The background of the cover is filled with abstract, flowing blue lines that resemble water currents or stylized waves. These lines are composed of multiple parallel strokes, creating a sense of movement and depth. They meander across the page, framing the central text and adding a dynamic, organic feel to the design.

Águas errantes

**Uma narrativa
sobre o rio Tamanduateí,
a cidade e a arte**

**Berta de
Oliveira
Melo**

**Faculdade de
Arquitetura e
Urbanismo**

**Universidade
de São Paulo
2017**

Berta de Oliveira Melo

Águas errantes

Uma narrativa sobre o rio Tamanduateí, a cidade e a arte.

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: Paisagem e Ambiente.

Orientador: Prof. Dr. Vladimir Bartalini

São Paulo
2017

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL DA AUTORA: berta.melo@usp.br

Melo, Berta de Oliveira

M528a Águas errantes – uma narrativa sobre o rio Tamanduateí, a cidade e a arte / Berta de Oliveira Melo. -- São Paulo, 2016.
140 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Paisagem e Ambiente) – FAUUSP.
Orientador: Vladimir Bartalini

1.Artes 2.Paisagem 3.Iconografia – São Paulo 4.Rio Tamanduateí(SP)
5.Intervenções artísticas

CDU 7

MELO, Berta de Oliveira.

Águas errantes – uma narrativa sobre o rio Tamanduateí, a cidade e a arte.

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em
Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: Paisagem e Ambiente.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Para as muitas mulheres-macho,
guerreiras e acolhedoras,
especialmente mainha
e as *hermanas* encontradas
pelos meandros da vida

Agradecimentos

Ao meu orientador Vladimir Bartalini pelo acompanhamento preciso e dedicado ao longo do trabalho. Aos professores da banca de qualificação Vera Pallamin e Evandro Carlos Jardim por apontarem caminhos possíveis. Também aos professores das disciplinas cursadas, especialmente Alexandre Delijaicov, Guilherme Wisnik e Agnaldo Farias.

Aos artistas, pelo legado que deixaram com seu olhar sobre a cidade e sobretudo àqueles que abriram seus ateliês para me receberem, enriquecendo a experiência do contato com suas obras, Héctor Zamora, Isabel Soares do PerformAtiva, Gabriela Leirias do Aqui Passa um Rio, Danilo Zamboni, Evandro Jardim, Paulo Penna e Camila Bronizeski.

Aos amigos que me acompanharam nesse processo, agradeço às conversas, empréstimo de livros, indicações de leituras e de artistas. Em especial, à Nathalia Cury pela diagramação do trabalho, Francisco Maranhão pelo contato com os artistas, ao Tuca Vieira e a Júlia Mota pelas fotos e tratamento da maioria das imagens apresentadas. À Larissa Barcellos, Roberta Oliveira e João Cortese pela leitura, revisões e comentários.

À Fau e em particular à equipe do Vídeo Fau que disponibilizou o equipamento fotográfico.

À minha família pelo apoio e incentivos.

“Do rio que tudo arrasta se diz que é violento.

Mas ninguém diz violentas

As margens que o comprimem.”

(Bertold Brecht, 1973, p. 71)

Resumo

A pesquisa se propõe a investigar de modo ensaístico a articulação entre a arte, a cidade e as águas. O recorte escolhido foi o rio Tamanduateí devido a sua importância na história de São Paulo e ao rico material de representações artísticas existente sobre ele. Hoje, assim como a grande maioria dos córregos e rios da metrópole, o Tamanduateí vive um processo de degradação e invisibilidade. As obras de arte, por sua vez, lançam luz sobre essa paisagem hoje marginalizada. A análise está dividida em três períodos relativos à própria constituição e modificações do Tamanduateí, sendo estes o rio meândrico, o rio retificado e o rio confinado. O primeiro remonta ao rio indígena, às primeiras ocupações do colonizador branco e aos registros dos artistas viajantes como Ender, Debret, Burchell, Pallière, Hildebrandt entre outros. O segundo período acompanha as transformações que foram feitas no leito do rio com mais intensidade a partir da metade do século XIX e a passagem da cidade provinciana para a moderna, pelo olhar de Augusto Militão, Almeida Júnior, Benedito Calixto, Jules Martin, Antonio Ferrigno, Vincenzo Pastore, Grupo Santa Helena e outros mais. Rio confinado mostra como a arte contemporânea lida, utilizando-se de variados meios, com a metrópole de hoje e sua relação com o rio Tamanduateí, esse corpo d'água entre a vida e a morte, emparedado pela avenida do Estado. Artistas como Evandro Jardim, Paulo Penna, Zezão, Danilo Zamboni, Héctor Zamora, Camila Bronizeski e os coletivos Aqui Passa um Rio, PerformAtiva, Bloco Fluvial do Peixe Seco, Trupe Sinhá Zózima e Território B são exemplos significativos das intervenções sobre o rio Tamanduateí nas últimas décadas. Reunir os diversos olhares e temporalidades sobre o rio pretende ser uma maneira de compreender com mais profundidade as transformações desse lugar e sua importância na reflexão sobre a metrópole.

Palavras-chaves: Arte, Paisagem, Rio Tamanduateí (SP), Iconografia Paulistana,

Intervenções Artísticas

Abstract

This research project aims to explore in an essay form the dialogue between art, the city and the rivers. It focuses on the Tamanduateí river for its importance for São Paulo history and for the abundant artistic depictions of the river. Today, as happens with the majority of streams and rivers in the metropolis, Tamanduateí undergoes a process of degradation and invisibility. Works of art, in turn, cast light upon a today marginalized landscape. Analysis is divided in three periods associated with the formation and modifications of Tamanduateí: the winding river, the rectified river and the confined river. The first goes back to the period of the indian river, of the first white settlers and depictions of traveling artists such as Ender, Debret, Burchell, Pallière, Hildebrandt, among others. The second period follows more intensive interventions made in the riverbed from the middle of the 19th century onwards and the transition from province to modern city under the point of view of Augusto Militão, Almeida Júnior, Benedito Calixto, Jules Martin, Antonio Ferrigno, Vincenzo Pastore, the Santa Helena Group and many others. The confined river shows how contemporary art deals with the Metropolis today through many means and its relationship with Tamanduateí river, this waterbody between life and death, walled in by Avenida do Estado. Artists such as Evandro Jardim, Paulo Penna, Zezão, Danilo Zamboni, Héctor Zamora, Camila Bronizeski and the collectives Aqui Passa um Rio, PerformAtiva, Bloco Fluvial do Peixe Seco, Trupe Sinhá Zózima and Território B are significant examples of interventions on the Tamanduateí river during the last few decades. Bringing together various looks and periods of the river have the objective of understanding more deeply transformations made in this place and its importance for the considerations regarding the metropolis.

Key words: Art, Landscape, Tamanduateí river (SP), Iconography of São Paulo, Artistic Interventions.

Sumário

Introdução	9
Capítulo 1 – rio meândrico	
Um rio, dois nomes, alguns significados	13
Rio do tamanduá ou rio das muitas voltas: um rio que dança	15
El inventor del baile	15
Registros, vozes e silêncios	16
Colina, aldeia, colégio, vila	20
Uma cidade bandeirante – à busca de minas e escravos	23
Uma várzea de muitos caminhos e portos	26
Ladeira do Carmo	27
Panorama da várzea do Carmo	31
Estrada para o Rio de Janeiro	33
Estrada de Santos	37
Tamanduatehy de Hildebrandt	41
O imaginário e as águas sonoras	46
Capítulo 2 – rio retificado	
Cartografias: desenhos de um rio retificado.....	49
Cidade caipira x cidade moderna	62
Rio urbano: entre enchentes e aterrados	67
Dissonâncias de um rio	73
Chegam os carros	76
Somem as lavadeiras	79
Capítulo 3 – rio confinado	
Tamanduateís: rios sobrepostos	85
Grafismos de um rio profundo	94
Performances marginais	101
Arte passageira	113
Propostas errantes	118
Considerações Finais	126
Bibliografia	129
Fontes das Ilustrações	134

Introdução

O início dessa pesquisa é difícil de precisar ao certo, pois ela foi sendo compreendida à medida de sua feitura. O primeiro projeto formalizado tentava abarcar a relação da cidade de São Paulo com seus rios de forma ampla, crítica e sensível. Aos poucos os recortes foram sendo necessários e o rio Tamanduateí foi escolhido para servir de análise e metonímia, como parte de um processo que se repete nos outros cursos d'água. Sua importância fundamental para a ocupação do planalto de Piratininga e na história da metrópole aliados a um amplo material de representações artísticas foram decisivos na escolha do objeto de análise. Também era fato que o tom de voz dos professores Vladimir Bartalini e Alexandre Delijaicov tão diferentes entre si quanto doces e generosos se alterava ao falar do rio Tamanduateí; ou seriam meus ouvidos curiosos por reencontrar os meandros de outrora nessa vala renegada.

Percebi, durante a pesquisa, que talvez a maioria das pessoas não saibam ao certo quem é ou onde está o rio Tamanduateí. É necessário localizá-lo como canal em meio à avenida do Estado, para que um reconhecimento surja mais facilmente. Essa é a situação de muitos rios na cidade, mas é de se estranhar que a dupla fluvial que deu origem aos eixos urbanos metropolitanos Pinheiros-Tietê tenha hoje muito maior visibilidade daquela que definiu a fundação da cidade de São Paulo, Anhangabaú-Tamanduateí.

Como que por ironia, o córrego Anhangabaú, que está completamente soterrado, é hoje mais reconhecido do que o rio Tamanduateí. O vale do Anhangabaú e o parque ali tantas vezes redesenhado por urbanistas-paisagistas, quanto ocupado por festas populares mantém de certa forma a inquietude e a vitalidade daquelas várzeas, outrora ocupada pelo chá e outras plantações. Anhangabaú em tupi significa rio da assombração¹ e, nesse caso, parece ser uma dádiva termos suas águas a nos lembrar continuamente sua existência, reivindicando o vale como lugar de convívio e fertilidade.

O rio Tamanduateí, por sua vez, ainda hoje brota cristalino em sua nascente protegida por um parque municipal em Mauá, cruza Santo André, São Caetano do Sul; em São Paulo tem um pequeno trecho tamponado sob o “Fura-fila”², no res-

1 Ernani da Silva Bruno fala sobre “as águas do Anhangabaú ou Córrego das Almas, que se afigurara aos habitantes primitivos da povoação – segundo Teodoro Sampaio – “um bebedouro de assombrações”.” (1954, vol I, p. 210). Para o tupinólogo Eduardo de Almeida Navarro, “Anhangabaú” deriva do termo tupi *anhangobá'y*, que significa “água da face do diabo” (*anhangá*, diabo + *obá*, face + *y*, água). (2013, p. 542).

2 Atual Expresso Tiradentes

tante está à mostra, mas à tão desagradável vista, parece preferível ignorá-lo. A insensibilidade nas metrópoles urbanas surge como uma solução às avessas para problemas que parecem não ter remédio. Nesse sentido, o rio Tamanduateí traz à tona a questão da desigualdade social, da violenta pirâmide que paira – e pisoteia – sobre a cabeça dos trabalhadores informais, imigrantes, desempregados, moradores de rua e outras tantas minorias que historicamente buscaram às margens do Tamanduateí seu refúgio. O edifício São Vito foi o símbolo desse Arco Leste³ desenhado pelas águas do Tamanduateí, mas como tudo o que diz respeito à capital do capital no Brasil foi demolido por um altíssimo custo, num processo especulativo e gentrificatório, para dar lugar a um vazio urbano que hoje é usado como um estacionamento térreo para o Mercado Municipal. A resistência à demolição do edifício São Vito e à gentrificação das várzeas do Tamanduateí é tensionada pelos artistas contemporâneos aqui apresentados, assim como a relação com o confinamento do rio; enquanto os artistas anteriores nos permitem enxergar paisagens que não existem mais.

Atualmente, as várzeas do rio Tamanduateí têm sido mais amplamente discutidas nos projetos urbanos, dando continuidade a algumas propostas já mais antigas. A remodelação da várzea do Carmo, atual Parque Dom Pedro II e os bairros industriais que acompanham a ferrovia são os principais alvos nesse quesito. Há projetos de diversos partidos, no sentido amplo, tanto arquitetônico quanto político do termo. Minha maior inquietação, porém, está no fato de nós, população metropolitana não conhecermos o rio Tamanduateí, seus aspectos físicos, históricos, sensíveis e, por conta disso, ignorância perversa ou ingênua, aceitarmos ou optarmos por mais um projeto de cidade que fique aquém de suas águas. Ao expor a errância das águas do Tamanduateí não pretendo apaziguar as contradições, mas sim revelar os perigos e preciosidades desses meandros.

Há três personagens principais nessa pesquisa, são os três elementos nos quais se baseiam o trabalho: o rio, a arte, a cidade. Porém, assim como no rizoma de Deleuze e Guattari, a força motriz aqui não está no substantivo e sim nas conjunções, nas relações que mantêm e permitem o fluxo, no *entre*⁴.

3 Referência ao livro sobre esse tema de Regina Meyer e Marta Grostein, *A leste do centro: territórios do urbanismo* (2010).

4 “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nessa conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. (...) *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 36)

As transformações da cidade coincidem com as transformações do rio e com as transformações da arte. Esta não foi, entretanto, a minha hipótese de partida, pois me propus simplesmente a olhar e investigar os registros artísticos do rio Tamaquateí. Ao longo do estudo, no entanto, esse encadeamento se mostrou latente, ampliado através de uma leitura temporal larga, em contraponto a recortes periodizados. Assim, desde os primeiros desenhos sobre a cidade de São Paulo que temos conhecimento de 1817 até hoje são duzentos anos que tentamos abarcar na busca por compreender os processos e transformações entre o rio Tamaquateí, a arte e a cidade. Os capítulos se estruturam a partir das mudanças do rio de meândrico, retificado a confinado. Tecem uma história de paralelos, aproximações e comparações suscitadas pelas obras, mas não possuem a pretensão de serem compêndios ou resumos dessa produção. Pretende-se por meio de certa liberdade ensaística juntar pontos e perceber relações, como quem olha para o céu e percebe constelações.

As águas, ainda mais as doces, retomam à origem da vida, ao início; o rio Tamaquateí pode ser visto por diversas razões sob esse prisma. Assim, condutor dessa pesquisa será o rio e é olhando para suas águas que começará essa travessia.

Abstract blue wavy lines, resembling a stylized river or topographical map, flow across the top half of the page. The lines are composed of multiple parallel strokes, creating a sense of movement and depth.

1

**Rio
meân
drico**

Um rio, dois nomes, alguns significados

A pesquisa sobre a relação da cidade com o rio Tamanduateí mediada pelas representações artísticas revela como ponto nodal o lugar antes ocupado pelas várzeas do Tamanduateí junto ao sopé da colina histórica, conhecidas como várzea do Carmo ou várzea grande (próximo ao encontro com o Anhangabaú), várzea do Gasômetro e várzea do Brás, possíveis de ver indicadas no “Mappa da Capital da Província” [46]. Esses campos com relva em épocas de seca tornavam-se inundáveis com as chuvas fortes, quando se formavam poças e meandros responsáveis pela origem do nome desse rio. Alguns autores defendem que antes de se chamar Tamanduateí, o rio era conhecido como Piratininga e foi responsável por batizar a cidade em sua fundação como Vila de São Paulo de Piratininga, tal a importância da relação entre rio e vila naquele momento. De origem tupi, Piratininga significa peixe seco, fenômeno que acontecia quando as poças ou alguns meandros do rio secavam, enchendo de pesca a várzea, que atraía não só as pessoas, mas vários animais. Assim, os peixes secos atraíam as formigas, que atraíam por sua vez os tamanduás, responsáveis pelo segundo batismo do rio: Tamanduateí, de acordo com Navarro, é um termo de origem tupi que significa “rio dos tamanduás verdadeiros”, através das junções dos termos tamandûá (tamanduá), eté (verdadeiro) e ‘y (rio), ou “rio dos tamanduás-bandeiras” (2005, p. 42).

Há também a versão de que o significado de Tamanduateí seja “rio de muitas voltas, cheio de meandros” apresentada por Plínio Ayrosa em *Primeiras Noções de Tupi* (1933, apud Macambira, 1998, 241). As variantes semânticas aqui citadas revelam todas uma riqueza de descrição sobre a geografia e as relações com o lugar. É possível perceber que os diversos significados desses nomes, à primeira vista díspares entre si, se relacionam através de uma leitura onde a multiplicidade agrega camadas de sentido. O rio do peixe seco é o mesmo do tamanduá, o fenômeno narrado é o mesmo das inundações e dos meandros, sob diferente viés mas ainda abordando a caça. Tamanduateí visto como o rio de muitas voltas alude ainda aos meandros enfatizando, no entanto, o caráter geográfico. Sob um olhar poético, esse rio que vai pra um lado depois vai pra outro repetindo o para lá e para cá – como se preferisse que suas águas bailassem ao invés de correr⁵ – alude a uma famosa lenda indígena presente entre os povos guaranis e os kaingáng⁶, na qual é o tamanduá o responsável por ensinar os homens a dançar.

5 Essa é uma leitura metafórica feita a partir do meu ponto de vista enquanto pesquisadora, mas não do ponto de vista antropológico, que levaria em conta uma análise dos mitos indígenas e de sua relação com o animal e com o rio.

6 No livro *Jóty: o tamanduá* de Maurício Negro e Vângri Kaingáng baseado em narrativa tradicional kaingáng, o tamanduá é responsável por ensinar aos homens não só a dança, mas também o canto, a música e toda sua sabedoria.

Investigar esses fragmentos e ecos da relação que deu origem ao nome do rio é algo importante *per se*, como compreensão da nossa cultura e cidade, porém, é ainda mais vital na elaboração de uma narrativa artística, pois são muitas dessas reminiscências que embasarão e instigarão as intervenções futuras, principalmente no tangente às performances contemporâneas.

A importância da oralidade para os povos indígenas perpassou o tempo, as fronteiras culturais e linguísticas, tendo resistido em diversas palavras e nomes como o do rio Tamanduateí e tantos outros. Os significados e origens revelam nesse caso aspectos fundamentais na constituição meândrica do rio, nas relações com as cheias, as secas, a pesca, a caça, o viver e o habitar nesse lugar. Por meio dessa chave semântica presente nos nomes do rio pretende-se acessar e reinterpretar essa história, que deixa assim de ser estática, fruto do pensamento único, para abarcar as tantas e variadas curvas do rio e do tempo.

Rio do tamanduá ou rio das muitas voltas: um rio que dança

El inventor del baile

[Leyenda guarani contada por Nelly Garrido⁷]

Dicen que antes, hace mucho, pero mucho tiempo, los indios no sabían bailar.

Bueno, antes de que el tamanduá les enseñara a hacerlo.

Ocurrió cierto día, que andando por la selva, un indio se encontró con un tamanduá.

Muy distraídos debían andar los dos, porque de pronto, se encontraron frente a frente sin saber quién tenía que pasar primero.

El tamanduá se paró en sus patas traseras y levantó su largo hocico. Tal vez quería saludar, vaya a saber.

Pero al indio le pareció que quería atacarlo, y empezó a dar golpes con el palo para defenderse.

Como el tamanduá era ágil, cuando vio venir el primer golpe, lo esquivó de un salto, y el palo pegó ruidosamente en el suelo.

Y así siguieron:

Un golpe de palo, un salto del tamanduá. Otro golpe de palo, otro salto del tamanduá. Un golpe a la derecha, un salto a la izquierda. Un golpe a la izquierda, un salto a la derecha. Un golpe hacia adelante, un salto hacia atrás. Un golpe hacia atrás, un salto hacia adelante.

Aquello era de lo más divertido.

El tamanduá, parado sobre sus patas traseras, se movía como un resorte al compás de los golpes que el indio daba en el suelo. Y mientras tanto, acompañaba cada salto con un áspero gruñido.

Pero en un momento se cansó y se mezcló entre todas las plantas que había en la selva.

Cuando el indio regresó a la tribu, contó a sus hermanos lo que le había ocurrido: - Entonces yo golpeaba, y el tamanduá saltaba: tum, para acá; salta el tamanduá; tum para allá, salta el tamanduá.

Y mientras contaba, iba repitiendo cada uno de los movimientos.

7 Essa versão do mito faz parte do projeto Imagenes de La Escuela Pública, da AM-SAFE-Rosario (Asociación del Magisterio de Santa Fe – distrito Rosário na Argentina) situada às margens do rio Paraná (mesma bacia hidrográfica da qual o Tamanduateí faz parte) projeto com o intuito de fazer mais “pública a escola pública”, de apropriar-se dela, de contornar a desesperança e encontrar a saída no coletivo, segundo descrição no site. Disponível em: <http://imagenesdelaescuelapublica.blogspot.com.br/2010/03/el-inventor-del-baile.html?m=1>, consultado em 07/08/2016

A todos les causó mucha gracia.
- Eso es divertido- dijeron- A ver... ¿cómo es que salta el tamandú?
Y todos empezaron a imitar los movimientos que hacía el indio:
Tum, para acá. Tum, para allá.
Como les gustó mucho eso de saltar de un lado para otro, pensaron que podían variar los pasos.
Y así fue como nació la danza, de pura casualidad. Primero, saltando como el tamandú; luego copiando los pasos de otros animales y, finalmente, creando nuevos pasos y figuras.
De esa manera pudieron expresar todo lo que querían decir, todo lo que sentían, sus penas y sus alegrías, sus ruegos y agradecimientos a los dioses.
Bailando, crearon un idioma con el que se puede decir todo aquello que no se puede expresar con las palabras.
Y todo gracias al tamandú.

Registros, vozes e silêncios

Há uma grande ausência e lacuna ao falar sobre as representações artísticas do rio Tamanduateí em seu período meândrico. Paira um silêncio desconfortável, uma ignorância sobre a cultura e o passado dos povos indígenas, que dificulta precisar a relação da arte com o rio nesse contexto. Há um argumento muito presente no senso comum de que os povos indígenas não possuíam (ou não possuem) a cultura do registro, mas que gostaria de refutar veementemente. As artes indígenas que conhecemos se baseiam no entrelaçamento entre arte e vida, utilizando materiais perecíveis, sem parecer compartilhar o intuito da fixação, imobilidade e imortalidade presentes na arte das civilizações do outro lado do oceano Atlântico. A oralidade é, no entanto, fundamental nas culturas indígenas e devemos reconhecê-la como registro, não apenas como ferramenta para transmissão dos conhecimentos, mas como fonte para compreender a relação homem-mundo, na qual a arte surge como mediadora nas mais diversas culturas⁸. Se entendermos assim como Jacques Rancière que o próprio aprendizado pode ser uma maneira de tradução poética do mundo que nos rodeia, a transmissão de mitos também ganha densidade e aproxima-se pelo próprio mecanismo do aprender à elaboração artística (Rancière, 2008, p. 16). Assim, ao invés de ignorar as culturas indígenas como passíveis de trazerem registros artísticos, abro algumas possibilidades de entendimento e pontuo nossa ignorância a respeito de um passado que foi tão

8 O que é arte e sua relação com as culturas indígenas e as tradições orais são temas de diversas pesquisas na Antropologia e na Estética. Apesar de muito importante esse não é o foco desta pesquisa.

violentamente silenciado – e continua até hoje⁹. Ao traçar um percurso sobre as transformações do rio Tamanduateí e das suas apropriações artísticas não gostaria de cometer o mesmo achatamento histórico ou silenciamento das vozes e culturas dos povos indígenas, nesse caso, dos vários povos Guaranis¹⁰ que habitavam a bacia hidrográfica do rio Tamanduateí e hoje ainda lutam, marginalizados em parques lugares de resistência¹¹.

Há que se entender que os registros artísticos, assim como a própria ideia de arte é bastante distinto entre as culturas que hoje nos conformam. A dificuldade que surge através da disparidade não deveria, no entanto, soterrar nossas contradições, mas sim colocá-las em discussão a fim de podermos avançar no entendimento do que é a arte brasileira e suas relações com o espaço, tempo e seus habitantes. Talvez seja de admirar que uma pesquisa dedicada às artes comece por pautar o vazio, desvelando questões políticas. Acredito, no entanto, que é impossível separar o que é espaço do que é política, o que é arte do que seja história, o que é paisagem do que seja geografia. Ainda que criar fronteiras entre os diversos conhecimentos e experiências humanas tenha sua razão de ser, é no imbricamento delas, que a potencialidade de transformação amplia-se. Portanto, o mecanismo de análise desse ensaio serve-se principalmente das aproximações,

9 Seria difícil para mim começar essa pesquisa sobre arte no rio Tamanduateí em 1817, quando o austríaco Thomas Ender faz o primeiro desenho que conhecemos, pois seria reafirmar de certa forma a cultura do silêncio e violência para com a história dos povos indígenas.

10 Já que estamos abrindo a questão sobre a relação dos guaranis com o território, cabe incluir algumas informações que o site da Comissão Pró-índio de São Paulo nos dá: “Um dos elementos que mais chama a atenção nas práticas sociais do povo Guarani é a intensa rede de trocas e fluxos populacionais entre as aldeias distribuídas por uma extensa região no sul do continente. As diversas terras Guaranis não estão isoladas, mas interligadas por redes de parentesco e reciprocidade. Os Guaranis “mantêm entre si estreitas e intensas relações políticas, matrimoniais, religiosas e econômicas. Seus moradores vivem em constantes visitas uns aos outros. A população Guarani, apesar de se fixar durante períodos de até vários anos em determinadas aldeias, circula entre diferentes áreas, e dificilmente se encontram numa família pessoas que não conheçam ou não tenham vivido em outras aldeias” (Nimuendajú, 1987). Para a antropóloga Elizabeth Pissolato (2007), o movimento, para os Guarani, é o que produz condições de vida consideradas boas, favoráveis. Ele é expressão de uma maneira própria de conceber o território, para além da lógica da terra indígena estabelecida pelo Estado, em um amplo circuito de espaços nos quais ocorre intensa circulação, tanto de pessoas como de plantas, matérias-primas, sementes etc.” <http://cpisp.org.br/indios/html/saiba-mais/24/o-povo-indigena-guarani.aspx> consultado em 30/10/2016

11 “[Hoje] São mais de 60.000 habitantes, em torno de 38 etnias só na capital.” Essa concentração deve-se ao fluxo migratório de índios que fogem da pressão no campo ou vem atrás de estudos ou tratamentos médicos. <https://givapsol.wordpress.com/muitas-lutas/indigenas-urbanos/> consultado em 30/10/2016

liberando-se do fardo de criar uma história social da arte linear ou completa, mas buscando investigar pontos de contato e atrito entre o rio e a cidade, os homens e a política, os povos e a arte.

Nesse contexto, é importante compreender e buscar um olhar descolonizante sobre os momentos de encontro entre os europeus e os povos indígenas. Estima-se que havia entre 2 e 5 milhões¹² de pessoas no Brasil quando os portugueses chegaram no século XVI e mais de 1500 línguas faladas, das quais 90% foram extintas e todas as restantes estão ameaçadas de desaparecer¹³. A idéia de “descobrimento” do Brasil mostra-se extremamente equivocada, até mesmo cruel “como se os habitantes [originais] da América, da África e da Ásia fossem apenas elementos animais da paisagem, e não seres humanos com línguas, religiões, artes e sabedoria próprias”, como afirma Maranhão (Keating; Maranhão, 2008, p.15). O autor aponta a importância que a cooperação inicial – e logo depois forçada – entre as etnias indígenas e os europeus teve para a conquista do território. Sem o conhecimento dos caminhos, trilhas, fauna e flora que os índios possuíam não teria sido possível para os portugueses adentrar o continente.

“A história da conquista e ocupação do território brasileiro é repleta de lances dramáticos e heróicos. Mas ela só foi possível devido a um elemento rotineiro: os caminhos e trilhas existentes antes da chegada do homem branco e o conhecimento que os primeiros habitantes do Brasil tinham de seu território.”¹⁴ (Keating; Maranhão, 2008, p. 27)

Dentre os muitos caminhos existentes, o do Peabiru [2] sem dúvida era o de maior porte. Consistia na ligação de três pontos do Atlântico que se juntavam, atraves-

12 Os estudiosos divergem bastante quanto ao número, apenas um dentre vários exemplos possíveis, Ricardo Maranhão em *Caminhos da Conquista* fala em quase 3 milhões enquanto Wagner de Cerqueira e Francisco em *A População Indígena no Brasil*, fala entre 4 e 5 milhões, consultado em 03/10/2016: <http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/geografia/a-populacao-indigena-no-brasil.htm>

13 Segundo os critérios da Onu todas as línguas indígenas estão atualmente sob algum grau de ameaça, algumas em estado extremamente crítico. Leandro Melito, *Quase 90% línguas indígenas brasileiras foram extintas e as que restam estão ameaçadas*. Portal EBC, Criado em 19/04/16 12h16 e atualizado em 07/07/16 14h52, consultado em 03/10/2016: <http://www.ebc.com.br/cidadania/2016/04/de-1500-linguas-indigenas-no-descobrimento-restaram-181-todas-ameacadas-aponta>

14 Destaque para a nota de rodapé da citação: “Às veredas e atalhos que estes tinham aberto para uso próprio, [os conquistadores] nada acrescentariam de considerável, ao menos durante os primeiros tempos”, diz Sérgio Buarque de Hollanda em *Caminhos e fronteiras*, São Paulo, Cia das Letras, 1994, p. 19.

