

O registro dos limites da cidade: imagens da várzea do Carmo no século XIX

Maria Luiza Ferreira de Oliveira*

Doutora em História Social pela FFLCH-USP

*Ao meu pai Sérgio dos Santos de Oliveira

Observando as pinturas e aquarelas que retrataram a cidade de São Paulo no século XIX, percebe-se que a região da várzea do Carmo foi um local singularizado. Artistas que passaram pela cidade nas primeiras décadas do século, bem como outros atuantes a partir de 1870, deixaram imagens da Rua do Carmo, do Tamanduateí, das lavadeiras, da estrada rasgando a planície, do convento, da cidade na colina. Foram produzidas vistas do alto do Convento do Carmo, com a planície ao fundo. Ou de baixo para cima, com a cidade ao fundo. Se adicionarmos à região da várzea do Carmo, que inclui o convento e a saída para o Rio de Janeiro, as outras saídas e limites urbanos, junto ao rio Tietê e ao Anhangabaú, teremos nomeado a maioria dos temas da iconografia paulistana, em suas pinturas e aquarelas.

Nas vistas panorâmicas, São Paulo foi representada a partir de seus caminhos e rios, sobretudo a partir da estrada para o Rio de Janeiro, tendo a várzea do Carmo em primeiro plano. Nas paisagens e vistas simples, o entorno das pontes foi tema recorrente. Há muito poucas imagens da região central da cidade, de suas diversas ruas, do casario, do comércio, de pessoas. Quando há, não escapam à representação da Praça da Sé, do Colégio dos Jesuítas, ou do Palácio do Governo.

Ao lado das vistas da cidade tomadas do entorno, o registro do tropeiro foi outro tema importante. Chamaram a atenção os chapéus de aba larga com seu peculiar sistema de amarração, os ponchos, os animais e os ranchos. As mulheres eram, em geral, retratadas com um cesto de roupa na cabeça, ou com um tabuleiro. Quase não aparecem escravos. São Paulo surge como a cidade das várzeas, das lavadeiras e dos tropeiros.

1. Paulo Berger. *Pinturas e pintores do Rio antigo*. Rio de Janeiro, 1990.

2. Gilberto Ferrez. *O Brasil de Hildebrandt*, Rio de Janeiro, [19-?].

3. Conferir, por exemplo, a aquarela "Mercado perto da praia atrás do Trapiche da alfândega". In: BELUZZO, Ana Maria. *O Brasil dos viajantes, a construção da Paisagem*. São Paulo, 1994. p. 35.

4. Valéria Salgueiro de Souza. *Gosto, sensibilidade e objetividade na representação da paisagem urbana nos álbuns ilustrados pelos viajantes europeus*: Buenos Aires, Rio de Janeiro e México (1820-1852). 1995. p. 312-316. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

5. Os autores nos quais Valéria se apóia nesses argumentos: E. D. H. Johnson, "Victorian artists and the urban millieu", Alex Potts "Picturing the modern metropolis: images of London in the 19th century", Arscott "The partial view: the visual representation of the early 19th century industrial city", Nadel e Schwarzbach "Victorian artists and the city". Valéria Souza, p. 314.

6. Ann Bermingham. *Landscape and Ideology, the English rustic tradition, 1740-1860*. University of California Press, 1986. p. 11-12, 69.

7. Apud Tadeu Chiarelli. *Um jeca nos vernissages*: Monteiro Lobato e o desejo de uma Arte Nacional no Brasil (1850-1919).

Especialistas foram unânimes em comentar a pobreza da iconografia paulistana em comparação com outras vilas e cidades do País, sobretudo com o Rio de Janeiro, mas também com Recife e Salvador. Recife e Rio de Janeiro tiveram álbuns inteiros produzidos só sobre a cidade, o que viria a ocorrer com São Paulo apenas posteriormente, com a fotografia.

Também o Rio de Janeiro foi muito retratado por seu entorno, como podemos observar, por exemplo, nas imagens reunidas por Paulo Berger¹, em que a presença do mar é uma constante, em vistas da baía e da Glória, ou em cenas compostas, plácidas, nas quais o aspecto semi-rural da cidade era ressaltado. As cenas de rua são principalmente de Debret. De qualquer modo, há diversas imagens urbanas do Rio de Janeiro, e é interessante notar a diferença da percepção expressa por Hildebrandt quando se ocupou de São Paulo ou do Rio². Na capital do Império, registrou os escravos nas ruas, em volta do chafariz, vendendo quitandas, mostrando uma cidade desordenada, em São Paulo limitou-se aos arredores, ao registro das pequenas pontes, das palhoças na beirada do rio. Ender também fez registros de natureza diferenciada no Rio de Janeiro e em São Paulo, tendo apreendido aspectos urbanos no Rio, seja na movimentação na rua, ou no detalhe das fachadas³, da mesma forma que o viajante alemão Rugendas. Também do Recife há diversas cenas urbanas, registrando o casario, a rua do mercado, a região do porto, e inclusive algumas mostrando a movimentação na rua. Como exemplo, podemos citar os trabalhos de F. Krauss e Emil Bauch, Luís Schlappriz e F. H. Carl, e Augustus Earle.

Em estudo sobre a linguagem das vistas urbanas em álbuns ilustrados de Buenos Aires, da Cidade do México e do Rio de Janeiro, Valéria de Souza⁴ observa que, nos oito álbuns estudados, o núcleo urbano era em geral retratado ao fundo, em segundo plano. Ela discute as razões de a representação urbana no século XIX, na pintura, ter sido tão rural, considerando-se que um grande número de publicações ilustradas com vistas de Londres já existia no início do século XIX, época de profundas transformações urbanas. As vistas ou registravam o que sobrevivia do século XVIII ou mostravam de modo laudatório as conquistas do progresso, deixando de revelar sinais da contradição social, da desordem do espaço urbano, ou de multidão. O que se enfatizava era a ordem, a arquitetura, ou cenas pitorescas, com rios, campos no primeiro plano, animais soltos, numa "recusa ao urbano como objeto"⁵.

Ann Bermingham, em estudo sobre a época de ouro do paisagismo inglês, entre 1740 e 1860, investiga o surgimento da imagem do campo idealizada, rústica, na época de intensificação dos cercamentos e da Revolução Agrícola, quando o campo sofria um processo de intensa e irreversível transformação⁶. A contradição entre o que ocorria na realidade social e na sua representação é o centro de seu interesse. Nessa época, os ingleses viram sua paisagem como um objeto estético e cultural. Para Bermingham, o pitoresco era ao mesmo tempo o refúgio da revolução agrícola e uma resposta a alguns de seus efeitos como a pobreza e a miséria.

No Brasil, a paisagem acabou se firmando como gênero no decorrer do século XIX, período em que ia ganhando prestígio. Felix Ferreira, em 1885, observou que "as pinturas históricas de batalhas vão decaindo do gosto do público, e os quadros de gênero e de paisagem vão subindo de apreço [...]"⁷.

Iniciaremos esta análise com um comentário de algumas imagens da região da várzea. Que cidade aparece a partir do foco escolhido? E por que, já na

virada do século, a região continuou sendo explorada pela pintura, quando a fotografia está retratando o centro urbano e os cartões postais veiculam imagens variadas da cidade? Interessa investigar os sentidos de que se reveste a cidade em suas representações. Além de a várzea do Carmo ter sido tema recorrente na pintura, foi local onde se expressaram tensões do processo de urbanização da cidade, já que, durante todo o século XIX, administradores, engenheiros, médicos, higienistas e jornalistas se ocuparam da questão da várzea, e veicularam imagens da região.

Estabelecemos como ponto de partida uma litografia de 1875, de autoria do francês Jules Martin⁸. Mas, antes, comentaremos duas imagens do início do século, de Pallière (FIGURA 1) e de Debret (FIGURA 2), apenas para termos em mente configurações anteriores. A região da várzea já vinha sendo destacada desde o início do século, e praticamente todos que retrataram a cidade deixaram registros desse ângulo.

Pallière, em 1821, mostrou em sua aquarela a vista da cidade a partir da colina, de costas para o rio. Vê-se que a região do rio só se integra à cidade através das lavadeiras. Não aparecem plantações, atividade comum às várzeas, nem jardins, ou algo que denotasse ser a região lugar de passeio, de pesca ou de produção de qualquer espécie. A água mostra-se espalhada, solta, sem caráter organizado, e há uma nítida ruptura na forma de representação da “área urbana” para a “área do rio”. É uma imagem que se faz pitoresca: a presença das lavadeiras, a desarrumação geral. Os dois desenhos que o autor produziu da várzea, que supostamente formariam o mesmo panorama⁹ parcial, são os únicos registros de Pallière sobre a cidade. Também retrataram a cidade, com a várzea em primeiro plano, outros artistas, como Thomas Ender, Edmund Pink, Burchell, Pissis, Hildebrandt e Debret¹⁰.

Debret, em sua “Entrada de São Paulo pelo caminho do Rio de Janeiro, Convento dos Carmelitas”, de 1827, está olhando de cima para baixo, da colina para a planície, da cidade para o entorno. A presença da natureza também aqui é grande, apesar de o convento, desenhado com sua fachada completa, atrair o olhar do espectador. O convento tem uma certa imponência, mas o elemento arquitetônico, a construção, está representada de lado, em segundo plano. Ainda comparando com o trabalho anterior, neste caso não parece haver a mesma preocupação com a minúcia na descrição da paisagem, do entorno, do convento; o espaço parece ser mais um pretexto para descrever uma cena, os tropeiros chegando e saindo.

