Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de História - Programa de Pós-Graduação em História Social

Várzea do Carmo a
Parque Dom Pedro II:

**de atributo natural
a artefato**

Décadas de 1890 a 1950

*Vanessa Costa Ribeiro
São Paulo, 2012*

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

**Várzea do Carmo a Parque Dom Pedro II:
de atributo natural a artefato**
Décadas de 1890 a 1950

Vanessa Costa Ribeiro
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Solange Ferraz de Lima

V.1
São Paulo
2012

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo.

(CERTEAU: 1996)

Ao meu pai e meus avós.

Agradecimentos

Para realizar essa pesquisa, que envolveu um intenso trabalho de investigação e de busca por um conjunto de representações visuais fragmentado em diversos acervos e guardado em álbuns de famílias, mobilizei uma rede enorme de contatos e de amigos, a quem gostaria de agradecer.

Primeiramente, gostaria de agradecer minha família: meu pai, Tânia e meus avôs. Especialmente minha avó Vilma, que sempre me contou suas histórias sobre os carnavais e as caminhadas pelo Parque Dom Pedro II e pelo bairro do Brás, local em que nasceu. Talvez de tanto ouvir essas histórias enquanto folheava o enorme álbum de família, eu tenha sido influenciada subjetivamente na escolha do meu objeto de pesquisa. Também não poderia deixar de agradecer ao meu avô João e à minha avó Arminda, imigrantes portugueses que quando aqui chegaram mantiveram um bar-residência na Rua Caetano Pinto. As inúmeras peripécias desse bar, narradas por meus avós, de certa forma despertaram meu interesse por aqueles que moravam e frequentavam essa região.

Agradeço aos amigos que, de perto ou de longe, fotografando ou pulando viadutos, deram-me força para seguir com meu projeto. De tão especiais que são, prefiro agradecê-los pessoalmente.

Certamente o fato de ter trabalhado no Museu Paulista deu-me o privilégio de conhecer minha orientadora, Solange Ferraz de Lima, a quem agradeço por ter acolhido minha ideia inicial de projeto e, mais do que isso, ter orientado minha pesquisa de maneira atenciosa e enriquecedora.

Agradeço ainda aos professores Paulo César Garcez Marins, Heloisa Barbuy e José Guilherme Magnani pelas orientações precisas, pelas sugestões bibliográficas e pelas discussões que contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa.

Não poderia deixar de mencionar as pesquisadoras Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno e Vânia Carneiro de Carvalho que fizeram da minha banca de qualificação mais do que uma arguição precisa, uma discussão frutífera que contribuiu enormemente para o desencadeamento do texto final dessa pesquisa.

Agradeço aos funcionários do Arquivo Histórico Municipal Washington Luís, do Arquivo Público do Estado de São Paulo, do Instituto Moreira Salles, do Centro de

Memória da Faculdade de Saúde Pública da Universidade de São Paulo, do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, da Biblioteca Mário de Andrade, da Biblioteca Municipal Hans Christian Andersen, da Biblioteca Municipal Mário Schenberg e do Museu da Cidade de São Paulo.

Faço um agradecimento especial às equipes da biblioteca e do setor de documentação do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, que sempre me atenderam prontamente. Também gostaria de nomear aqueles que me ajudaram e, mais do que isso, se interessaram por minha pesquisa apresentando-me novas fontes documentais quando trabalhei por meses no Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Energia e Saneamento. São esses profissionais atenciosos: Alcides Caetano da Silva Junior, Maria Isabel Chiavani Torres e Michelle Virgílio Aquino Dias.

Durante essa pesquisa conheci pessoas incríveis a quem devo um enorme obrigado, são elas: Aparecido Salatini, Rogério Nunes, Eduardo Vitasovic e Selma Ferrari. Aparecido e Rogério abriram-me as portas de suas casas para que pudesse pesquisar suas coleções de fotografias, cederam-nas gentilmente e, mais do que isso, propiciaram-me agradáveis conversas em suas companhias. Já Eduardo e Selma, que conheci durante a festa de San Gennaro, prontificaram-se a caminhar comigo pela Mooca baixa apresentando-me antigos usuários do Parque Dom Pedro II: Maria Scoppetta, Maria Aparecida Giuliano, Luiz Carlos Evangelista e Belém Vilarino.

Agradeço àqueles que me receberam gentilmente e se dispuseram a realizar uma pausa em meio ao trabalho e ao burburinho do Mercado Municipal para relatar suas experiências e a de seus familiares nesse *pedaço*: Natalina Folegatti Chiappetta, do Empório Chiappetta, Marco Antonio Loureiro, do Bar do Mané e Guerino Amaro Neto, da banca Il Giardino.

Também agradeço ao responsável pela administração do edifício Nacim Schoueri, José Jurandy França, que abriu as portas desse palacete pouco valorizado pelos que lá transitam, ainda que em processo de tombamento pelo CONDEPHAAT, órgão de preservação estadual do patrimônio.

Devo muito também às *mamas* das festas de São Vito Mártir e de San Gennaro, que não só relataram às práticas invisíveis do espaço do Parque Dom Pedro II, mas também me acolheram como se fosse uma neta. Meu agradecimento especial à Gina Labate Erriquez,

Yvone Martinez, Amália Cubeiro Linares, Amélia Battaglia, Modesto Gravina Neto e Valdir Sanchez.

Agradeço a Victor Vigneron, companheiro de mestrado no programa de pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo, a quem devo o cuidadoso trabalho de revisão e ao Victor Pisani, designer gráfico responsável pela arte e diagramação do trabalho.

Ainda tenho de agradecer àqueles que trabalham no Pateo do Collegio e no Museu de Arte Sacra dos Jesuítas que me apoiaram para seguir trabalhando enquanto desenvolvia o projeto e cursava as disciplinas do mestrado. Em especial, agradeço à figura de seu diretor, Pe. Carlos Alberto Contieri.

Por fim, gostaria de mencionar que boa parte do trabalho desenvolvido nessa pesquisa só se fez possível graças ao apoio recebido da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), que me concedeu uma bolsa na área de concentração de Arquitetura e Urbanismo. Aproveito o ensejo para agradecer publicamente a essa instituição fomentadora.

Resumo / Abstract

Com base na análise de uma amostragem significativa de representações visuais da região da Várzea do Carmo, porção da várzea do rio Tamanduateí entre o núcleo antigo da cidade de São Paulo e o povoado do Brás, a presente pesquisa trata da construção de diferentes imagens, no período entre as décadas de 1890 e 1950, sobre essa área que foi transformada no Parque Dom Pedro II.

Foram selecionados cartões postais, óleos sobre tela, fotografias da memória da administração pública e da iniciativa privada apoiada pelo setor público, fotografias produzidas por fotógrafos profissionais e amadores a pedido dos antigos usuários do parque bem como por eles próprios, para além de documentos textuais e entrevistas que têm como elemento estruturador a visualidade. A análise das imagens difundidas por esses suportes materiais dá-nos a conhecer o imaginário sobre esse logradouro e as memórias heterogêneas dos diversos agentes sociais envolvidos com esse espaço.

Palavras-chave: São Paulo, Várzea do Carmo, Parque Dom Pedro II, Cultura Visual, Imaginário Urbano

This research presents the Várzea do Carmo's created imagery by analyzing a vast number of visual representations during the 1890s until the 1950s. The Várzea do Carmo is part of Tamanduateí river swamps situated between the ancient center city of São Paulo and the Brás neighbourhood. Nowadays this area was transformed into Dom Pedro II Park.

I selected postcards, paints and photographs taken by people who represented or worked for the state, photographs taken by both professional and amateur photographers and also pictures taken by people who used to frequent the park. Writing documents and interviews complete the sources mobilized by the study. By the analysis of the material previously mentioned, this research attempts to present the distinct memories built by the different social agents who were linked to this area.

Key-words: São Paulo, Várzea do Carmo, Dom Pedro II Park, Visual Culture, Urban Imagery

Índice

Introdução	p.17
Capítulo I – As Imagens da Várzea do Carmo.....	p.31
O instrumental de análise das imagens	p.42
Os padrões visuais de representação da Várzea do Carmo.....	p.53
• Várzea do Carmo: uma paisagem a se transformar (1890-1910).....	p.54
• O atributo natural transformado em artefato: a consolidação do espaço público do Parque Dom Pedro II (1920-1930).....	p.71
• Parque Dom Pedro II: um ornamento da Metrópole (1940-1950).....	p.94
Capítulo II – De Paisagem Pitoresca para ser vista a Parque de onde se descortina uma bela vista: o atributo natural se transforma em artefato.....	p.111
As visões da Várzea do Carmo entre os cronistas e os memorialistas da cidade.....	p.114
A Várzea do Carmo na Imprensa Paulistana.....	p.122
A iconografia da Várzea do Carmo no acervo do Museu Paulista.....	p.144
A (in) visibilidade da Várzea do Carmo nos cartões postais.....	p.165
Capítulo III – De Paisagem a <i>Pedação</i>: a Várzea modificada pelo poder público e o Parque na lembrança de seus usuários.....	p.189
As representações da Várzea do Carmo pelo poder público.....	p.191
O Parque Dom Pedro II pelas lentes de seus usuários.....	p.205
Considerações Finais	p.231
Bibliografia	p.236
Anexos	
I. Relação de Arquivos, Coleções Particulares e Álbuns de Família consultados.....	p.244
II. Cronologia da Várzea do Carmo/ Parque Dom Pedro II.....	p.245
III. Citações de cronistas sobre a Várzea do Carmo/ Parque Dom Pedro II.....	p.271
IV. Listagem das representações visuais analisadas.....	p.283
V. Relação de descritores icônicos e formais aplicados.....	p.333
Cd com cópia em baixa resolução das representações visuais.....	p.338

Introdução

A presente pesquisa investiga as diferentes imagens construídas sobre a região da várzea do Carmo no período que compreende as décadas de 1890 a 1950. Parte-se do princípio que as diversas representações construídas pelos grupos sociais que habitavam esse lugar são indissociáveis do processo de construção do fato urbano. Isto é, o imaginário construído sobre a várzea do Carmo e as inúmeras intervenções públicas realizadas nessa região, posteriormente transformada no Parque Dom Pedro II, são parte de um mesmo processo em que diferentes grupos constroem sentidos e dão forma a um espaço físico.

Compartilho a perspectiva de História Cultural defendida por Roger Chartier, para quem a História deve ser entendida como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido (CHARTIER: 2002). Trata-se aqui de romper com a ideia de que o fato urbano exerce uma primazia sobre suas representações. Pelo contrário, acredita-se que as representações e o fato urbano constituem uma dupla mão, sem a qual não seria possível investigar os grupos que ocuparam o espaço da várzea do Carmo.

A opção pelo estudo das representações visuais da várzea do Carmo deve-se à especificidade da condição geográfica desse logradouro, que o torna um espaço privilegiado para o estudo das disputas entre os diferentes agentes que por lá transitaram.

Essa porção charcosa de terras localizada entre o núcleo antigo da cidade de São Paulo e o bairro do Brás precocemente foi tida como um obstáculo para o crescimento e a modernização da cidade¹.

Desde o final do século XVIII começaram a ser implantados projetos que visavam o saneamento e o embelezamento da várzea do Carmo. A transformação do incômodo atri-

¹ No período de 1782 a 1786, durante o governo de Francisco da Cunha e Menezes, fora aberta uma vala em uma das curvas do rio Tamanduateí a fim de conter o problema das inundações na região. Também foram construídos passeios com ganapés fabricados de levas de grama com o intuito de promover o embelezamento da várzea (KLIASS: 1993, p.110). Essas intervenções são anteriores, portanto, às primeiras preocupações urbanísticas sistemáticas no Brasil, identificadas pela arquiteta-urbanista Maria Cristina Leme com o período de 1895 a 1930, momento em que engenheiros encarregados pelo poder público realizaram obras de saneamento e de construção do sistema viário sobretudo nas áreas centrais das cidades (LEME: 1999, p. 20-38).

buto geográfico em um grande e encantador parque prescrito por Joseph-Antoine Bouvard pode ser apontada como a maior iniciativa tomada pelo poder público para eliminar os males causados à saúde física e moral dos habitantes do núcleo central da cidade².

Vale lembrar que no final do século XIX, além de representar um obstáculo natural, a Várzea passa a ser um fator de segregação espacial e social. Como defende a geógrafa Margarida Maria de Andrade:

A ocupação das terras baixas relacionava-se a processos de segregação espacial e social – certas atividades (industriais) e certos grupos da população (imigrantes) tinham que ficar longe da “cidade”. A expansão dessas atividades e o crescimento dessa população acabaram por incluir essas terras no âmbito da cidade. Quando isso aconteceu instalou-se um problema – as condições sanitárias aí vigentes passaram a representar uma ameaça à continuidade do fluxo migratório e uma ameaça a toda população da cidade. Urgia, então, sanear. (ANDRADE: 1991, p.43)

O recorte cronológico adotado, entre as décadas de 1890 e 1950, deve-se à perspectiva metodológica do presente trabalho. Só se faz possível a compreensão de um imaginá-

² O convite feito a Joseph-Antoine Bouvard (1840-1920), engenheiro-paisagista francês responsável pelas reformas urbanas de Paris e pela criação dos pavilhões da Exposição Universal de 1889 na capital francesa, para avaliar os planos de melhoramentos para a cidade de São Paulo ocorreu durante a gestão do prefeito Raimundo Duprat (1911- 1914). Esse profissional, que ocupava o cargo de diretor-honorário dos Serviços de Arquitetura, Passeios, Vias Públicas e Planos da cidade de Paris, havia realizado um trabalho semelhante na cidade de Buenos Aires, na Argentina.

A aprovação das propostas apresentadas por Bouvard, dentre as quais estava a construção de um parque na Várzea do Carmo, ocorreu apenas na gestão seguinte, quando Washington Luís estava à frente da Prefeitura (1914-1918). Porém, em função de uma grave epidemia de gripe que assolou a cidade no ano de 1918, as obras de construção do parque foram interrompidas por um longo período. Dessa forma, o parque foi entregue à municipalidade, sem a conclusão do trabalho de ajardinamento, no governo posterior, de Firmiano de Moraes Pinto (1920-1926). Em 1921, ratificou-se a denominação de “Parque Dom Pedro II” de acordo com a lei municipal nº 2360, provavelmente tomando parte nas celebrações que marcaram o centenário da Independência, no ano seguinte.

As expressões em itálico no texto eram correntes nos relatórios e projetos formulados e recebidos pelo poder público. Na década de 1890, momento em que ocorreu um intenso debate sobre o destino daquele logradouro, verifica-se na fala daqueles que se manifestavam na imprensa o uso desses termos.

rio construído sobre um espaço complexo como a Várzea do Carmo por meio da adoção de um amplo recorte que permita mapear as diferentes imagens construídas pelos agentes, assim como a recriação de certas imagens.

A constatação da dinâmica das imagens da Várzea do Carmo nesse período, ainda que certas vezes estas sejam produzidas por um mesmo grupo social, deve-se à análise de cerca de 770 representações visuais produzidas pelo poder público, empresas particulares a serviço do poder público, usuários e transeuntes. Vale dizer que utilizo o termo imagem enquanto discurso que articula representações visuais de suportes distintos (cartões postais, fotografias, óleos sobre tela etc.).

A dinâmica das imagens atesta sua historicidade. Justifica, portanto, o presente estudo, que parte da perspectiva histórica para a compreensão das imagens produzidas sobre essa região. O estudo das representações visuais sempre deve levar em conta o seu observador e/ou produtor. Dessa maneira, nos conscientizamos de que, nos termos utilizados por Ulpiano Bezerra de Meneses, *os sentidos e valores são construídos pela sociedade e, portanto, são mutáveis, contingentes, em uma palavra, históricos. Não são imanentes aos vetores que dão suporte às imagens* (MENESES: 1997, p.12).

O ato concreto do ver mobiliza de um lado observadores, dotados de competências específicas, identificados pelas suas posições e disposições, caracterizados pela sua prática de ver, e, do outro lado, as representações visuais, entendidas enquanto vetores que mobilizam atributos icônicos e formais específicos. A partir do cruzamento dessas duas variáveis, verifica-se a mobilidade dos sentidos atribuídos ao espaço da Várzea do Carmo no período estudado.

O imaginário conflitante que circulou sobre esse logradouro permite-nos delinear a diferente força/intensidade que cada imagem possuiu. Dito em outras palavras, as diversas imagens produzidas possibilitam-nos pensar a cidade de São Paulo, mais especificamente a região da Várzea do Carmo, enquanto um campo de forças entre os agentes envolvidos na produção dessas imagens e do próprio fato urbano.

Nessa perspectiva, prestam-se de maneira exemplar para a análise os cartões postais. O uso desse suporte – entendido enquanto um divulgador positivo do espaço, inserido no fenômeno do turismo, que tem início no final do século XIX – auxilia a dissimular não só os conflitos entre os grupos que circularam por esse espaço e produziram imagens diversas, mas também a própria dinâmica conflitante da construção e transformação do fato

urbano. Os estereótipos positivos criados pelas imagens dos cartões postais demonstram-nos o seu papel apaziguador na construção do imaginário urbano.

Ainda esse tipo de suporte permite-nos discutir o alcance das representações em função de uma característica própria do postal: a intensa exposição e circulação de uma imagem visual. Verifica-se a convivência da imagem criada pelo cartão postal com a imagem guardada na memória dos antigos usuários do Parque Dom Pedro II, essa última objeto do terceiro capítulo do presente trabalho.

A primeira imagem mental registrada na fala dos entrevistados coincide com a imagem dos postais. Isto é, os termos utilizados para sua descrição, sempre acompanhados de adjetivos positivos, equivalem aos elementos mobilizados esteticamente pela fotografia nos cartões postais – abundância de árvores, áreas gramadas, pontes para caminhantes e o rio Tamanduateí canalizado.

Recriada essa memória positiva, os informantes passam a relatar o uso do espaço, aquilo que Michel de Certeau entende por *táticas* dos praticantes e que se contrapõem às *estratégias*, essas últimas organizadas pelo poder público (CERTEAU: 1996). Nas representações visuais aqui investigadas verificam-se as oposições e as sobreposições das imagens produzidas pelo poder público e pelos usuários do espaço, parte da dinâmica de *estratégias* e *táticas* do território.

Durante o percurso transcorrido para investigar as representações visuais da Várzea do Carmo constatei que, na extensa bibliografia dedicada à compreensão de aspectos da história da cidade de São Paulo, é frequente a menção a esse território, seja nas obras escritas por arquitetos sob a perspectiva da história do urbanismo, seja em trabalhos escritos por historiadores preocupados com o que se convencionou chamar de maneira genérica de História Cultural. Porém, há poucos títulos que se dedicam exaustivamente ao estudo dos agentes sociais transformadores desse território e um número ainda menor de trabalhos que se dedicam ao estudo das representações construídas sobre aquele espaço específico.

Entre os trabalhos dos arquitetos-urbanistas destacam-se quatro obras que problematizam a transformação sofrida pela Várzea do Carmo pela ótica dos profissionais encarregados de planejar o espaço público. O livro de Hugo Segawa (SEGAWA: 2002) apresenta-nos o intenso debate ocorrido no início do século XX em função da publicação de três projetos formulados, quase que simultaneamente, por um grupo de capitalistas, pelo poder público municipal e pelo poder público estadual, respectivamente: projeto Alexan-

dre Albuquerque³ (1910), Freire-Guilhem⁴ (1911) e Samuel das Neves⁵ (1911). A fim de conciliar os interesses distintos dos grupos organizadores desses projetos, o poder público municipal opta pela contratação de um profissional francês consagrado, Joseph-Antoine Bouvard, para avaliar e prescrever novos melhoramentos para capital. Dos três projetos, apenas o Freire-Guilhem propunha entre seus pontos principais uma iniciativa pontual na Várzea do Carmo, o seu ajardinamento. Os demais sinalizam uma inversão na valorização

³ Alexandre Albuquerque era engenheiro civil-arquiteto formado pela Escola Politécnica em 1905, onde se tornaria professor no ano de 1917.

O projeto Alexandre Albuquerque, apresentado à Câmara Municipal e ao Congresso Legislativo do Estado em 14 de novembro de 1910, era fortemente influenciado pelas reformas urbanas realizadas em Paris durante a administração do barão de Haussmann (1853-1870). Esse projeto era patrocinado por um grupo de capitalistas, dentre os quais estavam além do próprio Alexandre Albuquerque, conde de Prates, Francisco de Paula Ramos de Azevedo, Plínio da Silva Prado, José Nogueira Paulino, José Martiniano Rodrigues Alves, Nicolau de Souza Queiroz, barão de Bocaina, Horácio Belfort Sabino e Sylvio de Campos. Nele previa-se a construção de três grandes avenidas que valorizariam as áreas para além do Vale do Anhangabaú. Para sua execução seria necessária a desapropriação de terrenos e de prédios ao longo das novas avenidas e ao poder público caberia a construção e o prolongamento da rede de infra-estrutura urbana (água, esgotos e iluminação).

⁴ Esse projeto leva o nome de seus criadores, Victor da Silva Freire e Eugenio Guilhem. Victor da Silva Freire era engenheiro civil formado na École des Ponts e Chaussées de Paris. Atuou em obras de construção civil na cidade de Liège, na Bélgica, e também na Espanha. Em São Paulo, trabalhou na Superintendência de Obras Públicas, foi professor do curso de tecnologias das construções civis na Escola Politécnica e se tornou chefe da Diretoria de Obras Públicas Municipais desde sua criação até 1926. Eugenio Guilhem era engenheiro, vice-diretor da Diretoria de Obras Públicas Municipais.

O Projeto Freire-Guilhem, publicado em dois de janeiro de 1911 no jornal *Correio Paulistano*, era fruto de uma série de discussões realizadas no interior da Diretoria de Obras e Viação e de projetos apresentados à Câmara Municipal que procuravam adequar a estrutura urbana paulistana, de feições ainda coloniais, à nova dinâmica imposta pelo crescimento urbano. No projeto era apresentada uma série de intervenções que culminariam na criação de um anel de circulação em torno do núcleo da cidade. Tal proposição era fortemente inspirada no pensamento do arquiteto austríaco Camillo Sitte (1843-1903), a quem Victor da Silva Freire confessava franca admiração. Dentre os melhoramentos que se acresceram a essa propostas inicial estavam a construção de um viaduto ligando a Praça Antônio Prado ao Largo do Paissandú, o alargamento da Travessa do Grande Hotel (atual Miguel Couto) e o ajardinamento da Várzea do Carmo.

⁵ Samuel das Neves diplomou-se em 1882 pela Escola Imperial de Agronomia da Vila de São Francisco, na Bahia. Em São Paulo foi pioneiro no uso de estruturas metálicas para construção de edifícios comerciais e do concreto armado na construção de prédios no centro da cidade.

O projeto Samuel das Neves foi patrocinado pelo Governo do estado e publicado na edição de 23 de janeiro de 1911 do jornal *Correio Paulistano*, juntamente com uma planta que esquematizava as intervenções propostas. Dentre seus principais pontos estavam a construção e o alargamento de ruas próximas ao Vale do Anhangabaú, além da construção do Viaduto Boa Vista.

das antigas áreas da cidade, ao propor um número significativo de intervenções no Vale do Anhangabaú, a oeste da colina central.

Essa inversão na valorização das antigas áreas da cidade, sinalizadas por Segawa por meio do estudo dos projetos urbanísticos, é endossada, no trabalho de Nestor Goulart Reis Filho (REIS FILHO: 1994), para quem a instalação das ferrovias na Várzea do Carmo modifica a *porta de entrada* da cidade, que se desloca da várzea do Tamanduateí, agora transformada em local de instalação industrial e operária, para os bairros de alta renda, construídos no sentido oposto, em terrenos mais saudáveis, rumo à colina da Avenida Paulista, antigo *fundo* da cidade. O trabalho de Nestor Goulart vai além das proposições de Segawa ao afirmar que esse processo é gerador do estigma dos bairros que se formaram a leste e a oeste da cidade, o qual permanece até os dias de hoje.

Os livros de Rosa Kliass (KLIASS: 1993) e Carlos Niemeyer (NIEMEYER: 2002) tratam pontualmente das transformações sofridas por esse espaço a partir de iniciativas do poder público. Rosa Kliass recupera as tentativas de transformação da Várzea, considerada enquanto uma região de vazio urbano, para implantação do Parque Dom Pedro II, a fim de explicitar a evolução da cidade por meio da ocupação de seu sítio por parques urbanos. Já Carlos Niemeyer trata de um equipamento específico construído no interior do parque, o Parque Infantil Dom Pedro II, espaço de recreio controlado no qual se buscou disciplinar o comportamento de jovens operários e de seus filhos por meio da prática de atividades físicas, alicerçadas em princípios da educação sanitária defendidos por Horácio de Paula Souza.

O trabalho de Fraya Frehse (FREHSE: 2005), ainda que no campo da antropologia urbana, analisa a historicidade dos processos sociais em curso nas ruas paulistanas no final do século XIX. Por meio da análise de notícias de jornais, caricaturas e fotografias, a autora recupera uma série de atividades *antigas* e *modernas*, muitas das quais praticadas na região da Várzea do Carmo, para compreender as dialéticas entre o rural e o urbano, o passado e o presente, a continuidade e a ruptura no processo de apropriação da rua pelo transeunte.

No campo das representações visuais sobre esse espaço pode-se destacar o ensaio da historiadora Maria Luiza Ferreira de Oliveira (OLIVEIRA: 1998-1999), em que se exploram as diferentes formas pelas quais pintores do século XIX retrataram a Várzea do Carmo.

Mesmo após a ampliação das temáticas e das fontes para a pesquisa em História

pelos autores das diferentes gerações da *École des Annales*, ainda há poucos trabalhos produzidos pela historiografia nacional que se dedicam ao estudo da História por meio do uso de fontes visuais enquanto *corpus* principal de pesquisa.

O historiador Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses é um autor que se dedica exaustivamente à difusão dessa perspectiva teórico-metodológica que privilegia o uso de fontes visuais para compreensão da organização, funcionamento e transformação da sociedade. Em muitos dos seus ensaios o propósito é fornecer estratégias para o desenvolvimento de novos trabalhos, valendo-se das contribuições de outros campos do saber, sobretudo daquelas dadas por estudiosos da Antropologia e da Sociologia. Como por exemplo podem-se citar os ensaios *Fonte Visuais, Cultura Visual, História Visual. Balanço Provisório, propostas cautelares* (MENESES: 2003) e *Rumo a uma “História Visual”* (MENESES: 2005). Sua contribuição ainda se dá pela organização de estudos de caso, em que as fontes visuais são utilizadas como vetores para compreensão da sociedade e suas transformações. Algumas contribuições nesse sentido são os ensaios *A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico* (MENESES: 2003) e *Benedito Calixto como documento: sugestões para uma releitura histórica* (MENESES: 1990).

No artigo dedicado à análise da fotografia de Robert Capa, ícone da Guerra Civil Espanhola, Meneses parte de uma análise morfológica do registro a fim de constatar os atributos formais que provavelmente colaboraram para a iconização dessa imagem. Também se propõe o estudo do ciclo completo da produção, circulação, consumo e ação da imagem a fim de trabalhá-la historicamente. Por fim, o autor reitera a importância do estudo de séries iconográficas para se chegar a resultados mais sólidos.

A questão da importância da constituição de uma iconografia serial foi alvo de interesse da pesquisadora Maria Filomena Chiaradia (CHIARADIA: 2010). Em seu trabalho de doutoramento em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, a autora recupera os debates ocorridos no campo da História a fim de propor uma metodologia de análise para os registros fotográficos de duas companhias teatrais, uma brasileira e outra portuguesa, que praticaram o gênero denominado “teatro de revista” na década de 1950. Maria Chiaradia salienta as contribuições dadas ao campo pela pesquisadora Ana Maria Mauad, que se baseia em três premissas básicas para o estudo crítico das fotografias: a noção de “série” ou “coleção”, o trabalho interdisciplinar e o princípio da

intertextualidade, este último advém da compreensão da imagem enquanto um texto e, por isso, requer o conhecimento de outros textos, anteriores ou que concorrem para a produção da textualidade de uma época.

A preocupação com a constituição de séries imagéticas nos trabalhos de Ulpiano Meneses e Ana Maria Mauad vai ao encontro das propostas do historiador medievalista francês Jérôme Baschet (BASCHET: 1996), que propõe a criação de bancos de dados de imagens não só para facilitar a pesquisa quantitativa, mas, sobretudo, defende que a organização desse instrumento de pesquisa permite a produção qualitativa de novos trabalhos.

Outra questão importante levantada por Jérôme Baschet na pesquisa histórica iconográfica é o perigo das tentativas de homogeneização de um *corpus* documental, isto é, o fato que pesquisadores na busca de similitudes em um conjunto imagético selecionado frequentemente perdem de vista suas diferenças. São justamente as diferenças que permitem o estabelecimento de padrões e a verificação das transformações iconográficas no tempo e no espaço de determinado conjunto documental.

Nesse sentido, uma importante contribuição é o livro *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica de consumo* (CARVALHO & LIMA: 1997), que sintetiza as dissertações de mestrado das historiadoras Solange Ferraz de Lima (LIMA: 1995) e Vânia Carneiro de Carvalho (CARVALHO: 1995). Nesse trabalho propõe-se uma metodologia para o tratamento de séries imagéticas a partir da criação de um vocabulário controlado de descritores formais e icônicos das fotografias analisadas. Esse mecanismo permite a organização de padrões visuais de representação que contribuem para a formulação e a averiguação de problemáticas históricas; além de indicar a especificidade dos registros visuais na construção do imaginário urbano. Com base nessa metodologia é que desenvolvo a presente pesquisa.

Os ensaios do historiador Paulo César Garcez Marins *O parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista* (MARINS: 1998-1999) e *Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica européia* (MARINS: 2007) são exemplos de trabalhos da historiografia recente que se dedicam ao estudo das representações construídas pelos paulistas. No ensaio que busca compreender a representação do bandeirante na iconografia paulista, o autor recupera a tradição imagética da retratística europeia, mobilizada pelo diretor do Museu Paulista, Affonso Taunay, quando encomendou óleos sobre tela, mármore, bronzes e murais a artistas brasileiros

a fim de construir a imagem do bandeirante no acervo do Museu Paulista, representação amplamente difundida e consolidada.

Por sua vez, para o estudo da problemática da circulação e do consumo de imagens em sociedades de massa há uma vasta bibliografia estrangeira, da qual destaco os livros de Susan Sontag (SONTAG: 2004), Vanessa Schwartz (SCHWARTZ: 1998), Adrián Gorelik (GORELIK: 2004), David Harvey (HARVEY: 1993) e Sharon Zukin (ZUKIN: 2000).

Susan Sontag atenta para a potencialidade da conversão da fotografia em um instrumento capaz de criar experiências comuns, tanto de eventos vivenciados, como daqueles em que não se toma parte. Por esse raciocínio, a fotografia permite a transformação da realidade em espetáculo para as massas e se transforma em instrumento de vigilância para os governantes. Nesse tipo de sociedade, a larga produção e o consumo ilimitado de imagens acabam por obliterar as lutas por mudança social, uma vez que estas são substituídas por uma mudança em imagens.

Na perspectiva teórica apontada por Susan Sontag é que podemos avaliar as contribuições da obra de Vanessa Schwartz. O diferencial do trabalho de Schwartz está na proposição de que a visibilidade alcançada pela cidade de Paris em meados do século XIX cria uma nova coletividade entre seus habitantes, que ao contrário da maioria dos autores que se dedicam a este objeto, não os tornou observadores alienados e isolados. Para a autora, a *espetacularização* da cidade, manifesta sobretudo nas grandes transformações urbanísticas empreendidas durante a gestão de Haussman, propiciou a criação e o reconhecimento dos indivíduos enquanto parisienses, justamente por partilharem de uma mesma cultura visual. A proposta de que uma cultura visual torna-se o elemento criador de uma identidade compartilhada pelas massas é uma chave possível para a reflexão sobre os processos pelos quais passaram as grandes cidades não só europeias, mas também brasileiras na virada do século XIX para o século XX.

Por sua vez, o trabalho do arquiteto e urbanista argentino Adrián Gorelik contrapõe-se à perspectiva apontada na obra de Vanessa Schwartz. Esse autor, após estruturar inúmeros episódios sobre a formação da cidade de Buenos Aires a partir da investigação de relatos de viajantes, fotografias, literatura de vanguarda, poesias e do próprio fato urbano, conclui que é impossível constatar uma única imagem sobre a cidade portenha, por isso cunha o termo *Buenos Aires análogas*. Gorelik é categórico ao afirmar que as diferentes representações culturais da cidade de Buenos Aires não o habilitam a criar uma imagem

única, nem a narrar uma história única e nem tampouco a articular uma fórmula que dê conta das relações entre cidade e sociedade. Ao contrário, a soma dessas cidades múltiplas o permite refletir sobre as irredutíveis fissuras do tempo e do espaço rompidos pela lógica da metrópole moderna.

