





Experiências negras na belle époque: a trajetória boêmia de João Timotheo da Costa no Café Paris (1890-1908)

Thiago Campos da Silva

Doutorando em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro.

 <https://orcid.org/0000-0001-7799-6254>

 <https://doi.org/10.28998/rchv14n28.2023.0009>

Recebido em 22/08/2023

Aprovado em 09/11/2023



Experiências negras na belle époque: a trajetória boêmia de João Timotheo da Costa no Café Paris (1890-1908)

RESUMO

O recorte selecionado será a história de vida do pintor negro João Timotheo da Costa (1879-1932), com o objetivo de investigar a sua trajetória na boemia carioca, aspecto não conhecido de sua biografia. O percurso de pesquisa parte de indícios da sociabilidade de João no Café Paris, restaurante e botequim que funcionou entre 1890-1908 no Centro da cidade do Rio de Janeiro, capital federal, um espaço da boemia, da política e da arte. Como procedimento metodológico, utiliza-se a perspectiva da micro-história para o trabalho com crônicas, colunas e testemunhos escritos, elaborados por contemporâneos de João nos jornais cariocas, cobrindo o período de atividade do Paris e os relatos posteriores ao seu fechamento.

PALAVRAS-CHAVE: João Timotheo da Costa; Café Paris; belle époque.

Black experiences in the belle époque: the bohemian trajectory of João Timotheo da Costa at Café Paris (1890-1908)

ABSTRACT

The selected research theme will be the life story of the black painter João Timotheo da Costa (1879-1932), with the aim of investigating his trajectory in Rio de Janeiro's bohemia, an unknown aspect of his biography. The research itinerary starts from some evidence of João's sociability at Café Paris, a restaurant and tavern opened between 1890-1908 in the city center of Rio de Janeiro, the federal capital, a space of bohemia, politics and art. As a methodological procedure, the perspective of micro-history is used to work with chronicles, columns and written testimonies, prepared by contemporaries of João in the city's newspapers, covering the period of activity of the Paris and the reports after its closing.

KEYWORDS: João Timotheo da Costa; Café Paris; belle époque.

Ao pensar a história como o vivido e as percepções sobre ele, destaca-se que a memória, embora não seja necessariamente o vivido, implica uma presença: quem narra viveu a situação ou escutou a seu respeito. Dessa maneira, o ato de narrar conecta as lembranças do vivido, com a pessoa responsável pela narração assumindo o papel de testemunha que atesta um passado, uma experiência ocorrida (SELLINGMAN-SILVA, 2003). No entanto, a tradução integral desse passado é impossível e toda memória se baseia em seleções, descartes e esquecimentos, o que não a impede de trazer de volta o vivido (CATROGA, 2001).

Ainda que o passado seja lacunar e só tenhamos acesso a seus fragmentos (GINZBURG, 2007), a prática historiográfica pode construir abordagens e estudos sobre as histórias de vida, modos de fazer que significam trajetórias, injetam sentidos por meio do contar, produzindo registros sobre as vidas narradas. A vida, neste caso, como um conceito histórico e social, se relaciona ao que pode ser conhecido a respeito de identidades individuais, trajetórias em interlocução com a dimensão social, política e cultural (ARFUCH, 2010).

A escrita de histórias de vida, quando remete a sujeitos, grupos e vozes silenciadas, contribui ao “fazer viver, mais uma vez, e tantas outras, os que jazem no papel e nas letras” (GONÇALVES, 2020, p. 65). Escolher determinadas vidas para narrar pode democratizar o conhecimento sobre os sujeitos históricos, já que há decisões políticas e socioculturais a respeito do que/quem vai ser lembrado/lembrada e como isso será feito, processos que possuem historicidade. Os arquivos que contêm essas histórias são um lugar em que se produz o passado (ASSMAN, 2011, p. 25-26), transformados em fontes de compreensão histórica que apresentam uma dimensão do vivido (ARFUCH, 2010, p. 112).

Nesse sentido, o problema de pesquisa apresentado neste trabalho se refere à necessidade de visibilizar histórias negras no Brasil do pós-abolição, com a intenção de reconhecer vivências esquecidas pela produção historiográfica.¹ Para isso, o recorte selecionado será a história de vida do pintor negro João Timotheo da Costa (1879-1932), com o objetivo de investigar a sua trajetória na boemia carioca, aspecto não conhecido de sua biografia. O percurso de pesquisa parte de indícios da sociabilidade de João no *Café Paris*, restaurante e botequim que funcionou entre 1890-1908 no Centro da cidade

¹ Privilegia-se o recorte do pós-abolição em vez da delimitação institucional na Primeira República. Exemplos historiográficos que seguem essa abordagem estão presentes na coleção “Personagens negras no pós-abolição”. Cf.: Abreu, 2021; Santos, 2021; Xavier, 2021.

do Rio de Janeiro, capital federal, um espaço da boemia, da política e da arte.

Recuperar suas agências é uma forma de discutir a importância da valorização de histórias de vidas negras na sociedade brasileira. Assim, ganha relevo a necessidade de abordar essa experiência² histórica nos atravessamentos entre o tempo (a “modernidade”), o espaço (a cidade “modernizada”) e suas relações sociais. Como procedimento metodológico, utiliza-se a perspectiva da micro-história para o trabalho com crônicas, colunas e testemunhos escritos, elaborados por contemporâneos de João nos jornais cariocas, cobrindo o período de atividade do *Paris* e os relatos posteriores ao seu fechamento.³ Suportes de experiências, práticas culturais e compreensão histórica, esses periódicos buscavam modelar e incidir sobre as tramas históricas em que atuam (CRUZ; PEIXOTO, 2007).

Contar uma história é dar vida a ela, reconhecer sua historicidade e refutar uma percepção linear, homogênea e sequencial das experiências dos sujeitos. Aqui, abre-se espaço para utilizar, como “escala de observação” (REVEL, 1998) de trajetórias de vida, a abordagem da micro-história, campo de possibilidade para o estudo das experiências, do viver e das práticas culturais dos agentes históricos, sem esquecer as negociações e conflitos do cotidiano (GINZBURG, 2007). Como essa escala é um modo de fazer e dar a ver, significar uma história de vida resulta em considerar que vivências não são coesas ou racionais.

Debruçar-se sobre as diferentes estratégias de inserção social, contradições e deslocamentos subsequentes é um exercício que atenta para a complexidade dessas vidas. Sobretudo diante dos desafios de trabalhar com a “história vista de baixo” (THOMPSON, 1981, p. 185) a partir de documentos transformados em novas evidências, pistas para a análise relacional, processual e contextual dessas trajetórias. Dessa maneira, o interesse pela história de João se tornou uma inquietação – agora transformada em problema de pesquisa. Nos trânsitos entre as suas agências, o espaço em que atuava e o social em que estava inserido (CERTEAU, 1998), o estudo de sua trajetória é uma tarefa comprometida com a valorização de sua experiência de vida e sua contribuição à arte brasileira.

² A noção de “experiência” utilizada neste trabalho se ancora na perspectiva de E.P. Thompson, isto é, como uma categoria histórica que se refere às agências dos sujeitos históricos e aos modos pelos quais experimentar os acontecimentos (THOMPSON, 1981, p. 15-16; 182-189).

³ Todas as transcrições de jornais, colunas, crônicas e testemunhos utilizados nesta pesquisa foram realizados de acordo com as normas do Acordo Ortográfico vigente desde 2009.

Um artista negro no Rio de Janeiro

A abordagem de trajetórias negras no pós-abolição carrega uma série de elementos para repensarmos a história do Brasil a partir de – e tomando como fio condutor – agências e protagonismos das gentes negras. Com diferentes cronologias e propostas, histórias sobre personagens como Hemetério dos Santos, Maria de Lourdes Nascimento, Juliano Moreira, Eduardo das Neves, Monteiro Lopes, dentre outras, protagonizam pesquisas sobre experiências de vidas marcadas por distintos processos de racialização,⁴ mas também de afirmação de identidades negras, de práticas culturais e lutas por direitos de cidadania.⁵

Atuantes em diversas áreas, na política, na cultural e como intelectuais, as histórias dessas personagens biografadas carregam dimensões fundamentais para a compreensão das lutas contra as desigualdades raciais na Primeira República (1889-1930). Nelas, encontramos as expectativas, perspectivas, sociabilidades e conflitos travados na busca por inclusão social e pela efetivação de direitos. A recente preocupação historiográfica com a atuação e a presença dessas vivências negras no pós-abolição, em diferentes regiões do Brasil, apontam um caminho promissor para o conhecimento da sociedade brasileira a partir das histórias negras como fio condutor.

A reconstrução dessas experiências, na cidade do Rio de Janeiro, aponta para algumas frentes de investigação dedicadas, sobretudo, aos espaços populares. No entanto, há exemplos de negros/negras que mantiveram relações próximas aos círculos das elites dirigentes. Ainda que esquecidas e não contadas, essas trajetórias em espaços de prestígio são registros daqueles e daquelas que se fizeram presentes na movimentação social, política e cultural da vida republicana.

Dentre as áreas de prestígio, encontram-se as artes plásticas ou “belas-artes”. Pouco ainda se sabe sobre artistas negros dos séculos XIX e XX do Brasil, salvo algumas exceções. Às vezes, as obras são conhecidas, mas a autoria é esquecida ou escanteada, a despeito das premiações recebidas e das inúmeras exposições nacionais e internacionais de que participaram. Tal desconhecimento se situa entre as

⁴ Entende-se a “raça” como constructo social, um modo de ordenar e legitimar relações de dominação, ou seja, não se trata de uma realidade biológica ou científica, mas sim um conceito utilizado para definir hierarquias, relações de poder e classificações entre os sujeitos. Embora a “raça” não exista biologicamente, ela é um elemento político cujos significados produzem diferenciações, hierarquizações e exclusões sociais. Ver: Munanga, 2003.

⁵ Conferir outras pesquisas sobre trajetórias negras no pós-abolição: Abreu; Dantas, 2021; Santos, 2021; Xavier, 2021; Silva, 2015; 2022.

consequências do racismo⁶, que resulta na negação à inclusão desses sujeitos na memória das produções artísticas do país.

