

Geografia e arte: uma análise da produção da representação da favela nas obras de Cândido Portinari

Geografía y arte: un análisis de la producción de la representación de la favela en las obras de Cândido Portinari

Geography and Art: an Analysis of the Production of Favela Representation in the Works of Cândido Portinari

Lohanne Fernanda Gonçalves Ferreira

lohannefernanda@gmail.com

Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ.

Resumo: As primeiras décadas do século XX são marcadas pela busca de elementos autênticos da cultura brasileira que compusessem nossa identidade nacional. Um dos elementos recorrentemente apropriados pelos artistas foi a favela. Por isso, o presente trabalho se debruça sobre um pintor do movimento modernista brasileiro que retratou diversas vezes a favela para apresentar o Brasil ao mundo: Cândido Portinari. O objetivo central deste trabalho é analisar as mudanças nas representações das favelas cariocas em suas obras. Chegou-se à conclusão que as pinturas de Portinari, quando analisadas em conjunto, mostram a evolução e o adensamento das favelas cariocas, além de cristalizar elementos que permanecem no imaginário de favela até os dias de hoje.

Palavras-chave: Geografia. Imagem. Favela. Cândido Portinari. Representação na arte.

Resumen: Las primeras décadas del siglo XX están marcadas por la búsqueda de elementos auténticos de la cultura brasileña que compusieran nuestra identidad nacional. Uno de los elementos recurrentemente apropiados por los artistas fui la favela. Por eso, el presente trabajo se concentra en un pintor del movimiento modernista brasileño que retrato muchas veces la favela para presentar al Brasil al mundo: Cândido Portinari. E objetivo central de este trabajo es analizar los cambios en las representaciones de las favelas cariocas en sus obras. Se llegó a la conclusión que las pinturas de Portinari, cuando analizadas en conjunto, muestran la evolución y el adensamiento de las favelas cariocas, además de cristalizar elementos que permanecen en el imaginario de favelas hasta los días de hoy.

Palabras clave: Geografía. Imagen. Favela. Cândido Portinari. Representación en el arte.

Abstract: The first decades of the twentieth century are marked by the search for authentic elements of Brazilian culture that made up our national identity. One of the elements recurrently appropriated by the artists was the favela. Therefore, the present work focuses on a painter of the Brazilian modernist movement who has appropriated the favela several times to present Brazil to the world: Cândido Portinari. The main objective of this paper is to study the changes in his representations of the *carioca* favela. It was concluded that Portinari's paintings, when analyzed together, show the

evolution and the denseness of the favelas of Rio de Janeiro, as well as crystallized elements that remain in the favela's' imagination to this days.

Keywords: Geography. Image. Favela. Cândido Portinari. Art Representation.

INTRODUÇÃO

Desde as primeiras pesquisas desenvolvidas no domínio da Geografia, a cidade é um espaço complexo sobre o qual os geógrafos se debruçaram constantemente. As possibilidades de pesquisa são muitas justamente pela sua complexidade, que permite um universo variado de abordagens e temáticas. Uma das abordagens que vem ganhando força desde a década de 80 nos estudos sobre a cidade é a de sua representação.

O objetivo central do artigo é estudar as representações das favelas nas pinturas de Cândido Portinari a partir de uma análise de sua produção e da circulação dessas obras pelo mundo.

No começo do século XX, as artes (literatura, cinema, pintura), tanto no mundo quanto no Brasil, passavam por uma crise existencial, que culminou numa busca incessante para encontrar os elementos que ajudariam a dar unicidade para a Brasil, permitindo, assim, o encontro da autenticidade brasileira, ou seja, de nossa identidade. Nesse contexto, dentre as figuras que compunham essa busca estavam muitos pintores, escritores, jornalistas, escultores, poetas, literatos, etc. Intelectuais em geral, se juntaram para manifestar o interesse em renovar o meio artístico brasileiro e fundar as bases necessárias para a criação de uma identidade nacional que nos diferenciasse do restante do mundo.

Para ser genuinamente brasileira, a arte deveria se orientar pela representação de temas próprios à história do país. A pobreza não era um elemento exclusivamente brasileiro, mas a forma como as favelas surgiram no Rio de Janeiro, nas encostas dos morros, era uma característica que chamava atenção dos artistas da época, tornando-a um elemento a ser valorizado nas temáticas indispensáveis dessa caracterização. Muitos elementos foram evocados para alcançar tal objetivo, e a favela surge como uma opção para representar o que é brasileiro por essência.

Entretanto, significados diversos foram atribuídos à favela desde sua incipiente formação no final do século XIX no espaço urbano do Rio de Janeiro. E até os dias atuais, são muitas as referências que nos fazem pensar sobre a ideia e o imaginário que a favela ocupa para nós e para o mundo. Essas construções incluem também representações pictóricas.

O livro de Valladares publicado em 2005, *A invenção da favela: do mito de origem à favela com*, é uma referência clássica para os pesquisadores que vão debruçar-se sobre a temática das favelas. Segundo Valladares (2005, p. 21), a representação da favela que conhecemos hoje no Rio de Janeiro é “resultado mais ou menos cumulativo, mais ou menos contraditório, de representações sociais sucessivas, originárias das construções dos atores sociais que se mobilizaram em relação a esse objeto social e urbano”. Essas representações sociais vieram, principalmente, da literatura, da pintura, do cinema e da imprensa nacional, que encontraram na favela características interessantes para a centralização em seus debates.

No artigo, fizemos uma análise da espacialidade das pinturas de favela à luz do conhecimento geográfico, e apontamos os diálogos que podem surgir a partir da análise interdisciplinar destas duas áreas de conhecimento que, a princípio, parecem díspares.

GEOGRAFIA E PINTURA: UMA FORMA DE SE ESTUDAR IMAGENS DE MUNDO

Por estar presente em quase todos os campos da nossa vida social, as imagens se tornaram uma temática cujas ramificações de estudo no mundo acadêmico são imensamente variadas (GOMES, 2013). Segundo Gomes (2008, p. 191) “na tradição em que nos inserimos, imagens são produtos quase exclusivamente visuais, pelo menos esse sentido tem preeminência absoluta sobre qualquer outro dentro da cultura ocidental.

É preciso compreender, no entanto, a complexidade de se trabalhar com imagens. O termo *imagens* pode ter diferentes significados segundo diferentes autores em diferentes momentos. Aqui, nos ateremos em dois eixos principais que norteiam e fundamentam nossas discussões: o da Geografia e o da arte, ainda que não seja nosso objetivo trazer a totalidade das discussões desses dois campos, que são inúmeras. Além disso, para se trabalhar com questões visuais, deve-se recorrer a uma teoria que englobe sua complexidade e que seja mais totalizante, permitindo que se faça uma análise menos categórica, limitada e funcional. Nesse sentido, Mitchell (1994) faz uma crítica às relações entre imagem e contexto histórico e social. Para o autor, existem algumas falhas em diversos métodos de análise de imagens, que geralmente não levam em consideração as fraturas na cultura e na representação e o próprio espectador que observa a imagem.

É importante apontar que as questões relacionadas com o visual, com o imagético e com o olhar estão presentes na Geografia mesmo antes de sua institucionalização enquanto disciplina acadêmica. Para Novaes (2011, p.6), “o debate em torno das imagens não é recente na geografia e menos recente ainda é o reconhecimento de que esta disciplina apresentaria uma característica essencialmente ‘visual’”.