O geógrafo David Harvey ao se debruçar sobre a lógica de criação da imagem da metrópole nos Estados Unidos atenta para a problemática da homogeneização dessa imagem em diferentes cidades norte-americanas. Isto é, elegem-se equipamentos urbanos bem como grupos sociais que devem ser reproduzidos, quase que serialmente, para agregação de valor ao espaço urbano. Esse processo, para além de culminar na gentrificação, ignora as especificidades e a historicidade das diferentes cidades. Sem falar na multiplicidade das imagens urbanas, tal como apontado por Adrián Gorelik para o caso portenho.

Ainda nesse debate, cabe mencionar o trabalho da socióloga Sharon Zukin, para quem o melhor exemplo de imagem de cidade idealizada configura-se contemporaneamente no modelo promovido pelos complexos da Disney World espalhados pelo globo. Esses espaços oníricos reproduzem em um microcosmo o consumo promovido nas sociedades capitalistas e também, como na perspectiva apontada por Susan Sontag, obliteram as lutas por mudanças sociais, já que o consumo visual no interior do parque de diversões ameniza os conflitos do cotidiano.

Para discussão do processo de formação de uma cultura visual cabe elencar os trabalhos de Jonathan Crary (CRARY: 1992), Miles Orvell (ORVELL: 1989) e Rosalind Krauss (KRAUSS: 2002).

O trabalho de Jonathan Crary é inovador ao propor o estudo da construção da visão do observador. Mais do que compreender uma transformação de práticas de representações, sobretudo no campo dos trabalhos de arte, o autor propõe analisar as regras, os códigos e as práticas do ver que geram um sistema de convenções e limitações desse campo. Dessa forma, o observador é entendido tanto como um produto histórico quanto como o lugar gerador de certas práticas, técnicas, instituições e processos de subjetivação.

Assim como Jonathan Crary, Miles Orvell investiga a transformação de uma determinada cultura visual a partir da consolidação de uma prática do campo da visão. Em seu livro, Orvell detecta, a partir de fontes literárias, fotografias e objetos tridimensionais (mobiliário), uma mudança radical ocorrida na cultura norte-americana no período de 1880 a 1940, em função da criação e posterior superação da ideia de autenticidade do real

propiciada pela consolidação da experiência fotográfica.

Ainda nesse sentido, cabe elencar o trabalho de Rosalind Krauss em que esta desenvolve a noção de *espaços discursivos* da fotografia, isto é, defende a análise do conjunto de condições de produção, circulação e exposição da imagem fotográfica que leva a determinada prática social. Nesse sentido, as galerias e museus são apontados enquanto locais privilegiados para construção, difusão e consolidação desses *espaços*.

Pensando na problemática levantada por Rosalind Krauss é que devemos analisar as contribuições do trabalho pioneiro de Beaumont Newhall (NEWHALL: 2006) sobre a trajetória percorrida pela fotografia desde sua invenção até as inovações propostas pelo movimento da fotografia moderna. Esse trabalho permite a compreensão dos *espaços discursivos* da fotografia, uma vez que a própria elaboração desse catálogo deve-se a um esforço empreendido pelo autor quando convidado para organizar a curadoria do acervo fotográfico do Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA), para institucionalização da fotografia pelo MOMA enquanto objeto de valor artístico.

Para discussão dos circuitos sociais da fotografia no cenário brasileiro, cabe mencionar o ensaio organizado pelas historiadoras do Museu Paulista, Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (CARVALHO & LIMA: 1993), o livro de Heloise Costa e Renato Silva (COSTA & SILVA: 2004) e a pesquisa de Adriana Pereira Martins (PEREIRA: 2004).

O ensaio das historiadoras do Museu Paulista fornece instrumentos para a compreensão do circuito social da fotografia por meio de um estudo de caso em que se verifica a capacidade desse suporte para a criação de imaginários coletivos. Nesse estudo trata-se do uso conferido pelo diretor do Museu Paulista, Affonso Taunay, às fotografias de Militão Augusto de Azevedo. Estas representações visuais eram enviadas a pintores acadêmicos que deveriam criar óleos sobre tela sobre a cidade de São Paulo imperial a partir dos registros fotográficos, que já denotavam o início do processo de modernização da cidade. Os óleos sobre tela criados foram amplamente difundidos por meio da sua exibição nas paredes do Museu Paulista. Criou-se assim um imaginário coletivo sobre o passado imperial paulista. Já o livro de Heloise Costa e Renato Silva analisa o nascimento da fotografia moderna no cenário nacional, pensando de que forma essa nova linguagem tornou-se um mecanismo de adequação da classe média às modificações que vinham sendo operadas na sociedade paulistana.

Um trabalho que desencadeia uma reflexão sobre a problemática da utilização de representações visuais para a construção de imagens positivas sobre determinado espaço por grupos sociais é o livro organizado por João Gerodetti e Carlos Cornejo sobre cartões postais paulistanos (CORNEJO & GERODETTI: 1999). A própria origem social de seus organizadores, colecionadores destes suportes imagéticos, permite-nos refletir sobre o alcance e o circuito deste tipo de representação na (re)construção do imaginário urbano.

Por fim, para concluir esse breve balanço, menciono a pesquisa da historiadora Adriana Martins Pereira, excelente contribuição para a discussão da construção de uma determinada memória de cidade a partir da mobilização de registros fotográficos. No título da pesquisa usa-se a expressão “lentes da memória”, a palavra “lentes” foi propositalmente utilizada para destacar o fato de que por trás do dispositivo técnico há o olhar do homem, selecionando, e de certo modo reinventando, aquilo que é visto no positivo – no caso dessa pesquisa trata-se do olhar de Alberto de Sampaio, fotógrafo amador, advogado, filho da elite carioca, residente em Petrópolis. Da mesma forma, a autora define memória enquanto um trabalho de reconstrução, um “re-fazer” através de múltiplos enquadramentos realizados a partir de um sistema de relações que nunca representa a totalidade de fatos vividos. Adriana Pereira busca com tal pesquisa compreender de que forma a condição social desse personagem influi na representação imagética da cidade do Rio de Janeiro resultante da análise de suas fotografias.

O percurso aqui trilhado para compreensão do atual quadro teórico-metodológico do binômio *História e Cultura Visual* foi fundamental não só para organização dos resultados de investigação apresentados, mas também para a compreensão das políticas de organização dos suportes iconográficos nas instituições públicas e particulares consultadas.

A elaboração de novos estudos sob a ótica proposta pretende contribuir gradativamente, tanto para a ampliação desse debate historiográfico, como para a desmistificação de duas noções correntes, a primeira de que a fotografia é testemunho do real, isto é, produtora de imagens verossímeis que bastam por si só e, a segunda, de que o fato urbano antecede e se sobrepõe à sua representação.

Os resultados da investigação seguem organizados em três capítulos. No primeiro deles, explicita-se a peculiaridade do *corpus* documental utilizado, bem como a metodologia desenvolvida para dar conta de sua análise. Foram organizadas séries de representações visuais, criadas em função da produção e circulação dos suportes, uma vez que a

maior parte das fotografias analisadas não pertence a uma série dada a priori, como é o caso, por exemplo, das representações visuais organizadas em álbuns comemorativos de cidade. Ainda nesse capítulo, apresentam-se os padrões visuais de representação da Várzea do Carmo constatados no período estudado.

Os dois capítulos seguintes abordam a dinâmica do imaginário construído sobre a Várzea do Carmo pelos diferentes produtores de representações visuais a partir de cortes transversais cronológicos. Tal escolha deve-se à mutabilidade das imagens em função dos agentes produtores e do tempo, fato que as próprias representações visuais deram a conhecer.

No segundo capítulo, discute-se parte do imaginário criado sobre a Várzea do Carmo a partir das *representações visuais de intensa circulação e exposição* – cartões postais, óleos sobre tela e fotografias de álbuns comemorativos da cidade de São Paulo. Verifica-se também a criação de imagens sobre esse logradouro a partir de documentos escritos que têm como elemento estruturador a descrição e/ou criação de uma imagem visual, tais como as crônicas, as obras de memorialistas da cidade e os artigos publicados nos periódicos.

No terceiro capítulo, abordam-se as *estratégias* criadas pelo poder público e empresas particulares a serviço do primeiro para gerenciar a transformação do espaço urbano. As representações visuais produzidas por esse grupo enquanto registro de intervenções técnicas documentam a construção de diferentes imagens sobre a Várzea do Carmo. Essas imagens extrapolam a esfera restrita da documentação técnica ecoando em suportes imagéticos intensamente difundidos, seja em função do trânsito de seus fotógrafos produtores, seja em função do alto grau de força política desse grupo no processo de construção de representações e do próprio fato urbano.

Na segunda parte desse capítulo, apresentam-se as *táticas* criadas pelos usuários da Várzea do Carmo. A partir da análise das imagens construídas por aqueles que possuem uma experiência concreta com esse espaço, transformando-o em um *lugar da experiência* (TUAN: 1983), constata-se a desproporcionalidade das forças das imagens desses agentes frente àquelas criadas pelo poder público e difundidas pelos suportes de intensa circulação e exposição. Por outro lado, verifica-se a criatividade dos grupos sociais que transformaram a Várzea em *pedaço* e construíram *circuitos* (MAGNANI: 2000, 2002), organizados em redes de trabalho, familiares ou vicinais.

Para concluir, organizam-se algumas considerações finais na tentativa de alinha-

var o imaginário esboçado de forma fragmentária nos capítulos anteriores. A organização dessa pesquisa espera contribuir para a discussão de projetos para o Parque Dom Pedro II, vista a candência do tema nas atuais propostas de requalificação das áreas centrais da cidade e políticas de preservação do patrimônio cultural urbano, que ora privilegiam a demolição de lotes habitacionais inteiros, ora optam pela instalação de equipamentos turístico-culturais em antigos equipamentos urbanos.

Capítulo I.

As Imagens da Várzea do Carmo

A fim de constatar o papel ativo das representações visuais na construção de sentidos sobre o espaço da Várzea do Carmo foram selecionados cerca de 770 registros visuais produzidos no período de 1890 a 1950, entre os quais óleos sobre tela, cartões postais impressos e fotográficos, além de fotografias.

Esse conjunto de registros visuais selecionado permite-nos constatar as inúmeras funções que as imagens exerceram e sua imbricação com o processo de construção e de transformação dessa região natural de várzea do Rio Tamanduateí em artefato – o parque público Dom Pedro II. A dinâmica das imagens pesquisadas atesta não só a historicidade das representações, mas também o conflituoso imaginário constituído sobre esse logradouro por meio da mobilização de diferentes suportes visuais. Nas palavras do historiador Ulpiano Bezerra de Meneses:

Não se trata de imagens como reflexos a posteriori de uma realidade objetiva.

Trata-se de imagens imbricadas na prática social (cotidiana) do espaço urbano, parte das relações sociais, aliás uma das condições de sua formação. Por isso elas podem considerar-se [...] entre as forças produtivas. Não se esqueça, finalmente, que as representações sociais não escamoteiam a realidade do conflito – sempre presente na problemática do sentido. (MENESES: 1997, p.15)

A natureza do conjunto documental levantado gerou uma questão fundamental de ordem teórico-metodológica. Como trabalhar com um vasto número de representações visuais urbanas, cuja maior parte se desconhece o fotógrafo produtor e, em sua maioria, trata-se de fotografias avulsas, isto é, não pertence a nenhuma tipologia serial previamente estipulada, como são, por exemplo, as fotografias de álbuns comemorativos de cidades e países?

A resposta a esse primeiro questionamento ocorreu em função de uma premissa desse trabalho, a existência de um imaginário conflitante sobre a Várzea do Carmo. Sendo assim, opto por organizar as representações visuais por meio da criação de séries em função do grau de circulação, o que, em última instância, permite-me mapear esse conflito¹.

1 O medievalista francês Jérôme Baschet salienta a importância da análise iconográfica serial. O autor adverte que as pesquisas históricas fundamentadas em documentação iconográfica não se devem pautar apenas por questões quantitativas, mas também por aspectos qualitativos. Estes dependem sobretudo da organização interna conferida pelo historiador ao corpo documental selecionado. Para Baschet, além de considerar as redes de imagens em que cada representação visual está inserida, o historiador deve também construir as séries de imagens partindo de objetos (suportes de representações visuais) diferentes, a partir de lugares e tempos delimitados de modo preciso (BASCHET: 1996, p.112).

Organizo as representações visuais nas seguintes séries: “imagens de intensa circulação e exposição”, “imagens de função técnico-documental”, “imagens produzidas a pedido de particulares” e “imagens híbridas”. Estas são distribuídas quantitativamente conforme gráfico abaixo:

Denomino “imagens de intensa circulação e exposição”, as representações visuais cuja função primordial é a exaustiva difusão de seus conteúdos, o que, por vezes, culmina na criação e/ou reafirmação de um estereótipo positivo ou negativo do logradouro fotografado. Dessa maneira foram organizados nessa série os cartões postais fotográficos, as fotografias encontradas nos álbuns comemorativos do IV Centenário da cidade de São Paulo, as pinturas² e as fotografias publicadas em reportagens de jornais e revistas³.

Essa primeira série é a mais numerosa entre as séries aqui delimitadas, com um total de 375 representações visuais. Suas datas-limite são as décadas de 1890 e 1950.

2 Pertencem ao acervo do Museu Paulista os óleos sobre tela analisados dos seguintes pintores: Benedito Calixto (1853-1927), Graciliano Xavier (1856-1934), Augusto Luíz de Freitas (1868-1962), Enrico Vio (1874-1960), José Wasth Rodrigues (1891-1957), Henrique Manzo (1896-1982), José Canella Filho (?), João Ferreira Teixeira (189?-19?) e Juarez Silveira (?). Também trabalho com uma tela de Almeida Júnior (1850-1899) – Ladeira da Tabatinguera, que foi desmembrada do acervo do Museu Paulista para criação do acervo da Pinacoteca do Estado.

3 As fotografias foram publicadas nos seguintes veículos de comunicação: *O Estado de São Paulo*, *Correio Paulistano*, *Diário de São Paulo*, *Diário da Noite*, *A Gazeta*, *Folha da Manhã*, *Folha da Noite*, *A Voz de Portugal*, *Revista Light* e *A Cigarra*.

Por volta de 1890, Guilherme Gaensly⁴ produz uma série de fotografias sobre a Várzea do Carmo e sobre os tipos que lá circularam. Posteriormente, transforma-as em cartões postais, comercializados tanto na forma de uma série assinada pelo próprio fotógrafo como em bilhetes postais impressos pela Editora Malusardi. Na década de 1950 são produzidos inúmeros cartões postais fotográficos sobre esse logradouro, os quais registram o processo em curso de metropolização da cidade. Já na década seguinte, a produção desse tipo de suporte reduz-se drasticamente em função das mudanças no mercado gráfico que populariza a impressão de postais coloridos em *off-set*.

A série “imagens de função técnico-documental” é composta por fotografias produzidas por órgãos públicos e também por empresas particulares e escritórios de arquitetura a serviço do poder público. Esses registros fotográficos exerciam funções variadas, desde simplesmente registrar o andamento e a conclusão de obras até mapear locais em que intervenções deveriam ser realizadas.

Agregou-se a essa série as imagens produzidas pela empresa anglo-canadense *São Paulo Light & Power Ltd.* e pela companhia inglesa *São Paulo Gas Company*, posteriormente adquirida pela primeira; os álbuns fotográficos produzidos pelo Escritório de Arquitetura pertencente à Ramos de Azevedo, referentes às obras dos edifícios do Palácio das Indústrias e do Mercado Municipal; as imagens produzidas a pedido de Geraldo Horácio de Paula Souza⁵, diretor do Instituto de Higiene⁶, e do Serviço Sanitário do *Estado de São Paulo*; as fotografias do Parque Infantil Dom Pedro II,

4 O suíço Guilherme Gaensly (1843-1928) chegou a Salvador ainda criança. Nessa cidade estabeleceu-se como fotógrafo na década de 1860. No início da década de 1890 transferiu-se para São Paulo, estabelecendo seu ateliê, assim como Militão Augusto de Azevedo, na Rua 15 de Novembro. Sua vasta produção inclui retratos e, principalmente, fotografias urbanas que circularam em variados suportes – relatórios técnicos da *Light*, revistas, álbuns, cartões postais etc. Tinha por hábito tirar várias chapas de um mesmo motivo com pequenas alterações de ângulo ou enquadramento. Por um lado, este procedimento atendia às necessidades técnicas, mas, por outro, permitia ao fotógrafo a reutilização de seus clichês em vários produtos comerciais (LIMA apud KOSSOY, 1982, 1987).

5 Para além das fotografias tiradas por fotógrafos profissionais, como por exemplo, Benedito Junqueira Duarte. Também há fotografias tiradas pelo próprio Geraldo de Paula Souza, que tinha por hábito fotografar as expedições sanitárias realizadas na capital e no interior do Estado, prática que também incentivava entre seus alunos no Instituto de Higiene.

6 O Instituto de Higiene foi fundado em 1918, fruto de uma parceria do governo de São Paulo com a Fundação Rockefeller, após estudo global realizado por William Henry Welch e Wickliffe Rose sobre a estruturação das escolas de *saúde pública* dos Estados Unidos. No caso brasileiro, o Instituto de Higiene era um anexo da cadeira de Higiene da Faculdade de Medicina e não tinha autonomia. Seus primeiros diretores foram norte-americanos. Apenas em 1938 foi incorporado à Universidade de São Paulo, transformando-se, em 1945, na Faculdade de Higiene e *Saúde Pública* (CAMPOS: 2002, p.60-61).

tiradas por Benedito Junqueira Duarte⁷ a pedido de Mário de Andrade, quando este se encontrava à frente do Departamento de Cultura Municipal; fotografias encomendadas pelo Departamento de Águas e Esgotos da Prefeitura Municipal sobre os alagamentos da região da Várzea do Carmo; por fim, fazem parte dessa série as fotografias tiradas a pedido do Departamento de Obras e Viação, muitas das quais de autoria de Aurélio Becherini⁸. Foram encontradas 273 representações visuais atribuídas a essa série no período de 1900 a 1950. Novamente, os registros mais antigos são de autoria de Guilherme Gaensly, organizados a pedido da *Light*. E os mais recentes, datados de 1959, registram obras de pavimentação e de implantação da rede de água e esgoto em ruas da região do Brás.

Na série “imagens produzidas a pedido de particulares” encontram-se as fotografias tiradas por fotógrafos de rua a pedido de usuários do Parque Dom Pedro II e também aquelas capturadas com máquinas portáteis pelos caminantes anônimos desse lugar. Ainda nesse conjunto há alguns retratos tirados em estúdios fotográficos, indicadores das atividades dos frequentadores do Parque Dom Pedro II e uma série de fotografias do Parque Shanghai, produzida pelos proprietários desse parque de diversões, instalado no final da Rua Tabatinguera, em direção à Várzea do Glicério.

7 Benedito Junqueira Duarte (1910-1995) nasceu em Franca, no interior do *Estado de São Paulo*. Iniciou sua formação técnica aos dez anos de idade, quando se tornou aprendiz de seu tio-avô José Ferreira Guimarães, importante fotógrafo da Corte que se transferiu para Paris com o advento da República. Em função da influência de seu tio-avô, B. J. Duarte passou a trabalhar como aprendiz no estúdio *Reutlinger*, local que tinha entre seus clientes artistas do cinema *Avant Garde* parisiense. Em 1929, retornou para São Paulo e ingressou no curso de direito do Largo São Francisco. Até o ano de 1933, atuou como repórter fotográfico do jornal *Diário Nacional*, órgão oficial do Partido Democrático. Em 1935, sob o pseudônimo Vamp, trabalhou na *Revista São Paulo*, periódico propagandista do governador do *Estado de São Paulo*, Armando Salles de Oliveira, que em seu projeto gráfico valorizava a fotografia em folhas duplas e triplas, geralmente em *close up* e ângulos inusitados. Em 1935 assumiu a *Seção de Iconografia* do recém-criado Departamento de Cultura, idealizado por Mário de Andrade. Essa seção incorporou o arquivo fotográfico de Aurélio Becherini que, por sua vez, possuía fotografias de Guilherme Gaensly, Militão Augusto de Azevedo, entre outros fotógrafos que registraram a cidade de São Paulo no período de fins do século XIX a meados dos anos 1930. B. J. Duarte estava entre os fundadores do Foto Clube Bandeirante e, assim como algum de seus companheiros aventurou-se na prática cinematográfica. (FERNANDES JUNIOR: 2007)

8 Aurélio Becherini (1876-1939) nasceu em Mertecale de Vernio, pequena comuna pertencente à província de Prato, na região Toscana, Itália. Becherini foi criado por uma família de gregos, com os quais aprendeu técnicas de fotografia e de lapidação de pedras. Por volta de 1900 embarcou para o Brasil. Em São Paulo, estabeleceu-se na Rua São João com um casal de amigos, de quem ganhou sua primeira câmera fotográfica. Considerado o primeiro repórter fotográfico da cidade de São Paulo, atuou nos jornais *O Estado de São Paulo*, *Correio Paulistano* e *Jornal do Commercio* e nas revistas *A Cigarra*, *Cri-Cri*, *Vida Doméstica* entre outras. Oferecia seus trabalhos em dois endereços, na Rua São Caetano, 81, em 1923, e na Rua Santa Ephigênia, 142, em 1929. Foi contratado por diversas secretarias do estado, sobretudo a de Obras e Viação, atividade que acumulava com a de repórter fotográfico. (FERNANDES JUNIOR: 2009)

Figura1

Reprodução parcial do Mappa
Topographico do Município de São Paulo
1930 - Sara Brasil
Acervo Biblioteca FAU-USP

Legenda:

Área delimitada para pesquisa de campo

Mercado Municipal

Palácio das Indústrias

Cinemas e teatros

Parque Dom Pedro II

Igrejas

Esse conjunto de 101 fotografias foi levantado a partir de uma pesquisa de campo. A delimitação da área de interesse foi feita a partir da Planta Sara Brasil de 1930, englobando a sudeste as ruas Tabatinguera e da Mooca, rumo à direção oeste a Rua 25 de Março, passando pelas ladeiras General Carneiro e Porto Geral e fechando esse polígono os trilhos da *São Paulo Railway* em direção à Estação do Norte (figura 1).

Na área desse polígono encontram-se cinco equipamentos – o Mercado Municipal, a Igreja de São Vito Mártir, a Paróquia do Brás, a Igreja de Nossa Senhora Casaluce e a Igreja de San Gennaro – em que coletei as fotografias de antigos usuários e onde também, posteriormente, foram gravadas dez entrevistas. Essas fotografias retratam os usos do espaço da antiga Várzea do Carmo pelas camadas populares, a saber: prática de futebol amador adulto⁹ e infantil¹⁰, participação do curso carnavalesco do Brás, passeios corriqueiros pelo Parque Dom Pedro II, festas e procissões em homenagem a Nossa Senhora de Casaluce e o trabalho nas bancas do Mercado Municipal. O recorte cronológico dessa série compreende o período de 1920 a 1950. Esse recorte cronológico tardio em relação às séries “imagens de intensa circulação e exposição” e “imagens de função técnico-documental” deve-se ao fato da popularização da prática fotográfica entre as camadas menos privilegiadas paulistanas ter se realizado somente após a Revolução de 1924. Esse conflito foi intensamente registrado por fotógrafos profissionais, que passaram a vender esse material no formato de fotografias de diferentes dimensões e de cartões postais fotográficos. Os populares os compravam tanto pela curiosidade que despertavam quanto para ter uma lembrança de suas casas e locais de trabalhos. Vale lembrar que as principais regiões afetadas pelo conflito foram os bairros operário-industriais do Brás e da Mooca.

A série “imagens híbridas” é composta por trinta registros produzidos por fotógrafos profissionais. Essas imagens flutuam entre a função comercial, expositiva – nos salões de arte –, técnica-documental e até mesmo ao que poderíamos associar a uma função jornalística. A série possui dois blocos distintos, um deles constituído por 21 fotografias

9 As fotografias da prática de futebol adulto pertencem ao acervo da Fundação Energia e Saneamento. Retratam o Clube Atlético San Paulo Gas Co., fundado em maio de 1928 por iniciativa dos funcionários da *São Paulo Gas Company*.

10 A prática de futebol infantil foi encontrada em fotografias pertencentes ao Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo. Trata-se de imagens de crianças, algumas delas com o uniforme do Parque Infantil Dom Pedro II, que faziam parte do grupo da Congregação Mariana Masculina da Paróquia São José dos Matosinhos (Paróquia do Brás).

tiradas por Vincenzo Pastore¹¹ durante a década de 1910 e outro composto por nove fotografias, parte de um álbum que registra o conflito de 1924 pertencente à companhia *São Paulo Light and Power Ltd.*

Entre as fotografias de Pastore há aquelas que retratam os tipos humanos que circularam pela região da Várzea do Carmo, em que é possível observar uma série de personagens anônimos que transitavam nas ruas do entorno do Mercado. Há ainda fotografias que retratam o trânsito de canoas no Rio Tamanduateí, o fundo das casas da ladeira da Tabatinguera, com seus deques repletos de canoas, e um rebanho de ovelhas nas imediações da atual Baixa da do Glicério, área que delimita a Várzea do Carmo em direção à região sudeste da cidade.

Na publicação intitulada *São Paulo de Vincenzo Pastore*, editada pelo Instituto Moreira Salles, reitera-se a ausência de informações sobre a circulação da maior parte das fotografias de Pastore. Ricardo Mendes propõe a filiação de parte das imagens produzidas por esse fotógrafo ao movimento pictorialista, formado por fotógrafos que pretendiam aproximar suas fotografias de pinturas acadêmicas, entendidas enquanto a verdadeira arte, uma vez que exibidas nos salões. Por conta disso, valiam-se frequentemente de intervenções nos negativos de vidro, o que pode, por sua vez, explicar a circulação das fotografias do trânsito de canoas no Rio Tamanduateí, do fundo das casas da Ladeira da Tabatinguera e do rebanho de ovelhas (figura 2).

Figura 2 (SH031)

Rebanho de ovelhas
C. 1910 – Vincenzo Pastore
Acervo Instituto Moreira Salles

11 Vincenzo Pastore (1855-1918) nasceu em Casamassima, na região da Puglia, Itália. Chegou a São Paulo no ano de 1894, quando já se estabeleceu como fotógrafo profissional. Teve estúdios situados à Rua da Assembleia, 12, em fins do século XIX, e na Rua Rodrigo Silva, 12, em 1901. Para além de produzir retratos posados, sobretudo no formato *carte-de-visité*, ofereceu os serviços de produção de esmaltes para broches, autocromos e platinotipias. Mesmo morando em São Paulo manteve relações com a Itália por meio do envio de cartas e viagens constantes. Sabe-se que em 1898 manteve um ateliê na cidade de Potenza, na região da Basilicata. Em 1914, regressou à Itália organizando o estúdio *Photographia Italo-Americana- ai Due Mondi*, em Bari, na região da Puglia. Retornou no ano seguinte a São Paulo em função da Primeira Guerra Mundial, onde permaneceu até sua morte, em 1918 (MENDES: 1997 e KOSSOY: 2002).

Porém, a circulação das fotografias que retratam os transeuntes da região do Mercado permanece sem explicação, já que certamente não seriam exibidas nos tradicionais salões de arte. É improvável que esses registros sejam espontâneos, uma vez que as dimensões da máquina utilizada pelo fotógrafo e a proximidade com que os tipos humanos eram retratados não nos permite dizer que essas pessoas ignorassem a presença do fotógrafo e que por isso posassem para câmera (figura 3). Por sua vez, é de se duvidar que os retratados adquirissem essas fotografias, seja em função da condição financeira dos mesmos, seja em função de serem retratos tirados ao ar livre, sem os aparatos e figurinos próprios das fotografias de estúdio, essas sim popularizadas, inclusive entre as camadas mais simples, pelos retratos no formato *carte-de-visité*.

Figura 3 (SH018)

*Duas mulheres conversando nas proximidades do atual Pq. D. Pedro II C. 1910 – Vincenzo Pastore
Acervo Instituto Moreira Salles*

As fotografias pertencentes à *Light* são parte de um álbum de capa preta no formato de 23 centímetros de comprimento por 30,5 centímetros de altura, cuja única identificação é uma pequena etiqueta com o endereço do local em que foi adquirido: *Irmãos Spina*, Rua da Graça, 159. Esse álbum foi cuidadosamente montado com 152 positivos, colados em páginas pretas

de papel cartão e com legendas datilografadas em papel branco, também afixadas às páginas do álbum. Apenas três fotografias, no formato aproximado de 24 x 18 cm, têm a identificação da *Typographia Dyprat*. Há outras três fotografias que têm legendas que permitem uma associação direta à *Light*: “Poste a Rua Florêncio de Abreu, vítima do tiroteio”, “Cooperativa da Light & Power atingida por granadas” e “Os fios da Light & Power também soffreram”. O restante do álbum registra os diversos locais atingidos pelas balas do conflito e os incêndios, as populações dos bairros fabris em êxodo, tenentes legalistas e suas tropas, sepulturas dos revoltosos à margem do Rio Tietê e até mesmo o pátio interno de um quartel dos revoltosos, com a datação precisa do momento em que se fez a fotografia – sete de julho de 1924.

A precisão das legendas datilografadas indica o profundo conhecimento do conflito por aquele profissional que organizou o álbum a pedido da *Light*. A riqueza dos registros, tanto do lado das tropas legalistas quanto das revoltosas, indica o trânsito do fotógrafo entre os dois lados do conflito, ou, mais provavelmente que esses registros foram feitos por diferentes fotógrafos, já que os positivos têm vários formatos¹².

Interessam-nos aqui nove fotografias que registram os bombardeios causados por granadas e obuses – pequenas peças de artilharia semelhantes a morteiros compridos – nas ruas Tabatinguera, Caetano Pinto e Assumpção. Também há uma fotografia das tropas legalistas durante um exercício militar no Parque Dom Pedro II.

Sabe-se que a empresa anglo-canadense tinha o hábito de documentar suas intervenções na cidade por meio de registros fotográficos. Além disso, mantinha um grupo de funcionários encarregado de selecionar nos principais jornais da cidade as notícias que fossem ao encontro do interesse e atuação da empresa. Assim sendo, podemos entender esses registros tanto no âmbito técnico-documental como no campo jornalístico. Arrisco dizer ainda que existe certa atitude colecionista por parte de seu organizador que se vale da compra de fotografias em lojas especializadas e da numeração sequencial dos registros aos quais acrescenta legendas.

12 Essas fotografias possuem os seguintes formatos: 24 x 18 cm, 14,5 x 8,5 cm, 17x11 cm e 16,5 x 11, 5 cm.

O instrumental de análise das imagens

Para dar conta da dinâmica das imagens a partir das séries estipuladas em função da circulação fez-se necessário controlar os elementos constitutivos dos registros visuais. Para tal, recorro à metodologia organizada pelas historiadoras Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho que consiste na criação de um vocabulário controlado de descritores formais e icônicos aplicados às fotografias (CARVALHO & LIMA: 1997). Esse mecanismo permite a constatação de padrões visuais de representação da Várzea do Carmo que possibilitam a averiguação das problemáticas levantadas; além, é claro, de indicar a especificidade dos registros visuais na construção do imaginário sobre esse logradouro no período selecionado.

A escolha dos atributos que deveriam ser controlados ocorreu em função das problemáticas do trabalho. Sendo assim, entre os descritores icônicos verificam-se a tipologia urbana, a abrangência espacial da tomada fotográfica e os acidentes naturais detectados. Também me interessa sobremaneira verificar a recorrência de áreas de várzea e a infraestrutura ali instalada, esta última subdividida no controle dos processos e serviços, da presença de comunicações, de mobiliário urbano, de paisagismo e das estruturas e funções arquiteturais. No caso das cenas internas, controla-se o mobiliário desses espaços. Dentre os elementos móveis, verificam-se a questão de gênero e de idade, os personagens e os animais retratados e os meios de transportes. Nos registros em que o principal motivo fotografado é a figura humana, verificam-se a indumentária e a presença de objetos que compunham a caracterização do retratado e, no caso dos retratos carnavalescos, as fantasias mais recorrentes. Por fim, detectam-se as atividades, os eventos e a temporalidade fotografados¹³.

O controle dos descritores formais é essencial para esse trabalho. A partir da mobilização desses recursos, por vezes característicos da especificidade da prática fotográfica, agregam-se diferentes valores ao espaço da Várzea do Carmo, tais como ordenação, embelezamento, (in) salubridade, caos, progresso, modernização urbana etc.

No enquadramento dos registros fotográficos verifica-se a recorrência *do ponto de vista central, do ponto de vista diagonal, do ponto de vista ascensional, do ponto de vista*

13 Ver Anexo V.

descensional, do close, da câmera alta e da rotação de eixo. O ponto de vista é a forma geral de abordagem da cena; enquanto o ponto de vista central confere estabilidade à imagem, os demais geralmente criam uma sensação dinâmica (figura 4). A câmera alta preserva a imagem de distorções, sobretudo no caso de registros de edificações de alto gabarito, em função do posicionamento da câmera em ângulo reto com o chão, à vezes essas tomadas são feitas do alto de janelas de edificações (figura 5). A rotação de eixo desloca toda a imagem do eixo perpendicular, o que produz uma distorção de efeito dinâmico (figura 6).

