

**METAMORFOSEANDO, CIDADE E PAISAGEM URBANA NA OBRA
DE GUSTAVO DALL’ARA**

Aline Viana Tomé

Universidade Federal de Juiz de Fora

alinehis@gmail.com

Quando em 18 de março de 1890 Gustavo Giovanni Dall’Ara (1865-1923) aporta em terras brasileiras pela primeira vez, a cidade do Rio de Janeiro passava por imensas transformações. A recente abolição da escravidão completaria dois anos que havia sido proclamada e a recém-nascida república partia para o seu quarto mês de existência. Tomando por base o relato do próprio artista, no porto carioca encontravam-se para recebê-lo, seu amigo “Pitteri”¹, jornalista italiano e futuro secretário da imigração em Roma, juntamente com Henrique Stepple, proprietário do periódico Vida Fluminense.

Não fosse o suficiente, muita coisa ainda havia de se transformar durante a trajetória do jovem artista italiano que viveria no Brasil até sua trágica morte², em 1923. Gustavo Dall’Ara veio ao Rio de Janeiro devido a um convite para trabalhar como redator artístico do periódico “Vida Fluminense”, no entanto, três números após a sua estreia, seu nome desaparece da revista, pressupondo o seu desligamento. Assim, ainda no ano de 1890, Dall’Ara viu-se obrigado a contornar a situação do desemprego precoce. Como artista que era, é de se esperar que a reforma que, em 1890, transformou a Academia Imperial de Belas Artes em Escola Nacional de Belas Artes, pregando ainda a modernização do meio artístico, tenha sido mais um fator de modificação que deveria ser assimilado pelo pintor. Somada às ideias de modernização da capital federal que já eram postas em debate já na última década do século XIX, a reforma urbana realizada por Pereira Passos nos primeiros anos do século XX, dão sentido ainda mais amplo a

¹ Ao que indicam os jornais do período, Pitteri é Vincenzo Francesco Pitteri, ou, em alguns periódicos brasileiros, Vicente Francisco Pitteri.

² Segundo consta no livro biográfico do pintor, Gustavo Dall’Ara teria cometido suicídio no “Asylo-Colônia de Alienados” em Vargem Alegre, Estado do Rio de Janeiro, em 30 de Agosto de 1923, decorrência do diagnóstico de sífilis cerebral já muito avançado. Ver: SIMÕES, 1987.

toda a metamorfose vivida tanto pela cidade, quanto pelo artista. Sua obra é fruto desse momento e forja debates importantes em relação ao contexto em questão.

Muito embora tenhamos conhecimento de sua atuação como desenhista na equipe responsável pelo planejamento da cidade de Belo Horizonte, entre 1893 e 1895 e alguns trabalhos realizados em outras localidades, é ponto pacífico que Dall’Ara tenha residido no Rio de Janeiro na maior parte do tempo.

Quando de sua rápida passagem pelo periódico “Vida Fluminense”, Dall’Ara realizou desenhos e caricaturas, alguns deles tornaram-se fontes de inspiração para suas telas em período posterior. É destacada a produção de retratos realizadas pelo pintor, talvez como modo de prover seu sustento devido à demissão inesperada, muito embora dimensionamos que a maioria das criações desse gênero pictórico se encontre hoje em coleções privadas. Tendo sido com a representação da paisagem urbana que o artista tornou-se mais conhecido entre seus contemporâneos, recebendo o epíteto de “o pintor da cidade” (NOGUEIRA DA SILVA, 1926, p.27).

Seu método “realista”, tão comentado entre seus críticos³, parece fazer menção ao que Camila Dazzi chama atenção como sendo a narrativa “do mundo real, do visível”, não se referindo ao Realismo como movimento artístico (DAZZI, 2011, p. 59). Talvez o caráter realista de sua obra esteja relacionado com a qualidade fotográfica que possui. Assim como em *Casa Persa na Rua do Rosário*, figura 1, em inúmeras outras telas, os flagrantes urbanos e os personagens representados, com seus movimentos ainda em execução, dão a impressão de terem sido retirados de uma fotografia. “Na necessidade de captar o momento e sua verdade, o artista trabalha como se quisesse fixar um flagrante da vida real. Em alguns casos a riqueza dos detalhes beira ao instantâneo fotográfico” (SIMÕES, 1987, p.115).