[1] Keating. O caminho tupiniquim, ilustração de *Caminhos da Conquista* (2008, p. 140)

[2] Keating. O caminho Peabiru, ilustração de *Caminhos da Conquista* (2008, p. 128)

savam os Andes e chegavam ao Pacífico. A trilha dos tupiniquins era o trecho que do litoral de Bertioga transpunha a Serra do Mar e cruzava os campos de Piratininga, coincidindo seu trajeto com o rio Tamanduateí [1]. Santo André da Borda do Campo foi a primeira povoação portuguesa no interior do continente, fundada por João Ramalho e seus aliados, mais tarde transferida para juntar-se a São Paulo de Piratininga. Ambas, portanto, fundadas a partir da proximidade com o caminho do Peabiru e o rio Tamanduateí. A ideia de que o território foi desbravado pelos portugueses também entra em xeque, porque por mais que sofressem as agruras de enfrentar um lugar desconhecido, estavam eles seguindo caminhos já abertos, percorridos pelo fluxo de culturas que prezavam não só o nomadismo, mas a mobilidade e o comércio.

Os desenhos de Vallandro Keating para o livro *Caminhos da Conquista – a formação do espaço brasileiro* revela um olhar importante para a relação com o Brasil indígena. A delicadeza dos traços que refaz relevos reconstitui, a partir da cartografia, paisagens já não mais existentes. Leva o observador de volta a essas terras, as mesmas que hoje habitamos, porém completamente transformadas. O trabalho de reconstruir a paisagem é também de rever a história contada, que é feita em parceria com o historiador Ricardo Maranhão. Os mapas com as trilhas indígenas dão dimensão à grandeza dos povos indígenas e sua rede de mobilidade. O rio Tamanduateí também ganha destaque e meandros, de um período em que só a imaginação e os traços de Vallandro podem nos levar.

Colina, aldeia, colégio, vila

“Nos dois primeiros séculos todo sistema de transporte era por canoa, era por via fluvial. A entrada da Vila de São Paulo era por água. Por isso, todos os edifícios importantes ficavam na borda da colina voltados para o Tamanduateí (com a mesma ordem geral com que na Bahia ficavam voltados para o mar). O rio Tamanduateí corria na borda, no pé da colina, como o mar chegava aos pés da cidade de Salvador. Tudo mais foi transformação.” (Nestor Goulart in: Delijaicov, 1999:, p. 21)

Nestor Goulart demonstra como o caminho das águas, permanentes ou intermitentes, moldou a ocupação da colina, estabelecendo os caminhos, acessos e praças a partir de então. O autor, por outro lado, aponta em trabalho mais recente a presença de muros de taipa de 8 metros de altura, que contornava todo o quadrante central da colina, construído pelos jesuítas e índios sob suas ordens. Dessa forma, percebe-se que mesmo que os portos e a várzea do rio Tamanduateí tivessem um papel fundamental para aquela povoação, a relação com a borda d’água já não deveria ser a mesma das ocupações litorâneas. Os muros serão elementos marcantes até hoje na cidade de São Paulo e estão presentes nas primeiras

[3] Keating. O rio Tamanduateí, ilustração de *Caminhos da Conquista* (2008, pp. 48-49)

aquarelas e desenhos, delimitando o terreno das propriedades da várzea do rio. A impressão que essas imagens do início do sec. XIX (principalmente Pallière, no seu Panorama de São Paulo) passam é justamente a de uma cidade que evita o contato com a margem do rio.

Nos primeiros anos da ocupação, no entanto, “na pequena elevação entre o Tamanduateí e o Anhangabaú o que se tinha era um colégio cercado de habitações indígenas. Ou, por outra, uma aldeia indígena com um colégio de padres plantado ao meio, a dirigir-lhes os destinos.” (2012, p. 16). Aliados dos jesuítas se destacavam dois chefes indígenas, Caiubi e Tibiriçá. O primeiro ocupava com seu povo o flanco sul da colina, onde hoje fica a rua Tabatinguera, tinha sob “sua guarda” no sentido militar e estratégico a várzea do rio Tamanduateí e o caminho que ia até São Vicente.¹⁵ Ao norte da colina, a aldeia de Tibiriçá, principal protetor e guerreiro do colégio de jesuítas, garantia a sentinela do encontro do rio Tamanduateí com o Tietê.

[4] Keating. Aldeia de Tibiriçá, ilustração de *Caminhos da Conquista* (2008, p. 50)

No entanto, a vida nômade dos povos indígenas fez com que poucos anos depois da fundação de Piratininga essa voltasse a ficar quase desocupada. A ameaça de

15 Roberto Toledo afirma “Não se deve tomar em sentido figurado a afirmação que Caiubi “tinha sob sua guarda” o flanco sul da colina [e todo o caminho que levava a São Vicente]. Tanto a ele quanto a Tibiriçá cabiam funções militares, de defesa, de sentinelas e primeira linha de combate na defesa da comunidade.” (2012, p.16).

desaparecimento não era apenas do povoado, mas do próprio projeto jesuíta.¹⁶ Por sua vez, a aldeia de João Ramalho e seus filhos, Santo André da Borda do Campo, vivia na época situação de precariedade nas construções e escassez de alimentos. As relações com os jesuítas, que distavam apenas 12 quilômetros dali, era tensa: disputavam o poder e os indígenas nos planaltos de Piratininga, uns para escravizá-los outros para catequizá-los.

Em 1560, o governador-geral do Brasil, Mem de Sá em visita a São Vicente decretou, cedendo aos apelos dos moradores, a mudança da vila de Santo André do local original para a colina histórica de São Paulo de Piratininga, que recebeu assim a Câmara, o pelourinho e o status de vila. A partir dessa transferência, a influência dos jesuítas entra em declínio e eles deixam de se ocupar da catequese dos índios – que agora já não moram na vila – para serem instrutores dos filhos dos portugueses e mamelucos. Nóbrega e Anchieta deixam então Piratininga e vão se concentrar nos trabalhos no litoral. João Ramalho passará a ditar o ritmo e os projetos da vila, determinados a partir de então pelo “espírito dos mamelucos caçadores de índios e desbravadores dos sertões.” (Toledo, 2012, p. 116). A cidade das tropas começa a surgir lançando de sangue cada vez mais os caminhos dos povos indígenas.

[5] Keating. Colégio jesuíta às margens do rio Tamanduateí, ilustração de *Caminhos da Conquista* (2008, p. 51)

16 “Já em uma carta de 1557 sobre Piratininga, o padre Luís da Grã informa que apenas seis homens casados teriam restado em uma única casa indígena no povoado e que como o próprio Padre Anchieta havia notado seria natural, pois estariam os índios acostumados a se mudarem depois que as casas envelhecem e a ‘nunca morar em lugar certo’”. (Idem, p.111.)

Uma cidade bandeirante – à busca de minas e escravos

Desde o começo da ocupação em São Vicente é provável que já houvesse a troca de mercadorias pelas itaberabas – “pedras que brilham” em tupi – que os índios traziam do planalto. As primeiras jazidas de ouro no Brasil foram descobertas em São Paulo e não em Minas Gerais como se costuma pensar, mas sim no Morro do Jaraguá, Cantareira e arredores da vila. Assim, a primeira casa de fundição no Brasil foi aberta na vila de São Paulo de Piratininga em 1580, para controlar o ouro e cobrar o quinto que era destinado à coroa. É também confirmado que os jesuítas controlavam algumas minas de ouro na região de Santo Amaro, São Miguel Paulista e Embu-Guaçu, que foram abandonadas depois da expulsão dos jesuítas pelo Marquês de Pombal em 1759.¹⁷

Em 1599, durante a visita a São Paulo o Governador Geral Francisco de Souza organizou um projeto político de expansão do território em busca de ouro e pedras preciosas, a partir da notícia do ouro no Jaraguá. Motivou assim a população paulista que já adentrava o território com o objetivo de conseguir mão-de-obra indígena para as lavouras e o tráfico de escravos a sistematizar essas incursões, com caráter semi-militar, de bandeiras ou milícias. “Organizou pessoalmente algumas entradas. Estimulando o comércio de escravos, dava sustentação às bandeiras. Mas seu objetivo era a busca por metais preciosos.” (Goulart, 2004, p. 33). A partir das bandeiras as fronteiras da capitania de São Paulo foram sendo aumentadas, a ponto de reunir territórios dos atuais estados do Paraná, parte de Santa Catarina, de Goiás e Mato Grosso no começo do século XVIII. Logo em seguida, no entanto, como manobra do poderio da Coroa portuguesa, esses territórios foram sendo redistribuídos em outras capitanias, tendo mesmo a de São Paulo sido extinta por um breve período. A bacia hidrográfica do Tietê, Paraná e Prata tinha um papel fundamental nessa expansão e consequentemente o Tamanduateí com os principais portos da cidade, que integrava esse sistema fluvial.

A figura dos bandeirantes daquela época difere bastante daquela que se acostumou representar. A começar pela própria composição das bandeiras, que tinham como núcleo principal portugueses e mamelucos, mas cuja maioria dos participantes era de índios, “fossem guerreiros de arco-e-flecha, fossem auxiliares escravos, usados como batedores de caminhos, coletores de alimentação, guias, car-

17 “Apenas em terras paulistas foram extraídas 4 650 arrobas de ouro entre 1600 e 1820. É pouco se comparadas às 35,8 mil arrobas produzidas em Minas Gerais entre 1700 e 1820.” Segundo o site <http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/saiba-mais-primeira-mina-ouro-brasil-725414.shtml>, consultado 31/10/2016. Enquanto na comparação quantitativa é pouco o aporte de São Paulo, o papel pioneiro da cidade na lavra é bastante significativo.

regadores e tudo o mais.” (Keating; Maranhão, 2008, p. 152). Tampouco usavam vestes pesadas e botas altas, mas pouca coisa “além do chapelão de abas largas, barbas, camisa e ceroulas. Caminhavam quase sempre descalços em fila indiana. De peso apenas as armas e sua vestimenta incluía, ainda, gibões de algodão, espessamente acolchoados que protegiam das flechas indígenas. Dessa forma, destoava bastante a imagem do senso comum dos bandeirantes, cristalizadas pelas esculturas de Brecheret do *Monumento às Bandeiras* (conhecido como “empurra-empurra”) ou o *Borba Gato*, onde além das vestes européias sobrepõe-se a idéia de desbravadores e vencedores. Não à toa tem sido alvo de diversos protestos e pixados, reivindicando uma outra leitura, inclusive a de assassinos, não de heróis.

São Paulo foi elevada à categoria de cidade, em 1711, com cerca de 210 casas e um pouco menos de 1000 habitantes. Foi sem dúvida consequência da descoberta do ouro e do aumento do tráfico indígena – que substituiu o negreiro sob domínio holandês por um breve período durante o seiscentos. A retomada do comércio negreiro colocou fim definitivo ao tráfico oficial de escravos indígenas em 1765. A presença dos povos originários da África será perceptível nos censos da cidade e nas pinturas. Segundo Spix e Martius, na época de sua chegada em 1817, a cidade de São Paulo incluindo as freguesias contava com pouco mais de 30.000 habitantes, sendo metade de brancos e mamelucos e metade de negros e pardos. Cabe notar que entre os pardos cerca de 80% eram livres, mas entre os negros a cifra se inverte e apenas 16% não eram escravos. Ou seja, quase ¼ da população era escrava. Chama a atenção ainda dos viajantes a alta taxa de natalidade comparável às maiores européias, em uma cidade onde a proporção de mulheres é ligeiramente maior que a masculina. Provavelmente esse dado ajudará a impulsionar o vertiginoso crescimento populacional de São Paulo ao longo do século XIX, alcançado com a imigração e industrialização, mas também através de uma alta taxa de natalidade.

Principalmente após a descoberta do ouro no Jaraguá, coube à Coroa portuguesa o controle do acesso de viajantes e estrangeiros ao interior do país, que repercutiu na falta de registros artísticos e desenhos sobre a vila de São Paulo nos três primeiros séculos de ocupação. A vinda da Família Real para o Brasil em 1808, porém, modificou essas regras, permitindo o desenvolvimento de uma série de atividades antes proibidas, como a imprensa, as faculdades, incentivando as Missões Artísticas e os artistas viajantes no país. Dessa forma, a primeira imagem – que chegou até nós – é a gravura *Uma Vista da Lavagem do Ouro em Jaraguá Perto de São Paulo* [6] data de 1812, feita a partir do esboço de **John Mawe**, que integrou seu livro *Viagens ao Interior do Brasil*. Nele, Mawe comenta:

“O governador convidou-me a visitar as minas de ouro de Jaraguá, as primeiras descobertas no Brasil, que agora lhe pertencem, bem como uma fazenda vizinha, distante cerca de 24 milhas da cidade. (...) chegamos às

antigas minas de Jaraguá, afamadas pelos imensos tesouros, há aproximadamente dois séculos, quando este distrito era considerado o Peru do Brasil e, pelos portos de Santos e São Vicente, se embarcava o ouro para a Europa.” (Mawe, 1812 apud Lago, 2003, p. 19)

A gravura é feita por um processo de muitas mãos, comuns entre as ilustrações dos relatos de viajantes. Primeiro há o esboço feito por quem esteve no local, para depois na cidade de origem ou onde será feita a publicação ser entregue às mãos de outro artista que faz a gravura e reinterpreta o desenho, às vezes de forma mais fiel ou mais livre. Nessa imagem, a mina já em declínio mostra-se envolvida em uma placidez solitária. Há apenas um homem, está no centro da composição, diminuído perante a dimensão dos morros que o rodeiam. A natureza é representada com detalhes, passa a ser o principal motivo da gravura. O interesse por captar a paisagem está desde a escolha da composição até detalhes da botânica como as araucárias do canto direito, que também aparecem nos desenhos do inglês Edmund Pink.

[6] Mawe. *Uma vista da lavagem do ouro em Jaraguá, perto de São Paulo*, 1812, gravura em cobre, 15,2 x 20,8cm. Coleção Ruy Souza e Silva.

Uma várzea de muitos caminhos e portos

No início do século XIX, quando as fronteiras abriram-se para os estrangeiros, São Paulo consolida-se ainda mais como rota das tropas e de viajantes. É nesse contexto que uma sequência de artistas europeus dirige-se à cidade e poucos são aqueles que não se detêm sobre alguma vista do Tamanduateí. É a comitiva de Martius e Spix, com Thomas Ender como desenhista que primeiro retrata, em 1817, a vida na cidade e sua relação com o Tamanduateí. Nos quarenta anos seguintes mais oito artistas viajantes irão se debruçar sobre o Tamanduateí e suas várzeas, alguns de renomado trabalho como Debret, Burchell e Hildebrandt. A importância do rio ainda meândrico nas pinturas se mescla com a presença dos caminhos que chegam à cidade através de sua várzea: ao sul está a estrada de Santos e a leste o caminho para a Penha e para o Rio de Janeiro. Ao norte, através do próprio rio Tamanduateí chega-se ao Tietê e a partir dele se abrem as possibilidades da bacia do Paraná e do Prata, mas esse caminho muito utilizado pelos povos indígenas e pelas bandeiras como via fluvial não foi registrado pelos pintores, talvez já não utilizado pelos viajantes que preferiam as carroças e outros trajetos.

Os vários olhares dos artistas se cruzam e se sobrepõem nos pontos de vista escolhidos para a tomada do desenho. As repetições que ocorrem possibilitam duas leituras, por um lado reafirmam a importância dos lugares escolhidos estabelecendo pontos notáveis na paisagem, por outro indicam o alcance e a circulação das obras entre os artistas, que se aproveitavam do recurso da cópia. Certo é que por meio desse entrecruzamento de desenhos é possível vislumbrar um pouco mais do que foi essa cidade do rio meândrico.

Ladeira do Carmo

“Os fundadores de São Paulo estabeleceram a povoação em um ponto de onde irradiavam em quase todas as direções, ou pelo menos nas principais, as vias naturais de comunicação representadas pelos rios da região. O Tietê formava o tronco desse sistema, correndo ao norte da vila e sendo além disso acessível pelo Tamanduateí, cujas águas de corrente tranqüila banhavam em curvas caprichosas o sopé da elevação em que se edificara o povoado.”¹⁸ (Prado Jr, apud Bruno, 1954, vol I, p. 209)

[7] Debret. *Entrada de São Paulo pelo caminho do Rio de Janeiro*, 1827, aquarela, 10,8 x 21,9cm. Coleção João da Cruz Vicente de Azevedo.

Não à toa quatro artistas se debruçaram sobre essa mesma paisagem: a ladeira era uma das principais entradas da cidade de São Paulo, levava ao bairro do Brás, da Penha, ao caminho do Rio de Janeiro. O convento do Carmo marcava a paisagem com sua torre e funcionava como uma das sentinelas, protegendo o triângulo histórico assim como o mosteiro de São Bento e a igreja de São Francisco. Do alto da colina a várzea mostra-se com toda a graciosidade dos meandros, que acentuados na tela de **Debret** [7] chegam a formar arabescos. Há estudiosos que questionam se Debret teria estado de fato em São Paulo ou se fez suas aquarelas a partir dos desenhos de outros artistas. Quando colocado frente a frente com os desenhos de **Thomas Ender** [8] e **Burchell** [9] fica evidente que Debret prioriza a criação de uma narrativa: as tropas que entram e saem são o grande destaque da composição que exagera no declive, nas curvas do rio e alonga o convento. Todos

18 Caio Prado Jr, *O fator geográfico na formação e no desenvolvimento da cidade de São Paulo*, Geografia, nº3, p. 348.

[8] Ender. *Convento do Carmo em São Paulo*, 1817, aquarela, 19 x 30,3cm. Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste.

os símbolos da cidade estão ali representados: a arquitetura portuguesa, as montanhas ao fundo, o rio Tamanduateí das muitas voltas, as lavadeiras, os casebres e principalmente as tropas, que aparecem com uma magnitude pouco verossímil, onde a montaria era um item não tão comum. Geralmente as tropas seguiam a pé, somente o chefe recebia montaria porque elas concentravam a carga.

Thomas Ender e William Burchell estiveram na cidade em 1817 e 1827 respectivamente. Ambos são reconhecidos pelo desenho de observação apurado e como excepcionais aquarelistas. **Ender** acompanhou a comitiva de Martius e Spix, mas São Paulo foi seu último destino, pois sofreu de uma crise de estafa justificada em seus cerca de 1000 desenhos produzidos no país. Assim, acredita-se que ficou apenas poucos dias na cidade, retratou muitos dos caminhos de entrada e quase todos com partes inacabadas. O rio Tamanduateí aparece em quatro desenhos seus e em todos percebe-se uma luminosidade que estará também presente nas obras de outros artistas. Era fim de dezembro, verão e época de chuva, o rio está cheio. A várzea forma um grande espelho. O caminho acompanhado de verde do primeiro plano também forma um campo aberto e amplo, revela uma cidade que ainda não é toda parcelada de muros. A arquitetura do convento e das casas ao lado esquerdo parece emoldurar o tema central que é a própria vastidão do planalto de Piratininga e a relação entre a colina e o rio meândrico. No centro do desenho há a única escala humana apenas como esboço marcando a medida e pequenez humana frente a essa paisagem. A solidão delineia-se no desenho, como em *Uma Vista da Lavagem do Ouro em Jaraguá Perto de São Paulo*, de John Mawe.

[9] Burchell. *Convento e igreja do Carmo*, 1827, lápis, 33 x 50cm. Coleção MuseuMAfrica.

[10] Militão. *Ladeira do Carmo*, 1862, negativo de vidro. Acervo Casa da Imagem.

O desenho de **Burchell** é de um acuro quase fotográfico. Há marcações de distância e pontos notáveis, a paisagem é apreendida por um modo científico. Muitas vezes se utilizava de instrumentos como a câmera clara para captar com maior precisão o espaço, que na junção das séries de desenhos passa a ser mapeado, transforma o desconhecido em território conhecido. Apenas 35 anos depois, em 1862, **Militão** fará as primeiras fotografias da cidade. O que chama a atenção logo no primeiro plano é o surgimento dos muros, tanto perto das casas ao lado esquerdo quanto o grande muro de sustentação do morro onde está o convento do Carmo. O piso de pedras permanece o mesmo sugerido no desenho de Burchell, mas percebe-se agora bem marcada uma calçada de pedestres, que na aquarela de Ender aparecia como uma trilha de terra batida entre a vegetação. A fotografia de Militão [9] parece registrar também um momento de cheia do rio e confirma o desenho abundante e sinuoso visto nas pinturas. O aterrado do Brás com as três pontes aparecem com maior nitidez e o caminho ganha o protagonismo na foto. Nele há pessoas, não é nem solitário como em Ender, nem cheio pelas tropas como em Debret. Ao longe vê-se carros de boi, perto nas calçadas há poucas pessoas, algumas parecem olhar curiosas para o fotógrafo.

Panorama da várzea do Carmo

Depois de Ender [8], **Pallière** é o primeiro a representar as várzeas do Tamanduateí. Ambos chegaram no mesmo navio em 1817, mas Pallière permaneceu junto à Corte. Recebeu de D. João VI a incumbência de retratar as capitais das províncias do Império e disto resultou o quadro Vila Rica, de 1820, e a primeira pintura a óleo Panorama da Cidade de São Paulo [12], de 1821, as duas telas com mesmas dimensões: a de São Paulo com 36,5 x 96,8 cm e a de Vila Rica com 36,5 x 96,5cm. Ambos com o nome das cidades no céu numa faixa segurada por querubins. Além do quadro a óleo, Pallière pintou 2 aquarelas [13 e 14] que formam o panorama retratado na pintura “oficial” e que devem ter servido de estudo in loco para a composição a óleo, provavelmente realizada em seu atelier. Nessa transição, da aquarela para o óleo, da observação para o atelier alguns elementos se transformam e é interessante destacá-los. Nota-se que as duas aquarelas são mesmo complemento e continuidade. Os detalhes da arquitetura são transpostos com semelhança e proporções notáveis. Encontramos nos personagens as principais mudanças: enquanto nas aquarelas a vida aparece no rio Tamanduateí – lavadeiras, animais, homens amolando as ferramentas talvez – e o caminho de entrada e a ponte estão quase desertos, na tela a óleo esse caminho das tropas é acentuado ao máximo – não há mais espaço ali para debruçar-se sobre o rio. As tropas em primeiro plano conduzem a leitura do quadro e até a ladeira do Carmo aparece alargada para dar destaque a esse caminho. Os anjos segurando a faixa no céu parecem carimbar o discurso e a imagem oficial da cidade que se está construindo. Estariam já aí nessas modificações o processo de ocultamento e invisibilidade dos nossos rios?

O que sabemos com certeza é que esse panorama da cidade de São Paulo terá um papel fortíssimo como imagem oficial, servindo inclusive como base de fundo para os retratos de D. Pedro I feitos por **Simplício de Sá**, *Dom Pedro I frente à cidade de São Paulo*, por volta de 1823 [11] e **Benedito Calixto** *Retrato de D. Pedro I*, 1902 [12].

[11] Sá. *Dom Pedro I frente à cidade de São Paulo*, ~ 1823, guache sobre marfim, 10x9cm.

[12] Calixto. *Retrato de Dom Pedro I*, 1902, óleo sobre tela, 140 x 100cm.

[13] Pallière. *Panorama da cidade de São Paulo*, 1821, óleo sobre tela, 36,5 x 96,8cm.

[14] Pallière. *Várzea do Carmo*, 1821, aquarela, 17 x 28,5cm.

[15] Pallière. *Panorama da cidade de São Paulo, visto do rio Tamanduateí*, 1821, aquarela, 15,3 x 57,5cm.

[15a] Detalhe da aquarela *Panorama da cidade de São Paulo, visto do rio Tamanduateí*.

[13a] Detalhe da tela a óleo *Panorama da cidade de São Paulo*.

Estrada para o rio de janeiro

Essa é a vista mais vezes representada da várzea do Tamanduateí e provavelmente da cidade. Sob ângulos diversificados os artistas retrataram a estrada para o Rio de Janeiro. O aproximar-se da cidade é destacado, seja na tentativa de apreender um panorama completo ou nos desenhos sequenciais, como os feitos por Pink [21 e 22]. Burchell parece escolher um ponto do caminho para representar nas duas direções, colocando a própria estrada como protagonista [17 e 18].

Os artistas viajantes **Burchell** e **Landseer** fizeram amizade a ponto de trocarem desenhos e assim, parte da coleção de Landseer é atribuída a Burchell, que possui algumas duplicatas, como é o caso da aquarela São Paulo vista do caminho para o Rio. A diferença entre as duas cópias é que Burchell conservou consigo aquela com as anotações dos principais pontos da cidade [17] e entregou ao amigo uma versão finalizada da aquarela [16]. Tanto nesses desenhos quanto em *Vista tomada do caminho para o Rio* [18] vê-se junto ao caminho um corpo d'água, decorrência de se ter “consentido que certas pessoas atendendo apenas a suas conveniências tivessem desviado de seu leito natural as águas do Tamanduateí”, como explica Ernani da Silva Bruno (1954, p. 212). O autor ainda complementa falando sobre a várzea “em outros tempos ela fora enxuta, sendo mesmo um dos pontos preferidos para o passeio dos moradores da cidade”, no entanto esses desvios teriam sido responsável por deixá-la pantanosa (p. 212). Os favorecidos seriam provavelmente os donos das chácaras as quais aparecem representadas tanto nos desenhos de Burchell quanto de Pink.

[16] Landseer atribuído à Burchell. *São Paulo, visto do caminho para o Rio*. 1827, aquarela.

[17] Burchell. *São Paulo do caminho para o Rio*, 1827, aquarela, 17 x 50,5cm.

[18] Landseer atribuído à Burchell. *Vista tomada do caminho para o Rio*. 1827, aquarela, 15,5 x 49,5cm.

O interesse por panoramas mobilizava os artistas da época e tratava-se de uma empreitada de importância mundial, uma busca de apreender a imagem de cada cidade, reconhecer suas principais construções, sua paisagem e sua atmosfera. Pallière talvez tenha sido o responsável por consagrar o panorama visto a partir da várzea do Tamanduateí, mas Pink e Debret o fizeram também a partir da estrada do Rio de Janeiro, na tentativa de representar a colina histórica em seu conjunto. O diário de **Pink** relata suas observações na chegada a São Paulo em 7 de junho de 1823:

“A cidade é de tamanho considerável, irregularmente construída. A população talvez chegue atualmente a 20.000 habitantes, incluindo escravos. Está bem situada em terreno suavemente elevado, na confluência de 2 pequenos rios a leste e a oeste. O rio Tietê passa aproximadamente a meia légua ao Norte, próximo ao Trópico de Capricórnio. (...) Existem várias pontes de pedra e outras de madeira. Também várias fontes, mas a melhor água vem dos rios.” (Pink, 1823 apud Lago, 2003, pp. 60-61)

É interessante ressaltar que sua visita aconteceu no inverno, em época de seca e quanto a percepção é diferente das imagens de **Ender** e do rio cheio. Assim como cabe destacar também a importância da água dos rios para o abastecimento da cidade na época. O *Panorama de São Paulo* [20] de Pink apresenta semelhança à *Vista geral da cidade de São Paulo* [19] pintado por **Debret**, quatro anos depois, em 1827. Se o ponto de vista é muito parecido, para não dizer o mesmo, a representação é muito diversa, ainda que ambas pouco precisas. Enquanto Pink era comerciante e pintor amador, chama atenção a falta de realismo da aquarela de Debret, principalmente no tocante à colina histórica e sua topografia, o que reforça a teoria de que ele não esteve em São Paulo.

[19] Debret. *Vista geral da cidade de São Paulo*. 1827, aquarela, 12,5 x 23cm.

[20] Pink. *Panorama de São Paulo*. 1823, aquarela, 17 x 69cm.

[21] Pink. *Panorama de São Paulo do caminho para o Rio*. 1823, aquarela, 25 x 44cm.

[22] Pink. *Esboço da cidade de São Paulo visto do caminho para o Rio*. 1823, aquarela, 17 x 49cm.

Esse primeiro período de representação da várzea do Tamanduateí e da cidade pelos artistas viajantes, naturalistas e autores de álbuns se encerra de certa forma com a publicação do livro *Brazil and the Brazilians* em 1857 por J. C. Fletcher ampliando o livro *Sketches of a Residence and Travels in Brazil*, de 1845 de D. P. Kidder. O livro de Fletcher, apesar de menos preciso nas complementações, foi um grande sucesso com mais de dez edições. Há três litografias sobre a cidade e *A vista da cidade de São Paulo* [23] representa o rio Tamanduateí ao lado do caminho para o Rio de Janeiro onde estão alguns viajantes que chegam à cidade, esta visível ao fundo. O céu enluarado assim como a representação da vegetação do primeiro plano agigantada em relação às figuras humanas confere grande dramaticidade para o desenho. Há uma atmosfera onírica que o aproxima mais de uma obra pitoresca do que realista.

[23] *Vista da cidade de São Paulo*, 1857, litografia, 10,4 x 18,2cm. Ilustração do livro de Kidder e Fletcher. *Brazil and the Brazilians*.

Estrada de santos

Na aquarela *São Paulo vista do caminho para Santos* [24] de **William Burchell** os contornos da cidade aparecem ao fundo, pouco definidos, mas com anotações de distâncias que denotam a precisão do autor. No primeiro plano vê-se a estrada de Santos de terra batida cercada por vegetação. É possível distinguir uma pessoa e duas crianças negras, ao fundo mais alguns viajantes já pouco definidos. A estrada de Burchell possui certo ritmo e fluxo de viajantes, todos a pé. Ao fundo estão as montanhas da Serra da Cantareira; no meio está a várzea do Tamanduateí, no sopé da colina histórica. A várzea não está desenhada em detalhes, mas sim como um maciço, como uma larga planície que se espraia logo acima da estrada. Em *São Paulo - vista tomada do caminho de Santos* [25] de **Pissis** o mesmo contorno das montanhas da Cantareira aparece ao fundo. Esse é o principal elo entre

[24] Landseer atribuído a Burchell. *São Paulo vista do caminho para Santos*, 1827, aquarela, 16,5 x 50m.