Figura 4

Vista da Rua 25 de Março
1899 – Guilherme Gaensly
Acervo Fundação Energia e Saneamento

Figura 5

Edifício Guarany
1951
Álbum de família
Cedida por Natalina Chiappetta

Figura 6

Parque Infantil Dom Pedro II
1937 – B. J. Duarte
Reprodução de Imagem
FERNANDES JUNIOR, 2007, p.50
Original Museu da Cidade de SP

Entre os tipos de arranjo, forma pela qual os elementos são alocados na imagem, verificam-se o *discreto*, a *profusão*, a *atividade*, o *repouso*, o *caótico*, a *cadência*, o *rítmico* e a *sobreposição*. Por meio do arranjo é que se valorizam as qualidades formais do motivo enfocado. Enquanto os arranjos discreto e repouso conferem estabilidade ao motivo fotografado, os recurso da *atividade*, *profusão*, *caótico* e *rítmico* conferem dinamismo à imagem. O recurso da *sobreposição* é caracterizado pelo encobrimento parcial dos elementos localizados nos demais planos por aqueles do primeiro plano, que por sua vez, demonstram uma hierarquia entre os motivos fotografados e a dramatização da cena (figura 7). A *cadência* ocorre quando um elemento icônico é regularmente repetido na imagem, o que ressalta qualidades como ordenação, estabilidade e previsibilidade (figura 8). O *arranjo* rítmico vale-se da cadência e também do recurso da similitude de formas (figura 9). Por fim, o arranjo caótico mobiliza a profusão e se define pela presença intensa e desordenada de um mesmo elemento figurativo, gerando a sensação de abundância.

Figura 7
(SICE180)

Palácio das Indústrias
Década de 1930 – Ed. Theodor Preising
Cartão postal fotográfico
Coleção Aparecido Salatini

Figura 8
(SICE108)

Parque do Palácio das Indústrias
Década de 1920
Cartão postal impresso
Coleção Aparecido Salatini

Figura 9
(SICE056)

Panorama do Parque Dom Pedro II
Década de 1950 – Ed. Foto Postal Colombo
Cartão postal fotográfico
Coleção Aparecido Salatini

Entende-se por “articulação dos planos” a relação entre os elementos visuais, isto é, a maneira pela qual são ordenados na imagem. Verifica-se a articulação por meio das direções *horizontal, vertical, diagonal, centrípeta e curva*. Há ainda casos em que se recorre à *contiguidade espacial, similitude de formas* e ao *espelhamento*. O *espelhamento* implica na duplicação de determinado elemento figurativo por conta de superfícies reflexivas; no caso dos registros visuais analisados, a superfície do rio Tamanduateí e o espelho d’água do edifício do Palácio das Indústrias (figura 10). O recurso da *similitude formal* é garantido por meio da associação entre elementos figurativos dos diferentes planos que possuem formas semelhantes (figura 11). A *contiguidade espacial* implica na unificação do espaço, produzida por elementos figurativos que atravessam todos os planos da imagem e por direções pouco delineadas (figura 12).

Figura 10
(STD077)

*Palácio das Indústrias, fachada Rio
Tamanduateí, vista noturna*
1919 – Escritório Ramos de Azevedo
Acervo AHMWL

Figura 11
(STD198)

Parque Dom Pedro II
1959 – Mário Alberto Rosa
Acervo Biblioteca Mário de Andrade

Figura 12
(SICE057)

São Paulo - Brasil - Panorama
Década de 1950 – Ed. Foto Postal Colombo
Cartão Postal fotográfico
Coleção Aparecido Salatini

Os efeitos fotográficos detectados são *atividade*, *repouso (pose)*, *fragmentação*, *contraste de tom*, *contraste de escala*, *inversão de escala*, *exagero*, *difusão*, *ordenação*, *singularidade*, *frontalidade*, *contextualização urbana* e *descontextualização urbana*. É por meio do uso de efeitos que se altera ou ressalta a configuração de determinado elemento figurativo valorizado na imagem.

O *contraste de escala* intensifica as diferenças reais do tamanho dos elementos figurativos, gerando sua valorização ou uma tensão na cena fotografada. Por sua vez, a *inversão de escala* e o *exagero* – ampliação da escala de um elemento posicionado no primeiro plano levada ao extremo – conferem um contraste com maior apelo dramático em função da deformação das dimensões reais do objeto (figura 13). A aplicação desses efeitos tem inúmeros sentidos, entre eles, a supervalorização do elemento focado, a dramatização, a inversão de valores ou a complementação dos mesmos. O *contraste de tom* garante a hierarquização dos espaços, já que se diminuem os tons de cinza da fotografia, intensificando o que deve ser mais ou menos iluminado na cena (figuras 11 e 13).

A *frontalidade* é resultado da compressão do volume entre dois planos paralelos, resultando na valorização da fachada do edifício em detrimento de sua volumetria (figura 14). A *singularidade* permite identificar locais ou edifícios que merecem ser privilegiados na imagem, gerando a valorização do mesmo ou efeito metonímico. A *fragmentação* implica na perda da integridade visual do objeto fotografado. A descontextualização do objeto fragmentado pode ser sutil ou até torná-lo irreconhecível, como é o caso, por exemplo, de determinadas fotografias que registram o espelho d'água integrante da fachada do Palácio das Indústrias. Na figura 11, anteriormente reproduzida, é impossível associar esse elemento à edificação. Aqueles que não conhecem o Palácio das Indústrias poderiam pensar se tratar de uma fotografia de uma fonte isolada implantada em um jardim público.

O efeito da *atividade* é usado tanto para fotografar pessoas como meios de transporte sendo verificado por meio da pouca definição de um elemento em movimento em função do tempo de abertura do obturador da câmera. Ou ainda, pela focalização de uma atividade programada em que seus personagens estejam em movimento (figura 15). Já o *repouso* é dado pela ausência de elementos móveis ou quando estes apresentam-se de maneira estática ou posando para câmera.

A *contextualização urbana* ocorre geralmente em vistas panorâmicas e aéreas que, a partir da figuração de certos elementos, procuraram identificar um local enquanto urbano (figura 16). A *descontextualização urbana* procura o sentido contrário, geralmente pela aplicação

Figura 13 (SICE023)

O Semeador

1954 – Peter Scheier

*Fotografia do álbum São Paulo: the
fastest growing city in the world
Acervo Biblioteca Municipal Mário
Schenberg*

Figura 14
(SICE126)

Escola Normal do Braz
*Década de 1910 – Edifício
Malusardi*
Cartão postal impresso
*Coleção Aparecido
Salatini*

Figura 15
(STD152)

Parque Infantil Dom Pedro II
1937 – B. J. Duarte
Acervo Museu da Cidade de São Paulo

Figura 16
(SICE081)

São Paulo- Panorama
Década de 1930 – Ed. Foto Postal Colombo
Cartão postal fotográfico
Coleção Aparecido Salatini

de um ou mais efeitos fotográficos.

Por fim, na categoria estrutura controlam-se os atributos responsáveis pelo modo de articulação dos elementos icônicos da imagem em relação aos seus eixos perpendiculares e diagonais. São eles a *centralidade*, a *bicentralidade*, a *linha do horizonte*, o *nivelamento*, o *aguçamento* e o *formato*.

A *centralidade* ocorre quando o principal elemento da imagem está disposto no centro, sendo que o olhar humano busca naturalmente esse espaço. Dessa maneira, o objeto aí localizado é automaticamente destacado. A *bicentralidade* ocorre quando se dispõe elementos em torno de um centro não marcado, o que por sua vez destaca mais de um elemento em uma única imagem (figura 13).

O *nivelamento* implica na unificação dos planos visuais, tendendo à simetria, repetição e eliminação das diagonais (figura 12). Já o *aguçamento*, ao contrário do que ocorre no *nivelamento*, dispõe os elementos fora dos eixos habituais, desarticula os planos e reforça a obliquidade (figura 4). Enquanto o nivelamento tende à estabilização da imagem, o *aguçamento* confere dinamismo a ela. Já os formatos detectados são o retângulo horizontal, oval e retângulo vertical. Enquanto os dois primeiros conferem equilíbrio, o último gera tensão e ambiguidade.

Após a aplicação dos descritores formais e icônicos ao conjunto documental foi possível identificar, por meio do cruzamento e da recorrência de determinados descritores, os padrões visuais de representação da Várzea do Carmo no período delimitado.

O estabelecimento de padrões visuais revela-se fundamental, na medida em que indica a eficácia de uma determinada maneira de veiculação da informação pelos diferentes grupos sociais aqui contrapostos nas diferentes séries imagéticas no processo de criação de um imaginário que se pretende coletivo sobre esse logradouro. O aspecto quantitativo também é fundamental nesse estudo, uma vez que normalmente negligencia-se o estudo da recepção das imagens visuais alegando-se a ausência de documentação disponível nos arquivos.

A fotografia é, de várias maneiras, uma aquisição. Em sua forma mais simples, temos numa foto uma posse vicária de uma pessoa ou de uma coisa querida, uma posse que dá às fotos um pouco do caráter próprio dos objetos únicos. Por meio das fotos, temos também uma relação de consumidores com os eventos, tanto com os eventos que fazem parte de nossa

experiência como com aqueles que dela não fazem parte – uma distinção de tipos de experiência que tal consumo tende a turvar. Uma terceira forma de aquisição é que, mediante máquinas que criam imagens e duplicam imagens, podemos adquirir algo como informação (e não como experiência). De fato, a importância das imagens fotográficas como meio pelo qual cada vez mais eventos entram em nossa experiência é, por fim, apenas um resultado de sua eficiência para fornecer conhecimento dissociado da experiência e dela independente. [...] As fotos fazem mais do que redefinir a natureza da experiência comum (gente, coisas, fatos, tudo o que vemos – embora de forma diferente e, não raro, desatenta – com a visão natural) e acrescentar uma vasta quantidade de materiais que nunca chegamos a ver. A realidade como tal é redefinida – como uma peça para exposição, com um registro para ser examinado, como um alvo para ser vigiado. A exploração e a duplicação fotográfica do mundo fragmentam continuidades e distribuem os pedaços num dossiê interminável, propiciando dessa forma possibilidades de controle que não poderiam sequer ser sonhadas sob o anterior sistema de registro de informações: a escrita. (SONTAG: 2004, p.172-173)

Justamente em função desse potencial da fotografia de transformar algo em informação, e como aponta Susan Sontag, não raro dissociada da experiência, que contemporaneamente se associam ao espaço do Parque Dom Pedro II as noções de transitoriedade e mutabilidade. Noções que, como veremos na sequência, advém de padrões visuais recorrentes detectados durante o período aqui estudado na representação da Várzea do Carmo.

Os padrões visuais de representação da Várzea do Carmo

Aplicado o vocabulário controlado às representações visuais foi possível estabelecer quinze padrões visuais de representação da Várzea do Carmo. Percebe-se que os padrões visuais identificados modificam-se em função de duas variáveis: os agentes produtores e a temporalidade das imagens. Há padrões que surgem na esfera das “imagens de função técnico-documental” e que apenas se transferem para o âmbito das “imagens de intensa circulação e exposição” passadas várias décadas. Por sua vez, as “imagens produzidas por particulares” denotam atividades que eram organizadas na Várzea do Carmo, invisíveis nas demais séries. Há ainda padrões que são próprios de determinado período, extinguindo-se completamente em décadas posteriores, uma vez que substituídos por novos padrões que denotam mudanças nas funções atribuídas ao logradouro da Várzea do Carmo.

Dito isso, opto por apresentar os padrões visuais em três momentos em que se verifica a consolidação de estereótipos sobre a Várzea do Carmo: 1890-1910, 1920-1930 e 1940-1950, o que é realizado a partir das séries delimitadas a fim de explicitar as diferentes funções que as imagens assumem de acordo com seus agentes produtores.

Várzea do Carmo: uma paisagem a se transformar (1890-1910)

No período de 1890 a 1910 foram identificados os seguintes padrões: *mudança, paisagístico, arquitetônico, circulação urbana, diversidade, infraestrutura/serviço, retrato, mercadoria, figurista e aglomeração*. Conforme os gráficos seguintes, verifica-se que há padrões recorrentes entre os agentes produtores da esfera pública, sinalizados nas imagens técnico-documentais, e aqueles responsáveis pela produção de imagens intensamente divulgadas em periódicos, cartões postais e óleos sobre tela – *imagens de intensa circulação e exposição*.

**Padrões de Representação Técnico-Documental
Décadas de 1890-1910**

Padrões de representação- Intensa Circulação e Exposição 1890-1910

O primeiro padrão comum a ambas as séries é o *paisagístico*, representado em 23% das imagens da *série técnico-documental* e em 6% da *série de imagens de intensa circulação e exposição*. Esse padrão é constituído por vistas parciais em que predomina a representação de segmentos da natureza, no caso a Várzea do Carmo, o Rio Tamanduateí e sua arborização nativa. Em alguns desses registros aparecem elementos móveis, ainda que na maioria das vezes estes não sejam os principais motivos da imagem. Despontam entre tais elementos os tipos humanos que circulavam pela Várzea: lavadeiras, caipiras e tropeiros. Nesse padrão há um contraste de tom acentuado e os arranjos predominantes são a cadência e o discreto. Quanto à estrutura alterna-se entre a centralidade e o nivelamento, este às vezes com ligeiro aguçamento. Essas características fazem desse padrão um dos mais estáveis entre aqueles detectados nesse momento. Vale dizer que é justamente nesse período que os atributos naturais predominam no conjunto de representações visuais estudado.

Na figura 17, vemos um cartão postal produzido por Guilherme Gaensly que pertence ao padrão *paisagístico*. Nesse exemplo, vê-se que a eleição da arborização nativa enquanto principal motivo da imagem é duplamente reforçada. Seja pelos aspectos formais do registro, enquadramento e contraste de tom, como também pelo título do postal “Figueira Brava”. À sombra da enorme figueira encontra-se um tipo humano característico da São Paulo colonial/imperial: o tropeiro, secundário nessa representação. Também secundário é o casario que, juntamente com os demais elementos, reforçam aspectos de uma cidade ainda pouco urbanizada, na qual predominam as áreas de chácaras e o varzeado.

Figura 17 (SICE119)

Figueira Brava
C. 1901 –Guilherme
Gaensly
Cartão postal impresso
Acervo Aparecido
Salatini

A fotografia de autoria de Guilherme Gaensly, feita a pedido da *Light* durante o mês de maio de 1900, para registrar uma tubulação de água que corta o Rio Tamanduateí, é exemplar para verificar como a linguagem plástica utilizada no repertório das pinturas de paisagem foi transposto para o campo da fotografia, ainda que se trate de uma fotografia com uma função declaradamente técnica-documental (figura 18). As proporções que céu e terra ocupam, o posicionamento da linha do horizonte em um campo privilegiado da visão do observador para além do destaque dos atributos naturais, seja em função da área que ocupam, seja da luminosidade aplicada, são elementos que nos permitem associar esse registro às pinturas de paisagem que ganham expressão no cenário nacional em fins do século XIX, momento em que se cria um grupo de pintores engajado na observação direta da natureza, dentre os quais se contam Antônio Parreiras, García y Vasquez, Caron etc.

As fotografias técnicas-documentais e também os cartões postais do padrão *paisagístico* desse período pertencem ao primeiro momento de representação da natureza pela fotografia, identificado pela historiadora Vânia de Carvalho, como um momento em que a representação de aspectos naturais assume uma função plástica (CARVALHO: 1991).

Figura 18
(STD018)

High Water on Tamanduatehy from Paula Souza bridge
1900 – Guilherme Gaensly
Acervo Fundação Energia e Saneamento

Ainda entre as fotografias de *função técnico-documental* do *padrão paisagístico* encontram-se os registros dos alagamentos da Várzea do Carmo. Nessas fotografias privilegiam-se as linhas diagonais e o efeito da cadência pela repetição de árvores, de torres de transmissão e postes de energia elétrica enfileirados, parcialmente encobertos pelas águas do Rio Tamanduateí. Nesse primeiro momento, as enchentes são sempre representadas plasticamente, quase como resultado de um “embelezamento natural” do lugar (figura 19). Nas décadas de 1920 e 1930, as representações plásticas das enchentes permanecem. Apenas nas décadas de 1940 e 1950 é que as fotografias as retratam enquanto um problema de *saúde pública* que ocasionava transtornos aos moradores e passeantes do espaço da Várzea do Carmo, transformada no Parque Dom Pedro II.

Figura 19
(STD010)

Várzea do Carmo
C.1918 – Aurélio Becherini
Reprodução de imagem
FERNANDES JUNIOR, 2009, p.194

Outra representação do *padrão paisagístico* em que se verifica o repertório da pintura de paisagem é a fotografia de Vincenzo Pastore, pertencente à série *imagens híbridas*, intitulada “Casario e lavadeiras às margens do Rio Tamanduateí” (figura 20). Essa fotografia, datada de cerca de 1910, é semelhante a dois registros anteriores aqui analisados, tam-

bém pertencentes ao padrão *paisagístico*: o cartão postal de Guilherme Gaensly produzido em cerca de 1900, intitulado “Fundos da ladeira da Tabatinguera” (figura 21) e o óleo sobre tela de Almeida Junior, “Ponte da Tabatinguera”, datado de cerca de 1895 (figura 22).

Para além de registrar o mesmo logradouro, a ladeira da Tabatinguera beirando o Rio Tamanduateí, nos três registros mobiliza-se uma série comum de descritores formais: o ponto de vista diagonal – mais acentuado no cartão postal de Gaensly; o arranjo que indica a cadência em função da repetição regular dos telhados do casario e das escadarias; o formato horizontal retangular e o efeito da singularidade, resultante da organização dos elementos icônicos e formais na composição.

Ainda que contemporâneos, o postal de Gaensly opta por enquadrar com algum destaque as roupas estendidas à beira do Tamanduateí, em função do próprio contraste de tom da fotografia; já o óleo sobre tela de Almeida Junior suprime esse elemento característico de uma cidade ainda de hábitos coloniais por um elemento que demonstra a domesticação da natureza pela homem: a ponte sob o Rio Tamanduateí. Ao contrário do que poderíamos supor de imediato, é no óleo sobre tela que se resolve o conflito da herança colonial, ainda que se trate nitidamente da representação de uma paisagem bucólica, e não na fotografia de Guilherme Gaensly, muito menos na fotografia de Pastore, em que as roupas estendidas à beira do rio ocupam praticamente todo quadrante inferior esquerdo da imagem.

Figura 20
(SH010)

Casario e lavadeiras às margens do Rio Tamanduateí
C.1910- Vincenzo Pastore
Acervo Instituto Moreira Salles

Figura 21
(SICE137)

Fundos da Ladeira da Tabatinguera
C.1900- Guilherme Gaensly
Cartão postal impresso
Acervo Museu Paulista - USP

Figura 22
(SICE011)

Ponte da Tabatinguera
C. 1895 – Almeida Junior
Óleo sobre tela
Acervo Pinacoteca do Estado

Outro padrão comum às séries *imagens de intensa circulação e exposição e técnico-documental* é o *arquitetônico*, representado respectivamente em 1% e 19% nessas séries. Nesse período, tal padrão é caracterizado exclusivamente por cenas internas da edificação do Palácio das Indústrias, em tomadas pontuais, geralmente sob o ponto de vista diagonal. Nessas fotografias explora-se o recurso da cadência, por meio da repetição de determinado elemento *arquitetônico* constitutivo da edificação. No caso da figura 23, parte de um álbum de fotografias do escritório de arquitetura de Ramos de Azevedo, o elemento repetido é o arco, em função do efeito fotográfico do contraste de luz e sombra. Já na figura 24, integrante de uma fotorreportagem dedicada à Exposição Industrial de 1917, publicada pela revista *A Cigarra*, o elemento escolhido que denota regularidade é a arcada do pátio interno do edifício.

Figura 23 (STD109)

Palácio das Indústrias, vista da escadaria principal interna 1919- Escritório Ramos de Azevedo
Acervo Arquivo Histórico Municipal Washington Luís

Figura 24
(SICE248)

Exposição Industrial, setembro de 1917
1917 – A Cigarra
Acervo Arquivo Público do Estado de São Paulo

O Palácio das Indústrias foi a primeira edificação pública de grande porte instalada na Várzea do Carmo. Construída no período de 1911 a 1924 pelo arquiteto italiano Domiziano Rossi¹⁴, o qual fora contratado pelo escritório de arquitetura de Ramos de Azevedo. Provavelmente, esse edifício eclético, projetado para abrigar as exposições industriais da cidade de São Paulo, teve como referência o Castello Mackenzie, uma residência de luxo burguesa construída pelo arquiteto Luigi Gino Coppedè (1866-1927) em uma área montanhosa da cidade de Genova, na Itália, no período de 1893 a 1905, que possibilitava excelentes panoramas. A título de comparação dos edifícios, observe as figuras 25 e 26.

Assim como sua possível referência italiana, o Palácio das Indústrias é inspirado em construções da região da Toscana, especificamente das províncias de Florença e Siena dos séculos XIII e XIV. A estrutura de ferro de parte do edifício não é evidente, uma vez que revestida por massa e cerâmica coloridas. Os grupos escultóricos e as ameias revesti-

14 Domiziano Rossi (1865-1920) nasceu na cidade de Genova, na Itália. Associado ao Escritório de Arquitetura de Ramos de Azevedo atuou conjuntamente com outro arquiteto italiano, Cláudio Rossi, na construção do Teatro Municipal de São Paulo. Foi professor do Liceu de Artes e Ofícios durante vinte e cinco anos. Em 1908, Domiziano Rossi projetou o pavilhão do *Estado de São Paulo* na Exposição Nacional do Rio de Janeiro que ocorreu nesse mesmo ano, um exuberante edifício moldado em ferro no estilo *art nouveau* que não economizou na redondeza, nas curvas e fantasias feéricas, parecendo representar o estado paulista em expansão (BARBUY: 2006, p. 85).

das por brasões distribuídos ao longo do edifício foram construídos pelo escultor italiano Nicola Rollo¹⁵. O principal grupo escultórico do Palácio das Indústrias é um carro de boi, alegoria do progresso, que encima uma das torres do edifício.

Figura 25 | *Castello Mackenzie*
Genova, Itália

Figura 26 | *Palácio das Indústrias*
1942 – Roto Siqueira
Parque D. Pedro II, São Paulo
Cartão postal impresso
Lembrança do IV Congresso
Eucarístico
Acervo Museu Paulista-USP

15 Nicola Rollo (1889-1970) nasceu em Bari, na Itália. Em Roma, estudou na Academia de Belas Artes. Chegou a São Paulo no ano de 1913, onde teria prosseguido seus estudos no Liceu de Arte e Ofícios, instituição da qual, mais tarde, foi professor. Também foi professor da Escola de Belas Artes. Em junho de 1919, participou do concurso organizado para eleição do monumento comemorativo do centenário da independência do Brasil, ficando com o terceiro lugar, atrás de Ettore Ximenes e Luigi Brizzolara. Segundo Monteiro Lobato o projeto de Nicola Rollo era o preferido do público. Sua produção mais conhecida é formada por esculturas tumulares e três bandeirantes em bronze que compõe a escadaria do Museu Paulista.

É significativo que as fotografias do *padrão arquitetônico* desse período privilegiem o efeito fotográfico da cadência que ressalta a ordenação, a estabilidade e a previsibilidade. Essas características deveriam ser asseguradas ao espaço da Várzea do Carmo com a construção do Palácio das Indústrias, primeiro edifício público instalado nesse espaço durante o processo de saneamento e aformoseamento empreendido pelo poder público. O próprio edifício é emblemático desse processo, seja em razão de sua técnica construtiva monumental, de seus elementos arquitetônicos (sobretudo as alegorias do progresso, do comércio, da indústria, da agricultura e da pecuária), seja por sua funcionalidade.

Vale dizer que São Paulo é a primeira cidade do país a adotar uma estrutura fixa para receber exposições¹⁶. A construção do Palácio das Indústrias insere-se na onda de criação de museus comerciais e industriais que ocorria na Europa, tidos enquanto fórmulas permanentes relacionadas às exposições universais. Esse fato não deixa dúvidas sobre o novo papel que o *Estado de São Paulo* desejava assumir no cenário nacional, sua imagem de pujante centro comercial, agrícola e industrial sendo difundida pelas vitrines das exposições organizadas em seu interior e divulgada nas revistas ilustradas (BARBUY: 2006, p.85).

Mais um padrão comum às séries *imagens de intensa circulação e exposição e imagens técnica-documentais* é o *padrão circulação urbana*, com 14% de representação em ambas as séries. Esse padrão é constituído por vistas parciais diurnas em que o principal motivo fotografado é o traçado urbano, normalmente disposto no primeiro plano. Geralmente destaca-se no traçado urbano a presença dos trilhos dos bondes elétricos. Quanto ao enquadramento alterna-se o ponto de vista diagonal e a câmera alta. Sempre

16 As primeiras exposições agroindustriais começaram a ser organizadas na cidade de São Paulo no final do século XIX. Nesse período, comerciantes paulistanos também passaram a se engajar em eventos nacionais e internacionais. Em 1875, a primeira exposição provincial coube em algumas salas da Faculdade de Direito no Largo São Francisco. Essa exposição era preparatória para a Exposição Nacional do Rio de Janeiro, de 1875, e visava a Exposição Internacional da Filadélfia, de 1876. Em 1900, embora o Brasil não participasse oficialmente da Exposição Universal de Paris, o litógrafo Jules Martin organizou um álbum ilustrado para apresentar o comércio e a indústria paulistas na capital francesa. Em 1904, foi organizado no edifício n.5 do Largo São Francisco, de frente à Faculdade de Direito, uma exposição estadual de produtos, preparatória para a Exposição Internacional de Saint Louis, no mesmo ano. Em 1908, organizou-se outra exposição estadual, dessa vez preparatória para a Grande Exposição Nacional do Rio de Janeiro que ocorreria naquele mesmo ano, e já em moldes muito mais cosmopolitas do que as antigas exposições industriais. Para tanto, o engenheiro-arquiteto Hippolyto Pujol Junior, concebeu um edifício de caráter provisório, com trezentos metros de comprimento, na Avenida Tiradentes (BARBUY: 2006, p.81-83).

há a presença de elementos móveis, transeuntes e/ou veículos. Os arranjos dividem-se entre a profusão e a atividade. Quanto à estrutura utiliza-se sobretudo o aguçamento. Essas características conferem às imagens desse padrão um aspecto dinâmico e uma noção de progresso. Trata-se de qualidades desejadas em uma cidade republicana que busca se modernizar a fim de apagar as características coloniais associadas ao período monárquico- imperial (figuras 27 e 28).

Por fim, os dois últimos padrões comuns a essas duas séries são o *diversidade* e o *retrato*. O padrão *diversidade* é formado por vistas panorâmicas, em que se observam áreas de vazio urbano, isto é, regiões ocupadas pela Várzea do Carmo contrapostas às áreas edificadas, geralmente por sobrados e edificações térreas. Essas tomadas panorâmicas, enquadradas em câmera alta, indicam o crescimento horizontal da cidade. Geralmente os equipamentos fotografados contribuem para a sensação de diversificação e de expansão das atividades desenvolvidas no espaço urbano (figura 29). O padrão *retrato* é composto por vistas pontuais e parciais em que se centraliza uma edificação, geralmente pública. Na maior parte dos registros aqui analisados, trata-se do Palácio das Indústrias. Em menor número aparecem a Escola Normal do Braz¹⁷ e o Grupo Escolar do Braz¹⁸. Há ainda a representação de uma edificação particular destinada ao lazer, o Teatro Colombo¹⁹ (figura 30). Por vezes, esses registros valem-se do efeito da frontalidade a fim de ressaltar as qualidades da fachada do edifício (figura 14).

O padrão *mercadoria* ocorre apenas entre as *imagens de intensa circulação e exposição*, aliás, trata-se do padrão com maior representatividade nessa série, 68%. Esse padrão é composto por vistas pontuais do interior do Palácio das Indústrias, nas quais se retratam os mostruários organizados pelos setores comerciais e industriais por ocasião das exposições industriais de 1917 e 1918. Os enquadramentos utilizados são o ponto de vista central e o ponto de vista diagonal. Esse último é utilizado no caso de mostruários maiores e/ou que possuem uma ampla área envidraçada, ou seja, a escolha desse ponto de vista ocorre em função de uma limitação técnica da câmera e não com objetivo de conferir di-

17 Esse edifício, localizado na Avenida Celso Garcia, atualmente mantém a função escolar.

18 Atual Escola Estadual Romão Puiggari, na Avenida Rangel Pestana

19 O Teatro Colombo, principal casa de espetáculos do bairro do Brás, localizava-se no Largo da Condição. Construído em 1907, ocupou o local de um antigo mercado. No ano seguinte foi arrendado pela Companhia Cinematográfica Brasileira, de propriedade de Francisco Serrador. No Colombo eram exibidos filmes e também se realizavam óperas com tenores de importantes companhias italianas. Em 1966, ano em que já se encontrava desativado, sofreu um incêndio que apressou seu fim.

Figura 27
(SICE135)

Rua João Alfredo
Cartão postal impresso
C. 1901 – Guilherme Gaensly- Ed. Malusardi
Coleção Aparecido Salatini

Figura 28 (STD031)

**Showing track on Avenida
Rangel Pestana**
1904 – Guilherme Gaensly
Acervo Fundação Energia e
Saneamento

Figura 29
(STD231)

Várzea do Carmo e antigo Mercado

C. 1939 – Aurélio Becherini

Reprodução de fotografia

FERNANDES JUNIOR, 2009, p. 191

Original Museu da Cidade de São Paulo

Figura 30
(SICE125)

Theatro Colombo (Braz)

C. 1909 – Ed. Malusardi

Cartão postal impresso

Coleção Aparecido Salatini

namismo ao motivo fotografado. Frequentemente os proprietários das indústrias se fazem fotografar junto aos mostruários, ainda que estes últimos sobressaíam em relação à figura humana. Recorrem-se às estruturas da centralidade e do nivelamento. Geralmente não se utilizam efeitos fotográficos nesses registros (figura 31).

Deve-se ponderar a predominância desse padrão entre as *imagens de intensa circulação e exposição*, uma vez que foi constatado apenas na revista *A Cigarra*, periódico bimensal que priorizava as fotorreportagens de eventos sociais, tais como a inauguração de obras públicas, a realização de partidas de futebol, a organização de eventos beneficentes etc.

Figura 31 (SICE251)

Charutaria Carioca
1917 – *A Cigarra*
Acervo Arquivo Público
do Estado

Outro padrão característico das *imagens de intensa circulação e exposição* é o padrão *aglomeração*. Esse padrão é caracterizado pela presença maciça de tipos humanos no interior de edificações públicas, por ocasião de eventos em que estavam presentes os mais altos representantes do poder público. Em função dessas características a circulação de imagens desse tipo restringe-se aos periódicos (figura 32).

Figura 32
(SICE125)

Washington Luís, prefeito da capital, profere o discurso inaugural da Exposição Industrial de 1918
1918 – A Cigarra
Acervo Arquivo Público do Estado de São Paulo

O padrão *figurista* ocorre nesse primeiro período somente nas *imagens de intensa circulação e exposição*, em 3% do total. Nele o principal motivo fotografado é a figura humana. Trata-se aqui do registro de visitantes ilustres, isto é, representantes do poder público com suas esposas, às Exposições Industriais de 1917 e 1918. Também podemos considerar enquanto parte do padrão *figurista* as fotografias feitas por Vincenzo Pastore por volta de 1910 dos tipos humanos que circulavam no entorno do Mercado (figura 3)²⁰.

O padrão *mudança*, um dos padrões de maior expressividade entre as *imagens de função técnico-documental* – 23%, mesma porcentagem do padrão *paisagístico* – é ca-

²⁰ Como as fotografias da série *imagens híbridas* tratam-se de imagens de exceção, aparecem indicadas sem a preocupação de verificar as porcentagens dos padrões detectados nesse conjunto de trinta registros fotográficos.

racterizado pela presença de elementos figurativos que indicam processos e serviços de remodelação do espaço da Várzea do Carmo. Ainda que esse padrão denote uma atividade latente, quase sempre esse efeito não é conseguido por meio da presença de trabalhadores em serviço. Isso ocorre, diferentemente, pelo uso de linhas diagonais ou do próprio ponto de vista diagonal, que conferem dinamismo aos registros (figura 4). As características desse padrão agregam ao espaço fotografado as noções de instabilidade e de provisoriedade.

Por fim, apenas na série *imagens de função técnico-documental* verifica-se o padrão *infraestrutura/serviço*, com apenas 1%. Nesse padrão encontra-se uma tomada pontual do interior de uma subestação elétrica da *Light*. As linhas diagonais das prateleiras e da estrutura do telhado do galpão conferem dinamismo à imagem, sugerindo também uma sensação de abundância, graças à repetição de formas geométricas (figura 33).