As cosmografias foram apontadas por Cosgrove (2008) como um elemento central que figura as escalas de visão geográfica e elas relacionavam as imagens a uma ordem que já existia no mundo, produzindo, assim, uma forma de apreensão dos lugares. Cosgrove (2008, p. 3) vai além quando aponta que ...

[...] o termo “imagens gráficas” denota uma categoria intencionalmente ampla que inclui mapas, esboços, pinturas e fotografias, que são utilizadas para ilustrar estudos de indivíduos. (...) O que une a categoria é a capacidade de tais imagens de representar a visão geográfica em um sentido duplo, de comunicar conhecimento produzido por testemunho visual e interpretação de realidades geográficas e de transportar as formas e ideias, as esperanças e medos que constituem geografias imaginadas. Em ambos os modos de cognição geográfica, e em suas constantes interações, imagens gráficas e pictóricas tem papéis ativos e criativos que levam a representação de significações muito além da mera transcrição de fatos espaciais e ambientais.

As imagens, sejam elas quais forem em sua ordem técnica, oferecem ao espectador determinadas visões de mundo, ou seja, elas atribuem diversos sentidos ao mundo a partir de seus termos visuais. Por isso, Rose (2001) afirma que, quando se estuda imagens, é necessário estar atento para o fato de que nenhuma forma visual é inocente, elas estão sempre apresentando suas visões de mundo sobre aquilo que está representado. Gomes (2008, p.193) assume que ...

[...] o que podemos dizer de qualquer forma é que as representações criam seus sistemas, quadros próprios, carregados das tintas de cada momento e embebidos nos contextos de cada lugar ou grupo social. As representações expressam escolhas a partir de princípios de significação que lhes são próprios e também transitórios, ambíguos e polimorfos, ou, como gostamos de dizer atualmente, complexos.

Tomar nosso objeto de estudo a partir de uma discussão geográfica é considerar que as obras de arte, em um sentido mais amplo, são capazes de constituir significados materializados que operam na construção de imaginários e, conseqüentemente, podem intervir nas concepções do ordenamento espacial.

A pintura pode ser considerada como uma verdadeira fábrica de imagens de mundo. E, segundo Lira (2011), foi responsável pela elaboração de um novo espaço, que advém do aprimoramento das técnicas de perspectiva, contribuinte da reprodução das paisagens na tela. Por isso, as discussões provenientes das artes sobre a perspectiva são imensamente relevantes para as pesquisas que se debruçam sobre o papel da pintura na produção do conhecimento em Geografia e, de forma mais abrangente, das imagens e da Geografia. As pinturas, entre outras representações imagéticas, permitem a visão de um mundo por um olhar que é exterior a ele e que organiza aparentemente as coisas através, também, da perspectiva e da situação espacial dos elementos que estão sendo representados na tela, e estabelecem uma conexão entre o espectador e o espaço representado. Ao mesmo tempo, a pintura permite que se evidencie a distância que existe entre o espectador e a representação da tela.

Embora a complexidade espacial da arte não se reduza às suas imagens, iremos privilegiar a espacialidade gerada pelas pinturas, dentro de um limite dado pela simplicidade da superfície do suporte, mas que ainda sim, por sua vastidão e complexidade, nos permitem muitos caminhos de análise.

A primeira percepção cara à arte e à Geografia é que a construção de um espaço com relação às pinturas evoca, entre outros, o problema da construção da profundidade em uma superfície bidimensional. E isso nos remete, em primeira instância, às questões da perspectiva renascentista. Não é objetivo do trabalho fazer uma longa discussão que incluem os fundamentos matemáticos da perspectiva. No entanto, compreende-se a importância do desenvolvimento da técnica para aperfeiçoar a representação do espaço.

Segundo Caliandro (2011, p.72), “no sentido comum, essa técnica [da perspectiva] teria estabelecido parâmetros exatos para representar um espaço geometricamente contínuo, organizando e unificando as várias partes do quadro”. E continua,

Depois de ter sido exaltada como ápice da presença evolução rumo à conquista da terceira dimensão na superfície, a perspectiva linear começou a ser denegada da história da arte a favor de novas concepções modernas e contemporâneas do espaço. O abandono desse dispositivo, definindo um ponto de vista único e fixo, uma construção em linhas de fuga convergente e um espaço organizado de maneira homogênea e mensurável, teria revolucionado a criação artística. [...]. Percebemos, notadamente, a existência de espaços descentralizados, construídos por justaposição e entrecruzamentos de várias formas perspéticas, ou ainda, em entrelaçamentos. (CALIANDRO, 2011, p. 73)

Em seu texto sobre a perspectiva num ponto de vista da forma simbólica, Panofsky (1975) estudou o problema dentro de um aspecto histórico, levando em conta vários sistemas de representação e construção do espaço que são anteriores à perspectiva linear renascentista. Um outro trabalho anterior ao de Panofsky analisou a perspectiva invertida, no qual Florensky (1919) relativiza a importância da perspectiva linear em relação a outros modos de se construir o espaço em culturas diferentes. Florensky reconhece o princípio do policentrismo, segundo o qual diversos elementos possuem cada um seu próprio centro perspético, e não apenas um único ponto de vista, instaurou a linearidade matemática do Renascimento. Segundo Florensky (1919, p. 67),

De maneira parecida, as linhas de contorno que se destacam pelo uso de cores diferentes e, em geral, os traços do desenho colocados em ênfase, assim como a ausência de uma única fonte luminosa [como se via recorrentemente no renascimento] e a iluminação contraditória das partes, contribuem com uma estruturação por planos, cientemente assumida pela obra.

A representação seria, portanto, sempre antes diferente do que semelhante ao original (FLORENSKY, 1919). No começo do século XX já surgiam teorias que relativizavam a sobreposição da perspectiva linear que havia sido desenvolvida por Giotto no Renascimento, dando a possibilidade de estudar a perspectiva em outras representações de outras culturas, como a egípcia e babilônica, por exemplo. Anos mais tarde, Panofsky (1975, p. 156) retoma essa discussão e apresenta outros elementos para relativizar essa correspondência entre o espaço perspético renascentista e o espaço geométrico euclidiano. Segundo o historiador da arte, “O Renascimento conseguia fazer total abstração da estrutura psicofisiológica do espaço para construir um complexo espacial unívoco e coerente de extensão infinita (no quadro da direção do olhar)”.

Portanto, como nossa visão não estaria determinada por um único ponto de vista imóvel, a dimensão e as formas dos objetos estão sempre sujeitas a mudanças e os pintores mais conhecidos do período renascentista já questionavam as limitações e os problemas da perspectiva linear.

O rigor retilíneo da perspectiva linear seria superado ainda quando a técnica começava a se difundir. A adoção de vários pontos de vista e, por consequência, de vários sistemas perspéticos no mesmo espaço da imagem não causava problema algum à sua apreensão estética. (CALIANDRO, 2011, p.78)

Desta forma, é importante ressaltar que a complexidade em representar espaços e as questões que emergem a partir dele, não é somente uma prerrogativa moderna ou contemporânea. Também não se encontra apenas nos artistas medievais ou renascentistas, mas atravessa a produção de todas as épocas. Portanto, os críticos do século XIX e XX não foram os únicos a questionar a cada vez mais ausente racionalidade e linearidade da perspectiva e da expressão nos artistas de suas épocas, como aconteceu com os modernos, ou, de forma mais abrangente, como toda geração que foi criticada por ser vanguarda e desobedecer as regras da perspectiva linear, principalmente relacionadas às grandes escolas de Belas Artes.