³ Em relação a sua fortuna crítica, o artista é citado tanto em dicionários de arte estrangeiros, devido a sua produção, quase desconhecida, anterior a sua vinda para o Brasil, como em publicações dos críticos brasileiros mais perspicazes de sua época e/ou posteriores a sua produção. Tais como Gonzaga Duque, Laudelino Freire, M. Nogueira da Silva, José Maria dos Reis Júnior, Quirino da Silva e Jean Boghici. Além de possuir diversos excertos de jornais, como *Jornal do Brasil* e *Jornal do Comércio*, que dizem respeito a sua vida e obra.

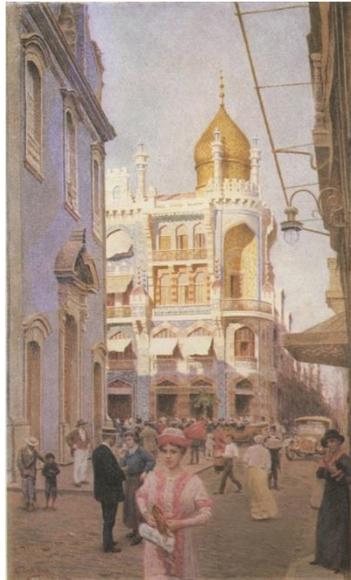


Figura 1: Gustavo Dall'Ara, *A Casa Persa na Rua do Rosário*, 1914. Óleo sobre tela, 75,5 x 47 cm. Coleção Hecilda e Sergio Fadel.

Em seu livro, “Pequenos estudos sobre Arte”, M. Nogueira da Silva (1926) dedica um capítulo ao pintor, neste, o autor se debruça a entender as representações produzidas por Dall’Ara. Diferencia a pintura de paisagem da pintura do urbanismo (ou pintura das cidades). Segundo Nogueira da Silva (1926, p.29),

a paisagem dispensa a colaboração da vida humana , não cuida do drama cotidiano da existencia, não lhe interessa o exotico dos ajuntamentos polychromaticos de homens, vehiculos de toda especie, gente apressada, aspectos de ruas, *gares*, sahidas de theatros. O urbanismo é isso. O pintor das cidades vae procurar, no banalismo da existencia de todos os dias, no prosaismo egoistico da vida das ruas e das praças, a alma da cidade, interpretando na téla a sua feição característica, dando a cada logar a sua propria physionomia, não a sua physionomia estatica, mas a sua physionomia dinamica.

Mais adiante, no mesmo capítulo, Nogueira da Silva atribui a Dall’Ara a alcunha de “o pintor da cidade”. Embora o livro tenha sido publicado em 1926, três anos após o falecimento do pintor, o texto original foi publicado pela primeira vez em 1918, em jornal. Dessa forma, ainda em vida o artista gozou de sua fama enquanto especialista em representação da cidade do Rio de Janeiro, devido sua *expertise* na paisagem animada, sendo sua predileção a representação de ruas, logradouros, cantos e arrabaldes do Rio de

Janeiro (FREIRE, 1915). Moisés Nogueira da Silva concebe que “entre nós, na pintura brasileira, só há um nome, um artista que, como seus predecessores franceses, ingleses, norte-americanos, *s’applique à pénétrer la beauté et la poesie* da paisagem própria da nossa *urbs*. É Gustavo Dall’Ara” (NOGUEIRA DA SILVA, 1926, p.33).

As metamorfoses vividas pela cidade encontram-se presentes nas narrativas realizadas por Gustavo Dall’Ara, algumas de maneira mais explícita, como quando o pintor evidencia o lento desaparecimento das carruagens de duas rodas, em sua obra *O Último Tilbury*, de 1918, ou até mesmo através do destaque dado ao Morro do Castelo momentos antes de sua total destruição, em *Forte do Morro do Castelo*, de 1922. Mas as disputas entre a tradição e a modernidade imposta pelo poder público no entresséculos XIX/XX também encontram-se presentes em sua paleta.

Representações da cena cotidiana no novo Rio de Janeiro em telas como *Uma rua no centro do Rio de Janeiro* (1899), *Casa Persa na Rua do Rosário* (1914), *Ronda da Favela* (1923) e *Favela* (1917) de Dall’Ara indicam que a cidade moderna, como pensava Baudelaire, é uma cidade de conflitos entre tradição e inovação, mas onde também se encontra a precariedade social. Dall’Ara é o cronista visual da modernidade do Rio de Janeiro, com registro dos paradigmas de embelezamento, higiene, conforto e urbanidade. (HERKENHOFF, 2009, p.190)

Com o advento da República o ideal de modernidade ganha mais espaço na sociedade carioca, acompanhado pelo discurso sanitarista. No entanto, percebemos que juntos, esses ideais vão causar uma crise habitacional sem precedentes na história do Rio de Janeiro.