Figura 33
(SICE125)

Main substation e. side Tamanduatehy Canal
1914 – Guilherme Gaensly
Acervo Fundação Energia e Saneamento

Os padrões *paisagístico* e *mudança*, predominantes na série *imagens de função técnico-documental* – cada qual com 23% – indicam a iminência do conflito entre natureza e sociedade que se desenvolve nas décadas seguintes no espaço da Várzea do Carmo. As significativas porcentagens dos padrões *arquitetônico* e *circulação urbana* entre as *imagens de fun-*

ção técnico-documental, respectivamente 19% e 14%, sinalizam a transformação gradual da paisagem natural da várzea do rio Tamanduateí em um artefato promovido pelo poder público, ora pela construção de equipamentos públicos monumentais, ora pela implantação de uma rede de infraestrutura urbana, que nesse primeiro momento privilegiou os serviços de transporte e de iluminação.

Essas transformações iniciais constatadas no padrão *mudança* inserem-se no pensamento sanitaria-higienista, formulado na Europa em reação aos surtos epidêmicos que devastaram as cidades nos séculos XVIII e XIX. No Brasil, essa tradição chega justamente através das relações culturais que se estabeleceram com os profissionais franceses e a partir do estreitamento das relações com a colônia inglesa, que se estabelece no país no século XIX carregando consigo seus hábitos e costumes (SALGADO: 2004). A prática do melhoramento por meio de reformas urbanas que visavam mudar a estrutura física da cidade, melhorar a circulação de ar, a iluminação e a distribuição de água, a fim de evitar a proliferação de doenças, também se firma entre nós nesse período. Vale dizer que o termo “diagnóstico”, muito utilizado pelo discurso urbanístico, surgiu a partir do entrelaçamento de teorias médicas com técnicas de engenharia em meio a esse ideário *sanitaria-higienista* (BRESCHIANI apud PEREIRA: 2004, p.79).

Também entre os padrões das *imagens de intensa circulação e exposição* encontram-se ecos desse conflito entre homem e natureza. As altas incidências dos padrões *mercadoria*, 68%, e circulação urbana, 14%, são emblemáticas do processo de transformação da sociedade paulistana da virada do século XIX para o século XX em uma sociedade capitalista de massas. Nas imagens dessa série, o padrão *paisagístico* aparece em sequência, com uma porcentagem bem inferior àquela obtida pelos padrões anteriores, apenas 6 %.

Certamente a alta incidência dos padrões *mercadoria* e circulação urbana, na série *imagens de intensa circulação e exposição*, assim como a predominância dos padrões *mudança* e *paisagístico* entre as *imagens de função técnico-documental* na representação da Várzea do Carmo no período de 1890 a 1910 demonstram a preocupação do poder público em inserir esse logradouro ainda recém-incorporado à cidade de São Paulo na lógica da modernidade. Em outras palavras, podemos dizer que as imagens criadas nesse período assumem uma função propulsora na estratégia de conversão do espaço da Várzea do Carmo pelo poder público em um espaço urbano consonante com essa nova perspectiva de mundo capitalista.

O atributo natural transformado em artefato: a consolidação dos espaços públicos do Parque Dom Pedro II (1920-1930)

Nas décadas de 1920 e 1930 foram identificados quinze padrões de representação da Várzea do Carmo: *mudança, circulação urbana, diversidade, figurista, paisagístico, infraestrutura/serviço, retrato, arquitetônico, mercadoria, aglomeração, saúde pública, coexistência, intensidade, ordenação e bélico*. Esses cinco últimos são padrões novos que não foram detectados no período anteriormente analisado.

As fotografias da série *imagens híbridas* desse período pertencem ao padrão *bélico*. Nesse padrão verificam-se vistas pontuais e parciais diurnas que registram os efeitos do conflito da Revolução de 1924. Predomina a estrutura do nivelamento, por vezes com certo aguçamento. Quanto ao enquadramento alternam-se o ponto de vista central, o ponto de vista diagonal e o *close*. Entre os efeitos utilizam-se o contraste de tom e o contraste de escala a fim de enfatizar os prejuízos materiais do confronto – ruas descalçadas transformadas em trincheiras (figura 34) e casas destruídas (figura 35). Em parte dos registros verificam-se elementos móveis: transeuntes, moradores e tropas revoltosas entrincheiradas. Emblematicamente o único morador retrato é um homem idoso, sentado à porta de sua casa na Rua Assumpção (figura 36).

Figura 34 (SH02)

*Ladeira da Tabatinguera
1924
Álbum Revolução de
1924
Acervo Fundação
Energia e Saneamento*

Figura 35
(SH07)

Efeito de granada – Rua Caetano Pinto
1924
Álbum Revolução de 1924
Acervo Fundação Energia e Saneamento

Figura 36
(SH09)

Efeito de obus – Rua Assumpção
1924
Álbum Revolução de 1924
Acervo Fundação Energia e Saneamento

Há uma exceção ao padrão *bélico* entre as fotografias da série *imagens híbridas*. Trata-se de um registro emblemático para a discussão da reapropriação do estereótipo da pintura de paisagem pela fotografia. Na fotografia 37, vêem-se as tropas legalistas de 1924 ocupando as áreas do Parque Dom Pedro II durante a prática de um exercício militar, o bi-vaque, modalidade de parada em que a tropa só dispõe de abrigos naturais, especialmente árvores.

No plano inferior da fotografia observam-se os homens da corporação em uma atitude que mistura a pose para o fotógrafo com a atividade de alimentação das tropas. Alguns posam empunhando suas armas, enquanto outros impunham colheres, tigelas, panelas e latas em que provavelmente se aquecia o alimento. Há até mesmo um soldado flagrado no momento em que colocava uma colher na boca. Certamente esse comportamento descontraído da tropa frente ao fotógrafo indica uma boa relação do mesmo com os dirigentes do grupo, uma vez que em fotografias de registros oficiais do exército dificilmente vê-se essa atitude que em nada demonstra disciplina, valor corrente nos álbuns militares. Por sua vez, no plano superior da fotografia, identifica-se, na extrema esquerda, um automóvel. Na sequência, um dos coretos do Parque D. Pedro II repleto de soldados, na parte central, as edificações da parte alta da cidade, na qual se destacam as torres do convento do Carmo e das igrejas do Colégio e da Sé e, na extrema direita, um caminho.

O enquadramento da fotografia, em que se privilegia a linha do horizonte disposta praticamente no centro da imagem e o contraste de tom acentuado entre o quadrante superior, mais claro, quase todo preenchido pelo céu e o quadrante inferior, mais escuro, preenchido em sua totalidade pelo gramado e pela vegetação do parque permitem-nos associar essa fotografia à iconografia de paisagem, consolidado pelos primeiros artistas viajantes que se encarregaram de registrar a cidade de São Paulo em diferentes suportes, entre os quais aquarelas, litografias etc. Certamente esse padrão visual de representação de paisagens, inaugurado em São Paulo com as aquarelas de Tomas Ender (figura 38), integrava a iconosfera²¹ do fotógrafo, que o recria na representação das tropas legalistas no Parque Dom Pedro II durante a Revolução de 1924.

21 O termo iconosfera surge entre os estudiosos europeus que, na década de 1950, analisavam as imagens a partir de uma perspectiva semiótica. Trata-se do conjunto de imagens de referência de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage. Dito em outras palavras, são as imagens recorrentes, emblemáticas, que se tornam ícones e integram redes de imagens.

Figura 37
(SH01)

*Parque Dom Pedro II - Tropas legais em bivaque
1924
Álbum Revolução de 1924
Acervo Fundação Energia e Saneamento*

Figura 38
(SH09)

*Vista de São Paulo tomada do convento das Carmelitas
1817 – Thomas Ender
Aquarela
Reprodução de imagem
TOLEDO, 2007, p.31*

A totalidade das fotografias da *série imagens produzidas a pedido de particulares* desse período pertence ao padrão *figurista*. É emblemática essa constatação, pois indica

que durante as décadas de 1920 e de 1930, o espaço da Várzea do Carmo, agora transformado no Parque Dom Pedro II, teve um momento de efervescência entre seus usuários. Nesse padrão, em que se privilegia a representação da figura humana, geralmente pelo ponto de vista central ou pelo *close*, verifica-se que o uso do espaço estava associado às práticas do carnaval (figura 39), do futebol e de festas, estas últimas organizadas entre as comunidades religiosas e os funcionários das empresas ali instaladas, respectivamente 71%, 16% e 11% dos eventos registrados. E não em função do próprio espaço do parque e do Palácio das Indústrias ali instalado, tal como pretendiam os representantes do poder público municipal. Vale dizer que o passeio pelo parque foi registrado em apenas uma fotografia da série de imagens produzidas a pedido de particulares nesse período. Trata-se de uma fotografia tirada por um fotógrafo ambulante, popularmente denominada de fotografia lambe-lambe, impressa em papel fotográfico produzido pela fábrica Wessel em formato de cartão postal, em que se registra um grupo de funcionários da oficina de medidores da companhia de gás posando em meio às árvores do Parque Dom Pedro II (figura 40).

Figura 39
(SP031)

Família posa no quintal de sua casa antes de partir para o curso carnavalesco do Brás
1937
Fotografia de álbum de família
Cedida por Vilma Souza Costa

Figura 40
(SP08)

Grupo de funcionários da oficina de medidores posa no Pq. D. Pedro II
Década de 1930
Fotografia lambe-lambe
Acervo Fundação Energia e Saneamento

Novamente observa-se a existência de padrões recorrentes nas imagens da série técnico-documental e intensa circulação e exposição, conforme os gráficos seguintes:

Padrões de Representação Técnico-Documental - 1920-1930

Padrões de representação Intensa Circulação e Exposição - 1920-1930

Entre as representações visuais da série *imagens de intensa circulação e exposição* predomina o padrão *mercadoria*, com 30%. Trata-se de uma porcentagem bem menor do que aquela encontrada nas décadas de 1890 a 1910, em que esse padrão estava presente em mais de 60% dos registros. Suas características icônicas e formais são idênticas àquelas detectadas anteriormente (figura 41). Esses registros referem-se a uma reportagem fotográfica da revista *A Cigarra* sobre a Exposição Industrial de 1920. As fotografias do padrão *figurista* dessa série, que correspondem a 5%, também se referem à Exposição Industrial.

Como nas décadas anteriores, fotografam-se as autoridades públicas com suas esposas. Nesse ano registra-se também o rei Alberto da Bélgica, que visitou a exposição durante sua passagem pelo país, aumentando a solenidade do evento.

Figura 41
(SICE338)

Estande da Casa Alemã
1920 – A Cigarra
Acervo Arquivo Público do Estado de São Paulo

O padrão *saúde pública* encontra-se apenas nas fotografias da série de *imagens de função técnico-documental*, trata-se do padrão com maior representatividade nessa série, 29%. A maior parte dessas fotografias foi feita a partir de um ponto de vista pontual, em pouquíssimos casos opta-se pelo ponto de vista parcial. Os enquadramentos predominantes são o ponto de vista central e o ponto de vista diagonal, este utilizado para conferir uma sensação de dinamismo aos registros de grupos de crianças exercitando-se no interior do Parque Infantil Dom Pedro II²². Em alguns registros em que se busca enfatizar o motivo

22 Os projetos de parques infantis em São Paulo foram desenvolvidos a partir da década de 1920 e institucionalizados na década de 1930, durante o governo municipal de Fábio Prado (1934-1938) por meio da implantação dos atos municipais 767 e 861. O primeiro deles, publicado no dia 9 de janeiro de 1935, cria o Serviço Municipal de Jogos e Recreios para Crianças que se chamara mais tarde *Serviço Municipal de Parques Infantis*. Já o ato 861, publicado em 30 de maio de 1935, refere-se à organização do Departamento de Cultura, gerido por Mário de Andrade. Esse Departamento torna-se responsável pela gestão e implantação dos parques infantis, instalados sempre próximos a escolas e bairros operários. Os parques infantis eram considerados instituições extra-escolares, um complemento à educação tradicional oferecida nas escolas da

retratado, opta-se pelo *close* e pela câmera alta. Os registros são sempre feitos durante o dia. As fotografias desse padrão visual demonstram-nos as duas frentes em que eram organizadas as políticas públicas para a saúde. Por um lado, registram-se os locais tidos como potenciais focos de moléstias: cortiços, pequenas fábricas, locais de intensa circulação de pessoas, como por exemplo as estações de trem da Sorocabana e da Cantareira (figura 42); por outro lado, registra-se a intervenção feita pelo poder público para sanar parte dos problemas detectados pelos registros anteriores, isto é, o Parque Infantil Dom Pedro II, espaço privilegiado para a educação sanitária dos filhos dos operários das fábricas das regiões da Mooca e do Brás (figura 43).

Figura 42
(STD244)

Resíduos da latrina jorrando pela junta do tubo
Década de 1920
Acervo Centro de Memória da Faculdade de
Saúde Pública - USP

da rede normal de ensino e tinham a função de “colaborar na obra de preservação e previsão social, contri-
buindo para educação higiênica das crianças”.

A direção geral do parque infantil ficava ao encargo de um *higienista* ou educador sanitário, auxiliado por uma comissão de técnicos formada por representantes do Serviço Sanitário do *Estado de São Paulo*, da Dire-
toria Estadual de Ensino, do Departamento Estadual de Educação Física, do Instituto de Higiene do Estado,
contando ainda com um professor de Biologia Educacional do Instituto de Educação da Universidade de São
Paulo e um representante da Associação de Assistência à Infância.

A construção do Parque Infantil Pedro II iniciou-se na curta gestão de Anhaia Mello como prefeito da capital
(1930-1931). A inauguração deste equipamento deu-se nos primeiros anos da gestão do prefeito Fábio Prado
(NIEMEYER: 2002).

Figura 43
(STD249)

Banho de chuveiro no Parque Infantil Dom Pedro II
Década de 1930 – B. J. Duarte
Acervo Centro de Memória da Faculdade de Saúde
Pública - USP

Na série de *imagens de função técnico-documental* verifica-se o padrão *arquitetônico* em 2% dos registros. Trata-se de uma porcentagem inferior àquela verificada no período anterior, em que o padrão estava presente em 19% das imagens. As características formais desse padrão permanecem, porém o motivo fotografado é outro, centrando-se na edificação do Mercado Municipal, também empreendida pelo escritório de arquitetura de Ramos de Azevedo²³. A redução das fotografias desse padrão é compreensível, uma vez que o Palácio das Indústrias, detectado anteriormente como centro das atenções, era uma edificação mais emblemática tanto do ponto de vista *arquitetônico* como simbólico para a

23 A edificação do Mercado Municipal foi projetada pelo arquiteto Felizberto Rancini (1881- 1976) que assumiu os principais projetos do escritório após o falecimento de Domeziano Rossi. Sua construção ocorreu no período de 1925 a 1933. A criação dos vitrais, dispostos em 32 painéis, ficou a cargo do artista russo Conrado Sorgenicht Filho, proprietário da Casa Conrado. Na reportagem da revista *A Cigarra* de 1918 sobre a exposição industrial há uma página inteira dedicada para comentar a participação dessa casa comercial na exposição. Na reportagem, de caráter propagandístico, elogia-se o estande do estabelecimento, ganhador de prêmios na Exposição Nacional do Rio de Janeiro de 1908 e nas exposições de Turim e Roma, ambas ocorridas em 1911. A Casa Conrado produziu os vitrais da cripta da nova edificação da catedral da Sé para além

ocupação da região da Várzea do Carmo. Já entre as *imagens de intensa circulação e exposição*, apenas 1% dos registros pertence a esse padrão. Nesse cartão postal exploram-se as formas geométricas da estrutura em ferro, estuque e vidro do telhado da plataforma da Estação Sorocabana²⁴ (figura 44).

Figura 44
(SICE159)

Estação da Sorocabana
Década de 1930 – Ed. Prugner
Cartão postal fotográfico
Coleção Aparecido Salatini

dos vitrais da catedral de Ribeirão Preto, das igrejas de Santa Cecília, da Consolação e do Brás e da igreja da Glória, no Rio de Janeiro. Além de edifícios religiosos, essa casa comercial fornecia os vitrais para os luxuosos palacetes cariocas e paulistanos.

24 A Estação Sorocabana foi projetada em 1922, pelo arquiteto Cristiano Stockler das Neves (1889-1982). Cristiano Stockler das Neves era filho de Samuel das Neves, proprietário do escritório de arquitetura que levava seu nome, o principal concorrente do escritório de Ramos de Azevedo. Formou-se no ano de 1911 no Instituto de Belas Artes da Universidade da Pensilvânia, nos Estados Unidos. Quando regressou a São Paulo tornou-se professor da Faculdade de Engenharia da Universidade Presbiteriana Mackenzie, onde, em 1915, sugeriu a criação de uma faculdade de arquitetura nos moldes da instituição norte-americana em que estudara. Dois anos depois oficializou a criação da Faculdade de Arquitetura dessa instituição, da qual se tornou diretor até o ano de 1957. A Estação Sorocabana era parte da Estrada da Sorocabana, construída em 1875, a fim de ligar as cidades de São Paulo a Sorocaba para realizar sobretudo o transporte de algodão. Em 1927, a estação de ferro Sorocabana, atual estação Júlio Prestes-Sala São Paulo, recebeu o prêmio de honra do 3º Congresso Pan-Americano de Arquitetura, realizado em Buenos Aires. Em 1930, recebeu a medalha de ouro no 4º Congresso Pan-Americano de Arquitetura, realizado no Rio de Janeiro (ANDRADE, 1991 e sítio da *Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais*, acessado em 6/11/2011).

O padrão *retrato* permanece representado na série de imagens de função técnico documental e na série de *imagens de intensa circulação e exposição*, respectivamente em 3% e 10% do total. Como no período anterior, esse padrão é composto por vistas pontuais e parciais em que se centraliza uma edificação pública, mais especificamente o Mercado Municipal e o Palácio das Indústrias. O primeiro encontra-se representado nas fotografias técnico-documentais e o segundo figura quase que na totalidade dos cartões postais da série *imagens de intensa circulação e exposição*, exceção feita ao postal abaixo reproduzido, que retrata a edificação do Mercado ainda sem a conclusão de suas cúpulas (figura 45). Ao contrário das décadas anteriores, abandona-se o efeito da frontalidade nesse padrão.

Figura 45

Mercado Municipal
 Década de 1930 – Ed. Prugner
 Cartão postal fotográfico
 Coleção Aparecido Salatini

As características do padrão *aglomeração* detectadas nesse período diferem do que convencionei enquanto atributos desse padrão nas décadas anteriores. Trata-se aqui de uma única fotografia feita pelo Escritório de Arquitetura Severo e Villares, que assume os negócios do Escritório Ramos de Azevedo, em que se registra a edificação do Mercado Municipal concluída sob o ponto de vista diagonal. Esse registro é emblemático porque, para além da valorização da fachada do edifício, enfatiza a mão de obra empregada em sua

construção. Os trabalhadores que atuaram na construção do Mercado estão dispostos ao longo de toda fachada do edifício. Em sua porta vê-se uma pirâmide humana de trabalhadores, cuja forma é semelhante à estrutura do brasão floreado no topo da fachada. A pose dos trabalhadores, o efeito da frontalidade e o ponto de vista diagonal conferem monumentalidade à obra, recém concluída (figura 46).

Figura 46
(SICE159)

Mercado Municipal
Década de 1930 - Escritório Severo e Villares
Acervo Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP

O padrão *mudança* verifica-se em 25% das *imagens de função técnico-documental* e em apenas 1% das *imagens de intensa circulação e exposição*. As características formais desse padrão mantêm-se semelhantes às aquelas detectadas nas décadas anteriores. Isto é, esse padrão continua a ser caracterizado pela presença de elementos figurativos que indiquem processos e serviços de remodelação do espaço da Várzea do Carmo. Novamente abusa-se do ponto de vista diagonal e, em alguns casos, utiliza-se o formato do retângulo vertical a fim de conferir dinamismo aos registros (figura 47). A fotografia referente à série *imagens intensa circulação e exposição* foi publicada na *Revista Light*, nº21, de outubro

de 1929. Trata-se de um registro sob o ponto de vista central, em que se vêem trabalhadores colocando os alicerces da casa de guarda e dos vestiários do novo campo do time de futebol San Paulo Gas Company, tradicional equipe formada por funcionários da empresa inglesa que nesse ano foi incorporada pela anglo-canadense *Light*²⁵.

Figura 47 (STD272)

Ladeira do Carmo – Construção do muro de arrimo e escadaria C. 1930 – Departamento de Obras e Viação Acervo AHMWL

O padrão diversidade é formado por vistas panorâmicas e aéreas, em que se observam segmentos heterogêneos do tecido urbano, ricos em tipos de edificações, estruturas de comunicação, transportes e áreas arborizadas. Nesse momento, ao contrário das décadas anteriores, não se trata de contrapor áreas de vazio urbano, isto é, da Várzea do Carmo, às edificações de baixo gabarito. Agora o atributo natural é incorporado ao urbano por meio

25 A primeira partida de futebol organizada no Brasil ocorreu no dia 14 de abril de 1895 na Várzea do Carmo, nas proximidades da Rua do Gasômetro e Santa Rosa. A disputa deu-se entre as equipes de funcionários da San Paulo Gas Company e da *São Paulo Railway*. No placar final a equipe de funcionários da fábrica de gás foi derrotada por 4 x 2 (NIERMEYER: 2002, p.50 e sítio do *Museu do Futebol*, acessado em 6/11/2011).

da construção do Parque Dom Pedro II e de seus equipamentos (figura 48). Esse padrão verifica-se em 9% das imagens técnico-documentais e em 3% das *imagens de intensa circulação e exposição*. Entre as fotografias técnicas, esse padrão predomina nos registros feitos pela *São Paulo Gas Company* de suas dependências.

Figura 48 (STD06)

Photographia aérea do Parque D. Pedro II mostrando a Fábrica de Gás e algumas dependências
1929 – Acervo Fundação Energia e Saneamento

Os padrões *infraestrutura/serviços* e *circulação urbana* estão presentes apenas entre as representações visuais da série *imagens de função técnico-documental*, respectivamente 2% e 9%. No padrão *circulação urbana* mantém-se as características formais e icônicas detectadas anteriormente. Por sua vez, no padrão *infraestrutura/serviços* predomina o ponto de vista pontual. Tratam-se de cenas externas nas quais se enfatizam as instalações e os equipamentos das companhias *Light* e *São Paulo Gas Company*. Nos registros da *Light*, privilegiam-se as formas dos equipamentos, ora por meio da repetição que transmite a sensação de riqueza e de abundância da Companhia, ora pelo *close* de um cabo de eletricidade subterrâneo que cruza o Rio Tamanduateí, símbolo da alta tecnologia empregada pela empresa (figura 49). No caso dos registros da *São Paulo Gas Company*, as tomadas fotográficas valem-se da repetição de determinado elemento icônico e do contraste de escala para enfatizar a grandeza da companhia.

Figura 49 (STD038)

Rua Paula Souza underground cable crossing over Tamanduathey Canal 1936

Acervo Fundação Energia e Saneamento

O padrão intensidade é caracterizado por vistas panorâmicas e aéreas, nas quais o traçado urbano é praticamente suprimido a fim de evidenciar o preenchimento do lote por edificações, entre as quais se destacam aquelas de alto gabarito. Explora-se com isso a ideia de abundância, importante no contexto de uma sociedade que recentemente transformara-se em uma sociedade de massas (figura 50). Esse padrão aparece apenas na série de *imagens de intensa circulação e exposição*, em 8% dos registros.

Figura 50 (SISE167)

Panorama do alto do edifício Martinelli

*Década de 1920 – Ed. Lux
Coleção Aparecido Salatini*

Outro padrão que surge apenas entre as representações visuais da série *imagens de intensa circulação e exposição*, em apenas 3%, é o padrão ordenação. Nesse padrão opta-se pelo ponto de vista diagonal e pelo arranjo rítmico para representar as fábricas do bairro do Brás, com suas chaminés, lado a lado com relação às edificações residenciais térreas. Prioriza-se a representação de uma determinada rua em que os telhados das casas e as árvores asseguram o efeito da cadência; o mesmo efeito é obtido pela repetição das chaminés e dos telhados serrilhados das fábricas. A utilização desse efeito transmite a sensação de convivência harmoniosa entre as indústrias e as residências em uma mesma área edificada (figura 51).

Figura 51 (SISE167)

Panorama do Braz
Década de 1920 – Ed. Prugner
Coleção Aparecido Salatini

No padrão *coexistência* os elementos paisagísticos do Parque Dom Pedro II aparecem em primeiro plano, emoldurando os arranha-céus da região próxima ao antigo triângulo central, dispostos no plano de fundo. Quanto ao enquadramento predomina a câmera alta, recurso que permite o retrato de edificações de alto gabarito sem distorções. É frequente nesse padrão o uso de efeitos fotográficos, característicos do movimento da fotografia moderna, tais como a inversão de escala, o contraste de tom e a fragmentação.

Porém, o impacto visual gerado por esses efeitos é atenuado pela presença de elementos niveladores, como por exemplo a estrutura de centralidade e bicentralidade, a ausência de atividade e o uso do espelhamento e da similitude formal para a articulação dos planos (figura 52). Em algumas representações visuais opta-se pela sobreposição das árvores do parque, registradas no primeiro plano, com relação aos edifícios de alto gabarito do último plano o que confere uma dramaticidade e uma tensão aos registros.

Esse padrão aparece em apenas dois registros da série de *imagens de função técnico-documental*, ambos de autoria de B. J. Duarte, realizados no ano de 1938, o que representa apenas 0,75% dos registros dessa série (figura 53). Por sua vez, na série *imagens de intensa circulação e exposição* esse padrão ocupa a terceira posição, representado em 17% do total, atrás apenas dos padrões *mercadoria* e *paisagístico*, respectivamente com 30% e 22%. Nessa série, esse padrão surge apenas no final da década de 1920, em cartões postais fotográficos em que o edifício Martinelli²⁶, primeiro arranha-céu da cidade, está representado

Figura 52 (SICE151)

Parque D. Pedro II
Década de 1930 – Ed. Prugner
Cartão postal fotográfico
Coleção Aparecido Salatini

26 O Edifício Martinelli foi projeto pelo arquiteto húngaro William Fillenger, a pedido de seu proprietário, o comerciante italiano Giuseppe Martinelli (1870-1946). Sua construção ocorreu no período de 1924 a 1934, embora em 1929 já fosse inaugurado com doze andares, momento em que abrigou um luxuoso cinema, o Cine Rosário.

A incidência considerável desse padrão é indicativa da mudança da função da Várzea do Carmo, recém-transformada no Parque Dom Pedro II, a partir da construção dos primeiros arranha-céus. Essa nova função das áreas destinadas à natureza controlada pelo homem consolida-se nas décadas de 1940 e 1950, momento em que se intensifica o processo de metropolização²⁷ da cidade.

Figura 53 (STD173)

Parque Dom Pedro II

1928- B. J. Duarte

Acervo Karmatique Imagens

Original pertencente à Biblioteca Mário de Andrade

O padrão *paisagístico* é o segundo mais representado entre as *imagens de intensa circulação e exposição*, com 22%, e o terceiro entre as *imagens de função técnico-documental*, com 12%. Esse padrão é constituído por vistas parciais e panorâmicas em que predomina a representação de segmentos da natureza, mais especificamente a vegetação do Parque Dom Pedro II e o Rio Tamanduateí canalizado (figuras 54 e 55). Raramente

²⁷ O processo de metropolização verifica-se pela incorporação de aglomerações vizinhas por meio da expansão horizontal das cidades de forma a criar um único núcleo urbano. No primeiro período de metropolização de São Paulo, 1929-1950, ocorreu inicialmente um crescimento em extensão das faixas residenciais e industriais da periferia; em seguida, uma compactação das áreas centrais em função de sua verticalização; e finalmente, a construção de uma rede rodoviária, complementando o sistema ferroviário (REIS Apud MEYER: 1991, p. 17).

aparecem elementos móveis nesses registros. Os arranjos predominantes são o discreto, a cadência, o rítmico, a sobreposição e a profusão. Essa última ocorre no caso de tomadas panorâmicas em que se valoriza a extensa área do parque coberta por árvores enfileiradas. Os arranjos discreto, cadência e rítmico demonstram a estabilidade e a ordenação da Várzea do Carmo, domesticada pelo homem em função da construção do Parque Dom Pedro II. Em alguns registros faz-se uso do espelhamento; já na maior parte dos registros a articulação dos planos é dada na direção diagonal.

Figura 54 (STD124)

Pq. Infantil Pedro II
1937 – B. J. Duarte
Acervo Museu da Cidade
de São Paulo

Figura 55 (SICE193)

Canal do Tamanduatehy
Década de 1920
Cartão postal fotográfico
Coleção Aparecido
Salatini

O uso da sobreposição para o enquadramento, assim como a aplicação recorrente de efeitos fotográficos – contraste de tom, contraste de escala e inversão de escala –, confere dramaticidade aos registros. Quanto à estrutura, esta alterna entre a bicentralidade e

o nivelamento, este às vezes com um ligeiro aguçamento. Dá-se preferência ao formato retângulo horizontal, que confere maior estabilidade às cenas.

Novamente os registros de enchentes do Rio Tamanduateí pelos fotógrafos a serviço do poder público integram esse padrão (figuras 56). Entre as imagens de intensa circulação e exposição o único registro de enchente refere-se a um cartão postal fotográfico editado por Theodor Preising na década de 1930, já sob o padrão coexistência (figura 57).

Figura 56 (STD099)

*Enchente do Rio Tamanduateí
- Parque Dom Pedro II
C. 1930
Acervo AHMWL*

Figura 57 (SICE174)

*Parque Dom Pedro II
Década de 1930 – Ed. Theodor
Preising
Cartão postal fotográfico
Coleção Aparecido Salatini*

A alta incidência do padrão *paisagístico* nesse período, tanto entre as *imagens de função técnico-documental*, quanto entre as *imagens de intensa circulação e exposição* indica-nos a concretização do processo de transformação da Várzea do Carmo de atributo

natural em artefato, o Parque Dom Pedro II. Vale dizer que é justamente nesse período entre as décadas de 1920 e 1930 que o mobiliário urbano instalado no Parque aparece em maior quantidade entre as representações visuais analisadas. Verificam-se bancos, os dois coretos distribuídos ao longo do Parque e os equipamentos para prática esportiva do Parque Infantil, tais como piscina, gangorra, balanço etc. Pode-se dizer que essas imagens assumem uma função legitimadora do poder público, enquanto responsável pela conclusão dos processos de saneamento e de aformoseamento da Várzea do Carmo.

Um desses coretos ficava no espaço popularmente denominado de Ilha dos Amores, pequena ilha localizada nas proximidades da Rua 25 de Março, no Rio Tamanduateí canalizado (figura 58). Já o outro se localizava entre a escultura do Leão em mármore de Prosper Lecourtier e o monumento de Ettore Ximenes em homenagem à Amizade Sírio-Libanesa, nas proximidades das ladeiras do Carmo e General Carneiro (figura 59)²⁸.

A presença intensa de registros do Parque Infantil Dom Pedro II entre as fotografias do padrão *saúde pública*, aquele que aparece em maior número entre as *imagens de função técnico-documental*, também indicam a consolidação da região da Várzea do Carmo enquanto um espaço público de lazer. Sabe-se que no ano de 1938 o Parque Infantil Dom Pedro II registrou uma afluência diária no período noturno de trezentos jovens trabalhadores que para lá se dirigiam em seu tempo livre em busca de lazer. Enquanto no período diurno o Parque Infantil era frequentado por crianças de três a doze anos, no período noturno recebia as demais faixas etárias, até os 21 anos; em função disso esse espaço também ficou conhecido como Clube de Menores Operários e Centro de Moças (NIERMEYER: 2002, p. 108).

Por fim, a maciça representação do padrão *figurista* na série de imagens produzidas

28 A escultura do Leão foi feita pelo artista francês Prosper Lecourtier e hoje se encontra no Parque do Ibirapuera. Lecourtier (1851-1924) nasceu em Meuse, na França. Foi aluno do escultor Emmanuel Fremiet. Recebeu medalhas por suas esculturas zoomórficas em bronze no Salão de Paris nos anos de 1879, 1880 e 1902. Na Exposição Universal de Paris de 1900 ganhou a medalha de bronze.

O Monumento em Homenagem à Amizade Sírio-Libanesa, feito em granito róseo e bronze é de autoria do italiano Ettore Ximenes. Ximenes (1855-1926) nasceu em Roma. Entre 1868 e 1871 realizou seus primeiros estudos na Academia de Belas Artes em Palermo, Itália. Ainda nesse país estudou na Academia de Belas Artes de Nápoles. Em 1919, chegou ao Brasil, onde permaneceu até sua morte. Foi o vencedor do concurso para criação do Monumento à Independência, localizado no Parque da Independência, no bairro do Ipiranga. Ainda por ocasião da comemoração do centenário da Independência do Brasil, criou o Monumento à Amizade Sírio-Libanesa, ofertado por essa comunidade comerciantes ao poder público municipal e colocado no Parque Dom Pedro II, em frente ao Palácio das Indústrias. Atualmente esse monumento encontra-se na Praça Ragueb Chohfi. Tal praça, localizada ao pé da Ladeira General Carneiro, é gradeada e seus portões estão permanentemente fechados, o que inviabiliza o acesso de passeantes e transeuntes ao monumento.