O centro da aquarela é destinado à estrada com os cavaleiros, dando a idéia de dinâmica e de dispersão de locais de destino na cidade. A imagem da cidade ganha certo caráter rural. A várzea aparece nitidamente em segundo plano, cheia de braços de água, ao fundo. Na várzea não há nada, é só o espaço da água. Nesta aquarela, a várzea se configura como um espaço menos desligado da cidade. O convento está de frente para o entorno, as áreas não são nitidamente demarcadas, não se vêem muros, a casinha branca lá do fundo faz eco e reverbera com as casinhas brancas da estrada. O entorno contagia a frente, o terreno em volta do convento é de terra, a cidade aparece ruralizada. Debret pintou outras aquarelas em sua permanência em São Paulo, mas nada daquela concentração nas atividades dos negros pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Em Debret, ressalta a indiferenciação entre o urbano e a natureza¹¹.

Passaram-se 48 anos de intervalo entre a imagem de Debret e a litografia de Jules Martin, “Vista Geral da Imperial Cidade de São Paulo”, de cerca de 1875¹²

1989. f.88-89. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

8. Ver reproduções.

9. O panorama e o panorama parcial foram uma forma padrão recorrente para o registro de cidades no século XIX, não só pelos viajantes, mas pelos artistas que participavam dos famosos espetáculos promovidos nas praças centrais de Londres e Paris. O panorama proporcionava uma visão do todo, e como observou Ana Beluzzo, “data da época em que a cidade explode e escapa à visibilidade” (p. 50, op. cit.). A forma panorâmica expressava o desejo de uma visão abrangente, dominante, e na arte resultava numa imagem meio pintura, meio mapa.

10. Imagens reproduzidas no livro de Pedro Correia do Lago, *Iconografia paulistana do século XIX*.

11. Pensando nas imagens feitas da região pelos viajantes de passagem como Burchell, Pink, Ender, Hildebrandt, o que se vê é a predominância da idéia de indiferenciação entre a cidade e o entorno. A cidade posta-se harmoniosamente em meio às plantas, ao vale. De fato Pallière é o que mais ressalta o início da diferenciação do urbano. Burchell é um caso um pouco à parte na iconografia paulistana, pois privilegia a precisão, os detalhes da arquitetura do casario. Porém Burchell fez uma vista de São Paulo desde o Brás, na qual se vê a ponte e a várzea, também com uma atmosfera de integração.

12. Pedro C. Lago. Op. cit. O autor afirma que a imagem deve ser de 1875, Beluzzo diz que é de 1870, Benedito Lima de Toledo afirma que é de 1874/75.

13. Ana M. de Moraes Beluzzo, op. cit., p. 180.

14. O mercado da 25 de março foi inaugurado em 1867. Em 1890 era inaugurado outro mercado, o da Rua São João, na cidade nova.

15. Ulpiano T.B. Meneses. "Morfologia das cidades brasileiras..." *Revista da USP*, n. 30, p. 152, 1996.

(FIGURA 3). Mais uma vez, estamos lidando com um profissional no seu ramo, e com um francês. Jules Martin era arquiteto, pintor, desenhista e litógrafo, tendo se formado na Escola de Belas Artes de Marselha. Veio ao Brasil em 1868, fixando-se em São Paulo, onde foi professor do Liceu de Artes e Ofícios¹³. Introduziu a litografia a vapor na cidade, e mantinha um periódico, o *Ilustração Paulista*.

Se confrontarmos a vista de Jules Martin com a de Pallière, veremos que a diferença entre ambas é brutal. E o interessante é que a mudança não está tanto na cidade, que não cresceu muito para um período de 54 anos, em termos de adensamento de construções, mas se trata de uma outra história sendo contada, de uma outra cidade que se quer apresentar. Se não, vejamos. A litografia propõe-se a apresentar, e de fato o faz, uma vista geral da cidade, e mais uma vez o ponto de vista escolhido foi o do outro lado da várzea, não exatamente em frente ao Convento do Carmo, e sim mais próximo ao Mosteiro de São Bento.

É na representação da várzea que o contraste é mais gritante. Surge um campo organizado, sem qualquer vestígio de água, com árvores enfileiradas, tanto



FIGURA 3 – Jules Martin. Vista Geral da Imperial Cidade de S. Paulo, c. 1875, litogravura 21 x 26,5 cm. Coleção João Moreira Garcez Filho. Cromo gentilmente cedido pela editora Metalivros.



FIGURA 1 – Arnaud Julien Pallière. Panorama da cidade de São Paulo, visto do rio Tamanduateí, 1821, aquarela sobre papel, 15,3 x 57,5 cm. Coleção particular.



FIGURA 2 – Jean-Baptiste Debret. Entrada de São Paulo pelo caminho do Rio de Janeiro, 1827, aquarela sobre papel, 10,8 x 21,9 cm. Coleção João da Cruz Vicente de Azevedo. Reprodução Hélio Nobre.

na beira de duas estradas, como paralelas à colina. São árvores ainda pequenas, o que demonstra que esse espaço estava sendo organizado há pouco tempo, com árvores regularizadas, talvez podadas, no estilo de jardinagem francês. Em vez dos tropeiros atravessando o caminho, aparece o trem. O trem é o elemento central na narrativa da imagem. As casas no sopé do morro estão voltadas para a várzea, reforçando a impressão de integração; nessa imagem a cidade não se mostra mais de costas para a várzea. O elemento integrador das outras imagens, as lavadeiras, desaparece sem deixar vestígios. Agora os personagens são, em primeiro plano, uma família, um casal e duas crianças, todos bem vestidos, estando o homem com um binóculo observando a cidade. Não são o esplendor e as raridades da natureza que merecem ser observados, como nos viajantes do início do século, que costumavam pintar um observador admirando profundos vales, cachoeiras, mas a cidade na colina.

Revela-se uma cidade ainda pequena, que se deixa mostrar inteira, que tem casas diminutas, mas que está crescendo e, sobretudo, promete para o futuro, está voltada para o futuro. A ferrovia é o principal símbolo disso, da transformação em curso, de um novo padrão de circulação de mercadorias e pessoas, que certamente irá alterar a configuração do núcleo urbano.

Esta imagem foi produzida em torno de 1875. Passados cerca de 17 anos, Benedito Calixto fez uma grande pintura a óleo, chamada "A Inundação da Várzea do Carmo", de 1892 (FIGURA 4). Nela, o pintor está observando a várzea a partir da colina, provavelmente na região do Pátio do Colégio.

Lidamos agora mais uma vez com um profissional dos pincéis, só que, agora, com um brasileiro, e com uma tela a óleo, técnica nobre, irreproduzível, com outro estatuto em comparação com a litografia e a aquarela. O quadro impressiona de imediato pelas suas dimensões, pelos detalhes e pela luminosidade. É panorâmico, mas com foco aproximado para as costas da Rua 25 de Março. O ponto de vista é novo, porque até então o Convento do Carmo se achava em relativo primeiro plano, como assunto associado ao entorno. Aqui, a matéria é a várzea, e em primeiro plano estão as costas do casario, as árvores, as plantas do morro, o mercado.

É toda uma nova cidade que surge no quadro. Para começar, se compararmos com as imagens anteriores, a primeira surpresa ocorre com o lado de lá da várzea - sobreveio um novo mundo. E ele é vasto, com diversas casas grandes e pequenas, com chaminés fumegantes, galpões.

Descortina-se a parte posterior do mercado¹⁴ ocupando extensa área de terreno, retratado em pleno funcionamento, com as mercadorias amontoadas, barraquinhas, diversas pessoas, cavalos, carroças vazias esperando do lado de fora. Tem-se a idéia de que muitos gêneros são vendidos ali, de que há muita gente para alimentar. O quadro mostra que havia dois espaços de venda: um, embaixo das arcadas, e outro fora, em barraquinhas que se foram enfileirando do lado esquerdo. O mercado certamente é dos aspectos que mais chamam a atenção no quadro, conferindo à representação da cidade um caráter comercial, de espaço de troca de mercadorias. Seguindo na Rua 25 de Março, vemos o bonde passando e mais casas intercaladas entre pequenas e grandes, subindo a colina. No final da rua, algumas chaminés. E as presenças do trem e da fábrica.

A várzea aqui surge completamente inundada. Lembra um grande rio, ou um vasto canal. Duas estradas cortam, retilíneas, o espaço, por onde vão e vêm carroças, bondes puxados por burros, ou pessoas caminhando. Foi ultrapassada. E a água dá uma atmosfera plácida, espelhando o céu.

É significativo que a cidade crescendo, ultrapassando os limites, é mostrada de dentro para fora. Não há nenhuma igreja, reforçando a idéia de

uma cidade laica, e que se trata de área de ocupação recente, e de certa forma marginal.

Estão sendo mostradas as costas da cidade, a parte baixa, zona do mercado, com ar de zona portuária, com armazéns, região do trabalho, uma região a serviço de outra região, dependente da outra, não autônoma em si. Não é retratada uma cidade com caráter comunitário, mas uma cidade com zoneamentos, com distâncias a serem percorridas, pouco sintetizável, dispersa, espalhada. O quadro nitidamente possui três espaços pictóricos, três partes, três momentos: o do primeiro plano, a cidade de costas; o intermediário, a várzea; e o terceiro, ao fundo, o bairro do Brás. A estruturação do espaço em planos poderia reforçar a idéia da segregação, mas a luz uniforme, as cores, a ligação pelas estradas quebram essa estrutura, conferindo talvez um aspecto contraditório ao quadro.

Observemos, por fim, os registros que Antonio Ferrigno fez da região da várzea do Carmo. Estamos entre 1900 e 1903 (FIGURA 5). Antonio Ferrigno era italiano, estudou no Instituto de Belas Artes de Nápoles, chegou ao Brasil em 1893, fixando-se em São Paulo. Era também pintor profissional.