Embora a condição racial atuasse como um marcador dos limites e (im)possibilidades sociais, isso em nada reduz o alcance das ações, das estratégias de inserção e de participação social levadas a cabo por essas personagens. Ao contrário, a situação desfavorável reforça a necessidade de visibilizar as iniciativas e movimentos de resistências, as negociações estabelecidas e as reinvenções cotidianas.

Agentes de seu tempo, merecem o reconhecimento de sua atuação profissional e social, experiências negras que se configuram como um “lugar epistêmico” de leitura da realidade social.⁷ Nesse ato de “escovar a história a contrapelo” para recuperar as trajetórias dos “vencidos” e dos “esquecidos” (LOWY, 2005, p. 65-69; 70-82), valorizam-se trajetórias que, embora trabalhadas por ativistas e intelectuais públicos, ainda não contam com reconhecimento na historiografia hegemônica e nas narrativas convencionais.⁸

Uma dessas trajetórias é a de João Timotheo da Costa. Negro e de família pobre, João nasceu em 1879. A data de nascimento nos situa diante de uma indagação: qual era a condição racial de João e sua família – livres, libertos ou escravizados? Nascido em uma família livre, esse aspecto é crucial para compreendermos as suas possibilidades de vivência em uma sociedade escravista. Até o ponto em que esta pesquisa caminha, ainda não apareceram vestígios que relacionem a família de João à escravização. O que os arquivos indicam, por outro lado, é o crescimento em uma casa em que houve o incentivo ao ingresso nas diversas áreas relacionadas às artes mecânicas e às artes liberais, talvez uma das poucas alternativas disponíveis para a mobilidade social naquele momento.

⁶ A definição de “racismo” mobilizada neste artigo acompanha a definição proposta por Silvio Almeida: um processo de caráter sistêmico com consequências que se reproduzem na política, na economia, na cultura, nas instituições e nas relações sociais, ou seja, “*uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento*” (ALMEIDA, 2018, p. 25. Grifos no original).

⁷ A ideia de “lugar epistêmico” é tomada de empréstimo de Joaze Bernardino-Costa e Ramón Grosfoguel (2016).

⁸ Sobre a necessidade de recuperar e valorizar memórias negras, suas histórias e as possibilidades historiográficas com o trabalho de arquivos sobre as gentes negras, ver: Santana; Carneiro, 2021.

Figura 1 – Fotografia de João Timotheo da Costa, 1912



Fonte:

http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276572_276573/icon1418927.jpg.

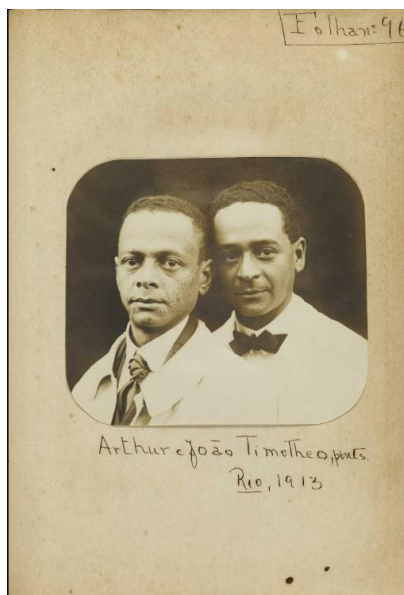
Acesso em 20/10/2023.

Na verdade, João fazia parte de uma família com ligações artísticas: de acordo com Kleber Amancio (2016, p. 35), João era neto de Henrique Alves de Mesquita (1830-1930), artista negro, músico, maestro, compositor e regente, “o primeiro músico brasileiro a receber bolsa de estudo para o Conservatório de Paris em 1857, a convite de Dom Pedro II” (SOUZA, 2020, p. 24). Alguns de seus irmãos se matricularam nos primeiros cursos de formação da ENBA, o que indica, conforme o autor, que os pais de João “estavam cômicos de que matricular seus filhos numa instituição de ensino poderia tornar suas vidas menos instáveis” (AMANCIO, 2016, p. 34).

Outro Timotheo conhecido na cidade era Arthur Timotheo da Costa (1882-1922), irmão de João. Quanto às histórias dos dois irmãos, as principais referências bibliográficas sobre eles trabalham com Arthur e pouco falam sobre João. Não há uma pesquisa dedicada exclusivamente a João e sua obra e, em geral, a maioria das menções a ele aparece em compêndios e volumes sobre artistas negros do século XIX, tanto no campo da História quanto da História da Arte. Nesses casos, há a repetição de informações sem esmiuçar a biografia e a vida social de João, embora haja trabalhos que analisem algumas de suas obras, como em: Souza (2020), Amancio (2016), Leite (1988) e Bittencourt (2015). Esses registros evidenciam a existência de lacunas a respeito de sua história de vida e a necessidade de trabalhos que se aprofundem nos arquivos

sobre o pintor (SOUZA, 2020, p. 13).

Figura 2 – Arthur e João Timotheo da Costa, 1913



Fonte:

http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276572_276573/icon1418995.jpg.
Acesso em 20/10/2023.

Os motivos para a preferência por pesquisar a trajetória de Arthur podem estar relacionados à maior quantidade de telas que o pintor dedicou à representação de negros e negras, já que a produção de João era mais dedicada às pinturas de paisagem. Kleber Amancio (2016) e Simone de Oliveira Souza (2020), pesquisadores que se detêm sobre os Timotheo, afirmam que há pelo menos dois motivos que explicam essas lacunas e a necessidade de aprofundamento nas pesquisas sobre João. Em primeiro lugar, artistas do final do XIX e início do XX “caíram no ostracismo” ainda que tenham sido valorizados pela crítica de arte que lhes foi contemporânea. Em segundo lugar, pela escassa produção bibliográfica sobre a história da arte na Primeira República, “seja porque os autores compraram a versão dos modernistas, ou por algo maior que tenha a ver com contexto internacional” (AMANCIO, 2016, p. 233-234).

Dessa forma, a pouca visibilidade ao tema da arte nesse período faz com que “quase qualquer tema proposto” seja inaugural, tanto a análise de uma obra ou de um artista quanto uma pesquisa “que se ocupe de entender as relações entre esses atores” (AMANCIO, 2016, p. 224). Isso implica a Semana de Arte Moderna de 1922 como marco historiográfico de definição de um “antes e depois” da arte brasileira, recorte que invisibilizou artistas e obras contemporâneos a ela e que direcionou o apagamento de

um conjunto de artistas negros.

João, pintor de atuação destacada nas três primeiras décadas do século XX, com presença constante nos salões e exposições gerais de “belas-artes”, morou na cidade do Rio de Janeiro durante toda a sua vida, com breves intervalos nos quais trabalhou no exterior, contratado pelo governo brasileiro. Um dos raros artistas negros na Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA), a sua trajetória de vida implica uma forma particular de acesso às relações políticas, sociais e culturais da *belle époque*. Formou-se como aprendiz em cursos de humanidades oferecidos na Casa da Moeda, até que ingressou na ENBA em 1894, onde começou a compor seus primeiros trabalhos (COSTA, 1927; SOUZA, 2020, p. 15).

Em entrevista concedida a Angyone Costa em 1927, João falou de seu passado nos cursos da Casa da Moeda, onde os artistas constavam como aprendizes e aplicavam “uns a sua atividade em desenhos de máquinas, outros em desenhos de moedas e selos, tudo que fosse obra útil e pudesse justificar a nossa presença em folha” (COSTA, 1927, p. 117). Um dos poucos testemunhos do pintor, nesse relato apresenta detalhes de sua rotina: “Entrávamos pela manhã, à hora dos demais empregados da nossa classe, íamos para o trabalho, para as lições dos cursos e, à hora da aula na Escola de Bellas Artes, para lá nos encaminhávamos, regressando ao terminar os trabalhos, para assinar o ponto de saída” (COSTA, 1927, p. 117).

A Casa da Moeda atendia, sobretudo, estudantes de perfil popular, alguns deles jovens negros que viam na carreira uma forma de ascensão social.⁹ De acordo com o próprio João, em entrevista concedida em 1927, tratava-se de uma espécie de “semi-internato”, com regime de trabalho e funções seguidas diariamente:

Nós, artistas, figurávamos nas folhas de aprendizes e o éramos, de fato, aplicando uns a sua atividade em desenhos de máquinas, outros em desenhos de moedas e selos, em tudo que fosse obra útil e pudesse justificar a nossa presença em folha. A Casa da Moeda era para nós como que um semi-internato. Entrávamos pela manhã, à hora dos demais empregados da nossa classe, íamos para o trabalho, para as lições dos cursos e, à hora da aula na Escola de Bellas Artes, para lá nos encaminhávamos, regressando ao terminar os trabalhos, para

⁹ Embora o recorte desta pesquisa se debruce sobre um artista negro, ressalta-se que, até o momento, não foram localizadas informações sobre mulheres negras que frequentavam esses cursos.

assinar o ponto de saída (COSTA, 1927, p. 115).

Em 1894, aos 15 anos de idade, João se matriculou na ENBA, onde estudou por oito anos. Realizou cursos de pintura, por cinco anos, e de desenho, participando de concursos internos para obter vaga nas cadeiras ministradas por nomes como Zeferino da Costa e Rodolfo Amoedo (COSTA, 1927). Assim, percebe-se que João teve acesso a diferentes níveis de escolarização formal em instituições oficiais republicanas, espaços importantes para a sua formação artística e intelectual. As relações raciais no interior dessas instituições eram complexas e paradoxais. De acordo com Luiz Marques (2010), na ENBA, de um lado, havia barreiras simbólicas para o ingresso e a permanência de negros/negras nos seus quadros; por outro lado, quem conseguia se estabelecer tinha “uma autoridade e uma legitimidade” que possibilitava sua ascensão social como “trabalhador intelectual”.