Figura 58 (SICE213)

Parque Dom Pedro II
 Década de 1920
 Cartão postal fotográfico
 Coleção Aparecido Salatini

Figura 59 (SICE168)

Parque Dom Pedro II
 Década de 1920 – Ed. Prugner
 Cartão postal fotográfico
 Coleção Aparecido Salatini

a pedido de particulares dá-nos a conhecer os usuários desse espaço que nas fotografias do padrão *paisagístico* são invisíveis. São eles moradores e trabalhadores dos bairros do Brás e da Mooca, que ocupavam a região da Várzea do Carmo em atividades sazonais, para brincar o carnaval, festejar divindades católicas ou jogar futebol em campos improvisados ou organizados, como no caso do campo do time de funcionários da San Paulo Gas Company.

A recorrência dos padrões elencados entre as imagens das séries de intensa circulação e exposição, *imagens de função técnico-documental* e imagens produzidas a pedido de particulares atestam a consolidação da região da Várzea do Carmo enquanto um espaço público privilegiado para prática do lazer seja pelos passeios pelo parque arborizado dotado de coretos e bancos, pelo uso dos equipamentos esportivos do parque infantil ou pela organização de festas e jogos populares. Mais do que registrar a transformação dessa área, a recorrência temática observada sinaliza como esses múltiplos agentes sociais consolidaram e disseminaram determinadas imagens da Várzea. O poder público criou a imagem da Várzea do Carmo enquanto um lugar melhorado, aformoseado e higienizado em função de sua transformação em um parque. Essa imagem da várzea aformoseada, construída pelo poder público, foi disseminada pelos cartões postais fotográficos, suportes materiais intensamente difundidos. Nas fotografias dos antigos usuários do parque representam-se as práticas invisíveis do espaço, ou seja, têm-se indícios dos grupos sociais que desenvolveram uma experiência concreta com esse espaço. As relações que esses diversos produtores mantêm com as imagens são distintas. Para os representantes do poder público tratava-se de consolidar uma imagem positiva da administração pública, responsável pelo saneamento desse espaço e de seus habitantes. A difusão dessa imagem pelos produtores de cartões postais e pela imprensa atesta a força política do poder público, seja no processo de construção do fato urbano, seja no campo do imaginário. Já para os antigos usuários do parque a relação que se mantêm com as fotografias da Várzea e, por conseguinte, com a imagem construída por esses suportes visuais, é a de posse vicária de uma pessoa e de um lugar queridos, a circulação dessa imagem restringe-se à esfera doméstica por meio da organização de álbuns de família e na própria memória de seus antigos habitués.

Parque Dom Pedro II: um ornamento da metrópole (1940-1950)

No período das décadas de 1940 e 1950 foram detectados treze padrões de representação da Várzea do Carmo, transformada no Parque Dom Pedro II: *diversidade, mudança, paisagístico, coexistência, circulação urbana, infraestrutura/serviços, intensidade, retrato, saúde pública, arquitetônico, aglomeração, figurista e mercadoria*.

Há padrões recorrentes entre as representações visuais das séries *imagens de intensa circulação e exposição*, *imagens de função técnico-documental* e imagens produzidas a pedido de particulares, conforme gráficos seguintes:

**Padrões de Representação- Técnico-documental
Décadas de 1940-1950**

Padrões de Representação Intensa Circulação e Exposição- 1940-1950

Nota-se nesse período a migração de padrões de representações que nas décadas anteriores eram exclusividade de determinadas séries para outras séries. E até mesmo a ausência desses padrões nas séries que os originaram.

Esse é o caso do padrão *saúde pública*, que surge no primeiro período aqui analisado, décadas de 1890 a 1910, entre as *imagens de função técnico-documental*. Nas décadas seguintes, 1920 a 1930, torna-se o padrão mais representado entre as fotografias técnico-documentais; já no período entre as décadas de 1940 e 1950 desaparece completamente das representações dessa série.

Nesse último momento, o padrão *saúde pública* surge apenas na série *imagens de intensa circulação e exposição*, em fotografias publicadas em periódicos que retratam as enchentes da região da antiga Várzea do Carmo. Trata-se aqui do primeiro e único momento em que as enchentes, sob as lentes dos fotógrafos da imprensa paulistana, são enquadradas de modo a denunciar os transtornos e prejuízos que geravam à população. O título das reportagens reforça os aspectos icônicos e formais das fotografias, demonstrando que as enchentes estavam longe de serem vistas como um embelezamento esporádico da cidade. Exemplo desse novo tratamento é a figura 60, retirada de uma fotorreportagem publicada pelo jornal *A Gazeta*, no dia 16 de fevereiro de 1940, intitulada “A Violência do Temporal causou estragos na Capital”, em que se registram automóveis, caminhões, moradores e crianças em meio a Rua Caetano Pinto alagada.

Outro exemplo em que se verifica a migração de padrões entre as séries ocorre na representação do padrão *mercadoria*, anteriormente detectado exaustivamente apenas entre as fotografias da série de *imagens de intensa circulação e exposição*. Nas décadas fi-

Figura 60 (SICE237)

Uma casa da Rua Caetano Pinto quase veio abaixo com a violência do temporal

Fevereiro de 1940 – A Gazeta

Acervo Fundação Energia e Saneamento

nais aqui estudadas, esse padrão verifica-se apenas entre as fotografias da série de imagens produzidas a pedido de particulares, com 18% do total desses registros. Essas fotografias são vistas parciais e pontuais feitas pela família Valler, descendente de imigrantes alemães, proprietária do Parque Shanghai²⁹, para registrar as instalações e brinquedos do parque de diversões, localizado no Parque Dom Pedro II (figura 61). Nos registros utilizam-se o ponto de vista central, o ponto de vista diagonal e a câmera alta para enfocar os brinquedos do parque. Geralmente nessas fotografias não são representados os usuários das atrações. Como nos períodos anteriores, verifica-se a alternância entre as estruturas da centralidade e do nivelamento nesse padrão.

29 Atualmente o Parque Shanghai mantém apenas um pequeno parque de diversões localizado ao pé da Igreja da Penha, na cidade do Rio de Janeiro, ainda gerido pelos descendentes dessa família que o criou em novembro de 1919, a fim de integrar uma Exposição no Rio de Janeiro.

Essa rede de parques de diversões foi a pioneira nesse tipo de empreendimento no país, tendo montado unidades em Porto Alegre, para celebrar o Centenário da Revolução Farroupilha, em Brasília, por ocasião da inauguração da capital federal, além das unidades fixas nas cidades de São Paulo, no Parque Dom Pedro II e no Rio de Janeiro, na Quinta da Boa Vista, em São Cristóvão, posteriormente transferida para Penha (sítio do Parque Shanghai, acessado em 6/11/2011).

Figura 61 (SP095)

Pista dos carrinhos de bate-bate – Parque Shanghai
Década de 1940
Acervo Karmatique Imagens

Nas décadas de 1940 e 1950 verifica-se um ligeiro declínio, de 10% para 7%, na ocorrência do padrão *retrato* na série *imagens de intensa circulação e exposição* em relação ao que se verifica no período de 1920 a 1930. As características formais e icônicas desses registros se mantêm e, curiosamente, em todos se verifica a presença de elementos móveis: transeuntes ou automóveis estacionados em frente aos prédios do Palácio das Indústrias, do Mercado Municipal e da Estação do Norte.

Entre as fotografias produzidas a pedido de particulares esse padrão surge em 6% dos registros e, ao contrário do que se verificou nas representações visuais do padrão *retrato* nas demais séries, em alguns casos opta-se pela fragmentação do edifício retratado (figura 62).

O padrão *arquitetônico* subsiste apenas na série *imagens de intensa circulação e exposição*, em somente 2% dos registros. Para as décadas de 1940 e de 1950, inclui enquanto parte desse padrão as fotografias de maquetes de edificações projetadas para ocupar a Várzea do Carmo, publicadas nas reportagens dos periódicos (figura 63).

Figura 62 SP035)

Palácio das Indústrias

1951

Álbum de família

Cedida por Natalina Chiappetta

Figura 63 (SICE245)

*Maquete do futuro edifício da
Secretaria da Fazenda*

Novembro de 1940 – *Diário de
São Paulo*

*Acervo Fundação Energia e
Saneamento*

O padrão *aglomeração* é representado nas séries *imagens de intensa circulação e exposição* e imagens produzidas a pedido de particulares, com respectivamente 1% e 3%. Mantêm-se as características desse padrão detectadas anteriormente, isto é, a representação de multidões em espaços internos por ocasião de uma solenidade pública. Aqui se tratam de fotografias que registram a inauguração dos novos balcões frigoríficos das bancas de carne do Mercado Central pelo prefeito Adhemar de Barros, em 1948. A fotografia abaixo reproduzida foi cedida pela informante Yvone Martinez, a moça que corta a fita no centro do registro (figura 64). Yvone Martinez, atualmente uma das mammas da festa de San Gennaro, é filha de um comerciante espanhol, antigo proprietário de uma banca de carne no Mercado Municipal. Para nossa informante a fotografia tem uma função afetiva, enquanto o jornal *A Voz de Portugal* publicou-a com o objetivo de exaltar a firma Fernandes, Machado e Companhia, empresa de descendentes portugueses autorizada pela Organização Municipal de Carnes S.A. a produzir os novos balcões “modernos” e “higiénicos” do Mercado.

Figura 64 (SP029)

Inauguração dos balcões frigoríficos das bancas de carne e derivados no Mercado Municipal
Dezembro de 1948
Fotografia cedida por Yvone Martinez

O padrão *infraestrutura/serviços* mantém uma pequena porcentagem, 3%, entre as fotografias da série *imagens de função técnico-documental*. Trata-se de uma única fotografia no formato retângulo vertical em que se registra o trabalho de manutenção de um cabo de alta tensão elétrica subterrâneo da *Light*. Esse formato e a repetição de linhas diagonais e verticais conferem dinamismo ao registro (figura 65).

Figura 65 (STD045)

***R. Paula Souza Canal
Tamanduatehy Pipeline across
the canal (88 KV und. Cable)
1948
Acervo Fundação Energia e
Saneamento***

O padrão *circulação urbana* mantém as características detectadas nas décadas anteriores. Nas décadas de 1940 e de 1950 torna a aparecer entre as fotografias da série *imagens de intensa circulação e exposição*, representado em 8% do total (figura 66). Vale lembrar que esse padrão é o segundo mais representado nos registros dessa série nas décadas de 1890 a 1910, mas nas décadas de 1920 e 1930 está ausente. Nesse momento, entre as representações da série *imagens de função técnico-documental*, tem uma pequena redução em relação às décadas de 1920 e 1930, passando de 9% para 7%.

Figura 66 (SICE018)

*Reprodução de imagem do álbum
São Paulo: álbum de fotografia
em cores*

1954 – Peter Karfeld
Biblioteca do AHMWL

O padrão diversidade está presente nesse período nas *imagens de função técnico-documental* e nas *imagens de intensa circulação e exposição*, respectivamente com 28% e 2%. Entre as fotografias técnico-documentais é o padrão mais representado. Nesses registros de vistas panorâmicas contrapõem-se as áreas do Parque Dom Pedro II às áreas construídas, nas quais predominam os arranha-céus. A utilização do enquadramento da câmera alta e o contraste acentuado entre as áreas do parque, mais escuras, com as áreas edificadas, mais claras, intensificam as ideias de especialização e de diversificação do espaço urbano (figura 67).

O padrão intensidade é o segundo mais representado entre os registros visuais da série *imagens de intensa circulação e exposição*, única série em que figura nesse período, em 13% dos registros (figura 68). As características icônicas e formais desse padrão permanecem as mesmas que foram detectadas para as décadas de 1920 e 1930, momento em que esse padrão surge pela primeira vez em cartões postais fotográficos.

Figura 67 (STD165)

Parque Dom Pedro II

1940 – Sebastião Assis Ferreira

Original pertencente à Biblioteca Mário de Andrade

Acervo Karmatique Imagens

Figura 68 (SICE052)

São Paulo – Panorama Central

Década de 1950 – Ed. Foto Postal Colombo

Cartão postal fotográfico

Coleção Aparecido Salatini

O padrão *mudança* aparece em 24% das fotografias da série de *imagens de função técnico-documental* e em apenas 3% das fotografias da série *imagens de intensa circulação e exposição*. As características desse padrão permanecem as mesmas que foram detectadas nas décadas anteriores. Entre as representações das *imagens de intensa circulação e exposição* ocorre apenas nos periódicos, suporte que noticia as demolições de antigas edificações da Várzea do Carmo (figura 69).

Figura 69 (SICE233)

Aspecto das demolições na área destinada à construção do Paço Municipal de S. Paulo

Janeiro de 1940 – O Estado de São Paulo

Acervo Fundação Energia e Saneamento

O padrão *figurista* surge apenas entre as fotografias da série *imagens produzidas a pedido de particulares*. Esses registros, em que se prioriza a figura humana representam mais de 60% das fotografias dessa série. Nesse período a temática do trabalho aparece, ora nas bancas do Mercado Municipal, ora no parque de diversões, em 33% dos eventos registrados (figura 70). Vale dizer que nas décadas de 1920 e de 1930 a totalidade dos registros estava associada ao lazer.

Entre as atividades de lazer detectadas nas décadas de 1940 e 1950 aparecem o passeio pelo Parque Dom Pedro II, o brincar nas atrações do parque de diversões, a prática do

futebol no campo da Companhia de Gás, as festas entre funcionários da Companhia de Gás e o carnaval, respectivamente representados em 33%, 23%, 3%, 1,6% e 1,6% dos eventos identificados. Por fim, há registros de solenidades públicas, 4,6%. Enquadro dentro da categoria “solenidades públicas” a inauguração das bancas de carne do Mercado Municipal, outrora mencionada, e uma campanha organizada pelos proprietários das bancas do Mercado para arrecadação de pacotes de banha com o objetivo de doá-los aos primeiros pracinhas brasileiros enviados à Itália durante a Segunda Guerra Mundial (figura 71).

Figura 70 (SP016)

*Bar do Mané – Mercado Municipal
Década de 1940
Fotografia cedida pelo
Bar do Mané*

Figura 71 (SP065)

*Campanha para arrecadação de banha para os pracinhas durante a 2ª Guerra Mundial
1944 – Foto Studio Cosceli
Fotografia cedida pela banca Il Giardino*

O padrão *paisagístico* é representado na série *imagens de função técnico-documental* e na série *imagens de intensa circulação e exposição*, com respectivamente 24% e 8%. Tal como ocorrera nas décadas de 1920 e 1930, esse padrão é caracterizado pelo destaque dado aos segmentos da natureza, no caso, a arborização do Parque Dom Pedro II e o Canal do Tamanduateí. Apenas nas fotografias da série de *imagens de função técnico-documental* verifica-se o uso de vistas panorâmicas e de uma única vista pontual em que se retrata a escultura do *Semeador*³⁰, já nas representações da série intensa circulação e exposição encontram-se apenas vistas parciais.

Os arranjos predominantes são o discreto, a cadência, o rítmico e a sobreposição. Apenas em uma fotografia de um álbum comemorativo do IV Centenário da fundação da Cidade de São Paulo vê-se um usuário do parque, um rapaz lendo um livro, sentado em baixo de uma árvore. Na legenda compara-se o Parque Dom Pedro II ao Hydepark de Londres (figura 72).

O uso recorrente de efeitos fotográficos – contraste de tom, contraste de escala, inversão de escala e exagero – confere dramaticidade aos registros desse padrão. Quanto à estrutura, alterna-se entre a centralidade, a bicentralidade, o aguçamento e o nivelamento, este às vezes com ligeiro aguçamento. Ao contrário das décadas de 1920 e de 1930 em que se dava preferência ao formato retângulo horizontal, agora o formato predominante é o retângulo vertical que aparece em mais de 60% desses registros.

Por fim, o padrão *coexistência* aparece representado em todas as séries: intensa circulação e exposição, com 53%, técnico-documental, com 14% e particulares, com 8%. Como nas décadas de 1920 e 1930, momento em que esse padrão surge pela primeira vez, os elementos paisagísticos do Parque Dom Pedro II, dispostos no primeiro plano, emolduram os arranha-céus do planalto, no último plano. O enquadramento predominante é a câmera alta, utilizada para evitar distorções na representação de edificações de alto gabarito. Os efeitos fotográficos do contraste de tom, contraste de escala, inversão de escala e exagero são frequentes (figura 73). Nesse padrão, o único monumento do Parque Dom Pedro II representado é a escultura do *Semeador*, sendo seu formato vertical sempre contrastado com os arranha-céus da parte central da cidade (figura 74).

30 Este bronze, de autoria de Caetano Fracarolli (1911-1987), foi a última escultura colocada no Parque Dom Pedro II, na década de 1940, na região da atual Praça São Vito. O bronze representa um agricultor semeando a terra, por isso também ficou conhecido como Monumento ao Trabalho. Atualmente essa escultura localiza-se na Praça Apecatu, na zona oeste da cidade. Entre as obras mais conhecida desse escultor estão o Relógio Solar, da Praça do Relógio, na Cidade Universitária e o mármore Mãe, localizado na Praça Buenos Aires. Esse último venceu um concurso sobre o tema realizado no ano de 1964.

Figura 72 (SICE031)

*Reprodução de imagem
do álbum Eis São Paulo
1954
Biblioteca AHMWL*

Figura 73 (SICE101)

*Assembleia Legislativa
Década de 1950 – Ed. Foto Labor
Cartão postal fotográfico
Coleção Aparecido Salatini*

Figura 74 (SP043)

Semeador em contraste com os arranha-céus

Década de 1940

Álbum de família

Foto cedida por Natalina Chiappetta

A alta incidência do padrão *coexistência* entre as *imagens de intensa circulação e exposição*, o surgimento desse padrão entre as imagens produzidas por particulares, a predominância do formato retângulo vertical e o abuso dos efeitos fotográficos entre os registros do padrão *paisagístico* nas séries *imagens de função técnico-documental* e *imagens de intensa circulação e exposição* indicam uma tensão latente entre homem e natureza, típica das sociedades capitalistas de massa. Nas décadas de 1940 e de 1950 prevalece a imagem do Parque Dom Pedro II enquanto um espaço ornamental, isto é, como um ornamento da recém-estruturada metrópole paulistana, simbolizada pelos arranha-céus.

A função decorativa que cabe ao parque público na sociedade paulistana disseminada por essas representações visuais, dá-nos indícios do cenário que se delineia a partir desse momento para esse logradouro, que duas décadas antes havia se consolidado como um espaço público de lazer, tanto na imagem disseminada pelo poder público, como na aquela produzida por seus usuários. A partir da década de 1950, momento em que se inicia o processo de metropolização da cidade, a área do Parque Dom Pedro II passa a ser lentamente desestruturada para dar lugar às vias de transportes, última etapa desse processo de

especialização do fato urbano³¹.

Para o poder público, a quem cabe o papel de planejar a cidade, a opção pela intensificação do processo de diversificação e de especialização estava dada. Basta lembrarmos que nas décadas de 1940 e 1950 o padrão de representação visual predominante do Parque Dom Pedro II na série *imagens de função técnico-documental* é o diversidade, justamente aquele que carrega esses significados.

Nesse sentido é emblemática uma reportagem publicada no mês de março de 1940 no jornal *Folha da Noite*, com o título “Quase esquecido o mais bello jardim de São Paulo”. Nessa reportagem, de caráter denunciativo, cobra-se do poder público um cuidado maior para com esse espaço, que na concepção do jornalista era um lugar privilegiado para a prática de atividades culturais e de lazer ao ar livre. Nas fotografias dessa reportagem, o padrão predominante é o paisagístico, evidenciando-se o mobiliário do parque, o coreto da Ilha dos Amores e aquele disposto em frente ao monumento em homenagem à Amizade Sírio-Libanesa (figura 75). Vale dizer que esses elementos estão praticamente ausentes das representações visuais desse período.

Figura 75 (SICE238-241)

Vários Aspectos do Parque D. Pedro II
Março de 1940 – *Folha da Noite*
Acervo Fundação Energia e Saneamento

31 Nos primeiros anos da década de 1950, as obras do Perímetro de Irradiação não estavam totalmente concluídas, mas já se cogitava a construção de um perímetro mais abrangente e a complementação do sistema de avenidas radiais com a criação de um eixo leste-oeste que começaria na Praça João Mendes e se estenderia para leste, paralelamente à estrada de ferro Central do Brasil, ocupando áreas do Parque Dom Pedro II. Essa proposta constava das recomendações feitas no relatório preparado por Robert Moses, urbanista americano contratado pelo prefeito Lineu Prestes, em 1950.

Entre as fotografias produzidas a pedido de particulares o espaço do Parque Dom Pedro II, além de ser lembrado pelas atividades de lazer, passa a ser associado ao trabalho, como nas fotografias do interior do mercado, e ao consumo, como nas fotografias do Parque Shanghai.

As características das representações visuais do Parque Dom Pedro II nas décadas de 1940 e 1950 sinalizam a consolidação do processo de transformação das ruas em espaços privilegiados para circulação de automóveis, de transeuntes, em última instância, de *mercadorias*. Na sociedade paulistana que se delineia nesse período têm-se indícios do processo de substituição dos espaços públicos gratuitos de lazer por espaços privados. No caso, o Parque Dom Pedro II pelo parque de diversões privado, Parque Shanghai, e os cinemas, locais em que o lazer se transforma em produto comercializado.

Capítulo II.

***De Paisagem Pitoresca* para ser vista a Parque de onde se descortina uma bela vista: o atributo natural se transforma em artefato**

Nesse capítulo opta-se por investigar o papel ativo das representações visuais e textuais que têm como elemento estruturador da escrita o visual – isto é, as crônicas e os artigos de periódicos – na construção de sentidos sobre o espaço da Várzea do Carmo. Os óleos sobre tela, as crônicas e obras de memorialistas da cidade, as revistas, os jornais, os cartões postais e os álbuns comemorativos da cidade são os suportes materiais mobilizados para criação e reforço de estereótipos¹ positivos e negativos sobre esse logradouro.

Explora-se de que maneira a condição dos produtores de discursos influencia nas diversas conotações das narrativas e imagens construídas. Apresenta-se, assim, a série “imagens de intensa circulação e exposição” para discutir parte do imaginário criado sobre a Várzea do Carmo e sua dinâmica em função de duas variáveis: os produtores das representações visuais e o tempo.

Ao longo do período aqui elegido, as décadas de 1890 a 1950, as visões construídas sobre o espaço da Várzea do Carmo foram muitas e por vezes contraditórias, ainda que produzidas contemporaneamente. A característica geomorfológica e a localização geográfica desse espaço certamente são os principais motores das divergências entre os discursos produzidos a seu respeito.

Durante o período entre os séculos XVI e XVIII esse atributo natural foi escolhido para ocupação dos primeiros colonos europeus que aqui chegaram por questões de racionalidade e de sobrevivência: suas áreas alagadiças eram apropriadas para a pastagem de animais e a proximidade com o Rio Tamanduateí era providencial tanto por questões de alimentação, abastecimento e transporte como para a defesa das populações iniciais alojadas no topo do Planalto de Piratininga.

Essa conotação positiva do espaço da Várzea do Carmo modifica-se durante o século XIX, momento em que repercute no cenário nacional o amplo debate ocorrido na medicina e urbanística francesa sobre a influência das áreas alagadiças na saúde dos

1 O termo “estereótipo” é aqui empregado no sentido etimológico primário da palavra, de origem grega, composta por “stereos” e “typos”, que pode ser traduzida enquanto “impressão sólida”, isto é, enquanto um “tipo consolidado”, um padrão criado para dar conta da compreensão de uma determinada realidade. Sendo assim, fala-se em “estereótipos positivos e negativos”. Não se trata aqui de associar esse termo a um sentido negativo, quase que caricatural do objeto representado, no caso, o espaço da Várzea do Carmo. Mas sim, de empregá-lo no sentido de uma imagem que se convencionou enquanto um padrão de representação desse logradouro durante determinado período por certos grupos sociais.

habitantes de suas proximidades². Durante a Primeira República, são somadas a essa discussão as propostas sanitaristas e as políticas de embelezamento da cidade, organizadas a partir da promulgação dos *Códigos de Posturas Municipais*.

Muitas das ideias concebidas durante o século XIX concretizam-se em intervenções na Várzea do Carmo apenas nas décadas de 1920 e de 1930, quando esse logradouro consolida-se enquanto um parque público. Porém, já na década de 1930, com a difusão das ideias contidas no *Plano de Avenidas* discute-se a transformação de parte desse território para abrigar o sistema de avenidas perimetrais e radiais³, projeto que começa a tomar forma apenas na década de 1950.

Essas discussões sobre o planejamento das áreas da Várzea do Carmo, que se superpõem e se modificam, ocorrem simultaneamente à criação de estereótipos positivos e negativos sobre esse logradouro por meio das imagens construídas, textualmente ou visualmente.

Início apresentando as imagens da Várzea do Carmo construídas pelos cronistas e por aqueles que se manifestavam nos periódicos, espaços discursivos pioneiros na criação de um imaginário sobre esse lugar. Na sequência, exploro a visibilidade das imagens desse logradouro nos óleos sobre tela, nos cartões postais e nas fotografias de álbuns comemorativos do IV Centenário da cidade de São Paulo. Esses suportes visuais tanto apresentam discursos consonantes com os detectados nos registros escritos, como também são responsáveis pela difusão de novas imagens.

2 Pierre Patte (1723-1814), arquiteto, escritor e gravador francês, é considerado um dos pioneiros das teorias dos melhoramentos. Para esse arquiteto, a localização da cidade no território deveria se pautar em critérios de salubridade do lugar e acessibilidade em relação às rotas comerciais (SALGADO & BUENO: 2003). A proximidade de um rio permitiria uma melhor circulação do ar e da água na cidade, se levados em conta os cuidados com os miasmas – processo de fermentação de substâncias vegetais e animais, sobretudo em áreas pantanosas que emanavam substâncias pútridas no ar. A teoria miasmática foi organizada, em fins do século XVIII, por um médico francês, Vicq d'Azir, influenciando tratados urbanísticos na Europa e também no Rio de Janeiro. No cenário nacional, podem-se destacar os tratados escritos pelo físico-mor Manoel Vieira da Silva, profissional responsável pelo saneamento da cidade em que se estabeleceu a corte, e por José Joaquim de Santa Ana, capitão do Real Corpo de Engenheiros e Architetos do Rio de Janeiro, para o enxugo da cidade do Rio de Janeiro, respectivamente nos anos de 1808 e 1815 (SALGADO: 2004)

3 Em 1930 tornou-se pública a primeira versão do *Plano de Avenidas* (1924-1930), elaborado pelos engenheiros Ulhoa Cintra e Francisco Prestes Maia. Essa versão continha uma série de propostas de intervenção na área do Parque Dom Pedro II, tais como: alargamento do sistema viário nos três eixos correspondentes aos antigos aterros (da Mooca ou Tabatinguera, do Carmo e do Gasômetro) e sua transformação em amplas avenidas radiais: alargamento de todo sistema viário perimetral ao parque e intervenção nas duas praças semicirculares que ligavam o parque à Ladeira General Carneiro (KLIASS: 1993, p.129).

As visões da Várzea do Carmo entre os cronistas e os memorialistas da cidade

Os discursos produzidos sobre a região da Várzea do Carmo no século XIX são contraditórios. De um lado, nos relatos proferidos pelos viajantes, encontram-se elogios às planícies alagadiças da várzea, de outro, nas observações feitas por moradores, a várzea é apresentada enquanto um matagal, foco de origem de incômodos, moléstias e mortalidade.

Em 1819 o botânico francês Auguste de Saint-Hilaire⁴ encantou-se com os aspectos naturais da parte baixa da cidade e com a irregularidade de sua paisagem. A descrição do viajante está repleta de elementos que aludem ao campo da visualidade, característica dessa forma de narrativa. Cabe aqui citar um trecho de seu relato em que descreve a região da Várzea do Carmo (grifos meus):

Das janelas do palácio que dão para os campos descortina-se uma vista maravilhosa, a da planície que já descrevi. Abaixo da cidade vê-se o Tamanduateí, que vai coleando por uma campina semi-alagada (novembro), no fim da qual se estendem os pastos pontilhados de tufo de árvores baixas. À esquerda, do lado do noroeste, o horizonte é limitado pelas serras de Jaraguá, que descrevem um semicírculo. À direita a planície se estende a perder de vista, sendo cortada pela estrada do Rio de Janeiro, que é margeada de chácaras. Animais pastam espalhados pela campina, e a paisagem ainda se torna mais animada com as tropas de burros que chegam e saem da cidade e com a presença de numerosas mulheres lavando roupa à beira do córrego. À direita da estrada algumas velhas araucárias chamam a nossa atenção. Admiramos seu talhe gigantesco e principalmente os seus galhos que, nascendo em planos diferentes, se elevam à semelhança de castiçais e terminam todos no mesmo ponto, formando uma copa perfeitamente regular. Grupos de esguias palmeiras contrastam com a rigidez dessas coníferas

⁴ Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853), natural de Orleans, na França, viajou para o Brasil a fim de colher material para seus estudos de botânica. No período de 1816 a 1822 percorreu as províncias do centro e do sul do país, sobre as quais deixou uma extensa descrição em seus relatos de viagem.

por suas longas folhas flexíveis, que pendem de seus troncos e são agitadas pelo vento. O verde é talvez mais belo, mais matizado do que os dos campos da Europa no começo da primavera e, segundo me afirmaram, conservam o seu viço praticamente o ano todo. (SAINT-HILAIRE: 1976)

Na perspectiva do viajante, a Várzea do Carmo é apresentada como uma paisagem. A própria maneira pela qual Saint-Hilaire organiza sua fala remete-nos ao sistema perspectico, elaborado a partir das ideias do espelho de Brunelleschi e da janela de Alberti, sistematizado por este último em um tratado sobre a pintura (figura 1)⁵. A descrição do espaço da Várzea do Carmo faz-se a partir das janelas do Palácio do Governo e a organização dos elementos descritos dá-se a partir da divisão do espaço observado em quadrantes (esquerdo, direito, superior e inferior), delimitados em função da demarcação da linha do horizonte. Também nesse relato têm-se a preocupação com as noções de plano e ponto de fuga, concepções oriundas dessa forma de organização da visão, amplamente difundida entre os pintores europeus no século XVII (EDGERTON: 2006). Nesse relato, em que predomina a descrição da natureza exuberante, pululam poucos personagens, as tropas de burros que chegam e saem da cidade e as mulheres lavando roupa à beira do córrego, elementos que tornam a paisagem ainda mais pitoresca.

Figura 1

Janela de Alberti

Reprodução de imagem

*EDGERTON: 2006,
p.162*

5 O arquiteto, escultor e engenheiro italiano Filippo Brunelleschi (1377-1446) sistematizou, por volta de 1425, as regras geométricas da reflexão ótica em um espelho quando criou um pequeno painel no Batistério Florentino. Por sua vez, o também italiano Leon Battista Alberti (1046-1472), codificou os princípios da perspectiva de Brunelleschi no Tratado de Pintura, substituindo o espelho por uma janela gradeada, redirecionando o propósito da arte da perspectiva, cujo intuito não era mais a revelação da ordem divina refletida na terra, mas sim a de uma realidade física, mais secular, vista diretamente em sua relação com a ordem moral humana (EDGERTON: 2006, p.151).

Os adjetivos utilizados para descrever a Várzea do Carmo (“maravilhosa”, “animada”, “bela” etc.) dão-nos indícios da posição do observador frente ao objeto observado. O distanciamento do viajante, tanto natural quanto ocasional, isto é, natural porque é estrangeiro, não reside na cidade de São Paulo, e ocasional porque se encontra em uma posição privilegiada de observador, torna-o um *voyer*⁶, alguém que se coloca à distância, que vê a cidade do alto e que por isso pode desfrutar dos gozos resultantes de sua observação, uma vez que é estranho aos seus comportamentos e problemas do dia-a-dia. Saint-Hilaire descreve a paisagem da Várzea do Carmo, ora do alto de uma janela do Palácio, localizado no Planalto de Piratininga, ora do alto de uma das janelas do Convento das Carmelitas.

Já Antonio Vellozo de Oliveira, morador da cidade⁷, em um trecho de sua memória escrita em 1822, argumentava:

É preciso que a sã política faça pouco a pouco desaparecer esta origem de incômodos, moléstias e mortalidade; por exemplo, a Várzea do Carmo, inferior à cidade, cobrindo-se das águas do Tamanduateí, que podiam segundo penso correr livremente para o Tietê, com nevoeiros importunos, umidades, defluxos e reumatismo: os seus habitantes desfrutariam a mais perfeita saúde. (OLIVEIRA Apud BRUNO:1954, p.349-350)

Os pastos brejosos, que nos dizeres de Saint-Hilaire, contribuíam para quebra da monotonia da paisagem da Várzea do Carmo⁸ eram os mesmos aos quais Antonio Vellozo de Oliveira atribuía os infortúnios causados à saúde dos habitantes da colina em função da umidade. De um lado, o discurso originado da apreciação do pitoresco⁹, do outro, o repleto de aspectos celebrados pelas teorias miasmáticas largamente divulgadas no país durante o século XIX.