Aqui a várzea não é propriamente mostrada, mas sim o rio Tamanduateí, representado como um rio comum, pequeno, com águas claras que refletem o céu. Ele surge como limite da cidade, não há interesse em mostrar o que se passa do outro lado da margem, e na ponte há dois quiosques, um de cada lado, dando a entender uma possível cobrança para atravessá-la, pois se trata de sair e entrar na cidade. É limite, mas a cidade não dá as costas para o rio, que se mostra integrado, em perfeita harmonia com o entorno. As casinhas estão de frente, as lavadeiras aproximam e fazem a ligação, estão entre a rua e o rio. Na parte de dentro, o rio serve à comunidade. Isto não é enfaticamente dito, não há a presença de pescadores, de crianças nadando, mas são muito imagináveis, são plausíveis, coisa que não acontecia, por exemplo, com o desenho de Pallière, nem com o de Debret. Há um outro discurso na tela, e parece ser o de uma cidade razoavelmente pacata, com a grande igreja dominando, com carroças e o rio que passa. O sinal dos tempos modernos está nas marcas dos trilhos no chão (mas são só marcas), dando a entender que há distâncias a serem percorridas que não podem ser a pé, e há mercado que justifique o investimento nos transportes. Há um processo de crescimento da cidade, há a convivência de temporalidades – o bonde, a carroça.

Quanto ao aspecto mais formal, vários elementos contribuem para a atmosfera de dissolução, as pinceladas que não delimitam precisamente as margens do rio, e sugerem a continuidade, assim como a mistura das cores.

Este parece ser um outro universo em relação à pintura de Benedito Calixto. Aquele mundo complexo, vasto, em transformação, desapareceu. Temos uma rua margeando um rio, uma cidade em movimento, porém mais acanhada, compacta, com suas contradições, casas mais ricas e mais pobres, temporalidades diversas apenas sugeridas, mas uma cidade restrita. Em Benedito Calixto, a cidade aparece quase interminável, algo que se desdobra, que avança, que não vai se deter. Aqui, não aparecem fábricas, e os bondes são apenas sugeridos. A igreja comanda, do alto, em vez do apito da fábrica. Pela imagem de Ferrigno, jamais poderíamos imaginar que, passando a ponte, havia o Brás, um outro universo: não há indícios de fábricas, de ferrovia.



FIGURA 4 – Benedito Calixto. Inundação da Várzea do Carmo, 1892, óleo sobre tela, 125 x 400 cm. Acervo Museu Paulista da USP. Reprodução José Rosael.



FIGURA 5 – Antonio Ferrigno. Rua 25 de Março, s/d., óleo sobre madeira, 20 x 39 cm. Coleção particular. Reprodução Hélio Nobre.

O clima de integração do rio pode ser conferido também em outras telas de Ferrigno, "Vista da Várzea do Carmo", e "Várzea do Tamanduateí e Convento do Carmo" (FIGURA 6). Na última, a várzea emerge toda em primeiro plano, e a cidade em cima da colina. Dois terços do quadro ficam para a várzea, vista como se o pintor estivesse deitado ou sentado na grama. E é isto o que o quadro dá a entender. O pintor sentou-se entre as flores e a verde relva, e se pôs a pintar a cidade ao fundo. A várzea está completamente seca, como em Jules Martin, mas a história é totalmente outra. Aqui, estamos diante de um campo com flores amarelas, que refletem e compõem com o amarelado do casario e do convento. Trata-se de um ambiente pleno de natureza, é um campo florido ao lado da cidade, local ideal para piqueniques, passeios e desfrute.

Sobre o público

Se a tentativa é pensar na arte não como fato autônomo, e situar a atividade artística como fenômeno social multifacetado, cuja especificidade passa necessariamente pela produção, circulação e consumo, faz-se indispensável examinar a questão do público dessas imagens. É necessário ter em mente que a "imagem é uma construção discursiva, que depende das formas históricas de percepção e leitura, das linguagens e técnicas disponíveis, dos conceitos e valores vigentes"¹⁵. A pintura é produzida por uma cultura, carrega os vetores do tempo e do espaço, pertence a uma sociedade situada

16. Michael Baxandall. *O Olhar renascentista, pintura e experiência social na Itália da Renascença*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

17. Rodrigo Naves. *Debret, o neoclassicismo e a escravidão*. p. 55-56, 58.

18. Valéria Salgueiro de Souza, op. cit., p. 47. Conforme mostrou Valéria, entre 1803 e 1810, o artista topógrafo britânico John Britton resenhou cerca de 150 livros sobre topografia e antiguidades para a revista inglesa *Annual Review*.

19. Ruth S. Tarasantchi. *Pintores paisagistas em São Paulo*. 1986. p. 22, 25. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

20. Conforme pesquisa de Mirian Silva Rossi, de sua dissertação de

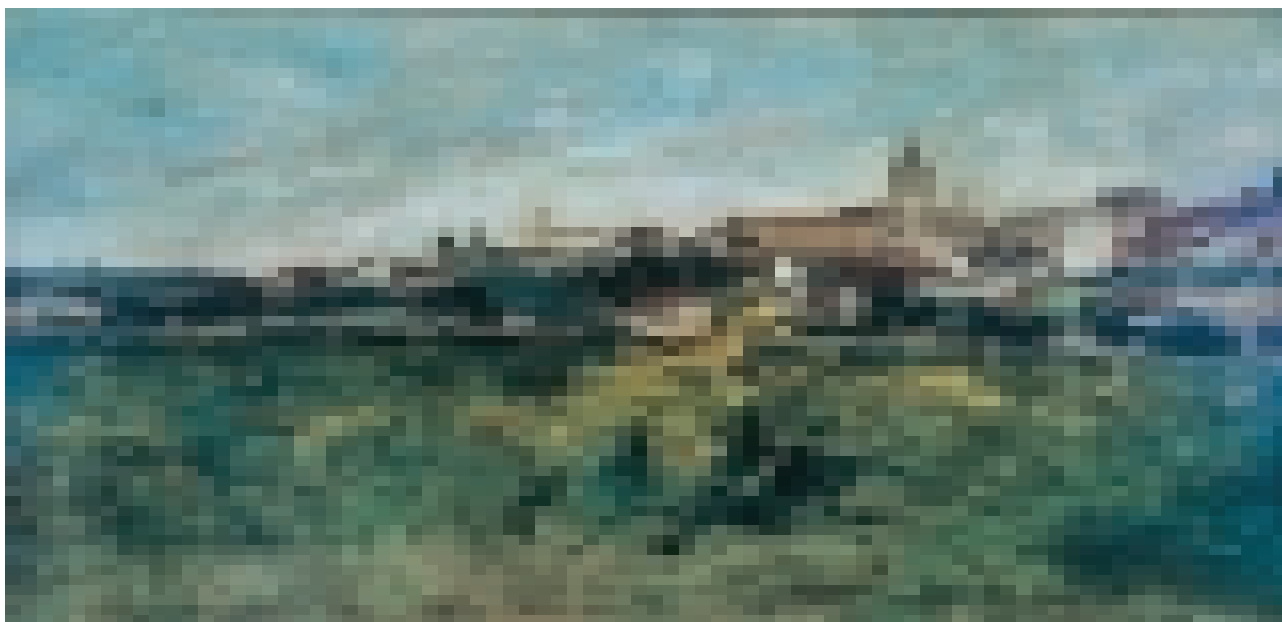


FIGURA 6 – Antonio Ferrigno. Várzea do Tamanduateí e Convento do Carmo, s/d., óleo sobre madeira. 18,5 x 38 cm. Coleção Augusto Carlos F. Velloso.

num momento preciso da história, de forma que o olhar do pintor e o seu modo de ver relacionam-se com o olhar e o modo de ver do público¹⁶. Sobretudo se quisermos usar a imagem para melhor compreender a sociedade que a produziu.

Inicialmente podemos observar que estamos lidando com dois públicos e dois momentos, primeiro com os anos 20 do século XIX, e depois com o último quartel. O público dos viajantes era basicamente europeu. Debret editou as imagens na Europa, tinha o projeto do álbum, fazia as imagens pensando no álbum. O caso de Pallière é um pouco mais singular, mas de qualquer forma ele levou diversas imagens consigo de volta para a Europa, onde provavelmente as imprimiu e vendeu.

A obra de Debret na França e a produzida no Brasil são completamente diferentes. Ele não era um pintor de paisagens ou de vistas, mas um pintor neoclássico, comprometido com a história oficial de seu País – pintou para Napoleão, dirigiu o ateliê de David, maior expoente do neoclassicismo francês, por quinze anos¹⁷. Era um pintor que sobrevivia na França sobretudo de encomendas oficiais. Deslocado e perseguido após a derrota de Napoleão, veio para o Brasil, e foram as circunstâncias da viagem – inclusive a morosa instalação da Imperial Academia, para a qual havia sido trazido, onde seria professor de pintura histórica – que fizeram Debret voltar os olhos para assuntos como a vida de rua, a paisagem, cenas urbanas, e planejar o seu álbum. Não tinha vindo aos trópicos com o objetivo primordial de documentar, como diversos pintores viajantes, mas certamente tinha consciência do mercado existente para esse tipo de publicação no seu País. Na Europa, sobretudo na Inglaterra e na França, mas na Alemanha também, a publicação de álbuns de viagens e com vistas topográficas se difundia¹⁸. O interesse por vistas de cidades ia crescendo, e dividia espaço com o culto ao cenário da paisagem do campo.

Jules Martin tinha formação diversificada: era arquiteto, pintor, litógrafo. Em 1870, abriu um curso de desenho e pintura em São Paulo, e em 1871 fundou a *Imperial Litografia a Vapor*, primeira na cidade. Na sua litografia, imprimia periódicos como “O Fotógrafo, jornal satírico ilustrado”, o *Ilustração Paulista*, mapas, e litografias retratando partes da cidade, ou litografias de projetos seus, expostas na vitrine de sua loja. Era responsável tanto pela feitura da imagem quanto por sua divulgação. Homem envolvido na sociedade paulistana da época, não estava de passagem, nem se limitava a ser artista, seu olhar estava armado com outros elementos, olhar engajado, apesar de ser estrangeiro. Pensou e realizou diversos projetos e atuou influenciando na forma urbana, estava diretamente envolvido nos destinos que a cidade ia tomando, em sua feição. Seu público era bem mais amplo, não se limitava aos que podiam pagar por um rico livro de viagens, ou por um quadro, mas àqueles que podiam comprar um jornal, um folheto, uma revista. De qualquer forma, ele é da mesma tradição de Pallière. Francês, conviveu com um mercado sofisticado e diversificado nas artes gráficas, em um País cuja capital sofreu extenso remodelamento, cuja civilização burguesa procurava projetar-se como modelo para o resto do mundo.