Por um lado, o crescimento demográfico atingiu taxas muito elevadas [...]; por outro, o ritmo de construção de novas moradias não só não acompanhou a velocidade do crescimento populacional como, para piorar a situação, deu-se início, na mesma época, e em nome da higiene pública, a uma política deliberada de destruição das habitações coletivas da cidade, que servia de moradia a grande número de pessoas. (ABREU, 1992, p.89)

O combate aos cortiços que proliferavam na região central da cidade, também a mais valorizada, teve início com a intervenção da administração Barata Ribeiro, em 1893, que declarou verdadeira guerra às habitações coletivas, gerando um sem número de indivíduos, a partir de então, sem teto. Soma-se a isso o ideal de modernização tão caro à elite carioca do início do século XX, que vê na reforma realizada pelo prefeito Pereira Passos uma maneira de se atualizar ao que há de mais moderno. Tal reforma atrai mão-de-obra de outras localidades, aumentando a carência de locais de moradia. “O programa de obras públicas [...] significou a abertura de novas frentes de trabalho

para a crescente população, mas, por outro lado, o movimento do bota-abaiixo acirrou a crise habitacional.” (DAMAZIO, 1996, p.46).

Por esse viés, percebemos o momento reformista peculiarmente excludente, pois nega, pelo menos em tese, à parcela mais empobrecida da população o acesso à região central da capital no que diz respeito à moradia. Aos excluídos dos planos do poder público, “só lhes cabia arrebanhar suas famílias, juntar os poucos bens que possuíam e desaparecer de cena.” (SEVCENKO, 1998, p.23). Com o aumento da demanda por local de moradia, houve aumento substancial nos valores dos aluguéis e, segundo Sylvia Damazio, os jornais da época salientavam “a escassez de moradia e os aluguéis despropositados que chegavam a tal ponto que os morros da Favela e de Santo Antônio abrigavam não só ‘vadios, ratoneiros, turbulentos e fascínoras’, mas também ‘homens trabalhadores’” (1996, p.61).

Nota-se que o desenvolvimento econômico vivido pelo Rio de Janeiro nos anos 1900, ao mesmo tempo que possibilitou o saneamento e urbanização da capital, no que tange a região central, bem como a construção e o aparelhamento dos portos e a construção de ferrovias, também proporcionou o aumento populacional.

Atraindo grande quantidade de força de trabalho, e não oferecendo opções de residência legalizada na cidade, era inevitável que o Rio de Janeiro visse surgir, a partir de então, uma nova forma de habitação que, pela precariedade de sua construção, e pelo desafio que representava ao controle urbanístico, constituiu-se em verdadeira negação da estética de modernidade que se procurava dar à cidade. Esta forma de habitação foi a favela. (ABREU, 1992, p.90)

Desde então as favelas são vistas como uma continuidade do perigo e da problemática que era relacionada aos cortiços num período anterior, sendo estes agora vistos pelos homens públicos e gestores da capital como “‘coisa do passado’, de importância menor para o higienismo” (VALLADARES, 2005, p. 28).

Embora a Reforma Passos não tenha sido a criadora do fenômeno das favelas, não há dúvidas que a sua execução consumou o estabelecimento dos menos favorecidos nas localidades dos morros. A princípio, como evidencia Maurício Abreu, o Morro de Santo Antônio e o da Providência são os precursores do fenômeno da favela, tendo sido esse último, por muito tempo, denominado de a Favela⁴. Somente “a partir da década de

⁴ Segundo o mesmo autor, durante toda década de 1910 a palavra favela sempre esteve escrita com F maiúsculo, remetendo a nome próprio, fazendo referência direta ao Morro da Providência.

1920, e em função da sua enorme difusão pelo espaço urbano, o termo favela se generalizou.” (ABREU, 1994, p.40). Considerando que as duas localidades se encontram geograficamente na região central da urbe, notamos que os planos para a construção de uma vizinhança homogênea fora frustrado, uma vez que o poder público não conseguiu eliminar os aglomerados populares do centro da capital federal.