Apesar dessa “legitimidade” intelectual, o racismo impactou de maneira decisiva a trajetória de artistas negros. Como demonstra José Roberto Teixeira Leite (1988, p. 225), suas histórias de vida “acham-se repletos de angústias e fracassos, concluindo-se, com espantosa, imperturbável regularidade, na miséria mais sórdida, na doença, na loucura, na morte precoce, no alcoolismo, na autodestruição”. Destino trágico que também acometeu João e seu irmão Arthur, ambos internados no Hospital Nacional de Alienados, onde faleceram precocemente: João, aos 52 anos, e Arthur, aos 39 anos. Apesar disso, essas dificuldades não significavam que os artistas eram personagens conformadas. Pelo contrário, resistiam, negociavam e agiam para ocupar posições, sobrevivendo da própria arte.

Dentre os inúmeros temas presentes nas obras de João, havia as pinturas de paisagens; retratos de personalidades da política republicana; e decorações de instituições e edifícios públicos. Para além disso, encontramos uma produção voltada à experimentação do espaço da cidade, em que o artista apresentava aspectos cotidianos reconfigurados pelas seguidas reformas, dos quais emergia uma cidade com personagens negras e populares. Em linhas gerais, João trabalhava sobretudo com a pintura por encomenda, compondo o seu acervo de pinturas institucionais, mas suas telas também se dedicavam à representação de pessoas negras. Nestas, apesar de não ser possível afirmar que carregassem conteúdos antirracistas, excediam as representações comuns a respeito das pessoas negras naquele período, fugindo de estereótipos ou extrapolações preconceituosas.

No início da carreira, João anunciava seus serviços na imprensa carioca e o seu ateliê era uma sala alugada na “Galeria Rembrandt”, localizada na rua Gonçalves Dias, número 15, no Centro da cidade, onde trabalhava em suas obras.¹⁰ Também foi professor de desenho no internato do “Gymnasio Nacional”, em 1907, e no internato do Colégio Pedro II, entre 1910-1911, do qual saiu para trabalhar na Exposição Internacional do Pavilhão Brasileiro em Turim, em 1911. João manteve sua produção ativa até 1930, ano em que foi internado no “Hospital de Alienados”, onde permaneceu até o seu falecimento, em 1932.

Em 1911, João e Arthur se instalaram em um ateliê no Catumbi, na rua Figueira de Mello. A possibilidade de alugarem um espaço particular chamou a atenção da imprensa, pelo significado financeiro de tal ação:

Os *ateliês* entre nós são raros e por isso se pode dizer que esses dois artistas realizaram um prodígio. Mas o prodígio não está só na instalação do *ateliê*, que é artística, como devia ser, mas ainda em que ele é procurado por muitas individualidades em evidência, políticos, capitalistas, industriais, que fazem as suas encomendas, reclamam os serviços dos dois artistas.¹¹

A procura pelos trabalhos dos irmãos possibilitou a melhoria nas suas rendas, a ponto de conseguirem ocupar um ateliê pessoal. Ainda que não fosse no coração da cidade, o próprio jornal menciona a raridade dessa instalação, o que deveria ser ainda mais chamativo quando consideramos que eram dois artistas negros pouco a pouco se estabelecendo no meio artístico e, também, financeiramente. As últimas frases dessa curta nota são sobre uma das encomendas recebidas por João: “João Timotheo, por exemplo, recebeu do conhecido Sr. comendador Casimiro Costa, o opulento industrial, a incumbência de decorar o seu lindo palacete, à rua de São Cristóvão. É um progresso, evidentemente”.

Anos mais tarde, em 1916, reaparece a temática do ateliê nas carreiras de João e Arthur, desta vez com significados raciais visíveis. A *Revista da Semana* escreveu que:

Há agora um novo subúrbio servido pelos trens da Leopoldina e já

¹⁰ Ver: *A Capital*, Rio de Janeiro, 19/04/1902, p. 4. O mesmo anúncio pode ser encontrado nas edições dos dias 20/04/1902, 27/04/1902, 30/04/1902, 04/05/1902 e 07/05/1902.

¹¹ *A Notícia*, Rio de Janeiro, 27 e 28 de outubro de 1911, p. 1.

bastante povoado. Desse novo subúrbio a capital é Ramos, onde no alto de um morro alguns dos nossos pintores e escultores como Correia Lima, os irmãos Timotheo e os irmãos Chambelland edificaram ateliês-habitações à maneira de Dusseldorf. A estação seguinte é porém embrionária. Veem-se algumas lamentáveis casas e umas figuras de pretos lastimáveis a olhar os trens.¹²

É inevitável pensar em como as questões raciais atravessaram as carreiras dos irmãos Timotheo. A possibilidade de se instalarem em um ateliê particular e, depois, de produzir ao lado de outros artistas conhecidos, jamais esconderia o racismo vigente na sociedade. Para romper essas barreiras e participar de espaços de prestígio, algumas negociações são necessárias, mas isso não significa o fim de preconceitos ou a partilha real e simbólica do poder (HALL, 2003; ALMEIDA, 2018).

João e Arthur eram racializados pela imprensa, como podemos ver na coluna “A vitória dos mulatos”, da revista *D. Quixote* de 1917, em que ambos apareciam em uma lista de “mulatos ilustres” ao lado de José do Patrocínio, André Rebouças, Machado de Assis, Lima Barreto, Juliano Moreira, Calixto Cordeiro e Evaristo de Moraes, dentre outros.¹³ Chamados de “exímios pintores”, João e Arthur seriam exemplos, para a revista, de que “homens de cor têm atingido as mais altas posições nas letras, nas ciências, nas artes, no jornalismo, nas finanças etc.”.

Nos jornais e revistas da imprensa carioca, encontramos diversos registros da presença de João em solenidades e eventos entre a “alta sociedade” carioca. Seja em festas e aniversários de celebridades, casamentos, enterros de políticos, almoços comemorativos, bailes, inauguração de exposições, ou nas reuniões do Círculo de Bellas-Artes, do qual era sócio, e da Sociedade Brasileira de Bellas-Artes, da qual foi tesoureiro, João se mostrava uma figura ativa nas relações sociais de seu tempo. A importância do artista era evidente, afinal, foi premiado algumas vezes durante a sua carreira, tendo recebido a “Pequena Medalha de Ouro” nas Exposições Gerais de Belas Artes em 1920 e em 1926. Além disso, foi do júri de salões e exposições de arte no Rio de Janeiro e foi contratado diversas vezes para realizar a decoração de edifícios particulares e públicos, como o Salão de Honra do Palácio Tiradentes (atual Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro); no Teatro São Pedro (atual Teatro João

¹² *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 11, 22/04/1916, “A força do gênio”, p. 18.

¹³ *D. Quixote*, Rio de Janeiro, “A vitória dos mulatos”, ano I, n. 6, 20/07/1917, p. 16.

Caetano); no Museu Nacional; no salão nobre do Fluminense Football Club; e no Copacabana Palace.

Por um lado, esses trabalhos indicam o prestígio da sua obra, parte dela adquirida pela própria Presidência da República, por ministros de Estado e pelo Senado. Chamado de “amigo de todos os governos” pela revista *O Malho*,¹⁴ de fato, os jornais demonstravam que o artista tinha facilidade para circular entre as autoridades, incluindo prefeitos, ministros e o chefe de polícia.¹⁵ Por outro lado, a relação próxima às elites dirigentes o alçava a interlocutor da oficialidade nos projetos de construção de uma “identidade cultural brasileira”, com “predileção por uma temática inspirada na História do Brasil” (VALLE, 2007, p. 5). Nas decorações do Palácio Tiradentes na década de 1920, por exemplo, “trabalharam alguns dos mais prestigiados artistas brasileiros da 1ª República”, dentre os quais estava João, responsável por cinco painéis no Salão de Honra, “o exemplo talvez mais orquestrado e complexo de exaltação cívica através de imagens realizado durante a 1ª República” (VALLE, 2007, p. 7-10).

Agora, a problematização proposta neste trabalho se desloca para os espaços de sociabilidade de João Timotheo da Costa, tematização que ajuda a articular diferentes dimensões de sua vida em uma sociedade excludente, na qual precisava disputar espaços sociais valorizados. Recorrendo ao seu caminhar por espaços de “distinção” da cidade, a seguir, trabalha-se com o *Café Paris* como representante da vida mundana nas cafeterias da cidade.

A belle époque do Café Paris

O *Café Paris* iniciou suas atividades em 11 de janeiro de 1890. Com endereço no Largo da Carioca, número 20, no Centro da cidade, manteve-se aberto até 1908, com breves períodos em que fechava as portas para reformas na sua estrutura e interior. Um tanto peculiar, o *Paris* misturava – e confundia – as funções de cafeteria, restaurante e botequim, combinação que situa a sua importância para a compreensão do cotidiano da *belle époque*, delimitada, neste trabalho, entre 1890-1914, incluindo o imediato pós-Abolição até a eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Marcado por uma sensação de “continuidade aristocrática” no aproveitamento da vida urbana (NEEDELL, 1993), a cidade procurava afirmar sua capitalidade como núcleo da

¹⁴ Essa adjetivação aparece com frequência na revista *O Malho*. Ver: *O Malho*, Rio de Janeiro, 03/07/1926, p. 29.

¹⁵ *A Notícia*, Rio de Janeiro, “O Sr. Presidente da República”, 28/04/1907, p. 1.

“modernidade”, espaço da cultura, da “civilização” e do agir cosmopolita (AZEVEDO, 2002).

