfera do doméstico. “Engenho de Mandioca”, de Modesto Brocos, é um bom exemplo. É quase monocromático, com

² Petrônio Domingues nos oferece uma avaliação a respeito da visão dos jornais negros brasileiros acerca da “Vênus Negra”, como era conhecida a cantora e dançarina norte-americana Josephine Baker. Segundo o autor uma relação por vezes de admiração, mas por tantas outras de afastamento, posto que embora fosse uma figura negra com proeminência na vida artística europeia, manejava valores referentes a moralidade feminina que nem sempre convergiam com as masculinas redações dessas folhas. Cf. DOMINGUES, Petrônio José. “A ‘Vênus negra’: Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica”. **Estudos Históricos**. vol. 23, no. 45. Rio de Janeiro, Jan-Jun 2010.

³ Segundo avaliação da historiadora Marina Barbosa Moreira: “As mulatas de Di Cavalcanti dialogam com as personagens mulatas, brancas e negras representadas na ficção, na poesia e na música, pois, ao serem definidas como um tipo social brasileiro, passam, no papel de amantes, a representar metaforicamente o amor, o prazer, o sossego, a falência, a ruína e a desgraça de um homem.” Cf. MOREIRA, Marina Barbosa. **As mulatas de Di Cavalcanti: representação racial e de gênero na construção da identidade brasileira (1920 e 1930)**. Dissertação em História. Curitiba, SCLA – UFPR, 2007.p.17.

grande predominância de tons neutros [Fig.3.7.1]. Há também a presença de cores que vão do vermelho ao rosa, sempre associados às figuras femininas e por conseguinte evocando valores referentes à “feminilidade” e os valores sociais que daí advindos. O espaço físico e as personagens misturam-se organicamente. Eventualmente, conversam entre si, mas nada que pareça afetar o ritmo de seu trabalho, o ritmo do descascar da mandioca; à esquerda um homem em pé realiza uma atividade que exige empenho físico contíguo e localizado. Há uma criança que não sabemos se brinca ou trabalha; seja como for, sua presença num ambiente desta natureza remete-nos a questão do aprendizado, da continuidade dos ofícios e, portanto, da inércia. É uma tela produzida em 1892, contudo não fica claro se a cena passa-se antes ou após a abolição, não fosse um detalhe.

Fig.3.7.2 – Detalhe da fig. 3.7.1.

Apesar de notar que três das personagens estão descalças, há um par de sapatos na cena [Fig.3.7.2]. Um par de sapatos simples e rudimentar mas ainda um calçamento. Esses elementos, é bem verdade, não atestam que a cena desenvolve-se no período escravista, afinal a personagem em questão poderia ser uma liberta condicional. De qualquer modo, é importante observar que elas estão descalças, justamente, no ambiente do trabalho; a tela propõe que esses sujeitos ainda estão próximos da escravidão, independente dos seus respectivos status jurídicos.

Fig.3.7.3 – Modesto Brocos. A redenção de Cam. 1895. Óleo sobre tela. 1,99 × 1,66 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

É difícil comentar Brocos sem mencionar sua obra mais famosa e que indisfarçadamente discute raça. Refiro-me à “Redenção de Cam” [Fig.3.7.3]. A famigerada tela, produzida apenas três anos após a primeira, erige-se em torno do encontro de quatro personagens. Vemos uma senhora negra dar graças aos céus, uma moça “mulata” (sua filha) está sentada e leva seu filho (a) ao colo, sob o olhar esguio de seu marido. O quadro possui alguns elementos simbólicos que ajudam na leitura da tese proposta, tais como a Palmeira sob um fundo amarelo (a metáfora do nacional); o marido branco (?) que calçado encontra-se sob o piso de pedras, em contraste com as demais

personagens que pisam a terra batida.⁴ Quando veio a público pela primeira vez, assim foi definida por Fantasio:

Foi assim que a raça gerada por Cam, na terra adusta da África, ficou sendo preta e feia, maltratada e escrava. No grande quadro do meu amado Brocos, aquela admirável preta velha, de mãos erguidas ao céu é a descendente daquele mau filho, que, tendo visto bebedo (sic) o pai, teve a ousadia de achar engraçada a sua patriarcal bebedeira. Ali está ela pagando o crime que não cometeu. Mas Noé, quando condenou, com a sua maldição, toda a raça do filho mau a ter na pele, até a consumação dos séculos, a negrura da noite, - não podia contar com uma cousa que sucedeu depois.

E a cousa foi esta: descendentes brancos de Sem, fartos de beijar peles alvas, desandaram a beijar peles pretas. E começou assim a raça de Sem a redimir a raça de Cam, - redenção que Brocos acabou agora. Em gíria comercial, quando se quer dizer que é preciso esclarecer um contrato, diz-se que é preciso por o preto no branco. Brocos, para esclarecer a raça de Cam, inverteu o processo: fez justamente o contrario.

Na sua grande tela belíssima, já a filha da velha preta está meio lavada da maldição secular: já não tem na pele a lúgubre cor da noite, mas a cor indecisa de um crepúsculo. E vede agora aquele latagão que ali está, ao lado dela, branco como o dia: é um Semita puro, que se encarregou de completar a obra da redenção, transformando o crepúsculo numa aurora radiante. Vede a aurorara-criança como sorri e fulgura, no colo da mulata, aurora filha do dilúculo, neta da noite... Cam está redimido! Está gorada a praga de Noé!

- Felizmente! Porque, enfim, seria horrivelmente iniquo que, por causa da moafa de um patriarca intemperante, toda uma raça trouxesse ate o dia do Juízo Final o estigma da condenação...

Noé bebeu? Pois não bebesse! Brocos desmoralizou-o.⁵ (Grifos meus)

Esse excerto dá conta de nos mostrar uma das interpretações possíveis da imagem a seus contemporâneos. É uma obra que defende uma tese sobre a miscigenação como solução nacional. Essa imagem foi empregada por Batista de Lacerda para ilustrar seu argumento no congresso universal de raças, ocorrido em Londres em 1911. Abaixo da imagem seguia-se a seguinte legenda: “Le nègre passant au blanc, à la troisième

⁴ Essa interpretação é levantada por Tatiana Lotierzo. Cf. LOTIERZO, Tatiana. *Op. Cit.*

⁵ FANTASIO. “Fantasio na Exposição II” - A Redempção de Cham’. In **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 5 de setembro de 1895, p. 1. Fantasio era um dos pseudônimos que Bilac utilizava para escrever versos satíricos. Têm referência no personagem da peça homônima de Alfred Musset. Cf.: SIMÕES JÚNIOR, Álvaro dos Santos. **A sátira do parnaso**: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 à 1904. São Paulo, Editora Unesp, 2007. p.127.

génération, par l'effet du croisement des races”.⁶ Esses dois excertos são interessantes pois desvendam usos e apropriações da imagem entre os contemporâneos. Orientam-nos acerca das leituras prováveis; sua repercussão, ao que tudo indica, deve-se não somente a maneira como assalta o assunto como pelo simples fato de abordá-lo. Encontrou ressonância, positiva no caso, com celeridade; era um assunto latente. A obra também ajuda-nos a ler a tela anterior de outro modo. Para esse pintor aquelas personagens estão ocupando na sociedade os lugares que lhes eram possíveis, e essa lógica perpetuar-se-ia *ad infinitum* caso nenhuma medida efetiva fosse encorajada.

Fig.3.7.4 – Gustavo Dall'ara. Tarefa pesada. 1913. Óleo sobre tela. 120 x 90 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Fig.3.7.5 – Gustavo Dall'ara. Vista da Rua Primeiro de março. 1907. Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

⁶ SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Previsões são sempre traiçoeiras: João Baptista de Lacerda e seu Brasil branco”. **História, ciências, saúde Manguinhos**. Vol.18 no.1 Rio de Janeiro, março de 2011. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702011000100013>, acessado em 10 de junho de 2013.

Outros pintores, contudo, abordam o tema por outro ângulo. “Tarefa pesada” de Gustavo Dall’ara é um contraste interessante para nosso debate [Fig.3.7.4]. A começar pela constatação de que a cena se passa no espaço público.⁷ Num primeiro plano vemos lavadeiras transportando latas d’água sobre a cabeça. O título é pleonástico, na medida em que os sinais corpóreos emitidos pelas personagens sugerem ser uma ocupação que demanda comprometimento físico. Todas as fases do ofício estão estampadas nesse quadro: o transporte das latas d’água, as bacias onde as peças são limpas e sua extensão nos varais. A área é rural, afastada do centro urbano, fato que o artista explorou a exaustão [Fig.3.7.5; fig.3.7.6; fig.3.7.7]. São personagens que, visivelmente, não gozam dos mesmos privilégios das elegantes damas que encontramos em “Largo de São Francisco de Paulo, depois da chuva” ou “Vista da Rua Primeiro de março”. Dall’ara ataca o mesmo tema ainda em “Forte do Morro do Castelo” [Fig.3.7.8]. Nesse caso a solidão da personagem num espaço aberto, as camisas brancas ao vento, o sol de meio dia, que se avista pela sombra de seu corpo, resolvem a dramatização por outro caminho, que não a diretiva expressão física das personagens, embora o resultado final seja similar.

É exatamente o mesmo tratamento que encontraremos em Antonio Ferrigno com “Monjolo Fazenda Vitória” [Fig.3.7.9]. Novamente personagens negras, mulheres e descalças, na realização de suas atividades diárias de trabalho comezinhas. Nessa tela há uma novidade, um elemento masculino, um jovem garoto que é quem zela pela manutenção física do local de trabalho. Não parece haver, novamente, qualquer

⁷ Em 1865 Elizabeth Agassiz, esposa do explorador Louis Agassiz, dizia o seguinte a respeito das mulheres no espaço público na sociedade brasileira: “A mulher que sai de casa desacompanhada se expõe a todo tipo de escrutínio e vexame, e sua única segurança é permanecer em casa. Acredito que me veem como um ser de espécie rara; mas tudo se perdoa a um estrangeiro, de modo que sigo meu caminho sem ser incomodada.” Segundo a historiadora Sonia Roncadora, nos anos iniciais da primeira república as ruas tornaram-se, porém, mais acessíveis a circulação de mulheres. Apud. RONCADOR, Sonia. “O demônio familiar: Lavadeiras, amas-de-leite e criadas na narrativa de Júlia Lopes de Almeida”. In **Luso-Brazilian Review**. Vol. 44, No. 1, 2007. p. 98.

fiscalização, o que sugere que esses sujeitos embora desgostosos e macambúzios são tidos por subservientes e resignados.

Fig.3.7.9 – Antonio Ferrigno. Monjolo Fazenda Santa Victória. 1895c. 47 x 74 cm. Coleção Manoel Ernesto Serra Negra, São Paulo.

Fig.3.7.11 – Eliseu Visconti. Andaraí. 1891. Óleo sobre tela. 33 x 41 cm. Coleção Particular.

Fig.3.7.10 – Eliseu Visconti. Lavadeiras. 1891. Óleo sobre tela. 27 x 19 cm. Coleção Particular.

O tema das lavadeiras está presente também em Eliseu Visconti, em ao menos duas telas [Fig.3.7.10; fig.3.7.11]. Na primeira tela a escolha de um ângulo que nos permite a visualização das duas personagens realizando suas atividades agiliza a narrativa. Uma delas tem a pele escura, não temos acesso a sua face, mas é irrelevante para seus propósitos; a personalidade da modelo não interfere no resultado final, alias,

por ser uma descrição genérica cumpre melhor o seu papel, basta sabermos que é negra. Já a segunda tela aposta no contraste entre a roupa branca que balança poeticamente naquele ambiente pobre e selvagem.

Apreendemos, portanto, que esses artistas estavam atentos a vida urbana, as diferentes personagens que habitavam a cidade. A exclusão social era percebida e as vezes convertia-se em tema. Os pintores, entretanto, divergiam quanto as suas razões ou ainda sobre a sua solução. Arthur Timotheo dialogou com essa produção; ao tratar o tema por um novo prisma, se não enfrentou o racismo de frente, apostou na criação de modelos que fugissem ao estereótipo do trabalhador subserviente e provessem uma imagem positiva desses indivíduos.

3.8 – Emancipação, abolição e dádiva

Esse item discutirá as representações, criadas durante o período, que expressem desejo de intervenção na memória da abolição. Encomendas que, como veremos, buscam reescrever a história das leis emancipacionistas e consequentemente corroboram nesse grande projeto de marginalização deliberada dos ex-escravizados, libertos e seus descendentes nos anos subsequentes ao final do cativeiro.