Essa questão da complexidade em representar espaços é uma discussão cara à Geografia desde o começo da disciplina, com a tradição da produção de imagens para o conhecimento. Nesse sentido, a ciência geográfica reconhece-a como ferramenta de percepção e apreensão do mundo desde as primeiras pesquisas na área. De que forma as imagens que temos acesso todo tempo ajudam-nos a entender como funciona o mundo ao qual pertencemos? Como essas imagens apresentam similitudes com valores, hábitos, identidades, etc. e qual significado disso? E o que isso acarreta para o outro, ou seja, quem ascende e quem descende, ou o que ganha visibilidade e o que é silenciado? Muito são os questionamentos que emergem quando se pensa sobre as possibilidades das imagens e problematiza-se os efeitos que elas têm sobre nós.

Através da representação a possibilidade de estudar as imagens surge neste trabalho, onde a noção de representação segue a linha interpretativa de Hall, e funciona como um ato criativo, “que se refere ao que as pessoas pensam sobre o mundo, sobre o que ‘são’ nesse mundo e que mundo é esse, sobre a qual as pessoas estão se referindo, transformando essas ‘representações’ em objeto de análise crítica e científica do ‘real’” (HALL, 2016 [2013], p. 11).

Os estudos das representações culturais ressaltam o papel fundamental do domínio simbólico no centro da vida em sociedade. E o sentido dessas representações, como aponta Woodward (2012) é o que nos permite cultivar a noção de nossa própria identidade, de quem somos e a quem pertencemos, e esse sentido se relaciona às questões sobre como a cultura é usada para restringir ou manter a identidade dentro do grupo e sobre a diferença entre os grupos. As representações aqui são compreendidas na perspectiva de Hall (2016 [2013], p. 31), que afirma que elas são ...

[...] uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos. Entretanto, esse é um processo longe de ser simples e direto.

Assim, as pinturas também são um sistema representacional, que utilizam imagens sobre um suporte para transmitir um sentido a respeito de determinado indivíduo, cena ou acontecimento, uma representação enfim.

Desde a virada cultural nas ciências humanas, o sentido é compreendido como algo a ser produzido, ao invés de algo que está dado e simplesmente deverá ser encontrado e esclarecido. Por isso, a representação é vista como uma parte construtivista das coisas às quais

pertence, e não como uma verdade inquestionável. Para Gombrich (1959), a adversidade entre os conceitos de imitação e verdade já foi largamente superada na filosofia representacional. Segundo Novaes (2011, p.11), no entanto, mesmo essa ideia parecendo bastante óbvia, é curioso pensar “como o hoje banalizado reconhecimento da seletividade das imagens contrasta com um uso frequente destas mesmas enquanto ‘signos da verdade’ (...)”.

A História da Arte é considerada por Rose (2001) como um importante ponto de partida para os estudos das questões visuais. Segundo Manghani et al. (2006), ela é a mais antiga disciplina preocupada com os artefatos visuais, qualidade intrínseca a seus objetos de estudos, muito embora também estimulem outros sentidos. Novaes (2013) afirma que não é por acaso, portanto, que muitos geógrafos se interessam pelos métodos utilizados na História da Arte e se apropriam deles para seus trabalhos com imagens em Geografia.

No entanto alguns intelectuais fizeram o caminho inverso: foram buscar na ciência geográfica algumas explicações para a representação na arte. Alpers (1999) aponta que a Geografia foi um dos conhecimentos que mais contribuiu para o desenvolvimento do gênero de pintura que a autora reconhece como pintura descritiva. Esse gênero de pintura, que se destacou na arte holandesa do século XVII, foi muito influenciado pela visão dos geógrafos, principalmente do ponto de vista e da maneira de configurar o mundo nas pinturas.

Gomes e Ribeiro (2013, p.29), afirmam que o raciocínio geográfico sempre esteve diretamente associado a um equipamento visual, atendendo a um “verdadeiro imperativo gráfico”, e que o próprio nome da disciplina carrega em sua etimologia a ideia de descrição – grafia. Essa ideia aparece desde Ptolomeu, que considerava a Geografia uma imagem do mundo.

As imagens são, portanto, instrumentos para a reflexão geográfica e colaboraram diretamente para a produção de conhecimento dentro da disciplina. Nesse sentido vamos analisar a produção das pinturas de Cândido Portinari na temática das favelas, que aparece como elemento fundamental na criação de uma identidade nacional, muito embora em outras escalas sociais a favela fosse vista como um elemento de alteridade. Essa é a discussão fundamental da próxima seção.

UM PARADOXO FUNDAMENTAL: A FAVELA COMO ELEMENTO DE IDENTIDADE E ALTERIDADE NAS RAÍZES MODERNAS DO BRASIL

O samba escrito por Sinhô em homenagem às favelas fez muito sucesso no carnaval de 1928 e entrou para a história da cidade como um primeiro grito de protesto contra a remoção e erradicação das favelas na cidade. A letra da canção enuncia alguns elementos que compunham a morfologia e a ocupação das favelas, um trecho diz: “Minha cabocla, a favela vai abaixo/ Quanta saudade tu terás deste torrão/ Da casinha pequenina de madeira/ que nos enche de carinho o coração”.

A cabocla faz referência à cor da tez das moradoras, em grande maioria, negras. A maior parte da população que residia nas favelas eram antigos escravos alforriados ou seus descendentes. Além disso, a “casinha pequenina de madeira” refere-se aos casebres onde viviam os moradores. Todos esses elementos serão apropriados pelos novos artistas

modernistas que tiveram a favela como temática central em suas pinturas, incluindo Portinari e sua grande dedicação a esse tipo de aglomeração habitacional.

A expansão e o crescimento acelerado da favela nas décadas da primeira metade do século XX, acabaram coincidindo com a renovação cultural modernista que o país vivia, principalmente no que tange às artes. Segundo Jaguaribe (2007, p. 131),

[...] o modernismo artístico dos anos 1920 e 1930 irá imaginar uma favela diversa daquela entrevista pela óptica elitista do início do século. Já não se trata de conceber a favela como entulho insalubre, obscurizando os caminhos do progresso, nem a favela é exotizada como território ameaçador do incivilizado. No bojo das novas sensibilidades culturais do modernismo, a representação estética da favela também passa pelo crivo da experimentação estética nos quadros *techno-naif* de Tarsila do Amaral, nas pinturas líricas de Di Cavalcanti, no expressionismo de Lasar Segall, entre outros. As estéticas de representação da favela irão variar de acordo com os próprios inventários do modernismo cultural.

Muitos movimentos são agrupados sob um grande guarda-chuva chamado 'Modernismo', cada qual apresentado suas particularidades especiais, e os artistas muitas vezes circularam e migraram sua estética entre diversos movimentos do Modernismo. Portinari, como afirma Fabris (1990), pertenceu a muitos e a nenhum movimento ao mesmo tempo. Por ser uma pesquisa preocupada essencialmente com questões tocantes à Geografia, não é de nosso interesse fazer um debate sobre qual movimento artístico Portinari esteve inserido, pois levamos em consideração toda sua mudança estética dentro do contexto ao qual o artista viveu e as influências às quais estava submetido durante seus anos de produtividade, sem entrar em seus pormenores. O que enfatizamos é que sua arte deu visibilidade às massas, fazendo daqueles que eram anônimos um tema artístico e tornando-os visíveis aos olhos de muitos.