Essa dualidade entre os discursos sobre a Várzea proferidos por viajantes e moradores prossegue ao longo do século XIX. Recupero agora um pequeno trecho em que

6 O termo *voyer* aqui utilizado refere-se ao conceito proposto por Michel de Certeau (CERTEAU: 1996, p. 170-171).

7 Antonio Rodrigues Vellozo de Oliveira (1750-1824) nasceu em São Paulo e se formou em direito pela Universidade de Coimbra, cursando também a Faculdade de Filosofia. De volta ao Brasil foi chanceler da Relação do Maranhão, desembargador do Paço, deputado da Mesa de Consciência e Ordens, juiz conservador da nação britânica e deputado à Constituinte em 1822.

8 Ver Anexo III.

9 Para saber mais sobre a influência da estética pitoresca no discurso dos viajantes ver Cláudia Damasceno Fonseca (FONSECA: 2008).

Bernardo Guimarães¹⁰, natural de Ouro Preto, Minas Gerais, estudante da Academia de Direito de São Paulo, descreveu a região, em meados do século XIX, em seu romance autobiográfico intitulado *Rosaura, a enjeitada* (grifos meus):

As *janelas* da sala de jantar, onde se dava o colóquio, abriam-se para as extensas vargens alagadiças cortadas pelo Tamanduateí, que separam a cidade propriamente dita do arrebalde de São Brás. Essas vargens banhadas então por um brando luar formavam outro deserto, mas vasto e aprazível, e pelas janelas abertas os estudantes podiam expandir as vistas e aspirar as auras frescas e balsâmicas que se elevavam do vargado. Há nada mais risonho e pitoresco do que esses vargedos do Tietê, que no tempo das águas se convertem em labirinto de lagoas e canais, no seio dos quais emergem ilhas cobertas de verdejantes balsas com suas casinhas meio sumidas entre moitas [...] que vasta e formosa perspectiva nos oferece esse bairro, *visto do terraço* do convento do Carmo! [...] é a mais deliciosa e encantadora que se pode imaginar. A capela de São Brás com seu campanário branco, e aquelas casas dispersas pela planície exalam como um perfume idílico, que enleva a imaginação. (GUIMARÃES Apud BRUNO:1981, p.64).

Assim como Saint-Hilaire, Bernardo Guimarães também descreve a paisagem da várzea vista do alto, ora da janela de uma casa localizada no Planalto de Piratininga, ora do terraço do Convento do Carmo. Sua narrativa também está repleta de aspectos visuais que retratam a Várzea do Carmo como uma paisagem, uma bela vista para ser admirada de longe, do alto. O ato de observar a várzea para Bernardo Guimarães é revelador de uma experiência sensorial em que não só o sentido da visão é mobilizado, mas também o olfato. Novamente, a experiência do estrangeiro, agora nacional-mineiro, é a de um *voyer*. Seu envolvimento com a cidade dá-se no terreno idílico, tal como é por ele descrito, da imaginação.

Por sua vez, Francisco de Assis Vieira Bueno¹¹, ao relatar suas memórias sobre a Várzea do Carmo no período de 1830 a 1840, não lhe atribui aspectos positivos. Pelo con-

10 Bernardo Guimarães (1825-1884) nasceu em Ouro Preto. Estudou em meados do século XIX na Academia de Direito de São Paulo. De 1869 a 1883 publicou uma série de romances que lhe asseguraram posição de relevo na história literária do Brasil.

11 Francisco de Assis Vieira Bueno (1816-1908) nasceu na cidade de São Paulo, onde se tornou advogado, em 1841, pela Academia de Direito. Foi comerciante e diretor do Banco do Brasil.

trário, a várzea é descrita como um matagal povoado por sapos e cobras:

As noites eram, pois, trevosas, quando havia lua acontecendo algumas vezes pisar-se em sapos que, ocultos durante o dia nos quintais, de noite vinham para rua tratar da vida, saindo pelos canos de esgoto de águas pluviais. Miríades desses batráquios povoavam o Anhangabaú e do outro lado o Tamanduateí e os charcos de suas várzeas, e quem nas noites de calor estacionasse nas pontes do Lorena, do Acu e do Carmo ouvia sua tristonha e variegada orquestra, não sem encanto para quem é propenso à melancolia. Era, pois, natural que eles invadissem a povoação. O mesmo se dava também com as cobras, pela contiguidade de alguns matagais. Estava coberto de capoeira todo o terreno compreendido entre o Tamanduateí e a Tabatinguera, pertencente à chácara de Assis Lorena, filho do governador Bernardo José de Lorena, cujo título nobiliárquico, Conde de Sarzedas, é hoje o nome de uma rua, quarteirão modernamente edificado no terreno da mencionada chácara. Da ponte do Carmo para baixo, toda margem esquerda do Tamanduateí era também um matagal. [...] Parte da população era, pois, obrigada a recorrer ao Tamanduateí e, nas três ladeiras do Porto Geral, do Carmo e do Fonseca, que a ele conduziam, estavam sempre a transitar as escravas com seus potes na cabeça, que elas punham sobre a rodilha e equilibravam com agilidade. (BUENO Apud BRUNO: 1981, p.51)

Para Francisco de Assis Vieira Bueno, nascido na cidade de São Paulo, a experiência com a várzea é a de um morador, um caminhante, que não a admira do alto da colina, mas que circula, caminha pelo espaço, e que nessa condição convive com os infortúnios e inconvenientes advindos do andar pelos matagais. Pisa-senos sapos e nas cobras que aí se escondem, uma vez que a Várzea representa o limite entre o rural e o urbano.

Nesse trecho da memória de Vieira Bueno verifica-se o consumo, pelo autor, de gravuras européias produzidas por viajantes: as ladeiras que ligam a Várzea do Carmo à colina central são descritas tal qual uma gravura de Jean Baptiste Debret em que se vêem escravos com seus potes na cabeça (figura 2). Ainda nesse pequeno trecho é possível identificar a tensão entre civilização e natureza, urbano e rural, representados respectivamente pela Rua Conde de Sarzedas, “quarteirão modernamente edificado” e pelo Rio Tamanduateí e o charco de suas várzeas, habitados por sapos que “invadiam a população”. A

mobilização do corpo para o trabalho, nesse caso, as escravas com potes na cabeça, mostra também uma indefinição entre espaço urbano e rural, entre público e privado. Tudo em oposição ao corpo dignificado do homem burguês que circulava pela rua.

Figura 2

Vendeurs de lait et de capim
1835 – Litografia de Thierry Frères
Original de Jean Baptiste Debret
Coleção Brasileira- USP

Nas crônicas escritas sobre a Várzea do Carmo na virada do século XIX para o século XX verificam-se as tentativas empreendidas pelo poder público para urbanização desse logradouro. Esses novos espaços criados pelo poder público (Ilha dos Amores, Mercado Municipal etc.) conviviam com espaços antigos que demonstram a persistência da indefinição entre rural e urbano, colonial-imperial e republicano, público e privado. Nesse sentido é emblemática a crônica escrita por Afonso Schmidt, da qual transcrevo um pequeno trecho:

Aquêles respeitáveis conversadores [negociantes da redondeza, altos funcionários da administração, lentes da Faculdade, cônegos da Sé e até mesmo o Sr. Presidente da Província] tinham um costume que punha a pulga-atrás-da-orelha-arrebitada do beatério. À boca da noite, à hora de fechar o es-

tabelecimento [...], deixavam a loja e, acompanhados por outros cavalheiros que a eles se juntavam, caminhavam para os barrancos do Carmo. Desciam a ladeira do Palácio, em direção à várzea, e iam sentar-se nas muralhas da ponte do Mercado, sobre o Tamanduateí. Então, tomando o fresco, reatavam a conversa, uma conversa interminável, para desespero das mulheres que, vestidos sungados, saía de baeta pela cabeça, por causa dos mosquitos, lavavam roupa no rio. Ao vê-los, no seu mirante, elas recolhiam a roupa que coroava no capinzal, faziam trouxas, botavam-nas na cabeça e, pelas trindades se punham a caminho de casa. E, passando pela ponte, fechavam a carranca para os ilustres curiosos... (SCHIMIDT: 1954, p.113)

Nesse primeiro trecho verifica-se a permanência de uma prática colonial-imperial, a lavagem de roupas nos rios. Há ainda um agravante nesse episódio, os cavalheiros da cidade, por vezes até o mais alto símbolo do novo regime republicano, o presidente da província, reuniam-se na rua para conversar e observar as lavadeiras. Certamente esse hábito, que causava espanto às beatas, não condizia com as novas políticas urbanas que se esforçavam para transformar o espaço da rua em um local de trânsito de pessoas e de veículos. Paralelamente aos *Códigos de Postura* que coíbiam a prática de lavar roupas nos rios e estendê-las nas pontes ou janelas das casas, criam-se novos espaços públicos de convivência para os cavalheiros, os jardins e parques. A construção da Ilha dos Amores, em um braço do Tamanduateí, deu-se nesse processo de definição entre o espaço público e privado. E como vemos no trecho transcrito a seguir, também parte da crônica de Afonso Schmidt, buscou disciplinar o hábito dos cavalheiros descrito anteriormente:

Com o tempo, a ilha formada por dois braços do Tamanduateí, foi ajardinada, arborizada, recebeu um coreto e estátuas. Portanto, o passeio se tornou ainda mais atraente. Entre outros estabelecimentos comerciais, surgiu uma confeitaria, de propriedade do pai dos jornalistas Joaquim e Jaime Morse. [...] Ainda hoje há quem se lembre da Ilha dos Amôres. Assim, se dermos crédito às crônicas da época, foi aquela ponte do Mercado a humilde precursora dos chás, das casas de modas, das confeitarias chics e das grandes livrarias, onde a gente se reúne para discutir as maluquices do próximo, quando o próximo está distante. (SCHIMIDT: 1954, p.621)

A partir da década de 1910 e sobretudo em meados da década de 1920 constata-

-se nas crônicas a predominância dos italianos entre os personagens que circulavam pela região da Várzea do Carmo. Em 1927, Antônio de Alcântara Machado publica uma série de contos no livro intitulado *Brás, Bexiga e Barra Funda*, definido pelo autor como uma crônica de costumes. Nos contos dedicados ao bairro do Brás, os italianos são os principais personagens. Entre as práticas relatadas que tinham lugar na Várzea do Carmo destacam-se as partidas de futebol na rua, a reunião em quitandas e barbearias e as reuniões em frente à rua, isto é, a distribuição de cadeiras ao longo do passeio público no final da tarde para conversar e tomar à fresca¹².

Por fim, nas crônicas de meados da década de 1950 verificam-se as transformações do Parque Dom Pedro II detectadas nos padrões visuais desse período, analisadas no capítulo anterior. Transcrevo a seguir parte de uma crônica de Jorge Americano em que se critica a condição dos parques públicos paulistanos, entre os quais o Parque Dom Pedro II:

É estranho como São Paulo não tem parques no perímetro urbano.

Os únicos são o Parque D. Pedro II, que separa o Brás do Centro, o Ibirapuera e o parque fronteiro ao Museu Ipiranga. Mas nenhum deles é lugar de descanso. Os bancos são poucos, muito distantes uns dos outros e não há o recurso de sentar ou deitar na grama, porque é proibido. A população pobre não tem onde repousar ao ar livre nos domingos. [...] O Parque D. Pedro II é invadido pelo mato e cortado por automóveis por todos os ângulos. No Ipiranga, cuidado à moda de Versalhes, condena-se o passeante a ficar de pé tomando sol. Ambos são pequenos, incômodos e cheiram a gasolina e óleo queimado, invadindo os pulmões de poeira e atenazando os ouvidos com ruídos de motor. (AMERICANO: 1963, p.60)

Nesse trecho verifica-se a tensão latente entre homem e natureza, ainda que se trate daquela planejada pelo homem, os parques urbanos. O número reduzido de bancos nos parques dá-nos indícios de que não se tratam mais de lugares para estar. Nesse período prevalece a função da circulação de pessoas e de produtos, sendo o automóvel seu principal ícone. É nesse cenário, descrito por Jorge Americano e delineado pelas representações visuais anteriormente analisadas, que subsiste o Parque Dom Pedro II enquanto um ornamento da metrópole.

12 Sobre as práticas no bairro do Brás ver os contos: Gaetaninho, Lisetta e Nacionalidade.

A Várzea do Carmo na Imprensa Paulistana

A imprensa paulistana foi primordial na disseminação e na consolidação da imagem da Várzea do Carmo enquanto um local predestinado a transformações urbanísticas, constantemente em manutenção. Nas primeiras décadas aqui estudadas a construção de um estereótipo negativo em função da condição natural desse logradouro deu-se textualmente a partir da publicação de longas crônicas escritas pelos editores dos jornais que clamavam por seu saneamento e aformoseamento. Exceção feita à revista ilustrada *A Cigarra*, entre as notícias pesquisadas nos jornais verificou-se o uso frequente de fotografias sobre esse logradouro apenas nas décadas de 1940 e 1950. As fotografias dessas décadas finais elegiam como tema as demolições e as áreas da cidade que se modificariam para construção de avenidas e de prédios públicos, as ruas que passavam por obras de pavimentação, os espaços que se julgavam abandonados pelas políticas públicas, as enchentes e as maquetes de novas edificações públicas. Novamente tratava-se de um espaço que deveria ser transformado, agora para assegurar a circulação de pessoas, automóveis e mercadorias.

Durante a virada do século XIX para o século XX e na primeira década deste século, a imprensa foi o espaço privilegiado para discussão dos projetos de melhoramentos para a Várzea do Carmo. Nela manifestavam-se para além dos editores dos jornais, os capitalistas e as empresas responsáveis pelas transformações urbanas, representantes do poder público e os moradores da cidade. Esses últimos tinham espaço na seção intitulada *faits divers*¹³, que publicava notas sobre o cotidiano da cidade, aceitando a publicação de cartas e de queixas dos leitores sobre problemas pontuais. Nas décadas de 1940 e de 1950 a imprensa também foi um campo importante para o debate urbanístico. Porém nessas décadas a discussão polarizava-se entre os editores dos jornais e os técnicos dessa disciplina, engenheiros e arquitetos. Nesse momento a imprensa assume a posição de informar e formar os leitores sobre os questionamentos do urbanismo, campo profissional e área de conhecimento que se consolida no período de 1930 a 1950, em função do trabalho das universidades (LEME: 1999)¹⁴.

13 A seção *faits divers* era típica dos jornais franceses

14 O levantamento das notícias sobre a Várzea do Carmo foi feito no acervo de periódicos do Arquivo do *Estado de São Paulo* e sobretudo nos clippings de notícias da *Light*, sob a guarda da Fundação Energia e Saneamento. Elegeram-se alguns anos-chave para a pesquisa com base em uma cronologia organizada em

Foram analisadas cerca de 220 notícias sobre a região da Várzea do Carmo publicadas nos jornais *O Estado de São Paulo*, *Correio Paulistano*, *Diário de São Paulo*, *Diário Popular*, *Diário da Noite*, *Diário do Braz*, *A Gazeta de São Paulo*, *A Platea*, *Commercio de São Paulo*, *Folha da Manhã*, *Folha da Tarde*, *Folha da Noite*, *Fanfulla*, *A Voz de Portugal* e na revista *A Cigarra*. Para dar conta da análise dessas notícias e também a fim de estabelecer relações com os padrões visuais de representação da Várzea do Carmo, objetos do capítulo anterior, organizo as notícias em temáticas conforme os gráficos seguintes. Novamente levam-se em conta três períodos, cada qual com características distintas, que, por sua vez, geram estereótipos diversos sobre esse logradouro.

função dos principais acontecimentos na região da Várzea do Carmo (Anexo II). No período das décadas de 1920 e de 1930 encontrou-se um número reduzido de notícias nos clippings da empresa anglo-canadense, provavelmente em função de seu envolvimento nos conflitos ocorridos na cidade nesse período: Revolução de 1924 e Revolução de 1932. Em função disso, as considerações feitas sobre essas décadas não nos permitem identificar um padrão preciso de representação da Várzea do Carmo pela imprensa.

No período de 1890 a 1910 a temática predominante na discussão sobre a Várzea do Carmo é a questão dos melhoramentos, com 29%. Manifestavam-se sobre esse assunto não só representantes de instâncias públicas, mas também empresas particulares que prestavam serviços ao Estado, moradores, comerciantes e caminhanes¹⁵.

Mais da metade das notícias sobre essa temática, 60%, configura-se como queixas relativas aos problemas ocasionados pela condição natural da Várzea, aos usos dados ao espaço por seus habitantes e aos serviços prestados pela empresa anglo-canadense *Light and Power Company* na região e em seu entorno. O restante das notícias sobre o tema “melhoramentos” divide-se em propostas de intervenções que visavam o embelezamento e o saneamento da Várzea, 21%, iniciativas do poder público para coerção daqueles que descumprissem os códigos de posturas públicas nessa área, 7%¹⁶, informes sobre iniciativas pontuais tomadas pelo poder público que visavam resolver os problemas relatados nas queixas de moradores, comerciantes e caminhanes, 7% e agradecimentos dos moradores e comerciantes aos representantes do poder público pelos melhoramentos concluídos, 5%.

As queixas dirigidas ao poder público versavam sobre dois assuntos: os problemas resultantes da condição natural da Várzea, 60%, e a existência de habitações “pouco higiênicas” neste espaço e seu entorno, 8%. Já as queixas direcionadas à Light, 32%, criticavam pontualmente a prestação dos serviços de iluminação e transporte nessa região. Os principais problemas associados à condição natural da Várzea do

15 Considerei como caminhanes aqueles que circulavam pela região, ainda que apenas para cruzá-la a fim de alcançar as demais áreas da cidade. Os editores e jornalistas foram considerados enquanto parte desse grupo.

16 Tratava-se da aplicação de multas àqueles que jogassem lixo nas vias públicas e não construíssem passeios públicos em frente às suas casas.

Carmo eram: inundação de ruas e casas em função das cheias constantes do rio Tamaquateí, ameaça de ruína de pontes sobre este rio e seus córregos, acúmulo de lama, lixo e entulho nas ruas após as cheias do rio, exalação de maus odores por conta da estagnação de águas pluviais e, nos períodos de seca, acúmulo de poeira vermelha nas ruas e casas comerciais.

O teor das queixas relativas à condição geográfica da Várzea era diferente de acordo com seu reclamante. Isto é, eram pontuais quando feitas por moradores e comerciantes; já quando feitas pelos editores dos jornais, sobretudo pelo editores de *A Província de São Paulo e Correio Paulistano*, elencavam inúmeros problemas observados na região para, na seqüência, cobrar das autoridades competentes uma série de melhoramentos.

As propostas que visavam a implantação de novos melhoramentos na Várzea do Carmo foram elaboradas sobretudo pelo poder público e empresas particulares a seu serviço¹⁷, mais de 50% dos casos. Na seqüência, figuram as propostas elaboradas pelos jornalistas do *Correio Paulistano*, 22% e por um leitor do jornal *O Estado de São Paulo*¹⁸ e pela empresa de automóveis de aluguel J.A. Fernandes¹⁹, ambos com 11%.

Dentre as propostas elaboradas pelo poder público destacam-se os planos idealizados por Samuel das Neves e Victor da Silva Freire, ambos publicados nas páginas do *Correio Paulistano* no ano de 1911²⁰.

A proposta elaborada pelos editores do *Correio Paulistano* visava o aformoseamento e o saneamento da Várzea do Carmo por meio da adequação desse espaço e, consequentemente, de seus moradores às práticas defendidas pelo recém-criado regime republicano. Vale dizer que esse periódico tornou-se o órgão oficial do pensamento e da ação do Partido Republicano Paulista, após o advento da República.

No ano de 1890 ocorreu, nas páginas do *Correio Paulistano* e *O Estado de São Paulo*, um intenso debate sobre o uso que seria dado à extensa região da Várzea do Carmo. O motor dessa discussão foi o indeferimento pela Intendência Municipal de um pedido

17 No caso, a diretoria da Light que comunica a instalação de novas linhas de bonde na região da Várzea, em nota publicada no mês de maio de 1911, no jornal *Correio Paulistano*.

18 A proposta feita pelo leitor é pontual, a construção de um novo fórum na região entre as ruas do Carmo e Tabatinguera que possuíam “feio” aspecto. A indicação é assinada sob o pseudônimo SIVIS.

19 Esta empresa propõe a criação de novas linhas de carros de alugueis a fim de atender a demanda por transporte que só os bondes da Light não supriam.

20 Retomar introdução para verificar as propostas desses planos.

feito por um grupo capitalista particular, em janeiro de 1889, para alienação de terrenos dessa região que seriam aterrados e loteados. Esse pedido havia sido aprovado pela Câmara Municipal, dissolvida em janeiro daquele ano²¹.

As propostas elaboradas pelos editores do *Correio Paulistano* para a Várzea do Carmo devem ser entendidas enquanto parte desse debate. Seus editores defendiam a construção de um parque público para os operários das fábricas da região do Brás a fim de integrar não só esse logradouro à cidade, mas também os imigrantes, principais habitantes dessa região. Esse parque para além de ser uma concentração de área verde²², próxima ao núcleo central da cidade, seria dotado de uma série de equipamentos com função pedagógica e sanitária. Transcrevo a seguir um artigo publicado em janeiro de 1890, em que se defende a implantação de três tipos de estabelecimentos de higiene na Várzea do Carmo: piscinas, lavanderias e ginásios.

A solicitude de uma administração bem orientada, que vise a satisfazer todas as necessidades dos habitantes e provê-los dos vários bens que a vida civilizada e o progresso dos costumes têm compreendido no domínio do estritamente necessário, encontra em S. Paulo vasto campo em que empregar a sua atividade, com glória para si e proveito para comuna.

Entre as medidas que mais devem recomendar à estima dos cidadãos, e cuja adoção será relevante serviço prestado principalmente à classe dos menos favorecidos pela fortuna, estão estes três gêneros de estabelecimentos de higiene: as piscinas, as lavanderias, os ginásios.

A criação de um estabelecimento público com este tríplice destino é uma das maiores necessidades desta capital, onde o banho é privilégio dos ricos, e a roupa se lava dentro de casa e se enxuga nas janelas, quando não em

21 No dia 13 de janeiro de 1890 foi dissolvida a Câmara Municipal Paulistana. O ato assinado pelo presidente do estado, Prudente de Moraes Barros, determinou a substituição da antiga administração, composta por 13 vereadores, por um Conselho de Intendência com nove membros nomeados pelo presidente. As funções administrativas do Conselho de Intendência eram muito semelhantes às da antiga Câmara. Tal mudança foi um reflexo na instância municipal da instabilidade verificada no governo estadual e federal, que ainda estavam em busca de um modelo político-administrativo que substituísse a estrutura imperial. Ver *Guia do Arquivo Municipal Washington Luís*. São Paulo: DPH, 2007, p. 29-30.

22 Em artigo publicado em fevereiro desse ano defendia-se a transformação da Várzea do Carmo em um parque público a exemplo dos parques de Paris, Londres e Nova York. Alegava-se o benefício da arboricultura, prática que consistia na manutenção e no plantio de árvores. Essa prática, segundo o jornal, traria os seguintes benefícios: moderar a temperatura, fixar a poeira das ruas, atuar como drenos verticais, o que, por conseguinte configura-se como uma estratégia de desinfecção e produção de oxigênio. Por fim, destaca-se a função ornamental.

plena via pública, onde quer que passe um curso d'água, exposta a pessoa que lava tanto ao sol quanto à chuva. Compreende-se que de semelhante estado de coisas só males podem resultar.

Com efeito, ninguém ignora que o asseio do corpo e do fato são as primeiras condições da saúde pessoal, e, pelo que diz respeito aos banhos, especialmente aos banhos frios, todo o mundo sabe que eles só exercem influência tonificante das mais úteis, como constituem, pela natação, exercício dos mais úteis e saudáveis, a que ninguém deverá ser estranho.

Assim sendo, já se vê que propiciar o gozo de semelhante melhoramento às classes pobres, pelo mais baixo preço ou mesmo gratuitamente, é contribuir poderosamente para as condições de seu bem estar físico e da salubridade pública; subindo de ponto as vantagens de um estabelecimento desta ordem se lhe for anexada uma lavanderia modelo. [...]

A nossa capital felizmente possui elementos que sobremodo facilitam a instalação de um estabelecimento público com o tríplice fim a que nos temos referido.

Atravessada pelo Tamanduatehy, que coleia ao sapé da colina, onde assenta a parte central da cidade, com extensa área de terrenos desocupados e que se prestam perfeitamente ao fim em questão, aos quais os que demoram em frente à Rua do Hospício, entre este estabelecimento e o aterro que conduz ao Braz, são de ver que não falta a S. Paulo nem local e nem água corrente e abundante para semelhante estabelecimento.

Em vista de tais circunstâncias e exatamente quando em nossa sociedade tudo se reconstrói, e vai sulcando leito profundo e largo a corrente das idéias novas, parece que o ensejo não pode ser melhor para se lembrar o que mais de perto convém ao bem estar e saúde dos cidadãos.

É que não se faz a felicidade de um povo só reformando-lhe as leis e as instituições políticas. Tais reformas serão incompletas; falhos serão todos os projetos de melhoramentos, enquanto o grande edifício das instituições pátrias não assentar sobre a terra firme da boa e sã educação popular.

Os equipamentos propostos, além do caráter sanitarista, possuíam uma função pedagógica, uma vez que substituiriam antigos hábitos e costumes associados ao período

colonial-imperial, como eram, por exemplo, a prática de lavar roupas no Rio Tamanduateí e estendê-las para secar na Várzea do Carmo, em plena via pública e o banhar-se nu nos rios, esta última prática intensamente coibida pelas autoridades desde o último quartel do século XIX (BRUNO: 1954, p.1217). A maneira pela qual o artigo é escrito deixa transparecer o ideal republicano – a educação, dos corpos e das mentes, é o componente fundamental para a reformulação do regime político e, nesse caso específico, para o êxito dos melhoramentos urbanos. Tratava-se aqui de educar e incorporar as populações imigrantes brancas ao projeto republicano, pelo qual se buscava definir o urbano, em última instância, o espaço público.

Os pedidos de concessão de terrenos públicos para fins industriais foram feitos sobretudo pela empresa Light, 75%. O restante destes pedidos, 25%, refere-se a uma nota expedida pelo Secretário da Agricultura autorizando o uso das águas do Rio Tamanduateí pela *Companhia Paulista de Aniagens*²³, para fins industriais. Já o uso da Várzea do Carmo para fins comerciais foi detectado em uma série de artigos encomendados a um grupo de juristas e técnicos sanitaristas pelos capitalistas envolvidos no debate da alienação das terras da Várzea do Carmo. Esses artigos buscavam comprovar não só a legalidade dessa iniciativa, mas também o seu benefício para a população paulistana. Juntos, os pedidos para a concessão de terrenos da Várzea para fins industriais e comerciais totalizam 24% das notícias coletadas, a segunda maior porcentagem entre as temáticas detectadas nesse primeiro período.

A temática “casos de polícia”, 22% do total analisado, refere-se às mortes e aos acidentes em função do atropelamento e/ou queda de bondes, automóveis e carroças, as brigas e agressões por conta do serviço de bondes, aos desentendimentos no interior de estabelecimentos comerciais e nas ruas, aos furtos de casas comerciais da região, aos assassinatos e aos suicídios. Vale dizer que, quando mencionada alguma informação sobre o perfil dos envolvidos nesses casos, 30% eram estrangeiros²⁴, 22% crianças e 15% pretos e pardos.

Sobre essa temática recupero, na sequência, parte de um relatório organizado pelo 5º delegado de Polícia do Brás, Francklin Piza, referente aos desastres ocorridos em sua circunscrição no ano de 1910, publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em janeiro de 1911.

²³ Companhia criada em 1889 e sediada na Rua Flórida. Seu proprietário era Antonio Álvares Penteado. (TORRES: 1969, p.164).

²⁴ Os estrangeiros mencionados eram italianos e portugueses, estes em menor proporção.

Todos nós sabemos que nas variadas espécies de serviços que há nas fábricas, todos encontram trabalho adequado à sua idade, aptidão e temperamento; há serviços para todos, desde os menores de 12 anos até os velhos já quase decrepitos. Nessas condições, conhecida a ambição da colônia italiana, cujos membros se esforçam com sua operosidade para produzir o máximo com o menor dispêndio, todos os membros da família correm ao trabalho, ficando em casa, apenas, os menores, ainda incapazes de produzir, incapazes consequentemente de se regerem e de se governarem. É sabido ainda que, pela falta de casas de operários, casas de aluguel barato, o sistema adotado e muito comum, é o das habitações coletivas, chamadas vulgarmente pela denominação “Cortiços”. Cada família reside não numa casa, mas num quarto da casa, a qual é, por essa forma, habitada por muitas famílias.

Não podendo os menores produzir pela incapacidade em que se acham, naturalmente de trabalhar e não convindo que fiquem nos cômodos em que a família reside, pois danificam os objetos de uso doméstico, são essas infelizes crianças abandonadas nas ruas, onde permanecem, em grupo, pois quase todas as famílias usam desse expediente, entregues, assim, aos azares da sorte. Daí o espetáculo degradante observado diariamente neste bairro, de bando de crianças vagando pelas ruas, em perigosíssima promiscuidade, proferindo palavrões de impropérios, educando-se na escola do vício, preparando-se para o crime, expostas a desastres e acidentes a todo o momento.

É comum, quando há desastres com menores, não aparecerem os pais ao local, e só quando voltam, à tarde, de seus penates; não encontrando o filho, procuram-no na polícia, onde o acha já cadáver!

Este fato tem se reproduzido por mais de uma vez de modo a chamar a atenção dos poderes competentes.

Urge uma providência no sentido de se prestar amparo e proteção a essas infelizes crianças, crescidas e educadas num meio imoral e criminoso, vítimas diárias de terríveis acidentes, quando não de erotismo de tipos degenerados e corrompidos que pululam nas grandes cidades.

E para que o poder público possa tomar uma providência sobre esse mag-

no assunto, esta delegacia fez a presente representação, apoiada na relação adiante, elemento de prova bastante para autorizar qualquer medida de apoio e assistência a essa infância abandonada.

No primeiro parágrafo transcrito, o delegado esclarece o motivo ao qual acredita que se deve atribuir o alto índice de incidentes com crianças naquele distrito: o hábito das famílias italianas de deixar as crianças em casa enquanto trabalham nas fábricas. Segundo dados do jornal *O Estado de São Paulo*, mais de 60 casos de desastres envolvendo crianças ocorreram no Brás no ano de 1910, o que equivale a uma média superior a cinco casos por mês, ou seja, pouco mais de um acidente por semana. É interessante notar que o delegado atribui a uma nacionalidade, a italiana, e ao seu hábito, ou em suas palavras, à “ambição”, o alto índice de desastres com menores no distrito do Brás. Aqui poderíamos lembrar um conto de Alcântara Machado, intitulado Gaetaninho, no qual o personagem central, filho de italianos, é atropelado e morto por um bonde durante uma partida de futebol na Várzea.

O problema desse hábito, exposto pelo autor a partir do segundo parágrafo em diante, é que ele extrapola a esfera privada – a da casa, ou melhor, do cortiço. Os menores reuniam-se nas ruas e justamente neste espaço tornam-se perigosos apesar da pouca idade (vagam em perigosíssima promiscuidade, proferem palavrões, educam-se no vício, preparam-se para o crime) e ficam expostos ao perigo (sujeitos a desastres nas linhas de trens, ao choque com bondes e automóveis e ao assédio de tipos urbanos).

Por fim, o delegado cobra do poder público uma medida que impeça a transformação dessas crianças em indivíduos perigosos. A solução sugerida é o apoio e a assistência à infância abandonada pelos pais. Esses últimos, pelo que transparece no discurso do delegado, tão pouco ou nada têm a oferecer para educação das crianças. Desse relatório depreende-se que o meio e a nacionalidade são elementos formadores do caráter e da personalidade do indivíduo.

A visão exposta pelo delegado era compartilhada pelos demais órgãos públicos que se encarregaram de desenvolver iniciativas para a Várzea do Carmo. O projeto do Parque Infantil Dom Pedro II, concretizado apenas na década de 1930, pode ser apontado como uma estratégia emblemática que mobilizou representantes estaduais e municipais a fim de implantar um projeto político-pedagógico voltado à transformação das mentalidades com base na expansão de valores de higiene e de saúde que incluía o estímulo à promoção do lazer, entendido enquanto um tempo livre necessário à manutenção da saúde física e mental dos trabalhadores (NIEMEYER: 2002, p.108).

As notas e anúncios sobre serviços oferecidos na região e em seu entorno, 10% do total, ofereciam os seguintes serviços: lavanderia, hotéis, fábricas de tecido e fumo, comércio de materiais de construção, confeitarias e padarias.

Já os divertimentos, 9% do total, referem-se sobretudo ao curso carnavalesco e aos cinemas do Brás²⁵. Há ainda entre os divertimentos, as exposições industriais que ocorreram no Palácio das Indústrias e, com apenas uma ocorrência, a menção à exposição de uma abóbora de proporções gigantescas, colhida na Chácara da Figueira, que teve lugar no escritório do jornal Correio Paulistano. É emblemático que entre as exposições estivessem tanto aquelas que buscavam exaltar a modernidade paulistana e sua vocação industrial como aquela que demonstrava a permanência de características rurais na cidade. Esse dado nos indica a dualidade entre rural e urbano, antigo e moderno nessas primeiras décadas.