As pinturas que examinaremos negociam numa frequência diferente das que vimos até aqui. As pinturas de história são um gênero a parte.⁸ São, tradicionalmente, encomendadas pelo Estado. Os motivos podem variar mas, via de regra, giram em torno das necessidades do governo de emplacar sua visão sobre um fato histórico que lhes

⁸ Conforme nos explica Jorge Coli, antes do advento do Impressionismo e das vanguardas modernas de forma geral, a pintura de História é considerada um gênero maior, uma vez que engloba todos os outros: retrato, natureza morta, paisagem. Cf. COLI, Jorge. **A batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional**. Tese de livre docência em História. IFCH-UNICAMP, 1994. p.9.

pareça relevante para a construção narrativa do regime. Assim sendo, espera-se que o artista contratado explore o episódio escolhido e cristalize visualmente um determinado juízo político a seu respeito. Meu objetivo aqui é justamente investigar, por meio da leitura dessas telas, a transcrição dessas ideias, ainda que esteja ciente que a relação que o mecenas (?) estabelece com a encomenda é menos cerceadora do que aparenta ser num primeiro momento. O artista recebe instruções mas, por mais detalhadas que possam ser, ele é quem tem o pincel a mão, ele é quem é capaz de, a partir de uma combinação entre técnica e tradição, construir uma representação que contemple a encomenda.

Fig.3.8.1 – Victor Meirelles. A abolição da escravatura. Óleo sobre tela. S.d. Acervo Banco Itaú, São Paulo.

Em “A abolição da escravatura” de Victor Meirelles, a assinatura da lei foi o momento eleito para imortalizar tal façanha [Fig.3.8.1]. Ao centro observa-se a princesa Isabel, guardada pelo atento olhar dos presentes, representantes das classes superiores. A pompa do figurino somada à robustez dos gestos avigora a impressão de uma solenidade sacra. Prevalece a horizontalidade, apostando nos sentimentos benfazejos da princesa redentora, que se encontra em posição elevada por um altar; e a emoção se faz perceber

pelos acenos descontraídos daqueles que soerguem seus chapéus ao fundo, no limite de nosso campo visual. A ausência dos negros é o que mais intriga. Afinal, não seriam estes os maiores interessados? Esta construção difere de outra cerimonia que o mesmo Victor Meirelles pintara em 1875 [Fig.3.8.2]. Tratando-se, nesse caso, do juramento da mesma princesa.⁹ Aí temos uma situação inversa; a organização retórica é hierarquizada, os acenos, econômicos, assim como histórias paralelas desviam a atenção do espectador. Um ritual faustoso, meramente protocolar.

Fig.3.8.3 – Miguel Navarro y Cañizares. Lei Aurea. 1888. Óleo sobre tela, 66 x 56 cm. Escola de Belas Artes –UFBA, Salvador.

Se voltarmos-nos aquela foto da missa campal, voltarmos-nos aquela foto da missa campal, que observamos no primeiro capítulo, chegamos a conclusão que essa escolha é deliberada. Não se quer exaltar, evidentemente, a abolição como uma *conquista* da população negra, tampouco reconhecer que a abolição teria sido fruto do “medo branco” diante da falange, da “onda negra”.¹⁰ É um discurso que coaduna às necessidades do desenvolvimento de

um abolicionismo moderado. Nesse sentido, a construção da abolição nesses moldes servia a esse projeto.¹¹

⁹ O juramento refere-se ao cumprimento do artigo 106 da constituição imperial que traz o seguinte texto: “**Art. 106.** O herdeiro presuntivo, em completando quatorze anos de idade prestará nas mãos do Presidente do Senado, reunidas as duas Câmaras, o seguinte juramento - Juro manter a Religião Católica Apostólica Romana, observar a Constituição Política da Nação Brasileira, e ser obediente às leis e ao Imperador”. Cf. Constituição política do Império do Brasil. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao24.htm. Acessado em 12 de novembro de 2015 às 20h11.

¹⁰ AZEVEDO, Celia Marinho. *Op. Cit.*

¹¹ Segundo o historiador Robert Daibert Junior, era desejo da Princesa associar sua imagem ao abolicionismo, sobretudo na década de 1880, como forma de negociar a continuidade do governo imperial.

Fig.3.8.4 - Miguel Navarro y Cañizares. Alegoria da lei do ventre livre. 1871. Museu dos ex-votos, Basílica do Bonfim, Salvador.

Há ainda pinturas que dissertam sobre as leis emancipacionistas. Em “Lei Áurea” Miguel Navarro Cañizares racionaliza, através de uma estrutura triangular, o peso de cada um dos atores que cobram os louros por seu suposto envolvimento nesse evento [Fig.3.8.3].¹²

Parlamentares e militares, cada grupo ocupa um dos lados do quadro. Ao centro, elevada por um altar, a princesa redentora apegar-se a uma cruz, protegida por figuras divinas. Aos seus pés dobram-se os joelhos de três mulheres visivelmente pobres, das quais duas são negras. Passam despercebidas pelas demais personagens. A dramaticidade de seus gestos revela que são as únicas figuras da composição verdadeiramente comovidas pelo ato (sobretudo a criança que vai ao colo de uma delas simbolizando o futuro). Essa tela estabelece relações com “Alegoria da Lei do Ventre livre” do mesmo artista [Fig.3.8.4]. Repete-se a ideia de concessão, a presença destacada da Igreja e do Estado. Os escravos, mais uma vez, mostram-se efusivamente gratos, em situação de inferioridade e provam da indiferença do ator principal às suas existências. A dita lei, para além dos motivos que a

Mais adiante Cf. DAIBERT JUNIOR, Robert. **Isabel, a "redentora dos escravos"**: um estudo das representações sobre a princesa. Dissertação em História. IFCH-UNICAMP, 2001. p. 88.

¹² Sobre esse pintor. Cf. RUMMLER DA SILVA, Viviane. "Miguel Navarro y Cañizares e a Academia de Belas Artes da Bahia: relações históricas e obras". **REVISTA OHUN – Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA**. Ano 2, nº 2, outubro 2005. Disponível em <http://www.revistaohun.ufba.br/>, acessado em 13 de junho de 2013. Acerca do processo emancipatório sugiro as seguintes obras que delimitam bem o debate: AZEVEDO, Celia Maria. *Op. Cit.*; MACHADO, Maria Helena Pereira de Toledo. *Crime e escravidão. Op. Cit.*; ALBUQUERQUE, Wlamyra. *Op. Cit.*

tornou conhecida, possuía elementos “(...) que foram ‘arrancados’ pelos escravos às classes proprietárias”.¹³ A festividade dos escravos se dá outrossim pela possibilidade de pleitear a sua liberdade independente da anuência dos senhores.¹⁴

Pedro Américo é o autor de “Libertação dos escravos” [Fig.3.8.5].¹⁵ É uma tela com grandes ambições.¹⁶ A base emocional da cena é o drama. Em sua porção central avistam-se três negros escravizados; estão prostrados diante de figuras cujos trajes remetem à antiguidade clássica. Eu poderia continuar essa descrição, mas aquela que o historiador Rafael Pinto Alves Junior nos oferece em seu artigo me parece bastante precisa. Ele nos diz que:

(...) a Escravidão está representada no *Libertação dos Escravos* pela figura do demônio morto atrás dos escravos libertos, ajoelhados diante da Liberdade que lhes rompem os grilhões: a escravidão não está nem vencida, nem subjugada, mas morta. Atrás dela, numa composição piramidal à esquerda do quadro, destaca-se a figura da Vitória alada, sustentada por figuras que representam a Música e o Amor. Ao fundo, a presença discreta da cristandade representada por uma cruz fulgurante sustentada por anjos. Como elemento delimitador, um muro curvo final que funciona como um limite visual para a composição da cena. Somado aos degraus em primeiro plano, o elemento da arquitetura formado pelo muro de fundo contribui para a caracterização cenográfica ao entender o espectador como inserido diante de um teatro de arena.¹⁷

A isso acresceria que o fim da escravidão é aqui novamente uma dádiva. Notemos à metáfora cristã na cruz etérea que se ergue ao fundo da Arena. O escravo, que está

¹³ CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade**. *Op. Cit.* p.27.

¹⁴ CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis**, Historiador. São Paulo, Companhia das letras, 2004.

¹⁵ Pedro Américo de Figueiredo e Mello. *Libertação dos escravos* (estudo). 1889. Óleo sobre tela. 140,5 x 200 cm. Palácio dos Bandeirantes, São Paulo.

¹⁶ Não nos esqueçamos que Pedro Américo fez outras obras para o governo republicano como *Tirandentes Esquartejado* e *Pax e Concordia*. Sobre a vida de Pedro Américo Cf. OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. **Pedro Américo**: sua vida e suas obras. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1943.

Cf. PINTO JUNIOR, Rafael Alves. “*Pax et Concordia*: A arquitetura como caminho da alegoria”. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_paxconcordia.htm. Acessado em 10 de fevereiro de 2013.

¹⁷ Sobre as pinturas históricas e suas relações com as encomendas cf. CLARK, T. J. “A pintura no ano II”. *Op. Cit.*

prostrado diante da liberdade, eufórico, a louva. Novamente se fazem notar concessão, gratidão e a verticalização das relações sociais.

Fig.3.8.5 – Pedro Américo. A Libertação dos Escravos. 1889. Óleo sobre tela. 140 × 200 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, São Paulo.

Essas imagens, guardadas as devidas particularidades, apontam para uma questão comum: o silenciamento quanto à participação da população negra no processo de abolição. Ou estão ausentes ou são representados passivamente. As ideias que invocam, vão ao encontro das políticas públicas que pudemos acompanhar no primeiro capítulo. As imagens prestam-se à propagação dessas ideias. É difícil mesurar o consumo ou pensar numa escala de absorção. Certamente a influência não se deu de forma tão direta e exitosa quando o famigerado quadro de Brocos sugere, contudo não devem ser, por isso, desconsideradas. O silenciamento é a hidra, age sob várias frentes, serve a vários senhores. Cada vez que Arthur Timotheo pintava um rosto de um transeunte negro

sorrindo, de um menino cor de ébano, de uma garota “mulata” leitora estava posicionando-se diretamente contra essas ideias.

3.9 – Espaços marginais

À exceção das pinturas de história que vimos no último item, com a qual estamos nos familiarizando é marcada pela sensibilidade desses pintores em perceber a notória marginalização dos negros na primeira republica. Isso aparece em toda sorte de cenas, sejam urbanas, domésticas ou de gênero. Em quase todas elas a marginalização chega a ser explorada. Nesse capítulo selecionei àquelas em que esse tema parecia ser o assunto cardenal.

Fig.3.9.1 – Pedro Peres. Fascinação. 1909. Óleo sobre madeira. 35,7 X 31,2 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

“Fascinação”, de Pedro Peres, é o quadro eleito para inaugurar essa conversa [Fig.3.9.1]. Nos deparamos com uma garotinha negra paralelamente a uma boneca branca. Boquiaberta, observa o realismo da peça. A boneca, um objeto inanimado, tem as

vestimentas mais elaboradas do que a menina de carne e osso. O pintor ainda dispõe as duas no mesmo plano, porém coloca-a, a boneca, um pouco a frente, marcando sua superioridade hierárquica. Sua roupa é constituída de um tecido mais nobre, há ainda um chapéu, sapatos e encontra-se recostada numa cadeira cujo apoio para as “costas” é recoberto por um tecido rendado. A menina está descalça. Sua vestimenta é simples, tem os cabelos presos, para não correr o risco de perturbar a sensibilidade dos patrões de seus pais. A cadeira vazia entre a menina e a boneca, é o espaço que convida o espectador a tomar parte da cena, portanto à reflexão. A obra chama a atenção para a perversidade da relação. A menina contorce-se à porta, mas não avança para a boneca. Embora juvenzinha, está ciente que isso não é permitido, e talvez sua presença no cômodo já fosse transgressão suficiente. Essa criança, com sorte, vai crescer nessa casa e sua afinidade com o mundo será estabelecida nessas bases. Aprenderá, a duras penas que não faz parte da modernidade e seus prazeres de que sociedade e os da casa em que mora usufruem.

Há algumas telas que trabalham essa questão, da marginalidade, de forma oposta, no espaço público. Em 1891, Almeida Júnior pintou um pequeno retrato intitulado “A negra” [Fig.3.9.2]. Observamos uma senhora sentada à entrada de uma casa simples, com um olhar de profundo desespero. Ela não está trabalhando, tampouco se trata de uma alegoria ou o retrato de um “tipo”. O desespero também físico, sua extrema magreza nos leva a associar sua perturbação à situação de penúria em que se encontra. É um sentimento parecido com o que temos em “Mulata Quitandeira”, de Antonio Ferrigno [Fig.3.9.3]. O quadro do pintor italiano é o primeiro exemplo que acompanhamos de uma trabalhadora urbana – pessoas cuja presença era além de notável no Rio de Janeiro desse

período.¹⁸ A mulher toma assento ao chão. Espalha-se gougre, alheia ao mundo. Introspectiva, algumas lágrimas escorrem por sua volumosa negra face. Deduz-se o seu ofício pelo tacho que abriga vários quitutes. Não é forçoso imaginar que dali a pouco ela se levantará e continuará seu trabalho, a despeito de sua situação emocional desfavorável. Não há outra saída, seja qual for o problema que lhe acomete. É um choro de consolo, um choro baixinho, um choro de assimilação.