O Brasil passava por um processo de invenção de um ideário moderno, que se refletiu na criação de ícones que representavam a identidade nacional do país. Uma parcela da elite acreditava na erradicação da pobreza, ilustrada pela favela, como a condição para o desenvolvimento e a modernização do Brasil. Porém, elas compunham parte da cultura nacional e também ganharam visibilidade quando passaram a ser representadas nas produções artísticas daquele período.

É importante reconhecer que não só as artes visuais, nesse período, foram responsáveis por conferir maior visibilidade as favelas. A literatura também nos fez conhecer um pouco da origem dessas favelas a partir dos cortiços. A música trouxe, através do samba, os elementos que faziam parte desses espaços. O cinema, ainda em 1934, estreia o longa-metragem *Favela dos meus amores*, de Humberto Mauro. Segundo Almeida (2016), todas essas manifestações das artes mostraram a favela a partir de uma estética renovadora, que apresenta, através da denúncia, os sintomas de uma moléstia social latente no Rio de Janeiro.

Conforme observa Jacques (2001), muitos artistas buscaram inspiração na estética das favelas, representadas pela arquitetura característica desses espaços. A estética visual

da favela passou a ser apresentada a partir das imagens, e essa estética particular já era muito diferente daquela formal do 'asfalto'. Segundo Almeida (2016, p. 132),

Os modernistas, no entanto, quando olhavam para a arte europeia, viam-na cada vez mais atraída pelo 'outro', pelo primitivo e pelo mito, como na obra africanista de Pablo Picasso, entre 1906 e 1909. Contudo, o que era a realidade brasileira senão esse 'outro' bárbaro? Picasso conheceria a África através dos museus, já Tarsila Amaral havia vivenciado o 'primitivo' através das relações que estabelecera com os negros na fazenda de seu pai. O Brasil era primitivo.

Nesse sentido, Lira (1999, p.53) aponta que tanto os modernistas quanto os regionalistas, estes últimos guiados em grande parte por Gilberto Freyre, contornaram o estigma da cor e da raça por meio da valorização da diferença, contribuindo para "especificar as instâncias em que a mobilidade social, a ocupação do espaço público, o reconhecimento da integridade física, dignidade moral e igualdade jurídica dos pobres e miseráveis urbanos são concebíveis".

A favela, nesse sentido, se torna uma temática aproveitada pelos modernistas para ampliar o campo de visibilidade da arte e incluir uma paisagem que é considerada original, dando às pinturas a individualidade modernista que tanto buscavam. Não há, nas pinturas de favela modernistas, qualquer indicativo da insalubridade explícita que tanto fora criticada pelos higienistas da época, nem alguma sugestão de miséria humana. Os objetivos dos pintores modernos que retrataram as favelas não era fazer um manifesto contra o Estado, mas sim representavam a singularidade narrativa que dava, à paisagem, a individualidade nacional, a expressão popular e os costumes dos que residiam nas encostas dos morros. Dentre os principais artistas modernistas do Brasil desse período, Tarsila do Amaral foi a primeira a pintar uma obra e intitulá-la de *Morro da Favela* (Fig. 1), de 1924.

Figura 1: Morro da Favela, 1924.



Fonte: Arquivo do site oficial de Tarsila do Amaral.

A pintura trata com lirismo a vida na favela. Apresenta, através das cores, os casebres coloridos, a vegetação do morro e as pessoas que compõem a paisagem. A morfologia das casas sugere a simplicidade dos que residiam ali, e a ordem espacial das formas que compõem a pintura mostram os espaços ainda a serem ocupados por outros moradores. As influências da estética do campo, das fazendas e da ruralidade são claras.

As relações entre a favela e o rural nesse período também mostram como os artistas, muitos nascidos no campo, ainda eram influenciados pelas paisagens dos lugares onde nasceram. A ideia de que as favelas tinham um quê de ruralidade era forte nas representações dos artistas que pintavam, criavam, e escreviam sobre as favelas cariocas nas primeiras décadas do século XX.

No entanto, a exaltação da favela como expressão autêntica de nossa cultura e a apropriação de outros elementos para a construção da identidade nacional não foi pacífica e ausente de críticas pejorativas que mostravam claramente a ira daqueles que não concordavam com tais pressupostos. Muitos críticos repudiavam fervorosamente essa construção, pois viam nela o grande índice de atraso e decadência da civilização brasileira. Mattos Pimenta em reportagem no jornal de grande circulação da época, *Correio da Manhã* (18/11/1926), se revolta e dispara:

Srs., deplorável e incompreensível, nefasto e perigoso é o vezo que adquiriram alguns de nossos intelectuais, de glorificarem as favellas, descobrindo poesia e beleza, por uma inominável perversão ao gosto, nestes aglomerados triplamente abjetos como antiestéticos, antissociais e anti-higiênicos. [...] Ridículo e revoltante é a tendência que vai se acentuando entre nós, ao bafejo de certos espíritos boêmios de aceitar as favellas como uma característica nossa, uma instituição feliz e interessante, digna de ser legada aos nossos pósteros como tradição nacional.

O estigma da favela como espaço deteriorado de refúgio da marginalidade era enfatizado em reportagens recorrentes no jornal *Correio da Manhã*, o de maior circulação naquele período, que servia para corroborar os repúdios dos que não aceitavam a tendência de utilizar as favelas como uma das representações autênticas do brasileiro. Em artigo publicado intitulado *Scenas da Favella*, afirmava-se que “A favela tem estado em foco ultimamente. De resto, aquele reducto sempre proporciona assumpto á imprensa e trabalho á policia dado o pessoal escolhido que abriga” (*CORREIO DA MANHÃ*, 27/11/1920).

Em outra reportagem do mesmo jornal (*CORREIO DA MANHÃ*, 03/05/1920), a “estética feia” da favela é apontada como um dos elementos que, justamente por ser muito visível aos que visitavam a cidade, mereciam mais atenção do governo.

Mas não esqueçamos que toda a gente somente se lembra do centro da cidade e dos bairros chamados ricos, que aliás são precisamente os que menos têm concorrido para o erário municipal, comparativamente com os outros, os bairros pobres, de muito maior população e de número incompativelmente superior de habitações. Tem sido como que a missão principal de todos os prefeitos cuidarem somente de certas zonas da cidade, onde os melhoramentos se acumulam, deixando permanente no olvido as demais. A suburbana é exemplo do que dizemos, mas mais do que ella ahi estão os

morros da cidade, como os da Favella e quejandas, dando a quem nos visita a impressão de que aquilo sejam aldeamentos de bocudos, eneravados no coração da capital!

A reportagem continua mencionando a aparência do Morro da Favella, que deveria ser, o quanto antes, demolido.