Segundo a revista *Fon Fon*, os cafés do Centro sediavam diariamente “as rodas literárias, os pequenos grupos de artistas que representavam as ideias e o mérito de uma geração”, traço definidor tanto do *Café Paris* quanto de estabelecimentos congêneres como *Café de Londres* e a *Confeitaria Colombo*.¹⁶ Isso ajuda a explicar os motivos pelos quais a inauguração do *Paris* foi anunciada pela imprensa carioca com ênfase na sua associação a ideais de distinção de uma vida “moderna”, “civilizada”, elegante e refinada.¹⁷

Autointitulado “*lunch room*” e “*restaurant*”, assim mesmo, em inglês, o *Paris* servia almoço, jantar e ceias, além de “vinhos finos”, cerveja e outras bebidas alcoólicas.¹⁸ Lá também acontecia a venda de ingressos para peças de teatro, concertos musicais e espetáculos circenses,¹⁹ além de sediar algumas celebrações, festas e banquetes.²⁰ Jornais estrangeiros que circulavam no Rio recomendavam o *Café Paris* para seus leitores e leitoras: em 1903, o francês *L'Étoile du Sud* destacava os bondes e carros a qualquer hora da noite na porta do café; enquanto o italiano *Il Bersagliere* também falava da localização próxima aos bondes e sobre ser um restaurante “suntuoso” no qual a elite se divertia até o cair da noite.²¹

Em coluna de Octavio de Almeida, publicada na *Gazeta de Notícias* e transcrita no jornal *O Paiz*, em 18 de janeiro de 1890, há uma descrição repleta de elogios ao *Café Paris*.²² Sobre o seu interior, seria iluminado, com “alguns objetos de arte no salão geral” e “espelhos luxuosos”, uma “verdadeira *maison riche*” em que “tudo prima pelo bom gosto e pela apurada disposição”. Um recinto de luxo no Centro da cidade, que só poderia ser destinada a um público específico, a degustar os vinhos, licores, cervejas e outras bebidas, nacionais e estrangeiras:

Os proprietários [do *Café Paris*] tiveram a esplêndida lembrança de

¹⁶ *Fon Fon*, Rio de Janeiro, 14/03/1914, p. 35.

¹⁷ *Diário do Commercio*, Rio de Janeiro, 11/01/1890, p. 4.

¹⁸ Ver: *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 23.01.1890, p. 6; *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 17/01/1890, p. 7.

¹⁹ *A Capital*, Rio de Janeiro, 19/11/1908, “Theatro João Caetano”, p. 2.

²⁰ Em 1893, por exemplo, o jornal *O Tempo* noticiou o banquete oferecido pelo Sr. José Zubiaurre, proprietário do cavalo Buenos-Aires, vencedor de uma das corridas no Jockey-Club. O banquete se estendeu até às 22:30, “reinando a mais franca e cordial animação”, regada por uma mesa de “belíssimo aspecto”. Ver: *O Tempo*, Rio de Janeiro, 10/11/1893, p. 2.

²¹ Ver: *L'Étoile du Sud*, Rio de Janeiro, 22/03/1903, p. 1; *Il Bersagliere*, Rio de Janeiro, 20/05/1903, p. 3.

²² *O Paiz*, Rio de Janeiro, 19/01/1890, “Uma boa nova”, p. 2.

proporcionar às Exmas. famílias dos aristocráticos bairros Botafogo e Laranjeiras um cômodo hotel em ponto onde o bonde estaciona, para que aquelas, depois do espetáculo, não se vejam obrigadas por qualquer demora à perda de um bonde.

Laranjeiras e Botafogo apareciam como redutos de famílias que se deslocavam para o Centro em busca de lazer e da afirmação de seu *status*. Moderno, fino, decorado com arte e com bonde na porta, o *Paris* poderia ser uma síntese desse modelo de “civilização” (AZEVEDO, 2002). O colunista salientava a atenção dos proprietários na “escrupulosa escolha de pessoal moralizado e delicado” para o atendimento das “excelentíssimas famílias”. Quanto à moralidade, talvez fosse uma declaração de que os funcionários não seriam “desordeiros” nem se entregariam a “desvios”. Por outro lado, a bebedeira e o divertimento, quando regados a vinhos finos e cervejas importadas, seriam sinônimos de distinção e não de imoralidade.

Nessa cenografia do exibicionismo social, repleta de movimento e barulho, havia “uma mistura de intimidade, comunicando um aconchego que todos gozavam simultaneamente”, ambientação reforçada por dândis e madames que passavam as tardes entre cafés, conhaques, cigarros e contos sobre aventuras amorosas.²³ Ser o palco dos encontros de dândis e damas alçava o *Paris* a um lugar cobiçado na cidade, de reforço do próprio *status* entre a “alta sociedade” carioca. Isso levava alguns integrantes da imprensa, incluindo redatores e diretores dos grandes jornais,²⁴ a acompanharem o *Paris* em busca de notícias, embora outros jornalistas para lá se dirigissem para aproveitar a noite.²⁵

Diante de tantas personalidades que frequentavam o *Paris* quase diariamente, o plantão jornalístico não é surpreendente. J.J. Seabra, Ministro da Justiça e Negócios Interiores na década de 1900, tinha suas rodas de conversas no café;²⁶ assim como o Barão do Rio Branco, Ministro das Relações Exteriores entre 1902-1912, o “homem mais popular do Brasil”, que passava algumas horas no local: “Quando está no Rio, faz ordinariamente as suas refeições na cervejaria Brahma ou no Café Paris, sempre na mesma mesa, conversando afavelmente com homens políticos, jornalistas e curiosos; porque foi jornalista, e gaba-se disso”.²⁷

²³ *O Rio Nú*, Rio de Janeiro, 15/02/1905, “Até mulas!...”, p. 3.

²⁴ *A Notícia*, Rio de Janeiro, 13 e 14 de junho de 1907, p. 1. Grifos do jornal.

²⁵ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29/05/1901, p. 1.

²⁶ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30/12/1909, p. 1.

²⁷ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 10/09/1908, “Com o Barão do Rio Branco”, p. 2.

Outra coluna, não assinada, publicada no *Correio da Manhã* em junho de 1905, relatava que, em uma mesa no *Paris*, se via a “roda da política” liderada por Carlos Peixoto, deputado representante de Minas Gerais na Câmara e próximo a Rui Barbosa.²⁸ Essas presenças o tornavam um espaço da política, de costura de arranjos e alianças, em que muitos assuntos circulavam antes de se tornarem públicos – outros talvez só fossem contados à boca miúda. E, também, um espaço de constituição, consolidação e representação de masculinidades. Ainda que existam referências à presença de mulheres no estabelecimento, a imprensa dedicou espaço ao lugar ocupado pelos homens no *Café*.

De fato, vimos até aqui a faceta de um restaurante aristocrático. No entanto, um outro olhar para os jornais demonstra um cotidiano de confusões, escândalos, agressões e tumultos nas noites do estabelecimento, sempre a partir de uma hora da madrugada.²⁹ Momento em que, para o jornal *Cidade do Rio*, o *Paris* reunia “os notívagos de toda a espécie, mulheres de vida fácil, e desordeiros conhecidos”, “amálgama perigosa” dificilmente contida pela polícia.³⁰ A rotina de conflitos levou o *Correio da Manhã* a defender que o proprietário do *Paris* fosse intimado, caso contrário, deveria perder a licença que autorizava o seu funcionamento até uma hora da manhã, concedida pela polícia a locais que, dentre outras coisas, mantivessem a “moralidade”.³¹

Registros sobre as noites do *Paris* revelam, por extensão, histórias de vidas boêmias.³² Talvez a atividade real do *Paris* à noite fosse a de um botequim, quando chegavam, por exemplo, os frequentadores do Cassino Nacional e do Moulin Rouge, tal como assinalava uma reportagem do *Jornal do Brasil*, em 1901.³³ A linha que separava essa ideia das funções de um restaurante convencional, pela análise das fontes, parece ser exclusivamente o horário. Os usos e os significados que os seus frequentadores davam às ofertas que lhes eram disponibilizadas mudavam à medida que a noite se aproximava, ainda que os serviços disponibilizados pelo estabelecimento fossem os mesmos.

²⁸ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23/06/1905, p. 1.

²⁹ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03/11/1901, p. 3.

³⁰ *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 06/03/1902, p. 1.

³¹ Todo esse histórico de confusões provocaria a suspensão provisória da licença especial de funcionamento noturno do *Paris* em março de 1902. Ver: *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 06/03/1902, p. 1.

³² Como as memórias do escritor e jornalista Mario Sette (1886-1950), que contou, em crônica memorialística de 1911, sobre seu tempo na cidade do Rio, com um instante para falar sobre o *Café Paris*. Ver: *Fon*, Rio de Janeiro, 30/12/1911, “Extrema bênção”, p. 65-66.

³³ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08/06/1901, “Reportagem da Madrugada”, p. 1.

O *Almanak Laemmert*, por exemplo, listava o *Paris* na relação de cafés e botequins do Rio de Janeiro.³⁴ Itinerários boêmios que terminavam no *Paris* e lá, muitas vezes, se desdobravam em tumultos. Como ocorreu em uma confusão em junho de 1901, narrada pela *Gazeta de Notícias*: houve um conflito em que se envolveram, depois da meia-noite, “alguns oficiais de marinha e paisanos”, conflito que só se encerrou quando chegaram delegados, “o capitão-tenente Marques da Rocha e uma força do batalhão de infantaria de marinha”.³⁵

Habitualmente, quiproquós como esses se resolviam a portas fechadas, embora grande parte da imprensa reclamasse, desde a década de 1900, dos prejuízos que causavam à imagem da cidade. Prova disso é uma carta escrita pelo gerente do *Paris*, J. Pinto de Magalhães Peixoto, enviada a pelo menos dois jornais: *A Notícia* e a *Gazeta da Tarde*, em junho de 1901.³⁶ Endereçada “ao público e à imprensa” é um protesto diante de uma “campanha de difamação e calúnia” feita por pessoas de “baixa espécie” e “sórdidos” de quase toda a imprensa, que falava sobre os desentendimentos no *Café Paris* “sem o menor exame quanto à sua procedência”.

A defesa do gerente se baseava em dois pontos: primeiro, de que problemas acontecem em qualquer estabelecimento congêneres; e que é impossível limitar a entrada de pessoas sem ter motivos. Há, também, referência à suposta tentativa da imprensa em “enxovalhar a reputação de um estabelecimento sério, conceituado, honesto, que goza de um nome ilibado” e “honrado há longos anos com a confiança e preferência do público do Rio de Janeiro”, incluindo “as dignas autoridades desta capital”.