[25] Pissis. *São Paulo - vista tomada do caminho de Santos*, 1839, aquarela, 16,5 x 25,8cm.

[26] Ender. *Vista de São Paulo do convento do Carmo*, 1817, aquarela, 19,3 x 30,2cm.

[27] Ender. *Vista parcial da cidade de São Paulo, tirada da residência do Governador*, 1817, aquarela, 19,4 x 30,3cm.

essas pinturas, pois apesar de escolherem o caminho de Santos para representarem Pissis toma uma distância muito mais próxima da cidade. A várzea ocupa o lado direito da composição, o que ocorre também em dois desenhos de **Thomas Ender** [26 e 27] e em uma fotografia de **Militão** [28]. O rio ganha contraste com a colina e no caso de Pissis vê-se o caminho cheio de curvas que chega à cidade.

Ender faz um desenho sequencial da várzea do Tamanduateí, sendo o primeiro o *Vista de São Paulo do Convento do Carmo* [26], que se completa com *Vista Parcial da Cidade de São Paulo* [27]. A relação entre os dois desenhos está ancorada pela presença do mosteiro de São Bento. Na primeira aquarela aparece ao fundo, como uma torre solitária, pois marca de certa forma o fim do triângulo histórico. No segundo desenho o mosteiro está no centro da imagem elevado sobre a vegetação que se espalha desde a colina até o rio. O ponto de vista escolhido por **Militão** [28] é semelhante a esse, com o mosteiro de São Bento em destaque, um pouco mais próximo e 46 anos depois. Na fotografia a várzea aparece mais detalhada, ainda que não seja possível ver seus personagens. Os muros do lado esquerdo ocupam

parte significativa da composição e remetem à primeira aquarela de Ender dessa sequência, onde o muro da casa da Marquesa de Santos está representado. Na foto de Militão provavelmente está o local do Porto Geral, desativado como consequência das primeiras obras de retificação do rio, seguindo os projetos do engenheiro Carlos Bresser. Os alagadiços como os da foto, continuaram, no entanto, até 1872 quando a administração de João Teodoro promoveu uma série de obras. Nesse ínterim flagrado por Militão o alagado já não é mais porto, mas preserva o ar provinciano ocupado principalmente por lavadeiras e pelos animais das tropas ou dos carros que encontram pouso ali.

[28] Militão. *Vista da várzea do Carmo*, 1862/3, albúmen, 15,6 x 22,2cm.

Ernani da Silva Bruno relata o processo de transformação do rio, que enfrentava já problemas com a poluição e mesmo assim a resistência da navegação até a retificação impedi-la.

“Entretanto, de 1830 até meados do século passado (século XIX) alguns rios continuaram servindo de meios de comunicação completando a rede formada na região de São Paulo pelos caminhos de tropas e de carros. 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 das roças de São Bernardo. Era o porto mais importante do Tamanduateí, e vivia por isso cheio de tropas, de merca-

dores e de escravos. “Lá embaixo a margem da Caudal – escreveu Nuto Santana – existia um barracão onde se resguardavam as mercadorias da canícula e das intempéries. Abaixo desse porto geral, na altura da foz do Anhangabaú ficava o porto da Figueira, localizando-se ainda para baixo o do Coronel Paula Gomes. Aquele entretanto que em valor comercial vinha logo depois do Porto Geral era o da Tabatinguera, preferido para as mercadorias destinadas às suas proximidades ou que tivessem por esse lado condução mais fácil. Essa navegação no Tamanduateí era todavia dificultada pelos bancos de areia e pela sujeira. Em 1839 avultavam ao longo do rio – observou ainda Nuto Santana – em alguns pontos da várzea, capoeiras que eram frequentemente roçadas. Entre o porto geral de São Bento e a ponte do Carmo notavam-se numerosos bancos de areia que atrapalhavam a passagem das embarcações. Era o que participava à Câmara em 1847 o fiscal da cidade. E para baixo, em longo trecho, abundavam “aguapés e outras esterqueiras”. Entretanto, com todos esses obstáculos, a navegação se fez até o ano de 1849, quando da retificação do Tamanduateí.” (Bruno, 1954, vol II, p. 611).

Tamanduatehy de Hildebrandt

Nota-se uma grande ausência de embarcações nos desenhos dos viajantes que contrasta com as descrições do comércio e das atividades da cidade. Ernani da Silva Bruno por sua vez tenta explicar esse período de transformação que foi o século XVII e XVIII:

“Falando da navegação no Tietê e no Tamanduateí em fins do séc. XVI escreveu Teodoro Sampaio: “Embarcados na sua canoa o padre, o negociante, o fazendeiro, o simples homem do povo podiam atingir qualquer ponto dentro da zona povoada em torno de São Paulo” Parece no entanto que enquanto essas comunicações por via fluvial tenderam a se reduzir, sobretudo a partir do setecentismo, em parte talvez por causa das obras de retificação a que foram submetidas algumas dessas correntes de água, as comunicações por terra foram se intensificando e ganhando condições melhores. Não apenas os caminhos primitivos – transitados por tropas, cavaleiros ou índios andarilhos – foram-se desenvolvendo a ponto de em fins do setecentismo ou começo do oitocentismo já haver estradas com trechos pavimentados – por onde podiam passar carros e liteiras – como também essas estradas passaram a cruzar os rios, não só através das rudes pontes de madeira roliça dos primeiros tempos, mas também por meio de sólidas construções de pedra, nos últimos anos do séc XVIII.” (Bruno, 1954, vol I, p. 209).

Hildebrandt foi o único dos artistas viajantes a representar uma embarcação e também a se ater às pontes tanto de madeira quanto de pedra. Em *Vista de São Paulo* [29] percebe-se suas pinceladas mais soltas, característica do pintor, que conferem movimento ao quadro, delineando em primeiro plano detalhe da vegetação e dando mais vida ao céu. As cores dividem o quadro em três grandes faixas equilibradas: o azul do céu mais escuro no canto superior, que se suaviza em um amarelo claro, ocre que predomina no centro do quadro onde está também a cidade sobre a colina e o rio Tamanduateí; o primeiro plano é dominado pela vegetação e tons terrosos escuros, de tal forma que a cidade mais iluminada destaca-se naturalmente. Nessa faixa mais escura há apenas um pequeno trecho também iluminado pelo amarelo ocre que tinga a cidade: uma curva da estrada, onde uma pessoa negra caminha seguida por duas mulas carregadas. Segundo a Enciclopédia do Itaú Cultural “o artista não se interessa apenas pela paisagem natural do país (motivo que atrai a maioria dos viajantes do período), mas revela fascínio pelas pessoas, sobretudo pelos escravos; indivíduos que durante todo o século XIX foram muito pouco representados pelos artistas brasileiros”¹⁹. Aliando uma técnica precisa a uma grande sensibilidade para sintetizar os elementos da

19 Enciclopédia Itaú Cultural, enciclopedia.itaucultural.org.br, consultado em 12/02/2016

[29] Hildebrandt. *Vista de São Paulo*, 1844, óleo e aquarela sobre papel, 24,2 x 34,3cm.

observação, Hildebrandt consegue criar composições extremamente ricas em diversos aspectos. Sua passagem por São Paulo foi bastante rápida, entre o final de maio e começo de junho e dentre as seis obras produzidas que chegaram até nós, uma retrata as vestimentas típicas de São Paulo, enquanto as outras cinco representam o rio Tamanduateí e suas várzeas. Duas delas ganham destaque pela técnica empregada do óleo sobre a tela – apenas Pallière fez uma imagem a óleo da cidade antes – são a *Vista de São Paulo* [29] e *Tamanduateí* [30]. Nessa última, o rio aparece em primeiro plano com duas embarcações, uma delas carregada, com quatro pessoas, todas negras, provavelmente escravos. É difícil precisar qual seria a altura do rio Tamanduateí, mas pela vegetação que rodeia as margens e a presença apenas de uma choupana simples deduz-se que se está nos arredores de São Paulo, um pouco longe do centro e da várzea do Carmo, que geralmente predomina nas representações do rio. Os elementos representados com mais nitidez e pinceladas fortes são, porém, uma palmeira e um agave. A primeira é responsável pela verticalidade do quadro, nesse eixo reina sozinha tornando-se o elemento de maior destaque em toda a composição. É o verde vivo das folhas do agave que trazem o olhar para o primeiro plano e a borda do rio, fazendo um contraponto ao vermelho, sua cor complementar que aparece numa única mancha pequenina: o gorro da pessoa que está de pé no barco.

As outras três imagens feitas pelo pintor são desenhos a grafite. A várzea do Carmo é representada de um novo ângulo [31], destacando em primeiro plano a

[30] Hildebrandt. *Tamanduateí*, 1844, óleo e aquarela sobre papel, 24,6 x 18,7cm.

ponte de alvenaria, uma das três pontes de um arco só, “tidas como grandes obras de engenharia, como observou Saint Hilaire” (Lago, 2003, p. 123); registrada também por **Marc Ferrez** [32]. Logo após a ponte vemos algumas choupanas e ao fundo o convento e igreja do Carmo, com o muro que desce até a margem. Há apenas uma figura no desenho que está prestes a cruzar a ponte em direção à cidade. É difícil distinguir, mas pelo volume das roupas parece sugerir uma mulher de saia ou vestido. O contraponto à imagem da ponte de pedra aparece no desenho *Tamanduateí* [33] onde o retrato de uma ponte de madeira rudimentar do-

[31] Hildebrandt. *São Paulo, rio Tamanduateí*, 1844, desenho a grafite, 21,9 x 29,6cm.

[32] Ferrez. *Ponte do Carmo, sobre rio Tamanduateí*, 1890, fotografia.

[33] Hildebrandt. *Tamanduateí*, 1844, desenho a grafite, 14 x 21cm.

[34] Pastore. *Vendedoras de verduras*, 1910, fotografia.

[35] Bo Bardi. *Cadeira de Beira de Estrada*, 1967, fotografia de Nelson Kohn.

mina o quadro. É possível distinguir as amarrações e os pregos, todo o conjunto construtivo é detalhado e impressiona a economia de elementos. Essa solução arquitetônica onde a simplicidade nos elementos configura uma espécie “de menos é mais” remete aos estudos de **Lina Bo Bardi** sobre a cultura popular brasileira, especialmente a *Cadeira de Beira de Estrada* [35]. A presença de figuras e lugares marginais feitas por Hildebrandt é um marco na iconografia do Tamanduateí, dando luz a uma das questões fundamentais da nossa história e registrando com maestria aspectos até então esquecidos e relegados de nossa cultura. Sobre a ponte de madeira, bem no meio da travessia, vemos uma pessoa atravessando-a, parece vestir um pano ao redor da cintura, essa saia no entanto não chega aos pés. Leva à cabeça algo que parece ser uma cesta, apoiada por uma mão, num gesto familiar aos vendedores ambulantes e trabalhadores braçais ou escravos. Através da fotografia será captado mais tarde por Militão e **Vicenzo Pastore** [34] essa mesma gestualidade característica.

O último desenho intitula-se também *Tamanduateí* [36] e mostra o interior de um abrigo repleto de redes e com formato circular, “assemelha-se mais ao interior de

uma oca de índios, ainda que às margens do Tamanduateí” (Lago, 2003, p. 128). Apesar de Pedro Lago não afirmar com convicção, o sistema construtivo, dos pilares de madeira, as paredes de madeira vergada fechadas com palha, as redes, os personagens acorados, tudo indica ser uma construção indígena. Qual seria a etnia ou se fruto de índios escravizados é difícil saber. Mas é de fato provável que Hildebrandt tenha percorrido o Tamanduateí por um trecho grande e encontrado diversas ocupações nas margens. O nomadismo dos povos indígenas também dificulta encontrar registros de suas localizações no passado, mas justamente por isso reafirmam essa possibilidade de encontro.

A qualidade do pintor foi reconhecida em sua época e Hildebrandt recebeu diversas honrarias, títulos de nobreza em várias cortes e foi indicado diretamente por Humboldt para o rei da Prússia, que patrocinou diversas viagens. Expôs vários anos no Salão de Paris, recebendo medalha e críticas positivas de Charles Baudelaire.

[36] Hildebrandt. *Tamanduateí*, 1844, desenho a grafite, 15,1 x 21,9cm.

O imaginário e as águas sonoras

Entre os artistas viajantes havia duas vertentes principais a serem seguidas, daqueles que procuravam criar uma narrativa envolvente e muitas vezes exacerbada do novo continente, ou daqueles que através das minúcias dos detalhes precisos perseguem o pitoresco através das lentes da ciência. O objetivo muitas vezes é o mesmo: alimentar e despertar o imaginário acerca desse Novo Mundo, ainda em constante descoberta. Assim, as paisagens e os costumes são o colorido de uma mudança mais profunda que é a possibilidade de entrar em contato com o longínquo, de começar e vislumbrar o mundo como um extenso, mas agora abarcável, conjunto de cores e seres. Alguns elementos universais têm então um papel importante na percepção dessa unidade: as montanhas, as águas. Também alguns aspectos das construções européias marcam essa familiaridade. O exótico e o tradicional são constantemente tensionados, ora exagerando-se a fauna ou, por outro lado, adicionando elementos do imaginário europeu como cavalos e botas onde não existiam. **Rugendas** é um pintor em cuja obra (assim como Pallière) pode-se notar a transposição entre o desenho de observação, nesse caso à lápis, [37] e a litografia realizada anos depois [38]. Assim como acontece com Debret estudiosos acreditam que Rugendas não tenha visitado a cidade de São Paulo, mas encontrado paulistas durante outras viagens (Lago, 2003, p. 70). O fato é que o artista registrou o gosto pela música. Enquanto no desenho há dois seresteiros sentados sobre um saco de mercadorias ou bagagens e duas moças em pé a ouvir, na litografia o grupo aumenta e aparece cercado por uma paisagem inventada, mas que contém em seus elementos a montanha em oposição ao rio, na beira do

[37] Rugendas. *Costumes Paulistas*, 1824, desenho a grafite, 22,4 x 17,4cm.

[38] Rugendas. *Costumes de São Paulo*, 1835, litografia, 34,5 x 26cm.

qual estão os seresteiros. Será que teria chegado aos olhos ou ouvidos a descrição da cidade sobre uma colina rodeada pelo rio? Seria apenas imaginado esse espaço da várzea como lugar para a música? Será que haveriam mais barulhos além do serpentear do rio?

A litografia de Martius *O Batuque em São Paulo* [39] possui traços precisos, de caráter científico como toda a sua obra. A descrição presente no livro sobre a viagem da comitiva pelo Brasil que acompanha a gravura não deixa precisar a localização exata da cena, mas escreve:

“O brasileiro tem disposição alegre, pronto para divertir-se. Quase por toda parte aonde chegávamos à noite, éramos recebidos com as toadas das violas, a cujo acompanhamento se cantava ou dançava. Na Estiva, uma quinta solitária, com vastos campos magníficos, circundados ao longe de montanhas isoladas, estavam os moradores em festa, dançando o batuque; mal souberam da presença de viajantes estrangeiros, convidaram-nos para entrar e presenciar os divertimentos. (...)” (Spix, 1981, p. 180).

A estiva remete a uma ponte que é feita de paus e atravessada sobre um córrego ou terreno alagadiço, a descrição sobre as montanhas ao longe reforça a idéia de que era em terreno de várzea onde ocorria o batuque. Pode ser também que Estiva com letra maiúscula se referisse ao povoado de mesmo nome em Minas, próximo a fronteira com São Paulo, que fazia parte do caminho que ligava as duas capitais e recebeu o nome devido ao terreno pantanoso. Nesse caso, o batuque não seria em São Paulo como indica o nome da gravura, no entanto, o mais relevante é o caráter generalista ao qual Martius se permite na sua descrição, revelando uma predisposição para a dança e a música capazes de preencher de sons as imagens das telas até então silenciosas. A recorrência desses batuques e dessas violas nos faz pensar se a estiva, a proximidade com o córrego e as várzeas também não seriam lugares comuns para acolher essas festas onde os corpos e almas se libertam, mesmo – e talvez ainda mais – para os cativos.

[39] Martius. *O Batuque em São Paulo*, 1823-31, litografia, 17 x 22,4cm.

2

Rio retificado

Cartografias: desenhos de um rio retificado

A sequência de transformações feitas no rio Tamanduateí, que marca a passagem do rio meândrico ao retificado e por fim ao confinado, pode ser acompanhada na cartografia. Esta traz à tona características de cada época e das inúmeras intervenções que evidenciam um processo muito mais complexo e menos linear. As plantas aqui apresentadas justapostas – e não entremeadas entre os demais capítulos – pretendem expor mais radicalmente as mudanças espaciais desses cerca de duzentos anos representados na cartografia. Em especial lançar luz a esse período de transição, aqui chamado de rio retificado, que deixa de ser um rio meândrico, natural, via de navegação e já traz traços do que será o rio de hoje, um canal confinado, emparedado e um esgoto a céu aberto.

O período do rio retificado marca através de sucessivos projetos de engenharia hidráulica um lugar que deixa de ser apropriado pelas pessoas e animais e passa a ser relegado às sobras do rodoviarismo. Configura também o momento no qual o rio deixa de ser tocado – por meio de uma política higienista e elitista – para ser apenas visto, cada vez mais de longe.

Detalhes do rio Tamanduateí nos mapas do século XVIII [40], de 1868 [45] e de 1930 [49].

[40] Metade do séc. XVIII (entre 1765-1774). “Planta Imperial da Cidade de São Paulo”, autor desconhecido.

A primeira planta da cidade de São Paulo também é conhecida como Planta da Restauração, pois foi feita logo após a província voltar a ser independente, separando-se do Rio de Janeiro. É também o único registro cartográfico que representa bem o período meândrico do rio, uma vez que as primeiras intervenções de drenagem e aterro datam segundo Ernani da Silva Bruno do fim do século XVIII:

“Obras importantes de retificação haviam sido feitas desde fins do século anterior. A primeira tentativa de enxugo e aformoseamento das várzeas do Carmo e de São Bento - escreveu Afonso de Freitas - foi feita ainda no séc. XVIII entre 1782 e 1786: abriu-se uma vala que, retificando a curva do rio onde foi depois o largo do hospício, fazia com que o Tamanduateí marginasse a faixa de terreno onde mais tarde se desenhou a rua da Figueira. Em 1810 fizera-se uma segunda vala pelo centro da várzea, ao mesmo tempo em que se construía em continuação da ladeira do Carmo. Empreendimentos como esses não podiam deixar de afetar o transporte fluvial, sobretudo se a gente lembrar que deviam ser trabalhos feitos com muita morosidade.” (Bruno, 1954: 213)

Nessa planta, os leitos do rio são desenhados detalhadamente em sua multiplicidade, curvas e meandros. A ponte da Tabatinguera - no canto esquerdo - e o aterrado do Brás com a ponte do Carmo em evidência já são visíveis e marcam as principais saídas da cidade, uma no caminho de Santos e a outra do Rio de Janeiro. A cidade se concentra perfeitamente entre os vales do rio Tamanduateí e Anhangabaú, formando claramente o que conhecemos hoje como triângulo histórico. A colina que o conforma é realçada pelo desenho do relevo na planta e é interessante ressaltar a forte presença das hortas e vegetação voltadas para os rios.

[41] 1810. “Planta da Cidade de São Paulo”, engenheiro Rufino Costa.

Em relação à Planta da Restauração, as mudanças não são muito significativas no tocante ao conjunto arquitetônico da cidade. O rio Tamanduateí ainda conserva suas sete voltas na área central, mas já é representado menos meândrico e com apenas um leito de rio, um segundo é sugerido por um tracejado que se aproxima do Brás e passa sobre o aterrado na altura da terceira ponte, a do Ferrão. Vê-se ainda a ponte do Meio desse longo dique que cruza o rio Tamanduateí e ali duas linhas retas marcam de forma esquemática o caminho de um terceiro leito. Não há a preocupação em representar em minúcias e detalhes essas errâncias do rio, talvez porque aqui ela já seja mal vista pela administração da cidade.

As quatro pontes mostradas nessa planta são registradas por vários artistas. As três do aterrado do Brás são vistas nas pinturas de **Pallière**, dentre elas, a ponte do Carmo, mais próxima do centro e feita em pedra, figura também em destaque no desenho de **Hildebrandt** e na fotografia de **Marc Ferrez**. Já a ponte da Tabatinguera é tema de uma pintura de **Almeida Júnior**.

[42] 1842. “Carta da Capital de São Paulo”, engenheiro Ourique.

[43] 1844/1847. “Mappa da cidade de São Paulo offerecido a sua Majestade”, engenheiro Carlos Bresser.

As cartas de 1842 e de 1844/1847 são bastante semelhantes e mostram o trecho principal do rio Tamanduateí no centro da cidade já retificado. O autor do “Mappa...” Carlos Bresser será inclusive o responsável pelo projeto de aformoseamento do rio colocado em prática a partir de 1849, que abrirá a rua 25 de março, construindo um boulevard às margens do rio retificado.

Em ambas as plantas pode-se perceber a vegetação da várzea, que ganha destaque na primeira carta. Já na segunda os loteamentos e quadras são visíveis, revelando uma cidade mais adensada e que se lança aos arredores, como no caso dos

bairros do Brás e da Moóca. Percebe-se em ambos uma pequena ilha em frente do Porto Geral; este aparece anotado no “Mappa da Cidade de São Paulo”, mas será paulatinamente desativado por conta das obras de canalização do rio. Diferentemente do que se costuma fazer nas obras de engenharia hidráulica, as quais procuram facilitar e possibilitar a navegação fluvial, aqui em São Paulo no Tamanduateí a retificação impediu a navegação e desativou inúmeros portos ao longo do rio. De caráter higienizador, essas obras, no entanto, não sanaram o problema dos esgotos, como as intervenções semelhantes feitas em Paris na mesma época; aqui, apenas afastaram as águas e aceleraram seu escoamento, expulsando das várzeas a classe trabalhadora, num processo que irá se acentuar com a transformação da várzea em parque e boulevard.

[44] 1855. “Mappa da Imperial Cidade de São Paulo levantada particularmente”, engenheiro Carlos Rath.

Essa planta tinha por objetivo registrar o caminho das águas, os tanques de abastecimento e os alagamentos existentes como base de estudos para o abastecimento da cidade. O rio Tamanduateí aparece com três leitos, ou canais laterais, detalhados na área próxima ao centro da cidade. Esse é o primeiro mapa a abranger um trecho maior do rio Tamanduateí, o que evidencia a diferença do traçado retificado do natural e meândrico que aparece à montante e junto à foz do Tietê.

[45] 1868. “Planta da Cidade de São Paulo”, engenheiro Carlos Rath.

[46] 1877. “Mappa da Capital da Província”, engenheiros Albuquerque e Jules Martin.

Essas são as primeiras plantas em que aparece a ferrovia Santos-Jundiaí. Inaugurada em 1867, cruza o rio Tamanduateí e vai acompanhá-lo lateralmente no sentido sul. Enquanto a primeira tem um caráter mais técnico, a segunda inaugura uma apresentação mais voltada para o turismo, caráter acentuado pela novidade do trem. O mapa de Francisco de Albuquerque e Jules Martin é o primeiro a retratar a Ilha dos Amores e enfatiza, através do desenho da vegetação, a várzea do Carmo, já sugerindo o lugar como extensão do boulevard da rua 25 de março e como um possível parque. Nota-se o surgimento do aterrado – ou dique – do Gasômetro, que na planta de 1868 ainda está em projeção. Em ambas as cartas o rio continua a aparecer com três canais laterais no trecho do centro da cidade e meândrico no restante. Apesar das várias intervenções a relação da cidade com o rio permanece e talvez até se acentue como conflitante.

“Os rios historicamente ligados à cidade acabaram de perder, depois de 1870, o seu interesse para objetivos de ligação, excetuando-se em pequena escala o Tietê. Nas várzeas do Tamanduateí fizeram-se novas modificações. O presidente João Teodoro Xavier (1872-1875) mandando aterrar uma extensão grande dos pântanos do Carmo, construiu a chamada Ilha dos Amores, no local do mercado velho do peixe: tinha banhos, esportes náuticos, divertimentos. Mas ela não podia ser frequentada com facilidade. No inverno por causa do vento sul, frio e úmido; e no verão – tempo das

chuvas – era em parte alagada pelas águas do Tamanduateí. Contrastava essa ilha, pela sua arrumação, com os terrenos que ficavam perto e onde se viam ossos, sapatos velhos, latas enferrujadas, colchões e travesseiros apodrecendo. Sempre um depósito de lixo.” (Bruno, 1954, vol.III: 1085).

O governo de João Teodoro ficou reconhecido pelo grande número de obras executadas na cidade, além do boulevard da 25 de março e da Ilha dos Amores, a distribuição do gás canalizado e dos Gasômetros permitiu a iluminação pública. Também foi nesse período que surgiram as primeiras linhas de bondes a tração animal. Essas transformações em curto espaço de tempo podem ser vistas principalmente através do *Álbum Comparativo* de **Militão** [53-58], no qual transparece uma cidade que se modifica rapidamente.

[47] 1897. “Planta Geral da capital de São Paulo”, engenheiro Cardin.

Nesta planta o rio Tamanduateí está retificado do centro até a foz e é assinalado colorido como divisor dos distritos da cidade. Em relação aos mapas anteriores, ele permite observar um grande crescimento da cidade. É a primeira planta em que o rio Tietê aparece em evidência mostrando a mudança de escala ocorrida, que passa a seguir esse novo eixo de expansão. A planta em miniatura no canto inferior demonstra a importância dos arredores da cidade, agora conectados pela São Paulo Railway.

Enquanto o rio Tamanduateí tem um longo trecho retificado, do centro da cidade até a foz, o rio Tietê aparece ainda meândrico; essa diferença será importante para compreender o trabalho do Grupo Santa Helena e a transferência das lavadeiras de um rio para o outro.

[48] 1914. “Planta Geral da Cidade de São Paulo”, engenheiro Cardozo.

Esta planta é bastante semelhante, em termos de abrangência e representação, à de 1897. A principal transformação está no leito do rio Tamanduateí retificado e canalizado desde o Ipiranga e que deixa de ter três canais laterais no centro para formar uma única calha contínua.

Começa a ficar mais evidente a relação entre a ferrovia Santos-Jundiaí, a drenagem das várzeas do rio Tamanduateí e as novas ocupações da região. Pode-se ver como o trem vai acompanhando o percurso do rio a partir do centro da cidade na direção sul. Por conta da implantação da ferrovia parte das várzeas passam a ser drenadas, aterradas e loteadas. Será intensificada também a ocupação fabril e industrial junto ao rio, processo que já havia começado, devido à navegação fluvial com algumas olarias e que se acentuará fortemente, sendo até hoje uma região de galpões e fábricas – no entanto, sofrendo atualmente um período de esvaziamento e de pressão do mercado imobiliário.

[49] 1930. “Mappa Topogrâphico do Município de São Paulo”, por Società Anonima de Rilevamenti Aerofotogrammetrici (Sara), “Sara Brasil S/A”.

“(…)[o levantamento cartográfico contou] com 132 mapas, vinte fotocartas e os estereogramas. São Paulo era a primeira cidade no mundo a possuir um cadastro de plantas articuladas de grande precisão e perfeição, em escala grande, graças a nova técnica que consistia na tomada fotográfica – a partir de dois pequenos aviões vindos especialmente da Itália – de imagens verticais ou oblíquas, mediante auxílio de triangulação, posteriormente transformadas em fotogramas.” (Passos, 2009, p. 178)

A cidade definitivamente passa a ser outra tal é o crescimento vertiginoso. Para se ter uma ideia, de 1890 para 1935 o salto de habitantes é de 64.934 para 1.060.120 e continuará crescendo até chegar aos cerca de 12 milhões atuais no município e 20 milhões na zona metropolitana (Reis, 2004, p. 235 e IBGE, 2016). O texto descritivo sobre o mapa revela um pioneirismo na década de 1930, uma tentativa de colocar a cidade de São Paulo na escala mundial, há um sentimento de que não havia limites para a locomotiva do Brasil.

Na folha em que aparece a várzea do Carmo vê-se seu desenho completamente modificado, de acordo com o projeto de Bouvard para o parque Dom Pedro II. Alguns dos principais marcos arquitetônicos, existentes até hoje, também aparecem em evidência: o Mercado Municipal e o Palácio das Indústrias. O rio Tamanduateí também foi modificado, acrescentando-se uma lagoa e uma segunda Ilha dos Amores. O projeto de Bouvard propunha transformar a várzea em um parque, ainda que parte dela tenha sido parcelada e loteada. A circulação de automóveis acontecia ao redor e mantinha as transposições em nível da ladeira do Carmo e do aterrado do Gasômetro.

Em fins da década de 1920 e começo de 1930 o rodoviarismo começa a ganhar força nas políticas adotadas pelos dirigentes da cidade. Isto irá se acentuar nas décadas seguintes, mas as suas marcas já estão presentes na demolição do convento do Carmo – retratado por **Ender** [8], **Debret** [7], **Burchell** [9] e tantos outros – para construção da av. Rangel Pestana.

Parque Dom Pedro II, 1958

Parque Dom Pedro II, 1973

Parque Dom Pedro II, 1986

Parque Dom Pedro II, 2007

[50] Transformações no Parque Dom Pedro II de 1958 a 2007, fotografia de Base Aerofotogrametria e Projetos S/A e composições destacando as áreas modificadas feitas por LUME / FAU USP.

Esse é um período de grandes mudanças na região da várzea do Carmo, onde se localiza o Parque Dom Pedro II. O que mais impressiona é o conjunto de intervenções que ao longo do tempo retalham o parque, causando uma intensa fragmentação do tecido urbano da região. A foto aérea de 1958 ainda guarda semelhanças com o projeto de Bouvard, mas já destaca a abertura da av. Radial Leste, talvez como presságio das transformações abruptas que aparecem em 1973. Nela as transposições em nível existentes dão lugar a uma série de viadutos e alças rodoviárias e ocupando parte do parque é implantado um terminal de ônibus e estacionamento. Na foto de 1986 vê-se a linha vermelha do metrô cortando o parque, desapropriando terrenos e um trecho do rio Tamanduateí é tamponado. Em 2007 o Fura-fila, atual Expresso Tiradentes, é implementado às margens e sobre o rio tamponado.