Nada daquilo [o Morro da Favella e suas casas] existiria desde há muito, se tivéssemos tido prefeitos com vontade decidida de acabar com o espetáculo deprimente que apresentam aqueles amontoados de casebres imundos. A nenhum deles ainda ocorreu que tudo aquilo deveria ser expropriado, sendo demolidas as casas, traçados novos arruamentos, com a possível forma espiral, pelos quaes a Light pudesse estender seus trilhos, valorizando por esta forma zonas que hoje estão inteiramente depreciadas, *de sorte a tornar belezas atraentes o que hoje é apenas sujo, torto e repelente* [...]. Bastaria, porém, a venda dos terrenos prontos a edificar, amparar por alguns favores municipais, para cobrir as despesas que houvesse necessidade de realizar. Seja, porém, como for, aquella vergonha do morro da Favella carece de desaparecer por uma vez. [Grifos nossos]

As inúmeras críticas feitas nos jornais nesse período eram de cunho pejorativo e ajudavam os que eram contrários à favela como um elemento de identidade nacional a endurecer suas críticas àqueles espaços e seus moradores. O tempo em que ficavam sem ser noticiadas nos jornais, apontavam os escritores, sugeria que os favelados teriam, talvez, se regenerado. E iam além, assinalando o que não devia ser visto na cidade por seus visitantes ilustres, como o Morro da Favela.

É interessante pensar que, ainda que as favelas fossem um elemento duramente criticado e demonizado enquanto lugar que figurava na cidade e quererem sua invisibilidade, cada vez mais os artistas modernistas se apropriaram delas para torná-las visíveis e valorizá-las enquanto um autêntico espaço brasileiro. Como aponta Almeida (2016, 135),

Se por um lado, a modernização era um futuro inexorável, por outro, as tradições regionais guardavam atributos autênticos da nacionalidade brasileira. Esse paradoxo – que exige conciliar um futuro moderno com a presença da individualidade nacional – tornou-se o eixo da desavença entre higienistas e modernistas.

Os moradores das favelas que eram representados nas pinturas foram também alvos de críticas. Segundo Almeida (2016), João Duarte Filho publica na *Revista Cultura Política* um artigo objetando o “mocambo lírico” dos pintores, dizendo que se tratava de mocambos falsos, argumentando que o problema deveria ser encarado com mais realismo e não com o sentimentalismo artístico das linhas de pintura.

Os ataques favoráveis à erradicação das favelas se prolongam nas décadas seguintes, muito embora seu lirismo tenha sido parcialmente adaptado por alguns. O jornal *A Manhã* publica um artigo intitulado *A alma das favelas* em 18 de março de 1942, no qual defende o desaparecimento das favelas para que elas não comprometessem a cultura arquitetônica do Rio de Janeiro, mas também assinala que os nascidos na favela deveriam ir às escolas criadas por capitalistas e ‘damas da caridade’, e que os moradores devem servir de mão

de obra para as construções que surgissem. Entretanto, pondera e afirma que o desmonte das favelas deveria ser feito à luz do conhecimento de que lá estaria a alma popular. Nas favelas é que se ...

Fermenta a alma da malandragem cívica [...], denominação exata dessa ala crioula que canta e dorme pondo o Brasil nas cordas do violão e nas cadeiras da mulata. Ali jazem os remanescentes desse cruzamento épico da alma nacional. *Dali saí o motivo da estética nacional.* Ali os músicos e literatos vão estilizar o sentimento espontâneo da nacionalidade. Dali explode o cunho autóctone da poesia cantada no Brasil. [Grifos nossos]

Os pintores, por sua vez, elegem alguns elementos dos hábitos típicos dos moradores dos morros para representá-los (Fig. 2), como, por exemplo, a lata d'água e as trouxas de roupas na cabeça das mulheres, a morfologia das habitações e cercados construídos pelos próprios moradores com os materiais aos quais tinham acesso, a figura do malandro, os animais criados soltos que muito se aproxima das representações da ruralidade brasileira daquele período e a cor da pele dos habitantes dos morros. Esses elementos podem ser encontrados repetidamente em vários artistas que pintaram e desenharam a favela carioca.

Figura 2: Morro Santo Antônio, 1938.



Fonte: Revista da Semana, sem autoria.

A expressão de Cândido Portinari nesse contexto não foi diferente. Seguindo a trilha de outros modernistas, o pintor dedicou-se longamente em sua carreira na representação das favelas. Naquele momento, a estética era percebida como nova. E como todo novo, gerava apreensões.

Desde que recebera o Prêmio de Viagem à Europa em 1928, em decorrência da exposição na Escola Nacional de Belas Artes, Portinari havia ficado conhecido no âmbito artístico e intelectual. Um crítico não identificado do Jornal Literário Dom Casmurro vê em Portinari ...

Um renovador seguro e poderoso, que sacudiu a modorra da nossa rotina pictórica e abriu rumos imprevistos à criação plástica no Brasil. [...] No conjunto, em todas as fases, em tudo que o artista expôs, o que há sobretudo a acentuar é a descoberta da terra e do homem brasileiros, o caráter verdadeiramente nacional da pintura desse jovem filho de florentinos nascido e criado no interior paulista, que tão profundamente interpreta a realidade poderosa do nosso ambiente a força lírica de nossa sensibilidade [...].

Em 1946, um crítico de arte francês não identificado destaca a grande expressão nacional de Portinari após sua exposição na Galeria Charpentier em Paris.

Hoje, quando em Paris, como na França, recebemos um artista estrangeiros e sentimos nele a expressão profunda, exata, humana, penetrante de seu povo, quando nele descobrimos um autêntico artista nacional. [...]. Todos os que observam suas telas – tão essencialmente brasileiras – nas quais se reflete de maneira tão intensa a vida do Brasil e o espírito do povo que estimamos, sem conhecer verdadeiramente seus pormenores, todos sentirão que nos achamos em presença de homens que, como nós, trazem valiosa mensagem ao mundo. (MOREIRA, 1974, p. 96 e 97).

No entanto, não podemos ignorar as críticas que eram fervorosamente contrárias à pintura de Portinari. Oswald de Andrade foi um dos ícones a quem Portinari despertou a ira:

[...] Portinari, de fato, representa uma volta à boa tradição da nossa Academia de Belas-Artes. Retoma a seriedade técnica de um Amoedo ou em um Visconti. O seu drama é querer passar daí à posição de criador ou à responsabilidade muito séria de mestre modernista. O máximo que ele pode dar é uma contribuição sentimental à plástica impressionante ou lavada que ensaia. É um bom pintor da terra de Brodóski. Admira-se ainda o lírico e desorganizado *Futebol*, o *Circo* e os negros desmesurados dos cafezais. Além de ser um forte desenhista, é também um fixador de estimas pessoais. [...] Fora daí a sua virtuosidade borboleteia de Braque àqueles incríveis painéis decorativos de bichos que lembram inevitavelmente o sr. Helios Seelinger.

Pois além de discordar da apropriação das favelas pelos escritores, literatos e pintores da época, Oswald de Andrade compreendia a modernidade muito mais num sentido de se abrir para as influências que vinham de fora do país do que como um investimento forte às moléstias brasileiras.

Desde a sua viagem à Europa, Portinari tornou-se cada vez mais decidido em voltar sua temática para o social pois, para ele, era lá que residia a essência e a autenticidade do

Brasil, e era desta forma que seria possível construir uma arte moderna essencialmente brasileira. Assim como outros artistas, Portinari teve a sensibilidade de observar ao olhar atentamente para todos os lugares do Rio de Janeiro e pintar os elementos sociais que marcavam a cultura nacional.