Lucilio Albuquerque também representou quitandeiras [Fig.3.9.4]. Em “Doceira Baiana”, diferente do que ocorre em Debret, não é a observação da relação comercial entre as partes que está sendo investigada, mas antes *voyeristicamente* notar essas personagens no momento em que estão sozinhas, entre uma venda e outra [Fig.3.9.5].

Fig.3.92. – Almeida Júnior. A negra. 1891. Óleo sobre tela. 37 x 25 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

Fig. 3.9.4 – Lucilio de Albuquerque. Doceira baiana. S.d. 73 x 92 cm.

Fig.3.9.3 – Antonio Ferrigno. Mulata quitandeira. 1893-1905c. Óleo sobre tela. 179 x 125 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

A coloração alegre dos quitutes e de sua indumentária destoa do cenário opaco e pouco convidativo, assim como de sua aparente apatia que apesar de sentida não encontra paralelos com a dramaticidade de seu quadro “Mãe Preta” [Fig.3.9.6]. Uma cena, por

¹⁸ Cf.: SOARES, Carlos Eugenio Líbano. “Comércio, Nação e Gênero: As Negras Minas Quitandeiras no Rio de Janeiro 1835 – 1900”. In **Revista do Mestrado de História**. Vol.4, 2001.

sinal, bastante dura que explora a relação que não se realiza em decorrência da crueza do sistema. Uma mãe negra amamenta um bebê branco enquanto seu filho, também recém nascido, está estirado sob o chão. A mãe olha para a cria, reflexiva e profundamente perturbada pelo que se avizinha. A melancolia talvez seja o sentimento mais acertado para descrever o espírito da cena. Cena que não é nova na sociedade brasileira, remonta ao período escravocrata.¹⁹ Essa imagem funciona também como uma metáfora do país, do incomodo que essa sociedade fundada na desigualdade criava nos sujeitos que estavam, por definição e princípio, na base da pirâmide social e ao divisar os caminhos nacionais adotados, ali deveriam ficar por muito mais tempo.

Fig.3.9.5 – Jean-Baptiste Debret. Praça XV com o chafariz [Detalhe].

Fig.3.9.6 – Lucílio de Albuquerque. Mãe Preta. 1912. Óleo sobre tela. 180 x 130 cm. Museu de Belas Artes da Bahia, Salvador.

¹⁹ Pelo contrário, passa a cair em desuso nesse período pelo fato de colocarem em dúvida a higiene das negras que se prestavam a esse serviço. Sobre as “amas de leite” cf: MARTINS, Luiz Carlos Nunes. **No seio do debate** – amas-de-leite, civilização e saber médico no Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado em História. Fundação Oswaldo Cruz, 2006; QUINTAS, Georgia. “Amas-de-leite e suas representações visuais: símbolos socioculturais e narrativos da vida privada do Nordeste patriarcal-escravocrata na imagem fotográfica”. In **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 8, n. 22, pp. 11-44.

3.10 – João Timotheo da Costa

João Timotheo da Costa, como se sabe a essa altura, é o irmão mais velho de Arthur Timotheo que também vingou na carreira artística. A historiografia e a crítica de arte tendem a trata-los como uma única entidade que pensava sobre arte de maneira mais ou menos próxima. Isso se explica pelo fato de que frequentemente trabalhavam juntos, sobretudo nas decorações artísticas. Essas informações não deixam de ser parcialmente verdadeiras. Dado a importância e influência que esses irmãos tiveram um com relação ao outro penso que um subtítulo à parte seja melhor para conseguir esmiuçar as suas telas protagonizadas por pessoas negras.

Fig.3.10.1 – João Timotheo da Costa. Sem título. 1927. Óleo sobre madeira. Coleção Particular.

Fig.3.10.2 – João Timotheo da Costa. Retrato Masculino. 1928. Óleo sobre tela. Coleção Particular.

Duas informações são relevantes: tratam-se de apenas duas imagens, ambas foram feitas após a morte de Arthur Timotheo, a primeira de 1927 e a segunda data do no ano seguinte. É tentador olhar para elas como complementares, uma vez que a primeira retrata um garoto perto de seus quatorze ou quinze anos e a segunda um velho

[Fig.3.10.1; fig.3.10.2]. O retrato do menino constrói-se em torno de uma curiosa cena: o cabisbaixo guri entretém-se com uma melancia. Tem o torso parcialmente nu, assim como o ombro, liberado pelo rasgão em sua encardida camisa. O garoto é franzino, tem a musculatura saliente e os ossos aparentes. Não leva a mão ao queixo mas, como o *penseur*, reflete. Se envolve com a comida mas não com os prazeres decorrentes do ato em si, busca apenas resolver sua fome; nesse caso, o físico mirrado serve também para dissipar essa dúvida. Por que uma melancia e não uma laranja ou uma maçã? Nos Estados Unidos, por exemplo, encontramos representações racistas que associam os negros a essa fruta [Fig.3.10.3; fig.3.10.4;]. No Brasil ela teria sido introduzida no nordeste via tráfico Atlântico. Talvez o artista conhecesse essa simbologia e estivesse jogando com esses signos. Ou ainda estivesse citando outro negro artista, Estevão Silva [Fig.3.10.5].

Já a cabeça de velho é um retrato que concentra-se exclusivamente em sua face, para assegurar nossa atenção, a camisa é apenas sugerida. O modelo tem os cabelos brancos e encarapinhados combinados a um orgulhoso cavanhaque. Ele esboça um sorriso; contido, as bochechas se contraem para cima mas não o suficiente para que nos mostre seus dentes. O velho nos mira diretamente, busca estabelecer contato conosco assim como conquistar nossa empatia.

Me parece que João, assim como Arthur o fizera cerca de dez anos antes, busca aliviar os estereótipos racistas a respeito das pessoas negras. Em 1927, já temos uma imprensa negra pipocando por alguns pontos do país, completamente empenhada nessa missão.²⁰ Em geral os articulistas procuraram encampar a ideia de uma comunidade negra

²⁰ Para citar alguns exemplos. Cf.: BASTIDE, Roger. “A imprensa negra do estado de São Paulo”. In BASTIDE, Roger. **O negro na imprensa e na literatura**. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP, 1972; DOMINGUES, Petronio. **Uma história não contada: negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição**. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2004; FERNANDES, Florestan &

por meio do associativismo, ditavam à essa população regras de comportamento que, embora não declarados, continham um componente ligado à *performance*, queriam, por meio da censura aos costumes e da instrução convencer de sua civilidade. João e Arthur não chegam a elaborar um discurso com essa postura “conservadora” ou como queiram “moralista”, mas, como espero tenha sido demonstrado ao longo dessa tese, atuavam objetivando a superação dessas barreiras.

3.11 - Arte afro-?

No início da pesquisa, diante da possibilidade do relativo isolamento de Arthur Timotheo, um pintor negro no universo artístico da primeira república, forcei-me a conhecer mais sobre outras conjunturas. O contexto norte-americano me pareceu, naquele momento, o mais certo para estabelecer uma comparação inicial. Já conhecia um pouco sobre o *Harlem Renaissance* e do apreço que os artistas africano-americanos tinham por Paris, a Meca para os “*new negroes*”; precisamente a cidade para onde rumara nosso protagonista.²¹ Não tinha interesse numa pesquisa comparativa, posto que, entre outras coisas, não acordava com a natureza microcósmica pretendida para essa tese. Assim sendo, coloquei-me a investigar a historiografia da arte africano-americana para localizar elementos teóricos e metodológicos que fossem passíveis de aplicação ao contexto e experiências brasileiras.

BASTIDE, Roger. **Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo**: ensaio sociológico sobre as origens, as manifestações e os efeitos do preconceito de cor no município de São Paulo. São Paulo: Ed. Anhembi, 1955; FERRARA, Miriam N. **A imprensa negra paulista, 1915-1963**. Dissertação (Mestrado em Sociologia). São Paulo, FFLCH-USP, 1981; SANTOS, José Antonio dos. **Raiou a alvorada: intelectuais negros e imprensa – Pelotas (1907-1957)**. Pelotas, Editora Universitária, 2003.

²¹ LENNINGER, Theresa. *Op. Cit.*

Após um período de pesquisa no exterior, a leitura de alguns volumes e a visita a alguns museus, cheguei a conclusão que estabelecer diálogo nesses moldes não seria suficiente. O que não significa, em absoluto, interrompe-lo, mas sim reestrutura-lo; já me explico. Quando deparei-me com Henry Ossawa Tanner, Jacob Lawrence e Jean-Michel Basquiat, para além do impacto pessoal que me causou, compreendi que a narrativa e a estética desses pintores estava ligada *diretamente* a forma como as relações raciais eram entendidas naquele país, ou ainda, como esses sujeitos as absorviam e experienciavam-nas. Digo, eu já intuía isso por meio da historiografia, mas a experiência do corpo a corpo com as obras organizou esse impulso inicial. “Banjo Lesson”, “Migration Series” e “Sugar Ray Robinson” embora distantes no tempo e no espaço, estão inscritos na mesma tradição artística, guardam em comum a mesma postura combativa diante dessas questões [Fig.3.11.1; fig.3.11.2; fig.3.11.3]. São obras com projetos estéticos e interlocuções, artísticas e formais, distantes, mas com objetivos, em última instância, bastante próximos: a real inclusão dos negros na sociedade norte-americana, seja por meio da propagação de valores positivos a seu respeito entre os seus, através de formas de constrangimento dos WASPs ou promovendo uma postura combativa junto à comunidade negra daquele país. A pintura dos africano-americanos tem a ver com o modelamento da sociedade norte-americana em grupos étnicos supostamente fixos, cujas fronteiras são, surpreendentemente, historicamente mutáveis.²² Entendi que naquela sociedade questões envolvendo a “raça” eram as priorizadas pelos artistas negros, numa perspectiva de longa duração.

Quando voltei-me ao caso nacional, não conseguia encontrar esse tipo de paralelo. Não que os estivesse procurando, longe disso, mas aquela altura as comparações eram

²² PAINTER, Nell Irvin. **The History of White People**. New York, W.W. Norton, 2010.

inevitáveis. Na experiência brasileira, num dado momento histórico (como espero tenha ficado claro ao longo desta tese), esse tipo de postura mais resiliente só encontrou caminho por meio da dissimulação; o artista que soube engenhosamente provocar uma chama que reverberasse e, quiçá transformou-se em incêndio, teve de fazê-lo discretamente, sem que seus algozes entendessem pois, mais dos que as mudanças (e as vezes elas não de ocorrer), o amago da contenda era o controle por parte das elites da forma como acontecerão e serão lidas é a herança de uma sociedade fundada a égide do paternalismo e do privilegio de poucos, contudo, a reação (a resistência) não é uma ciência exata, não há formula ou procedimento laboratorial capaz de prever como os sujeitos oprimidos vão fazê-lo.²³

A experiência brasileira é completamente diversa da norte-americana. Não há a formação de uma comunidade negra integrada, temos grupos que associavam-se afetivamente numa rede de colaboração, muito do sistema escravista ruiu graças a isso.²⁴ No período pós-abolição esse fenômeno volta a acontecer como uma reação ao racismo e a marginalização: acontece o surgimento de associações negras, jornais de uma imprensa paralela voltada a discutir os problemas da “raça” e algumas movimentações importantes.²⁵ Contudo, não há uma burguesia negra estabelecida como tal. Quando a historiografia pós-abolição paulistana asseverava que haviam dois grupos distintos nessa “comunidade” a dos “homens de cor” e a da “plebe”, nem sempre este fenômeno parecia

²³ Sobre o paternalismo cf.: CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis historiador**. *Op. Cit.*

²⁴ AZEVEDO, Celia Marinho. **Abolicionismo**: Estados Unidos e Brasil, uma história comparada : século XIX. São Paulo, Annablume, 2003; AZEVEDO, Elciene. **Orfeu de carapinha**: a trajetória de Luiz Gama na imperial cidade de São Paulo. Campinas, Editora da Unicamp, 1999.

²⁵ OLIVEIRA, André Cortez de. **Quem é a "Gente Negra Nacional"? : Frente Negra brasileira e A Voz da Raça (1933-1937)**. Dissertação (Mestrado em História). Campinas, IFCH-UNICAMP, 2006.

estar claro.²⁶ A realidade norte-americana, por seu turno, apresentava-se de outra maneira, haja vista que associações formadas por negros conseguiam movimentar capital para que inúmeros artistas fossem concluir sua educação na França. Assim sendo, o contexto daquele país forçou-os, desde sempre, a racializar a experiência quotidiana, logo, quando se põem a representa-la em suas telas me parece plausível que contar esse quotidiano fosse para eles , muitas vezes, uma prioridade. O caso brasileiro é oposto nesse sentido. Não há uma comunidade negra, e quando esses organizam-se em torno de um ideal, falta-lhes suporte financeiro. Logo, a ascensão só pode ser pleiteada em meios tidos por “brancos”, onde, justamente, a questão racial é diluída por meio do embranquecimento.