Pensando no efeito da sua imagem, é preciso ter em mente que o público imediatamente reconheceria que estavam sendo representadas as melhorias na várzea efetuadas por João Teodoro, no paredão do Convento, na ilha dos Amores. Jules Martin desenhava para um público que conhecia o lugar, não era o europeu, e por isso podia fazer as citações aos melhoramentos de João Teodoro, podia estabelecer uma conversa. A função do casal observando parece ser claramente de provocar a identificação, além de enfatizar a idéia de um processo, já que a figura aparece agindo na imagem, apontando o que estava ocorrendo, acentuando a idéia do diálogo.

O caso de Benedito Calixto e de Ferrigno, pintores atuantes no final do século, é bem diferente. O público era a elite paulistana que podia comprar um óleo. Ferrigno pintou sob encomenda de fazendeiros, para os quais registrou suas propriedades, tendo passado longo tempo viajando pelo interior. Realizou algumas exposições, uma em 1900, na Galeria Cristal, de quadros feitos sob encomenda, todos muito elogiados; outra em 1902, quando Emílio Giusti, do jornal *Fanfulla*, elogiou suas paisagens e sua destreza como desenhista e colorista; e uma individual em 1905, quando os críticos consideraram o resultado "genial"¹⁹.

Benedito Calixto também vivia de sua pintura, realizou inúmeros trabalhos sob patrocínio do Estado, da Igreja e de particulares. A primeira exposição que fez em São Paulo, em 1881, no prédio do *Correio Paulistano*, teve elogios da crítica mas não vendeu nenhum quadro. Em 1883, ganhou uma bolsa e foi estudar em Paris; até então era autodidata. Voltou de Paris em 1884, em 1890 expôs novamente em São Paulo, na Casa Levy; em 1892 fez duas exposições, na primeira mostrou cinco telas, e quatro foram vendidas. Logo em seguida, expôs *A Inundação da Várzea do Carmo*, que alcançou bastante sucesso. Um jornalista que o elogiou disse que o quadro lembrava as suas já famosas marinhas de Santos.

Podemos ver que havia uma certa movimentação em torno das artes em São Paulo, nas duas últimas décadas do século passado. As questões artísticas circulavam na opinião pública, os artistas recebiam críticas, eram diversos os jornais que abriam espaço para a divulgação. Havia espaço para polêmicas, modos de ver se formando. Sistema ainda precário, dependente das exposições em lojas, sem espaços destinados exclusivamente para o mercado das artes, ou para a fruição das artes. Era considerável o número de exposições, de cobertura na imprensa, e de público comprador de arte²⁰.

A primeira grande exposição organizada em São Paulo, a Exposição de Belas Artes e Artes Industriais, em 1902, teve como um dos seus principais articuladores Antonio Ferrigno, juntamente com Benedito Calixto, José Wash, eng. Miguel Manzo e Jonas de Barros, que faziam parte da comissão artística. A exposição não teve o mesmo sucesso da de Almeida Jr.: estava quase sempre vazia, e teve o fechamento antecipado. Antonio Ferrigno, no entanto, obteve sucesso, vendendo cinco telas, isto é, acabou sendo o que mais vendeu entre todos²¹. Em junho de 1904, Parreiras fez uma individual nos fundos da Confeitaria Castelões, e em dez dias 2.204 pessoas visitaram a exposição²².

Quais seriam os temas de preferência do público? Além da paisagem, que se firmava como tema preferencial, garantindo, por exemplo, o sucesso de Ferrigno no mercado local, assim como o sucesso de Castagneto e Antonio Parreiras, outros temas foram conquistando espaço. Almeida Jr. foi certamente o pintor paulista de maior sucesso na época, e foram diversos os fatores que influíram para isso. Passou muitos anos em Paris, expôs lá, o que lhe dava status e legitimidade (ao voltar recebeu inúmeras encomendas de retratos, foi se aproximando das elites). Além de ter clientes, Almeida Jr. conseguia promover o seu trabalho, visitava as redações, mandava convites, escrevia no jornal. Quando foi enveredando para o regionalismo, recebeu boa repercussão e amplo acolhimento da imprensa. O articulista do *Correio Paulistano* louvou o "assunto essencialmente brasileiro, ainda mais, essencialmente paulista". Sua tela "Caipira regaceando" foi comprada pela Imperial Academia, e discussões em torno dela ocuparam por dias consecutivos a primeira página do jornal *Correio Paulistano*, em 1888²³. O tema regional ganhou grande espaço no mercado a partir de Almeida Jr.

mestrado *Organização do campo artístico em São Paulo, 1890-1920*, Departamento de História, FFLCH, USP, que aponta para a existência de um mercado ativo, com cerca de 52 colecionadores na cidade. A autora considerou colecionador aquele que comprou 10 ou mais obras no período.

21. Tadeu Chiarelli, op. cit., p. 152.

22. Ruth Taransantchi, op. cit., p. 25.

23. Maria Cecília França Lourenço, op. cit., p. 92, 114.

24. Valéria S. Souza, op. cit., p. 68.

25. Este autor estudou o surgimento da cidade como tema na iconografia européia, no final do século XV; analisou, por exemplo, o livro *Crônicas de Nuremberg*, de 1493, com 2.000 gravuras e inúmeras vistas de cidade. Franz-Dietrich Jacob (1982), apud Valéria Salgueiro de Souza, p. 46.

26. Tadeu Chiarelli, op. cit., p. 132.

27. Maria Cecília F. Lourenço, op. cit., p. 112.

28. Sobre a criação de uma identidade paulista ver: Antonio Celso Ferreira, *A epopéia bandeirante*: retratos, instituições, invenção histórica (1870-1940). São Paulo: Editora UNESP, 2001.

As vistas de cidade encontravam recepção em São Paulo? Na Inglaterra, França, Alemanha, e pioneiramente na Holanda, havia um grande público interessado nas vistas urbanas, o que provavelmente garantia mercado para Pallière e outros viajantes. Na Holanda do século XVII, por exemplo, as vistas de cidade encontravam amplo público, fato que é associado ao seu vigor econômico e desenvolvimento comercial; no final do século XVIII, na Inglaterra, época de rápido crescimento das cidades, eram as paisagens rurais e campestres que despertavam maior interesse; já na segunda metade do século XIX, na França,

[...] a paisagem urbana ia se constituindo em cenário para a vida de diversão e de trocas sociais da crescente classe média urbana, tornando-se na arte, um tema intimamente ligado às emergentes práticas sociais burguesas como frequentar cafés, passear em jardins, ver e ser isto em *boulevards*.²⁴

Fica claro como é complexa e variável historicamente a relação entre os habitantes da cidade e as representações desse espaço. Neste sentido, Jacob²⁵ atenta como o desabrochar da arte da paisagem urbana, de vistas de cidades, esteve intimamente ligado à ascensão da burguesia na Europa, mas esse processo precisa ser visto em cada caso, em suas especificidades.

E em São Paulo, com a cidade crescendo no final do século em poderio econômico, com o extraordinário aumento demográfico, com as inúmeras mudanças ocorrendo no espaço urbano? Que imagens da cidade a burguesia triunfante queria comprar? Que imagens a cidade podia, nesse momento, oferecer que legitimasse esse poder, que promovesse o orgulho cívico?

Como observamos acima, o quadro que Benedito Calixto fez da Várzea encontrou boa acolhida; sobre o da Rua 25 de Março de Ferrigno nada sabemos, mas era um artista que não tinha problemas com público (a maioria de seus quadros era mesmo de paisagens e pinturas de gênero). Jules Martin teve público para sua litografia, anunciada nos jornais e elogiada.

Tadeu Chiarelli identificou o sucesso da obra de Almeida Jr., que retratava o "paulista típico", a um desejo de criação de uma identidade para setores da burguesia paulistana, que queriam

[...] ver levado para o campo da arte, signos precisos de uma suposta identificação étnica e cultural "paulista" e/ou "brasileira" em oposição à influência da cultura francesa e à crescente infiltração de valores culturais e artísticos trazidos pelos imigrantes europeus que aqui chegavam²⁶.

Maria Cecília também identificou a necessidade de criar uma imagem de São Paulo singularizada, de afirmação perante o Brasil, "e também diante do imigrante que aqui se estabeleceu"²⁷. Estaria, segundo essa concepção, sendo criada a identidade paulista em torno da imagem do tropeiro.

Com o crescimento da cidade no final do século XIX e a consolidação do seu poderio político no começo do século XX, houve uma preocupação em construir para São Paulo um passado digno de legitimar o poder de suas elites. Os bandeirantes foram apontados como homens corajosos, sóbrios, desbravadores, principalmente por historiadores ligados ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo²⁸. Há uma tradição historiográfica que procurou delimitar para São Paulo um passado de crescimento linear, ininterrupto e lógico, de pequena vila de bandeirantes, passando pelo burgo de acadêmicos, até chegar na metrópole do café. Um dos principais expoentes dessa vertente é Ernani da Silva Bruno.

Vânia Carvalho e Solange de Lima, em estudo sobre as pinturas feitas para o Museu Paulista por encomenda de Taunay²⁹, enfatizam como a figura do tropeiro será central na recriação dos pintores, deixando presente o sertão no meio urbano. Assim, a contradição entre campo e cidade estaria superada, enfatizando-se a imagem de crescimento linear e determinado da cidade. Taunay foi entusiasta da valorização do tropeiro: “não há como escurecer ou minguar a valia de sua missão progressista. Foram pioneiros da civilização social e do progresso econômico”³⁰, imagens que vão se amalgamar na história do crescimento da cidade que estava sendo construída, assim como no forjar da identidade paulista.