As acusações sobre desordens e o “antro de gatunos” no estabelecimento transformavam-no em ponto imoral. Enquanto a cidade passava por ampla campanha de repressão aos considerados “vadios”, “vagabundos” e às “meretrizes”, que criminalizava sobretudo a população negra, locais associados a essas condutas eram alvo de discriminações (CHALHOUB, 2012). Para contestar essa imagem, o gerente destacava o *Paris* como “ponto preferido pela *Elite* desta capital”, que recebia, à noite, as “excelentíssimas famílias” que saíam de espetáculos, tornando-o “centro de reunião da fina flor da sociedade fluminense”.

³⁴ *Almanak Laemmert*, Rio de Janeiro, 1903, p. 457.

³⁵ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 03/06/1901, p. 2. O tumulto também aparece em: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 02/06/1901, p. 2.

³⁶ Ver: *A Notícia*, Rio de Janeiro, “Café Paris”, 21 e 22 de junho de 1901, p. 1; *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, “A Pedidos”, 21/06/1901, p. 3.

Novamente em 1901, desta vez em outubro, o *Paris* foi citado no noticiário policial em reportagem da *Gazeta de Notícias* sobre uma briga, às 2h da madrugada, entre fregueses brasileiros e quatro estadunidenses que faziam “insultos torpes ao Brasil”.³⁷ Quem passasse no largo da Carioca, à meia-noite do dia 21 desse mês, “era atraído por uma vozeria infernal que partia do célebre Café Paris”, onde eram vistas “mulheres de copo em punho, meio bêbadas, berravam doidamente, derramando pelo chão as bebidas, numa bacanal infernal”. Não sabemos o que lhes aconteceu nem se estavam envolvidas na confusão, mas a descrição serve à desqualificação do local a partir da crítica à “imoralidade” das mulheres.

É importante ressaltar que, nos relatos, uma característica é comum: a polícia carioca não entrava no *Paris* para resolver conflitos, aparecendo apenas quando os conflitos serenavam ou quando outros oficiais estavam envolvidos. Inclusive, o *Paris* era frequentado por membros da polícia durante as noites, o que implicava em imunidades. Postura oposta à atuação diante de espaços que recebiam práticas afro-brasileiras, ou diante de negros e negras que circulavam pelas ruas, muitas vezes detidos por “suspeita” ou “vadiagem” (CHALHOUB, 2012).

Mesmo com toda essa clientela de gente famosa e “importante”, o *Café Paris* teve de fechar suas portas efetivamente em 1908. Uma coluna de Oswaldo Shondall, em 1908, mencionava tristeza ao passar em frente ao *Paris* e ver “este cartaz sinistro pregado numa das portas sujas e carcomidas da poeira – *Vai ser demolido*”.³⁸ As razões para a demolição também podem ser filtradas a partir de testemunhos na imprensa: em 1910, Eugenio Lemos criticava o “vendaval reformador” que devastou o largo da Carioca e, reformas urbanas que tiraram a vida da região ao provocar o fechamento de lojas, ao derrubar a praça local e retirar a linha de bonde, além de deslocar vendedores, bancas, baleiros, bares e restaurantes.³⁹

Assim, de acordo com o relato de Eugenio Lemos, as administrações dos prefeitos Pereira Passos, Francisco Marcelino de Souza Aguiar e Serzedelo Correia, entre 1902-1910, arrasaram o largo em nome do “progresso” e da “civilização”, o que provocou o fechamento e/ou falência dos estabelecimentos que lá se situavam. Com o mesmo tom, a revista *Fon Fon*, em 1914, lamentava a “violenta Civilização” que se abateu sobre a cidade e foi a responsável pelo fim das sociabilidades nos cafés,

³⁷ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 22/10/1901, “No Café Paris”, p. 2.

³⁸ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, “Um pintor”, 07/07/1908, p. 1.

³⁹ *A Notícia*, Rio de Janeiro, 04 e 05 de agosto de 1910, “Contos de hoje”, p. 3.

incluindo o *Café Paris* e sua vida literária.⁴⁰

Resta saber, agora, como foi a experiência de João Timotheo da Costa nesse espaço característico da *belle époque*. Investigar essa trajetória ajuda a descortinar sua história de vida de alguém que, a despeito de ser um “homem de cor”, se inseria nessa modernidade. Esse exercício é uma contribuição às histórias de personagens negras no pós-abolição, sobretudo ao verificar indícios de sua presença nas sociabilidades das elites republicanas, dimensão relevante para o conhecimento de nuances de sua vida social, de suas estratégias e embates cotidianos.

O boêmio João no *Café Paris*

Sem perder de vista o que essas agências podem significar sobre as estruturas no interior das quais se desenvolvem (GINZBURG; PONI, 1991), as informações sobre João foram filtradas nos jornais para revelar pormenores de sua experiência social. O primeiro testemunho analisado é um texto do memorialista Luiz Edmundo, feito em 1935, duas décadas após o fechamento do *Paris*. Transformando o restaurante em um “lugar de memória” (POLLAK, p. 202) vinculado às lembranças de sua juventude, a narrativa mistura temporalidades e acontecimentos vividos por ele mesmo. Em seu relato, o cronista apresentava a disposição interna do *Paris* em 1901:

O Café tem, à direita de quem entra, uma porta de comunicação com a Charutaria, que também se chama Paris, e, onde o Antonio (o que fundou, depois, a Tabacaria Londres, na Avenida) é uma espécie de associado, ou peixeiro de galão. Ao fundo está a sala do restaurante, essa, sim, vasta, toda forrada de espelhos, com os seus cabides metálicos e as mesas, muito juntas, entalhadas até os pés, os guardanapos em riste saindo dos copos virados, todos, de boca para cima.⁴¹

À entrada, um espaço mais calmo e iluminado, com algumas mesas; ao fundo, mais agitado, um restaurante em que se acomodavam as figuras ilustres da madrugada.⁴² Ao contrário das promessas de requinte anunciadas em 1890, o relato de

⁴⁰ *Fon*, Rio de Janeiro, 14/03/1914, p. 35.

⁴¹ *Correio da Manhã*, Suplemento Ilustrado, “O Rio de Janeiro do meu tempo”, Rio de Janeiro, 02/06/1935, p. 1-3.

⁴² *Leitura para Todos*, Rio de Janeiro, dezembro de 1985, “As calamidades contemporâneas”, p. 85.

Luiz Edmundo dessacralizava a sofisticação do menu do *Paris*. Inclusive, o cronista criticava os preços elevados frente ao que era consumido: “Custa, em 1901, a xícara pequena do café simples, com leite ou ‘carioca’ – cem réis. A ‘média’ de café, com pão torrado, 500 réis”, lanche chamado de “almoço” ou “bucha”, mas que, para ele, era “refeição de estudante ou de boêmio”.

Contrapondo esse testemunho aos comentários dos jornais cariocas contemporâneos, encontramos avaliações diferentes. Em 1895, a *Gazeta da Tarde*, de um lado, anunciava os “preços razoáveis” que acompanhavam a cozinha de primeira e a dedicação do serviço.⁴³ Por sua vez, o *Jornal do Brasil*, no mesmo ano, anunciou a “comida fresca e sempre variada, excelentes vinhos e modicidade nos preços” que atraíam numerosa freguesia “desde o amanhecer do dia até as horas mortas da noite”.⁴⁴ É possível que essas notas fossem propagandas pagas pela administração do *Café*, mas também é plausível que os jornais se dirigissem ao seu público-leitor anunciando os locais requisitados da *belle époque*.

Não deixa de chamar a atenção que, no relato de Luiz Edmundo, há uma ironia ao se referir à “especialidade da casa”, que custava 500 réis e consistia em um “mingau de maisena, dado num ‘boi’ enorme, de louça branca, e, que se come ‘sujo’ de canela e com uma grande colher” e que dava direito “a um palito e a um guardanapo”. A desqualificação do prato e a ironia aos seus complementos se estendem à crítica à estrutura e à decoração do local:

Café Paris tem uma instalação xué. A própria sala é pequena. Duas portas de entrada. Soalho de madeira. Mesinhas de pé de galo, com tampo de mármore e cadeiras Thonet mostrando assentos de palha sujos e afundados. Pelas paredes, espelhos, os espelhos da tradição, refletindo a falta de gosto do ambiente.

Longe, portanto, da imagem reproduzida continuamente sobre os luxos das sociabilidades modernas na capital do Brasil (NEEDEL, 1993; AZEVEDO, 2002). O cronista mencionava que as paredes possuíam “horríveis decorações, postas nos intervalos dos espelhos”, cenário em que se sucediam boêmios com pouco dinheiro, “pendurando” suas contas, pedindo descontos ou mesmo consumindo sem pagar até

⁴³ *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 20/02/1895, p. 2; 13/03/1895, p. 2.

⁴⁴ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14/03/1895, “Café Paris”, p. 1.

que uma confusão estourasse. De acordo com o cronista, o *Paris*, no início do século XX, seria um “amável botequim que precedeu ao surto de remodelação da cidade”, tornando-se um lugar “vulgaríssimo”. Para o cronista, as reformas urbanas desconfiguraram o próprio *Paris*, cujo ambiente se deteriorou na mesma medida em que a cidade perdia suas referências culturais em nome da “modernização”, deixando de ser um espaço “meio casa de família, meio grêmio, meio escritório, sempre cheio, ponto agradável de reunião e de palestra, onde recebíamos recados, cartas, cartões, telegramas, embrulhos, os amigos, conhecidos e até os credores”.

Essa ambiguidade da boemia, ao mesmo tempo evocando “civilização” e “refinamento”, mas também de jovens sem dinheiro pela ganância desenfreada e pelas dificuldades em se viver de arte na cidade, é uma aparente contradição que compõe a própria ideia de uma cultura boêmia. Demonstra, com isso, as particularidades de um modo de agir, de vestir e um estilo de vida característico que circulava entre a “alta sociedade”:

Em torno a uma mesa, reúnem-se doze rapazes: grandes cabeleiras, grandes chapéus desabados, grandes pince-nez de tartaruga, grandes e sonoras frases... Falam, alegremente, agitam-se, discutem. Sobre o mármore da mesa olha-se e o que se vê? Dois cafés ‘pequenos’ e dez copos d’água! ...