Qual não foi minha surpresa, contudo, quando voltei-me a experiência de outros países da América latina e pude notar que em alguns aspectos eram bastante próximos da realidade brasileira. Seja pela tradição iniciada na colônia ou pelos desdobramentos que a representação dos negros tiveram ao longo do tempo. Não é o caso de explorar isso a fundo nessa tese, mas vale o registro que a comparação com países como Cuba ou Colômbia são caminhos frutíferos. Consigo ver pontes entre, por exemplo, o *grupo antillano* e os trabalhos de Rubem Valentim, Mestre Didi e até mesmo Arthur Bispo do Rosário. Não só pela questão temática, mas também pela abordagem e pelo tipo de inserção social que estas obras buscam criar.²⁷

²⁶ Particularmente não creio que essa divisão puramente conceitual ajude a explicar a realidade histórica, uma vez que quando partimos para uma análise empírica encontramos formas de organização e agência similares nos em ambos os grupos, embora os “homens de cor” possuam um posicionamento público bastante contundente, uma vez que, como já mencionei, a performance pública é uma de suas frentes de atuação.

²⁷ Vide: KOCUR, Zoya. “Grupo Antillano: the art of Afro-Cuba/el arte de Afro-Cuba”. In *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*. Vol.38(2). 2013.

3. 12 - Arthur Timotheo e a arte afro-brasileira

Antes de associar ou descolar a imagem de Arthur Timotheo da Costa dessa narrativa, sinto que devo me fazer a seguinte pergunta. O que vem ser a arte afro-brasileira? Qualquer sujeito que interesse-se pelas representações produzidas por um artista negro tem/terá de se deparar com essa questão em algum momento de sua respectiva investigação. Comigo não foi diferente. Para responde-la quero adotar uma postura diferente da usual. Reafirmo minha assertiva de que a arte como uma categoria a ser pesquisada, mas antes uma forma de produção de conhecimento. Certamente que ela possui lógica e protocolo narrativos próprios, diferentes daqueles reservados às ciências humanas e à academia em geral. Uma constatação que deve-se, sobremaneira, a natureza individualizada dessas atividades. O saber plástico, como se sabe, trabalha com símbolos e recursos cognitivos que mobilizam mecanismos diferentes daqueles que acessamos quando produzimos um texto escrito.²⁸

Diante disso a possibilidade de encetar essa discussão observando as obras de arte que, eventualmente, se posicionaram a respeito dessa temática, me pareceu um método interessante para conseguir compreender como os pintores digeriram o tema e a partir daí promover um diálogo com a tradição e os problemas próprios do meu campo de análise. Afinal, a obra histórica estabelece diálogo com a historiografia, com as fontes que elege para a elucidação de seu objeto de estudo, mas também com seu tempo. Trata-se de um fenômeno relevante a ser levado a sério. Não é à toa que, por exemplo, os estudos a

²⁸ Ver a abordagem de Mário Pedrosa na elaboração do conceito de “arte virgem”. PEDROSA, Mario. PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia (Org). **Forma e Percepção Estética**. São Paulo, Edusp, 1996; PEDROSA, Mário. **Arte/ Forma e Personalidade**. São Paulo, Kairós, 1979.

respeito da história da escravidão no Brasil ganharam força na segunda metade da década de 1980, justamente quando os movimentos sociais começavam a pressionar o poder público demandando mudanças sociais profundas, assim como o foi nos Estados Unidos nos anos de 1960.²⁹

Proponho, portanto, que olhemos para a produção de alguns artistas contemporâneos que flertam, criam e dialogam com essa temática. Sidney Amaral, Rosana Paulina e Ayrson Heráclito foram escolhas que ao me pareceu abrem caminho para entender essa tradição com maior acuidade.

Fig.3.11.1 – Sidney Amaral. Incomodo. 2014. Registro fotográfico Kleber Amancio.

De Sidney Amaral escolhi o painel “Incomodo” [Fig. 3.11.1]. A obra conta com diversas narrativas paralelas que ao serem reagrupadas pelo artista, tomam novos rumos. Faz-se notar, primeiramente, que todas as personagens são negras. Há também a presença feminina em completa proporcionalidade com o número de homens. Essas assumem, por

²⁹ Podemos pensar o clássico de Genovese nas mesmas bases, como uma resposta aos movimentos civis da década de 1960. Cf.: GENOVESE, Eugene. **Roll, Jordan, roll: the world the slaves made**. New York, Pantheon Books, 1974.

sinal, papéis tão decisivos quanto esses, no que tange a organicidade dessa narrativa. O que está em pauta é o protagonismo negro no processo, ainda que difuso, de luta pela sua completa emancipação em meio à edificação do país. Há insurgências de todos os sabores; os escravos anônimos plasmados pela lente de Christiano Júnior, que nos olham de volta, transbordando o papel que lhes cabia inicialmente nas *carte de visite*;³⁰ os abolicionistas, altamente combativos, como José do Patrocínio e Luiz Gama; o marinheiro João Cândido; a figura das amas-de-leite; os quilombolas que, com efeito, *negociam* altivamente... passando, de certo, pelas manifestações religiosas de matriz afro-brasileira e que mais do que se adaptar ao cristianismo acabaram por sincreticamente transforma-lo.

Fig.3.11.2 – Rosana Paulino. Ama de Leite número I. 2005. Terracota, plástico e fitas de cetim. 32,0 cm x 17,5 cm x 8,2 cm. Registro fotográfico acervo da artista.

³⁰ CUNHA, Manuela Carneiro da. “Olhar escravo, ser olhado”. In AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Maurício. (Org). **Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.** São Paulo, Ex-Libris, 1988. pp.23-30. Sobre Christiano Jr. Conferir. BELTRAMIN, Fabiana. **Sujeitos iluminados: a reconstituição das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr.** São Paulo, Alameda, 2013.

De Rosana Paulino temos “Ama de leite” [Fig.3.11.2]. Um Busto negro produzido em terracota, com três pares de seios. De cada um deles, e de seu umbigo, brotam fitas de cetim, nas seguintes cores: rosa, azul, vermelho, amarelo e branco. Sendo que o vermelho e o amarelo são bastante carregados com relação as outras tonalidades, mais diluídas e suaves. Essas fitas irrigam pequeninas bonecas que se espalham-se, desordenadamente, pelo chão. O contraste entre os materiais que compõe a obra metaforizam esse encontro, mais pesado e sentido para a ama-de-leite, que, paradoxalmente, se vê presa numa relação que se quer, publicamente, leve; a título de disfarçar a violência do ato, e esse busto não possui cabeça e membros, apenas a genitália coberta por pelos pubianos e os seios em abundancia, dissertando, dessa maneira, sobre a sexualidade exacerbada que é imputada às mulheres negras nessa sociedade.

Fig. 3.12.3 – Ayrson Heráclito. Bori. Reprodução fotográfica do acervo do artista.

Ayrson Heráclito tem uma série intitulada “Bori” [Fig.3.11.3]. Cada *performer* representa a incorporação de um orixá referente ao candomblé. Homens e mulheres, mas com predomínio de negros. Eles se deitam sobre uma esteira de madeira com uma indumentária branca, remetendo-se diretamente à prática religiosa na qual a obra busca

inspiração. Espalha-se a oferenda ao redor da cabeça do *performer*. Alimentar a cabeça “(...) é evocar proteção [aos deuses]”.

As três obras, produzidas nos últimos cinco anos, buscam diálogo com aspectos históricos e culturais que privilegiam temas relacionados a experiência dos sujeitos negros em nossa sociedade. As narrativas são variadas, assim como o são os sujeitos produtores. Sidney Amaral produziu “Incomodo” para dialogar com as obras presentes na exposição “Histórias Mestiças”. Naquela oportunidade a obra esteve instalada numa sala em que podíamos ver, entre outras obras, “Libertação dos Escravos”, da qual falamos há pouco. Seu incomodo, como diz o título, vem justamente da perpetuação de uma história sobre o povo negro na qual estes não são seus protagonistas. Entretanto se prestarmos atenção, muitas das escolhas dos heróis que ele elege são frutos de leitura e consulta bibliográfica à historiografia da escravidão e do pós-abolição. Rosana Paulino, por seu turno, resolve tratar questões relativas ao racismo, mas sobretudo ao racismo e a objetificação experimentada nos corpos das mulheres negras. É uma obra que fala da dor e da violência e de como ela é sentida, mais até do que como ela é provocada. E por fim, a obra de Ayrson Heracito nos remete às religiões brasileiras de matriz africana. O diálogo com Pierre Verger se mostra bastante claro, embora o artista tenha escolhido a *performance* como caminho ao invés da documentação de um ritual religioso posteriormente convertido em registro artístico em arte [Fig.3.11.4].

Disso podemos apreender que há em cena atualmente um grupo de artistas que chama para si a responsabilidade de produzir uma fissura na narrativa da História da Arte brasileira para que esta contemple, enfim, a história dos negros em sua formação. Cada vez que fazem essas citações, cada vez que insistam nessa empreitada a contragosto do

“mercado”, esse Deus invisível, estão reformatando nossa relação com o que seria uma arte dita afro-brasileira.

Roberto Conduru apresenta uma visão interessante a respeito do tema da qual, contudo, devo discordar. O autor explica que a africanidade e a brasilidade não são “características culturais discerníveis”. Não se trata, a meu ver, de uma questão em que a nomenclatura mobilizaria essencialidades. Primeiramente independente do nome que dermos a essas obras, elas continuarão existindo, assim como seus diálogos com a tradição a qual estas se filiam. A arte afro-brasileira nasce porque elabora um conjunto de anseios que não se mostra(ra)m relevantes aos agentes responsáveis pela narrativa da arte brasileira, lhes (foi)é negado o direito de fazer parte dessa “brasilidade”, logo assumir sua marginalidade é uma forma de se reagrupar para resistir. A suposta africanidade resumida no prefixo sintético não visa, evidentemente, dar conta da diversidade e riqueza cultural do continente negro mas sim organizar o debate político.³¹

Como vimos ao longo desta tese, Arthur Timotheo teve parte de sua obra envolvida na representação da cidade do Rio de Janeiro, de suas personagens, de suas transformações. Dentre esses sujeitos os negros aparecem como um grupo contemplado. Essas representações não compunham o grosso de sua obra, porém, o fazia de maneira particular, combatendo estereótipos e promovendo uma imagem positiva desse grupo, sem precedentes na arte nacional. Nesse sentido, acredito que ele é parte dessa narrativa que continua a ser construída. Não precisa de minha anuência ou de qualquer outro historiador da arte para isso. Ao representar aquelas pessoas, naquele contexto e da maneira que o fez, estava começando a desenhar outros rumos para a representação dos

³¹ CONDURU, Roberto. **Arte afro-brasileira**. Belo Horizonte, C/Arte, 2007.

negros na arte nacional. Por circunstancias históricas específicas, essa arte foi, por muito tempo, refém.

Caderno de Imagens D

Fig.3.3.7 – Iluchar Desmons. Panorama da cidade do Rio de Janeiro, tomado do morro de Santo Antônio a voo de pássaro. 1855. 38 x 51,5 cm. Litografia e aquarela sobre papel.

Fig.3.3.8 – Raymond Monvoisin. A Cidade Vista do Adro da Igreja da Glória do Outeiro. 1847c. Óleo sobre tela. 46,50 x 64,50 cm. Museu Castro Maya - IPHAN/MinC, Rio de Janeiro.

Fig.5.3.1 – Rodolfo Amoedo. Ciclo de café [detalhe].

Fig.3.6.4 – Carlos Chambelland. Interior de cozinha. s.d. Óleo sobre tela.

Fig.3.6.5 – Armando Vianna. Limpendo Metais. 1923. Óleo sobre tela. 99 x 81 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.

Fig.3.6.6 – Edoard Manet. A bar aux Folies Bergerè. 1882. Óleo sobre tela. 96 x 130 cm. Courtauld Institute of Art, Londres.

Fig.3.6.7 – Arthur Timotheo da Costa. A dama de Branco. 1906. Óleo sobre tela. 196.00 x 100.00 cm. Museu de Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Fig.3.6.8 – Arthur Timotheo da Costa. Madame Avelino de Mesquita. S.d. Óleo sobre tela. 41 x 41 cm. Coleção Particular.

Fig.3.6.14 – Arthur Timotheo da Costa. Nu feminino. 1904. Charcoal sobre papel. 61 x 38 cm. Coleção Particular.

Fig.3.6.15 – Detalhe da Fig.3.6.15.

Fig.3.6.16 – Sir Edward John Poynter. An Evening at Home. 1888. Óleo sobre tela.

Fig.3.6.17 – Camille Corot – Young Girl Reading. 1850-55. Óleo sobre tela. 46 x 38,5 cm.