ESPACIALIDADE E TEMPORALIDADE DAS FAVELAS NAS PINTURAS DE CÂNDIDO PORTINARI

Desde quando sua introdução na pintura, Portinari declarou muitas vezes a vontade de pintar sua própria gente, referindo-se às suas raízes rurais e imigrantes, além de toda cultura e povo que o artista considerava ser a essência do Brasil. Entender Portinari como um artista brasileiro que se debruçou, como muitos outros, às temáticas sociais que eram verdadeiras tensões nos campos políticos, intelectuais, urbanos, etc. é fundamental para conseguir enquadrá-lo dentro de marcos históricos importantes que influenciaram substancialmente sua expressão.

Expressão essa que gerou muitas críticas elogiosas e pejorativas ao longo do século XX. Moraes (1970) afirma que Portinari “só poderia mascarar a realidade social do país. A miséria do Nordeste aparece na pintura de Portinari como distanciada da verdadeira realidade brasileira, algo irreal, metafísico, como uma visão.” O monopólio da crítica elogiosa e destrutiva das imagens produzidas por Portinari incomodava alguns críticos da época (FABRIS, 1990). De fato, o artista havia garantido fama nacional e internacional desde a década de 1930. Isso contribuiu inquestionavelmente para a circulação de suas pinturas de paisagens brasileiras pelo mundo, inclusive as de forte cunho social.

Dentre os títulos atribuídos à Portinari ao longo de sua trajetória produtiva, desde a de “pintor oficial”, referindo-se às muitas obras encomendadas pelo governo, a “humanista-sentimental” que retratou fielmente a realidade social brasileira. Essa última é a que predomina até os dias atuais, onde toda obra do artista é elucidada a partir de sua engajada preocupação social. Em artigo para a Revista 365, Carlos Marques (s. d.) cristaliza essa tendência, afirmando que o sucesso ...

[...] não apagou em “Candinho” o tema social. A mágica de seu pincel continuou registrando a alma da gente simples, o trabalhador brasileiro, o homem-terra de mãos calejadas, pés desfigurados. *A vida que retratou com amor é a das favelas*, dos retirantes, da terra brasileira mais sofrida. Com desenho firme e cores sensíveis fixou para sempre essa realidade amarga ao longo de numerosos quadros e murais. Jamais, até morrer, deixou de ser fiel ao seu povo. Poeta da imagem, também a literatura convidou Cândido Portinari, embora sem compromisso. E dos poemas que deixou, um, escrito dois anos antes de sua morte (1962), confirma que viveu até o fim a memória da solidariedade despertada na miséria.

Portinari conseguiu formar um repertório iconográfico que ficou internacionalmente conhecido pelo seu caráter indubitavelmente brasileiro, principalmente no que tange à temática.

Muitos trabalhos que envolvem o surgimento e evolução das favelas cariocas no Rio de Janeiro já foram longamente e muito bem discutidas na Geografia, nos trabalhos sobre a geografia histórica urbana do Rio de Janeiro (ABREU, 1988, 1992, 1994; CAMPOS, 2011; FERNANDES, 2005; MACHADO, 2008), e fora da geografia (MELLO et al., 2012; PERLMAN, 1977; VALLADARES, 2005; ALVITO, 1998) e não é objetivo do trabalho trazer outro inventário que perpassa pelas análises históricas dessa evolução. Entretanto, quando do início da pesquisa, foi realizado o levantamento das obras no acervo iconográfico e documental do Projeto Portinari, percebemos tão logo começamos a analisar as pinturas que dois elementos se destacavam e seriam fundamentais à luz da pesquisa geográfica: os *símbolos* e suas mudanças e significados no *tempo*.

Na análise dos símbolos, buscamos atentar para as características que tentam representar aquele universo da favela, destacando os elementos escolhidos pelo artista para pintar tais espaços. As cores, a densidade, a aglomeração, as formas que representam a morfologia das habitações, etc. Todos elementos foram cuidadosamente analisados dentro da coerência interna do quadro e pensamos que existe uma organização própria do espaço a partir desses elementos em destaque na paisagem carioca.

A contemplação de uma imagem e dos elementos que a constituem dando-lhe forma e significado e são, portanto, um convite a pensar - “constitui um veículo que nos distancia da experiência primitiva e, por isso, pode nos induzir a nos elevarmos em direção a uma posição mais abstrata.” (GOMES, 2013, p. 120). Há, além disso, uma repetição de determinados elementos centrais que caracterizam esses espaços, incluindo outros elementos que induzem o observador à um aspecto mais narrativo, permitindo-lhe observar uma mesma paisagem com características que se mantiveram, em tempos diferentes.

Muito embora compreendamos que a análise espacial (ROSE, 2001) é, sem dúvida, a mais importante para o trabalho, reconhecemos que ela se dá a partir de uma rede complexa de outros elementos formativos da composição espacial da pintura, que serão analisadas nas outras seções.

Pensaremos aqui na espacialidade como um cenário. Como aponta Gomes (2008, p.198),

A palavra cenário tem uma interessante etimologia e uma ainda mais interessante variedade de sentidos em diferentes línguas. *Scaenarium*, em latim, corresponde a ideia de lugar da cena, do teatro, ou o espaço da encenação. A palavra cena deriva de *skênê* em grego, que denominava a parede ou o fundo diante do qual os atores se apresentavam. Em português, na linguagem corrente, a palavra cenário tem como principal sentido indicar o conjunto de elementos onde ocorre uma ação dramática. Nesse sentido, várias vezes, utilizamos essa palavra para denominarmos os elementos que compõem o pano de fundo de uma cena, como um *decór*. Com essa acepção, a palavra cenário passa a designar um arranjo de elementos dentro de um espaço preciso, uma composição, e se aproxima bastante daquilo que na geografia costumamos chamar de paisagem.

Como a ideia de cenário para a Geografia possui uma ideia de narrativa e movimento muito mais abrangente que o conceito de paisagem, optamos por utilizá-lo para fundamentar

a seção da espacialidade das imagens, e não a paisagem em si. Além disso, numa perspectiva metodológica, a ideia de espacialidade nos oferece uma opção mais propícia para a análise.

A análise será feita a partir da ideia de espacialidade, onde Gomes (2013, p. 17) afirma que a espacialidade pode ser empregada como ...

Uma trama locacional associada a um plano, uma superfície ou volume. Espacialidade é o conjunto formado pela disposição física sobre esse plano de tudo que ele contém. Corresponde, assim, ao resultado de um jogo de posições relativas de coisas e/ou fenômenos que se situam, ao mesmo tempo, sobre esse mesmo espaço.

A partir da análise da espacialidade das cenas que conseguimos extrair um dos dados mais relevantes e surpreendentes da pesquisa: a possibilidade de visualizar o processo de ocupação das favelas a partir das pinturas. Baseados no contraste da densidade do espaço, percebemos nas obras que representam as favelas de Portinari três momentos principais, fundamentados em sua mudança estética para produzir imagens do espaço. E essa mudança estética dos três momentos do artista foi um convite para pensar sobre a própria geografia histórica desses lugares.

O primeiro momento estético abrange cerca de 15 anos, tendo seu marco inicial na primeira pintura de favela do artista, *Morro*, de 1933 (Fig. 3), e seu final o ano de 1948, na pintura *Cena de Morro* (Fig. 4). Na primeira fase estética, os espaços entre os casebres ainda são evidentes, pois a ocupação dos morros é relativamente incipiente nesse período. Portinari acabou recorrendo à representação do espaço para conseguir expressar a ocupação territorial das favelas.

Figura 3: Morro, 1933.



Fonte: Acervo do Projeto Portinari

Figura 4: Cena de Morro, 1948.