Se em 1917 Taunay, segundo as pesquisadoras, escolheu como imagens matrizes das pinturas, as de São Paulo vazias, de dentro da cidade, sem os arredores nem os limites da cidade, ou vistas panorâmicas para ilustrar as salas no museu³¹, o que vemos neste momento do final do XIX e início do século XX era serem consumidas imagens dos arredores da cidade. Vê-se uma permanência na pintura³², a despeito da fotografia que flagrava cenas urbanas e os monumentos principais da cidade, de uma perspectiva singular do urbano.

As imagens da cidade acolhidas na pintura tinham esse caráter semi-rural, ao mesmo tempo que as imagens mais “urbanas” que ocorriam, como as de Jules Martin ou a de Benedito Calixto, ainda eram referentes à região da várzea. E convém lembrar que Calixto ficou famoso nessa época por suas marinhas, como lembrou um crítico citado acima.

Outras imagens circularam na sociedade da época sobre a várzea do Carmo – que ajudam a entender o meio onde se formou o olhar de Jules Martin, Benedito Calixto e Ferrigno. E também compunham o repertório do público, influenciando, entre outras coisas, na capacidade de ver e de reconhecer.

Outras vozes, novas imagens da várzea

Resgataremos algumas visões e discursos sobre a várzea do Carmo no final do século XIX e início do XX, investigando tanto o que se dizia sobre o aspecto físico da região, a paisagem, quanto sobre as atividades humanas que ali se desenvolviam. Buscamos saber, por exemplo, se ali se pescava, se era um lugar de passeio, como eram vistas as lavadeiras, enfim, ter elementos que nos ajudem no entendimento da representação pictural.

Começaremos por Saint-Hilaire, que esteve na cidade em 1819, dois anos antes de Pallière, dois depois de Ender, oito antes de Debret:

Atravessei a cidade de São Paulo, incontestavelmente a mais bela de todas por mim visitadas desde que estava no Brasil. Chegado ao Convento do Carmo, de onde se descortina uma belíssima vista, desci por uma rua calçada, a qual, por uma ladeira bastante íngreme, estende-se até o córrego do Tamanduateí, e que é cercada de um lado por pequenas casas e do outro pelo terraço do convento. O córrego corre abaixo da cidade, constituindo ali um dos limites da mesma; é o mesmo transposto por uma ponte de pedra, de um só arco. Além dessa ponte, apresenta-se uma vasta planície, que apesar de uma mudança de nível muito pronunciada, deve, contudo, ser considerada como a continuação da de Piratininga, e que, muito pantanosa nas vizinhanças do córrego, apresenta mais longe, uma alternativa de pastagens e de capões de mato pouco elevados. Num espaço de algumas centenas de passos a partir da ponte, o caminho é bordado e embelezado pelos tufos espessos de uma grande seneceonácea de flores de um amarelo doirado; depois, além dessa parte do caminho, vêem-se várias casas de campo.³³

29. Solange F. de Lima e Vânia C. Carvalho, “São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade...” *Anais do Museu Paulista*, Nova Série, n. 1, 1993.

30. Apud *ibid.*, p. 162.

31. *Ibid.*, p. 156.

32. Como outros exemplos podemos citar: Almeida Jr. pintou a ponte da Tabatinguera e a Rua da Consolação; Augustin Salinas pintou vista de São Paulo com afluente da bacia do Tietê, e vista de São Paulo a partir do Ipiranga, em 1910, e o Alto de Sant’Anna, no mesmo ano; João Batista da Costa pintou vista da cidade a partir do parque da Acimação; B. Goes pintou o rio Tamanduateí, entre a Ladeira do Porto Geral e a Rua Tabatinguera; Dario Barbosa pintou uma vista com o Palácio das Indústrias, na década de 20; Antonio Rocco pintou o Antigo Bexiga, onde mostra lavadeiras à beira do córrego e casario ao fundo; Felisberto Ranzini pintou a ponte da Freguesia do Ó em 1910, e a antiga ponte grande, em 1940; entre tantos outros.

33. Auguste de Saint-Hilaire. *Viagem à província de São Paulo*, Martins, 1940. p. 148.

34. Ernani da Silva Bruno. *História e tradições da cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro, 1953.

35. Geraldo Sesso Júnior. *Retalhos da velha São Paulo*. São Paulo, 1995. p. 29.

36. Ernani da Silva Bruno. *História e tradições [...]*, p. 611.

37. Inventário de Ignácia Joaquina dos Santos (mulher de Inácio Araújo), ATJSP, 20F, processo 782, 1880.

Este trecho de Saint-Hilaire retrata a região como um local especial, carregado de conotação positiva, de onde se descortina uma linda vista, um espaço bucólico, com casas de campo ao fundo e flores amarelas no meio. Imagina-se uma linda cidade no alto de uma colina, tendo como divisa um córrego, que era transposto por uma ponte de pedra. Por outro lado, descreve a paisagem com precisão, fala da ladeira íngreme circundada pelas pequenas casas, e pelo terraço do convento, menciona a mudança de nível da planície, fornece o nome científico da planta, mostrando um olhar minucioso e rigoroso. A descrição é, ao mesmo tempo, carregada por elementos do pitoresco, pois destaca aspectos que despertariam essa impressão, mas é revestida de cientificismo.

Se formos pesquisar o que se passava na região da várzea, qual era a vida nesse espaço, como era usado pela população, encontraremos coisas muito interessantes. No Tamanduateí pescavam-se lambaris, traíras e trairão, que eram vendidos na ponte do Carmo, local estabelecido pela Câmara³⁴. Como relata Geraldo Sesso Junior,

Nas épocas das enchentes era muito comum divisar-se naquele local, tanto à noite como durante o dia, numerosas pessoas que ali iam pescar e caçar frango d'água, patos selvagens e rãs. Na época da Piracema, [...], o número de pescadores aumentava consideravelmente [...] na falta de apetrecho de pesca, usavam até guarda-chuva.³⁵

Para comprar capim, também era preciso dirigir-se à várzea. Seria por ali que, por delimitação da Câmara, estariam negros vendendo capim. Para a compra de alimentos básicos como toucinho, feijão, porco, farinha, entre outros, uma das opções era dirigir-se ao grupo de casinhas enfileiradas, no lado esquerdo da ladeira do Carmo. Essas construções eram destinadas ao comércio de alimentos. Eram um arremedo de mercado e ficavam na saída da cidade, local mais adequado aos caipiras que vinham de seus sítios nos arredores. Foram a primeira tentativa da Câmara de estabelecer um espaço minimamente regularizado para o comércio e o abastecimento da cidade, controlando assim a cobrança de impostos. Essas "vendas" eram arrendadas por ano, e quem arrematava o contrato as sublocava para os sitiantes. Havia nelas chiqueiro nos fundos, para soltar os porcos e capões.

○ rio também era utilizado como meio de transporte:

A navegação chegou a ser bastante ativa, sobretudo no Tamanduateí e também no Tietê. No extremo do beco dos barbas (Ladeira Porto Geral) havia um porto onde atracavam as canoas que conduziam mercadorias das roças ribeirinhas e das olarias e vivia cheio de tropas, de mercadores e de escravos. A navegação se fez até 1849, quando da retificação do rio.³⁶

Vê-se que a várzea devia ser uma região muito movimentada, região de comércio, das lavadeiras, local de onde tirava a sobrevivência a parcela mais pobre da população, que dali extraía capim, lenha, peixes. Região que também recebia pescadores, caçadores, que era utilizada pela população, onde havia interação com a natureza. Sem falar que era local de passagem obrigatória àqueles que iam para o Brás, para as inúmeras chácaras dos arredores, como para a chácara do Sr. Inácio Araújo, maior produtor de vinho na época, freqüentada tanto pelos comerciantes da cidade que iam comprar vinho, quanto pelas pessoas que quisessem ir lá beber e comer os frutos de seu pomar, mediante uma pequena taxa³⁷.

Em representação ao presidente da Província, em 1824, moradores da Rua do Carmo, "cujas cazas ficão para o rio Tamanduatehy", exigiam melhorias

no local, alegando que aquela era uma área de passeio na seca, lugar onde as tropas faziam seus treinamentos, e o povo podia ir assistir³⁸. Em 1773, nas atas da Câmara dizia-se que era local de recreio do povo da cidade, que por ali se divertia de dia e de noite³⁹.

Pela delimitação da Câmara, os negros só poderiam vender capim naquela área, sem andar pelas ruas da cidade, assim como os vendedores de peixes – determinações que não eram rigorosamente cumpridas. Naquela região-limite era-lhes permitido circular livremente. De fato, apesar de poderem despertar o pitoresco na pintura, essa população pobre que ocupava a área não era muito bem-vista por membros da elite local, como verificamos no que recolheu Sesso Júnior sobre as lavadeiras:

Outras cenas desagradáveis, que frequentemente ocorriam e que se tornaram comuns [...] eram as tradicionais brigas de lavadeiras, que então ocorriam na Várzea do Carmo. [...] fatos tragicômicos que o povo também considerava como sendo de pouca vergonha [...] a maioria eram ex-escravas e mamelucas, sendo poucas as mulheres brancas. [...] raro o dia em que a polícia não era chamada a intervir.⁴⁰

Ou ainda na fala de Washington Luís:

É aí que, protegida pelas depressões do terreno, pelas voltas e banquetes do Tamanduateí, pelas arcadas das pontes, pela vegetação das moitas, pela ausência de iluminação se reúne e dorme e se encachoa, à noite, a vasa da cidade, numa promiscuidade nojosa, composta de negros vagabundos, de negras edemaciadas pela embriaguez habitual, de uma mestiçagem viciosa, de restos inomináveis e vencidos de todas as nacionalidades, em todas as idades, todos perigosos [...] Era aí que, quando a polícia fazia o expurgo da cidade, encontrava a mais farta colheita.⁴¹

Também Teodoro Sampaio não parece muito simpático com relação às lavadeiras, e muito menos com a região: “A várzea era, de fato, um vasto logradouro público, encharcado, onde se faziam os despejos da cidade, soltavam-se animais, cortava-se lenha, e onde os ociosos vinham caçar e as lavadeiras fazer o seu mister.”⁴²

Ao invés do bonito campo com flores amarelas, ou do local onde as pessoas podiam ir pescar, aparece um lugar perigoso, insalubre. Apesar de termos citado trechos do fim do século passado e início deste, há também impressões nesse sentido anteriores, como podemos verificar na *Memória sobre o Melhoramento da província de São Paulo*, de Vellozo de Oliveira, de 1822⁴³, antes portanto da imagem de Debret, da retificação do rio⁴⁴, de “as intermináveis obras de canalização do rio”⁴⁵.