Fig.3.6.18 – Jean-Honoré Fragonard. A Young Girl Reading. 1770-1772c. Óleo sobre tela. 82 × 65 cm. National Gallery of Art, Washington.

Fig.3.6.19 – Pierre-Auguste Renoir. Girl Reading. 1885-1895. Óleo sobre tela. 41,3 x 33,6 cm. Museum of Fine Arts, Houston.

Fig.3.6.22 – Rodolfo Amoedo. O último tamoio. 1883. Óleo sobre tela. 180,3 × 261,3 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Fig.3.6.23 – Victor Meirelles. Moema. 1866. Óleo sobre tela. 129 × 190 cm. MASP, São Paulo.

Fig.3.7.6 – Gustavo Dall'ara. Largo de São Francisco de Paulo, depois da chuva. 1918. Óleo sobre tela. 54 x 73 cm. Coleção Ronaldo do Valle Simões.

Fig.3.7.7 – Gustavo Dalla'ara. Praia do Flamengo. Óleo sobre tela. 1917. 59,5 x 90,5 cm. Coleção José Carlos Bruzzi Castello

Fig.3.7.9 – Gustavo Dall'ara. Forte do Morro do Castelo. 1922. Óleo sobre tela.

Fig.3.8.2 – Victor Meireles. Jramento da Princesa Isabel. 1875. Óleo sobre tela. 177 x 260 cm. Museu Imperial. Petrópolis.

Fig.3.10.3 – Black boy carrying a watermelon. 1850-1900c. Litografia. Library of Congress, Washington.

Fig.3.10.4 – Blacks dancing around a pile of watermelons. 1900c. Litografia. U.S. Printing Co.

Fig.3.10.5 - Estevão Silva. Menino com melancia.1889. Óleo sobre tela. 53,5 X 71 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

Fig. 3.11.1 – Henry Ossawa Tanner. The Banjo Lesson, Óleo sobre tela. 1893. 124,5 × 90,2 cm. University Museum in Hampton, Virginia.

Fig.3.11.2 – Jacob Lawrence. The Migration Series. 1940-41. Panel 40: “The migrants arrived in great numbers. Oléo sobre tela. Museum of Modern Art, New York.

Fig.3.11.3 – Jean-Michel Basquiat. Sugar Ray Robinson. Acrílico e crayon sobre tela. 106,5 x 106,5 cm. The Brant Foundation Art Study Center, Greenwich.

Conclusão

(...) distinguir os originais das cópias. Para tanto, porém (dizia Morelli), é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros (...). Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés. Dessa maneira, Morelli descobriu, e escrupulosamente catalogou, a forma de orelha própria de Botticelli, a de Cosmè Tura e assim por diante: traços presentes nos originais, mas não nas cópias.³²

Eis que enfim chegamos ao final dessa empreitada. Quando Carlo Ginzburg estabeleceu a analogia entre a investigação histórica e os trabalhos de um detetive, de um psicanalista e de um historiador da arte, não poderia ter sido mais feliz.³³ O movimento natural de uma tese, como de todo trabalho histórico que se preze, passa por apresentar um problema, abrir questões e perseguir pistas à procura da edificação de um raciocínio verossímil que de conta de interpretar os problemas históricos propostos. Dentro deste processo a conclusão é o ponto em que deve-se refrear esse impulso inicial, elucubrar acerca das descobertas efetuadas e cumprir um balanço final. Olhar para o que construímos – e espero que com algum êxito – e cerrar ideias inconclusas são essenciais para avaliarmos as possibilidades que se abrem a partir da narrativa atual.

Como apontado na introdução, essa tese tem como campo de diálogo inicial os estudos de pós-abolição no país. A ideia de pesquisar Arthur Timotheo da Costa tinha a ver com as peculiaridades da sua biografia e com a maneira como conduziu sua breve carreira artística. Ao longo da investigação, a medida que descobri suas pinturas, que estabeleci diálogo com outras obras (visuais ou não), cheguei a conclusão de que a tese

³² GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” In **Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História**. 1ª reimpressão. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

³³ Idem, p.144.

deveria ser outra coisa; a produção artística da personagem necessitava ocupar a centralidade das discussões.

Optei por uma configuração narrativa que forma conexões entre os campos da história do pós-abolição e a história da arte na primeira república. A partir da leitura dos trabalhos que navegam nesses dois mares, e do encontro com as fontes, procurei explorar algumas de suas lacunas, contudo sempre ciente do que o que busco fazer não se adapta totalmente ao que essas literaturas, essas historiografias, propõe-se costumeiramente a fazer.

A história do pós-abolição no Brasil fundamenta-se, na maioria dos casos, em torno da história social, isto é, seus temas e métodos de análise privilegiam tópicos que tenham a ver as relações entre os diferentes sujeitos que formam o corpus social.³⁴ Entende-se, desde Florestan Fernandes, que a escravidão deixou uma herança negativa entre nós, entretanto, diferentemente desse autor, atualmente credita-se a evidente marginalização das pessoas negras como causa e consequência de atitudes e práticas sociais nocivas a essa população e que continuaram(m) sendo executadas após o final do cativeiro formal no país; exercícios quotidianos de segregação que vão desde um anúncio de jornal que diz “prefere-se brancas” até políticas públicas conscientemente planejadas.

Já a história da arte na primeira república anseia por novas pesquisas, a fim de que se de maior visibilidade a um período da arte nacional que durante muito tempo foi negligenciada, seja porque os autores compraram a versão dos modernistas, ou por algo

³⁴ Digo na maioria dos casos pois há exemplos pontuais que enveredam-se por outras trincheiras. Vide: CRUZ, Maria Cecília Velasco e. “Da tutela ao contrato: ‘homens de cor’ brasileiros e o movimento operário carioca no pós-abolição”. **Topoi**. Vol.11, No.20. Rio de Janeiro, Janeiro-Junho 2010; SANTOS, Lanna Camila Oliveira dos. “As relações escravistas nos anúncios de prestação de serviço no pós abolição”. In **Anais do XVI Encontro Regional de História da ANPUH Rio: Saberes e práticas científicas**. Rio de Janeiro, 2014.

maior que tenha a ver com contexto internacional.³⁵ Deste modo quase qualquer tema proposto é inaugural, seja a análise de uma obra, um artista ou ainda uma pesquisa mais pedestre que se ocupe de entender as relações entre esses atores.³⁶

O método é incomum para a historiografia pós-abolição pois utiliza como “fonte” principal, registros visuais e tenta conferir a estes a complexidade que merecem, isto é, procura entender seus protocolos narrativos (alguns de seus aspectos ao menos) e a partir daí atentar ao diálogo que eles tecem com outras fontes, sejam fotografias, notas de jornais, crônicas ou outras telas. A estratégia é inusual para a historiografia da arte da primeira república pois, apesar de tratar de obras de arte, o intuito de estudá-las é externo a história das representações em si; emerge do interesse de conhecer melhor o período histórico em que estas foram feitas e menos em entendê-las *per se*. E desse concerto é que nasceu a tese.

A obra timotheana mostrou-se singular na medida em que estabeleceu diálogo com as vanguardas (aquela altura já *establishment*) europeias mas sempre atento ao contexto nacional. O artista utilizava-se de alguns elementos para esclarecer pontos que fossem de seu interesse particular. Ao contemplar sua produção podemos ver referências à Rubens, Rembrandt e Hopper, como há havia apontado nos capítulos anteriores, mas também à Cezanne e Van Gogh [Fig.4.1.1; fig.4.1.2]. Não é o caso de uma cópia, e mesmo quando ele literalmente copia – como em Rubens – é possível enxergar a

³⁵ CHRISTO, Maraliz Castro Vieira. *Op. Cit.*; COLI, Jorge. **A batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional.** *Op. Cit.*

³⁶ Para citar alguns exemplos: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922.** Tese (Doutorado em Sociologia). FFLCH-USP, 2004; VALLE, Arthur. **A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930):** Da formação do artista aos seus Modos estilísticos. Tese (Doutorado em Artes Visuais). UFRJ, 2007; MIYOSHI, Alexander Gaiotto. **Moema é morta.** Tese (Doutorado em História da Arte). Campinas, IFCH-UNICAMP, 2010; PITTA, Fernanda Mendonça. **Um povo pacato e bucólico:** costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior. Tese (Doutorado em Artes). ECA-USP, 2013.

contextualização, a agencia do pintor diante do problema que tem de resolver. A copia faz parte do ciclo de formação de um artista e assim como fez com Rubens mais tarde isso ocorreria consigo [Fig.4.1.3].

Fig.4.4.1 – Arthur Timotheo da Costa. Paisagem. 1920. Óleo sobre tela. Coleção Particular.

Fig.4.1.2 – Arthur Timotheo da Costa. Paisagem. S.d. Óleo sobre tela. Coleção Particular.

Dentro das várias possibilidades de tema que poderia pinçar de sua obra, interessou-me sobremaneira as representações que fez acerca da cidade do Rio de Janeiro e de suas personagens, sobremaneira as negras. O que singulariza sua abordagem da capital nacional é a escolha de ponto vista, a predileção por locais de observação raros. Seja entre as vielas de uma “favela”, o *close-up* no rosto de transeuntes negros ou nos espaços burgueses; justamente aí, na praça Floriano, ele

é um *outsider*; tão somente contempla essa praça, essa vida, de longe e a despeito de não conseguir esclarecer todas as micro-interações que se dão naquele espaço, o artista entende e dá pistas de que elas vão ocorrer, mesmo que não as entendamos e as presenciemos. Ao mesmo é também à distancia que vê os trabalhadores do “Cais Pharoux”. A realidade do trabalho braçal sob o corpo negro não é a sua. Emancipou-se por ter tido acesso à educação; graças os livros que estão em seu ateliê e que por hora servem à Ziza. Entre esse artista e aquele que pintou um “13 de maio” vão alguns anos. De alguém que almoçava fiado no “Zé dos bifés” passou a um pintor/decorador requisitado. É também, portanto, a história de um sujeito que conseguiu estabelecer-se socialmente.

Fig.4.1.3 – Manoel Santiago. Praça Floriano. óleo sobre madeira, 47 x 57 cm.

Arthur nos deixou depoimentos visuais a respeito de sua vida, por meio dos autorretratos. A questão da cor de sua pele, que num primeiro momento é o que mais chama a atenção, é apenas um dos assuntos vários que essas telas evocam. Elas discorrem sobre sua posição social, sua colocação enquanto artista, suas ambições artísticas (para além dos lugares institucionais e ocupação do mercado), sua autoimagem e também como sentia ser visto.

É difícil dizer que o pintor esteja, no final da sua vida, comprometido com a emancipação negra tal qual hoje já é possível asseverar a respeito de Machado de Assis.³⁷ O embranquecimento pelo qual ele passa parece ser sua palavra final com relação ao complexo sistema racial brasileiro. Se já não é mais apenas um “mestiço de talento”

³⁷ ASSIS, Machado de. **Machado de Assis afro-descendente: escritos de caramujo** (antologia). (Org.) DUARTE, Eduardo de Assis. Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Pallas, Crisálida. 2007.

neófito em sua área, sua cor é silenciada, nunca mais sobre isso se comenta nas críticas de jornal, e em suas telas, os traços caucasianos são valorizados em detrimento das características que o aproximam de sua ascendência africana, isto é, negra. E nessa sociedade estar próximo a esses valores é estar fora da civilização, na marginalidade. Não se trata, entretanto, de ser conservador por copiar “valores brancos”. E isso porque os valores adotados não eram brancos, mas burgueses; e uma vez que a cultura se desenvolve através da relação entre diferentes povos, a adoção de tais valores pode ser vista como uma estratégia de sobrevivência, dentre várias possíveis a que ele escolheu.

Fig.4.1.4 – Arthur Timotheo da Costa.

Fig.4.1.5 – Diego Velázquez. Retrato del Papa Inocencio X (Roma). Óleo sobre tela. Galleria Doria-Pamphili, Roma. [Detalhe].

Antes de encerrar o texto gostaria de comentar duas pinturas que resumem o que nossos heróis entendiam de seu ofício. Dois retratos em que o autor disserta sobre o ato de pintar. Na primeira tela, de 1908, vemos um artista criando **[Fig.4.1.4]**. Ele pinta uma natureza morta: há um vaso, algumas frutas, louças e um quadrado formando o fundo da cena. Temos acesso tanto a sua obra quanto aos objetos que lhe servem de modelo. O artista segura um pincel à mão direita e o firma sob a tela, resolvendo algum detalhe relativo à sombra do vaso. O movimento sugere um arremate delicado na fatura. Com a outra mão, que não vemos mas se supõe, segura a paleta. Acima dos objetos reais, que

está copiando, notamos a reprodução de algumas obras de arte. Uma delas é um detalhe do retrato do papa Inocencio X de Velásquez, que ali está para inspirar o artista, supondo-se que ali seja seu ateliê **[Fig.4.1.5]**. Há uniformidade entre a obra do artista e os objetos que toma por matéria, porém o retrato do papa é menos detalhado. Diante disso há duas opções: ou Arthur preocupou-se em retratar com maior cuidado apenas os aspectos que lhe interessava pessoalmente, e nesse caso uma reprodução de um quadro de Velásquez teria menor relevância hierárquica; ele pode ter pretendido demonstrar que mesmo uma reprodução de um quadro tão detalhista quanto o de Inocencio X, a relação que se estabelece entre a obra e a realidade é um vínculo que supera tudo e nesse caso uma fotografia não seria capaz de emocionar e dar conta de aspectos do real como ele mesmo faz ao executar essa pintura de maneira tão orgânica e despreocupada com o detalhismo técnico.