Fonte: Acervo do Projeto Portinari.

Interessante notar que nas obras, quanto mais na base ou encosta do morro, maior o número de casas, o que sugere a ordem pela qual a favela ocupou os espaços e foi se adensando. No topo do morro, pintado nos últimos planos da obra, a distância entre as casas é maior, o que indica a existência de um número menor de habitações.

Outra observação importante sobre essa primeira fase do pintor é que, muito embora as casas não possuam uma ordem linear quanto ao espaço que ocupam nos morros, sempre há uma via principal ladeada de casebres. Conforme subimos o olhar pelo morro, observamos que não existe uma organização espacial que siga essa linearidade. Para nós, essa informação sugere que, como ainda havia muito espaço disponível para a construção de casas, é possível que não houvesse uma disputa maior sobre qual parte deve ser ocupado, além da insuficiente necessidade de criar ruelas transversas que ajudassem o ordenamento espacial. Essa última observação pode ser notada no segundo momento estético de Portinari de forma muito clara. Na obra *Morro* (Fig. 5), de 1951, um chão de terra que sugere um caminho mais largo é traçado na parte central da composição, onde circulam as pessoas que figuram a cena.

Figura 5: Morro, 1951.



Fonte: Acervo do Projeto Portinari.

Ao lado direito desse caminho central que segue por toda extensão do morro, uma elevação no terreno sugere que há certa suspensão no espaço, onde as casas estão desenhadas e em perspectiva. Ao lado esquerdo da rua principal, observamos uma parte de um casebre no primeiro plano, um espaço vazio de terreno no segundo plano e as construções se adensando a partir do terceiro plano. É relevante pontuar, contudo, que no terreno vazio do segundo plano do canto esquerdo, há uma variação nas cores, que sugerem a existência de pequenos montes de areia ou terra. Isso significa, para nós, que aquele espaço está prestes a ser ocupado pelas construções de novos casebres. Além disso, alguns traços vermelhos em determinados pontos da pintura sugerem a existência de postes de madeira de energia elétrica, representando a modernidade adentrando as favelas.

Esses elementos nos fizeram pensar sobre a construção que Fernando Meirelles fez, em 2002, nas primeiras cenas do filme *Cidade de Deus*. O filme relata a história de um lugar e de como o espaço vai se modificando, refletindo na vida e no comportamento dos personagens. Por este fato em si, caberia um interesse de análise geográfica. Uma das cenas chama atenção em particular: quando um dos personagens centrais da narrativa encontra-se na rua principal da favela, e partir do giro da câmera em torno dele, a paisagem em volta vai se transformando, a morfologia das casas muda, e a ocupação se adensa. Enquanto toda a transformação do espaço está contida em uma pequena sequência de alguns segundos no longa-metragem, em Portinari vimos a mudança espacial a partir da estética do artista ao longo das décadas. A partir da segunda metade da década de

1950, as mudanças são incorporadas com menos sutileza, e há uma enorme transformação estética no artista.

O terceiro momento estético de Portinari para representar os morros acompanha com muita proximidade o período de crescimento exponencial das favelas no espaço urbano do Rio de Janeiro, na década de 1950. Segundo o relatório da Sociedade de Análises Gráficas e Mecanográficas Aplicadas aos Complexos Sociais (SAGMACS), as décadas de 50 e 80 são as que apresentaram maiores índices de aumento e expansão das favelas em números e, também, em habitantes (Quadro 1).

Quadro 1: Evolução das favelas e seus habitantes no Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro: favelas, população total e população favelada			
Ano	Nº de Favelas	População	
		Total (mil/hab.)	Favelada (mil/hab.)
1950	59	2.377	169
1960	147	3.281	355
1970	162	4.251	565
1980	377	5.090	717
1990	537	5.488	962

Fonte: Relatório SAGMACS, Anuário Estatístico da Cidade do Rio de Janeiro e Censo Demográfico do IBGE.

As transformações notadas na estética do artista para representar o espaço são enormes. Além do adensamento das favelas, Portinari estava sendo influenciado pelas referências estéticas do movimento da abstração geométrica. Muito embora o artista tenha dito algumas vezes que a arte se perderia quando o abstracionismo tomasse toda composição do quadro, suas obras tenderam para uma geometrização máxima das formas que influenciou também a própria representação do espaço.

Enquanto nas obras anteriores o espaço era um elemento importante para ser retratado, a partir de 1957 podemos afirmar que o espaço deixa de existir na tela. O que vemos é a supressão total em espaço em detrimento da forma que representa as habitações, uma representação da aglomeração residencial das favelas. Na pintura *Favela* (Fig. 6), de 1957, a ocupação territorial da favela atinge níveis surpreendentes, e o artista traz para a representação um dado que estava evidente na paisagem carioca. A composição se adensa de forma claustrofóbica, e a aglomeração de formas retangulares e quadradas representam a aglomeração das casas, umas em cima das outras, quase como contêineres. É relevante observar como não só as favelas estão mais geométricas, mas as poucas figuras humanas que sugerem estar nas janelas das casas também ganham figuração menos icônica e geometrizzante.

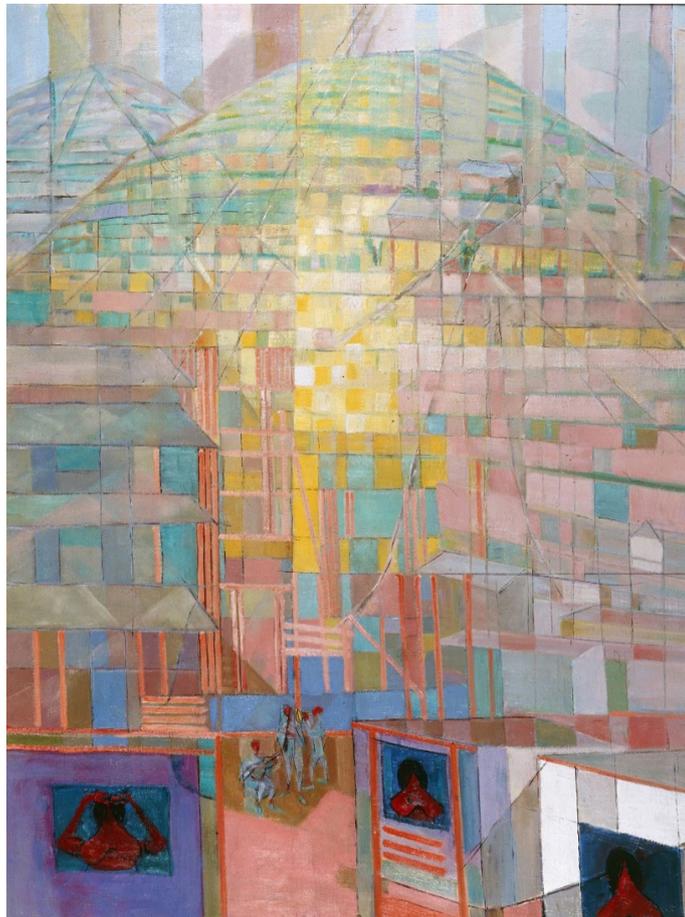
Figura 6: Favela, 1957.



Fonte: Acervo do Projeto Portinari.

A obra *Favela ao Amanhecer* (Fig. 7), demonstra muito claramente, quando analisada em comparação com as pinturas dos outros dois momentos estéticos de Portinari, o eixo do ponto de vista que foi descrito no começo da seção. O que nos apareceu como dado importante para análise foi o jogo de posições que Portinari organizou para o observador atento.