O esfacelamento do parque é decorrência da concatenação de políticas públicas rodoviaristas, que remetem ao Plano de Avenidas de Prestes Maia da década de 1930, mas que foi colocado em prática com mais vigor durante seu segundo mandato como prefeito (1961-1965), sendo continuada pelos prefeitos Faria Lima e Paulo Maluf até 1973. Além dos problemas decorrentes da valorização do transporte individual, os projetos de transporte de massa não conseguiram reverter e na verdade agravaram o problema da fragmentação do tecido urbano. Essas questões e tensionamentos serão sentidos por quem percorre a várzea do Carmo e servirão de base para muitas das intervenções artísticas contemporâneas relacionadas ao rio Tamanduateí, como será abordado no terceiro capítulo.

[51] “Evolução da área urbanizada - 1905-1992”, por Laboratório de Urbanismo da Metrópole - LUME / FAU USP.

[52] “Diagrama das feições do leito do rio Tamanduateí de 1810 até os dias atuais”, por LUME / FAU USP.

Destacadas em vermelho está a mancha urbana de São Paulo e seu crescimento nos últimos anos. É possível perceber dois perímetros, o menor representa o limite do município de São Paulo e o maior a região metropolitana. Enquanto a cidade de São Paulo experimenta um crescimento vertiginoso, o espaço da várzea do Carmo vai sendo revisto ao longo dos anos, sendo até hoje lugar de disputa de poderes e tema para novos projetos urbanos. Ao longo dos últimos anos diversos programas e reconfigurações foram propostos para o lugar, mas desde a década de 1980 até agora nenhum conseguiu ser integralmente executado²⁰. A poluição do rio Tamanduateí e seus afluentes, as enchentes que continuam a ocorrer, o transporte urbano e a conciliação dos diversos modais continuam a ser desafios para a cidade.

²⁰ Para mais detalhes ver Meyer e Grostein (2010, pp.131-138).

Cidade caipira x cidade moderna

A segunda metade do século XIX é marcada por uma efervescência na cidade tanto cultural quanto da construção civil, impulsionada pela produção do café e o crescimento da população. A transformação da cidade é tema central na obra de três artistas: Militão, Jules Martin e Almeida Júnior. Muito díspares entre si essas obras revelam a multiplicidade de olhares que o mesmo fenômeno urbano provoca em seus autores. A cidade caipira e provinciana vai desaparecendo rapidamente e os flagrantes captados pelos artistas são importantes para compreender essa mudança.

O *Álbum Comparativo 1862-1887* de **Militão de Azevedo** tem um papel seminal a este respeito, pois revela através da fotografia dos lugares públicos as transformações ocorridas em 25 anos. Nas primeiras fotografias do álbum pode-se reconhecer muito do que havia sido pintado pelos artistas viajantes como **Ender** [8], **Debret** [7] e **Burchell** [9]. A justaposição dos desenhos a mão e das fotos são extremamente interessantes e permitem compreender mais precisamente o que foi a São Paulo provinciana. Por outro lado, quando se compara as imagens de 1862 com as de 1887 percebe-se uma cidade já com novos palacetes e uma nova configuração. Rubens Fernandes Jr. comenta o papel fundamental que o *Álbum Comparativo* tem para a cidade:

“Apesar dos viajantes, dos desenhos e das gravuras, das plantas cartográficas, das modificações descritas nos jornais e na literatura, é a fotografia que oferece maior certificado de presença para o reconhecimento da cidade em sua vibração cotidiana, em sua beleza mutante, em sua voracidade selvagem. A fotografia documental, essencial/referencial, impregnada de conteúdo sócio-cultural, é um documento decisivo para a reconstrução imaginária dos espaços urbanos e sua contextualização histórica. E São Paulo é um dos melhores exemplos para se tentar entender a paisagem urbana e seu contínuo processo de transformação.

Não fosse o trabalho de Militão, iniciado em 1862, a cidade de São Paulo seria hoje totalmente abstrata para todos nós, se a víssemos somente através dos mapas, aquarelas e pinturas. (...) Não fosse também esse registro fotográfico, tudo estaria excluído do tempo, definitivamente perdido.” (in Lago, 2001:11)

A grande contribuição da fotografia de Militão é poder revelar a cidade de certa forma nua, sem marcas autorais dos pinceis, sem cores. A fotografia, talvez antes de ser uma arte é uma evidência dos fatos, dos corpos e das construções. E a fotografia de Militão parece obstinada em captar a identidade sempre em movimento da cidade. Com um tripé ajustado na altura dos olhos, Militão busca frequentemente as esquinas ou mesmo o meio da rua, colocando em evidência os caminhos

[53 e 54] Militão. Ladeira do Carmo, 1862 e 1887, fotografia sobre papel, 21,5 x 29,5cm.

[55 e 56] Militão. Ladeira do Palácio, 1862 e 1887, fotografia sobre papel, 21,5 x 29,5cm.

[57 e 58] Militão. Rua da Glória, 1862 e 1887, fotografia sobre papel, 21,5 x 29,5cm.

e seus passantes. Sobre a várzea do Carmo e o rio Tamanduateí Militão tem uma série de fotos, a grande maioria de 1862. As lavadeiras não reaparecem em 1887 nem figuram no álbum. É a partir das principais ladeiras que percebemos a mudança ocorrida na várzea. A ladeira do Carmo [53] mostra um rio Tamanduateí em evidência, ainda com curvas, mesmo que já objeto das primeiras retificações. O aterrado do Brás, continuação da ladeira é o protagonista da fotografia e para seco sobre a várzea encharcada. Na foto de 1887 [54] a várzea aparece ao fundo, desfocada, seca, provavelmente drenada. A rua, assim como na fotografia anterior, aparece em primeiro plano e em evidência. Está em obras, a calçada do lado esquerdo parece estar mais acabada, serve de apoio para a troca do pavimento da rua, que também ganhou postes de iluminação. Ganha destaque o palacete com o

térreo mais dois andares alinhado a uma sequência de casas que preenchem toda a extensão da rua, já não há mais vazios nesse trecho. A impressão é a de uma cidade em obras, que cresce a olhos vistos. O duo de fotografias da ladeira do Palácio [55 e 56] – hoje General Carneiro – faz pensar que essa transformação aconteceu abrupta e repentinamente, sem deixar vestígios de construção, substituindo uma cidade ainda ligada ao campo por uma mais urbana, destacando as novas construções, como é o caso da fonte do largo do Palácio que aparece no canto esquerdo da foto e que foi inaugurada em 1886. A rua da Glória [57], que era um dos acessos – junto com a rua Tabatinguera – para o caminho do Mar também ilustra as transformações que ocorriam nas várzeas do Tamanduateí. Em 1862 vê-se uma rua extremamente pacata e onde o olhar do fotógrafo é dirigido para o maciço verde da várzea que aparece ao fim da rua. Já na fotografia de 1887 [58] a rua está cheia de personagens, há movimento, parece haver mais casas ou simplesmente elas estavam mais coloridas. A várzea é apenas uma pequena mancha ao fundo.

[59] Martin. *Vista geral da Imperial cidade de São Paulo*, 1875, litografia, 21 x 26,5.

A gravura de **Jules Martin**, de 1875, *Vista geral da Imperial cidade de São Paulo* [59] ilustra, a partir da várzea do Carmo, os “melhoramentos” da época executados pela administração de João Teodoro: o trem que corta a várzea, o Mercado de São Paulo, os aterrados (ou diques) do Brás e do Gasômetro, a rua 25 de março e a Ilha dos Amores que aparece à direita da ponte do Carmo e pode ser reconhecida pelo coreto que se destaca ao lado do braço principal do rio Tamanduateí. No canto esquerdo da gravura, em primeiro plano, vê-se uma família tradicional

[60] Manzo, a partir de Jules Martin. *Panorama de São Paulo*, 1870, entre as décadas de 1920 e 1940, óleo sobre tela, dimensões não encontradas.

burguesa: um casal jovem e seus dois filhos. As figuras sobre um platô parecem desfrutar da mesma vista que os espectadores da obra. O homem em cena olha através de uma espécie de luneta, parece atento ao contemplar os detalhes da cidade. Das quatro figuras, apenas uma das crianças dá as costas à cidade; simbolizaria talvez a ignorância própria da infância capaz de não conseguir reconhecer a importância da paisagem? Essa gravura de Jules Martin é a primeira representação onde o tema é uma ode ao progresso da cidade; não à toa será repintada mais tarde por **Henrique Manzo** [60]. Ela introduz também o caráter turístico, corroborado com o “Mappa da capital da Pcia de São Paulo” feito por Francisco Albuquerque e pelo próprio Jules Martin em 1877 [46], “uma planta turística da cidade, exibindo seus ‘melhoramentos’ e todas as novidades que atraíam os visitantes do interior” (Reis, 2004, p. 129).

O oposto do espírito turístico empenhado por Jules Martin é visto nas representações intimistas e mais psicológicas das obras de **Almeida Júnior**. Sem dúvida um dos maiores pintores brasileiros, seus quadros destacam tanto a cultura caipira, como o cotidiano e intimidade da vida paulista. *Leitura*, de 1882, faz parte de um conjunto de obras onde a mulher leitora é protagonista do quadro²¹. Na tela *Leitura* vê-se o terraço da casa do pintor que ficava na rua da Glória e dava para a várzea do Tamanduateí, como retratada por Militão [57 e 58]. A composição está dividida na vertical, pela metade, e cria um jogo de opostos a partir da cadeira à direita vazia, apenas com alguns objetos que denotam a recente presença ali – provavelmente do pintor. Assim também, o rio parece configurar uma divisão: na margem esquerda, do lado do centro da cidade, vê-se um casarão vizinho, grande,

21 A mulher leitora reaparece em *Moça com Livro*, sem data, e *Saudade*, de 1899, tal assunto é abordado por Maria Cecília Lourenço (in Palhares, 2009, pp. 70-81).

bem acabado, junto a uma natureza exuberante, enquanto na outra margem vemos mais ao longe um morro descampado, com casas singelas e espaçadas; parte do morro parece ter sido escavada. Dessa maneira, parece existir uma oposição não apenas entre presença – ausência / mulher – homem / leitura – pintura, mas também entre progresso – arcaísmo, denotado tanto pela cidade moderna *versus* o provincianismo, quanto por uma possível relação da técnica a óleo associada ao passado, frente à disseminação da fotografia. Os meandros do rio Tamanduateí ali retratados são sem dúvida presságio ou perspicácia de um futuro de retificações – já começadas no início daquele século.

[61] Almeida Júnior. *Leitura*, 1892, óleo sobre tela, 95 x 141cm.

Rio urbano: entre enchentes e aterrados

[62] Calixto. *Inundação da várzea do Carmo*, 1892, óleo sobre tela, 125 x 400cm.

[63] Militão. *Várzea do Carmo*, 1887, negativo de vidro.

As águas do rio Tamanduateí ganham destaque nas pinturas de Antonio Ferrigno e de **Benedito Calixto**. Este é responsável por uma das mais importantes representações da cidade: *Inundação da várzea do Carmo* [62] que retrata uma grande cheia do rio Tamanduateí em 1892. Esse quadro de grandes dimensões (quatro metros de comprimento) registra o rio ocupando seu leito maior, por volta de quinhentos metros de largura. Assim, vê-se grandes lagos formados entre os aterrados. A profusão de detalhes impressiona e revela uma cidade extremamente dinâmica: vê-se alguns barcos, vários bondes puxados por cavalos, tálburis, carroças, o trem Santos-Jundiaí, pessoas a cavalo e a pé. Há chaminés de fábricas dos dois lados do rio, o mercado se destaca no lado esquerdo da tela e revela um comércio que fervilha na rua 25 de março recém aberta. A casa que ocupa o centro do quadro está em reforma, há andaimes e trabalhadores, provavelmente pintando a fachada. Ao comparar a tela de Benedito Calixto com a fotografia de 1887 de **Militão** [63] percebe-se quão frequente é o fenômeno das cheias. É interessante notar como a fotografia de Militão tem uma composição e ângulos parecidos com o quadro de Calixto, fazendo-se presente uma forte relação entre pintura e foto-

[62a] Calixto. Detalhe da tela *Inundação da várzea do Carmo*, barcos e rua 25 de março.

[62b] Calixto. Detalhe da tela *Inundação da várzea do Carmo*, barcos, pedestres, bondes de tração animal, tílbores e ferrovia ao fundo à esquerda.

grafia, que poderia ter sido inclusive usada como base ou inspiração, se pensarmos nas datas das obras.

A inundao, em Benedito Calixto, retratada como um elemento de grandiosidade, So Paulo apresentada com tamanha vitalidade e beleza na tela que natureza e cidade parecem se integrar de forma harmoniosa nessa paisagem, que em nada lembra a caricatura sombria de uma inundao feita por **Angelo Agostini** em 1867 [64]. Nela atravessam de barco duas figuras – seriam os personagens Cabrio e Pipelet das suas charges ou uma representao dos governantes da poca? – ambas tm um semblante fechado e circunspecto, recebem as injrias que as pessoas dos balces e varandas parecem lhes remeter. Os trreos esto todos fechados, pois as ruas se transformaram em rios. A enchente representada como um grave problema para a populao. Calixto e Agostini so perspicazes quanto s caractersticas e problemas fundamentais da cidade at hoje: a dinmica acelerada das transformaes e a relao conflituosa com as cheias dos rios. Ernani da Silva Bruno reitera os conflitos da vrzea do Carmo, os aspectos terrveis e belos das enchentes. Ele destaca ainda o panorama privilegiado da rua Boa Vista, retratado na foto e pintura de Milito e Benedito Calixto:

“Ainda nesse tempo – contou Batista Pereira – havia fortes inundaes na vrzea. Esta virava uma vasta lagoa onde se viam algumas poucas edificaes levantadas nos locais no atingidos. Improvisavam-se barcas e canoas, e apareciam peixes colhidos a mo. Aspectos maravilhosos da enchente eram ento observados das casas da rua Boa Vista e da rua Quinze, como tambm do barranco gradeado da rua Florncio de Abreu.” (1954, vol III, p. 1089)

[64] Agostini. *Sem ttulo*, 1867, ilustrao do jornal Cabrio, anno 1, n21.

Antônio Ferrigno, por sua vez, também representa a relação do rio Tamanduateí com a cidade de forma harmoniosa, bucólica. Retrata o encontro entre a cidade que se expande com os usos tradicionais do rio. Assim, a rua 25 de março na altura do mercado aparece lado a lado com lavadeiras. A repetição desse ponto de vista, faz notar as diferentes personagens e dinâmicas que habitam esse lugar movimentado [65, 66 e 67]. A ponte do Carmo também aparece em duas telas [68 e 69], mais afastada do agitado comércio a representação é ainda mais bucólica, sendo os únicos personagens as lavadeiras; em um dos quadros nota-se um barco amarrado à margem [69]. É no quadro *Lavadeiras do rio Tamanduateí* [71] que essas personagens mais ganham evidência nas pinturas até então, de tal forma que o grupo de mulheres se equipara aos registrados pelas lentes de Militão [81 e 83]. Enquanto nas fotografias observa-se mulheres negras como lavadeiras, na pintura de Ferrigno elas aparentam ser italianas, retratadas à semelhança de outras telas suas sobre o trabalho dos imigrantes. Existe uma diferença nas telas de Ferrigno que sugere que algumas tenham sido desenhos de observação direta enquanto outras, recriações feitas no atelier. Cabe notar que as lavadeiras aparecem apenas nas pinturas sobre tela, mais provavelmente feitas em atelier, adicionando detalhes ou mesmo personagens ao mesmo quadro feito sobre madeira. Complementando o maior conjunto de pinturas de um mesmo autor sobre o rio está a tela *Várzea do Tamanduateí com convento do Carmo* [70], no qual o primeiro

[65] Ferrigno. *Rua 25 de Março*, 1894, óleo sobre madeira 19 x 38,4cm.

[66] Ferrigno. *Rua 25 de Março*, c.1894, óleo sobre madeira 20 x 39cm.

[67] Ferrigno. *Rua 25 de Março*, 1894, óleo sobre tela, 30 x 47,5cm.

plano é coberto pela vegetação, arbustos e flores silvestres, ocupando metade do quadro. Segundo a descrição de Ruth Tarasantchi “o estudo das casas é detalhado havendo liberdade total no primeiro plano, com uma pincelada pequena, nervosa e desordenada. Talvez pela falta de detalhes nesse trecho, este seja um dos quadros que receberam a crítica da época.” (1986, p. 217). O tipo das pinceladas talvez tenha sido o foco da crítica paulistana, mas sem dúvida a presença dos campos da várzea preenchendo metade do quadro tampouco deve ter agradado.

[68] Ferrigno. *Vista da Várzea do Carmo*, 1893, óleo sobre madeira 10x19cm.

[69] Ferrigno. *Ladeira Porto Geral*, 1893, óleo sobre tela 30 x 47,5cm.

[70] Ferrigno. *Várzea do Tamanduateí com convento do Carmo*, 1893 óleo sobre madeira 18,8x38,5cm

Benedito Toledo descreve a transformação desses campos como um desejo antigo da elite paulistana.

“A várzea do Carmo manteve-se pouco ocupada até 1918, quando o antigo vale pestilento deveria se transformar numa das mais atrativas áreas da cidade. O Parque Dom Pedro II, em 1925, já era um belíssimo parque tal como fora concebido por Bouvard. Era a concretização da antiga aspiração de João Teodoro. (...)”

O projeto para o Parque da Várzea do Carmo talvez terá sido o mais imaginoso e mais completo. Foi criado um “lago” como alargamento do rio e

uma ilha. Alamedas com desenho desenvolto criavam áreas onde estava prevista recreação para todas as faixas etárias, como pode ser constatado na planta.

O projeto foi levado adiante, nunca inteiramente concluído e cedo desvirtuado.” (2004, p. 156)

Benedito Toledo reproduz nesses parágrafos o discurso oficial, sanitarista, que teria embasado as transformações na várzea do Carmo. Delijaicov questiona essa visão, ao atentar para a falta de implementação das galerias de esgoto e águas pluviais, medidas essenciais para a engenharia de infraestruturas fluviais urbanas e já executadas em Paris como prioridade desde a nomeação do engenheiro Eugène Belgrand, em 1855 por Haussmann; entre 1852 e 1869 o sistema de esgoto de Paris quadruplicou e continuou a crescer. O mesmo não ocorreu em São Paulo; Delijaicov vê as obras de “aformoseamento” do rio Tamanduateí como um empreendimento da elite a fim de aterrar, lotear e vender o leito maior do rio, transformando áreas públicas em privadas, através da especulação do mercado imobiliário, sendo dessa forma o rio Tamanduateí pioneiro nesse mecanismo repetido diversas outras vezes na cidade e como bem relata Odette Seabra em *Os meandros dos rios nos meandros do poder: o processo de valorização dos rios e das várzeas do Tietê e do Pinheiros na cidade de São Paulo*. Já a pesquisadora Daniela Ramalho aponta uma outra motivação para o empenho da elite em transformar a várzea do Carmo: expulsar a população pobre do local, que era conhecido não apenas como lugar de trabalho das lavadeiras, mas ponto de encontro dos mais pobres (2005, pp. 55-56). Convém reparar que o projeto de Bouvard propõe área de recreação para todas as faixas etárias, mas nada fala de incluir todas as classes sociais. De fato, a várzea do Carmo através do Parque Dom Pedro II foi incluída como cartão postal da Belle Époque burguesa paulistana.

[71] Ferrigno. *Lavadeiras do rio Tamanduateí*, 1893 óleo sobre tela 74x59cm.

Dissonâncias de um rio

[72] Ferrigno. *São Paulo (Rio Tamanduateí)*, 1894, óleo sobre tela 44 x 70cm.

Nas representações do rio Tamanduateí as cercanias da ponte da Tabatinguera foram pouco registradas em comparação à várzea do Carmo, apesar da proximidade. Apenas **Almeida Júnior**, **Vicenzo Pastore** e **Antonio Ferrigno** retrataram o lugar. Ferrigno é o primeiro a fazê-lo e o único a dar colorido e ares bucólicos, destoando das imagens dos outros artistas [72].

Almeida Júnior pintou duas telas sobre a Tabatinguera, uma centrada na ponte, na relação das casas com o lugar e inabitada; a outra, num mendigo. *A Ponte da Tabatinguera* [73] é dominada por cores terrosas, ocre e escuras, não há personagens na cena, os elementos principais são o rio, algumas casas e a própria ponte. As casas estão na margem esquerda do rio sobre uma amurada com algumas escadas que descem até a beira d'água. São um elemento marcante na construção daquele trecho do rio, que mantém as casas elevadas nos aterros, mas ao mesmo tempo permite a relação direta com o rio, mesmo na seca e nas variações do nível d'água. Esse tipo de construção favorecia também a navegação, pois cada escada torna-se um cais em potencial. Essas escadas sobre o rio Tamanduateí também podem ser vistas na tela de Ferrigno e nas fotografias de Vicenzo Pastore de 1910 que retoma praticamente o mesmo ponto de vista do pintor italiano, sendo possível reconhecer a mesma torre da Igreja da Boa Morte.

Na fotografia de **Pastore** [75] percebe-se um rio movimentado pela presença das lavadeiras, pelos barcos atracados, pela areia que se amontoa, provavelmente

trazida de barcos para servir à construção civil. O leito do rio parece no entanto estreito para comportar todas essas atividades, talvez essa sensação seja causada pela percepção de que são as costas da cidade que se voltam para o rio. Aqui é a situação oposta ao boulevard aberto da rua 25 de março. Na Tabatinguera parece que a modernidade não chegou, talvez esquecida propositalmente, dando as costas a esse trecho do rio que abriga o mendigo. Para Antonio Prado, Pastore era capaz de captar as dissonâncias da cidade que se transformava, juntando mesmo os polos do atraso e do progresso:

“Quando a cidade imbicou para a metrópole, e as elites acreditaram que a modernidade já se havia instalado, muita coisa mudou. No lado imigrante, muita gente se arrumou (...). No lado brasileiro, negros, brancos pobres, trabalhadores da terra e ex-escravos permaneceram como bizarro apêndice do abandono que os igualava.” (Pastore, 2009: 12)

As mudanças políticas desde a abolição da escravidão em 1888, a proclamação da República e o incentivo à imigração haviam movimentado a sociedade, mas não a ponto de tirar do esquecimento os mais desfavorecidos. Talvez amparados por certa invisibilidade foi-lhes possível continuar com as atividades no rio nas proximidades com a Tabatinguera até o começo do século XX. Quando as reformas vieram, no entanto, colocaram todo o conjunto abaixo, não tendo sobrado mais nenhuma relação com o rio. É de admirar que essas mudanças radicais que ergueram a cidade como a que temos hoje, com o rio canalizado a fim de impedir qualquer aproximação, distem apenas cem anos, três gerações, do mesmo rio ocupado por barcos e lavadeiras. Um dos desafios para quem conhece a cidade de hoje e seus problemas é conseguir imaginar outros caminhos e futuros possíveis. A dureza do concreto passa a falsa impressão de que a realidade não pode ser

[73] Almeida Júnior. *Ponte da Tabatinguera*, 1895, óleo sobre tela, 46 x 60cm.

[74] Almeida Júnior. *Mendigo da Tabatinguera*, 1898, óleo sobre tela, 38 x 28cm.

reescrita. Neste sentido, perceber as várias cidades que já existiram e sua relativa proximidade com a atual passa a ser um instrumento importante para pensar novos modos de ser e fazer o urbano. A cidade que foi posta abaixo ainda reverbera nas imagens, nos resquícios escondidos, em algumas frestas pela cidade. Nessas fantasmagorias há uma força pulsante que será resgatada nas intervenções contemporâneas, em especial em **Aqui Passa um Rio**, que percorre as cercanias da Tabatinguera, hoje baixada do Glicério.

[75] Pastore. *Casario e lavadeira às margens do rio Tamanduateí*, 1910, fotografia.

Chegam os carros

No ano de 1922 era inaugurado o parque D. Pedro II e realizada a Semana de Arte Moderna em São Paulo. A cidade continuava com seu ritmo vertiginoso de crescimento, colocando abaixo não só antigas construções, mas também antigos modos de vida. Se o modernismo brasileiro nesse primeiro impulso não possuía um programa estético desenvolvido em conjunto, encontrava seu elo na ruptura ao conservadorismo existentes na sociedade e no meio artístico da época. As duas primeiras décadas do século XX foram extremamente intensas para o mundo ocidental, especialmente na Europa. O ambiente competitivo entre as nações que deflagrou a Primeira Guerra Mundial representou uma fratura profunda no modo de vida das pessoas. Cada vez mais a industrialização passou a impactar o cotidiano. As vanguardas artísticas culminaram em representações radicais do mundo como o cubismo e o abstracionismo. Nesse círculo de efervescência cultural alguns artistas brasileiros como **Tarsila do Amaral** tiveram aulas de pintura.

Em 1924 Tarsila de volta ao país pinta dois quadros de mesma temática, *São Paulo* e *Gazo*. São representações de uma vida urbana impactada pelas teorias de Léger, seu professor, como aponta Aracy do Amaral citando-o:

“Criar um belo objeto, em pintura, é romper com a pintura sentimental. Um operário não ousaria entregar uma peça senão nítida, polida, brunhida. Nada é esbanjado, tudo faz bloco. O pintor deve realizar o quadro limpo, acabado.” (Léger apud Amaral, in: Palhares, 2009, p. 158)²²

Neste caso, não é apenas o acabamento do quadro que está condizente com a lógica operária e da industrialização, mas a própria temática, nítida em *Gazo* [77]

[76] Amaral. *São Paulo*, 1924, óleo sobre tela, 57 x 90cm.

[77] Amaral. *São Paulo (Gazo)*, 1924, óleo sobre tela, 50 x 60cm.

22 Fernand Léger “A estética da máquina, a ordem geométrica e a verdade”, in *Funções da Pintura*, São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965, p. 63.

no qual um carro, um poste de iluminação e os dizeres que dão título ao quadro aparecem em primeiro plano. Se os três elementos são facilmente associados ao progresso tecnológico e industrial, uma árvore destoa do conjunto, ligeiramente um pouco mais atrás inclusive do que o trio principal. Em segundo plano uma igreja, um casarão e uma palmeira parecem remeter a uma cidade mais provinciana, ligados a nossa história e a palmeira como elemento tropical. É a vez do poste de eletricidade destoar do conjunto arcaico, trazendo de volta à composição a presença fabril da cidade. Esta se vê ao fundo com a chaminé em pleno funcionamento. É no último plano também que se encontram os edifícios altos e em construção. Por trás vai emergindo essa potência industrial, que delineia o horizonte da composição também no sentido figurado, talvez como sugestão da cidade do futuro que vai se acercando cada vez mais da São Paulo provinciana.

Em *São Paulo* [76] alguns elementos que aparecem em *Gazo* são revistos, como o poste de iluminação, os andaimes, a palmeira, aqui a tela também é trabalhada em planos. No primeiro há duas duplas que chamam a atenção, são os pilares do viaduto e a combinação de uma bomba de gasolina e do poste de luz, muito parecidos no desenho. A paisagem que vemos é a do vale do Anhangabaú, percebe-se pela presença dos pilares do viaduto do Chá e pelo rio que ressurgiu depois de encoberto. Ou talvez fosse o caminho contrário e o rio está sendo engolido pelo caminho de concreto? Se o Tamanduateí foi o primeiro rio da cidade a ter seus meandros retificados, o Anhangabaú foi um dos primeiros a ser encoberto, sendo seguido por tantos outros. O quadro de Tarsila geometriza os contornos, justapõe os planos, chega perto da abstração sem, no entanto, se afastar do figurativismo.

[78] Cartão postal. *Brasil - São Paulo - Canal Tamanduateí*, por volta de 1930.

Sabe-se que se trata do Anhangabaú, mas de certa forma esse quadro preconiza o que viria a ser implantado em larga escala durante as décadas de 1960 e 1970 com a abertura de avenidas de fundo de vale tampando os rios e córregos.

Houve um momento em que os carros individuais para passeio assumiram a dianteira na construção dos espaços públicos da cidade, esse processo começou de forma mais marcante entre os anos de 1926-1930 quando Prestes Maia foi chefe da Secretaria de Viação e Obras Públicas da Prefeitura de São Paulo, durante o qual elaborou seu Plano de Avenidas, que será implantando nas décadas seguintes, como pode ser visto nas fotos aéreas [50]. A curta duração do parque D. Pedro II como desenvolvido por Courbet deve-se às obras que fragmentaram o espaço público para ampliar o conjunto viário. Se com a implementação do parque os usos e acesso ao rio ficaram restritos, após a ampliação da avenida do Estado e da calha do rio, ficaram completamente apartados.

Por um breve período de tempo o rio Tamanduateí pareceu viver seu esplendor, ou pelo menos foi isso que os cartões postais da cidade tentaram nos fazer crer. Por debaixo da cena colorida escondia-se muitas vezes uma cidade desigual e violenta, mas para a cidade turística essas contradições são apenas pano de fundo opaco onde o que importa é o tamanho dos holofotes brilhantes. A cidade é toda apropriada, o que não é símbolo da modernidade transforma-se na paisagem pitoresca. Por um breve período de tempo conviveram lado a lado o barquinho no rio e o estacionamento de carros no parque.

[79] Cartão postal. *São Paulo - Brasil - Vista parcial - Parque D. Pedro II*, por volta de 1950.