A mesa cheia de copos d’água indica que não tinham tanto dinheiro assim para gastar: “Afinal, toda essa freguesia virada de cabeça para baixo, não despeja, no soalho do café, nem oito níqueis de tostão”. De acordo com Luiz Edmundo, esses boêmios começavam a chegar às oito horas da noite, preenchendo as mesas com artistas, músicos, professores, jornalistas, caricaturistas, poetas, políticos, literatos, arquitetos, escultores, oficiais da Marinha, em uma sociabilidade majoritariamente de homens brancos e de profissões liberais. A lista mencionada pelo memorialista é extensa, com incontáveis nomes que associa à boemia, dentre os quais João do Rio, Helios Seelinger, Heitor Malagutti, os irmãos Rodolfo e Carlos Chambelland, Camerino Rocha, Raul Pederneiras, Jayme Guimarães, Lucílio de Albuquerque, Fiúza Guimarães, Bastos Tigre, Araujo Vianna, Gelabert Simas e Trajano Chacon.

A leitura atenta desses nomes apresenta algumas exceções na clientela assídua do *Paris*. Trata-se das rápidas menções aos irmãos João e Arthur Timotheo da Costa, dois jovens pintores negros, e ao cartunista negro Calixto Cordeiro. Também há

menções a algumas mulheres, mas estas não são nomeadas, aparecendo apenas como companheiras ou amantes dos homens, destituídas de protagonismo nessas memórias.

À primeira vista, embora não se tenha evidências de que o *Café* era um espaço hostil às pessoas negras, as pessoas famosas habitualmente mencionadas pela imprensa eram brancas. Os trânsitos de João pelo espaço podem revelar a necessidade de tecer e manter vínculos do ponto de vista profissional, principalmente se consideramos a lembrança de Luiz Edmundo sobre os jovens pintores que, no *Paris*, “vendem quadros por um bom preço, isso, porém, é uma gota d’água no oceano imenso dessa risonha e abençoada miséria”. Talvez João apresentasse esboços e quadros aos seus pares, fazendo, dessa parte de sua vida, uma das referências para sua arte.

Dessa maneira, aproximar a experiência de João à de um boêmio negro da “modernidade” pode apresentar interações de um artista dedicado à vida dos cafés, teatros, restaurantes, bares e botequins. E dedicado, também, ao Carnaval. Em 1910, em seção dedicada aos festejos de Momo, o *Correio da Manhã* retificava uma notícia anterior na qual mencionava sobre a participação de “três artistas de valor, Fiúza, Helios e Timotheo” na preparação dos desfiles dos “Fenianos”, uma das sociedades carnavalescas cariocas mais conhecidas da época, ao lado dos “Democráticos” e dos “Tenentes do Diabo”.⁴⁵ Anteriores ao surgimento das escolas de samba, essas sociedades “exerceram papel de mediação cultural entre o mundo das artes plásticas e outras manifestações sociais e culturais”, marcando espaços de interações, permeabilidades e “resvalamentos entre arte, música e Carnaval (CARDOSO, 2022, p. 95-96).

Na errata sobre o trabalho “nas lindas alegorias que os Fenianos apresentarão no próximo Carnaval”, o secretário dos Fenianos ressaltava que “os dois últimos artistas dos três citados estão na Europa”. Nesse período, Helios e Arthur estavam na Europa, onde permaneceram dois anos realizando estudos e elaborando alguns quadros (AMANCIO, 2016; SOUZA, 2020). Assim, a festa do clube estava nas mãos do português Fiúza Guimarães, famoso pintor, decorador, cenógrafo e carnavalesco (CARDOSO, 2022). Segundo a nota, “Timotheo da Costa, o que está cá na terra” entrou em contato com a redação do jornal, “dizendo-nos que não está trabalhando para os Fenianos, coisa que aliás teria muito prazer em fazer”.

⁴⁵ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, “Chronica de Momo”, 11/01/1910, p. 3.

Descobrimos o desejo de João em participar dos desfiles de Carnaval, assunto sobre o qual as pesquisas sobre o pintor jamais se debruçaram, o que descortina uma outra frente de interesse pessoal e, seguramente, profissional, como pode ser visto na menção ao “trabalho” para os “Fenianos”. No início do século XX, sobretudo na década de 1910, quando “as sociedades de Carnaval começavam a se transformar numa atividade que preenchia o ano todo”, portanto, a amizade com Fiúza, mantida nas noites do *Paris* e nas exposições de arte na cidade, também poderiam acontecer no Carnaval, já que era comum o envolvimento de artistas com os festejos carnavalescos (CARDOSO, 2022, p. 117).

Isso nos leva de volta a janeiro de 1904, quando *A Notícia* trazia uma informação valiosa sobre o Carnaval das sociedades de elites: o desfile dos “Democráticos” sairia “com um préstito magnífico cuja concepção está entregue a um artista de raça, o pintor Timotheo da Costa, auxiliado pelo fino gosto da comissão de Carnaval constituída de rapazes experimentados nessas lutas do espírito”.⁴⁶ Embora não seja explicitado qual dos irmãos realizaria o trabalho, a experiência de pesquisa sobre João apontou que, muitas vezes, a imprensa costumava referir-se a ele apenas com os sobrenomes, enquanto Arthur tinha seu primeiro nome ressaltado. Essa escolha talvez se justifique pelo fato de João ser mais velho e iniciar sua carreira antes, mas fato é que essa opção se alastrava por diversos jornais da cidade. Apesar desse histórico, não é possível afirmar que se tratava de João, mas é um indício que permite sugerir essa hipótese.

O levantamento de arquivos realizado não localizou nenhuma relação dos irmãos Timotheo com clubes associativos negros. A colaboração com os “Democráticos”, para além das recompensas pagas por seus serviços de artistas, também se deve ao prestígio que ambos tinham naquele momento. Amigos dos nomes mais destacados desse clube carnavalesco, agregavam prestígio às suas carreiras ao estabelecerem essas conexões, ao passo que os “Democráticos” igualmente contavam com essa parceria como elemento para largar à frente na disputa do Carnaval, uma vez que a sua festa seria assinada por um artista relevante e cobiçado.

A nota, presente em uma seção do jornal dedicada ao Carnaval, é breve e conta apenas com a descrição dos preparativos da associação para a manutenção do título do desfile. No entanto, a opção de chamar João (ou Arthur) de “artista de raça” é outro significado racial que não deve ser menosprezado. Esse termo foi muito comum no

⁴⁶ *A Notícia*, Rio de Janeiro, “Carnaval”, 23 e 24 de janeiro de 1904, p. 3.

vocabulário político do associativismo negro e poderia ser empregado com vários sentidos e significados – positivos ou negativos (ALBERTO, 2018). Em 1904, era recorrente que pessoas negras fossem chamadas como sujeitos “de raça”, uma forma de demarcação de um lugar e de um *status* relacionado à cor. Sinal de racialização dos irmãos e da excepcionalidade de suas presenças no meio artístico, majoritariamente branco, é um mecanismo de diferenciação.

Essa reflexão abre caminhos para pensarmos sobre possíveis questões raciais dentro do *Paris*. Embora as notícias encontradas não abordem o assunto diretamente, uma nota do *Jornal do Brasil*, de janeiro de 1902, relatava que perto de “1 hora da madrugada de hoje, como de costume, houve um conflito, desta vez de mais gravidade”, no qual um dos fregueses “chamou um outro freguês de criado, o que deu ocasião que houvesse troca de palavras, que degenerou em conflito”, com copos, cadeiras e garrafas arremessadas de um lado a outro.⁴⁷

Não há informações sobre as partes envolvidas, mas por quais motivos o agressor chamaria outra pessoa de “criado”, dentre tantos xingamentos e ofensas possíveis? A seleção dessa palavra implica um conjunto de significados que podemos apenas especular, mas a eclosão da briga deixa um rastro para pensar sobre o conteúdo racial e/ou de classe envolvido. No serviço doméstico, criado (ou criada) era um termo que relacionava ou remetia o trabalhador (ou trabalhadora) diretamente à experiência do trabalho como escravizado e à escravidão (SOUZA, 2017). Tendo em conta que nesse período do pós-abolição a maioria dos trabalhadores do serviço doméstico era formada por negros e negras, pode-se deduzir que o termo tinha um cunho ofensivo e racista. São detalhes de uma *belle époque* que possuía cor e corte, que tensionava consensos, ocupava espaços sociais valorizados, postura tão presente que não foi deixada de lado por seus contemporâneos.

Outra amizade de João que merece destaque foi com o jornalista, escritor e dramaturgo João do Rio (1881-1921). Principal cronista e intérprete da vida urbana carioca, João do Rio começou sua amizade com João Timotheo da Costa pela convivência no *Café Paris*, “cenário improvisado de um punhado de loucos, que pensavam no belo, afrontando a burguesia da grande aldeia que era o Rio de então”.⁴⁸ Na roda de amigos, os “pintores, escultores, arquitetos, gravadores, músicos e jornalistas, hoje, quase todos respeitos e acatados pela crítica”:

⁴⁷ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08/01/1902, “Conflito no Café Paris”, p. 2.

⁴⁸ *O Malho*, Rio de Janeiro, “Arte e Manhã”, 02/07/1921, p. 27.