A periferia não se refere apenas à localização distante. Ganha também um certo sentido de metáfora ao ser identificada como sinônimo de exclusão, de precárias condições de vida. Nesse sentido, a periferia pode ganhar foros de ubiquidade como acontece com as favelas do Rio de Janeiro. Esta ubiquidade, para qual o sítio da cidade muito contribui, está associada à proximidade de mercados locais de trabalho” (ABREU, 1992, p.32)

Sendo Gustavo Dall’Ara um cronista visual da modernidade do Rio de Janeiro, nas palavras de Herkenhoff, a precariedade social revela-se na produção da paisagem urbana do pintor de forma consistente. A esse respeito, temos como obra exemplar *Tarefa Pesada*, de 1913.

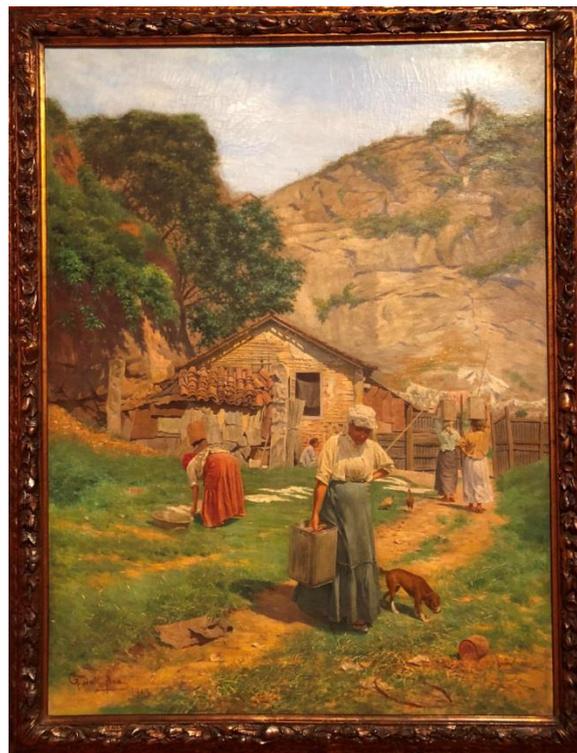


Figura 2: Gustavo Dall'Ara, *Tarefa Pesada*, 1913. Óleo sobre tela, 120x90 cm. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

A visualidade de um dia de trabalho nos salta aos olhos na tela que foi exposta nas Exposições Gerais de Belas Artes (EGBA) de 1913, tendo sido premiada com a Grande Medalha de Prata. Buscando entender melhor a realização de uma narrativa que,

ao que tudo indica, parece se passar num morro carioca levantaremos três questões na tentativa de elucidar o caminho trilhado por Gustavo Dall'Ara na produção de sua Tarefa Pesada: qual sua motivação?; como realizou a pintura?; e por que a tela foi premiada?

Desde que se casou com Maria Carolina Coelho, a quem chamava de Nenê, em 1893, Dall'Ara residia no distante arrabalde do Engenho Novo⁵ (SIMÕES, 1986, p.24), antes desta data não temos informações sobre residência do pintor.⁶ Até o ano de 1905, quando um polêmico incêndio destrói a casa em que o casal habitava, todas as referências de endereço conduzem ao longínquo bairro de São Francisco Xavier.

Em 05 de junho de 1905 um incêndio toma conta da casa do pintor. Como Dall'Ara morava em local distante, a ajuda dos bombeiros demorou chegar e, quando chegou, a água não tinha pressão suficiente para apagar as chamas. A reportagem da *Gazeta de Notícias*, do dia 07 de junho do mesmo ano, divulga o ocorrido esclarecendo que Gustavo Dall'Ara conseguiu salvar do furor do fogo alguns de seus quadros "que compõe a sua valiosa galeria", salvando-se apenas com a roupa do corpo. No entanto, relata que foram levantadas fortes suspeitas sobre o pintor⁷. De modo geral, a notícia sinaliza que Dall'Ara foi detido para averiguações pois é possível que o mesmo tenha colocado fogo na própria casa para receber o valor do seguro. Ao todo, constam seis reportagens sobre o assunto, das quais cinco apontam o incêndio como motivação para o recebimento do seguro que Dall'Ara havia realizado apenas uma semana antes do ocorrido.