Somem as lavadeiras

As lavadeiras talvez sejam a presença mais marcante às margens do rio Tamanduateí nas representações até o começo do século XX. Registradas primeiramente por **Debret** [7] e **Pallièrre** [15] foi sem dúvida com a fotografia que ganharam maior destaque, preenchendo a paisagem, tornando-se cartão postal. Essas mulheres negras se revezaram, geração após geração à beira da água, lavando e deixando a roupa branca quicar ao sol sobre a relva, talvez a mesma da pintura de **Ferrigno** [70]. Debruçadas sobre o rio, quais cantos preencheriam o lugar?

“A Lavadeira (Dominginhos)

Ê lavadeira cantou
No riacho na beira
Lavadeira cantou só pra mim
Ê lavadeira me espera
Que o meu canto sem eira
Nem beira também
Anda triste assim

Na correnteza do rio
A espuma se espalha
Lavando o fio da malha
Que a lavadeira esfregou

[80] Cartão postal a partir de foto de Gaensly. *São Paulo - lavadeiras*, postal de 1905.

Estendendo o seu amor
Num belo e largo sorriso
Muito mais do que preciso
Pra quarar a sua dor”

Em algum momento as lavadeiras sumiram da várzea do Tamanduateí. No entanto, aquelas mulheres continuaram a existir, tiveram que mudar de profissão ou foram para regiões mais distantes, num longo fluxo que continua até hoje na metrópole de São Paulo, vagando de periferia em periferia cada vez mais afastadas do centro. As lavadeiras sumiram antes de serem inventadas as máquinas de lavar roupas. Não foi a emancipação do trabalho que aconteceu, pelo contrário, foi a alienação dos meios de produção, quando o rio deixou de ser de uso público. As lavadeiras foram expulsas da várzea do Carmo no momento em que remodelaram a área, assim como os portos deixaram de existir quando se fizeram as retificações. As teorias sanitaristas que queriam evitar os miasmas²³ no fim do século

[81] Militão. *São Bento visto da várzea*, 1862/3, fotografia.

[82] Wasth Rodrigues a partir de Militão. *São Paulo Antigo*, cartão postal, anos 1950.

[83] Militão. *Várzea do Tamanduateí*, 1862/3, fotografia.

[84] Wasth Rodrigues a partir de Militão. *Várzea do Carmo e rio Tamanduateí (1858)*, 1922, óleo sobre tela, 100,5 x 73cm

23 Ver mais sobre o impacto da Teoria Miasmática na remodelação da várzea do Carmo em *A Leste do Centro* de Regina Meyer e Marta Grostein, 2010, p. 105.

XIX retiraram as lavadeiras e ao invés de construir as galerias de esgoto lateralmente ao rio, transformaram todo o rio num canal de esgoto. A história de expulsões no país é uma história de contradições e violência, não só contra as pessoas, mas também contra os corpos d'água.

Nas fotografias de **Militão de Azevedo** [81 e 83] pode-se perceber o protagonismo das lavadeiras na várzea do Carmo. Essas fotos de 1862 mostram um rio em que o Porto Geral está sendo desativado e dele já não sobrar resquício na planta de 1877 [46], talvez por isso as lavadeiras ganhem ainda mais espaço. Ou será que eram usos compatíveis à época o porto e a lavagem de roupas? Ao que vimos na fotografia da Tabatinguera de **Vicenzo Pastore** [75] a lavadeira divide a cena com a areia da construção e os barcos. Resistiram talvez apenas por mais tempo às modificações das várzeas.

As imagens de Militão, uma delas hoje perdida, serviram de base para os desenhos de **Wasth Rodrigues** [82 e 84]. A cidade havia se modificado drasticamente, restavam poucos indícios da São Paulo antiga. Nesse contexto o artista retoma os negativos de Militão e faz uma série de pinturas, trazendo cor e memória à tona. Através desse gesto as lavadeiras retomam, mesmo que apenas imageticamente, seu lugar à beira do Tamanduateí.

Uma vez expulsas, para onde teriam ido as lavadeiras? As obras do **Grupo Santa Helena** nos conferem algumas pistas. Formado por artistas advindos da classe proletária, o grupo amparava suas produções no figurativismo e não raro organizava saídas para pintar em áreas periféricas da cidade. No Canindé e às margens do rio Tietê, ainda meândrico, reencontram as lavadeiras, como nas telas de **Raphael Galvez** da década de 1940 [85 e 86]. Maria Cecília Lourenço comenta a relação dessas pinturas com o contexto da época:

[85] Galvez. *Canindé, lavadeiras*, 1947, óleo sobre tela, 40,5 x 50cm.

[86] Galvez. *Lavadeiras nº2*, 1947, óleo sobre cartão, dimensões não encontradas.

[87] Rebolo. *Lavadeiras*, 1937, óleo sobre madeira, 35 x 39cm.

[88] Rebolo. *Esperando o trem*, 1937, óleo sobre cartão, 44 x 36cm.

“A melancolia está nas paisagens de periferia dos artistas proletários do Santa Helena, que parecem querer preservar aquela antiga São Paulo provinciana agonizante, ultimando esforços para ser a grande metrópole dos anos subseqüentes.” (1995, p. 18).

Francisco Rebolo, ele também pintor de parede, era atento à situação dos trabalhadores e dois quadros se destacam nesse sentido: *Esperando o Trem* [88] e *Lavadeiras* [87]. Na cidade em expansão o trem se torna cada vez mais importante no cotidiano e deslocamentos na cidade, carregando os trabalhadores para suas casas – cada vez mais distantes também. Há ainda a relação, ainda que velada na pintura, com o rio, pois o trem ocupa os terrenos de várzea na cidade. O deslocar-se e a espera pelo transporte público será também trabalhada por outros artistas contemporâneos, em especial pela trupe **Sinhá Zózima** e pelo projeto *Danças Virtuais*. Já as *Lavadeiras* de Rebolo aparecem pela primeira vez confinadas em espaço fechado, sendo uma espécie de presságio do que se desenvolverá dali para frente. O rio retificado será aos poucos, mas de forma contundente, emparedado e confinado. Processo semelhante parece ocorrer com as próprias lavadeiras, que ou são levadas até as águas do Tietê, ou se encontram nos tanques fechados. Há pouca informação sobre esses espaços, como eram utilizados e onde se localizavam. O que se vê pela pintura é uma paleta escura de cores e cinco mulheres debruçadas sobre um tanque, que mais lembra uma baía. Os corpos e a água parecem ter sido moldados pelo trabalho operário, já não lembram os corpos e roupas espalhados de outrora. A brancura das telas das lavadeiras à margem do rio Tamanduateí não cabe nessa tela onde até a água aparece refletindo o negrume do teto.

O rio tampouco é fácil de ser visto na cidade retratada por Rebolo. Em *Rua do Carmo* [89], apesar da proximidade com o rio Tamanduateí, este é difícil de ser percebido. Apenas uma densa massa de árvores sugere o lugar da várzea que parece espremida entre o conjunto de casas e prédios que se levantam. Esse é o tema central da pintura *Progresso - Várzea do Bom Retiro* de Raphael Galvez [90], na qual vemos o contraste gritante entre o rio em primeiro plano com a cidade de arranha-céus, que se avoluma ao fundo. O quadro que se passa na várzea do Bom Retiro deixa dúvidas sobre qual é o rio retratado, pois nesse bairro está a foz do rio Tamanduateí no rio Tietê. O barco e as casas baixas fazem pensar que estamos diante de uma paisagem com seus dias contados, frente aos passos velozes e largos do progresso, este que chega destituindo qualquer contato com a água. Nem lavadeiras nem barcos caberão nos desenhos desse progresso. Árido, ele chega e nos confina. Neste rio confinado há algo de morte no nome, há algo que não atravessa o tempo, há algo que termina junto ao rio retificado. São o toque e os cantos das lavadeiras. É o barco que nunca mais navegou.

[89] Rebolo. *Rua do Carmo*, 1936, óleo sobre tela, 40 x 49cm.

[90] Galvez. *Progresso - Várzea do Bom Retiro*, 1945, óleo sobre papelão, 45,5 x 35cm.

3

Rio confinado

Tamanduateís²⁴: rios sobrepostos

“– O rio tem muitas vozes, um sem-número de vozes; não é, meu amigo? Não te parece que ele tem a voz de um rei e a de um guerreiro, a voz de um touro e a de uma ave noturna, a voz de uma parturiente e a de um homem que suspira, e inúmeras outras ainda?” (Hesse, 2003, p. 90)

O rio é uma multiplicidade, como mostra Hermann Hesse, corre sempre e no entanto continua ali, ininterruptamente; é o mesmo e todavia se renova a cada instante (2003, p. 85). Um rio são muitos rios, a história do Tamanduateí se reflete e reverbera também no Anhangabaú, Água Preta, Pinheiros, Tietê e tantos outros. O Tamanduateí são muitos rios, camadas, sobreposições de tempos, o mesmo lugar sempre em transformação. Os traços do passado vão se esmaecendo e abrindo novos contornos. Uma combinação entre manchas e traços, uma dinâmica entre aquilo que preenche, envolve e aquilo que percorre, passeia como o contraste entre a água-tinta e a água-forte.

[91] Jardim. *Tamanduateí - contra luz*, 1980/1996, gravura em metal e colagem.

24 Referência ao texto de apresentação da obra de Paulo Penna feita por Priscila Sacchettin, parte integrante da caixa de gravuras *Tamanduateí/Pélago*, de 2015.

A sobreposição do tempo, na gravura em metal, pode se materializar na renovação das imagens gravadas sobre a matriz metálica. Tal processo requer o esforço de apagar ou ocultar figuras com o uso de ferramentas como o raspador, que retira o traço da superfície e do brunidor que esfrega o relevo do traço alisando a chapa novamente. Este trata-se de um exercício árduo, requer movimentos enérgicos de quem busca a *tabula rasa*. Mas não é esse o interesse de Evandro Carlos Jardim. É justamente perceber a riqueza dessas sobras, ou melhor dizendo, insistências. A insistência da matéria que habita apesar do apagamento. A insistência da sustância que sobrevive na matriz. A insistência da linha que aflora de novo e de novo sobre a folha de papel. “Apesar de” é uma expressão que cabe para narrar a vida dos trabalhadores e das pessoas simples que se encontram, passam, entrecruzam-se ali pelas várzeas do Tamanduateí, rio que persiste na paisagem cinzenta sobre tantos outros “apesar de”.

A casa em chamas, o vendedor de ouro, o homem-placa, a mulher grávida, o jornalista, estão todos ali representando tantos outros anônimos, as esperanças e desesperanças da vida. O jornalista e a jornalista são flagrados pelos cartões postais [92], mostram o semblante do cansaço e da persistência de quem procura na rua o sustento. Os ambulantes têm algo de mistério, que perpassa nas fotos e gravuras, é ser desprendido de um lugar, no entanto é eleger um ponto e dali apreender tudo o que transcorre, é conhecer e vigiar a rua como nenhum outro. É, em última instância, proteger os passantes como o caso de Índio, Luis Carlos Ruas, que foi brutalmente assassinado ao defender uma travesti da agressão e preconceito no metrô Pedro II, às margens do Tamanduateí.

A obra de Evandro fala de muitos tempos, passeia por eles, como comenta Cláudio Mubarak:

[92] Cartões postais da cidade de São Paulo, entre décadas de 1920 e 1940, editores não identificados.

“Não seriam, a meu ver, satisfatórios os esquemas classificatórios por décadas, fases, estilos etc., para essa obra que, cada vez com mais largueza e amplitude, passeia pelo tempo de sua produção e existência, interrogando os extratos de temporalidade, os modos de visar, com a mesma disposição de práxis demandada nos instrumentos e figuras. Tão preciso quanto provisório, tão belo quanto incompleto.” (Mubarac, 2005, p. 19)

Suas gravuras formam séries abertas, que se entrelaçam umas com as outras, revendo figuras e temas. As repetições são como movimentos graduais do devir. O processo de se transformar e se sobrepor ocorre nas diferentes esferas do fazer artístico, fazem parte da composição como um todo. Assim, a série *Tamanduateí* – *contra luz* se aproxima pela recorrência de imagens a outras séries como *Figuras Jacentes* e *Figuras da Margem*, esta sobre o rio Pinheiros. Trabalhada desde a década de 1970 até o presente momento, a série *Tamanduateí* se ancora na região do parque Dom Pedro II e não à toa possui o revelador subtítulo: *contra-luz*. Em nenhuma das gravuras aparece o rio, como a imagem que está ofuscada pelo seu fundo, o seu entorno descreve aquilo que não é visto, *Tamanduateí* paira apenas em letras garrafais como num anúncio ou somente no título na margem da página. *Tamanduateí* é mais palavra do que água nas gravuras de Evandro. A expressão figurativa do artista se choca com essa ausência do líquido, que por sua vez remete às manchas e à luminosidade, que não deixa de ser um indicativo do lugar, do campo ainda aberto e da horizontalidade da várzea. Por fim, a própria corporabilidade da gravura em metal, onde o material é sempre retirado criando relevos na chapa plana, abrindo-se veios, retoma o processo do rio no aprofundamento dos vales e bacias na superfície da Terra.

[93] Jardim. *Tamanduateí* - a pintura no muro, sem data, gravura em metal, 30 x 39,8cm.

A figura central e mais recorrente nessa série é o Palácio das Indústrias, que em sua solidez quase estática (há variações de luz) serve de contraponto às diversas formulações decorrentes do movimento das outras imagens que passam pela matriz. O Palácio das Indústrias aparece ora desenhado em detalhes pela água-forte, ora recoberto por uma gravura em madeira. Diversos tipos de materiais e técnicas são empregados em Tamanduateí como a colagem, xilogravura, água-tinta, água-forte, ponta seca, buril, têmpera; há espaço para todos, mais uma vez a multiplicidade ganha importância. Estão submetidos, todavia, ao mesmo jogo entre aquilo que é substância, perene, em contraposição ao que são as formulações, o que se movimenta. Nesse ensejo, a linha carrega a luminosidade, enquanto o vazio e a claridade – normalmente associados à luz – revelam o tempo²⁵. Este parece ganhar presença própria na série de gravuras, que vai se desdobrando e recompondo, trazendo elementos da matriz dos diversos tempos de execução. O passado não parece ficar para trás, mas caminhar junto em direção ao presente, onde se encontra com os novos elementos. Esse é o caso das imagens do viaduto – seria o viaduto Diário Popular ou algum dos outros quatro ali presentes? – que toma o

[94] Jardim. *Sem título*, 1980-1988, gravura em metal, 35,7 x 29,8cm.

[95] Jardim. *Sem título*, 4 set. 1980, gravura em metal, xilogravura e colagem.

[96] Jardim. *Sem título*, sem data, gravura em metal, 29,5 x 50cm.

[97] Jardim. *Tamanduateí - contra luz*, 4 set. 1980-1996, gravura em metal e colagem.

25 Colocações de Evandro Jardim durante conversa em seu ateliê, em agosto de 2016.

lado direito das gravuras construindo uma oposição ao Palácio das Indústrias. O viaduto escurece a composição, fecha o campo de vista, corta a página com sua geometria simples e brutal. Sob ele, entretanto, a vida continua a acontecer e ele se transforma inclusive numa espécie de vitrine daquilo que a cidade produz e reproduz. Os desejos, as ânsias, as violências e as belezas, o dia a dia mas também o extraordinário, o perto e o longe, a notícia e a propaganda cabem estampados na empena do viaduto.

A partir do tema *A cidade e suas histórias do projeto de intervenções urbanas Arte-Cidade* de 1997, Evandro levou o Tamanduateí para dentro dos trilhos do trem, através de um livreto que era distribuído para quem embarcasse. É interessante perceber como a proposta do projeto vai ao encontro dos sentidos poéticos da obra de Evandro, levando para o campo das intervenções questionamentos comuns sobre a cidade:

“Os projetos de Arte/Cidade indicam abordagens alternativas para a megacidade, baseadas na ativação dos espaços intersticiais, na diversificação do uso da infra-estrutura, na dinamização sem concentração excludente e na heterogeneidade espacial e social. Propostas que buscam detectar o surgimento de novas condições urbanas, identificar suas linhas de força e instrumentalizar seus agentes para intervir em processos dinâmicos e complexos.”²⁶

Caberia ressaltar a importância de perceber e trabalhar a complexidade dos processos e a heterogeneidade espacial e social, fundamentais na prática de Evandro. Por detrás da imagem do Palácio das Indústrias, do viaduto ou do barraco em chamas há um contexto urbano implicado, que não é passivo, mas sim questionador. O Palácio das Indústrias traz inúmeras referências em si como o fato de que já foi cartão postal da cidade e de que foi construído no auge do desenvolvimento da indústria do café e do pensamento progressista, como parte do conjunto de reestruturação da várzea do Carmo. No Palácio das Indústrias se realizaram diversas exposições de arte e outros temas, tendo abrigado também o ateliê de Brecheret, que idealizou ali o Monumento às Bandeiras, detalhe este assinalado por Evandro. Na década de 1970, no entanto, quando o artista começa a série *Tamanduateí*, o Palácio das Indústrias estava em franca decadência ocupado por repartições da polícia em plena ditadura militar. Funcionavam ali entre outros departamentos, prisões e o IML, onde os corpos eram analisados e reconhecidos. Sob as linhas delicadas do prédio paira uma história intrincada à qual o artista pretende se reportar, a escolha não é apenas da figura, mas do que o tema representa. Até que ponto essa bagagem oculta sob a fachada pictórica não representa também a tra-

26 <http://www.artecidade.org.br/index.htm>, consultado em 23/01/2017.

[98] Jardim. Matrizes de madeira para xilogravura recobrimdo o Palácio das Indústrias.

jetória desse rio que, lado a lado com o palácio, também sofreu as investidas das autoridades, sendo cada vez mais trancafiado, confinado em um canal estreito demais para suas cheias?

Foi apenas no começo da década de 1990 que o Palácio das Indústrias foi restaurado, com um projeto de Lina Bo Bardi, que contava também com a construção de um anexo, nunca executado, para assim abrigar a sede da prefeitura já no final do mandato de Luiza Erundina, em 1992, e permanecer como tal até 2004. De 2009 em diante o prédio tem funcionado como Museu de Ciências, chamado de Catavento Cultural. É essa trajetória, repleta de reviravoltas que está por trás dos desenhos de Evandro e sua série que tem início na década de 1970 e continua a ter novos arranjos até hoje.

O Palácio das Indústrias e os viadutos que o rodeiam no atual parque Dom Pedro II são fundamentais também para a obra de Paulo Camillo Penna, um dos alunos de Evandro. A partir da colagem de xilogravuras em grandes formatos, sua série intitulada *Pélago e Tamanduateí* inunda a região. O artista retoma o passado do rio, para compreender essa ausência na qual nós submergimos e onde o rio já não é mais rio:

“São Paulo, Piratininga, o seca-peixe, peixe seco. Tamanduateí, rio do Tamanduá grande, rio de muitas voltas. Lugares de rios sinuosos de margens maleáveis e suas várzeas. Rios margens e várzeas que foram retificados e submersos.

Caminho pelas margens, várzeas, vales e montanhas submersos deste planalto. Caminho até me deparar com o olhar que já não mais me olha. E ao fitá-lo, perplexo, sinto que ainda me vê.” (Paulo Penna, apresentação na caixa da série de gravuras *Tamanduateí/Pélago*, 2015)

Essa persistência do passado, essa sensação do olhar que ainda vê, retira força poética a partir dos escombros da várzea. Penna parece caminhar e percorrer o intrincado complexo de avenidas, viadutos, cercas sem sequer percebê-los, preocupado em sentir e seguir os resquícios da geografia do rio, que foi paulatinamente dilacerada pelo progresso. Entre vales e colinas espraia-se o rio, suas incontáveis voltas desenharam uma grande planície de inundação, conhecidas como várzeas. As enchentes recorrentes trazem à tona esse rio confinado. Transferem para o cotidiano das manchetes o rio até então esquecido. O que não é noticiado, porém, é a história violenta de apropriação de suas margens, aterradas, parceladas e vendidas. Tampouco sua constituição de cheias e secas, que assim o delimitam desde os primórdios.

As xilogravuras de Paulo são formadas por figuras que se sobrepõem e se arranjam em infinitas possibilidades de composição; e tipografia, onde se vê escrito *Águas, Tamanduateí, Pélago* e o verso “Já tudo é mar, ao mar já faltam praias”. Esse último extraído do poema *Metamorfoses* de Ovídio, mais especificamente na passagem sobre o dilúvio. Para o artista, o dilúvio representaria a renovação por meio das águas, uma maneira de trazer à tona esse rio invisibilizado. Ainda que forte e destrutivo o dilúvio é um recomeço através da cheia dos rios que transbordam a chuva incessante. O que era superfície se transforma em pélago, profundidade das águas. Não há espaço para o que é raso na série de Penna, que propõe ao espectador um mergulho nas muitas camadas de leitura possíveis da obra e do lugar. Tendo cada matriz 90 x 60 cm, a junção de duas perfaz uma superfície de 180 x 60cm, criando figuras que atingem tamanho próximo ao do corpo humano, permitindo uma maior identificação e imersão na obra. Os primeiros desenhos gravados foram as circunferências que estruturam a composição, permitindo não só a continuidade entre os módulos, mas também criando a ideia e sensação de ondulação e flutuação. O ritmo cadenciado e ondulante dos desenhos transpõe o poema para a imagem.

“Em brava rapidez correndo os rios,
Já dos campos se apossam, já derrubam,
Já consigo arrebatam plantas, gados,
Gentes, habitações, e os Lares santos,
Se há por dita edifício que não caia,
Se algum resiste pavoroso estrago,
A torrente voraz lhe cobre os tetos;
Tremendo as torres, ameaçam queda,
Rotas, cavadas pelo embate undoso.
Já se confunde o Pélago coa Terra,
Já tudo é mar, ao mar já faltam praias.”
(Ovidio, 2000, p. 47)

A metamorfose acontece em muitos aspectos na obra de Paulo Penna: está no tema, na composição das figuras e no próprio processo de feitura do trabalho. Em Tamanduateí, a cada seis meses Paulo retornava ao local para fazer novas colagens sobre as primeiras. Assim o trabalho foi se constituindo entre março de 2011 e setembro de 2013 às margens do rio. Pélago é uma série que começou antes, em 2009 nas paredes da estação de trem do Brás e que continua em processo em 2016. As séries se entrelaçam, assim como a história do rio e do trem, são composições das mesmas matrizes, ambas trazem o Tamanduateí de volta à suas várzeas e aos nossos olhos.

“[A série Tamanduateí] é um rio de papel que corre no leito vertical dos muros e vigas. As palavras, linhas e figuras negras que se sucedem, feitas a partir de módulos que permitem infinitas composições, lembram destroços sendo carregados pelas águas após uma enchente. (...) No entanto, mais do que denunciar o desencontro entre o rio, a cidade e seus habitantes, essa obra de Paulo Penna quer devolver o rio ao olhar dos passantes,

[100 e 101] Penna. *Tamanduateí*, 2011-2013, xilogravuras.

busca espelhá-lo nos muros, para tornar visíveis os significados que ainda carrega, apesar de tudo.”²⁷

Nas empenas dos viadutos Diário Popular e Antônio Nakashima, na passagem de pedestre entre o terminal de ônibus parque Dom Pedro II e rua do Gasômetro, nos pilares do viaduto Mercúrio, Paulo Penna criou uma trama que absorve o olhar de quem passa a pé ou mesmo de carro pelo parque. Segundo o artista, essas séries surgiram das andanças dele pela região, da aventura e do sufoco que é chegar perto do rio. A impossibilidade de chegar às margens, que já não existem mais. Foi também através do caminhar pela região que Evandro reuniu repertório para sua série de gravuras. A dimensão do caminhar é constituinte de ambas as obras. Segundo Evandro Jardim, Francesc Domino, seu professor de gravura²⁸, o apelidou como um andarilho, que pode ser aquele que percorre muitas terras, mas também aquele que vagueia, que anda de forma erradia²⁹. As errâncias têm um papel importante para compreender aquilo que não é retilíneo, não é único, tudo o que é múltiplo, ondula e perpassa o tempo nas suas infinitas e incessantes sobreposições. As águas errantes do Tamanduateí ganham vida, amplitude e praias através das imagens elaboradas pelos artistas.

[102 e 103] Penna. *Tamanduateí*, 2011-2013, xilogravuras.

27 Priscila Sacchettin em texto de apresentação da série *Tamanduateí* de Paulo Penna, parte integrante da caixa *Tamanduateí/Pélago*, conjunto de gravuras do artista, de 2015.

28 Informação passada por Evandro Jardim durante conversa em seu ateliê, em agosto de 2016.

29 Significado disponível em: https://www.google.com.br/?gws_rd=cr&ei=J-teIWP6XL0eZwgSX8L9o#q=andarilho consultado em 25/01/2017

Grafismos de um rio profundo

Um rio não é apenas um, mas é o acúmulo de diversos corpos d'água, é a soma de todos os seus afluentes, das inúmeras nascentes. São os gotejamentos mais imperceptíveis até os grandes afloramentos do lençol freático. O rio é toda a sua bacia hídrica, suas superfícies e seus subterrâneos.

O rio Tamanduateí hoje escorre devagar suas águas lodosas, escuras, quase paradas. Conjunto de tantos dejetos que despejam por galerias subterrâneas – quantas vezes ilegais – os resíduos cotidianos. Além de receberem as matérias do nosso descarte, o rio também capta o que há de mais denso em nós, como aponta Bachelard: as “águas preencheram uma função psicológica essencial: absorver as sombras, oferecer um túmulo cotidiano a tudo o que, diariamente, morre em nós.” E logo adiante continua: “Cotidianamente, a tristeza nos mata; a tristeza é a sombra que cai na água.” (2013, p. 58). Essa água pesada, profunda também representa a morte, reflete não apenas o mundo exterior, mas também as dores humanas. Nos subsolos, nos recônditos quase inacessíveis do rio é onde Zezão faz suas intervenções. O artista entra em contato direto com as águas infectadas e seus dejetos. Segundo Zezão o que o motivou a buscar esses lugares inusitados e insalubres foi o desejo de se afastar da repressão da cidade.

Entre galerias de águas pluviais, por dentro de córregos tamponados, à margem

[104] Zezão. *Tamanduateí - foz Anhangabaú*, sem data, graffiti.

de rios confinados surgem os *flops*, variações onduladas da palavra vício grafittadas nas paredes. As marcas azuis emergem à vista em alguns locais, como no bairro do Brás e especialmente nas proximidades da linha Santos-Jundiaí. São espaços marginalizados, como os baixos de um viaduto ou um muro de um terreno baldio, que geralmente recebem as tintas de Zezão. No Tamanduateí o artista escolheu o deságue do rio Anhangabaú para marcar de azul o longo paredão cinza que usurpa as margens do rio. Duas bocas retangulares irrompem do concreto, se repetem alternando-se com canos de secção circular, a cada vez que um rio ou córrego, ou simplesmente a drenagem das sarjetas caem ali; não é mais um encontro, é um despejo. A calha do Tamanduateí foi rebaixada, na tentativa de se evitar enchentes no início da década de 1970³⁰. O rio ficou bem mais baixo do que seus afluentes. A água se molda, vence alturas criando cascatas. Ainda que poluída, continua a ter seus encantos, como o barulho da água que cai sobre a água. Aproximar-se desse submundo, desse pedaço de terra e rio relegados pela cidade é ainda entrar em contato com algo mais profundo e primordial que é o contato com a água e seus espaços. Próximo ao rio há silêncio e o murmurar das águas, do outro lado do paredão os carros e as pessoas passam distanciados, alheios aos rios que habitam ainda sob ou entre o concreto.

[105] Zezão. *Tamanduateí - foz Anhangabaú*, sem data, graffiti.

30 O aumento da calha foi uma proposta em decorrência de grandes enchentes no rio nos anos de 1963, 1966 e 1968, “quando o rio extravasou muito seu canal”. (Meyer; Grostein, 2010, p. 121)

“Pois o que fala no fundo dos seres, do fundo dos seres, o que fala no seio das águas, é a voz de um remorso. É preciso fazê-los calar, é preciso responder ao mal com a maldição; tudo o que geme em nós, é preciso golpeá-lo com a maldição do silêncio. (...)”

E tu sonhador, que o silêncio reentre em ti! Ao pé da água, escutar os mortos sonharem é já impedi-los de dormir.” (Bachelard, 2013, p. 71)

Não é difícil imaginar quais os remorsos presentes nas águas mortas do rio. Toda uma história de mutilações. No entanto, os passeios de Zezão por essas águas não seriam justamente a escuta desses lamentos e, impedindo-o de dormir, um modo de trazer o rio à vida? Geralmente são tão inacessíveis os *flops* que o contato da obra com o espectador se dá através das fotografias e vídeos. Outra dimensão da cidade e suas águas vêm à tona, em parte a esperada cena de abandono, mas também a beleza do silêncio. No caso do rio Tamanduateí, não há silêncio, de cada lado há três faixas de avenidas e, assim mesmo, o barulho das águas do Anhangabaú se sobressai a todos os outros para quem chega ali junto ao vertedouro.

Esse lugar da foz do Anhangabaú com o grafite de Zezão foi registrado em um dos trinta desenhos sequenciais feitos por **Danilo Zamboni**, que acompanhou o rio Tamanduateí desde a foz no Tietê até o parque Dom Pedro II. O trabalho de Zamboni sobre o rio Tamanduateí pode ser dividido em três momentos distintos que se correlacionam, seria o conjunto de desenhos de observações, feitos no local, seguido dos desenhos de uma utopia de cidade e rio, para então chegar aos desenhos de uma cidade em estado de calamidade, uma espécie de distopia urbana. Os desenhos de observação [108 e 109] foram cruciais para a elaboração dos outros conjuntos que funcionam como desdobramentos do primeiro. Esses primeiros desenhos registram não apenas os marcos da paisagem, mas também os elementos que tornam caóticas, hostis ou banais as orlas do rio. O Tamanduateí é o eixo da sequência, aparece ora mais negro que o asfalto, ora refletindo a

[106] Zezão. *Avenida do Estado e ferrovia*, sem data, graffiti.