Heitor Malaguitti, Heitor de Mello, Correia Lima, Arthur e João Timotheo, Carlos e Rodolfo Chambelland, Puga Garcia, Marco Ferrez, Chacon, Miguel Calmon, Bolato, Lucílio de Albuquerque, Gonzaga Duque, Luiz Edmundo, Bastos Tigre e muitos outros foram os companheiros de João do Rio, companheiros dedicados, sempre prontos à defesa nos momentos em que a perversidade assacava contra ele os mais aviltantes conceitos. O tempo passou e a amizade perdurou, intacta.⁴⁹

A perversidade contra João do Rio se refere à homofobia dirigida ao cronista, largamente reproduzida por seus críticos e opositores. Sabidamente uma pessoa com poucos amigos, a lista de boêmios que o acompanhava, dentre os quais João e Arthur Timotheo, nomes que se repetem nos documentos consultados, mostra um círculo de amizades que tinha o *Paris* como espaço aglutinador de suas sociabilidades e trocas artísticas. A maioria dos nomes citados, aliás, fez parte da mesma geração de artistas, como indicava a revista *Ilustração Brasileira*, em 1923:

A geração a que pertence João é, sem dúvida, a mais fecunda. A ela pertencem os irmãos Chambelland, Lucílio de Albuquerque, Correia Lima, Eduardo Bevilacqua, Latour, Luiz de Freitas; a ela pertenceram também Puga Garcia, Soares Cunha e seu irmão Arthur Timotheo, talvez a maior organização artística do seu tempo! João Timotheo foi um dos membros do famoso grupo existente no tempo do Café Paris, quartel general dos artistas de então.⁵⁰

“Quartel-general” de uma “organização artística”, trata-se de mais um relato sobre o papel e a importância das rodas do *Paris* e nas ruas do Rio. Dentre os rotineiramente mencionados, apenas os irmãos Timotheo e o cartunista Calixto eram negros, que desafiam as regras sociais vigentes ao serem exceções nessa sociabilidade artística.

Salta aos olhos que, dois meses antes desse texto, Luiz Edmundo escreveu suas memórias sobre o Rio de 1901 e, nesse relato, aparecia o tratamento a João Timotheo

⁴⁹ *Op. cit.*

⁵⁰ *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, “As nossas trichromias”, outubro de 1923, p. 64.

da Costa como um boêmio, isto é, de jovens cujo estilo de vida passava pela frequência a bares, restaurantes, aproveitando os prazeres da vida:

A propósito, uma história desse tempo em que entram dois pintores, João Timotheo da Costa e Helios Seelinger, ambos, entre nós, bastante conhecidos. Convidado para almoçar pelo pintor Helios, foi Timotheo da Costa parar no “Zé dos Bifes”, casa de petisqueiras, modesto restaurante de boêmios, que existiu na rua da Carioca, logo ao nascer deste século.⁵¹

No entanto, em 1926, João concedeu uma entrevista para a revista *Ilustração Brasileira*.⁵² Nela, ao ser instigado a comentar sobre a vida boêmia que levou quando jovem, no Rio e em Paris, o pintor desconversou e preferiu não tocar no assunto, talvez uma preocupação com detalhes que pudessem afetar a imagem que precisava manter para atuar nas frestas disponíveis em suas relações sociais. Resguardar sua reputação era ainda mais urgente em se tratando de um homem negro. Além disso, João também não comentou sobre relações raciais, restrição que pode apontar para as negociações identitárias travadas para a ocupação de posições sociais de prestígio.

Por sua vez, se Helios, à época, era “mais conhecido como boêmio do que como pintor” (CARDOSO, 2022, p. 107), figura presente nos bailes do Carnaval carioca, não é difícil imaginar que João também se entregasse ao mundo carnavalesco junto ao amigo. Segundo nos conta Luiz Edmundo, Zé dos Bifes foi uma “figura bastante conhecida das rodas boêmias do começo do século”, que fechou seu restaurante de boêmios na Carioca “certo dia (em 1903?) devendo à praça”. A incerteza do memorialista sobre o ano em que Zé dos Bifes fechou as portas se deve, provavelmente, aos mais de trinta anos de diferença entre o tempo da narrativa e o momento em que narra. Fica implícito que Luiz não participou desse encontro, possivelmente utilizando depoimento de um dos pintores ou do próprio Zé dos Bifes para transcrever o “causo”.

No relato, Helios pediu ao Zé dos Bifes “um bife com cebolas e batatas”. Para João, nada, pois Helios pediu ao Zé dos Bifes “para carregar na cebolada do bife” e complementou ao dono do restaurante: “Zé, amigo, ouça cá, penso que talvez você

⁵¹ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, “O Rio de Janeiro do meu tempo”, 28/04/1935, p. 25-26.

⁵² *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, junho de 1926, p. 26-29.

possa mandar carregar, também, um pouco, na batata. Se nisso não vai abuso”. O aceite do dono da petisqueira foi seguido por um novo pedido: “Querido Zé, amigo Zé, mas...esquecia-me... olhe cá, já que você, tão amavelmente, manda que se carregue na cebola e na batata, Zé do meu coração, do coração de todos nós, não pode você também, mandar que se carregue na carne desse bife?”

Ao chegar com o prato para os dois pintores, Zé dos Bifes logo entregou talheres para João e lhes disse: “Vá por quatro o que se paga oito em qualquer parte”. Luiz Edmundo explica o ocorrido: “Na verdade o bife custava 4 tostões e foi o almoço dos dois boêmios nessa manhã feliz mesmo porque de outra forma não poderia ser. Helios não trazia mais de quatrocentos reis no bolso”. Assim, pode-se inferir que João, à época com 22 anos, e Helios dividiram um prato devido ao pouco dinheiro que tinham.

Após o fechamento desse restaurante, Luiz Edmundo conta que Zé dos Bifes abriu outro espaço, o “Planeta do Destino”, na rua da Alfândega, “já de categoria melhor”, para onde afluíam, “além dos boêmios que tinham vindo como freguesia, da rua da Carioca, estudantes, rapazes do comércio e funcionários públicos. Quebrou também”. Nesse cenário da juventude de João e de seus amigos boêmios, de poucos recursos para gastar, exigia-se certa malícia, criatividade e fortes laços sociais para sobreviver, como no almoço caprichado que receberam.

Outro testemunho com traços de relato memorialístico é uma coluna do autor Jayme Guimarães, de 1906.⁵³ Citado por Luiz Edmundo entre os boêmios do *Paris*, Jayme contava sobre a saudade dos “bons tempos” do Rio de Janeiro e criticava a cidade “sem cuidados e desesperançada” daquele momento. O articulista falava sobre o papel do *Paris* em sua vida:

Todas as noites, quer fosse tormenta, quer fosse o tempo à feição, reuníamos-nos no café Paris, que elegemos nosso ponto predileto de palestra. E éramos sempre um número avultado. Não exagero dizendo que, em certas noites, em torno de duas ou três mesas, se agrupavam em torno de vinte a trinta dos nossos; a contragosto, decerto, do botequineiro, pois era um acontecimento espantoso a xícara de café substituir os copos d’água, em linha defronte de nós, até horas remotas da noite, esvaziando-se lentamente, insensivelmente...

⁵³ *Correio da Manhã*, Suplemento Ilustrado, Rio de Janeiro, 17/06/1906, “Theorias”, p. 10.

Entremeados por cafés e muita conversa, ocupavam as mesas do *Paris* todos os dias. O relato confirma que os papos enveredavam a noite carioca, ainda que o local fechasse oficialmente à uma hora da manhã. O colunista sentia falta da sua efervescência intelectual e artística quando debatiam diversos assuntos, “uns de inspiração própria, outros dos jornais do dia, lidos em voz alta, para todos, inclusive quem não era do grupo dava renda ao café”. Reunir-se para debater o noticiário traz outro quadro sobre a vida social de então, na qual os jornais eram o veículo por excelência das novidades, das polêmicas e dos principais temas do país.

Na memória do colunista, a vida artística carioca tinha o *Café Paris* como ponto de encontro, espaço fervilhante de ideias e arte: “Contavam-se conosco, então, poetas, jornalistas, pintores, escultores...” nesses “famosos tempos, em que éramos todos bons amigos, muito comunicativos”. Nas mesas do recinto “se formaram centros literários ilustres, revistas de Arte e quantas mais visões que se apagaram logo ao surgir!...” e seria raridade “o moço artista de hoje, na evidência, cuja primeira produção, modesta, receosa, não fosse ali mostrada; saindo dali, ou para um buril, ou acabada, perfeita, para a consagração”.

Novamente a menção a artistas que exibiam suas produções artísticas e as discutiam com seus pares e amigos no *Café Paris*, o que redimensiona a sua importância para a compreensão da vida social da *belle époque* carioca. Por meio desses itinerários boêmios, encontramos redes de sociabilidade dos círculos artísticos, a proximidade e o convívio diário entre seus representantes. Nesse sentido, é curiosa a passagem em que o colunista mencionava um quadro peculiar que adornava as paredes do *Paris*:

Ainda hoje, quando passo por tuas largas portas e vejo, lá dentro da sala, na parede, à direita, o pinto a óleo rasgando um ovo inacreditável, também a óleo, e ambos cavalgados por um petiz, figura de cozinheiro, a óleo, recorda-me do... não direi seu nome; direi apenas que esse belo camarada sobre aqueles símbolos perpetrou, ensaiando, os seus primeiros e péssimos trocadilhos. Ainda ali está o martirizado pinto, e queira Deus não o apaguem e fique como uma lenda a recordar a melhor época que o Rio já teve para nós...

O mesmo quadro aparece nas memórias de Luiz Edmundo sobre seus tempos de *Paris*, mas agora temos uma novidade: a presença de João Timotheo da Costa.

Não esquecer umas decorações a óleo, horríveis decorações, postas nos intervalos dos espelhos, uma delas representando um pinto colossal, no momento de nascer, quebrando o ovo. Não se sabe como, um dia, essa odienta pintura aparece com a assinatura do pintor João Timotheo, e, o que é pior, em lugar não fácil de apagar. Ao mesmo tempo um jornal publica: ‘O jovem artista sr. João Timotheo expõe, hoje, numa das paredes do Café Paris, o seu melhor trabalho’. Surpresa até para o gerente do Café. Timotheo, zangado com a pilhéria, deixa de nos aparecer durante muito tempo.⁵⁴

Com quase trinta anos de diferença, ambas as lembranças evocam a singularidade dessa pintura e o seu significado para o círculo de artistas, literatos e boêmios do *Paris*. Nenhum dos relatos traz um desenho ou fotografia desse quadro, mas o fundamental, aqui, é o que ele pode revelar sobre a participação de João. Parece definido, nos dois, que o quadro se trata de uma zombaria, mas apenas Luiz Edmundo indica a assinatura atribuída a João. Evento repleto de sentido para esses cronistas, indica a convivialidade e a intimidade no *Paris*. Por outro lado, a reação de João parece contrastar com a intenção dos autores da piada, talvez pelo fato de um jornal carioca – não localizado na pesquisa – divulgar que o quadro era dele e que seria seu melhor trabalho. Ainda não foi localizado um registro que responda o porquê de fazer a troça com João, dentre tantos artistas que se acumulavam no *Paris*.