O fato é singular! Menos pelas obras levadas pelo fogo, mais pelas luzes que lança sobre a vida do artista. Com o incêndio tomamos conhecimento de um pintor que vivia de encomendas, na ausência destas, se viu pressionado a queimar sua própria

⁵ O registro de casamento indica a localidade da Rua doutor Garnier, nº 45, como sendo parte do bairro Engenho Novo, em outros registros, encontramos a mesma localidade tendo lugar junto ao bairro de São Francisco Xavier.

⁶ No ato do matrimônio o endereço da residência informada pelo noivo é o mesmo que após o casamento serviria de habitação para o casal. No entanto, registros posteriores de jornais citam o mesmo imóvel como sendo propriedade de Antônio Joaquim Coelho, sogro de Dall'Ara. Fato que obscurece maiores informações sobre sua residência anterior ao matrimônio, uma vez que o endereço dado ao cartório tanto pode ser relacionado à falta de endereço fixo do pintor, quanto a um possível acolhimento por parte de Antônio Joaquim Coelho a Dall'Ara.

⁷ Jornais como *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil* também relataram o acontecido, acompanhando de perto o desdobramento do processo no qual, ao que tudo leva a crer, Dall'Ara foi detido por tempo indeterminado, mas após apelação foi libertado. Fonte: Hemeroteca Digital.

residência⁸ na esperança de que o seguro feito dias antes oferecesse à sua família uma maneira de sobreviver por mais algum tempo até a próxima encomenda.

Aparentemente as coisas não saíram como planejadas e, a partir de então, temos notícias de mais quatro locais de moradia do pintor, através dos catálogos das EGBA (LEVY, 2003). Tendo passado pela Lapa e por São José até chegar, em 1910, à Rua do Rosário, nº 131, coincidentemente, mesmo endereço da Galeria Jorge. Fato que nos permite inferir um possível auxílio por parte do famoso galerista Jorge de Souza Freitas ao pintor. Ajuda que pode ter sido pequena, talvez um empréstimo de endereço como ponto de referência, ou essencial, um local para residir enquanto não podia ter outro. Sendo a segunda opção a mais provável, uma vez que a próxima referência de moradia do pintor é à Rua Doutor Rego Barros, nº 65, no Santo Cristo, ou seja, no Morro da Providência, a Favela. Assim, entendemos que a soma do já citado déficit habitacional, que eleva substancialmente o preço dos aluguéis no início do século, aos infortúnios vividos pelo pintor, coloca-o residindo com a família na entrada do morro da Favela no ano de 1910.

Um estudo minucioso sobre a produção dallariana revela que a realização de muitas de suas obras estão intimamente relacionadas com os locais de sua moradia. Dessa maneira, mesmo que existam telas do pintor que remetam à temática da favela antes de sua mudança para o Morro da Providência, a partir de 1910 elas se tornam mais recorrentes. O que torna *Tarefa Pesada*, realizada em 1913, um bom exemplo de como a vivência do pintor no local pode ser considerada um aspecto motivador para a realização da representação do morro da Favela.

Na representação de um luminoso dia de trabalho, cinco personagens femininas, visivelmente tipos italianos, mostram-se em plena atividade. Combinada com uma diversidade de destroços de madeira, retalhos de latões, pedaços irregulares de telhas e já carcomida pelo tempo, uma rústica construção ao fundo disputa lugar com uma imponente pedreira. A vegetação tropical, o gramado rarefeito, devido ao vaivém ininterrupto das trabalhadoras, bem como os animais e os objetos jogados pelo chão

⁸ Segundo aponta notícia do *Jornal do Brasil* do dia 10/06/1905, a casa fazia parte do espólio do sogro do artista, narra que o cunhado de Dall'Ara viu grande dificuldade em liquidar o inventário de seu pai, porque encontrava sempre algum subterfúgio por parte de Dall'Ara. Após imensa protelação decidiu-se que o imóvel seria levado à praça.

trazem variedade à cena. Em primeiro plano uma lavadeira carrega um pesado latão de água que, ao se movimentar, agita o líquido em seu interior.

Muito embora o nome da obra não diga respeito à sua localização, a narrativa nos remete a um local empobrecido e afastado da então moderna região central. O relevo e os animais dão aspecto ruralizado à tela. E, quando colocada ao lado de outras representações do pintor que fazem referência à favela, percebemos a unidade narrativa.