[107] Zezão. *Flop sob viaduto Diário Popular e morador de rua*, sem data, graffiti.

[108] Zamboni. *Foz do Anhangabaú*, 3 jun. 2010, lápis, nanquim e ecoline.

[109] Zamboni. *A curva do rio*, 13 maio 2010, lápis, nanquim e ecoline.

claridade do céu e da arquitetura do entorno. Sempre emparedado, às vezes some entre canos, pontes, viadutos. Os desenhos acompanham a margem direita do rio e vão subindo pela calçada estreita, registram todo o percurso que mais tarde seria refeito pelo **Bloco Fluvial do Peixe Seco**, mas em sentido inverso, do largo do Pari até a estação Armênia do metrô. A relação com a beira d'água, com as casas baixas ou prédios altos, com a aridez do asfalto estão tanto nas fotos do bloco como nos desenhos de Zamboni. Estes, no entanto, vão mais além do trajeto do bloco, marcam os edifícios São Vito e Mercúrio em mais de um desenho, numa tentativa de resistência à demolição já anunciada na época. O viaduto Diário Popular também reaparece mais de uma vez, sob o qual Zezão também fez seus grafites, apontando as contradições que este carrega abrigando sob sua laje a pobreza e o descaso. Mais viadutos, o Palácio das Indústrias, alguns pedestres, o Mercado Municipal, o trânsito, o Expresso Tiradentes, um fragmento de parque, a calçada esburacada; o cotidiano da metrópole vêm à tona enredando nas mesmas cenas as grandes construções e as apropriações mais rotineiras. Diferentemente da fotografia, estão todos os elementos numa tênue escala de cinza de onde despontam cores solitárias. A ausência do contorno da linha preta de alguns desenhos faz com que a composição pareça vibrar, como a miragem do calor sobre o asfalto, há a sensação de que tudo é movimento, principalmente o rio devido às pinceladas mais curtas.

A utopia urbana criada por Danilo Zamboni é feita a partir do desenho sequencial, desta vez imaginando-se um trajeto cotidiano que acolha as potencialida-

des do convívio com os rios [110 e 111]. O Tamanduateí é de novo o protagonista, mas ele reaparece cheio de vida e abarcando diversas atividades. Esse trabalho integra o grupo de pesquisa MetrÓpole Fluvial, sob coordenação do professor Alexandre Delijaicov, que investiga e projeta uma cidade voltada às águas, integrando-as como um sistema complexo, no qual o transporte, a reciclagem e até mesmo a cultura e o lazer tomam parte³¹. A cidade utópica de Zamboni não tem uma planta urbana definida, mas sugestões a partir de lugares conhecidos e de elementos existentes na paisagem observada. Essa mescla entre o construído e o sonhado aproxima a utopia, que não é uma tabula rasa nesse caso, mas sim uma possibilidade de transformação a partir da realidade de hoje³². Assim, é possível reconhecer alguns elementos como o Mercado ou o metrô Armênia, que cruza o rio. O Tamanduateí, porém, tem suas margens completamente redesenhadas, propondo situações diferentes, ora é um cais, ora recebe passeios em diferentes níveis, tanto na beira da água para pedestres e ciclistas quanto no nível da rua. Em outros momentos ainda a margem se converte numa grande praça e o acesso ao rio e aos barcos se dá por degraus. O leito do rio é alargado e no atual parque Dom Pedro II [110] surge um grande lago, que remete à *Inundação da Várzea do Carmo* de **Benedito Calixto** [62], mas dessa vez com a possibilidade de ser permanente,

[110] Zamboni. *Vista do Pq. D. Pedro II a partir do Pátio do Colégio*, 2010, lápis e lápis de cor.

[111] Zamboni. *Praça no Pátio do Pari*, 2010, lápis e lápis de cor.

31 O grupo MetrÓpole Fluvial desenvolveu um extenso trabalho sobre as possibilidades de integração da cidade com as águas, dentre eles a proposta do Hidroanel Metropolitano mostra detalhadamente o funcionamento e a viabilidade desse sistema em São Paulo, a qual pode ser vista no site: <http://www.metropolefluvial.fau.usp.br/hidroanel.php>, consultado 31/01/2017

32 Colocações do próprio artista em conversa no seu ateliê em novembro de 2016.

[112] Zamboni. *Pátio do Colégio Ilhado*, 2014, lápis, nanquim e ecoline.

[113] Zamboni. *Mercado Municipal só com último andar funcionando*, 2014, lápis, nanquim e ecoline.

mantendo-se o nível d'água com o controle de eclusas, que por sua vez evitariam os alagamentos, substituindo os atuais piscinões. Dessa forma, alguns dos principais problemas urbanos são enfrentados e vislumbramos uma potencialidade onde antes parecia haver somente desesperança. Para Zamboni a observação do existente funciona como âncora para um projeto que trabalha a fantasia. Extrapola os limites da realidade para criar uma situação onde a imaginação esteja solta. “Num mundo como o nosso, onde somos extremamente castrados, a fantasia é o último reduto da liberdade”³³.

Enquanto **Zeção** vai até o subterrâneo e os lugares mais insólitos ver e explorar esse universo escondido do rio, **Zamboni** imagina as possibilidades do que aconteceria com o rio tampado, alagado ou seco. O enfrentamento à crise hídrica é pensar o seu revés – o que aconteceria se depois de os rios secarem e de um

33 Frase de Danilo Zamboni em conversa no seu ateliê em novembro de 2016.

enorme êxodo urbano, começasse a chover sem parar, subindo a água até formar de novo os antigos lagos [112, 113 e 114]? Novos portos e cais são feitos, os barcos voltam a ser meio de transporte, no Mercado só as torres e o último andar não submergem. Assim como para **Paulo Penna**, aqui o dilúvio traz a possibilidade de renovação. Uma cidade vai renascendo da chuva. O céu avermelhado que parece ameaçador não impede a atmosfera singela, quase lúdica dos veleiros. Talvez esse também seja um rio vermelho, pois a água reflete as nuvens. Talvez como na performance *Rio Vermelho*, do grupo **PerformAtiva**, seja possível aqui estabelecer uma associação com o canal umbilical, com o líquido que primeiro nos alimentou. O sangue ao qual remete é capaz de gerar vida, onde o recomeço seja uma promessa de transformação. O rio novamente se aprofundou nessa cena, ganhou não apenas andares dos edifícios mas também dimensões poéticas em que a água retoma sua potência. Cumpre, como aponta Bachelard, a “função poética, que é dar uma nova forma ao mundo que só existe poeticamente quando é incessantemente reimaginado.” (2013, p. 61) E mais adiante, ainda falando das águas profundas completa: “[A água] É o sangue da terra. A vida da Terra. É a água que vai arrastar toda a paisagem para o seu próprio destino.” (2013, p. 65).

[114] Zamboni. *Foz do rio Tamanduateí no rio Tietê*, 2014, lápis, nanquim e ecoline.

Performances marginais

“Em São Paulo, a proximidade do Rio Tamanduateí, com sua ampla planície de inundação, foi um dos fatores determinantes para a escolha do sítio onde a vila se instalou por atender a necessidades de defesa, abastecimento, comunicação e transporte. No entanto, tal relação manteve-se normalmente em nível degradante e só em raras ocasiões, e por breve tempo, ultrapassou os limites do meramente utilitário (...). Os contatos prazerosos com o rio passaram a ser cada vez mais esporádicos e até condenados em nome da saúde e mesmo da moralidade. Meio século se passou até que a várzea, sempre referida em termos depreciativos, fosse convertida num parque, que não durou outros cinquenta anos, pois foi retalhado e ilhado por um complexo de viadutos.” (Bartalini, 2006, p. 90)

As experiências de quatro coletivos têm como características trabalhar criticamente a degradação do rio e seus espaços através de ações que abrangem o campo da performance, ainda que possuam particularidades e imbricações ora com o teatro, ora com o carnaval. Os contatos e a convivência com o rio e as margens são colocados em xeque, através de uma reativação do lugar ampliado pelas potencialidades da performance. O núcleo **PerformAtiva** com *Rio Vermelho e Gozo Eterno*, de 2013 [115-120], o coletivo **Aqui Passa um Rio** com *Imersões na Liberdade*, de 2014 [121-124], o coletivo **Território B** com *Enterro do Volume Morto*, de 2015 [125-127] e o **Bloco Fluvial do Peixe Seco** com *Cortejo de Carnaval*, de 2016 [128-131], são todos coletivos cujas respectivas intervenções partilham de certas questões comuns, desde o lugar: o rio Tamanduateí, a forma: percursos, o tempo: a última década. Aproximar essas experiências possibilita uma compreensão da cena cultural contemporânea, mas para além disso, interessa aqui discutir as apropriações, releituras e tensionamentos que são feitos sobre a paisagem – ou não-paisagem – fluvial.

Analisar essas experiências à luz da performance, como entendida por Eleonora Fabião, artista e pensadora sobre o tema, traz a possibilidade de reflexão sobre a própria cidade. O entrelaçamento entre o texto Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea e as intervenções aqui apresentadas pretende criar maior densidade e compreensão sobre essa forma de expressão artística que perpassa a produção dos diversos coletivos.

“Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: deshabituair, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica,

ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial...” (Fabião, 2008, p. 237)

Essa esfera de relação da performance com a cidade e especificamente com o rio Tamanduateí pode ser observada em todas as intervenções, cada qual a sua maneira.

Temporalmente, as primeiras experiências foram feitas pelo núcleo PerformAtiva, ligados à Escola Livre de Teatro de Santo André. Na mesma tarde foram realizadas *Gozo Eterno* e *Rio Vermelho*, ambos às margens do rio Tamanduateí nas proximidades da escola. Cada performance tensionava um conjunto de questões relacionadas ao rio. *Gozo Eterno* partiu de uma pesquisa de campo, entre a conversa de um dos artistas com um travesti que trabalhava na beira da avenida do Estado, às margens do Tamanduateí. “Eu me sinto um depósito de porra” foi a frase que desencadeou a performance, exatamente esse depoimento que poderia ser uma descrição do próprio rio, depósito de tantos dejetos. Duplas foram dispostas ao longo da avenida, na calçada, tomando emprestado esse lugar de trabalho daqueles que se prostituem ali. Espaçados e cronometrados de forma a produzir um efeito visual de *looping* para quem passasse de carro, uma pessoa da dupla vertia leite sobre o outro. As duplas formadas por homem-mulher, mulher-mulher, homem-homem acionavam a discussão de gênero, enquanto a relação com a marginalidade se produzia pela própria escolha do lugar. A relação lexical entre margem e marginalidade já não seria um indicativo de uma depreciação dos espaços da várzea?

“Performers são, antes de tudo, complicadores culturais. Educadores da percepção ativam e evidenciam a latência paradoxal do vivo – o que não pára de nascer e não cessa de morrer, simultânea e integradamente. Ser e não ser, eis a questão; ser e não ser arte; ser e não ser cotidiano, ser e não ser ritual.” (Fabião, 2008, p. 237)

[115-117] PerformAtiva. *Gozo Eterno*, set. 2013, performance.

[118-120] PerformAtiva. *Rio Vermelho*, set. 2013, performance.

Rio Vermelho se propôs a ser um cortejo, um ritual fúnebre para o rio Tamanduateí. Ao evidenciar o confinamento do rio trouxeram-no à tona, ao escovarem a contrapelo sua história tensionaram os aspectos de vida e morte que ali se entrelaçam. Enlameados com barro vermelho trazido das margens do rio mais à montante, o cortejo perambulou pelas ruas em busca dos antigos meandros, deixando um rastro de lama pela passagem e alguns peixes pintados em branco. Peixes também eram trazidos mortos e exibidos por aqueles que conduziam o ritual fúnebre. Foram desaguar numa passarela sobre o rio Tamanduateí, já no findar do dia. De lá do alto, o mais próximo que é possível chegar do rio, verteram sobre ele, numa espécie de oferenda de devolução, a sua lama e aqueles peixes mortos. Mais morte recebeu o rio. Esse *Rio Vermelho* não seria também um rio de sangue? Aqui entrelaça-se a citação de Marie Bonaparte, sobre essa espécie de rio vermelho encontrado na obra de Edgar Poe:

“Não é difícil reconhecer nessa água o sangue. A ideia de veias é expressamente mencionada, e essa terra, “que diferia essencialmente de todas as outras até então visitadas pelos homens civilizados” e onde nada do que se percebe é “familiar”, é ao contrário o que há de mais familiar a todos os homens: um corpo cujo sangue, antes mesmo do leite, um dia nos alimentou – o de nossa mãe, que por nove meses nos albergou. Dirão que nossas interpretações são monótonas e retornam constantemente ao mesmo ponto. A culpa não é nossa mas do inconsciente dos homens, que vai buscar em sua pré-história os temas eternos sobre os quais, em seguida, borda mil variações diferentes. Que há de surpreendente, então, se abaixo dos arabescos dessas variações os mesmos temas reaparecem sempre?” (Marie Bonaparte, apud Bachelard, 2013, p. 62)³⁴

34 Marie Bonaparte, *Edgar Poe*, p.418.

Uma espécie de contraponto surge entre as duas performances apresentadas no mesmo dia: numa delas, as águas vermelhas remetem ao cordão umbilical; na outra, a substância seminal era aludida e derramada sobre as margens. Em *Rio Vermelho* era ele todo morte, mas também algo de vida, nem que apenas como um espectro que se levanta, perambulando pelas ruas à procura dos seus meandros perdidos, à procura da sua fertilidade interrompida, à procura da vida dos peixes.

“Uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito da forma, literalmente, uma trans-forma. As escalas de transformação são evidentemente variadas e relativas, oscilam entre um sopro e um renascimento.” (Fabião, 2008, p. 237)

O coletivo **Aqui Passa Um Rio** fez uma investigação sobre o córrego Moringuinhos, afluente do rio Tamanduateí, num processo no qual as transformações do olhar, do tecido e das relações com o entorno foram fundamentais. A partir das primeiras pesquisas cartográficas buscaram mapear e trazer à tona esse rio que desapareceu da paisagem urbana. Foram um conjunto de cinco ações, sendo a Ação 1 um reconhecimento do lugar apenas entre os artistas envolvidos e as demais abertas e participativas, instigando e convidando as pessoas do entorno. O papel principal do coletivo foi instigar outras formas de se relacionar com as águas urbanas, como descritos por eles na apresentação do projeto:

“Os rios na cidade apenas são percebidos quando há mau cheiro ou enchentes, de modo que procuramos encontrar formas lúdicas e poéticas de tornar visíveis as histórias, memórias e simbologias que envolvem a existência dos rios, e neste ensejo refletir sobre as águas que habitam a cidade e que nos habitam.” (Santos; Leirias; Tibério, 2014, p. 3)

Na Ação 1 o grupo percorreu o bairro da Liberdade até a baixada do Glicério, procurando os vestígios do Moringuinhos desde a nascente até sua foz no Tamanduateí. O córrego a princípio oculto deixa rastros que afloram sua presença em alguns

[121] Aqui Passa um Rio. *Ação 1 - estêncil*, 2014, performance.

[122] Aqui Passa um Rio. *Ação 3- ParangoRios*, 2014, performance.

pontos e coube ao grupo sinalizá-los pintando com estêncil a frase “aqui passa um rio”. Em plena crise hídrica em novembro de 2014, a Ação 2 pretendia provocar os transeuntes com um microfone aberto e uma frase de chamada: “A água acabou? Dúvidas, reclamações, sugestões e alguns sonhos. Ouvidoria Sabe! SP”. Quantas vozes são capazes de contar a história da crise hídrica? Ou revelar o passado onde o rio se faz presente? A relação com as águas também são múltiplas. Na Ação 3 foram confeccionados em praça pública e com o envolvimento das pessoas do lugar ParangoRios. Com tecidos em tons de azul foram fabricadas, coletivamente, vestes, à semelhança dos parangolés de Hélio Oiticica, que foram usados também na Ação 4 – Transbordamento: cortejo-invenção rio abaixo. Esta, que foi a última intervenção, refez o percurso da provável nascente até a foz, tendo à frente três personas fictícias encarnando entidades híbridas a partir das divindades das diversas culturas identificadas no local: negra, católica, nipônica, relacionadas às águas. O cortejo azul, que contava com alto-falantes, seguiu até a foz do Moringuinhos. A maneira possível de se aproximar do encontro dos rios foi pela passarela da estação Pedro II do metrô. Ali um rio de tecido comprido se estendeu em direção ao Tamanduateí, ondulante movimento sobre os castrados corpos d’água que hoje não se encontram, apenas despejam. O tecido suspenso por um tempo, afinal recolhido, cumpriu sua comunhão apenas metaforicamente, num encontro de signos, contudo, incapaz de satisfazer os desejos por uma outra concretude.

“(...) o performer não pretende comunicar um conteúdo determinado ao espectador, mas acima de tudo, promover uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados. A cena-não-cena lança o espectador em um “drama” cru, o da relação com o performer, a performance, o consigo, os outros, o espaço e o contexto histórico.” (Fabião, 2008, p. 243)

No dia 1º de março de 2015 a crise hídrica parecia mais incontornável do que nunca, a cidade sofria as consequências de um mau planejamento e as previsões eram alarmantes quando não calamitosas. Foi quando se realizou o *Enterro*

[123] Aqui Passa um Rio. *Ação 4 - transbordamento*, 2014, performance.

[124] Aqui Pasa um Rio. *Ação 3- transbordamento*, 2014, performance.

do *Volume Morto*, uma proposta do coletivo **Território B** com a participação do **Bloco Fluvial do Peixe Seco**. A performance começou em frente ao Palácio das Indústrias e o cortejo seguiu pelo parque, rumo ao rio Tamandateí. Nesse trajeto passaram pelos muros recobertos de gravuras do **Paulo Penna**, efetuaram tanto o enterro num canteiro marginal sob uma árvore quanto a cerimônia de jogar as cinzas do morto nas águas do rio Tamandateí. Na passarela sobre o rio, antes de verter as cinzas, leram o testamento do Volume Hídrico de Cantareira, declarando os bens e o fruto do legado do morto:

“(...) Deixo a cidade morrendo e matando de sede e com regiões completamente alagadas pelos rios convertidos em esgoto e depois convertidos em avenidas.

Deixo a cidade de São Paulo, a cidade mais rica do país que mais água tem no mundo, em ruínas de canos secos na maior inutilidade e arrogância de seu gigantismo explorador.

Por fim, deixo a imensa maioria da população absolutamente desassistida jogada à própria sorte com o colapso. À sua própria sorte deixo a revolta, a tentativa de organização e a chance de luta por autonomia.”³⁵

As contradições da cidade são explicitadas pelo coletivo, formam um arcabouço crítico que é colocado em contato e atrito com o cotidiano dos habitantes. Quase num movimento antropofágico, o coletivo digere o que parece nos engolir (esse *modus operandi* da cidade) e nos devolve uma posição de enfrentamento, “a tentativa de organização e a chance de luta por autonomia”. Ao longo do cortejo, deixa-se de ser uma vítima passiva das calamidades, entra-se nas entranhas dos

[125 e 126] Território B e Bloco Fluvial do Peixe Seco. *Enterro do Volume Morto*, 1º mar. 2015, performance.

35 Transcrição do vídeo no site <http://naoconstanomapa.blogspot.com.br/2015/04/enterro-do-volume-morto-testamento.html> consultado em 25/01/2017

[127] Território B e Bloco Fluvial do Peixe Seco. *Enterro do Volume Morto*, 1º mar. 2015, performance.

jogos políticos, na história enquanto processo de construção para fortalecer o desejo de autonomia, a possibilidade de resistência e organização frente aos tantos processos urbanos destrutivos. Explicita principalmente a contradição da gestão da água na cidade, mas também no país, o que mais recursos hídricos possui no mundo. Na cidade de São Paulo a chuva sequer representou um alento à crise hídrica, mas apenas evidenciou um sistema que polui as águas da cidade e busca abastecimento em represas cada vez mais afastadas. Os rios urbanos estão todos poluídos, apesar de brotarem cristalinos nos mais diversos cantos da cidade. As chuvas de verão entre 2014 e 2015 mostraram apenas que São Paulo convivia ao mesmo tempo com o problema da seca, do racionamento de água e das enchentes. Situação paradoxal, porém consequência de um processo de construção do urbano que desde o início usou os rios como tubulações de esgotos, a céu aberto ou fechados. Esta continua sendo uma questão das mais difíceis e urgentes de se reverter na metrópole atual.

“(...) se o performer evidencia corpo é para tornar evidente o corpo-mundo. (...) O corpo não está sendo compreendido em termos de forma, mas as forças interativas, como uma complexa relação entre diversas velocidades, como uma elaborada interação entre partículas infinitas” (Fabião, 2008, p. 238)

O **Bloco Fluvial do Peixe Seco** atua desde 2011 sobre a relação das águas na cidade, tendo começado com oficinas no Jardim Pantanal e no bairro do Bexiga,

até sair como bloco de carnaval pela primeira vez em 2014. Sempre trabalhando o papel das águas na metrópole o bloco “busca despertar o olhar para os milhares de quilômetros de rios que se encontram bem aos nossos pés, embaixo do asfalto, às vezes aparecendo em estreitos canais, outras espremidos por imensas marginais.”³⁶ O cortejo de carnaval pulsa como um só corpo, escorre pela rua como um rio azul que vai deixando sua marca. Faz parte do bloco algumas pessoas com máscaras de estêncil que vão pintando curtas mensagens lembrando da presença do rio. Há algumas alegorias, como uma espécie de serpente feita de tecido azul e bambolês que é carregada pelos passistas que se revezam segurando-a e o carrinho – que deu origem ao bloco – que funciona como um abre-alas, leva as crianças cansadas de andar e derrama tinta azul por onde passa. Esse gesto de deixar escorrer a tinta e marcar a passagem foi feito também por **Francis Alÿs** em sua intervenção realizada aqui no verão de 1995. O artista, que depois refez essa performance *The Leak* em outras cidades, escolheu para São Paulo a tinta azul, que vai cortando o asfalto e as calçadas mal acabadas. Alÿs, que tem como um dos axiomas de sua produção “às vezes fazer algo poético se torna político e às vezes fazer algo político se torna poético” (Alÿs; Medina, 2005, p. 167) , entrelaça essas duas dimensões possíveis do fazer performático. Essa aproximação e esse cruzamento entre uma ação poética e uma ação política vai ao encontro da obra do **Bloco Fluvial do Peixe Seco** que, através de uma poética carnavalesca, busca entrar em contato com a história ativando-a no campo político e atual. Isso pode ser observado nas composições das marchinhas de carnaval:

[128] Bloco Fluvial do Peixe Seco. *Cortejo de Carnaval Tamanduatê*, 2016, bloco de carnaval

36 Descrição na página de perfil do Bloco Fluvial do Peixe Seco https://www.facebook.com/pg/blocofluvial/about/?ref=page_internal, consultado 27/01/2017

“Tamanduá, Piratininga, Peixe Seco (carnaval 2016)³⁷

Tamanduá não come mais formiga nessa área
O bicho é o carro e faz do asfalto uma mortalha

Não tem peixe, não tem curva o Tamanduateí!
O progresso bandeirante é aqui (2x)

Arranha-céu, ponte estaiada,
Cartão postal mais parece uma piada

Enquanto o rio corre como veia aberta
Testemunha a cidade em alerta (2x)

Eu vou dar todas as voltas do Tamanduateí
Navegar as águas turvas que conheci

Ver Piratininga renascer em carnaval
O rio revolta sua força fluvial
Ver o peixe seco renascer no carnaval
O rio revolta a sua força fluvial”

A ideia de renascimento vem mais uma vez à tona, assim como ocorreu nas apresentações do **PerformAtiva**. No carnaval do Bloco Fluvial não interessa cantar a morte do rio, mas exercitar um olhar capaz de conseguir enxergá-lo novamente, como corpo vivo, ainda que debaixo dos escombros do progresso. É interessante a marchinha evidenciar que o rio que temos é o resultado desse “progresso bandeirante”, esse rio sujo, poluído, confinado e sem margens. Para Marc Augé esses não-lugares, resíduos e sobras são produtos da sociedade de consumo tecnológico-industrial (2007, pp. 73-74). Foi no começo do século XVIII que as transformações começaram de forma mais acentuada sobre o rio Tamanduateí, juntamente com a estrada de ferro e os primeiros sinais da industrialização; nesse período também surgem muitas das teorias nacionalistas, que recriam a imagem dos bandeirantes como os fundadores e desbravadores do país. Por muito tempo o progresso foi visto como uma possível salvação para os males da sociedade, como se os avanços tecnológicos pudessem reparar as injustiças sociais. O avanço da tecnologia, no entanto, além de não trazer as respostas que se esperavam, mostrou-se extremamente predador e poluente, deixando feridas urbanas, sociais e ambientais. Esse rastro, segundo Augé não pode mais ser considerado como um

37 Composição da marchinha de Thaís Hércules, Iuri Galati, Marina Rago, Vanessa Zetler.

desvio da proposta da supermodernidade, mas como sendo parte fundamental de seu mecanismo de produção. Assim, chamar atenção para a relação entre o progresso bandeirante e a situação de degradação do rio Tamanduateí ou de qualquer outro da metrópole, é expor as feridas desse *modus operandi*, como possibilidade de repensar nossas produções. Essa relação reaparece em outra marchinha, em que o olhar procura reencontrar o rio que foi escondido pelo progresso:

“Rio da saudade (carnaval 2016)³⁸

Navegando sem um rio
Agora o desafio
É poder te desvendar

Correndo pela cidade
É um rio de saudade
Onde você está? (2x)

Te esconderam
Em nome do progresso
Pontes, viadutos
E vias de acesso

A selva de pedras
Não soube te salvar
Agora eu não tenho
Mais você pra navegar.”

[129 e 130] Bloco Fluvial do Peixe Seco. *Cortejo de Carnaval Tamanduateí*, 2016, bloco de carnaval

38 Composição da marchinha de Diógenes Sousa e Iuri Galati

Sair às ruas e cantar o rio invisibilizado, percorrer suas margens ocupando o espaço que é dado apenas aos carros é mais do que um movimento carnavalesco: ele está totalmente imbuído da luta política de resistência, de ocupação dos espaços da cidade e reivindicação de outro olhar para esses não-lugares, utilizando o corpo-mundo para dilatá-lo novamente à condição de lugar, agora novamente habitado pelos olhares que seguem o cordão. As velocidades entram em choque quando em plena avenida do Estado o bloco para o trânsito e ocupa a pista mais à esquerda, a mais próxima do rio e de mais alta velocidade. Não há guardas de trânsito, o bloco não pede autorizações, é uma postura política que assume que parte da força do carnaval está em seu descontrole, em sua apropriação autônoma e livre das ruas, longe do marketing e da indústria do carnaval. As velocidades entram em choque entre o passo e a roda, novas convivências são construídas, mas nem sempre amistosas. O espaço do carro é colocado em questão e este parece ser um dos maiores crimes a se cometer na capital paulista.

“(...) há outro elemento determinante: o interesse em ocupar espaços não convencionais. “A apresentação em lugares impróprios para o aconchego do público ou para o conforto dos atores abre outras possibilidades, que reinventam o teatro não apenas como entretenimento, mas como experiência””³⁹ (Fabião, 2008, p. 242)

Todas as performances aqui apresentadas tomam os espaços da rua para acontecerem. Entram em contato com o não planejado, com o desconhecido e também com o desconfortável. Atuam diretamente sobre o rio ou suas margens. Algumas se entrelaçam como é o caso do *Enterro do Volume Morto* e o cortejo de carnaval do **Bloco Fluvial do Peixe Seco**, e além disso, todas se reforçam e se amparam em experiências mútuas. Como disse Gabriela Leirias, integrante do **Aqui Passa um Rio**, existiu uma espécie de rede, que engloba os coletivos, os blocos de rua e que fortalece as performances, pois a sensação não é de solidão, pelo contrário, é a de estar inserido num contexto mais abrangente que é a defesa da água na cidade⁴⁰. Ampliam, como comenta Fabião, a experiência da performance e do teatro para além do entretenimento. Lidam de frente com a questão da marginalidade, seja no sentido literal do termo em relação aos espaços de contato entre o rio e a cidade, seja no sentido figurado, que revela a depreciação de determinado sujeito. A frase de Hélio Oiticica “seja marginal, seja herói”, parece ser corroborada também por essas performances, que tentam olhar para a marginalidade

39 Eleonora Fabião cita o Teatro da Vertigem em “O Que Fazemos na Sala de Ensaio”. In: *Trilogia Bíblica*, São Paulo: Publifolha, 2002, p. 48; grifo de Eleonora.

40 Relato da artista Gabriela Leirias durante conversa em seu espaço Fixos e Fluxus em novembro de 2016.

a fim de encontrar novas potencialidades de existir na cidade. A desconstrução de um olhar viciado pelo cotidiano e a procura de outro olhar, capaz de repensar os rumos das nossas vidas, talvez seja essa uma das possibilidades que a performance aporta, não apenas para o indivíduo, mas para a relação existente nesse corpo-mundo que se abre.

[131] Bloco Fluvial do Peixe Seco. *Cortejo de Carnaval Tamanduateí*, 2016, bloco de carnaval.