O segundo caso é o de um artista amadurecido **[Fig.4.1.6]**. Acompanhamos um pintor (branco) que está em seu ateliê novamente no momento da criação, mas dessa vez fazendo um retrato. Não é o caso de uma cópia “exata”, nem do temperamento da personagem retratada, ou do aspecto físico que seja. Não fosse uma peça de roupa verde, bem ao centro da composição, diria que a imagem era monocromática. O restante da tela, por sinal é todo executado em paleta baixa, mas a peça destoante está ali para fazer ruído e nos mostrar que a realidade, diferentemente de uma pintura, não pode ser controlada. Além dos elementos supracitados, há ainda uma cartola, duas pequenas esculturas, um quadro que não conseguimos ver por inteiro, uma máscara da comédia e um criado-mudo, onde apoiam-se as esculturas. Elementos simbólicos que fazem parte do universo artístico, que ajudam os pintores a contar uma história. O mote do quadro está na relação

entre a representação do representado, o representado em si e a tela de Timotheo que é o veículo que documenta essa história. A tela de Timotheo parece inacabada, por exemplo, na parte inferior direita do modelo, que em tese seria algo real, não conseguimos distinguir parte da cadeira que estranhamente se confunde e vira um amontoado de pinceladas ralas [Fig.4.1.7]. Suponho que, no entanto, seja uma atitude conscientemente planejada. Com a notável diferença entre a cena e a realidade, poderíamos dizer que a cena é de uma profunda descrença na arte, que o artista via sua atividade como engodo. Contudo, a tela está “inacabada”. Ao deixar aquele canto da imagem a completar, o artista está nos dizendo que a arte é mais do que representação do real *ipsis literis*. É uma atividade que inspira-se no real, guarda com ele certa verossimilhança mas ao mesmo tempo anuncia o desejo de mudança. A qualidade do bom artista não está na transcrição que faz do que vê, mas na sua capacidade interferir naquilo que acontece ao seu redor.

Fig.4.1.6 - Arthur Timotheo da Costa. No Atêlie. 1918. 151 X 191 cm. Óleo sobre tela. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

Fig.4.1.7 – Detalhe da fig.4.1.6.

Anexos

Anexo I – Ficha de Matrícula de Arthur Timotheo

No Cidadão Director da Escola Nacional
de Bellas Artes.

O abaixo assignado, filho de José Timotheo da Costa
e de D. Emilia de Albuquerque Timotheo (palestrista)
de 18 annos de idade, natural da Capital Federal
Estado de _____ residente á
rua Itaperiú nº 40
desejando frequentar as aulas de desenho figurado
do curso geral — peço-vos que o mandeis incluir no numero dos
alunos de livre frequencia desta Escola.

Saude e Fraternidade

Capital Federal, 14 de _____ de 1892

Arthur Timotheo da Costa

Anexo II – Certidão de óbito de Arthur Timotheo da Costa

Bibliografia

[Catálogo]. **O Brasil de Marc Ferrez**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2005.

ABREU, Martha. **Meninas perdidas**: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.

ABREU, Martha. ““Sobre Mulatas Orgulhosas e Crioulos Atrevidos”: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920)”. In **Tempo**, Rio de Janeiro. No 16, pp. 143-173.

ACQUARONE, Francisco & VIEIRA, Adão de Queiroz. **Primores da pintura no Brasil** - I. 2ª Ed. Rio de Janeiro, [s.n.], 1942.

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. **O Jogo da Dissimulação**: abolição e cidadania negra no Brasil. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

ALEXANDER, Simone A. James. **African diasporic women's narratives**: politics of resistance, survival, and citizenship. University Press of Florida, Gainesville, 2014.

AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. **Pós-abolição e cotidiano**: ex-escravos, ex-libertos e seus descendentes em campinas (1888-1926). São Paulo, Alameda Editorial, 2013.

ARAUJO, Emanuel (Org.). **João e Arthur Timotheo da Costa**. Os dois irmãos pré-modernistas Brasileiros. Catálogo. São Paulo, Museu Afro Brasil, 2012.

ARAUJO, Emanuel. **Negros pintores** [Catálogo]. São Paulo, Imprensa Oficial/Museu Afro-Brasil, 2008.

ARAUJO, Luiz Gustavo Costa. “Museu Afro-Brasil, o desafio da representação de uma cultura híbrida”. In **Anais do 4 Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus**: Museologia e Patrimônio. Rio de Janeiro, 2014.

ASSIS, Machado de. **Machado de Assis afro-descendente**: escritos de caramujo (antologia). (Org.) DUARTE, Eduardo de Assis. Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Pallas, Crisálida. 2007.

AUERBACH, Jeffrey A. **The Great Exhibition of 1851**: A Nation on Display. New Heaven, Yale University Press, 1999.

AUWERA, Joost Vander. **Museum of Ancient Art**. A Selection of Works. Brussels, Royal Museum of Fine Arts of Belgium, 2001.

AZEVEDO, Celia Marinho. **Onda Negra, medo branco**: o negro no imaginário das elites, século XIX. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

AZEVEDO, Celia Marinho. **Abolicionismo**: Estados Unidos e Brasil, uma história comparada : século XIX. São Paulo, Annablume, 2003.

AZEVEDO, Elciene. **Orfeu de carapinha**: a trajetória de Luiz Gama na imperial cidade de São Paulo. Campinas, Editora da Unicamp, 1999.

BARRÈS, Maurice. **Le quartier latin**: ces messieurs, ces dames. Paris, C. Daleu, 1888.

BARRETO, Lima. **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**. São Paulo, Edição da Revista do Brasil, 1919.

BARROS, Rodrigo Lopes de. **Derrida com Makumba**: o dom, o tabaco e a magia negra. Dissertação (Mestrado em Literatura) – CCE-UFSC, 2008.

BASTIDE, Roger. **O negro na imprensa e na literatura**. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP, 1972.

BASTIDE, Roger. **Branco e negro em São Paulo**: ensaio sociológico sobre aspectos da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana. 4a Ed. São Paulo, Globo, 2008.

BATISTA, Nair. “Valentim da Fonseca e Silva”. Revista do S.P.H.A.N. No.4., 1940. pp. 271-325. Sobre o chafariz cf.: OLIVEIRA JÚNIOR, Antônio Ribeiro de. Entre experimentação e documentação: as fotografias de Revert Klumb. In **VIII Encontro de História da Arte**. Campinas, 2012. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2012/Antonio%20Ribeiro.pdf> , acessado em 15 de novembro de 2015 às 23h57.

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

BELTRAMIN, Fabiana. **Sujeitos iluminados**: a reconstituição das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr. São Paulo, Alameda, 2013.

BENACHIO, Ana Laura; BECK, Diego Eridson; COSTA, Rafael Machado; VARGAS, Rosane. “Considerações sobre a representação do negro na arte do Brasil, 1850-1950”. In **19&20**, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/negro_representacoes.htm>.

BENEVOLO, Leonardo. **Historia de la Arquitectura moderna**. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L, 1999.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Imprensa Oficial/Editora UFMG, Belo Horizonte/São Paulo, 2009.

BERGOUNGNIU, Jean-Michel; CLIGNET, Rémi & DAVID, Philippe. “**Villages Noirs**” et visiteurs africains et malgaches em france et em Europe (1870-1940). Editions Karthala, Paris, 2001.

BERNARDELLI, Henrique. **Uma coleção de desenhos**. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1976.

BEZERRA DE MENESES, Ulpiano T. “A paisagem como fato cultural”. In YÁZIGI, Eduardo. **Turismo e Paisagem**. São Paulo, Editora contexto, 2002.

_____. “Fontes visuais, cultura visual, História visual”. Balanço provisório, propostas cautelares. In **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36 - 2003.

BITTENCOURT, Renata. **Um dândi negro**: o retrato de Arthur Timótheo da costa de Carlos Chambelland. Tese (Doutorado em História), IFCH-UNICAMP, 2005

BLAKE, Jody. **Le tumulte noir**: Modernist art and popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930. The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1999.

BONFIM, Manoel. **O Brasil**. São Paulo, Nacional, 1935.

BOMFIM, Manoel. **A América Latina**: males de origem. Rio de Janeiro, Topbooks, 1993.

CARCO, Francis. **De Montmartre au Quartier latin**. Paris, A. Michel, 1927.

CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro, Pinakothek, 1983.

CAMPOS, Raquel Machado Alves. Tolo ou todo-poderoso? leituras em torno de Machado de Assis e a escravidão. In **Revista de letras**. Vol. 48, No. 2. Jul. - Dez. 2008 .

CANDIDO, Antonio et al. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações**. Campinas, Rio de Janeiro, Editora da Unicamp/ Fundação Casa Rui Barbosa, 1992.

CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. “The Problem of Race in Brazilian Painting, c. 1850–1920”. In **Art History**, Volume 38, Issue 3, Jun. 2015, pp. 488–511.

CARULA, Karoline. **Darwinismo, raça e gênero: conferências e cursos públicos no Rio de Janeiro (1870-1889)**. Tese (Doutorado em História). São Paulo, FFLCH-USP, 2012.

CARVALHO, Lia de Aquino. **Habitações Populares (1886-1906)**. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de cultura, Departamento Geral de Documentação Informação cultural, Divisão de Editoração, 1995.

CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)**. Campinas, Editora da Unicamp, 2005.

CHADWICK, Whitney. “Fetishizing Fashion/Fetishizing Culture: Man Rays ‘Noire et blanche’”. In **Oxford Art Journal**. Vol.18. No. 2, 1995. pp.3-17.

CHALHOUB, Sidney. **Lar, trabalho e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque**. 2ªEd. Campinas, Editora da Unicamp, 2001.

_____. **Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

_____. **Cidade Febril: Cortiços e epidemias na corte imperial**. Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 1996.

_____. **Machado de Assis, Historiador**. São Paulo, Companhia das letras, 2004.

_____. **A força da escravidão: ilegalidade de costume no Brasil oitocentista**. São Paulo, Companhia das letras, 2012.

CHIARELLI, Tadeu. Rodolfo Amoedo. In **Arte internacional brasileira**. São Paulo, Lemos, 1999.

CLARK, T. J. **Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte**. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

COLI, Jorge. **A batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional**. Tese de livre docência em História. IFCH-UNICAMP, 1994.

COLI, Jorge. **O Corpo da Liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX**. São Paulo, Cosac & Naify, 2010.

CONCEIÇÃO, Evaristo. “Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade”. In **SCRIPTA**, Belo Horizonte, Vol. 13. No. 25, pp. 17-31, 2º sem. 2009.

CONDURU, Roberto. **Arte afro-brasileira**. Belo Horizonte, C/Arte, 2007.

COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república: momentos decisivos**. 9a Ed. São Paulo, Editora da Unesp, 2010.

COSTA, Richard Santiago. **O corpo indígena ressignificado: Marabá e O último Tamoio de Rodolfo Amoedo, e a retórica nacionalista do final do Segundo Império**. Dissertação (Mestrado em História). IFCH-UNICAMP, 2013.

COVARRUBIAS, Israel (Org.). **Figuras, historias y territorios**. Cartógrafos contemporâneos de la indagación política en América Latina. Ciudad del Mexico, Publicaciones O.S.A, 2015.

CRAIS, Clifton & SCULLY, Pamela. **Sara Baartman and the Hottentot Venus: a ghost story and a biography**. Princeton University Press, Princeton, 2009.

CRUZ, Maria Cecília Velasco e. “Da tutela ao contrato: ‘homens de cor’ brasileiros e o movimento operário carioca no pós-abolição”. **Topoi**. Vol.11, No.20. Rio de Janeiro, Janeiro-Junho 2010.

CUNHA, Mariano Carneiro da. **Da senzala ao sobrado: arquitetura popular na nigéria e na República Popular do Benin**. São Paulo, Nobel/Edusp, 1985.

CUNHA, Olivia Maria Gomes da & GOMES, Flavio dos Santos. **Quase-cidadão**. Histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil. Rio de Janeiro, FGV, 2007.

DAIBERT JUNIOR, Robert. **Isabel, a "redentora dos escravos"**: um estudo das representações sobre a princesa. Dissertação em História. IFCH-UNICAMP, 2001.