Figura 3: Gustavo Dall'Ara, *Favela*, 1917. Óleo sobre tela, 60 x 93,5 cm. Coleção Particular.



Figura 4: Gustavo Dall'Ara, *Subindo a favela*, 1913. Re

O relato de Benjamin Costallat (1995 apud VALLADARES, 2005, p. 31) na ocasião de sua visita à Favela, em 1924, torna ainda mais próxima a narrativa realizada por Dall'Ara: “é um caminho de cabras. Não se anda, gravita-se.[...] O maior perigo que eu encontrei na Favella foi o risco, a cada passo, de despencar-me de lá de cima pela pedreira ou pelo morro abaixo.”⁹

Em *Tarefa Pesada* é curioso notar o protagonismo dado à representação do tipo da lavadeira italiana por Dall'Ara, pois embora saibamos da existência de aglomerados urbanos, com as mesmas características da Favela, habitados por imigrantes portugueses, espanhóis e italianos, contemporâneos à formação da mesma, na localidade da Quinta do Caju e em Botafogo (VALLADARES, 2005, p.26), é interessante a persistência deste tipo de personagem nas representações de favela realizadas pelo artista.

⁹ Grifo da autora.

Numa sociedade pós-escravocrata em que nitidamente os negros foram excluídos do mercado de trabalho, cruelmente substituídos pela mão de obra imigrante, e do direito à posse da terra, é de se esperar que grande parcela dessa população procure uma forma de habitação nas favelas, devido à sua proximidade à região central, onde ainda era possível encontrar trabalhos ocasionais.

Lamentavelmente, há ausência de dados sobre a composição racial das favelas no início do século XX, segundo aponta Lícia Valladares (2005), o primeiro recenseamento dos morros do Rio de Janeiro foi realizado apenas na década de 1940 e nele aparecem os mestiços ou pardos representando 36% da população, seguido pelos negros, que compõe 35%, e, por último, os brancos, com 29%.

A existência das teorias de branqueamento na sociedade brasileira, que tem seu ponto máximo nas artes, na representação de Modesto Brocos, *A Redenção de Cã*¹⁰, prova que parte significativa da população do período era negra e/ou mestiça. Assim, era de se esperar que a parcela negra dos cidadãos cariocas estivesse presente nas narrativas cotidianas do “pintor da cidade”, que, supostamente, buscava “a alma da cidade, interpretando na tela a sua feição característica” (NOGUEIRA DA SILVA, 1926, p.29).

Num contexto mais amplo da produção do pintor foi possível catalogar, até o presente momento, 72 telas nitidamente referentes à temática da vida urbana, em que existem personagens representados. Em muitas delas encontramos a representação do trabalho duro, desgaste. Por vezes, com características de denúncia social. Neste conjunto, em apenas seis são apresentados personagens negros, no entanto, eles não protagonizam a cena. Restando apenas uma tela em que um personagem nitidamente negro encontra-se retratado enquanto protagonista da cena. Na obra, figura 5, o jovem negro encontra-se sozinho, isolado em meio à vegetação e seu barraco toscamente construído.

¹⁰ Para *Redenção de Cã*: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Redem%C3%A7%C3%A3o_de_Cam



Figura 5: Gustavo Dall'Ara, *Favela*, sem data. Óleo sobre cartão, 25 x 30 cm. Acervo da Pinacoteca de São Paulo.

Refletindo acerca dos possíveis motivos da escassez representativa de parcela tão expressiva da população brasileira na obra de Gustavo Dall'Ara, apontamos três possíveis hipóteses, umas mais fortes que as outras. Primeiramente, seria possível que o artista tivesse o propósito particular de excluir os negros e mestiços de cena e o fizesse de forma consciente? Talvez. Em segundo lugar, quando nos deparamos com a ideologia do branqueamento da população, tão recorrente no início do período republicano, notamos a importância da demanda do mercado artístico da época. Num momento em que as pinturas à óleo, de um modo geral, tiveram seus tamanhos reduzidos para que pudessem fazer parte da decoração das casas burguesas, é possível que a prerrogativa do gosto burguês faça diferença no que é ou não representado. Ainda mais quando temos um artista ávido por encomendas, responsáveis pelo seu sustento. Por último, elencamos o caráter idealizado da obra dallariana, tão citado entre seus críticos. Em alguns textos encontramos menção à “luz mediterrânea de seu país de origem” (AYALA apud SIMÕES, 1986, p.129), que nos permite perceber o caráter nostálgico que em muitos casos sua obra possui. Talvez, os tipos italianos, bem como as diversas representações de colonos sejam aspectos de sua saudade reprimida da terra natal.