Arte passageira

Hoje, ainda que continue a brotar cristalino em sua nascente, o rio Tamanduateí tornou-se um canal de esgoto a céu aberto; a metrópole repele-o e poucos sabem por onde correm suas águas asfixiadas e sujas. No entanto, apesar da aparente morte do rio Tamanduateí, há algo que ainda pulsa em suas várzeas, para além das avenidas expressas. Está no fervilhar de gente que percorre todos os dias a antiga várzea do Carmo, do Mercado ao terminal de ônibus Parque Dom Pedro II por onde passam os mais variados tipos de pessoas. Como num grande cais, o ápice desse fluxo está na ladeira Porto Geral, onde o rio de gente continua a desenhar ali na rua 25 de março as águas e o porto aterrados do rio Tamanduateí. A sobrevivência do comércio e o fervilhar de gente não guardam apenas um gesto mercantil, mas são, acima de tudo, sinal de luta e resistência aos duros golpes de gentrificação e higienização operada pelos governos desde o séc. XIX. A força e o pulsar do movimento que impregna a região são vistos na obra de **Antônio Novaes** *Parque Dom Pedro II* [132], na qual não há nenhuma placidez como poderia se esperar de um parque, mas a agitação da cidade e seus fluxos, onde até mesmo os arranha-céus parecem estar em contínuo movimento. Percebe-se na tela os jardins fragmentados pelas vias e é o terminal urbano Parque Dom Pedro II que ganha destaque no centro da composição. O rio é a única superfície que cruza o quadro quase inerte. Sem vida, interrompido por alguns cruzamentos, o rio é matéria densa.

[132] Novaes. *Parque Dom Pedro II*, 1982, guache.

Em São Paulo, o trem, o ônibus e o metrô cruzam ou acompanham o percurso do rio, levando diariamente milhares de pessoas cidade afora. O trem Santos-Jundiaí, atual linha 10 Turquesa da CPTM, tem historicamente uma relação com o rio Tamanduateí, como é possível ver através da cartografia, no processo de aterro e drenagem das várzeas para a implantação da ferrovia. Os terrenos das planícies de inundação por terem baixa declividade foram apropriados pelo trem, porém essa ocupação ao invés de promover a inserção das várzeas no tecido urbano que se constituía, impediram a navegação fluvial e cada vez mais confinaram o rio. O terminal de ônibus Parque Dom Pedro II também está localizado às margens do Tamanduateí, na antiga várzea do Carmo. Ocupa parte do parque desde a década de 1970, momento em que este foi totalmente retalhado por uma série de obras viárias, como fruto do Plano de Avenidas de Prestes Maia, sendo visível nas fotos aéreas do processo urbano [50]. No início dos anos 1990 o Terminal Urbano Parque Dom Pedro II foi remodelado com projeto do arquiteto Paulo Mendes da Rocha e do escritório MMBB. A premissa da qual partiram os arquitetos era de que o lugar não era adequado para o terminal, por invadir e fragmentar o parque público, sendo assim, definiram uma estrutura metálica que pode ser inteiramente desmontada e reaproveitada para quando surgir a possibilidade de realocação.

Nesses dois lugares de intensos fluxos e histórico de tensões urbanas alguns artistas decidiram desenvolver seus intervenções, são estes os espetáculos da **Trupe Sinhá Zózima** e o projeto *Danças Virtuais*, idealizado por **Camila Bronizeski**. Bastante díspares entre si, compartilham do entrar no meio de transporte e investigar as potencialidades da arte enquanto passageira. Como se relacionar com as outras pessoas e esse espaço tão cotidiano? Enquanto um se utiliza principalmente do teatro e da música, outro vai investigar as relações entre a dança e a escrita. Partem de pontos diferentes, mas algo em seu meio se correlaciona atentos à correria e aos deslocamentos da cidade.

A **Trupe Sinhá Zózima** completa agora em 2017 dez anos de atividades dentro dos ônibus urbanos e desde 2009 atua com residência artística no Terminal Ur-

[133] Sinhá Zózima. *Samba do Congo no Terminal*, agosto 2015, apresentação musical.

[134] Sinhá Zózima. *Cordel do amor sem fim*, apresentada desde 2007, teatro.

[135 e 136] Sinhá Zózima. *Os minutos que se vão com o tempo*, 2016, teatro.

bano Parque Dom Pedro II. Apesar da longa parceria com a SPTrans, responsável por gerenciar o transporte urbano, é a cada ano, a cada nova gestão que os acordos, licenças e apoios são firmados. Se o momento gera incertezas, é com espírito de resistência e um grande arcabouço de experiências que a trupe se mantém firme. Atentam inclusive para a própria palavra trupe, entendida como combativa, relativa à luta e militância, necessárias para o teatro engajado⁴¹. O ônibus também adquire novo sentido, do termo latim que significa para todos, passa a representar para a trupe a possibilidade de democratizar a arte, de acessar diversos públicos, até mesmo os mais afastados da cena cultural. Diariamente no terminal Parque Dom Pedro II circulam 200 mil pessoas⁴². A trupe em seu período de existência já embarcou milhares de passageiros e proporcionou através de parcerias outros eventos culturais como saraus, rodas de conversa, shows de samba ou rock e a apresentação de outras companhias de teatro da cidade e também de fora. Só no último ano, o ônibus da trupe saiu do Parque Dom Pedro II para os terminais Cidade Tiradentes, São Mateus, Santo Amaro, São Miguel e João Dias.

O teatro dentro do ônibus se reinventa, sem palco, sem coxia, lida não apenas com o público, com a arquitetura de bancos, corredores e janelas, mas com o próprio movimento do veículo. Anderson, um dos atores da trupe comenta que “o ônibus, além de trazer essa referência de ser quase um barco, navegando por essas ruas de São Paulo, tem uma simbologia do tempo.”⁴³ O ônibus é por excelên-

41 Trupe Sinhá Zózima atribui essa leitura do termo à Ariane Mnouchkine no site do grupo: <http://www.sinhazozima.com.br/> consultado 01/02/2017

42 Publicação sobre as atividades de 2016, p.12, disponível em https://issuu.com/trupe-sinhazozima/docs/caderno_todaterca2016 consultado em 01/02/2017

43 Anderson Maurício, no documentário *Teatro e Circunstância: Desconstrução do Espaço Cênico: O não-lugar*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qks1C-jMG1G8&t=1108s>, consultado 03/02/2017.

cia o lugar da espera, é o entre, um atravessar que liga pontos distantes da cidade. O chacoalhar do veículo traz à tona a relação com a cidade e o entorno enquanto os atores desenvolvem a trama imaginada, criando fricção entre fantasia e realidade. Até que ponto nossas vidas não são também parte dessa costura entre dois mundos? A ficção nos conforta, nos instiga ou mesmo incomoda quando chega ao que temos de mais humano, quando se entrelaça com a matéria viva.

“O tempo no trem é um sem fim de possibilidades. O tempo no trem é um sem fim de desconexões, desatenções, indistincões... A viagem no trem distrai, suspende, faz esquecer o que ia ser na próxima linha.”⁴⁴

Assim como no ônibus, o tempo dentro do trem entra em suspensão, mas nesse último o movimento é marcado por uma linha, com apenas dois sentidos. A construção do trem foi retificando o próprio rio, fazendo-o operar com a mesma lógica da máquina de transportar, a um couberam as pessoas, ao outro, os dejetos. O rio é o fedor que entra por entre as portas do trem, acompanha a viagem dos passageiros na densidade do ar. Quais são os outros cheiros do trem? O que fazem seus

[137-139] Danças Virtuais. *Tableau/Tablô*, 2016, dança.

44 Texto faz parte da coleção dança-palavra-dança-etnografia-vídeo, em <http://dancas-virtuais.tumblr.com/> postagem de 14 outubro 2016, consultado 03/02/2017.

passageiros durante a espera? *Danças Virtuais* investiga, trazendo para si a imagem do artista-etnógrafo, quais são essas formas de agir dentro dos vagões, como os corpos ocupam essa arquitetura, o que cabe e o que reaparece em cada viagem.

O projeto nasce como pequenos textos-dança que narram esses encontros nascidos no trem. Esse olhar para a relação entre o que é escrita e o que é coreografia embasa a segunda parte do projeto que são os vídeos dos corpos dos performers experimentando os espaços do trem. Chamados de coleção dança-palavra-dança-etnografia-vídeo todas as etapas e esferas do trabalho se entrelaçam e se alimentam. Os vídeos são curtos, mostram os seis dançarinos, **Camila Bronizeski, Gustavo Colombini, Larissa Ballarotti, Renato Jacques, Yasmin Ribeiro**, em macacões azul escuro, uniforme de trabalhadores. São cenas ligadas às estações de trem, ou seus arredores, ou evidenciando a escada como um elemento marcante ou ainda as oficinas do Museu da Companhia Paulista em Jundiaí. O grupo vai até esse fim de linha e lá se depara com as engrenagens e o maquinário do trem desativado, ali constrói seu *Tableau/Tablô*, um vídeo formado por quadros, quase pinturas imóveis que de repente desatam a se mexer, para de novo em outra cena congelarem. Os gestos são sutis, deixam o protagonismo para as máquinas e seus destroços. Em outro vídeo intitulado *Workers Waiting* a escada é o pano de fundo no qual os corpos vão se dispor, sentam-se e levantam-se apenas, porém a repetição gera combinações diversas, refaz essa ação cotidiana de variados arranjos que remete à ocupação dos assentos no trem. Duplas, trios, em fila ou separados, os agrupamentos e as diluições fazem um traçado passageiro, de uma beleza pela aleatoriedade que remete.

O conjunto desses vídeos forma, com fotografias, textos e áudios um terceiro momento deste projeto, que é o chamado *Trem Mirante* no qual os passageiros do trem são convidados a participar do percurso criado pelo grupo através de um aplicativo para celular. É nesta esfera que o *Danças Virtuais* atinge seu aspecto mais imaterial, na tentativa de tecer conversas com esse gesto tão comum e alienante de mexer nos aparelhos de telefone. Usando a plataforma digital, o *Trem Mirante* reencontra outras camadas de leitura para o percurso, relembra a condição de máquina que o transportam, faz reaver o rio invisível.

Propostas errantes

Nas várzeas do Tamanduateí hoje não é apenas a ausência do contato com a água que sufoca, mas a supremacia dos veículos e avenidas marginais, que tornam o lugar árido. Utilizadas também como instrumento para afastar a população mais pobre de uma possível ocupação das margens como abrigo (Bartalini, 2004, p. 86) as avenidas emparedam e confinam não apenas o rio, mas também o horizonte de quem passa. O conflito de classes sociais vem à tona como um dos condutores nas decisões urbanas em São Paulo, e de forma perversa. Assim, a fragmentação do tecido urbano revela rupturas profundas da sociedade paulistana, que serão trabalhadas pelos artistas, como no caso de **Héctor Zamora** e do arquiteto **Rem Koolhaas** questionando a demolição do São Vito - e toda a sua quadra - o maior conjunto habitacional popular da cidade, construído às margens do Tamanduateí.

O afastamento do pedestre do rio pelas avenidas marginais, assim como a sobreposição dos interesses privados sobre os públicos são analisados por Delijaicov e funcionam como propulsores para a fabricação de outro desenho urbano, a partir da crítica à situação existente e pautando o desenho de novas transformações em pressupostos de uma cidade construída para e pelo bem público. A descrição que o autor faz da ocupação das várzeas é bastante ilustrativa desse processo de desintegração da paisagem.

“O caráter de vias expressas, verdadeiras auto-estradas, rodovias urbanas, marginais aos canais dos rios elimina as oportunidades de integração urbanística entre ambiente fluvial, os rios, e o desenho da cidade. O pedestre não consegue mais se aproximar da beira do rio. A orla fluvial é cenário para o motorista apressado que passa a 80km/h. (...)”

Esse modelo de drenagem, aterramento e ocupação das várzeas faz parte da lógica da apropriação, especulativa, do solo urbano que restringe o espaço público ao mínimo: apenas à circulação. O objetivo era drenar, aterrar para lotear. Lotear as várzeas, quer dizer, o leito maior dos rios.” (Delijaicov, 1998, p. 15)

Se hoje tantas vezes a cidade parece relevar ao esquecimento os seus rios, há alguns movimentos que reivindicam outro olhar para os corpos d'água e suas várzeas. As intervenções artísticas têm um papel bastante importante em retomar criticamente esses espaços, hoje marginalizados. Esse é o caso das propostas de **Héctor Zamora** sobre o rio Tamanduateí em São Paulo para o projeto *Margem* do Itaú Cultural, sob curadoria de Guilherme Wisnik. O artista apresentou alguns projetos distintos e mesmo os que não foram realizados são interessantes para compreensão do entorno, ressaltando que todos foram concebidos para os arredores do atual parque Dom Pedro II, antiga várzea do Carmo.

A primeira proposta e mais radical chamada de *Ilha Aérea* [143-144] punha em cena o conflito de interesses e a gentrificação do centro e, para isso, se apropriava do edifício São Vito, desocupado na época e às vésperas de ser demolido pelo poder público. Zamora propôs um restaurante de luxo na cobertura do prédio que fora o maior conjunto habitacional e de baixa renda da metrópole. Amplificando essa contradição entre altos e baixos tudo no restaurante deveria ser transportado por via aérea; através de helicópteros chegariam não só os convidados ilustres, mas também todos os trabalhadores, os alimentos, a água, os geradores. Apenas o esgoto continuaria a descer pelos canos e a tocar o chão. Quantas ironias não seriam representadas nessa imagem? Será que depois de ocupado pela elite, tendo-se à disposição vista privilegiada e localização central o poder público continuaria com o plano de demolição? O que é afinal esse processo de ocupação e esvaziamento, essa engrenagem que constrói para depois demolir, para construir por cima e por cima, entupindo as vias e esfacelando todas as relações?

[143-144] Zamora. *Ilha Aérea*, 2010, proposta de intervenção urbana.

Rem Koolhaas, em 1999 por ocasião do projeto de arte urbana Arte/Cidade propôs um elevador para o edifício São Vito [146], colocando em xeque também as questões de fluxo dentro da metrópole. A importância do subir e descer, num prédio com 27 andares, 624 apartamentos e precarizado por anos de falta de manutenção, é uma questão primordial para o funcionamento do conjunto, mas que extrapola as dificuldades particulares para abranger o significado disso frente à cidade. Como bem pontua Gorelik no prefácio de *Nova York Delirante*, as bases da metrópole ícone do capital ocorrem graças à retícula das quadras e à invenção dos elevadores, esta última que permite multiplicar “todas as vezes que a tecnologia o permita o valor do solo.” (2008, p. 13) Segundo Koolhaas, o melhor papel que pode desempenhar o arquiteto na modernidade é justamente “produzir metáforas capazes de ordenar e interpretar a realidade metropolitana.” (Gorelik in: Koolhaas, 2008, p. 9). Mais adiante Gorelik comenta:

“Na verdade, o surrealismo permite a Koolhaas inverter uma interpretação clássica sobre a racionalidade moderna, a que relata, pessimista, o

triunfo de uma racionalidade de meios independente de toda a finalidade; ao contrário, Koolhaas celebra a racionalidade instrumental precisamente porque é um caminho para o imprevisível, para o disparate. Mas não é uma brincadeira: por acaso não é essa uma boa definição – também clássica – do mundo capitalista?” (Gorelik in: Koolhaas, 2008, p. 9)

Esse mecanismo de jogar com os limites do possível e a potência do surrealismo capaz de evidenciar certas condições da realidade presente é muito forte também na obra de Héctor Zamora, assim como nos desenhos apocalíuticos de **Zamboni**. Se, por um lado, a proposta de Koolhaas para o edifício São Vito não fosse nada surreal, ela emperrava nas diversas engrenagens burocráticas e apesar de simples e clara não conseguiu ser executada. Sua proposta para o São Vito, assim como muitas obras de Koolhaas, parte da importância da cultura de congestão e aproveitamento do uso do solo. Para além dessas questões ainda o arquiteto enfatiza a importância de entender essas relações contraditórias entre o ideal modernista e a desigualdade social que os avanços tecnológicos e o racionalismo não foram capazes de resolver:

“(...) sempre tive interesse pela relação entre pobreza e arquitetura moderna. Achava profundamente emocionante as pessoas pobres terem se apropriado do prédio [São Vito]. Eu sei que isso trouxe também muitas coisas negativas por lá, mas era em si uma situação interessante. Eu tentei propor um elevador, tentei fazer alguma coisa para que ele pudesse, ao mesmo tempo, ser mantido e também habitado por aquelas pessoas. Acho que esse é um assunto realmente crucial – precisamos encontrar uma maneira de integrar pessoas à cidade.” (Koolhaas in: Kogan, 2011, p. 38)

Mais adiante na entrevista Koolhaas defende que se mantenham edifícios como o São Vito, seu uso, mas também a relação deles com as pessoas pobres. É essa uma das questões levantadas também por **Héctor Zamora** em outra de suas pro-

[145] Zamora. *Souvenir São Vito*, 2010, proposta de intervenção urbana.

[146] Koolhaas. *Elevador São Vito*, 1999, proposta de intervenção urbana.

postas, a importância de dar espaço e atenção às apropriações do lugar e permitir que as relações se estabeleçam, integrando-as. Ainda que precário e informal, um campo de futebol de traçado bastante irregular podia ser visto através da foto do Google [147] no meio de um trecho do parque Dom Pedro II e foi essa apropriação espontânea que serviu de base para Zamora propor uma arquibancada de madeira seguindo o padrão irregular do desenho, trabalhando e extrapolando suas potencialidades enquanto construção precária [148]. A relação entre a cidade formal *versus* informal ganhava destaque no plano do artista de distribuir, em paralelo com a intervenção que fosse escolhida, miniaturas do edifício São Vito [145], à semelhança dos *souvenirs* turísticos como os da Torre Eiffel, entre os camelôs da região. Apresentar um edifício condenado à demolição como símbolo da cidade, justo essa que Lévi Strauss comenta que está sempre se refazendo e se tornando ruína antes que envelheça (1996, pp. 102-103), é um movimento muito perspicaz do artista. Ainda mais por mobilizar na sua distribuição os trabalhadores de classe baixa, que vivem à mercê da informalidade do camelô e tantas outras, como a moradia, uma das questões primordiais. Dentre as propostas que não foram acatadas, esta pareceu a que mais causou pesar ao artista.

[147 e 148] Zamora. *Estádio Don Pedro*, 2010, proposta de intervenção urbana.

Errante, a obra de Hector Zamora, por fim executada consiste em uma estrutura de cabos de aço tensionados e vasos metálicos, que suspendem 9 árvores de alturas entre oito e dez metros sobre um trecho de mais ou menos 400 metros do rio, onde era a antiga várzea do Carmo. *Errante* foi a primeira e única obra a ser implantada do projeto *Margem*, que previa intervenções em 12 grandes cidades do país, tendo como ponto comum a localização dentre as principais bacias hidrográficas.

“Ao enfocar os rios urbanos, o projeto *Margem* traz à tona tanto o Brasil urbano-industrial, de córregos canalizados, vias expressas e linhas férreas, quanto um Brasil anfíbio, de ribanceiras e palafitas, de territórios moventes feitos de secas e cheias, de florestas, mangues e charcos, e de sertões. Em outros termos: a história e suas margens, dobrados através da constante geográfica.” (Wisnik, texto curatorial, 2009)

[149] Zamora. *Errante*, 2010, intervenção urbana.

A proposta de olhar para os rios através da arte contemporânea mobiliza certa unidade do país através das bacias hidrográficas, mas também esse aspecto conflituoso das nossas cidades com as águas: ora os rios desempenham um papel importante e estruturador, ora são como os fundos, dando-lhes as costas e transformando-os em esgotos a céu aberto. O rio Tamanduateí, especificamente, concentra essa dualidade em sua história junto à cidade de São Paulo. *Errante*, ao intervir na antiga várzea do Carmo, mobiliza essas imagens, através de cabos quase invisíveis, e suspende não apenas nove árvores sobre o Tamanduateí, mas também tantas dessas camadas, representações e vivências da cidade. Por meio de um jardim suspenso e surrealista, a obra de arte captura o olhar do espectador e o leva a pairar sobre um passado esquecido, no qual toda a várzea (o leito maior do rio) era uma espécie de parque público, ou sobre futuros mirabolantes, onde não só os habitantes e seus carros se empilham, mas até mesmo os elementos do parque se verticalizam: árvores sobre rio. Qual tipo de especulação imobiliária seria responsável por tal adensamento onde nem mais as árvores teriam lugar no solo? Ou ainda revelam, como numa espécie de raio-x que elimina as lajes de concreto, o mecanismo que já existe nos canteiros de árvores sobre tantos rios tamponados da cidade. São essas várias dimensões entre passado e futuro, realidade e fantasia, capazes de trazer vida a esse não-lugar.

Héctor Zamora adotou como título provisório para essa obra *Paisagem Errante* e mesmo o termo paisagem tendo sumido depois, sua aparição vai ao encontro da discussão que estamos tentando tecer aqui. Rosário Assunto, em *A paisagem e a estética*, descreve a paisagem como um espaço, que não é fechado, nem infinito. Adverte, no entanto, para as investidas “contra a paisagem da memória e da

fantasia para reduzi-la a puro e simples espaço da geometria” (Assunto in Serrão, 2011, p. 342), materializados nas auto-estradas, nos complexos industriais e turísticos. Crítica semelhante faz Marc Augé em Não -Lugares:

“Vê-se bem que por “não-lugar” designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. (...) assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária.” (Augé, 2007: 87)

Segundo Marc Augé ainda, os não-lugares são produtos da supermodernidade, da sociedade do consumo tecnológico-industrial. Nesse sentido se assemelham ao espaço-lixo que Koolhaas descreve em *Junkspace*, como o resíduo que a humanidade deixa no planeta, o efeito colateral da modernização. “O junkspace é a soma total da nossa arquitetura; construímos o equivalente, em quantidade, a toda história anterior somada, mas dificilmente na mesma escala.” (Koolhaas in Sykes, 2013, p. 105). O espaço-lixo prolifera, é fruto do consumismo, é o encontro das escadas rolantes com o ar-condicionado e as divisórias de gesso. Para Koolhaas, no entanto, o espaço-lixo é apenas interno e não possui escapatória, são os labirintos enclausurados frutos de uma produção desenfreada que se alastra dos aeroportos aos escritórios, reinando também nos shoppings e onde mais se os percebe.

[150] Zamora. *Errante*, 2010, intervenção urbana. À esquerda vê-se o Mercado Municipal e em frente recoberto para demolição o edifício São Vito.

O não-lugar de Marc-Augé vai além desses espaços fechados, ganha também as ruas, em especial as avenidas e rodovias. O não-lugar é também maleável, pois possui como contraponto o lugar, e ambos existem como uma polaridade, onde o primeiro nunca se realiza completamente e o segundo nunca é apagado totalmente (Augé, 2007, p. 74). As relações, desta forma, podem se transformar e se reconstituir, através da “invenção do cotidiano” e das “artes”.

É sob esse viés, que a justificativa do artista para implantação de *Errante* torna-se extremamente pertinente: dentre os principais rios de São Paulo, o Tamanduateí é o único em que a aproximação das pessoas é possível. Suas margens estão tomadas pela avenida do Estado, mas restam, ao lado dos guarda-corpos, calçadas estreitas que, nas pontes em nível, chegam a ficar movimentadas. É importante notar que Zamora, ao realizar uma obra de grandes dimensões como esta, esteja preocupado com a relação dos pedestres. Seguindo os argumentos de Marc Augé, a possibilidade de transformação de um não-lugar em lugar está na relação que os indivíduos mantêm com o espaço. É inclusive extremamente coerente com o título *Errante*, que ganha ainda mais densidade à luz do *Elogio aos Errantes*, de Paola Berenstein Jacques:

“(...) notamos que as experiências erráticas buscam recorrentemente as brechas, margens e desvios dos holofotes do espetáculo urbano e que, assim, como os vaga-lumes de Georges Didi-Huberman, esses “seres luminiscentes, dançantes, erráticos e resistentes” sobrevivem, mesmo quando reduzidos à clandestinidade de simples lampejos. A sobrevivência dos lampejos errantes dos vaga-lumes é potente, apesar de frágil, assim como a sobrevivência teimosa dos próprios errantes urbanos, que erram pela opacidade – pela opaca cidade ou cidade opaca – e resistem aos projetores do espetáculo da cidade luminosa.” (Jacques, 2012, p. 38)

Talvez seja justamente essa resistência de *Errante* aos projetores do espetáculo que expliquem seu “fracasso”. A obra pensada para ficar pelo menos um ano em exposição, de tal forma que as diferentes espécies de árvores pudessem florir e acompanhar o lento processo de demolição do edifício São Vito, ficou apenas de 09/10/2010 a 28/11/2010, menos de dois meses. Foi durante a execução da obra que ficou evidente que o projeto Margem seria encerrado após sua primeira experiência. As divergências com a instituição cultural, assim como os entraves burocráticos de autorização, impuseram dificuldades incontornáveis.

Dentre todas as propostas de Zamora, as árvores suspensas parecem ter agradado mais o Itaú Cultural, talvez por conta do possível argumento da sustentabilidade estar relacionado à imagem do banco financiador do projeto. No entanto, diferente dos croquis apresentados pelo artista, no qual as copas das árvores apareciam viçosas e cheias, destacando-se na paisagem, na obra eram singelos os ramos das árvores. Esquálidas, como as árvores transplantadas geralmente o

são, apesar dos cuidados da equipe que acompanhou os procedimentos. Desta maneira, houve uma inversão e os vasos metálicos e a estrutura de suporte ficaram mais marcantes do que o elemento vegetal, as árvores. O conjunto parece ter adquirido com isso maior instabilidade, tensionado pelo aspecto entre a vida e a morte das árvores. Assim, por um suposto erro de planejamento, a falácia do discurso sustentável não pôde ser agregada a *Errante*, pois a obra deixava transparecer os conflitos urbanos sob todos os seus ângulos, não havia ali nenhuma imagem apaziguadora, capaz de ofuscar a paisagem errante que ali resiste.

[151] Zamora. *Errante*, 2010, intervenção urbana.

Considerações finais

Há alguns comentários que são interessantes de serem feitos no desfecho desta pesquisa. Também cabe apontar os limites nos quais se insere esta dissertação, tendo em vista a impossibilidade de tudo abarcar. Por mais assíduo que tenha sido o esforço na pesquisa e na reunião de material, sem dúvida, alguns registros podem não ter sido abordados, assim como novas intervenções surgirão ao longo do tempo. O intuito do trabalho foi tecer uma narrativa a partir dos registros artísticos existentes encontrados. Desta forma, o entrelaçamento entre as obras se tornou mais importante do que o aprofundamento nos aspectos específicos de cada uma. A narrativa focada no rio Tamanduateí e na sua relação com a cidade deixou de fora elementos sobre a trajetória de cada artista, para atentar às obras nas quais o rio aparece. As comparações e aproximações entre os variados registros artísticos foram de suma importância na construção desta dissertação.

O período entre 1817 e 1857 foi de efervescência nas representações da cidade e do rio Tamanduateí. Nesses quarenta anos, oito artistas estrangeiros pintaram 25 obras onde a várzea do Tamanduateí figura. É curioso notar que apenas uma delas retrate uma embarcação [30], sabendo-se através de relatos (Bruno, 1954, p. 611), que a navegação no Tamanduateí representava uma importante função daquele eixo fluvial, com quatro portos de muito movimento na cidade, tendo sido interrompida apenas em 1849 com a implementação do projeto de retificação do engenheiro Carlos Bresser. Cabe ressaltar que a tela de **Hildebrandt**, *Tamanduateí* [30], com barcos é uma exceção, assim como o próprio artista, conhecido por se interessar pela representação dos negros, algo fora do comum para a época. Ainda mais interessante é perceber que os barcos no rio Tamanduateí têm maior presença nas pinturas de **Benedito Calixto**, de 1892, *A Inundação da Várzea do Carmo* [62], e de **Antonio Ferrigno**, de 1893, *Ladeira do Porto Geral* [69] e *São Paulo (rio Tamanduateí)* [72]. Seria a representação desses barcos algum ato de resistência, reconhecendo-se sua importância às vésperas de seu desaparecimento? Ou teria se tornado o barco interessante para essas representações apenas quando deixa de ser instrumento de comércio e trabalho para tornar-se somente lazer? O contato com o rio de forma geral quase não aparece nas representações. A principal exceção está na aquarela de **Pallière** com as lavadeiras [15], essas figuras, no entanto, serão substituídas pelo desenho de tropas na tela a óleo, executada para servir de retrato oficial da cidade [13].

O surgimento da fotografia impactou as artes como um todo, mas especialmente, no que tange ao rio Tamanduateí, deixou transparecer a forte presença das lavadeiras nas suas várzeas, registradas pelas lentes de **Militão** [81 e 83], **Pastore** [75], **Gaensly** [80] e outros tantos. Outra mudança interessante de ser percebida é que a partir do momento em que Militão fotografa o Tamanduateí inicia-se um período no qual artistas brasileiros passam a retratar o rio, dentre os quais se des-

tacam **Almeida Júnior** e **Benedito Calixto** pelo pioneirismo neste quesito. O olhar dos artistas estrangeiros ou imigrantes continua a ser relevante, mas passa a compartilhar a importância em pé de igualdade para, no período do rio confinado, o quadro se inverter e a maioria das obras serem feitas por artistas brasileiros. *Errante*, porém, uma das obras de maior vulto sobre o Tamanduateí, é feita por **Zamora**, artista mexicano que estava radicado no Brasil. **Rem Koolhaas**, um dos mais renomados arquitetos internacionais, fez também uma proposta para o edifício São Vito. Desta forma, as generalizações sempre possuem um contraponto, que é interessante ser trazido à tona.