É interessante notar que mesmo Geraldo Sesso (que reclamava das lavadeiras), quando está descrevendo a paisagem da região, a imagem que ecoa se refere a um paradigma de beleza e perfeição: “Pelas encostas da Tabatingüera e do Pátio do Colégio, bem embaixo de nossos pés, as águas [...] vinham serpenteando pela Várzea do Carmo, dando-nos a impressão de nos acharmos diante dos canais da cidade de Veneza”.⁴⁶

Também Bernardo de Guimarães, em *Rosaura, a enjeitada*, apresenta duas imagens da região, uma vista de perto, “E aquele comprido e monótono caminho do aterrado entre os charcos do Tamanduateí, exalando infectos miasmas, não são mais do que terra de águas mortas e de formiga saúva, campos sem relvas e sem flores [...]”

38. Apud Antonio Egídio Martins, *São Paulo Antigo*, p. 61-62. Apresentação do brigadeiro Joaquim Pinto de Moraes Leme e outros proprietários, de 1824.

39. Ernani da Silva Bruno, *História e Tradições [...]*, p. 386-387.

40. Geraldo Sesso Jr, op. cit., p. 79.

41. Relatório de W. Luis, 1916, apud Maria Cristina C. Wissembach. *Ritos de magia e sobrevivência*. 1997. p. 80. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

42. Teodoro Sampaio. *São Paulo no século XIX e outros ciclos históricos*. São Paulo, 1978, p. 74.

43. Apud Ernani da Silva Bruno, op. cit., p. 349.

44. “As primeiras intervenções no rio Tamanduateí visando à contenção das enchentes nas proximidades da área central datam de 1848, quando foram eliminadas as sete voltas do rio e ocorreu a mudança do leito para a direita de sua corrente, a partir de projeto de autoria do engenheiro Carlos Abrão Bresser”, Cf. Sênia Bastos, *A cidade por seus moradores, ação e participação dos moradores na administração da cidade de São Paulo na segunda metade do século XIX*. Doutorado, PUC, São Paulo, 2001, p. 207.

45. Candido Malta Campos, *Rumos da Cidade...* p. 110.

46. Geraldo Sesso Júnior, op. cit., p. 29.

47. Bernardo Guimarães. *Rosaura a enjeitada*. Romance de 1883, sobre os anos em que o autor foi estudante em São Paulo, de 1847 a 1851.

48. Henrique Raffard, *Alguns dias na Paulicéia*. São Paulo: A.P.L., 1977. p. 20.

49. Jacob Penteadó, *Belenzinho 1910, retrato de uma época*. S. Paulo: Martins, 1962. p. 58.

50. Antonio Egydio Martins, *São Paulo Antigo*, p. 63.

E outra de longe, "mas visto do Carmo o bairro do Brás era encantador, a capela de São Brás, com seu campanário branco, e aquelas casas dispersas pela planície, exalam um perfume idílico que enleva a imaginação"⁴⁷.

Há outros testemunhos que falam da movimentação na área, do mercado dos caipiras, que era quase anexo ao Mercado Grande da 25 de Março. Em 1890, Raffard refere-se aos caipiras que ainda chegavam ao velho mercado com seus burrinhos carregados⁴⁸.

Jacob Penteadó, no livro *Belenzinho 1910*, relembra os tempos de garoto, quando convivia com os mercados populares do Carmo, onde fazia "belos passeios":

Todas as semanas, eu e tia Romana íamos ao Mercado Municipal, antes Mercado Grande, na Rua 25 de Março, ao pé da Rua General Carneiro, antiga Ladeira João Alfredo. Ao seu lado, já nos terrenos da várzea, havia o chamado Mercado Caipira onde ficavam os vendedores de farinha de mandioca, milho, doces de frutas, aves domésticas, papagaios, araras, macacos, ouriços, ervas medicinais, etc. Defronte da Ladeira Porto Geral saía o trezinho da Cantareira [...] Um belo passeio, pois atravessávamos a várzea inteirinha, então cheia de valetas, lagoas e mato bem alto.⁴⁹

É extremamente interessante verificar as imagens bastante contraditórias que surgem da região. Enquanto um fala do belo passeio que era atravessar a várzea inteirinha, cheia de lagoas, outro fala das áridas e acanhadas charnecas. Enquanto uns relembram a pesca farta na região, outros falam de águas mortas... Claramente aquela região era de domínio dos caipiras, que chegavam dos arredores e por ali paravam, dos que vinham pescar e caçar, do movimento nos portos, das roças ribeirinhas, das feiras, das quitandas. Ou seja, era o local da permanência de um mundo rural em contato com a cidade. Se o rural podia ser sedutor na pintura, para muitos não o era no convívio diário. Há imagens contraditórias da várzea, mas as preponderantes, e as mais eloqüentes parecem ser as negativas, que se referiam ao perigo representado pelas enchentes, pelos animais mortos, pelo lixo, e também pela população que a freqüentava. O que Washington Luís pedia, em 1916, era o saneamento "total": não só a cidade podia se contaminar de doenças, mas dos vícios daqueles que costumavam circular na região. Havia projetos e vozes constantes que nada mais eram do que tentativas de retomar essa região para o planejamento urbano da cidade, para o aburguesamento ilustrado.

João Teodoro Xavier é considerado por toda a historiografia tradicional de São Paulo como o primeiro administrador que fez intervenções realmente significativas na cidade, e um dos projetos que mais lhe trouxe fama foi, como enfatiza Antonio Egydio Martins, a "substituição dos terrenos paludosos e miasmáticos, em frente ao antigo mercado da Rua 25 de Março, por um dos passeios mais aprazíveis e saudáveis, a ilha dos Amores"⁵⁰.

Mais uma vez a região aparece como sendo lugar "dos mais aprazíveis", mostrando os diversos sentidos concomitantes. Foi João Teodoro o primeiro administrador a tentar "resolver a questão da várzea", como se dizia. Ao mesmo tempo que se procurava dar um uso "civilizado" à região com um parque, a intervenção mantinha o espaço dos caipiras, dos negros, das lavadeiras. Ainda abrigava as misturas e os diversos usos. Jules Martin enfatizava as reformas de João Teodoro, estavam todas presentes em sua gravura. Eram elas e a ferrovia que deveriam ser lembradas, não os outros aspectos, significativamente ausentes.

Em 1890 houve uma grande polêmica em torno de um projeto aprovado em concurso apresentado à Câmara. Esse projeto propunha-se a acabar com as enchentes na várzea. Vale a pena retomar algumas etapas do debate. A questão, em poucas linhas, era a seguinte: um grupo apresentou um projeto na Câmara com uma grande proposta para urbanizar e sanear a região da várzea. Inicialmente, o projeto foi aprovado, com conhecimento do governador, mas depois a Câmara acabou voltando atrás, anulando o concurso. Nesse projeto, a região seria transformada em área para moradia, sendo que a Câmara doaria a parte dos terrenos que possuía na região e a companhia arcaria com os gastos de aterrar, canalizar, criar um parque, arruar, para depois delimitar os terrenos e vendê-los no mercado. O lucro ficaria então inteiramente com a companhia. O projeto foi aprovado e toda a documentação entregue à companhia. Mas, a imprensa começou a protestar, especificamente o jornal *Correio Paulistano*, dizendo que o caso era um escândalo, que o governo estaria dando terrenos para serem revendidos a um lucro exorbitante, que aquela era a área central da cidade, etc. Dois vereadores acabaram aderindo ao protesto, dizendo que decidiram reconsiderar seu voto. A coisa foi crescendo. A companhia se defendeu, divulgou artigos para rebater as críticas, pedindo opinião dos mais conceituados especialistas nas áreas de interesse para o projeto, incluindo médicos, engenheiros, higienistas, e começou uma briga ferrenha nos jornais. Recorreu-se ao governador, aos outros vereadores. O resultado dessa briga, do ponto de vista da companhia, ou seja, os artigos que publicaram, e os pareceres que conseguiram, virou um pequeno livro em 1890⁵¹.