DANIEL, Reginald. **Machado de Assis: multiracial identity and the Brazilian novelist**. University Park, Pennsylvania State University Press, 2012.

DAZZI, Camila. **Relações Brasil-Italia na arte do segundo oitocentos: estudo** sobre Henrique Bemardelli (1880 a 1890). Tese (Doutorado em História). IFCH-UNICAMP, 2006.

DAZZI, Camila. “Os estudos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: contexto historiográfico, omissões históricas e novas perspectivas”. In **Visualidades**. Goiânia.Vol.11. n.1. jan-jun 2013. pp. 109-131.

DEAN, Warren. **Rio Claro: um sistema brasileiro de grande lavoura. 1820-1920**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX**. 2a Ed. São Paulo, Brasiliense, 2001.

DIENER, Pablo. **Rugendas e o Brasil: a obra completa**. 2a. Ed. Rio de Janeiro, Capivara, 2012.

DOMINGUES, Petronio. **Uma história não contada: negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição**. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2004.

DOMINGUES, Petrônio. “Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos”. In **Tempo** [online]. Vol.12, No.23, 2007. pp. 100-122.

DOMINGUES, Petrônio José. “A ‘Vênus negra’: Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica”. **Estudos Históricos**. vol. 23, no. 45. Rio de Janeiro, Jan-Jun 2010.

DOS SANTOS, Micênio C. Lopes. **13 de Maio, 20 de Novembro: uma descrição da construção de símbolos raciais e nacionais**. Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado em História. IFCS-UFRJ, 1991.

DUERDEN, Dennis. The ‘Discovery’ of african masks.” In **Research in African Literatures**. Vol. 31, No. 4, Poetics of African Art (Winter, 2000), pp. 29-47.

DUQUE, Gonzaga. **Contemporâneos: pintores e escultores**. Rio de Janeiro, Tipografia Benedicto de Souza, 1929.

DUQUE, Gonzaga. **A Arte brasileira**. Campinas, Mercado de Letras, 1995.

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro de meu tempo**. Brasília, Senado Federal conselho editorial, 2003.

EISENBERG, Peter. **Homens Esquecidos**: escravos e trabalhadores livres no Brasil – Séculos XVII e XIX. Campinas, Editora da UNICAMP, 1989.

Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. 2ª ed. São Paulo, Art Editora/ Publifolha, 1998.

FABRE, Michael. **From Harlem to Paris**. Black American writers in France (1840-1980). Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1991.

FERNANDES, Florestan & BASTIDE, Roger. **Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo**: ensaio sociológico sobre as origens, as manifestações e os efeitos do preconceito de cor no município de São Paulo. São Paulo: Ed. Anhembi, 1955.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. 5a. Ed. 2vol. São Paulo, Globo, 2008.

FERNANDES, Paula Rejane. “América Latina aos olhos de Manoel Bomfim: análise da obra A América Latina: males de origem”. **Dimensões**. Vol. 29, 2012, p.100-118.

FERRÃO, Cristina & SOARES, José Paulo Monteiro. (Org.). **Brasil holandês** (vol. II). Rio de Janeiro, Editora Index, 1997.

FERRARA, Miriam N. **A imprensa negra paulista, 1915-1963**. Dissertação (Mestrado em Sociologia). São Paulo, FFLCH-USP, 1981.

FERREIRA, Athos Damasceno. **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul**. Globo, 1971.

FEHER, Catherine. “Women at the Académie Julian in Paris”. **The Burlington Magazine**, 1994. London, 1100 (CXXXVI).

FLORENTINO, Manolo. (Org.) **Tráfico, Cativo e Liberdade**: Rio de Janeiro, séculos XVII-XIX. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

FRAGA FILHO, Walter. **Mendigos, moleques e vadias na Bahia' do século XIX**. São Paulo, Salvador, Hucitec/EDUFBA, 1996.

_____. **Encruzilhadas da liberdade**: História de escravos e libertos na Bahia (1870-1910). Campinas, Editora da Unicamp, 2006.

FRANCISCO, Flávio Thales Ribeiro. **O novo negro em perspectiva transnacional**. Representações afro-americanas sobre o Brasil e a França no jornal Chicago Defender (1916-1940). Doutorado em História. FFLCH-USP, 2014.

FRANÇOZO, Mariana de Campos. **De Olinda a Holanda**. O gabinete de curiosidades de Nassau. Campinas, Editora da Unicamp, 2014.

FRIDMAN, F. “Cidade flutuante: os portos do Rio de Janeiro”. In **Anais do II Congresso Brasileiro de Historia Econômica**. Niterói, São Paulo, Hucitec, 1997. pp. 63-97.

_____. “Rio de Janeiro Imperial: a propriedade fundiária nas freguesias rurais”. In **Anais do VII Encontro Nacional da ANPUR**. Recife, UFPe, 1997. v. 1. p. 476-494.

GAMBONI, Dario. “Histoire de l’art et ‘réception’: remarques sur l’état d’une problématique”. In **Histoire de l’art (Paris)**, pp.9-14, oct.1996.

GARZONI, Leric de Castro. **Vagabundas e conhecidas: novos olhares sobre a polícia republicana** (Rio de Janeiro, início século XX). Dissertação (Mestrado em História). Campinas, IFCH-UNICAMP, 2007.

GASCAR, Pierre. **Quartier Latin**. Paris, La Table ronde, 1973.

GATES JR., Henry Louis (Org.). **The classic slaves narratives**. New York, Signet Classic, 2012.

GENOVESE, Eugene. **Roll, Jordan, roll: the world the slaves made**. New York, Pantheon Books, 1974.

GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” In **Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História**. 1ª reimpressão. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

_____. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. 3ª Ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

_____. **Il giudice e lo storico: considerazioni in margine al processo Sofri**. Torino, Einaudi, 1991.

_____. **Investigando Piero: o Batismo, o ciclo de Arezzo, a Flagelação de Urbino**. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

GOMES, Flavio dos Santos. **Liberdade por um fio: historia dos quilombos no Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

_____. **Palmares: escravidão e liberdade no Atlântico Sul**. São Paulo, Contexto, 2005.

GOMES, Tiago de Melo. “Problemas no paraíso: a democracia racial brasileira frente à imigração afro-americana (1921)” In **Estudos afro-asiáticos**. Vol.25, No.2. Rio de Janeiro, 2003.

GRADEN, Dale T. “Resistência escrava e a abolição do comércio transatlântico de escravos para o Brasil em 1850”. In **História Unisinos**. 14, n. 3 (2010).

GRINBERG, Keila. **Liberata: a lei da ambiguidade: as ações de liberdade da Corte de Apelação do Rio de Janeiro no século XIX**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.

GUILBAUT, Serge. **How New York stole the modern art: abstract expressionism, freedom, and the cold war**. Chicago, University of Chicago Press, 1983.

HERNANDEZ-RAPHAEL, Heike. **Blackening Europe**. The African American presence. New York, Routledge, 2014.

HERSKOVITS, Melville **The myth of the negro past**. Boston, Beacon Press, 1990.

KEMP, Wolfgang. “The work of art and its beholder. The methodology of the aesthetic reception”. In CHEETHAM, Mark A.; HOLLY, Michael Ann & MOXEY, Keith. (Orgs.). **The subjects of art history**. Historical objects in contemporary perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp.180-196.

KOCUR, Zoya. “Grupo Antillano: the art of Afro-Cuba/el arte de Afro-Cuba”. In Canadian **Journal of Latin American and Caribbean Studies**. Vol.38(2). 2013.

LARA, Silvia Hunold. “Escravidão, cidadania e História do Trabalho no Brasil”. In **Projeto História**. Vol.16. 1998.

LARA, Silvia Hunold. “Marronnage et pouvoir colonial. Palmares, Cucaú et les frontières de la liberté au Pernambouc à la fin du XVIIe siècle”. In **Annales** (Paris), v. 67, pp. 639-662, 2007.

LEAL, Elisabete. “Fé, ciência e poder político: a igreja positivista no Brasil e a consolidação na primeira república. In **XXIV Congresso Internacional Latin American Studies Association – LASA**. Dallas, 2003.

LEININGER-MILLER, Theresa. **New Negro Artists in Paris: African American Painters and Sculptors in the City of Light, 1922-1934**. New Brunswick, Rutgers University Press, 2001.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro, Artlivre, 1988.

LIMA, Valéria Alves Esteves. **J. B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)**. Campinas, Editora da Unicamp, 2007.

LISSOVSKY, Maurício. (Org). **Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.** São Paulo, Ex-Libris, 1988.

LOTIERZO, Tatiana. **Raça, gênero e projeto branqueador: “a redenção de Cam”, de modesto brocos**. Dissertação (Mestrado em História). FFLCH-USP, 2013.

LOVEJOY, Paul E. & LAW, Robin (Orgs.). **The biography of Mahommah Gardo Baquagua: his passage from slavery to freedom in Africa and America**. Princeton, Markus Wiener Publishers, 2001.

LUZ, Angela Ancora. **Uma breve história dos Salões de Arte**. Rio de Janeiro, Caligrama, 2005.

MACHADO, Arnaldo. **Aspectos de marinha na obra de João Zeferino da Costa**. Rio de Janeiro: ABM, 1984.

MACHADO, Maria Helena Pereira de Toledo. **O plano e o pânico: os movimentos sociais na década da Abolição**. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP: Editora da UFRJ: EDUSP, 1994.

_____. “Corpo, Gênero e Identidade no Limiar da Abolição: a história de Benedicta Maria Albina da Ilha ou Ovídia, escrava (sudeste 1880)”. In **Afro-Ásia**, No. 42, 2010. pp. 157-193.

MACHADO, Maria Helena Pereira de Toledo & CASTILHO, Celso Thomas. (Orgs.) **Tornando-se livre: agentes históricos e lutas sociais no processo de abolição**. São Paulo, Edusp, 2015.

MACIEL DA COSTA et alii. **Memórias Sobre a Escravidão**. Rio de Janeiro/Brasília, Arquivo Nacional/Fundação Petrônio Portella / Ministério da Justiça, 1988.

MANEGLIE, Hervé. **Paris impérial: la vie quotidienne sous le Second Empire**. Paris, Armand Colin, 1990.

MARQUESE, Rafael de Bivar. “A dinâmica da escravidão no Brasil Resistência, tráfico negreiro e alforrias, séculos XVII a XIX”. In **Novos estud. – CEBRAP**. No.74. São Paulo, Mar. 2006 .

MARTINS, Luiz Carlos Nunes. **No seio do debate – amas-de-leite, civilização e saber médico no Rio de Janeiro**. Dissertação de mestrado em História. Fundação Oswaldo Cruz, 2006.

MASON, Peter. “Troca e deslocamento nas pinturas de Albert Eckhout de sujeitos brasileiros”. **·Estudos de Sociologia**, Revista do Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFPE, v. 7, n. 1,2, p. 23 1-249.

MATTOS, Hebe Maria. “Os Combates da Memória: escravidão e liberdade nos arquivos orais de descendentes de escravos brasileiros”. In **Tempo**. Niterói, Vol. 3, No.6. 1998. pp. 119-138.

_____. **Das cores do silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista. Brasil, século XIX**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.

_____. **Marcas da escravidão:** biografia, racialização e memória do cativo na História do Brasil. Tese (Professor Titular). UFF, Niterói. 2004.

MELLO E SOUZA, Gilda de. "Pintura brasileira contemporânea: os precursores". In **Discurso**. Vol.5,120, 1974.

MENDONÇA, Joseli. **Entre a mão e os anéis:** a lei dos sexagenários e os caminhos da abolição no Brasil. 2ª Ed. Campinas, Ed da Unicamp, 2008.

MIYASAKA, Cristiane Regina. "Trabalhadores e o espaço urbano: reflexões a partir da experiência dos suburbanos cariocas (início do século XX)". In **Anais do XXI Encontro Estadual de História:** Trabalho, Cultura e Memória. Campinas, 2012.

MIYOSHI, Alexander Gaiotto. *Moema é morta*. Tese (Doutorado em História da Arte). Campinas, IFCH-UNICAMP, 2010.

Mooney Ann M. Archibald J. Motley Jr. Petaluma, California: Pomegranate Communications, Inc. 2004.

MOREIRA, Marina Barbosa. **As mulatas de Di Cavalcanti:** representação racial e de gênero na construção da identidade brasileira (1920 e 1930). Dissertação em História. Curitiba, SCLA – UFPR, 2007.

NEVILL, Ralph. **Days and Nights in Montmartre and the Quartier Latin**. New York, George H. Doran Company, 1927.

NOVAES, Fernando (Org.). **A História da vida privada no Brasil**, vol. II. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

OLIVEIRA, André Cortez de. **Quem é a "Gente Negra Nacional"? : Frente Negra brasileira e A Voz da Raça (1933-1937)**. Dissertação (Mestrado em História). Campinas, IFCH-UNICAMP, 2006.