Figura 7: Favela ao Amanhecer, 1960.



Fonte: Acervo do Projeto Portinari

Enquanto nas primeiras pinturas de favela o ponto de vista do espectador está muito inserido no morro, quase como se fosse um dos moradores, as representações do terceiro momento de Portinari estão mais afastadas do morro, podendo observá-lo não como um recorte de um cenário, mas como uma paisagem monumental que compõe o que pode ser visto no Rio de Janeiro.

APONTAMENTOS FINAIS

Essa análise foi bem reveladora nas pinturas de Portinari, pois tomamos ciência do quanto as pinturas podem servir como fonte para a pesquisa em geografia histórica. Para muito além de uma imagem para ilustrar uma cena ou um lugar, podemos extrapolar seus limites e, em conjunto, ter a sensibilidade para perceber os processos aos quais as pinturas de paisagem estão retratando. Por isso a importância da escala temporal na análise espacial da representação pictórica.

O processo de pesquisa foi extenso e buscou explorar, antes de tudo, a riqueza de diálogo que existe a partir de duas áreas do conhecimento muito distintas, mas que ainda inspiram muitas potencialidades quando pensadas juntas: a Geografia e a arte. A execução da pesquisa foi desafiante e dinâmica - na medida em que os desafios são superados, outros olhares para o material de pesquisa são requeridos, levando a transformações ao longo de tempo.

Nossa primeira consideração diz respeito ao nosso objetivo mais específico da pesquisa, que era compreender como era a representação espacial das favelas nas pinturas de Cândido Portinari entre seus anos de produção, 1933 até 1960. De fato, ao observarmos exaustivamente para as imagens, começamos a absorver delas informações que seriam indubitavelmente relevantes para nossas análises e merecem sinalização nas considerações finais. E compreendemos que a observação foi o instrumento fundamental de nossas descobertas.

Percebemos, através dos recursos utilizados, como Portinari conseguiu representar a evolução das favelas no espaço urbano carioca em suas pinturas. E em suas representações, o artista recorreu à elementos muito caros à Geografia: a espacialidade e a ordem das coisas no espaço. A partir dos nossos elementos, foi possível sintetizar a estética do artista em dois momentos maiores e muito específicos: os diferentes graus de iconicidade no que tange à figuração, tendendo quase à abstração.

Não podemos, todavia, assumir categoricamente que esse era o objetivo de Portinari. É bastante provável que o pintor não tivesse noção do crescimento exponencial das favelas nos anos seguintes, que resultariam num aglomerado claustrofóbico de casas umas sobre as outras, tal como suas reproduções a partir da segunda metade de 1950. Mas não podemos, ainda, deixar de assumir a relevância que essas representações têm para análises geográficas e a riqueza de informações que elas nos trouxeram, pois observamos que a mudança da favela trouxe uma mudança estética das representações do artista, e isso se expressou através de todos os elementos que trouxemos para análise.

Finalmente, nosso objetivo mais geral da pesquisa foi o de dar visibilidade para as trocas interdisciplinares ainda incipientes entre a arte e pesquisa em Geografia no Brasil. Observamos a partir de nosso levantamento sobre o estado da arte da temática que os tímidos trabalhos feitos por geógrafos na produção nacional ainda são pequenos em número. E atentamos para as múltiplas possibilidades de diálogo e análises geográficas a partir de objetos artísticos, como a pintura, e a apropriação de metodologias da História da Arte.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Mauricio. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- _____. A cidade e a montanha. In: ABREU, Maurício. (org.). **Natureza e sociedade no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1992. Coleção Biblioteca Carioca.
- _____. Reconstruindo uma história esquecida: origem e expansão inicial das favelas no Rio de Janeiro. **Espaço & Debates**, n 37, p. 34-46, 1994.
- ALMEIDA, Rafael Gonçalves de. **Favelas do Rio de Janeiro: a geografia histórica da invenção de um espaço**. 2016. Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, RJ.
- ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII**. São Paulo: Ed. USP, 1999.
- CALIANDRO, Stefania. A intricação de espaços na arte. In: CAMPOS, Marcelo; BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz. **História da Arte: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2011.
- COSGROVE, Denis. Introduction: landscape, map and vision. In: _____. **Geography & Vision: seeing, imagining and representing the world**. London/New York: I.B. Tauris, 2008.
- FABRIS, Annateresa. **Portinari: pintor social**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- FERNANDES, Fernando Lannes. Os discursos sobre as favelas e os limites ao direito à cidade. **Cidades**, n. 2, p. 37-62, 2005.
- FLORENSKY, Pavel. **La perspective inversée**. Lausanne: Éditions L'Age d'Homme, 1919.
- GOMBRICH, Ernest. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1959.
- GOMES, Paulo Cesar da Costa. Cenários para a geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs). **Espaço e Cultura: Pluralidade Temática**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2008.
- _____. **O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- GOMES, Paulo Cesar da Costa; RIBEIRO, Leticia Parente. A produção de imagens para a pesquisa em Geografia. **Espaço e Cultura**, n. 33, p. 27-42, 2013.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC, 2016.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LIRA, José Tavares Correia. **O urbanismo e o seu outro: raça, cultura e cidade no Brasil (1920-1945)**. R.B. Estudos Urbanos e Regionais nº1/maio, 1999.
- LIRA, Lenice. Percorrer o espaço: a imagem do território na pintura de paisagens. **Espaço e Cultura**, n. 29, p. 55-67, 2011.

- MACHADO, Marcello de Barros Tomé. **A modernidade no Rio de Janeiro**: construção de um cenário para o turismo. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, 2008.
- MANGHANI, Sunil et al. **Images**: a reader. Londres: Sage, 2006.
- MELLO, Marco Antônio da Silva (org). **Favelas Cariocas ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Gramond, 2012.
- MITCHELL, William John Thomas. **Picture Theory**: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: Chicago University Press, 1994.
- MORAES, Fernando. Contradições em Portinari. **Revista GAM**, Rio de Janeiro, v. 15, s/n, 1970.
- MOREIRA, Marcos. **Cândido Portinari**. São Paulo: Ed.USP, 1974.
- NOVAES, André Reyes. Uma geografia visual? Contribuições para o uso das imagens na difusão do conhecimento geográfico. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 30, p. 6-22, 2011.
- _____. Geografia e História da Arte: apontamentos para uma crítica à iconologia. **Espaço e Cultura**, n 33, p. 43-64, 2013.
- PANOFKY, Erwin. **La perspective comme forme symbolique et autres essais**. Paris: Éditions de Minuit, 1975.
- PERLMAN, Janice. **O mito da marginalidade**: favelas e política no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- VALLADARES, Lícia do Prado. **A invenção da favela**: do mito de origem à favela.com. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
- ROSE, Gillian. **Visual Methodologies**: an Introduction to Interpreting Visual Objects. London: Sage, 2001.
- _____. On the need to ask how, exactly, is geography visual? **Antipode**, v. 35, n. 2, p. 212-221, 2003.
- WOODWARD, Kathryn. A identidade e a diferença: uma introdução conceitual. In: HALL, Stuart; _____. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2012.
- ZALUAR, Alba; ALVITO, Marco (org). **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

Data de submissão: 24/08/2017

Data de aceite: 25/11/2017