25

Cinema	Localização	Ano de inauguração
Teatro Colombo	Largo da Concórdia	1907
<u>Eden- Theatre</u>	R. do Gasômetro, 114 (esquina com a Rua Vasco da Gama)	1908
Cinema Popular	Avenida Rangel Pestana, 168	1909
Piratininga	R. Piratininga	1910
Mafalda	Av. Rangel Pestana, 150 (atual nº1560)	Final da década de 1910
<u>Brás-Bijou</u>	Av. Rangel Pestana, 187	1911
<u>Brás-Cinema</u>		1911
Ideal	R. do Gasômetro, 26-27 (após a Rua Monsenhor Anacleto)	1911
<u>Amerikan Cinema</u>	Av. Celso Garcia, 40 (próximo à atual R. Costa Valente)	1911
Pavilhão Oriente	Rua Henrique Dias, esquina com a R. Rodrigues Santos	1911
<u>Isis-Theatre</u> (Glória-1930)	R. do Gasômetro, 47 (atual 245)	07/04/1911
Eros (Ideal-1960)	R. Piratininga, esquina com a R. Cel. <u>Murça</u>	1913
Salão Cinema	Av. Rangel Pestana, 122 (atual 1380)	1913
Avenida	Av. Rangel Pestana, 111 (logo depois da R. Caetano Pinto)	1913
<u>Politeama</u>	Av. Celso Garcia, 55 (atual nº 223)	1914
Celso Garcia	Av. Celso Garcia, 46, entre as Ruas Joli e Costa Valente	1914
São José	R. Nova São José, 22 (atual R. 21 de Abril)	1914
<u>Olimpia</u>	Av. Rangel Pestana, 1266	Década de 1920
<u>Oberdã</u>	R. Ministro Firmino Whitaker, 63	1929
<u>Roxy</u>	Av. Celso Garcia, 485-503	Final da década de 1930
Babilônia	Av. Rangel Pestana, 2079	1935
Universo	Av. Celso Garcia, 360-390	Final da década de 1930
Piratininga	Av. Rangel Pestana, 1554	Década de 1940
Fontana	Av. Celso Garcia, 273	Década de 1940
<u>Savoy</u>	Rua Mendes Júnior, 711	23/10/1950
São Sebastião	R. Maria <u>Marcolina</u>	Década de 1950

As tempestades, 6% das notícias analisadas, eram retratadas pela imprensa enquanto um evento em si, que, por vezes, podia resultar na morte instantânea de cidadãos em função do aumento do nível das águas do Rio Tamanduateí e do alagamento de suas áreas adjacentes e sobretudo enquanto um fenômeno natural que desencadeava uma série de problemas sentidos ao longo do ano nessa região não só por seus moradores, mas também por aqueles que por lá transitavam.

Os principais inconvenientes mencionados eram: suspensão e/ou atraso do trânsito de bondes e de automóveis que faziam o trajeto entre o bairro do Brás e o centro da cidade e de trens, que da Estação do Norte, seguiam para Santos; danos ao comércio e à indústria; alagamento de ruas e residências; queda de muros construídos com a técnica de taipa de pilão; remoção do calçamento das ruas e dos passeios públicos; perda da plantação de pequenas chácaras existentes no entorno; estagnação de água, lama e lixo nas ruas e nos passeios públicos; entupimento da rede de esgotos; exalação de maus odores.

Ao contrário do que se verificou em parte das crônicas da primeira metade do século XIX, que difundiram um estereótipo positivo sobre a Várzea do Carmo, organizado a partir da exaltação de sua natureza, a imprensa, durante as últimas décadas do século XIX e as duas primeiras do século XX, encarregou-se de reverter esse quadro discursivo. Nas crônicas e nos artigos de periódicos a condição natural desse espaço é o que alimenta o estereótipo negativo da Várzea do Carmo, concebida enquanto um matagal, foco de miasmas, doenças e inconvenientes, sobretudo durante o período das chuvas.

A predominância das temáticas “melhoramentos” e “concessão e utilização de terrenos públicos para fins comerciais e industriais” em mais da metade das notícias analisadas nessas primeiras décadas, permite-nos afirmar que, para os agentes que se manifestavam nos periódicos a Várzea do Carmo só se transformaria em um local atraente e de fato se incorporaria às terras da cidade após a promoção de uma série de melhoramentos que dariam conta de seu saneamento e aformoseamento. Para esses grupos, a Várzea do Carmo era concebida enquanto um local potencialmente produtivo. Porém, o uso previsto pelos diferentes agentes para esse logradouro era distinto: a utilização de seus recursos para fins industriais; a comercialização de seus lotes após a implantação de uma política de melhoramentos; a criação de equipamentos para educar as massas imigrantes operárias e seus filhos; a instalação de um parque público.

Essa imagem criada pela imprensa está em consonância com aquela detectada entre

as representações visuais desse período, discutidas no capítulo anterior. Seja textualmente, seja visualmente, constrói-se a ideia da Várzea do Carmo enquanto uma paisagem a ser modificada por meio de ações concebidas pelo poder público. A proposta de seu embelezamento e saneamento trazia embutida a criação de uma valorização positiva desse espaço, em oposição aos signos da cidade colonial, cuja condição de várzea era um ícone. Durante o século XIX, o contato entre homem e natureza, moldada em parques e jardins públicos, era tido como necessário ao equilíbrio físico e mental do cidadão urbano. Por fim, a transformação da Várzea do Carmo em um espaço urbano produtivo atendia à nova perspectiva capitalista.

Durante as décadas de 1920 e de 1930 predomina a temática “casos de polícia”, pouco mais da metade das notícias analisadas. Em 80% desse casos, relatam-se os acidentes e atropelamentos ocasionados pelos bondes, cujas principais vítimas eram crianças que brincavam nas ruas da região. Esse dado nos indica tanto um conflito na apropriação do espaço da rua entre aqueles que faziam dela lugar de lazer e aqueles que por lá circulavam, como uma tensão entre máquina e corpo, em que esse último levava a pior já que ainda pouco adaptado ao ritmo veloz da tecnologia. Há ainda entre os casos de polícia o suicídio de uma tecelã pela ingestão de produtos químicos, uma briga de facas na Rua 25 de Março, envolvendo um menor de idade e um carroceiro e o falecimento de um padeiro em função de um acidente no local de trabalho, sito à Avenida Rangel Pestana.

A temática dos melhoramentos aparece na sequência, representada em 24%. Mesma porcentagem detectada para os divertimentos. Nas décadas de 1920 e de 1930, vê-se uma mudança no perfil da temática dos melhoramentos: ao contrário das décadas anteriores em que predominavam as queixas e as propostas para o espaço da Várzea do Carmo, tratava-se agora de informar os leitores sobre os projetos em execução e os acidentes com os trabalhadores engajados nas obras públicas em andamento. Nesse período foi localizada uma única queixa feita por um vereador contra a Light, solicitando que a empresa consertasse os trilhos dos bondes em mau estado.

Entre os divertimentos predominam as notícias relativas ao curso carnavalesco do Brás, metade das notícias analisadas. A estas se seguem as reportagens sobre as exposições agrícolas e industriais no Palácio das Indústrias. Há ainda uma nota pontual sobre uma festa beneficente realizada no Teatro Colombo em prol das crianças vendedoras de jornais.

Todas as reportagens relativas às exposições no interior do Palácio das Indústrias

eram acompanhadas por fotografias. Em uma delas, publicada em janeiro de 1929 pelo jornal *Correio Paulistano*, foi descrita a organização de uma exposição, que se pretendia permanente, no interior do Palácio das Indústrias. As seções do Museu Agrícola e Industrial de São Paulo, que passou a ocupar essa edificação pública a partir dessa data foram descritas textualmente e a parte agrícola, já organizada, foi reproduzida em três clichês. Esse museu aliava-se à tendência europeia de criação de museus industriais, passada a febre das exposições universais durante o século XIX.

A organização das seções do museu, instalado no Palácio das Indústrias, seguia as tipologias detectadas nos gabinetes de curiosidade dos séculos XVII e XVIII, interessados na reprodução de um microcosmo que possibilitasse a compreensão da natureza por meio da reunião das coisas dos três reinos (mineral, vegetal e animal) – *naturalia* – e produzidas pelo homem – *artificialia*. No Museu Agrícola e Industrial de São Paulo dividiam-se as seções da seguinte maneira: minerais, vegetais e produtos manufaturados. Essa última seção estava subdividida em “produtos da indústria agrícola”, “produtos da indústria animal”, “produtos da indústria química” e “máquinas em geral”.

Na reportagem também foi publicado o estatuto do novo museu, sendo que entre suas funções estavam:

Organizar e manter em bom estado de conservação amostras de produtos naturais agrícolas, zootécnicos e industriais, visando demonstrar o progresso de São Paulo; prestar informações de caráter comercial aos visitantes quando solicitado; organizar quando determinada pela Secretaria da Agricultura coleções de amostras de produtos destinados a propaganda do Estado no exterior e promover certames parciais, notadamente de produtos agrícolas, com a distribuição de diplomas e prêmios aos melhores expositores. (*Correio Paulistano*: janeiro de 1929)

Ainda que o número reduzido de notícias pesquisadas nas décadas de 1920 e de 1930 não nos permita delinear uma imagem construída pela imprensa sobre a Várzea do Carmo, as temáticas verificadas permitem-nos estabelecer relações com os padrões visuais detectados nas representações desse período, analisadas anteriormente²⁶.

Na temática dos melhoramentos, a predominância de notícias que informam sobre os projetos em execução na Várzea do Carmo, entre os quais uma proposta de uma nova iluminação para o parque local encaminhada pela Light à Secretaria de Agricultura, vai de

26 Ver Capítulo I.

encontro aos padrões detectados nos registros visuais desse período, em que se afirma a consolidação do processo de transformação da Várzea do Carmo em artefato pelo poder público. Ainda nesse sentido é que podemos entender a alta porcentagem dos casos de polícia nos quais predominam os acidentes com os bondes, indicativa da modernização desse espaço por meio da implantação de uma infraestrutura de transportes e, conseqüentemente, de uma grande afluência de caminhantes e de moradores nesse espaço recém-incorporado à cidade.

Por fim, verifica-se que o carnaval, o principal divertimento apontado pelas notícias, coincide com o evento mais registrado entre as fotografias da série imagens produzidas a pedido de particulares.

Durante as décadas de 1940 e de 1950 a temática predominante na imprensa em que se menciona a Várzea do Carmo é o “urbanismo”, nomenclatura que passa a vigorar nesse período em substituição do termo “melhoramento”, utilizado nas décadas anteriores. Ao contrário do que se verificou no período de 1890 a 1910, a maior parte das notícias analisadas não discute pontualmente propostas para o espaço da Várzea do Carmo, transformado no Parque Dom Pedro II. Esse local é citado nas reportagens que se propõem a discutir as novas políticas públicas para a cidade. O tratamento dado ao Parque Dom Pedro II pela imprensa insere-se na nova lógica do urbanismo, que nas décadas de 1940 e de 1950 deixa de ser pensado na lógica das intervenções pontuais nas áreas centrais para se tornar um campo profissional e acadêmico que procura antecipar e solucionar os problemas da cidade, levando-se em conta as relações estabelecidas entre o núcleo central e os bairros (LEME: 1999 e MEYER: 1991).

Nesse debate sobre o urbanismo que ocorreu na imprensa, polarizado entre os jornalistas e os profissionais desse campo, arquitetos e engenheiros, a principal questão era o transporte, debatido em quase 70% das notícias. Discutia-se a implantação do sistema do metropolitano, que em seu projeto do trecho inicial englobava áreas do Parque Dom Pedro II, próximas à Rua da Figueira, e também a construção de novas avenidas e o alargamento de ruas, ambos previstos pelo Plano de Avenidas, de Francisco Prestes Maia. Especificamente, as obras que atingiriam o parque eram a construção da Avenida Radial Leste, obra dificultada pelo alto número de desapropriações, e o alargamento da Rua da Figueira, este concluído em janeiro de 1954.

Enquanto a construção do metropolitano não era uma unanimidade nem entre os

jornalistas, nem entre os profissionais do urbanismo, a construção da Avenida Radial Leste era noticiada de forma eufórica, sendo vista como uma solução para a ligação do centro aos bairros da região leste da cidade. Transcrevo a seguir um pequeno trecho de uma notícia publicada no jornal *Diário Popular* em maio de 1953, em que se indica o traçado da nova avenida e a urgência de sua concretização:

Nas restrições recentes a obras municipais foram abertas exceções aquelas consideradas prementes. Estão neste caso a Radial Norte e a Radial Leste. Mas conquanto a primeira seja relativamente de fácil conclusão o mesmo não acontece com a Radial Leste, pelo vulto das desapropriações que exige. Foi esse mesmo o principal motivo porque projetada há quinze anos teve sua execução continuamente adiada. O vulto das indenizações é elevado. Além disso, não basta desapropriar, pois, mesmo quando há acordo entre as partes, em se tratando de prédio alugado, impõe-se esperar o despejo. Tem sido essa a principal razão da demora da artéria tão necessária.

A nova avenida desenvolve-se, no primeiro trecho, em zona densamente edificada no Braz, pois sai do Parque Dom Pedro II. Segue pela Rua Placidina, obrigando a desapropriar todo lado esquerdo, prosseguindo pela Rua Pires do Rio até atingir a Avenida Conde de Frontim. A parte de mais fácil execução é a que transpõe o antigo hipódromo, por ser propriedade municipal, que está sendo transformado em parque e onde haverá um estádio distrital.

Há, no entanto, um trecho de fácil execução e que consiste no prosseguimento da Avenida Conde de Frontim até a Quarta Parada. Quando a Central do Brasil construiu o ramal de Poá, deixou duas faixas marginais. Durante anos não foram convenientemente aproveitadas. Só em 1936, uma das faixas foi pavimentada, a título precário. Desde logo permitiu o descongestionamento do tráfego da Vila Matilde para Vila Formosa. O movimento tornou-se intenso, pois os veículos que demandaram aquele bairro passaram a utilizar aquela via. No entanto, só a conclusão do projeto permitirá acesso fácil a toda zona leste, motivo pelo qual vem sendo considerado urgente.

Algumas reportagens que tratam da questão da pavimentação de ruas e de avenidas trazem fotografias, cujos aspectos formais e icônicos mobilizados transmitem a sensação

de que o poder público estaria em plena atividade para melhorar e aliviar a questão dos transportes, eleita como preocupação central nesse momento. Esse é o caso da figura 3, publicada em março de 1940 pelo jornal *Diário Popular*, cujo enquadramento, sob o ponto de vista diagonal, a presença de trabalhadores e o calçamento removido em área significativa da fotografia conferem dinamismo ao registro. O próprio título da reportagem *Estão sendo ultimadas as obras da Rua Glycerio*, conjugado em um tempo verbal que indica ação presente, reforça o aspecto dinâmico da fotografia.

Figura 3 (SICE246)

Grande galeria subterrânea no trecho em que a Rua Glicério desemboca no Parque D. Pedro II
 Março de 1940 – *Diário Popular*
 Acervo Fundação Energia e Saneamento

A segunda questão mais debatida na temática do urbanismo era a organização de planos para cidade e a necessidade da elaboração de um Plano Diretor, com 15% das notícias pesquisadas. O Parque Dom Pedro II surgia superficialmente nesse debate, já que nas propostas organizadas por Prestes Maia, que defendia o crescimento e a expansão ilimitada da metrópole, esse logradouro cederia parte de suas áreas para a expansão viária. Há uma única proposta que se dedica exaustivamente à reformulação da região do Parque Dom Pedro II, elaborada pelo arquiteto Flávio de Carvalho²⁷. Transcrevo a seguir parte dessa proposta, publicada em setembro de 1940 no jornal *Diário da Noite*:

27 Flávio de Carvalho (1899-1973) nasceu em Valinhos, no interior de São Paulo. Formou-se em engenharia civil na Universidade de Durham, na cidade de Newcastle, Inglaterra. Onde também frequentou a Escola

Recentemente a Prefeitura abriu um concurso de projetos para o futuro Paço Municipal e entre os projetos mais originais, que foram apresentados estava o do arquiteto paulista Flávio de Carvalho, conhecido pelas suas idéias inovadoras e audaciosas. Se não nos enganamos foi o único que abordou o problema da urbanização dos arredores do Paço Municipal, que será construído na Esplanada do Carmo.

Pormenores do Campo de Aviação Secreto

No seu plano, esclarece o engenheiro Flávio de Carvalho que esse campo de pouso seria constituído pela extensão livre situada em frente ao Palácio das Indústrias, de onde os aparelhos seriam levados através da R. 25 de Março, e por elevadores, ao aeródromo. Esta extensão livre, nos períodos de paz, seria utilizada como playground. Dessa maneira, assegura o autor, seria resolvido satisfatória e definitivamente o problema urbanístico-estético de toda colina central. E forneceria, ainda, por intermédio de duas esplanadas em nível uma vista altamente expressiva e saudável do bairro industrial, desde a atual Várzea do Carmo.

Para descortinar todo bairro industrial do Braz

Sugeriu, ainda, que para atender a necessidade de aproveitar as possibilidades estéticas da cidade, oferecendo uma vista suave e de grande beleza sobre o bairro industrial, fossem demolidos os prédios entre as ruas Boa Vista e 15 de Novembro, como também os edifícios erguidos entre a Rua Florêncio de Abreu e a Rua 25 de Março e, mais, os prédios que dão para Várzea do Carmo. O centro da cidade, assim, ficaria com uma grande esplanada de cerca de 1400 m de comprimento. Sob a Rua Florêncio de Abreu seriam construídos também, depósitos, garagens e pontos de estacionamento, tudo

de Belas Artes. Em 1924, trabalhou como calculista no escritório de arquitetura de Ramos de Azevedo. Em 1927, elaborou um projeto para o concurso de construção do novo Palácio do Governo, no Rio de Janeiro. Ainda que saísse derrotado, esse trabalho foi considerado o pioneiro da arquitetura modernista no Brasil. Em 1930, apresentou no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura a tese *A cidade do homem nu*, influenciada pelas concepções modernistas de Le Corbusier e pelo Movimento Antropofágico de Oswald de Andrade (ROSSETTI: 2007). O trabalho de Flávio de Carvalho enquanto arquiteto é pouco conhecido, pois se consagrou enquanto artista plástico. Na cidade de São Paulo manteve um ateliê, onde funcionou o Clube dos Artistas Modernos (CAM), do qual participaram Antonio Gomide, Emiliano Di Cavalcanti e Carlos Prado, seno um local em que se promoviam regularmente espetáculos teatrais, exposições e conferências (Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, sítio acessado em dezembro de 2011).

com saída para R. 25 de Março.

A remodelação do Parque Pedro II

De acordo com as idéias do Sr. Flávio de Carvalho, o Parque Pedro II seria transformado numa grande praça com dez edifícios públicos ou de utilidade pública, em forma de torres cilíndricas dispostas circularmente. Os edifícios públicos seriam os seguintes: Delegacia Fiscal, Correios e Telégrafos, Caixa Econômica Estadual, Departamento Estadual do Trabalho, Recebedoria de Rendas, Federação das Indústrias, Associação Comercial, Conselho de Expansão Econômica e Departamento de Saúde. Circundando estes edifícios, seriam construídos maciços de vegetação alta (ipês etc.) com duas vias especiais para equitação. O espaço entre a praça e o Palácio das Indústrias seria um playground público que, nos casos de emergência, seria usado como um pequeno aeroporto de aviões de caça.

Numa primeira leitura desse artigo o que salta aos olhos é a proposta de construção de um campo de aviação secreto de frente ao Palácio das Indústrias, questão que deve ser entendida no calor dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial. O mais surpreendente dessa proposta é a valorização da região do Parque Dom Pedro II que transformada em uma esplanada, abrigaria os edifícios públicos mais relevantes da cidade.

A proposta de demolição dos prédios da colina para garantir a visibilidade ao bairro do Brás, com suas indústrias, e ao Parque Dom Pedro II, com suas áreas verdes, edifícios públicos e playground, está na contramão da tendência detectada nas representações visuais desse período, sistematizadas no capítulo anterior, nas quais ocorre justamente o contrário, isto é, o Parque Dom Pedro II é um espaço de observatório e um ornamento da metrópole, sintetizada nos arranha-céus da colina central. Certamente essa proposta elaborada por Flávio de Carvalho soaria ousada para época, como deixa transparecer o jornalista do *Diário da Noite*.

Na sequência entre as temáticas do urbanismo aparece a questão da construção de novas edificações públicas no Parque Dom Pedro II, 9% das notícias analisadas. Trata-se aqui da construção do edifício da Secretaria da Fazenda na esplanada do Carmo e da construção de um novo Paço Municipal, localizado na Várzea do Carmo em frente ao novo edifício da Fazenda. A construção do Paço Municipal não foi concretizada em função das altas somas necessárias, ainda que demolições fossem concluídas no local que seria ergui-

do e o projeto do edifício, de autoria do escritório de arquitetura Severo e Villares tivesse sido aprovado (figura 4).

Figura 4 (SICE246)

O anteprojecto do Paço Municipal apresentado por Severo e Villares

Janeiro de 1940 – Diário da Noite

Acervo Fundação Energia e saneamento

Outra questão entre a temática do urbanismo, representada em 6% das notícias, é o desdobramento da ocupação da região da Várzea do Carmo na saúde pública dos habitantes da cidade. São consideradas enquanto parte desse assunto a poluição do Rio Tamanduateí, em função do despejo de resíduos industriais ao longo de seu leito, e a existência de habitações coletivas pouco higiênicas na região do Parque Dom Pedro II.

Por fim, nessa temática, há uma única queixa pontual direcionada à Light devido ao racionamento de energia que afetava os comerciantes da Ladeira Porto Geral. Vale dizer que nesse ano a cidade sofreu constantes cortes de energia, pois se tratou de um período

de forte estiagem, sendo que a ampliação do sistema hidrelétrico não estava concluída²⁸.

Na sequência das temáticas detectadas sobre a Várzea do Carmo nessas décadas finais estão as enchentes, com 6% do material pesquisado. Todas as reportagens localizadas eram acompanhadas por fotografias que denunciavam os inconvenientes desse fenômeno natural que continuava a causar prejuízos materiais, independentemente da concretização do projeto do Parque Dom Pedro II e da instalação de equipamentos públicos higiênicos em seus arredores ao longo das décadas de 1920 e de 1930. Na figura 5, vê-se a edificação do mercado municipal ilhada pelas águas do Tamanduateí, que havia transbordado em função de um temporal de verão. Os elementos figurativos da fotografia acentuam o problema das inundações: contrapõe-se o quadrante superior preenchido quase que totalmente pela edificação do mercado ao quadrante inferior repleto de água, com poucos elementos móveis que se arriscavam a cruzá-la, um caminhão à esquerda e dois transeuntes, dos quais não se podem ver os pés cobertos pelas águas transbordadas do rio. Essa fotografia foi publicada em uma reportagem do jornal *A Gazeta*, em fevereiro de 1940, intitulada *A Violência do temporal causou estragos na Capital*, na qual se enumeram os prejuízos materiais decorrentes da enchente não só nessa região da antiga Várzea do Carmo, mas ao longo de todo trecho do Rio Tamanduateí, margeado pela Avenida do Estado.

Figura 5 (SICE236)

No alto em 1º plano, o Mercado Municipal invadido pelas enxurradas

Fevereiro de 1940 – A Gazeta

Acervo Fundação Energia e Saneamento

28 A ampliação do sistema hidrelétrico consistia nas chamadas Obras da Serra, conjunto de trabalhos desenvolvidos pela Light que previam desde a retificação do Rio Pinheiros, a construção de um sistema de barragens estado adentro e da usina de Cubatão, no litoral paulista. Há uma série de álbuns de fotografias sobre esse projeto no Acervo da Fundação Energia e Saneamento.

Por fim, entre as temáticas detectadas na imprensa nesse período estão os divertimentos²⁹, os casos de polícia³⁰ e uma crônica saudosista em que seu personagem central, um idoso, lembra-se da Várzea do Carmo enquanto uma ampla área natural com sua grande figueira e com os tigres que despejavam os esgotos da cidade no Rio Tamanduateí, nas proximidades do antigo quartel, fato quase que surpreendente para aqueles que viviam na cidade dos arranha-céus³¹; tratam-se respectivamente de 2%, 1% e 1% das notícias analisadas.

A predominância da temática do urbanismo, mais especificamente da questão dos transportes, entre as reportagens das décadas de 1940 e 1950, deixa nítida a prioridade para a cidade eleita pelos jornalistas, formadores da opinião pública, e também a opção pela lógica da dispersão da cidade e da conexão dessas novas áreas por meio das vias de transporte, feita pelos profissionais desse campo a serviço do poder público. Nesse cenário, delineado pela imprensa, não havia espaço para o Parque Dom Pedro II. Se fosse necessário destruí-lo para garantir o crescimento da metrópole e a circulação de mercadorias, jornalistas e urbanistas clamariam em coro por sua desestruturação, afinal São Paulo não podia parar.

Os padrões visuais de representação da Várzea do Carmo nas décadas de 1940 e de 1950, detectados no capítulo anterior, deixam latente a tensão entre homem e natureza ao representar o Parque Dom Pedro II enquanto um ornamento da metrópole; já na imagem construída textualmente e visualmente pela imprensa não há conflito, uma vez que o tom da maior parte das reportagens naturaliza esse processo de transformação da cidade rumo à sua modernização, especificamente, pela substituição de áreas do Parque Dom Pedro II por novas vias de transporte. Tanto nas fotografias quanto nas reportagens ocorre um esvaziamento dos conteúdos políticos e sociais das ações sobre a cidade. O tempo assume o papel de agente de transformação do espaço urbano, no lugar de grupos sociais, do Estado,

29 Trata-se dos festejos promovidos durante a passagem do curso carnavalesco do Brás, no ano de 1940. Em uma das reportagens, publicada pelo jornal *A Gazeta*, elogiava-se a postura do prefeito Prestes Maia, que se negou a financiar a construção de coretos e a colocação de enfeites ao longo das avenidas Rangel Pestana e Celso Garcia no trecho entre o Parque Dom Pedro II e o Largo do Belém, prática corrente nas administrações anteriores. O jornalista afirmava ser mais útil o gasto da verba pública nas obras viárias previstas, cabendo ao comércio patrocinar os festejos do momo.

30 Trata-se de um atropelamento de uma mulher e de sua filha por um bonde nas proximidades da Avenida Rangel Pestana, fato ocorrido em outubro de 1940.

31 Nessa crônica é mobilizado um repertório visual sobre a Várzea do Carmo construído textualmente pelos cronistas do século XIX e visualmente pela iconografia dos viajantes, sobretudo pelos desenhos de Jean Baptiste Debret e pelas fotografias de Guilherme Gaensly e Vincenzo Pastore.

de empresas públicas e privadas (CARVALHO & LIMA: 2009). O tom eufórico utilizado pela imprensa para exaltar as transformações pelas quais passava a cidade constrói uma narrativa, uma imagem teleológica associada à noção de progresso. Dito em outras palavras, desde as primeiras décadas aqui estudadas, a imprensa consolida-se como o espaço discursivo responsável por direcionar o olhar que naturaliza a imagem desse logradouro transformado, seja de várzea em parque, seja de parque em vias de transporte.

A Iconografia da Várzea do Carmo no Acervo do Museu Paulista

Foram localizados onze óleos sobre tela que representam a Várzea do Carmo no acervo do Museu Paulista. Apenas o óleo sobre tela de Almeida Junior³², *Ponte da Tabatin-guera*, não está mais sob a salvaguarda desta instituição, uma vez que foi transferido, em 1911, juntamente com uma série de pinturas para a constituição da Pinacoteca do *Estado de São Paulo*.

Constatou-se um dado significativo sobre esse conjunto, a maioria das pinturas foi confeccionada durante a gestão de Affonso Taunay como diretor do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (1917-1945). Exceção a essa regra são os óleos sobre tela de Almeida Junior, anteriormente mencionado, e de Benedito Calixto³³, *Inundação da Várzea do Carmo em 1892*.

A tela monumental de Benedito Calixto, de 125 x 400 cm, provavelmente se trata do registro iconográfico mais difundido sobre a Várzea do Carmo (figura 6). A tomada proposta pelo pintor é a de um olho totalizador que dá conta de toda extensão da várzea alagada, desde as casinhas do final da Rua João Alfredo, atual Rua General Carneiro, representadas na tela à esquerda, até o aterrado do Gasômetro, à direita. Este olho totalizador, possível na técnica da pintura, escapa ao olho humano. Alguém que observasse a Várzea do Carmo do alto do Planalto de Piratininga não conseguiria ter esta visão de olho de peixe, de 360°, impossível na condição humana. O efeito obtido pelo pintor só foi alcançado pelo homem com o uso de próteses, as lentes das máquinas fotográficas. Vale dizer que Benedito Calixto passou a utilizar uma máquina fotográfica para auxiliá-lo na elaboração de pinturas, quando retornou de seus estudos em Paris.

32 José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899) nasceu na cidade de Itu, no interior de São Paulo. Ingressou na Academia Imperial de Belas Artes, em 1869, onde teve aulas de pintura com Victor Meirelles (1832-1903). Em 1875, abriu um ateliê em sua cidade natal, onde trabalhou como retratista e professor de desenho. Viveu em Paris entre 1876 e 1882, momento em que havia sido agraciado com uma bolsa de estudos do governo imperial, estudando na École National Supérieure des Beaux-Arts. Regressou ao Brasil em 1882, ano em que expôs seus trabalhos na Academia Imperial. Em 1883, inaugurou um ateliê em São Paulo.

33 Benedito Calixto (1853-1927) nasceu em Itanhaém, litoral de São Paulo. Frequentou o ateliê de Jean François Raffaëlli (1850 - 1924) e a Académie Julian, em Paris. Em 1884 retornou ao Brasil, onde se consagrou pela produção de paisagens e pinturas históricas. Lecionou na Escola de Belas Artes de São Paulo.

A tela organiza-se claramente em dois quadrantes de proporções equivalentes, delimitados pela linha do horizonte. O quadrante superior é tomado pelo céu azul com nuvens brancas, à esquerda há algumas montanhas cobertas por vegetação e à direita, no topo do planalto, um casario de dois andares. É no quadrante inferior que se acumulam os descritores da imagem. Ao longo de todo primeiro plano desse quadrante há uma densa cobertura vegetal. No plano intermediário, à esquerda, emoldurado pelas casinhas da Rua João Alfredo e pelo telhado de uma construção, destaca-se o Mercado. No centro desse plano, telhados de coloridas construções e edificações com mais de dois andares. Ainda nesse plano, à direita, mais construções em meio à vegetação verde escura. No último plano do quadrante inferior, à esquerda destaca-se a fumaça da chaminé de uma fábrica, seguida por uma área alagada cortada por um caminho de terra diagonal em que circula um bonde, puxado a burros. Na área central desse plano, novas áreas alagadas em que pululam as chaminés de fábricas, representadas na mesma proporção das árvores; à direita, um caminho de terra diagonal corta áreas alagadas, em uma das extremidades deste caminho vê-se o balão de gás da companhia inglesa.

A forma pela qual estão dispostos os elementos figurativos da imagem ao longo dos planos nos dá a impressão de que a inundação da Várzea do Carmo é um evento controlado, que não interfere na realização das atividades produtivas que lá eram desenvolvidas e que estão bem representadas na pintura: o trânsito dos bondes prossegue nos caminhos diagonais de terra, no Mercado Municipal as charretes, os cavalos ao seu redor e as pessoas que por lá circulam mostram-nos que a atividade comercial continua, a fumaça das chaminés indica-nos que as fábricas estão a todo vapor.

Destaque do quadrante esquerdo

Assinalados o Mercado Municipal e as chaminés das fábricas do bairro do Brás

Figura 6 (SICE236)

Inundação da Várzea do Carmo em 1892

Década de 1890 – Benedito Calixto

Óleo sobre tela

Acervo Museu Paulista- USP

Destaque do quadrante direito

Assinalados o aterrado do Gasômetro e o balão de gás da San Paulo Gas Co.

Essa visão plástica da enchente, organizada por Benedito Calixto, opõe-se às notícias de jornais que circularam em março de 1892 sobre os transtornos causados pelas cheias do Tamanduateí. Transcrevo a seguir parte de uma reportagem publicada no jornal Correio Paulistano, curiosamente ao lado de uma nota que informava a exibição de um trabalho desse pintor em sua sede:

[...] Anteontem amanheceu o céu claro e desanuviado até as quatro horas da tarde o dia correu sereno, banhado pela luz de um sol ardente, prenúncio de chuva. Dessa hora em diante as nuvens estenderam-se negrejantes pelo céu, toldando-o inteiramente. Ao escurecer, precedida por consecutivos relâmpagos, começou a chuva, que durou a noite toda, com pequenas interca-dências, e quase sempre torrencial.