Outra memória sobre os “saudosos tempos” no café do largo da Carioca é a coluna de Oswaldo Shondall publicada em 1908.⁵⁵ Situando suas lembranças “há oito ou dez anos”, logo, entre 1898 e 1900, falava sobre o local como “ponto de literatos e pintores incipientes” que chegavam todos “das 7 às 8, com grandes chapéus desabados e gravatas flamantes, disputávamos as cadeiras vazias e... estava a roda feita”. Lamentando que o *Paris* seria demolido devido às obras na região, o colunista resgatava suas amizades e os assuntos que debatiam aos gritos, “com grande escândalo dos outros fregueses”, uma “freguesia barata de copos d’água” da qual ele fazia parte.

⁵⁴ *Correio da Manhã*, Suplemento Ilustrado, Rio de Janeiro, “O Rio de Janeiro do meu tempo”, 02/06/1935, p. 1-3.

⁵⁵ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, “Um pintor”, 07/07/1908, p. 1.

Passavam-se horas no *Paris* e apenas água era consumida, sendo “raro, raríssimo” que algum dos boêmios pedisse até mesmo um café.

Ao todo, o grupo chegava a ter por volta de vinte pessoas, dentre elas Bastos Tigre, Jayme Guimarães, Helios Seelinger, Gelabert Simas, Camerino Rocha, Raul Pederneiras, Lucilio Albuquerque e o cartunista Calixto. Mas também aparecia João Timotheo da Costa, descrito como “pintor didático que por essa época revivia as lendas de Hero e Leandro, atravessando a nado, todas as noites, um rio de Catumbi”. Com referência à mitologia grega sobre a paixão de Leandro pela sacerdotisa Hero, em que o jovem atravessava um estreito entre Ásia e Europa para encontrar sua amada, o colunista pode aludir à distância do deslocamento de João do Catumbi, onde morava, até o Largo da Carioca para se juntar à boemia. João, que tinha entre 19-21 anos entre 1898-1900, precisava cruzar de uma ponta a outra do Centro da cidade para se juntar, nas palavras de Oswaldo Shondall, ao “ruído dessa roda boêmia” do *Paris*.

Conciliar a rua com o refinamento característico de sua profissão mostra as nuances de um viver urbano dos cafés e salões de arte, uma experiência de trânsitos e negociações identitárias, em sintonia com a sensibilidade de seu tempo. Racializar o boêmio, nesses termos, implica um jogo de identidades e disputas com as hierarquias simbólicas. Em uma cidade em que os limites à cidadania de negros e negras se traduzia, também, nas limitações de circulação nos espaços públicos, ser um boêmio negro se converteria em uma agência contra-hegemônica (HALL, 2003). Um homem negro no início do século XX – é provável que as agências de João seguissem cálculos estratégicos diante das limitações dos seus campos de possibilidade.

Diversos aspectos da vida de João eram divulgados na imprensa carioca, ou seja, os jornais davam uma identidade pública ao artista, o que pode ser compreendido em uma leitura das fontes a contrapelo. Ao contarem suas memórias sobre o *Paris*, sob diferentes formas, os testemunhos analisados traçam um cenário da vida noturna na *belle époque* carioca, identificando sujeitos, espaços, costumes e modos de vestir. Embora João não seja protagonista nesses relatos da agitada vida social do *Paris*, as menções à sua presença contribuem para aprofundar o conhecimento sobre sua biografia. Isto porque, nas agências sociais e nas estratégias cotidianas dos sujeitos, é possível observar a “inventividade subalterna” (SARLO, 2007, p. 16) invisibilizada por determinadas perspectivas de passado.

É possível perceber, nessa participação no *Paris*, um esforço de ocupação de espaços para construir uma trajetória de respeitabilidade social. Uma vida privada que

era, também, uma vida pública, na interseção entre a consolidação intelectual e social. A identidade que emerge é de uma imagem positiva, capaz de acessar esse conjunto de relações de prestígio, mesmo diante de desigualdades nas relações de poder, demonstrando as frestas de atuação para os sujeitos marginalizados (LEVI, 1998, p. 180). A exceção de sua presença nesses círculos sociais, longe de negar o impacto do racismo, é um fator de confirmação da exclusão social de negros/negras e de legitimação de práticas discriminatórias (ALMEIDA, 2018).

Portanto, é fundamental denunciar o caráter ilusório do ideal modernizador da *belle époque*, apontando seus limites e suas contradições. Delimitações temáticas atentas às trajetórias negras podem trazer à tona uma nova relação com o passado, deslocando estruturas de poder, ao afirmar suas experiências e práticas sociais. Ao indagar sobre as redes de sociabilidade de João Timotheo da Costa, nos deparamos com a memória que se consolidou a respeito da *belle époque* e o que ela cristalizou sobre a identidade da cidade.

Considerações finais

A partir da história de vida de João Timotheo da Costa, verificou-se a importância da visibilização de experiências negras para a democratização do conhecimento e a pluralização de seus sujeitos. Dentro desse esforço, reconhecer a rua como o espaço de sociabilidade por excelência nos direciona para as formas de resistência que tensionavam o cotidiano, sobretudo com a presença de negros e negras na cidade.

Um dos desdobramentos dessa reflexão foi a possibilidade de indagar sobre a cor dessa “modernidade” na cidade do Rio de Janeiro, demonstrando a incidência de João em espaços sociais valorizados das elites cariocas. Apesar de todo o verniz de reduto das elites, de distinção e requinte, o *Café Paris* se revelou mais complexo após a análise dos relatos e testemunhos. Nas pistas sobre a inserção sócio-racial de João a partir de um traço desconhecido de sua trajetória, a vida boêmia, nos deparamos com a importância do *Café Paris* para as expressões artísticas e literárias da cidade. As experiências boêmias de sua clientela demonstram um viver urbano em sintonia com certa modernidade, mas oposto à realidade mais geral da população negra que compunha a mesma capital.

Sendo assim, é possível afirmar que as sociabilidades modernas guardavam

particularidades que enriquecem a compreensão sobre a *belle époque* carioca, complexificam o olhar e nos auxiliam a dar novos matizes para as transformações sociais que ocorreram nas primeiras décadas republicanas. Isso significa que o moderno não era somente ser *do presente*, mas representava uma atitude específica *para com* o presente. A chave de análise aqui adotada propôs pensar a pluralidade de experiências em interação na cidade nesse momento, modernismos alternativos que se combinavam nas sociabilidades dos cafés, botequins, salões artísticos, confeitarias, cabarés e cassinos. Um modernismo carioca, por assim dizer, assumidamente cosmopolita, que tinha agentes culturais negros em seu meio, como vimos em detalhes com João Timotheo da Costa.

Referências

ABREU, Martha; DANTAS, Carolina. *Monteiro Lopes e Eduardo das Neves: histórias não contadas da Primeira República*. Niterói: Eduff, 2021.

ALBERTO, Paulina. *Termos de inclusão: intelectuais negros brasileiros no século XX*. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

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

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

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ASSMAN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AZEVEDO, André Nunes de. A Capitalidade do Rio de Janeiro: Um exercício de reflexão histórica. In: AZEVEDO, André Nunes de (Org.). *Anais do Seminário Rio de Janeiro: capital e capitalidade*. Rio de Janeiro: Departamento cultural/NAPE/DEPEXT/SR-3/UERJ, 2002.

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

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

CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade*

no Brasil, 1890-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

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

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

CRUZ, Heloísa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa. *Projeto História*, São Paulo, v. 35, p. 253-270, dez. 2007.

GINZBURG, Carlo; PONI, Carlo. O nome e o como. Troca desigual e mercado historiográfico. In: GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo. *A Micro-História e outros ensaios*. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand do Brasil, 1991.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GONÇALVES, Marcia de Almeida. A morte e a morte da biografia. In: PINHA, Daniel e PEREZ, Rodrigo. *Tempos de crise: ensaios de história política*. Rio de Janeiro: Autografia, 2020.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros dos oitocentos*. São Paulo: MWM Motores Diesel Ltda./Indústria Freios KNORR Ltda., 1988.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos & abusos da História Oral*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

SANTANA, Bianca; CARNEIRO, Natália (Orgs.). *Insumos para ancoragem de memórias negras*. São Paulo: Oralituras, Casa Sueli Carneiro, Fundação Rosa Luxemburgo, 2021.

MARQUES, Luiz. O Século XIX e o Advento da Academia das Belas Artes e o Novo Estatuto do Artista Negro. In: ARAUJO, Emanuel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. 2ª ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro Brasil, 2010. p. 191-200.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo,

identidade e etnia. Palestra proferida no 3º Seminário Nacional de Relações Raciais e Educação – PENESB-RJ, 05/11/2003.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque* tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-215.

REVEL, Jacques. Microanálise e construção do social. In: REVEL, Jacques (Org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

SANTOS, Ynaê Lopes dos. *Juliano Moreira: o médico na fundação da psiquiatria brasileira*. Niterói: Eduff, 2021.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras/Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura – o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SILVA, Luara dos Santos. *'Etymologias preto': Hemetério José dos Santos e as questões raciais do seu tempo (1888-1920)*. Dissertação (Mestrado em História), Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET, Rio de Janeiro, 2015.

_____. *Histórias de professoras negras no Rio de Janeiro: experiências e tensões de classe, raça e gênero (1870-1920)*. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, UFF, Niterói, 2022.

SOUZA, Flavia Fernandes de. *Criados, escravos e empregados: o serviço doméstico e seus trabalhadores na construção da modernidade brasileira (cidade do Rio de Janeiro, 1850-1920)*. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

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

THOMPSON, E. P.. *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

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

XAVIER, Giovana (Org.). *A gente só sabe o final quando se encerra: novas formas de ensinar e aprender histórias do Brasil Republicano*. Niterói: Eduff, 2021.