Dessa polêmica, importa resgatar o embate entre dois grupos em torno da questão da várzea: o *Correio Paulistano*, de um lado, com o “desejo de ser agradável aos seus antigos correlegionários, em especial o sr. Antonio Prado”, segundo Samuel Malfatti e Miranda Azevedo, e a companhia de Nothmann, do outro lado. A polêmica deve ter sido tão grande, que até Raffard tratou da questão (sem querer escolher um lado), declarando que a melhor solução deveria ser a que custasse menos⁵². Os especialistas consultados foram diversos, incluindo nomes de figuras públicas e respeitadas, sendo todos a favor do projeto, como o Dr. A. Caetano de Campos, que declarou:

[...] considero um dever cívico discutir e pedir o melhoramento d'ella [várzea]. Há bem perto de 20 annos, isto é, desde que estou em São Paulo, que clamo, peço, insto por este desideratum [...] allí há caveira de burro. [...] ha milhares dellas [...] aos burros tem sido permitido allí morrer e allí ficar. [...] A Varzea do Carmo em seu estado actual é um vastíssimo foco de infecção para a cidade alta, e a menor ondulação da atmosphera atira sobre esta todas as emanações pestilenciaes que ali se originam nos grandes monturos de lixo, nos corpos de animais mortos e nas poças de agua estagnada [...] Dois metros de aterro acima das maiores enchentes collocam os alicerces das casas acima do sólo actual. Tenham as habitações a cubagem de ar exigidas pelas regras hygiênicas e nehum mal haverá na residencia em tal bairro [...].⁵³

Questões sobre a urbanização da cidade não transcorriam tranquilamente. Pelo contrário, havia forças em conflito, e mesmo que a contradição pudesse ser apenas aparente, lutas foram travadas, e projetos que na época pareciam muito inovadores e progressistas perderam. Ilustrativo também desses processos de embate foi o episódio da construção do Viaduto do Chá. Quando parcelas da elite local não aprovaram a idéia de unir a parte velha com a nova

51. *A Várzea do Carmo - Pareceres de engenheiros, de juriconsultos, e de médicos sobre a proposta dos drs. A. C. de Miranda Azevedo e Samuel Malfatti, escolhida pela Câmara Municipal - e opinião da Imprensa.* São Paulo: Leroy King Bookwalter, Typographia King, 1890.

52. Henrique Raffard, op. cit., p. 19.

53. Leroy King Bookwalter, *A várzea do Carmo*, p. 45.

54. Apud Ernani da Silva Bruno, op. cit., p. 1.137.

55. Ruth Taransantchi, op. cit., p. 22.

56. Recorte de jornal gentilmente cedido por Mirian, de sua pesquisa citada acima.

da cidade através de um viaduto, e a família do barão de Itapetininga se negou a autorizar a demolição necessária, criou-se um impasse, e o caso acabou na justiça. O autor do projeto do Viaduto do chá era Jules Martin.

Novo contraponto

Pensando nas descrições que reproduzimos acima, 'imagens' que, como vimos, perpassaram todo o século XIX, veremos como Jules Martin estava dialogando com esse imaginário, quando mostrava um espaço ordenado, não recordando em nada a região de despejo do lixo, dos animais mortos, ou dos vendedores de capim, das quitandeiras e dos caipiras. Jules Martin desenhou um local aprazível, domesticado, a várzea está seca, não parece representar problema nenhum para a cidade, nada que lembrasse o barril de pólvora referido por muitos contemporâneos. Mostrou um espaço vazio, limpo, correto. Mostrou uma cidade da ordem e do "progresso", ideal pelo qual combatia, relegando ao esquecimento todo um outro universo, como lembrou o cronista Cerqueira Mendes:

Na Rua das Sete casinhas, no Beco das Minas, caipiras e pretas africanas com insistências interesseiras, apregoavam verduras, frutas e gulodises e saúvas torradas e isso com grande mágoa de Jules Martin, que preferia escravizá-las e vestí-las pelos figurinos de sua imaginação delicada.⁵⁴

Benedito Calixto apresentou o urbano triunfante, *vencendo* a natureza, superando-a, em seu momento que seria o mais ameaçador, momento de cheia das águas – mas na imagem de Calixto nada era ameaçado. A imagem encerra contrastes porque o público sabia das histórias das enchentes, dos transtornos que causavam. Mas, no quadro, viam aquelas águas plácidas reconfortantes. Essa idéia da vitória da cidade estaria assim reforçada, as águas não eram fétidas e ameaçadoras. A cidade representada era laica, com domínio da razão. A natureza fica lá, está lá, mas vencida.

Antonio Ferrigno representou o *urbano sublimado*, o convívio entre a cidade e o entorno é *pacífico*, ocorre. Há uma junção amalgamada, surge o bucólico, sem confronto, sem contraste. Interessante observar que foi ele o que mais vendeu na exposição de 1902⁵⁵. Nas suas exposições de 1905 também a crítica⁵⁶ acolheu-o completamente, os jornais deram cobertura, foi muito elogiado, e foram noticiadas amplas vendas.

Concentremo-nos nos quadros de Benedito Calixto e de Ferrigno, ambos eram praticamente contemporâneos, pintores situados no mercado de arte de São Paulo, e colegas. Ambos conviveram com a cidade desse período, acompanhando as polêmicas que aqui transcrevemos. Ferrigno fazendo eco com Saint-Hilaire, com Ender, com a idéia de integração entre natureza e cidade, e o convívio pacífico entre urbano e rural, pintou as lavadeiras, a igreja, e também um vasto campo de flores amarelas. Em Benedito Calixto aparecem a cidade, o comércio e a produção, ecoando Debret, que de certa forma captara esse aspecto.

Nesse período do final do século a cidade crescia muito, novos bairros surgiam, as demolições eram cotidianas, perdiam-se aos poucos os pontos

de referência. Com relação à várzea, preferia-se comprar o quadro a óleo de seus campos floridos, ou admirar Benedito Calixto, e acreditar que aquele espaço permanecia, controlado. O passado devia ser saneado, os pobres tirados de lá, para se fazer um parque e, assim, manter a ilusão de alguma natureza, manter a ilusão da ausência de conflito. E também *manter o limite e a divisão com o Brás*, o que talvez fosse o ponto essencial, porque o outro projeto perdedor implicava estabelecer uma continuidade, unir as regiões definitivamente por um mar de casas. Mas, é importante ressaltar, também o projeto de Nothman pretendia desruralizar a região, significando, portanto, o deslocamento da população caipira e dos pobres, e estabelecendo novos usos regrados pelo mercado imobiliário. Ambos supõem a ausência de conflito, a atemporalidade, estabelecem discursos que não incluem a diversidade, são compensatórios, pairam acima do tempo.

Importa ainda assinalar que a paisagem urbana não possuía uma imagem única, ao contrário do que os projetos urbanísticos da época tentavam produzir. A paisagem oferece centenas de meandros, “ressurgindo multifacetada especialmente ao se levar em conta outras estratégias de sobrevivência, outras formas de sociabilidade que não as das classes dominantes”⁵⁷. Juntamente com a expansão urbana preservavam-se descampados, matas, beiras de rios, que se constituíam como locais importantes para a sobrevivência das populações⁵⁸.

A várzea seguiu sendo um espaço híbrido na cidade, nunca foi de fato incorporado. Seguiu sendo um limite, um espaço divisor. Foi feito um grande parque, como tanto quis Washington Luís, mas que não chegou a vingar.

Em pesquisa nos cartões postais⁵⁹, pudemos perceber que o vale do Anhangabaú acabou sendo transformado em local privilegiado para representar a cidade. Seria essa baixada, e esse vale, não o do Tamanduateí, cujo bairro vizinho era o Brás, operário, pobre, que representaria a cidade a partir de então. Augusto Carlos da Silva Telles expressou a preocupação com a uniformidade do aspecto visual do vale, com a paisagem que precisava ser aprimorada, e para isso havia que se descartar poluentes visuais, o “pobre”:

[...] seria o complemento indispensável ao belo e imponente Teatro Municipal, que mal se compreende tenha como panorama da cidade essa fila repugnante de fundos de velhas e primitivas habitações. Oportunamente deverá ser empreendida desapropriação das casas, face ímpar da Rua Formosa. Evitar-se-á assim que apresente o Teatro Municipal para quem a ele se dirige, indo da cidade pelo viaduto, como primeiro plano da perspectiva fundos de velhas casinhas da Rua Formosa.⁶⁰

A região do Carmo ficaria, no máximo, representando o lado fabril da cidade, o trabalho e o progresso, sintetizado no Palácio das Indústrias ali construído. Seria esse o sentido vencedor para a região. Em cerca de 1.000 cartões postais, vimos pouquíssimas imagens do Carmo, algumas de lavadeiras, em seu sentido pitoresco, ou já mostrando o Palácio de Ramos de Azevedo.

O vale do Anhangabaú, com o Teatro Municipal, as palmeiras imperiais, o viaduto do chá, as belas construções circundantes, representaria muito melhor o papel de síntese da capital do café⁶¹.

57. Maria Cristina C. Wissembach, *Ritos de magia* [...], p. 80-81.

58. Maria Odila Leite da Silva Dias. Prefácio ao estudo de Maria Inez Borges Pinto. *Cotidiano e sobrevivência*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1994. p. 19.

59. Coleção de cartões postais do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Cerca de 1.000 imagens.

60. Engenheiro-professor na Escola Politécnica, vereador atuante na administração Antonio Prado, editou um folheto em 1907 intitulado Melhoramentos de São Paulo. Apud Benedito Lima de Toledo, *Prestes Maia, e a origem do urbanismo*, p. 83.

61. Entre 1910 e 1911, uma intensa polêmica agitou a imprensa, a Diretoria de Obras, a Câmara e o governo, sobre qual seria o melhor projeto para os *Melhoramentos* necessários ao vale do Anhangabaú. “A despeito de suas diferenças, técnicos, vereadores e particulares partilhavam a convicção do momento: a urgência de uma intervenção de grande porte em São Paulo, uma vez que a escala das transformações empreendidas até então não satisfazia mais as necessidades e ambições em ascensão na cidade”, Candido Malta Campos, *Os rumos da cidade*, p. 121. Um dos pontos da discordância era o problema das oportunidades imobiliárias na região... Nas palavras de Benedito Lima de Toledo, “as obras que mais profundamente agitaram a opinião pública foram as relativas à reurbanização do vale do Anhangabaú”. *Prestes Maia e a origem do urbanismo moderno*... p. 71.