Paradoxalmente, embora existisse nas primeiras décadas do século XX toda uma política de combate às favelas realizado pelo poder público, onde as mesmas são entendidas como pertencentes “ao mundo antigo, bárbaro, do qual é preciso distanciar-se para alcançar a civilização” (VALLADARES, 2005, p.36), *Tarefa Pesada* recebe a

segunda maior honraria nas Exposições Gerais de Belas Artes, sendo premiada com a grande medalha de prata.

Premiações como esta lançam por terra o discurso, como o de Maurício Abreu, de que foi com a eclosão do movimento modernista que inicia-se no mundo das artes valorização das representações relativas à favela

Resultado desse movimento, as ‘temáticas nativas’, as ‘estéticas brasileiras’ passaram a ser valorizadas e é nesse contexto que a imagem da favela passa então por um processo de transformação. Onde antes só havia feiura e pobreza, passa-se agora a ver também beleza e lirismo. Onde antes só habitavam marginais e proletários, descobre-se agora que também havia poetas e musas¹¹ (1994, p.42)

Embora a representação possua qualidade pictural inconteste, não deixa de ser curioso que sua temática tenha sido favorita em relação às demais obras expostas no certame artístico daquele ano. Talvez a observação lançada por Lícia Valladares esclareça melhor a questão, segundo ela a favela era

‘Um outro mundo’, muito mais próximo da roça, do sertão, ‘longe da cidade’, onde só se poderia chegar através da ‘ponte’ construída pelo repórter ou cronista, levando o leitor até o alto do morro que ele, membro da classe média ou da elite, não ousava subir.

Provavelmente a narrativa de Dall’Ara sobre as tarefas pesadas executadas no morro, tenham sido a ponte necessária para a apreciação da beleza, que ele, tantas vezes criticado pelo caráter documental de sua obra, soube trazer à público com certa dose de idealização.

São muitas as metamorfoses vividas pelo Rio de Janeiro no entresséculos XIX/XX, muitas outras são as experimentadas por Gustavo Dall’Ara. Possivelmente ao desembarcar em terras brasileiras em 1890 ele não tivesse ideia das reviravoltas que sua vida daria. Enfrenta o desemprego inicial, casa-se, vive infortúnios, mas não deixa de perceber o Rio de Janeiro que cresce ao seu redor. Termina sua vida sabendo-se “o pintor da cidade” que o acolheu. Ao Rio, muitas outras transformações aconteceriam, mas tem a urbe em Dall’Ara, um inconteste lugar de memória do que um dia veio a ser.

Referências:

¹¹ Grifo da autora.

ABREU, Maurício de Almeida. A cidade a montanha e a floresta. *In*: ABREU, Maurício de Almeida [et. al.]. *Natureza e Sociedade no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1992.

_____. Reconstruindo uma história esquecida: origem e expansão inicial das favelas do Rio. *Espaço e Debates*, São Paulo, v.14, n.37, p.34-46, 1994.

DAMAZIO, Sylvia F. *Retrato Social do Rio de Janeiro na virada do século*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

DAZZI, Camila. *Pôr em prática a reforma da antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890*. 2011. Tese (Doutorado em História e Crítica de Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ.

FREIRE, Laudelino. *Galeria histórica dos pintores no Brasil*. Rio de Janeiro: Liga Maritima Brasileira, 1915.

HERKENHOFF, Paulo. Rio de Janeiro: a paisagem da modernidade Brasileira. *In*: VASQUEZ, Pedro Afonso [et.al.] *5 visões do Rio na Coleção Fadel*. Edições Fadel: Rio de Janeiro, 2009.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Período Republicano. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2003.

NOGUEIRA DA SILVA, M. *Pequenos estudos sobre arte: pintura, escultura*. Editora Brasileira Lux: Rio de Janeiro, 1926.

SEVCENKO, Nicolau (org). *História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SIMÕES, Ronaldo do Valle; QUINTELLA, Sandra; COSENTINO, Umberto. *Gustavo Dall’Ara 1865-1923*. Rio de Janeiro: Livraria Winston Ed. Ltda., 1986.

VALLADARES, Licia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.