OLNEY, James. " 'I Was Born': Slave Narratives, Their Status as Autobiography and as Literature". In **Callaloo**. No. 20. Winter, 1984. pp. 46-73.

PAINTER, Nell Irvin. **The History of White People**. New York, W.W. Norton, 2010.

PAIXÃO CEARENSE, Catullo. **Cancioneiro popular de modinhas brasileiras**. Rio de Janeiro, Livraria do Povo, Quaresma & C., 1908.

PARAIZO, R. C. **A representação do Patrimônio Urbano em Hiperdocumentos:** um estudo sobre o palácio Monroe. UFRJ (Mestrado em Urbanismo). Rio de Janeiro, 2003.

PEDROSA, Mário. **Arte/ Forma e Personalidade**. São Paulo, Kairós, 1979.

_____. ARANTES, Otília (Org). **Forma e Percepção Estética**. São Paulo, Edusp, 1996

_____. ARANTES, Otília. (Org.). **Acadêmicos e Modernos**. Textos Escolhidos III. São Paulo, Edusp, 1998.

_____. **Acadêmicos e modernos:** textos escolhidos III. (Org.) Otília Beatriz Fiori Arantes. São Paulo, Edusp, 1998.

_____. **Textos Escolhidos**. São Paulo, Edusp, [1995]-c2000. PEDROSA, Mario. PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília (Org). **Forma e Percepção Estética**. São Paulo, Edusp, 1996.

PEREIRA, Alexandra Carvalho Santana de. **Aloisio Resende:** um poeta negro voltado contra o destino. Feira de Santana (1900-1941). Dissertação (Mestrado em Estudos étnicos e Africanos). Salvador. FFCH-

UFBA, 2009.

PEREIRA, Isabela Gatti. O museu e a identidade Brasileira: Museu Afro Brasil. Especialização de Gestão em Projetos Culturais. ECA-USP, 2012.

PESSOA, José (Org.). **Lúcio Costa**: documentos de trabalho. Rio de Janeiro, IPHAN, 2004.

PINHEIRO, Marta Passos. "Machado de Assis Cronista: "Bons Dias!" no avesso da república". **Rev. Let.**. São Paulo. Vol.52, No.2. Jul-Dez 2012. pp.133-145.

PITTA, Fernanda Mendonça. **Um povo pacato e bucólico**: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior. Tese (Doutorado em Artes). ECA-USP, 2013.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do Império**. Relatos de Viagem e Transculturação. Bauru, Edusc, 1999.

QUEIROZ, Claudio Marcos Teixeira de. & GALLIAN, Dante Marcello Claramonte. "Primeiras experiências de ciência européia nos trópicos: Maurício de Nassau, Willem Pies e George Marcgrave". In **Videtur (USP)**. São Paulo, Vol. 20, 2003, pp. 31-39.

QUINTAS, Georgia. "Amas-de-leite e suas representações visuais: símbolos socioculturais e narrativos da vida privada do Nordeste patriarcal-escravocrata na imagem fotográfica". In **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 8, n. 22, pp. 11-44..

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar**: a utopia da cidade disciplinar, Brasil 1890-1930. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985.

REIS, João José. & SILVA, Eduardo. **Negociação e conflito**: A resistência negra no Brasil escravista. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

REVIGLIO, Laura. "Frans post. O primeiro paisagista do Brasil". In **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 13, p. 1-33, 1972.

RICCIOPPO, Thiago. "Por uma história do sujeito: a biografia política do deputado mineiro Fidélis Reis". In **Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade**. Franca, UNESP, 2010.

RIOS, Ana Maria. & MATTOS, Hebe Maria. "O pós-abolição como problema histórico: balanços e perspectivas". In **TOPOI**, Vol. 5, No. 8, jan.-jun 2004, pp. 170-198.

ROCHA, Oswaldo Porto. **A era das demolições**: cidade do Rio de Janeiro 1870-1920. Contribuição ao estudo das habitações populares: Rio de Janeiro, 1886-1906. 2ªEd. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1995.

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. 3a Ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1945.

RODRIGUES, Nina. "Mestiçagem, degenerescência e crime". In **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**. Rio de Janeiro, v. 15, n. 4, dez. 2008.

RODRIGUES, Nina. O animismo fetichista dos negros baianos, Rio de Janeiro, UFRJ/Biblioteca Nacional, 2006. (orgs: Yvonne Maggie e Peter Fry).

RUBENS, Carlos. **Pequena história das artes plásticas no Brasil**. São Paulo, Nacional, 1941.

RUMMLER DA SILVA, Viviane. "Miguel Navarro y Cañizares e a Academia de Belas Artes da Bahia: relações históricas e obras". **REVISTA OHUN – Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA**. Ano 2, nº 2, outubro 2005.

RÜSCHE, Roberto. **A paisagem como experiência estética da natureza: a viagem de Martius e Spix pelo Brasil**. Tese (Doutorado em Arquitetura). São Paulo, FAU-USP, 2015.

REVIGLIO, Laura. “Frans post. O primeiro paisagista do Brasil”. In **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 13, p. 1-33, 1972.

SANTIAGO, Silvana. **Tal Conceição, Conceição de Tal: Classe, gênero e raça no cotidiano de mulheres pobres no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicana**. Dissertação de mestrado em História, IFCH-UNICAMP, Campinas, 2007.

SANTOS, Luiz Antonio de Castro. “O pensamento sanitista na Primeira República: Uma ideologia de construção da nacionalidade”. In **Dados: Revista de Ciências Sociais**. Rio de Janeiro. Vol.28, No.2, 1985. pp.193-210.

SANTOS, José Antonio dos. **Raiou a alvorada: intelectuais negros e imprensa – Pelotas (1907-1957)**. Pelotas, Editora Universitária, 2003.

SANTOS, Lanna Camila Oliveira dos. “As relações escravistas nos anúncios de prestação de serviço no pós abolição”. In **Anais do XVI Encontro Regional de História da ANPUH Rio: Saberes e práticas científicas**. Rio de Janeiro, 2014.

SCHAPIRO, Meyer. **Theory and philosophy of art: style, artist, and society** New York : George Braziller, 1994.

SCHAPIRO, Meyer. **A arte moderna: séculos XIX e XX, ensaios escolhidos**. São Paulo, Edusp, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930**. São Paulo, Companhia das letras, 2003.

_____. **O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João**. São Paulo, Companhia das letras, 2008.

_____. “Previsões são sempre traiçoeiras: João Baptista de Lacerda e seu Brasil branco”. **História, ciências, saúde Manguinhos**. Vol.18 no.1 Rio de Janeiro, março de 2011.

SEYFERTH, Giralda. “Os paradoxos da miscigenação: observações sobre o tema imigração e raça no Brasil”. **Estudos Afro-Asiáticos**, No. 20, 1991.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultura na Primeira república**. São Paulo, Brasiliense, 1983

SICILIANO, Tatiana Oliveira. **O Rio de Janeiro de Artur Azevedo**. Rio de Janeiro, Mauad, 2014.

SILVEIRA, Cristiane da. **(Re)leituras de Manoel Bonfim: a escrita da história do Brasil e o ser negro na passagem do século XIX para o XX**. Tese de Doutorado em História. Departamento de História. São Paulo, PUC-SP, 2011.

SILVEIRA, Oliveira. “Vinte de Novembro: história e conteúdo”. In SILVA, P.B.G. e SILVERIO, V. R. (Org.) **Educação e ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica**. Brasília, INEP/MEC, 2003. pp. 21-42.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922**. Tese (Doutorado em Sociologia). FFLCH-USP, 2004.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. “A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX”. In **Tempo Social**. Revista de sociologia da USP, 2005.

SIMÕES JÚNIOR, Álvaro dos Santos. **A sátira do parnaso**: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 à 1904. São Paulo, Editora Unesp, 2007.

SOARES, Carlos Eugenio Líbano. “Comércio, Nação e Gênero: As Negras Minas Quitandeiras no Rio de Janeiro 1835 – 1900”. In **Revista do Mestrado de História**. Vol.4, 2001.

SOUZA, Ricardo Luiz de. “Método, raça e identidade nacional em Sílvia Romero”. Revista de História Regional, 9(1): 9: 30, 2004.

SQUEFF, Leticia. “Reverendo a Missão Francesa: a Missão Artística de 1816, de Affonso d’Escragnolle Taunay”. In **Anais do I Encontro de História da Arte da UNICAMP**. 2009.

STEINBERG, Leo. **Outros critérios**. São Paulo, Cosac Naify, 2008.

TELLES, Lorena. **Libertas entre sobrados** - mulheres negras e trabalho doméstico em São Paulo (1880-1920). São Paulo, Alameda Editorial, São Paulo, 2014.

TÍEDE, Livia Maria. **Sob Suspeita**: negros, pretos e homens de cor em São Paulo no início do século XX. Dissertação (Mestrado em História). Campinas, IFCH-UNICAMP, 2006.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

TODD, John Emerson. **Frederick Law Olmsted**. Boston, Twayne, 1982.

VALLE, Arthur. **A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930)**: Da formação do artista aos seus Modos estilísticos. Tese (Doutorado em Artes Visuais). UFRJ, 2007.

_____. “Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930)”. In **19&20**. Rio de Janeiro. Vol.I, No.3, Nov. 2006.

_____. “Bolsistas da Escola Nacional de Belas Artes em Munique, na década de 1890”. In **artciencia**: revista de arte, ciência e comunicação. Ano VII . Núm. 15. Maio, 2012 – Novembro, 2012.

VASQUEZ, Pedro. & MYERS, Robert. **The Journal of Decorative and Propaganda Arts**. Vol. 21, Brazil Theme Issue (1995), pp. 26-4.

[Catálogo] Pedro Vasquez [texto]; Gilberto Ferrez [curadoria]. A fotografia no Brasil do século XIX: **150 anos do fotógrafo Marc Ferrez, 1843/1993**. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1993.

VASSALO, Simone & CICALO, André. **Por onde os africanos chegaram**: o Cais do Valongo e a institucionalização da memória do tráfico negreiro na região portuária do Rio de Janeiro. **Horizontes antropológicos**. No. 43, 2015.

VENEZIANO, Neyde. “O teatro de revista”. In **O Teatro Através da História**. Vol.2. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

VIEGAS, Alexy. **O elemento popular na obra "Ragtime para onze instrumentos"**, de Igor Stravinsky. p.18. Mestrado em Música. SCH-UFPR, 2010.

XAVIER, Regina Célia Lima. **A conquista da liberdade: libertos em Campinas na segunda metade do século XIX**. Campinas, Editora da UNICAMP/CMU, 1996.

XAVIER, Giovana. **Branças de almas negras? : beleza, racialização e cosmética na imprensa negra pós-emancipação (EUA, 1890-1930).** Tese de Doutorado em História. IFCH-UNICAMP, 2012.

XAVIER, Giovana; FARIA, Juliana Barreto & GOMES, Flavio (Orgs.). **Mulheres negras no Brasil escravista e pós-emancipação.** São Paulo, Selo Negro, 2012.

WALDEN, Sarah. **Whistler and his mother: an unexpected relationship, secrets of an American masterpiece.** Lincoln, University of Nebraska Press, 2003.

WEIMER, Rodrigo. **A gente da Felisberta.** Consciência histórica, história e memória de uma família negra no litoral rio-grandense no pós-emancipação (c.1847-tempo presente). Tese (doutorado em História). Rio de Janeiro, ICHF-UFF, 2013.

WISSEMBACH, Maria Cristina Cortez. “Cartas, procurações, escapulários e patuás: os múltiplos significados da escrita entre escravos e forros na sociedade oitocentista brasileira”. In **Revista Brasileira de História da Educação.** Vol.2. No.2[4]. 2002.

WHITE, Christopher & BULEVOT, Quentin (Org.). **Rembrandt by Himself.** London, National Gallery Publications Limited, 1999.

YAP, Paolo. **A tripartite visual archive: Marc Ferrez’s Street vendors of Rio de Janeiro.** Tese. History of Art and Architecture Department, Harvard University. 2007.

ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil - I.** São Paulo, Fundação Djalma Guimarães/Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

Arquivos, Bibliotecas e Museus

Arquivo Dom João VI
Archivo Storico della città di Torino
Biblioteca Nacional
Diário Oficial da União
Biblioteca Florestan Fernandes, USP
Biblioteca da ECA, USP
Biblioteca da FAU, USP
Biblioteca do IFCH, UNICAMP
Widener Library, Harvard University
Fine Arts Library, Harvard University
Houghton Library, Harvard University
Lamont Library, Harvard University
Museu Afro Brasil
MASP
Pinacoteca do Estado de São Paulo
Museu Nacional de Belas Artes
New Museum
MoMa
Metropolitan Museum of Art
Brooklyn Museum
Isabela Gardner Museum
Fogg Art Museum

Sítios

<https://familysearch.org/>
<http://www.dezenovevinte.net/>
<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>
<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/>
<http://www.bnf.fr/>