REFERÊNCIAS

- BERGER, Paulo. *Pinturas e pintores do Rio antigo*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1990.
- BERMINGHAM, Ann. *Landscape and ideology - the English Rustic Tradition, 1740-1860*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- BRUNO, Ernani da Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1953.
- CAMPOS, Candido Malta. *Os rumos da cidade, urbanismo e modernização em São Paulo*. São Paulo: SENAC, 2002.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. "A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX." In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia, usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.
- CATÁLOGO da exposição iconografia paulistana em coleções particulares*. São Paulo: Sociarte, Museu da Casa Brasileira, 1999.
- CHIARELLI, Domingos Tadeu. *Um jeca nas vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil (1850-1919)*. 1989. 3 v. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. "Prefácio". In: PINTO, Maria Inez Machado Borges. *Cotidiano e sobrevivência, a vida do trabalhador pobre na cidade de São Paulo*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1994.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- FERREZ, Gilberto. *O Brasil de Eduard Hildebrandt*. Rio de Janeiro: Distribuidora Record de Serviços de imprensa, [19-?].
- GARCEZ FILHO, João Moreira. "Iconografia paulista: a cidade de São Paulo antes da fotografia." *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 21, 1986.
- LAGO, Pedro Correia do. *Iconografia paulistana do século XIX*. São Paulo: Metallivros, BM&F 1998.
- LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. "São Paulo antigo, uma encomenda da Modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista." *Anais do Museu Paulista*, Nova Série, n. 1, 1993.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Reverendo Almeida Júnior*. 1980. 2 v. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.
- MARTINS, Antonio Egídio. *São Paulo antigo (1554-1910)*. São Paulo: Francisco Alves, 1912.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. "Benedito Calixto como documento: sugestões para uma releitura histórica." In: *BENEDITO Calixto, memória paulista*. São Paulo: Pinacoteca do Estado. 1990. Catálogo organizado pela Pinacoteca do Estado.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. "Morfologia das cidades brasileiras: introdução ao estudo histórico da iconografia urbana." *Revista da USP*, São Paulo, n. 30, p. 144-156, 1996.

NAVES, Rodrigo. In: *a forma difícil, ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1997.

PEREIRA, Margareth da Silva. "Romantismo e objetividade: o primeiro panorama do Rio de Janeiro". *Anais do Museu Paulista*, Nova Série, v. 2, 1994.

RAFFARD, Henrique. *Alguns dias na paulicéia*. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1977.

SANTOS, Carlos José Ferreira dos. *A população pobre nacional na cidade de São Paulo - virada do século: 1890/1915*. 1995. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1995.

SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem à província de São Paulo*. São Paulo: Livraria Martins, 1940.

SESSO Jr., Geraldo. *Retalhos da velha São Paulo*. São Paulo: Maltese, 1995.

SOUZA, Valéria Salgueiro de. *Gosto, sensibilidade e objetividade na representação da paisagem urbana nos álbuns ilustrados pelos viajantes europeus: Buenos Aires, Rio de Janeiro e México (1820-1852)*. 1995. 392 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores paisagistas em São Paulo (1890-1920)*. 1986. 2 v. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.

TOLEDO, Benedito Lima de. *Prestes Maia e a origem do urbanismo moderno em São Paulo*. São Paulo: Empresa das Artes, 1996.

WISSEMBACH, Maria Cristina Cortez. *Ritos de magia e sobrevivência, sociabilidades e práticas mágico religiosas no Brasil (1890-1940)*. 1997. 202 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997

Artigo apresentado em 3/2003. Aprovado em 8/2003.

RESUMOS/ABSTRACTS

○ Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista

Paulo César Garcez Marins

Entre os anos de 1953 e 1955, o Parque do Ibirapuera, uma das principais áreas verdes da cidade de São Paulo, acolheu a inauguração de três grandes marcos monumentais, escultóricos e arquitetônicos, cujas características formais permitem compreender a relação entre as artes plásticas e os movimentos afirmativos de uma identidade “paulista”. Este texto pretende, assim, apontar a especificidade artística desses marcos, ao mesmo tempo em que os situa como artefatos urbanos de caráter simbólico, capazes de distinguir e agregar velhos e novos habitantes da cidade e do Estado de São Paulo, bem como de identificá-los perante os demais brasileiros.

PALAVRAS-CHAVE: Monumentos urbanos. Identidade. Bandeirantes. Arquitetura Modernista. Escultura. *Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. p. 9-36 (1998-1999). Editado em 2003.*

The Ibirapuera Park and the construction of an identity of São Paulo.

Paulo César Garcez Marins

Between the years of 1953 and 1955, the Ibirapuera Park, one of the main green areas in the City of São Paulo, received the inauguration of three great monumental, sculptural and architectural landmarks, whose formal features allow us to understand the relation between plastic arts and the movements defending an identity of the city of São Paulo. This essay intends thus to point out the artistic specificity of these landmarks, at the same time that it considers them as urban symbolic artifacts, capable of distinguishing and aggregating old and new inhabitants of the city and of the state of São Paulo, as well as identifying them before other Brazilians.

KEYWORDS: Urban Monuments, Identity, Bandeirantes, Modernist Architecture, Sculpture. *Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. p. 9-36 (1998-1999). Editado em 2003.*

○ registro dos limites da cidade: imagens da várzea do Carmo no século XIX

Maria Luiza Ferreira de Oliveira

Este trabalho debruça-se sobre a iconografia paulistana do século XIX, em suas pinturas, aquarelas e litografias. Partindo da constatação da existência de um privilegiamento das áreas dos arredores do centro nas representações da cidade, especificamente uma região, a várzea do Carmo, e dessa permanência ainda na virada do século, quando a cidade sofre um processo de urbanização e crescimento grande, e a fotografia já está registrando as áreas centrais, quisemos investigar os sentidos dessas representações, tanto a presença desse espaço – a várzea do Carmo – no imaginário da época (cronistas, legisladores, memorialistas), quanto as imagens da cidade que estão sendo produzidas a partir desse ângulo de registro. Escolhemos analisar algumas imagens dessa região, concentrando-nos no final do século, contrapondo com outros discursos produzidos sobre a área por cronistas, jornalistas e memorialistas, na tentativa de entender um pouco mais a sociedade que as produziu.

PALAVRAS-CHAVE: Vistas urbanas. Representação. Urbanização. São Paulo. Iconografia. *Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. p. 37-59 (1998-1999). Editado em 2003.*

The registration of the limits of the city: images of the Carmo Meadow in the 19th century.

Maria Luiza Ferreira de Oliveira

This work examines Sao Paulo's iconography in the paintings, water colors and lithographies of the 19th century. Departing from the ascertaining of the existence of a privilege of the city's surrounding areas, particularly the Carmo Meadow, and of this permanence yet in the turn of the century, when the city goes under an urbanization process and special growth, and photography is registering the central areas, we wanted to investigate the meanings of these representations. Not only the presence of this space – the Carmo Meadow – in the imagery of this period (chroniclers, legislators, memorialists)

but also the images of the city that have been made from this point of view. We have chosen to analyze some images of this area, focusing on the end of the century, in a counterpoint to works depicting the same region by chroniclers, journalists and memorialists, in an attempt to understand a little more about the society that had produced them.

KEYWORDS: Urban Views. Representation. Urbanization. São Paulo. Iconography.
Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. p. 37-59 (1998-1999). Editado em 2003.

Pátio do Colégio, Largo do Palácio

Solange Ferraz de Lima

O artigo focaliza a trajetória do Pátio do Colégio, espaço que integra o conjunto de bens culturais da cidade de São Paulo, a partir da produção iconográfica que o tem como tema e referências aos seus usos e configuração espacial em crônicas e descrições de viajantes, no período compreendido entre 1860 e 1956. A *visualidade*, campo de interação entre o objeto, sua representação e sua recepção, é aqui entendida como uma das dimensões da sociedade. Nesta perspectiva, a análise empreendida abarca níveis distintos de interpretação das relações entre o espaço urbano e o documento visual, partindo do pressuposto de que a produção iconográfica de paisagens urbanas é parte integrante e ativa da produção social da cidade. Procura-se demonstrar como as imagens urbanas resultantes deste conjunto de referências iconográficas e textuais atuam como sintomas e vetores das transformações ocorridas no Pátio do Colégio.

PALAVRAS-CHAVE: São Paulo. Pátio do Colégio. Representações urbanas. Cultura material. Visualidade.
Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. p. 61-82 (1998-1999). Editado em 2003.

Pátio do Colégio, Largo do Palácio

Solange Ferraz de Lima

The article focuses on *Pátio do Colégio*, one of the places that make part of São Paulo's cultural heritage, departing from the iconographic documentation concerning this area and also references to their uses and the spacial configuration in chronics and descriptions by the travellers in the period between 1860 and 1956. The *visuality*, a field of interaction between object, its representation and its reception, is here understood as one of the dimensions of society. From this perspective, the analysis concerns different levels of interpretation of the relations between urban space and visual documentation, starting from the idea that the urban landscapes' iconographic production is an integral and acting part in the city's social production. We try to show the way the urban images emerged from the iconographic and textual references have an active role as symptoms and vectors of the transformations occurred in the Pátio do Colégio.

KEYWORDS: São Paulo. Pátio do Colégio. Urban Representations. Cultural Material. Visuality.
Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. p. 61-82 (1998-1999). Editado em 2003.

Circulação da obra de arte no período da Belle Époque paulistana

Mirian Silva Rossi / Programa de pós-graduação da FFLCH/USP

Este artigo trata de alguns dos principais aspectos que dizem respeito às inter-relações que a práxis artística mantém com os circuitos de circulação e mediação da obra de arte, no período conhecido como *Belle Époque*. A emergência de fenômenos específicos ligados ao campo em causa foi favorecida pelo ambiente de mudanças profundas, nos mais diversos níveis, que se instaurara na capital paulista em decorrência da Proclamação da República, do desenvolvimento da lavoura cafeeira e do crescimento da indústria. O amplo circuito que se formou em torno da arte, aqui exemplificado pelas exposições e pelos espaços de exposição permitiram apreender os principais elementos constitutivos do campo artístico paulistano em seu momento de nucleação original.

PALAVRAS-CHAVE: São Paulo. Campo artístico. Cultura material. Mercado de arte.
Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. p. 83-119 (1998-1999). Editado em 2003.

Circulation of the work of art in the *Belle Époque* period in São Paulo

Mirian Silva Rossi / FFLCH/USP Post-graduation program