A presença das mulheres artistas passa a ser notada, nesta pesquisa, com as telas de **Tarsila do Amaral** [76 e 77] na década de 1920 apenas, mas se amplia enormemente no contexto contemporâneo, principalmente entre os coletivos de artistas. O período do rio confinado representa uma ruptura em relação aos meios tradicionais de se fazer arte, passando a explorar diversos materiais, meios e suportes. A performance, a dança e o teatro abrem um espaço importante nas intervenções sobre o rio Tamanduateí e suas margens. Todas as intervenções, incluindo o graffiti, o desenho, a gravura, os lambe-lambes, a escultura passam a incorporar novas formas de tensionar o lugar. Tal pluralidade é marcante e parece dar maior potência ao conjunto, que se amplia para abarcar as mais diversas formas de expressões artísticas.

Talvez seja cada vez mais necessário buscarmos o homem errante, capaz de escapar dos traçados retilíneos e buscar nos recônditos e meandros aquilo que foi esquecido. Assim, também abre a possibilidade de se enxergar a natureza como cúmplice, percebendo a sua errância como valor e não como algo amedrontador, já observado por Euclides da Cunha em *À Margem da História*:

“Diante do homem errante, a natureza é estável; e aos olhos do homem sedentário que planeie submetê-la à estabilidade das culturas, aparece espantosamente revolta e volúvel, surpreendendo-o, assaltando-o por vezes, quase sempre afugentando-o e espavorindo-o.” (1999, p.12)

A importância do andar, percorrer os caminhos da várzea, sinalizados por praticamente todos os artistas contemporâneos, passa a ter relação com esta busca. Fazer-se errante para compreender as águas também errantes, ao invés de tentar aprisioná-las ou sufocá-las em margens estreitas demais. Cabe destacar também a importância, para muitos artistas contemporâneos, da retomada de forma crítica da história e dos meandros do rio, especialmente aludida por **Paulo Penna** e pelos coletivos **Aqui Passa um Rio, Bloco Fluvial do Peixe Seco, PerformanceAtiva**. A procura pelos meandros soterrados do rio, pelos tamanduás já não existentes, pelos peixes desaparecidos, revela-se um depósito de força crítica. Constantemente a presença versus a ausência, vida versus morte do rio estará

em jogo. Se na fase do rio retificado a questão principal era a passagem da cidade provinciana para a cidade moderna, cada vez mais é o desaparecimento do rio Tamanduateí que será colocado em questão. A sua invisibilidade se dá de maneira atroz na paisagem contemporânea. Talvez não seja à toa que muitos artistas como **Danilo Zamboni** e **Paulo Penna** vão buscar no dilúvio uma maneira de reencontrá-lo, trazendo-o à tona. O homem errante talvez se encaixe também nas descrições dos artistas viajantes, que percorreram a pé ou em carroças todo o território do país e registraram o rio com seus meandros.

Paola Berenstein em *Elogio aos Errantes* afirma que “o estudo de algumas narrativas errantes nos leva a pequenas resistências e insurgências da experiência urbana, muitas vezes invisíveis, escondidas, e, em particular, à experiência da alteridade na cidade” (2012, p.12) Se o recorte sobre o qual a autora fala é o da experiência contemporânea, cabe aqui pensá-lo de forma mais ampla também. Afinal, como colocado por Marc Augé “a errância individual, na realidade de hoje como nos mitos de ontem, continua a ser portadora de expectativa, quando não de esperança. (2007, p. 108)

[152] Pastore. *Barcos no rio Tamanduateí*, 1910, fotografia.

Bibliografia

- ALYS, Francis; MEDINA, Cuauhtémoc. *Cuando La fe mueve montañas*. Madrid: Turner, 2005.
- ASSUNTO, Rosário. *A paisagem e a estética*. In: SERRÃO, Adriana (coord.) *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BARTALINI, Vladimir (org.). *PaisagemTextos 1*. São Paulo: FAUUSP, 2013.
- _____. *A trama capilar das águas na visão cotidiana da paisagem*. Revista USP, São Paulo, n.70, p. 88-97, junho/agosto 2006.
- _____. *Os córregos ocultos e a rede de espaços públicos urbanos*. Revista do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, São Paulo, n.16, dez. 2004, pp. 86-87.
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra – seis ensaios sobre a Paisagem e a Geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006. Trad. Vladimir Bartalini.
- BRECHT, Bertold. *Poemas*. Lisboa: Editorial Presença, 1973, p. 71. Trad. Arnaldo Saraiva.
- BRUNO, Ernani Silva. *História e Tradições da Cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- CUNHA, Euclides da. *À Margem da História*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- DELIJAICOV, Alexandre. *Os rios e o desenho da cidade*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAUUSP, 1998.
- FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. Revista Sala Preta PPGAC-USP, São Paulo, v.8, 2008, pp. 235-246.
- FERNANDES Jr, Rubens; BARBUY, Heloisa; FREHSE, Fraya. *Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- FERREZ, Gilberto. *O Brasil do Primeiro Reinado visto pelo botânico William John Burchell 1825/1829*. Rio de Janeiro: Fundação João Moreira Salles, Fundação Nacional Pró-Memória, 1981.

- FORTES, Hugo. *Poéticas líquidas: a água na arte contemporânea*. São Paulo: ECA USP, 2006.
- FRANCO, Fernando M. *A Construção do Caminho*. Tese de doutorado. São Paulo: FAUUSP, 2005.
- GORSKI, Maria C. B. *Rios e Cidades: Ruptura e Reconciliação*. São Paulo: Senac, 2010.
- HESSE, Hermann. *Sidarta*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003. Tradução de Herbert Caro.
- ISAAC, Cristiana Bernardi. *Arte e Paisagem. Estudo de obras contemporâneas*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAU USP, 2013.
- JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Tradução de Carlos S. Mendes Rosa.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos Errantes*. Salvador: Edufba, 2012.
- KEATING, Vallandro; MARANHÃO, Ricardo. *Caminhos da Conquista: a formação do espaço brasileiro*. São Paulo: Terceiro Nome, 2008.
- KLIASS, Rosa. *Desenhando paisagens, moldando uma profissão*. São Paulo: Senac, 2006.
- KOGAN, Gabriel. *O pensador de nosso tempo: entrevista com Rem Koolhaas*. Revista Bamboo, nº7, outubro 2011, pp. 38-41.
- KOOLHAAS, Rem. *Junkspace*. In: SYKES, A. Krista (org.) *O campo ampliado da arquitetura – antologia teórica 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Tradução de Denise Bottman e colaboração de Roberto Grey.
- _____. *Nova York delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Tradução de Denise Bottman e Flavio Coddou.
- LAGO, Pedro Corrêa do. *Iconografia Paulistana do século XIX*. São Paulo: Capivara, 2003.
- _____. *Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo: Capivara, 2001.
- LANGENBUCH, Juergen R. *A Estruturação da Grande São Paulo*. Rio Claro: Unicamp, 1968.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Tradução de Rosa Freire d'Aguilar.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*. São Paulo: Hucitec / Edusp, 1995.
- MACAMBIRA, Yvoty. *Evandro Carlos Jardim*. São Paulo: Edusp, 1998.
- MANCHET, Dominique; MAHEUX, Camille. *São Paulo 1984*. São Paulo: Banca Commerciale Italiana, 1984.

MEYER, Regina Maria Prosperi; GROSTEIN, Marta Dora; BIDERMAN, Ciro. *São Paulo Metrópole*. São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

MEYER, Regina; GROSTEIN, Marta Dora. *A leste do centro: territórios do urbanismo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

MOTA, Carlos; RIGHI, Roberto. *Modernidade e cultura: o grupo Santa Helena*. In: CAMPOS, Cândido; SIMÕES Jr, José. *Palacete Santa Helena: um pioneiro da modernidade em São Paulo*. São Paulo: Editora Senac / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

NAVARRO, E. A. *Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil*. São Paulo: Global, 2013, p. 542.

_____. *Método moderno de tupi antigo: a língua do Brasil dos primeiros séculos*. 3ª edição. São Paulo: Global, 2005, p. 42.

NEGRO, Maurício; KAINGÁNG, Vângri. *Jóty: o tamanduá: conto Kaingáng*. São Paulo: Global, 2010.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Hedra, 2000. Tradução de Bocage.

PALHARES, Taísa Helena P. (org.) *Arte Brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo: do século XIX aos anos 1940*. São Paulo: Cosac Naify / Imprensa Oficial / Pinacoteca, 2009.

PALLAMIN, Vera Maria. *Arte, cultura e cidade: aspectos estético-políticos contemporâneos*. São Paulo: Annablume, 2015.

_____. *Arte Urbana. São Paulo: região central (1945-1998)*. São Paulo: Fapesp, 2000.

PASSOS, Maria Lúcia Perrone. *Desenhando São Paulo mapas e literatura, 1877-1954*. São Paulo : Senac : Imprensa Oficial, 2009.

PASTORE, Vincenzo. *Na rua: Vincenzo Pastore. Com um ensaio de Antonio Arnoni Prado*. São Paulo: IMS, 2009.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Antonio Ferrigno, 100 anos depois*. Coord. Maria Lúcia Montes. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique éditions, 2008.

RAMALHO, Daniela. *Tamanduateí – nascente à foz: percepções da paisagem e processos participativos*. São Paulo: FAUUSP, 2005.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *São Paulo: vila cidade metrópole*. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 2004.

RÜSCHE, Roberto. *A paisagem como experiência estética da natureza: a viagem de Martius e Spix pelo Brasil*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAU USP, 2015.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à província de São Paulo*. São Paulo: Edusp, 1976. Tradução de Regina Junqueira.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. *Cidade das Águas: usos de rios, córregos, bicas e chafarizes em São Paulo (1822-1901)*. São Paulo: Senac, 2007.

SANTOS, Márcio Pereira. *O Espaço humanizado, a Paisagem humanizada e algumas reflexões sobre a paisagem em São Paulo na primeira metade do século XIX*. Tese de doutorado, Departamento de Geografia, FFLCH USP, 2006.

SEABRA, Odette. *Os meandros dos rios nos meandros do poder: o processo de valorização dos rios e das várzeas do Tietê e do Pinheiros na cidade de São Paulo*. Tese de doutorado. São Paulo: Departamento de Geografia FFLCH-USP, 1987.

SEGAWA, Hugo. *Ao amor do público: jardins no Brasil*. São Paulo: Fapesp, Nobel, 1996.

SERRÃO, Adriana (coord.) *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

SPIX, Johann B. Von. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820 por Spix e Matius*. São Paulo: Edusp, 1981. Tradução Lúcia Furquim Lahmeyer.

SYKES, A. Krista (org.) *O campo ampliado da arquitetura – antologia teórica 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores paisagistas. São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial SP, 2002.

TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo: Cosac Naify / Duas Cidades, 2004.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A capital da solidão: uma história de São Paulo das origens a 1900*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas derivas*. Tese de doutorado. São Paulo: FAU-USP, 2012.

WISNIK, Guilherme. *Texto curatorial sobre projeto Margem e Errante*. São Paulo, 2009, cedido pelo autor.

Bibliografia referente aos meios eletrônicos:

COMISSÃO PRÓ-ÍNDIO DE SÃO PAULO. *Guarani Mbya e Tupi*. Disponível em: <http://cpisp.org.br/indios/html/saiba-mais/24/o-povo-indigena-guarani.aspx> [consultado em 30/10/2016]

DANÇAS VIRTUAIS. *Site do projeto*. Disponível em: <http://dancasvirtuais.tumblr.com/> [consultado em 06/01/2016]

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. *Cronologia de artistas*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/> [consultado em 28/01/2017]

FRANCISCO, Wagner de Cerqueira e. *A População Indígena no Brasil*. Portal Uol. Disponível em: <http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/geografia/a-populacao-indige->

na-no-brasil.htm [consultado em 03/10/2016]

ITAÚ CULTURAL. *Projeto Margem*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/ex-plore/artes-visuais/projetos/hotsite/?id=61850> [consultado em 30/10/2015]

MELITO, Leandro. *Quase 90% línguas indígenas brasileiras foram extintas e as que restam estão ameaçadas*. Portal EBC, Criado em 19/04/16 e atualizado em 07/07/16, Disponível em: <http://www.ebc.com.br/cidadania/2016/04/de-1500-linguas-indigenas-no-descobrimento-restaram-181-todas-ameacadas-aponta> [consultado em 03/10/2016]

METRÓPOLE FLUVIAL. *Site do grupo de pesquisa*. Disponível em: <http://www.metropolefluvial.fau.usp.br/> [consultado em 04/05/2015]

PENNA, Paulo Camillo. *Site do artista*. Disponível em: <http://paulocamillopenna.blogspot.com.br/search/label/Tamanduate%C3%AD> [consultado em 30/01/2017]

PERFORMATIVA. *Fotos das intervenções Rio Vermelho e Gozo Eterno*. Disponível em: <http://po-pulver-dust.tumblr.com/> [consultado em 20/07/2016]

SANTOS, Anahí; LEIRIAS, Gabriela; TIBÉRIO, Wellington. *Aqui Passa um Rio – Imersões na Liberdade*. São Paulo, 2014. Disponível em: <https://aquipassaumrio.wordpress.com/> [consultado em 25/01/2017]

SILVA, Giva. *Indígenas Urbanos*. Disponível em: <https://givapsol.wordpress.com/muitas-lutas/indigenas-urbanos/> [consultado em 30/10/2016]

TERRITÓRIO B. *Vídeo do Enterro do Volume Morto*. Disponível em: <http://naoconstanomapa.blogspot.com.br/2015/04/enterro-do-volume-morto-testamento.html> [consultado em 20/07/2016]

TRUPE SINHÁ ZÓZIMA. *Site do coletivo*. Disponível em: <http://www.sinhazozima.com.br/> [consultado em 12/11/2016]

ZAMBONI, Danilo. *Site do artista*. Disponível em: <http://www.daniloz.com/tag/trabalho-final-de-graduacao/> [consultado em 30/11/2016]

ZAMORA, Héctor. *Site do artista*. Disponível em: <http://www.lsd.com.mx/> [consultado em: 30/10/2015]

ZEZÃO. *Site do artista*. Disponível em: <http://www.zezaoarts.com.br/zezao.php> [consultado em: 30/11/2015]

Fonte das ilustrações

Todas as imagens aqui apresentadas foram numeradas por ordem de aparição, da esquerda para a direita e de cima para baixo.

O uso das imagens é meramente acadêmico e qualquer futura reprodução deve respeitar seus direitos autorais.

Capítulo 1 - rio meândrico

[1-5] Vallandro Keating. In: Keating; Maranhão, 2008, pp. 148, 128, 48, 50 e 51. Reprodução proibida sem a autorização dos editores.

[6] Mawe. *Uma vista da lavagem do ouro em Jaraguá, perto de São Paulo*. Coleção Ruy Souza e Silva. Foto da autora a partir da obra na exposição *Brasileana Itaú*.

[7] Debret. *Entrada de São Paulo pelo caminho do Rio de Janeiro*, 1827. Coleção João da Cruz Vicente de Azevedo. In: Lago, 2003, p. 83.

[8] Ender. *Convento do Carmo em São Paulo*. Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste. In: Lago, 2003, p. 22.

[9] Burchell. *Convento e igreja do Carmo*. Coleção MuseuMAfrica. In: Lago, 2003, p. 115.

[10] Militão. *Ladeira do Carmo*, 1862. Acervo Casa da Imagem. In: Lago, 2001, p. 142.

[11] Sá. *Dom Pedro I frente à cidade de São Paulo*. Museu Imperial. In: Lago, 2003, p. 50.

[12] Calixto. *Retrato de Dom Pedro I*, 1902. Acervo Museu Paulista. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8777/benedito-calixto> [consultado em 11/11/16].

[13] Pallière. *Panorama da cidade de São Paulo*. Coleção Itaú. Foto da autora a partir da obra na exposição *Brasileana Itaú*.

[14] Pallière. *Várzea do Carmo*. Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo. In: Lago, 2003, p. 48.

[15] Pallière. *Panorama da cidade de São Paulo, visto do rio Tamanduateí*. Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo. In: Reis, 2004, pp. 92-94.

[16] Landseer atribuído à Burchell. *São Paulo, visto do caminho para o Rio*. Coleção IMS. In: Lago, 2003, p. 107.

[17] Burchell. *São Paulo do caminho para o Rio*. Coleção MuseuMAfrica. In: Lago, 2003, p. 110.

[18] Landseer atribuído à Burchell. *Vista tomada do caminho para o Rio*. In: Lago, 2003, p. 101.

[19] Debret. *Vista geral da cidade de São Paulo*. Fundação Maria Luísa e Oscar Americano. In: Lago, 2003, p. 83.

- [20] Pink. *Panorama de São Paulo*. Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo. In: Lago, 2003, p. 66-67.
- [21] Pink. *Panorama de São Paulo do caminho para o Rio*. Acervo de Artes da Bovespa. In: Lago, 2003, p. 63.
- [22] Pink. *Esboço da cidade de São Paulo visto do caminho para o Rio*. Acervo de Artes da Bovespa. In: Lago, 2003, p. 63.
- [23] *Vista da cidade de São Paulo*, 1857. Ilustração do livro de Kidder e Fletcher. *Brazil and the Brazilians*. In: Lago, 2003, p. 131.
- [24] Landseer atribuído a Burchell. *São Paulo vista do caminho para Santos*. Coleção IMS. In: Lago, 2003, p. 101.
- [25] Pissis. *São Paulo - vista tomada do caminho de Santos*. Coleção particular. In: Lago, 2003, p. 119.
- [26] Ender. *Vista de São Paulo do convento do Carmo*. Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste. In: Lago, 2003, p. 30.
- [27] Ender. *Vista parcial da cidade de São Paulo, tirada da residência do Governador*. Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste. In: Lago, 2003, p. 33.
- [28] Militão. *Vista da várzea do Carmo*, 1862/3. Tiragem original proveniente do álbum A. In: Lago, 2001, p. 36.
- [29] Hildebrandt. *Vista de São Paulo*. Coleção Staatliche Museen zu Berlin. In: Lago, 2003, pp. 126-127.
- [30] Hildebrandt. *Tamanduateí*. Coleção Staatliche Museen zu Berlin. In: Lago, 2003, p. 124.
- [31] Hildebrandt. *São Paulo, rio Tamanduateí*. Coleção Staatliche Museen zu Berlin. In: Lago, 2003, p. 123.
- [32] Ferrez. *Ponte do Carmo, sobre rio Tamanduateí*. Disponível em: <https://sampaistorica.wordpress.com/2013/09/02/de-varzea-do-carmo-a-parque-dom-pedro-ii/> [consulta-do em 20/02/2017]
- [33] Hildebrandt. *Tamanduateí*. Coleção Staatliche Museen zu Berlin. In: Lago, 2003, p. 129.
- [34] Pastore. *Vendedoras de verduras*. Coleção IMS. In: Pastore, 2009, p. 59.
- [35] Bo Bardi. *Cadeira de Beira de Estrada*, 1967, fotografia de Nelson Kohn. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/755002/senta-lina/54357defc07a8009ad00006d> [consultado 15/02/2017]
- [36] Hildebrandt. *Tamanduateí*. Coleção Staatliche Museen zu Berlin. In: Lago, 2003, p. 128.
- [37] Rugendas. *Costumes Paulistas*. Coleção J. Almeida Prado de Castro. In: Lago, 2003, p. 73.

[38] Rugendas. *Costumes de São Paulo*. Coleção J. Almeida Prado de Castro. Foto da autora a partir da obra na exposição *Brasileira Itaú*.

[39] Martius. *O Batuque em São Paulo*. Coleção Ruy Souza e Silva. In: Lago, 2003, p. 59.

Capítulo 2 - rio retificado

[40] Metade do séc. XVIII (entre 1765-1774). “Planta Imperial da Cidade de São Paulo”, autor desconhecido. Arquivo Histórico do Exército. In: Reis, 2004, pp. 66-67.

[41] 1810. “Planta da Cidade de São Paulo”, engenheiro Rufino Costa. Museu Paulista. In: Reis, 2004, p. 86.

[42] 1842. “Carta da Capital de São Paulo”, engenheiro Ourique. Arquivo Histórico Militar. In: Reis, 2004, p. 121.

[43] 1844/1847. “Mappa da cidade de São Paulo oferecido a sua Majestade”, engenheiro Carlos Bresser. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. In: Reis, 2004, p. 123.

[44] 1855. “Mappa da Imperial Cidade de São Paulo levantada particularmente”, engenheiro Carlos Rath. Museu Paulista. In: Reis, 2004, p. 125.

[45] 1868. “Planta da Cidade de São Paulo”, engenheiro Carlos Rath. Museu Paulista. In: Reis, 2004, p. 127.

[46] 1877. “Mappa da Capital da Província”, engenheiros Albuquerque e Jules Martin. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. In: Reis, 2004, p. 129.

[47] 1897. “Planta Geral da capital de São Paulo”, engenheiro Cardin. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. In: Reis, 2004, p. 174.

[48] 1914. “Planta Geral da Cidade de São Paulo”, engenheiro Cardozo. Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/123456789/17590> [consultado em: 08/01/2017]

[49] 1930. “Mappa Topográfico do Município de São Paulo”, por Società Anonima de Rilevamenti Aerofotogrammetrici (Sara), “Sara Brasil S/A”, folha 51. Imagem cedida pela Biblioteca da FAU USP.

[50] Transformações no Parque Dom Pedro II de 1958 a 2007. In: Meyer; Grostein, 2010, pp. 118, 123, 129 e 137.

[51] “Evolução da área urbanizada - 1905-1992”. In: Meyer; Grostein; Biderman, 2004, p. 43.

[52] “Diagrama das feições do leito do rio Tamanduateí de 1810 até os dias atuais”, por LUME / FAU USP. In: Meyer; Grostein, 2010, p. 108.

[53] Militão. *Ladeira do Carmo 1862*. Disponível em: http://fotografia.ims.com.br/sites/#1487278856566_15 [consultado em 19/02/2017]

[54] Militão. *Ladeira do Carmo 1887*. Disponível em: http://fotografia.ims.com.br/sites/#1487278899967_21 [consultado em 19/02/2017]

- [55] Militão. *Ladeira do Palácio* 1862. Disponível em: http://fotografia.ims.com.br/sites/#148727872120_10 [consultado em 19/02/2017]
- [56] Militão. *Ladeira do Palácio* 1887. Disponível em: http://fotografia.ims.com.br/sites/#1487278811651_12 [consultado em 19/02/2017]
- [57] Militão. *Rua da Glória* 1862. Disponível em: http://fotografia.ims.com.br/sites/#1487278617757_4 [consultado em 19/02/2017]
- [58] Militão. *Rua da Glória* 1887. Disponível em: http://fotografia.ims.com.br/sites/#1487278674125_6 [consultado em 19/02/2017]
- [59] Martin. *Vista geral da Imperial cidade de São Paulo*. Coleção João Moreira Garcez. In: Lago, 2003, p.170.
- [60] Manzo, a partir de Jules Martin. *Panorama de São Paulo*. Museu Paulista. Foto da autora a partir da obra na exposição *Coleções em diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca de São Paulo*.
- [61] Almeida Júnior. *Leitura*. Pinacoteca de São Paulo. Imagem cedida pela Pinacoteca.
- [62] Calixto. *Inundação da várzea do Carmo*. Museu Paulista. Foto da autora a partir da obra na exposição *Coleções em diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca de São Paulo*.
- [63] Militão. *Várzea do Carmo, 1887*. Casa da Imagem. In: Fernandes Jr.; Barbuy; Frehse, 2012, p. 179.
- [64] Agostini. *Sem título*. Coleção Pedro Lago. In: Lago, 2003, p. 172.
- [65] Ferrigno. *Rua 25 de Março*. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Imagem cedida pela Pinacoteca.
- [66] Ferrigno. *Rua 25 de Março*. Coleção Abrahão Zarzur. In: Pinacoteca do Estado, 2005, p. 54.
- [67] Ferrigno. *Rua 25 de Março*. Coleção BM & FBovespa. In: Pinacoteca do Estado, 2005, p. 55.
- [68] Ferrigno. *Vista da Várzea do Carmo*. Coleção Théo D'Aprille. In: Pinacoteca do Estado, 2005, p. 52.
- [69] Ferrigno. *Ladeira Porto Geral*. Coleção BM & FBovespa. In: Pinacoteca do Estado, 2005, p. 56.
- [70] Ferrigno. *Várzea do Tamanduateí com convento do Carmo*. Coleção Augusto Carlos F. Velloso. In: Pinacoteca do Estado, 2005, p. 62.
- [71] Ferrigno. *Lavadeiras do rio Tamanduateí*. In: Pinacoteca do Estado, 2005, p. 57.

- [72] Ferrigno. *São Paulo (Rio Tamanduateí)*. Coleção BM & FBovespa. In: Pinacoteca do Estado, 2005, p. 53.
- [73] Almeida Júnior. *Ponte da Tabatinguera*. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Imagem cedida pela Pinacoteca.
- [74] Almeida Júnior. *Mendigo da Tabatinguera*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18736/almeida-junior> [consultado em 01/02/2017]
- [75] Pastore. *Casario e lavadeira às margens do rio Tamanduateí*. Coleção IMS. In: Pastore, 2009, p. 21.
- [76] Amaral. *São Paulo*. Pinacoteca do Estado. In: Palhares, 2009, p. 157.
- [77] Amaral. *São Paulo (Gazo)*. Coleção família Max Feffer. In: Palhares, 2009, p. 164.
- [78] Cartão postal. *Brasil - São Paulo - Canal Tamanduatey*. In: Gerodetti; Cornejo, 1999, p. 107.
- [79] Cartão postal, *São Paulo- Brasil - Vista parcial - Parque D. Pedro II*. In: Gerodetti; Cornejo, 1999, p. 108.
- [80] Cartão postal a partir de foto de Gaensly. *São Paulo - lavadeiras*. In: Gerodetti; Cornejo, 1999, p. 149.
- [81] Militão. *São Bento visto da várzea*. In: Lago, 2001, p. 40.
- [82] Wasth Rodrigues a partir de Militão. *São Paulo Antigo, nº 10*. Biblioteca FAU USP, foto da autora.
- [83] Militão. *Várzea do Tamanduateí*. In: Lago, 2001, p. 40.
- [84] Wasth Rodrigues a partir de Militão. *Várzea do Carmo e rio Tamanduateí (1858)*. Museu Paulista. In: Meyer; Grostein, 2010, p. 89.
- [85] Galvez. *Canindé, lavadeiras*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24229/raphael-galvez> [consultado em 02/02/2017]
- [86] Galvez. *Lavadeiras nº2*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24229/raphael-galvez> [consultado em 02/02/2017]
- [87] Rebol. *Lavadeiras*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8632/francisco-rebol> [consultado em 02/02/2017]
- [88] Rebol. *Esperando o trem*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8632/francisco-rebol> [consultado em 02/02/2017]
- [89] Rebol. *Rua do Carmo*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8632/francisco-rebol> [consultado em 02/02/2017]

[90] Galvez. *Progresso - Várzea do Bom Retiro*. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foto da autora a partir da obra na exposição *Coleções em diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca de São Paulo*.

Capítulo 3 - rio confinado

[91] Jardim. *Tamanduateí - contra luz*. Foto da autora a partir do original do artista.

[92] Cartões postais da cidade de São Paulo. In: Gerodetti; Cornejo, 1999, p. 150.

[93-98] Jardim. *Série Tamanduateí - contra luz*. Fotos da autora a partir de originais do artista.

[99-103] Penna. *Série Tamanduateí*. Imagens cedidas pelo artista.

[104-107] Zezão. Fotos disponíveis em: <http://www.zezaoarts.com.br/zezao.php> [consultado em: 30/11/2015]

[108-114] Zamboni. Imagens cedidas pelo artista.

[115-120] PerformAtiva. Fotos de Andreas Guimarães, disponíveis em: <http://po-pulverdust.tumblr.com/> [consultado em 20/07/2016]

[121-124] Aqui Passa um Rio. Fotos disponíveis em: <https://aquipassaumrio.wordpress.com/> [consultado em 25/01/2017]

[125-127] Território B e Bloco do Volume Morto. Fotos de Udney Matheus, tratamento de Mirrah I., disponíveis em: <https://www.facebook.com/246678135402309/photos/a.798663193537131.1073741838.246678135402309/798666483536802/?type=3&theater> [consultado em 25/01/2017]

[128-131] Bloco Fluvial do Peixe Seco. Fotos de Clarissa Suzuki, disponível em: https://www.facebook.com/pg/blocofluvial/photos/?tab=album&album_id=1025430984196504 [consultado em 25/01/2017]

[132] Novaes. *Parque Dom Pedro II*. In: Manchete; Maheux, 1984, p. 42.

[133] Sinhá Zózima. Foto de Priscila Reis, disponível em: <http://www.sinhazozima.com.br/fotos/> [consultado em 15/01/2017]

[134] Sinhá Zózima. Foto de Thiago Teixeira, disponível em: <https://www.flickr.com/photos/sinhazozima/sets/72157631882913425> [consultado em 15/01/2017]

[135 e 136] Sinhá Zózima. Fotos de Christiane Forcinito, disponíveis em: <https://www.flickr.com/photos/sinhazozima/sets/72157665787764795> [consultado em 15/01/2017]

[137-142] *Danças Virtuais*. Fotos disponíveis em: <http://dancasvirtuais.tumblr.com/> [consultado em 15/01/2017]

[143-145] Zamora. Imagens cedidas pelo artista.

[146] Koolhaas. Disponível em: <http://comover-arq.blogspot.com.br/2011/04/quando-rem-koolhaas-esteve-em-sao-paulo.html> [consultado 20/01/2017]

[147-148] Zamora. Imagens cedidas pelo artista.

[149-151] Zamora. Fotos disponíveis em: <http://www.lsd.com.mx/proyecto?id=84#> [consultado em 20/11/2016]

[152] Pastore. *Barcos no rio Tamanduateí*. Coleção IMS. In: Pastore, 2009, p. 97.