O Tamanduateí, já cheio, transbordou alagando a Várzea do Carmo, para onde escoam as enxurradas de uma parte alta da cidade, as quais descem por todas as ladeiras que vão à Rua Vinte e Cinco de Março. A várzea recebeu também as águas do Braz, Imigração e outros bairros.

A parte que se interpõe da Rua de Santa Rosa à Rua Vinte e Cinco de Março, parecia uma lagoa, d'onde emergiam, como florejantes ilhotas, algumas das árvores mais altas. Os dois aterros, vistos de longe, pareciam como que pontes lançadas quase à flor d'água.

As ruas de Santa Rosa e outras circunvizinhas estão inundadas, atingindo as águas, em certos pontos a dois metros de altura, invadindo as casas e alagando-as completamente. Aí pereceram afogadas, uma infeliz criança e um adulto cujos óbitos foram verificados por algumas autoridades que ali se achavam

Em frente à estação inglesa, no Braz, a água cobriu completamente a linha, prolongando-se essa inundaçã por todo o leito da estrada até onde alcança a vista. As ruas perpendiculares a do Braz, do lado da Mooca, também foram inundadas sendo aí quase impossível o trânsito de moradores.

A estação do Norte e suas dependências foram invadidas pelas águas que vinham da Mooca, havendo dentro da estação mais de 80 centímetros d'água que chegava até o vigamento da plataforma.

As pessoas que para ali tinham necessidade de ir haviam de sujeitar-se a

andar nas costas de carregadores ou dentro de altas carroças.

Do gradil que existe na Rua Florêncio de Abreu se aprecia o interessante panorama da várzea inundada e se vêem ao fundo, do lado esquerdo, as casas da Rua de Santa Rosa surgindo como de dentro de uma lagoa.

A Rua Glycerio está na sua maior parte coberta por água e por este caminho ficou intransitável o trânsito de bondes para o Cambucy. As ruas Caetano Pinto, Carneiro Leão e Visconde de Parnahyba foram também invadidas pela enchente, bem como toda a Rua Piratininga e todas as travessas da Vila Rodovalho e toda parte baixa do bairro do Cambucy.

Na Rua Piratininga, prestaram relevantes serviços aos habitantes do lugar o Sr. Pedro Toledo, Manoel José Gonçalves, Anibal do Valle, Joaquim José Rodrigues, Fernando Coutinho, Hermenegildo de Oliveira, Francisco Cardoso de Andrade, os guardas Procópio Antonio e José Francisco, bem como o pessoal da farmácia do Norte.

Depois de terem prestado todos os socorros que o estado lastimoso do lugar exigia, dirigiram-se esses cidadãos a Rua Caetano Pinto, sendo nessa ocasião acompanhados pelo tenente Luiz de Souza Gonçalves, comandante da Estação do Braz.

Nessa rua, infelizmente, encontraram resistência por parte de alguns italianos, sendo preciso empregar a força para salvá-los.

O Dr. Pedro Toledo ficou ligeiramente contundido em uma das mãos, os outros cidadãos nada sofreram, conseguindo entretanto, pôr a seguro aqueles que pediam e recusavam socorro.

O estado em que se acha quase todo o bairro do Braz e Mooca é tristíssimo. As ruas estão quase inutilizadas, as linhas de bondes atulhadas de pedras, os quintais alagados, tendo desabado grande parte dos muros na Rua Piratininga e outras circunvizinhas.

O trânsito está interrompido e todas as construções paradas, devido aos estragos que sofreram. [...] As cocheiras Rodovalho, na Rua da Mooca, as casas Lacerda, viúva Osorio e outras ficaram dentro d'água, e a Rua da Mooca tornou-se intransitável. A Rua Piratininga ficou-se intransitável e transformada em rio. A Parada I, da linha do Norte, ficou coberta de água e

aí desabou uma casa sendo ferido um espanhol morador da mesma.

Nas proximidades do armazém Lupton, no Braz, há varias casas caídas. Os trens da Estação do Norte e para Santos deixaram de seguir.

Na Rua Ouro Preto, no Lavapés, caíram alguns muros e a Rua da Cruz Branca ficou coberta d'água. Na Rua da Boa Vista abateu um barranco no fundo do Theatro Minerva, danificando casas da Rua João Alfredo.

Ainda que em alguns trechos da reportagem haja elementos que poderiam ser mobilizados para o relato da enchente enquanto uma paisagem, como, por exemplo, quando se refere às imediações da Rua Santa Rosa e da Rua 25 de Março como uma lagoa com ilhotas, a longa lista de inconvenientes enumerados demonstra que a enchente era um transtorno para aqueles que moravam, trabalhavam e transitavam na região da Várzea do Carmo.

Ao contrário do que se vê na tela de Benedito Calixto, o trânsito de trens e de bondes naquela região foi interrompido. Além disso, casas foram invadidas pela água, paredes de taipa desabaram, pessoas se feriram e duas faleceram. Houve confrontos entre os representantes do poder público e os estrangeiros que tinham suas casas levadas pela enxurrada na Rua Caetano Pinto.

Assim como nas crônicas, vê-se que o distanciamento do autor em relação ao seu objeto é um fator importante na construção de um estereótipo positivo da Várzea do Carmo. Nesse caso, o distanciamento de Benedito Calixto da cena retratada lhe permite a fruição da várzea alagada enquanto um interessante panorama, termo utilizado pelo jornalista para descrever o ocorrido do alto do gradil da Rua Florêncio de Abreu. Essa visão panorâmica do pintor o coloca em uma condição equivalente ao do *voyer* de Michel de Certeau. É justamente essa posição que lhe permite esquecer os transtornos causados às atividades cotidianas da várzea e de seus habitantes, elencadas pelo jornalista, esse último entendido enquanto um praticante do espaço que teve seu dia a dia modificado pela enchente.

Das telas confeccionadas sob a gestão de Affonso Taunay, seis foram produzidas na década de 1920: *Várzea do Carmo e Rio Tamanduateí em 1858*, de José Wasth Rodrigues³⁴; *Convento e Várzea do Carmo em 1870*, de Graciliano

34 José Wasth Rodrigues (1891-1957) nasceu em São Paulo. Realizou estudos durante dois anos com Oscar Pereira da Silva. Para além de pintor, atuou como historiador e especialista em mobiliário, heráldica e armaria. Em 1910, recebeu um prêmio de viagem à Europa do governo paulista. Em Paris, estudou na Académie Julien e na École de Beaux Arts. Expôs no Salão de Paris em 1914. Regressou ao Brasil antes do início da grande guerra, onde fundou um curso de desenho e pintura. Regressou antes do início da grande guerra,

Xavier³⁵; *Antiga Várzea do Carmo*, de João Ferreira Teixeira³⁶; *Ponte do Carmo em 1870*, de Juarez Silveira³⁷; *Ponte do Carmo sob o Tamanduateí em 1830*, Enrico Vio³⁸ e *Ladeira do Carmo em 1820*, de Augusto Luíz de Freitas³⁹. O restante das telas foi produzido na década de 1940, a saber: *Panorama de São Paulo em 1827*, de José Canella Filho⁴⁰; *Panorama de São Paulo em 1870* e Tríptico de São Paulo visto da Várzea do Carmo em 1941, ambas de Henrique Manzo⁴¹.

A intensa incorporação de telas que retratam a Várzea do Carmo no acervo do Museu Paulista na década de 1920 pode ser explicada por dois fatores: o projeto de transformação do Museu Paulista em um museu de história de São Paulo, elaborado por Affonso Taunay e a contemporânea transformação da Várzea do Carmo no Parque Dom Pedro II.

onde fundou um curso de desenho e pintura. Recebeu sua primeira medalha de ouro no Salão Paulista de 1933 e o prêmio de pintura em 1934. Colaborou com o Departamento do Patrimônio Artístico Nacional, participando do Conselho Consultivo e executando obras artísticas (MAKINO Apud CARNEIRO & LIMA: 1993, p. 175).

35 Graciliano Xavier (1856-1934) nasceu em São Paulo. Frequentou o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, onde teve aulas com Jules Martin e Almeida Junior. Executava trabalhos decorativos em residências paulistanas. Destacou-se pela pintura de temas religiosos. São de sua autoria a decoração da Capela do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de Jacareí e o painel São Francisco de Assis no Monte Alverne, na igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em São Paulo (PONTUAL: 1969, p.554).

36 João Ferreira Teixeira (189?-19?) participou do 1º Salão Paulista de Belas Artes, inaugurado em 25 de Janeiro de 1934. Onde expôs o óleo sobre tela Jornaleiro. Seu ateliê localizava-se na Rua Fortaleza, 30 A, na cidade de São Paulo (*Catálogo do 1º Salão Paulista de Bellas Artes*: 1934, p.42).

37 Não foi possível encontrar nenhuma informação sobre o pintor Juarez Silveira nas enciclopédias, dicionários e catálogos de exposições consultados.

38 Enrico Vio (1864-1960) nasceu em Veneza, na Itália. Em 1909, estudou no Reggio Istituto di Belle Arti, em Veneza. Participou de exposições em Milão, Turim e da Grande Mostra de Artes de Veneza, em 1909. Em 1910, expôs no Salon d'Automne, em Paris. Em 1911, mudou-se para São Paulo, onde lecionou desenho no Liceu de Artes e Ofícios e, posteriormente, na Escola Politécnica. Produziu retratos, paisagens paulistanas e pinturas de gênero (Sítio da Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, acessado em 22/11/2011).

39 Augusto Luíz de Freitas (1868-1962) nasceu no Rio Grande do Sul. Matriculou-se na disciplina de Desenho Histórico na Academia de Desenho Portuense, na cidade do Porto, em Portugal, onde também estudou Arquitetura e Escultura. Em 1895, mudou-se para o Rio de Janeiro. Nessa cidade matriculou-se na Escola Nacional de Belas Artes, onde foi aluno de Henrique Bernadelli. Recebeu o prêmio de viagem da Escola Nacional. Em função da premiação passou a residir em Roma, onde se estabeleceu definitivamente.

40 José Canella Filho participou do XLVII Salão Nacional de Belas Artes, ocorrido em 1941, no Rio de Janeiro (BRAGA: 1942, p.64). No ano seguinte, expôs o óleo sobre tela Zacarias, no 8º Salão Paulista de Belas Artes. Mantinha um ateliê à Rua Moreira Godoy, 10, na cidade de São Paulo (Catálogo do 8º Salão Paulista de Belas Artes: 1942, p. 18).

41 Henrique Manzo (1896-1982) nasceu em São Bernardo do Campo, São Paulo. Em 1913, frequentou o curso de Artes Plásticas do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Em 1918, expôs no Salão de Belas Artes do Rio de Janeiro. Participou de exposições do Salão Paulista de Belas Artes, tendo integrado a comissão organizadora nas edições dos anos de 1947 e 1951. Em 1964, inaugurou a Galeria Narcisa, em sua propriedade, perto do Morro do Jaraguá. Foi pintor e restaurador do Museu Paulista durante a gestão de Affonso Taunay, onde realizou uma série de vistas da cidade de São Paulo a partir de fotografias, gravuras, aquarelas e informações históricas (MAKINO Apud CARNEIRO & LIMA: 1993, p. 176).

Em 1917, Affonso D'Escragnolle Taunay⁴² tornou-se diretor do Museu Paulista. Embora formado em engenharia civil, quando assumiu a direção do museu já era um historiador consagrado, membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e autor de títulos sobre os viajantes europeus, sobre a missão francesa e sobre o Segundo Reinado. A trajetória pessoal do novo diretor influenciou o perfil dado ao Museu Paulista. Essa instituição nascida como um museu de caráter enciclopédico, na qual se privilegiava o saber científico transformou-se em um museu histórico, no qual as artes plásticas, sobretudo a pintura foram valorizadas (MATTOS: 2003, p.124).

Na gestão Taunay, o edifício-monumento foi valorizado a partir da implantação de um programa decorativo que visava celebrar o centenário da Independência do Brasil, comemorado em 1922. Esse projeto de caráter político-ideológico valeu-se de um extenso repertório visual, mobilizado com objetivo pedagógico, para criação de uma identidade paulista. Entendia-se que os paulistas foram responsáveis pela configuração e consolidação do território nacional.

No caso da Várzea do Carmo há dois registros emblemáticos para análise da mobilização de repertórios visuais pelo diretor do Museu Paulista a fim de construir uma iconografia da antiga cidade de São Paulo a partir da confecção de óleos sobre tela: *Ponte do Carmo sob o Tamanduateí em 1830*, de Enrico Vio e *Ladeira do Carmo em 1820*, de Augusto Luíz de Freitas.

É sabido que era uma prática do diretor Affonso Taunay enviar registros iconográficos de diferentes suportes para os pintores, aos quais encomendava óleos sobre tela a fim de que esses pudessem ter uma referência visual para criação de seus trabalhos. Na concepção de Taunay, a historicidade de um documento escrito ou visual balizava-se nos critérios de autenticidade e de verossimilhança, isto é, à sua contemporaneidade com o fato ou quadro histórico vivenciado e à sua plausibilidade, perspectiva que o filia claramente ao pensamento positivista (CARVALHO & LIMA: 1993). Explicitada sua visão de história, compreende-se a empreitada de reconstituir quadros passados da vida social paulistana por

42 Affonso D'Escragnolle Taunay (1875-1958) nasceu em Desterro, Santa Catarina. Seu pai fora presidente dessa mesma província. Teve como bisavô o artista Nicolau Antoine Taunay, um dos fundadores da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro e como avô Felix Emil Taunay, também artista que ocupou a cadeira de pintura da mesma instituição em 1819. Diplomou-se em engenharia pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Em 1899, transferiu-se para São Paulo trabalhando na Escola Politécnica de São Paulo. Em 1917, foi nomeado diretor do Museu Paulista. À frente dessa instituição garantiu a criação, por lei, da Seção de História Nacional e, a seguir, a instalação do Museu Republicano de Itu, no edifício em que no ano de 1873 se realizara a Convenção de Itu (AMARAL: 1980 e MATTOS: 2003).

meio da encomenda de telas a fim de expô-las no museu em uma sala dedicada à Antiga Iconografia Paulistana.

O óleo sobre tela de Enrico Vio, Ponte do Carmo sobre o Tamanduateí em 1830, foi confeccionado a partir de documentos textuais e visuais, conhecidos por Taunay (figura 7). Provavelmente, um dos documentos textuais mobilizados é a crônica de Auguste de Saint-Hilaire sobre a Várzea do Carmo, na qual descreve a ponte sob o rio Tamanduateí e os personagens que lá transitavam:

Atravessei a cidade de São Paulo. Ao chegar ao Convento das Carmelitas, de onde se descortina uma bela vista, desci uma rua pavimentada e muito íngreme, que vai até a beira do Córrego Tamandataí e é margeada de um lado pela parte baixa da cidade e forma o seu limite. Sua travessia é feita por uma ponte de pedra, de um só arco.

[...] a paisagem ainda se torna mais animada com as tropas de burros que chegam e saem da cidade e com a presença de numerosas mulheres lavando roupa à beira do córrego. (SAINT-HILAIRE: 1976)

O próprio Taunay exaltara a contribuição desses viajantes estrangeiros para a reconstituição de aspectos da vida colonial paulistana, dada a ausência de iconografia dessa cidade se comparada à intensa produção iconográfica do Rio de Janeiro e de algumas cidades do nordeste, sobretudo de Recife e Salvador. Em suas palavras:

A contribuição dos viajantes estrangeiros, apesar de sua desvantagem de origem, causada pelas diferenças fundamentais de mentalidade, representa elemento da maior valia e nada supre seu conhecimento. Sobretudo quando é possível lançar mão de informantes probidosos e inteligentes como muitos do século XIX, cuja palavra inspira a maior confiança como sejam Tollenaire, Saint Hilaire, Debret, Kidder, Gardner e Burton entre outros. Graças a estes elementos conjugados de procedência nacional e de origem alienígena será possível ensaiar a reconstituição de aspectos da vida de outrora. (TAUNAY Apud CARVALHO & LIMA: 1993, p.40)

Na pintura de Enrico Vio destacam-se, no primeiro plano da imagem, as lavadeiras e, no plano central, a ponte de pedra, tal qual descrita por Saint-Hilaire. À esquerda, cruzando a ponte, um tipo humano supervalorizado nas obras encomendadas por Taunay, o tropeiro. Esse personagem foi escolhido pelo diretor do Museu Paulista enquanto ícone

da condição colonial-imperial da cidade, provavelmente em função de sua recorrência na iconografia dos viajantes. Entre essas se destaca a aquarela de Jean Baptiste Debret, *Entrada de São Paulo pelo caminho do Rio de Janeiro*, produzida em cerca de 1830, na qual se observa a paisagem da Várzea do Carmo, vista do alto do planalto, nas proximidades do Convento do Carmo, representado à direita na aquarela (figura 8).

Figura 7 (SICE09)

Ponte do Carmo sobre o Tamanduateí em 1830

Década de 1920 – Enrico Vio

Óleo sobre tela

Acervo Museu Paulista - USP

Figura 8

Entrada de São Paulo pelo caminho do Rio de Janeiro, 1827

C. 1827 – Jean Baptiste Debret

Aquarela sobre papel

Reprodução de imagem

OLIVEIRA: 2003, p. 41

Original Coleção João da Cruz Vicente de Azevedo

Outra pintura em que se verifica a mobilização de documentos visuais para sua elaboração é o óleo sobre tela de Augusto Luíz de Freitas, Ladeira do Carmo em 1860 (figura 9). Dessa vez, o recurso utilizado é uma fotografia, produzida por Militão Augusto de Azevedo⁴³, fotógrafo que registra pioneiramente a Várzea do Carmo. A fotografia enviada ao pintor integra o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo- 1862-1887*, organizado pelo fotógrafo com registros tirados no ano de 1862 contrapostos às fotografias, tomadas do mesmo local vinte e cinco anos mais tarde.

Na pintura verifica-se a substituição dos tipos humanos, localizados no plano central da fotografia à direita, por uma charrete puxada por um animal. Também se opta por substituir o calçamento com paralelepípedos da rua por um chão de terra batida irregular. A estratégia de substituição de elementos bem como a paleta de cores utilizada pelo pintor reforçam o aspecto colonial-imperial da paisagem retratada, característica que não é acentuada pelos descritores icônicos e formais da fotografia.

Como ressaltam as historiadoras Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho o uso de fotografias foi preterido em relação às pinturas, primeiramente por uma questão de dimensão, já que as fotografias de Militão Augusto de Azevedo, no formato de 18 x 24 cm, não correspondiam à escala monumental de uma instituição como o Museu Paulista. Além disso, as pinturas em grandes dimensões eram conhecidas e apreciadas pelo público, cujas residências frequentemente eram decoradas com pinturas de paisagem e no meio institucional, as pinturas históricas de grandes proporções eram correntes, sobretudo na representação de batalhas e outros marcos fundadores de identidades nacionais e regionais. A grande dimensão também incentivava a observação de pequenos elementos no conjunto. Já as fotografias não gozavam do mesmo prestígio das pinturas, pois enquanto esta tratava-se de uma obra única, a fotografia era entendida enquanto objeto de série. Por fim, pode-se dizer que a escolha da pintura deveu-se a uma questão de mercado, isto é, desde fins do século XIX o circuito comercial de pinturas estava constituído no Brasil, uma vez que para além de encomendas institucionais e particulares, existia um circuito não especializado de exposições⁴⁴, o que permite supor o acesso a um público heterogêneo (CARVALHO & LIMA: 1993).

43 Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) nasceu no Rio de Janeiro. Aos vinte e cinco anos de idade, mudou-se para cidade de São Paulo, onde passou a trabalhar como retratista no Ateliê Carneiro & Gaspar. Em 1875, criou seu próprio estúdio Photographia Americana, localizado em frente à Igreja do Rosário, na Rua da Imperatriz (atual Rua 15 de Novembro). São de sua autoria os registros fotográficos mais antigos conhecidos sobre a cidade de São Paulo.

44 Esse circuito incluía lojas, ateliês fotográficos, antiquários, livrarias, charutarias, hotéis, teatros, cinemas,

Figura 9 (SICE010)

Ladeira do Carmo em 1860
Década de 1920 – Augusto Luiz de Freitas
Óleo sobre tela
Acervo Museu Paulista - USP

Figura 10

Ladeira do Carmo em 1862
1862 – Militão Augusto de Azevedo
Fotografia do Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo- 1862-1887
Acervo Museu Paulista - USP

Para concluir, o segundo fator apontado para a concentração de telas sobre a Várzea do Carmo no acervo do Museu Paulista na década de 1920 é a transformação desse logradouro em um parque público. Como se verificou no capítulo anterior, os padrões de representação visual detectados na iconografia desse período registram massivamente a Várzea do Carmo enquanto um espaço embelezado e higienizado pelo poder público que em nada lembraria os aspectos reconstituídos nas pinturas aqui estudadas que celebram justamente a condição pitoresca dessa imensa área alagadiça na qual transitavam tropeiros e lavadeiras.

Nesse sentido é emblemático que Affonso Taunay se esforçasse para recuperar e construir a imagem da Várzea do Carmo antes de sua transformação, uma vez que os registros fotográficos contemporâneos desse logradouro celebravam o poder republicano, responsável por sua transformação em um parque público nos moldes dos jardins e parques das mais importantes cidades europeias. Para Taunay, a criação de registros que retratassem a condição colonial-imperial desse logradouro tinha uma função pedagógica, isto é, permitir a ampla difusão da imagem da antiga cidade de São Paulo, que nesse momento passava por intensas transformações em função de obras públicas realizadas ou pela incorporação de novos habitantes, sobretudo imigrantes. Esses estrangeiros também deveriam ser instruídos na concepção de história criada pelo Museu Paulista sob sua gestão, em outras palavras, compreender a identidade nacional paulista difundida na nova decoração e exposição, organizada por ocasião do centenário da independência. Em suma, tratava-se de celebrar uma memória que pouco a pouco desaparecia do imaginário coletivo.

As três pinturas localizadas no acervo do Museu Paulista na década de 1940 são vistas panorâmicas. Duas delas registram a Várzea do Carmo no século XIX: *Panorama de São Paulo em 1827*, de José Canella Filho e *Panorama de São Paulo em 1870*, de Henrique Manzo. Também de autoria desse pintor, o *Triptico de São Paulo, visto da Várzea do Carmo em 1941*, é o único a representar o espaço contemporaneamente à confecção da tela.

Assim como se verificou nas telas da década de 1920, permanece na década de 1940 o hábito de Affonso Taunay de enviar registros antigos de vistas da cidade de São Paulo aos pintores para confecção de óleos sobre tela em dimensões monumentais. Esse é o caso da obra de Henrique Manzo, de 105,5 x 231 cm, (figura 11) organizada a partir de

o saguão da revista A Cigarra e do jornal Correio Paulistano, o Liceu de Artes e Ofícios, salas e salões temporariamente vagos e os próprios ateliês dos artistas (CARVALHO & LIMA: 1993, p. 154).

uma litogravura de Jules Martin⁴⁵ (figura 12).

Tanto no óleo sobre tela quanto na litogravura a ideia de vista da cidade é duplamente enfatizada, ou seja, tanto pela eleição de um ponto de vista panorâmico como pela presença de uma família no primeiro plano, à esquerda, cujo homem porta uma luneta para, do alto de um morro, avistar a cidade, simbolizada pela presença massiva das torres das igrejas. A ideia de visão panorâmica é contemporânea à produção da litogravura do francês Jules Martin. No século XIX, uma série de aparelhos ópticos foi criada a fim propiciar uma nova perspectiva ao olho humano. A criação de novas lentes fotográficas, vistas estereoscópicas e dioramas davam ao homem não só a possibilidade de conhecer lugares distantes a partir de uma experiência com imagens, mas também de ampliar o campo de visão humana, concretizando finalmente a possibilidade do olhar do homem assemelhar-se à perspectiva de vôo de pássaro, vontade manifestada desde os registros visuais da antiguidade clássica.

Na tela e na litogravura, o plano médio é dedicado ao registro da Várzea do Carmo. Trata-se de uma várzea organizada, representada por um vasto gramado com árvores enfileiradas. A presença de água limita-se ao traçado retificado do Rio Tamanduateí, sobre o qual se verifica a existência de pontes. A primeira delas de pedra em um único arco, à esquerda, e outra menos evidente, no centro da imagem, parte do prolongamento de um caminho de terra.

No primeiro plano da imagem é que vemos uma tensão significativa na tela, que não ocorre na litogravura. Na tela, praticamente todo o lado direito é preenchido por uma locomotiva com seus inúmeros vagões, sendo que em frente a um dos vagões está representada a figura de um tropeiro. O conflito entre rural e urbano, natureza e máquina se expressa nesse contraste entre as dimensões da locomotiva e a do homem montado a cavalo. Enquanto a primeira tem um tamanho avantajado e está em plena ação, tendo em vista a fumaça branca que sai da fornalha, o segundo é pequenino e se encontra em repouso, denotado pelo pescoço flexionado do cavalo alimentando-se da grama. A presença do tropeiro, certamente sugerida por Taunay ao pintor, também é conflitante com os demais tipos

45 Jules Martin (1832-1906) nasceu em Montiers, França. Estudou belas artes em Marselha e, em 1852, foi trabalhar como desenhista em Paris, no atelier de George Schlater. Em 1868, chegou ao Brasil, onde criou uma sociedade para beneficiar algodão em Sorocaba. Em 1870, mudou-se para São Paulo. Nessa cidade, montou a primeira oficina litográfica da Província, a Imperial Litografia. Em 1872, abriu um escritório no Largo do Rosário, transferido posteriormente para Rua de São Bento, nº 37. Idealizou inúmeros projetos para cidade, entre os quais se destaca o do Viaduto do Chá (AMARAL: 1980, p.412).

humanos representados no primeiro plano, uma vez que são tipos citadinos por excelência. Essa condição urbana é indicada pela indumentária da senhora, que traça um vestido longo e segura uma sombrinha, e do homem, que porta uma cartola e um fraque. Também as crianças estão vestidas como adultos em miniatura.

Enquanto na litogravura predomina a ideia da modernidade em função do ponto de vista eleito e da presença de elementos icônicos, tais como a locomotiva, a várzea ajardinada e os tipos citadinos que ocupam áreas privilegiadas na imagem, no óleo sobre tela tem-se uma ambiguidade entre rural e urbano, seja pela presença do tropeiro em oposição à locomotiva e o tipo urbano, seja pelo destaque das torres das igrejas, em função do contraste do tom desses elementos com as áreas mais escuras da vegetação e do céu e pelo ligeiro aumento de suas proporções se comparadas à litogravura.

A convivência entre novo e antigo era uma questão latente para Affonso Taunay, responsável pela criação de uma iconografia da cidade colonial-imperial em um momento de intensa transformação urbana. O museu era um lugar privilegiado para salvaguardar a memória de um determinado logradouro que pouco a pouco desaparecia da paisagem urbana. Pode-se mesmo afirmar que a encomenda de óleos sobre tela de proporções monumentais que retratavam a Várzea do Carmo garantia, imaginariamente, a preservação dessa paisagem, enquanto no fato urbano esse logradouro já se encontrava transformado em um parque público.

Entender a cidade como paisagem, seja nas pinturas no museu, seja *in loco*, integrava a condição moderna do morador urbano. Para Jules Martin, antigo morador de Paris, a modernidade era uma dádiva, privilégio daqueles que viviam em cidades, algo para ser desfrutado sobretudo pelo sentido da visão. O próprio formato da litogravura de Jules Martin e a representação de um personagem que segura uma luneta informam a relação esperada do homem moderno com sua cidade, ou seja, o formato oval e o uso de uma prótese transformam o tipo urbano em um observador, que diante da diversificação da paisagem moderna necessita de um foco para apreendê-la (CARVALHO & LIMA: 2009).

A imagem construída sobre a Várzea do Carmo no monumental tríptico de Henrique Manzo, 170 x 635 cm, é semelhante à imagem que se detectou nos padrões visuais dos registros das décadas de 1940 e de 1950, analisados no capítulo anterior (figura 13). O Parque Dom Pedro II, que ocupa todo o quadrante inferior da imagem funciona como um ornamento da metrópole, representada no quadrante superior. Ainda que as proporções

Figura 11 (SICE05)

Panorama de São Paulo, 1870
Década de 1940 – Henrique Manzo
Óleo sobre tela
Acervo Museu Paulista - USP

Figura 12

Vista Geral da Imperial Cidade de São Paulo
C. 1875 – Jules Martin
Litogravura
Reprodução de imagem
OLIVEIRA: 2003, p.40

entre os quadrantes possibilitem associar essa pintura ao repertório de paisagem difundido no Brasil em fins do século XIX, a opção pelo posicionamento dos arranha-céus bem na linha do horizonte, campo privilegiado de visão, já afasta essa filiação. Na verdade, tal dado permite associar esse óleo sobre tela ao repertório característico da linguagem fotográfica moderna que elege o urbano como um de seus principais motivos fotografados e tem como ícone o arranha-céu.

O contraste de tom e de escala entre as árvores do parque público, no quadrante inferior, com os edifícios de alto gabarito, do quadrante superior, é outro elemento que nos permite associar essa tela de proporções monumentais ao repertório da fotografia. Curiosamente entre as fotografias e os cartões postais do período aqui estudado o ponto de vista panorâmico não é muito utilizado, preferindo-se a tomada parcial que enfatiza esse contraste entre natureza e homem. No caso do tríptico de Henrique Manzo, provavelmente por se tratar de um óleo sobre tela, mantém-se a vista panorâmica, ponto de vista predominante entre as pinturas sobre a Várzea do Carmo no acervo do Museu Paulista.

Na extremidade esquerda e direita do tríptico representam-se áreas em que se realizaram demolições. No caso do lado esquerdo, entre o edifício Guarany e a Igreja do Carmo, a extensa área de terra batida destinava-se à construção do Edifício da Secretaria da Fazenda, cuja maquete já fora apresentada ao público nas páginas do jornal *Diário de São Paulo*, em novembro de 1940.

Ao contrário das demais pinturas da Várzea do Carmo aqui analisadas, as igrejas, ainda que representadas ao longo de todo quadrante superior, ocupam um papel diminuto. Seus torreões são praticamente encobertos pela presença massiva de arranha-céus, o que por sua vez indica-nos a condição metropolitana que a cidade alcançara. Os badalos dos sinos não mais determinavam o ritmo da vida, acelerado com as transformações urbanas. Nesse sentido é emblemática, a edificação do Banco das Nações, atual Edifício Senador Paulo Abreu, que possui um relógio, na extremidade direita do tríptico.

Os elementos icônicos da pintura também se encarregam de demonstrar a diversificação das funções da cidade. Em todo quadrante inferior tem-se o parque, espaço público de lazer e de descanso; já entre as edificações de baixo gabarito denota-se a função comercial; os arranha-céus, para além da função comercial, indicam-nos as

Figura 13 (SICE06)

Tríptico de São Paulo, visto da Várzea do Carmo em 1941

Década de 1940 – Henrique Manzo

Óleo sobre tela

Acervo Museu Paulista - USP

funções de serviço e também residencial, essa última simbolizada pelo edifício Guarany⁴⁶. Outro edifício de uso misto representado é o Palacete Nacim Schoeuri⁴⁷, localizado ao pé do Edifício Martinelli. Essa diversificação das funções da cidade era um atributo positivo, sobretudo em uma sociedade capitalista de massa como a São Paulo desse período.

46 O Edifício Guarany foi projetado no período de 1937 a 1945, pelo arquiteto brasileiro, filho de italianos, Rino Levi (1901-1965). Rino Levi formou-se na Itália, tendo frequentado a Academia de Brera, em Milão e a Escola Superior de Arquitetura, em Roma. No Brasil, exerceu a profissão para outros escritórios de arquitetura até montar o seu próprio. Autor do Cine Universo, construído na década de 1930, na Avenida Celso Garcia, continuação da Avenida Rangel Pestana.

O Edifício Guarany era propriedade do empresário toscano Ítalo Bellandi, em parceria com seus sócios Ampellio Zocchi e Zulino Bellandi. Bellandi era proprietário da indústria de corantes *Bellandi e Cia. Ltda*, cujo principal produto fabricado era a tinta de escrever Guarany. Provavelmente em função disso, o nome do edifício foi escolhido em homenagem ao seu proprietário. O edifício de dezesseis andares era de uso misto: no rés do chão e no primeiro andar projetaram-se espaços para lojas; já do segundo ao 15º andar existiam seis apartamentos residenciais de dois dormitórios. No 16º andar havia um terraço principal com vista para o Parque Dom Pedro II, onde figuravam dois bancos de concretos para além de dois terraços laterais de serviços (Arquivo Rino Levi, Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo-USP). A localização do edifício, Avenida Exterior, esquina com a Avenida Rangel Pestana, aliada à existência de um amplo terraço em seu último andar, demonstram-no o papel ornamental, agregador de valor à propriedade particular que a natureza ocupava nesta sociedade.

47 O Palacete Nacim Schoueri foi concluído no final da década de 1930. O rés do chão é ocupado por lojas, já os cinco andares destinam-se à função residencial com apartamentos de três e dois dormitórios, cuja metragem varia entre 80 e 100 m². Esse edifício possui o mesmo nome de seu proprietário, um comerciante árabe que chegou ao Brasil por volta de 1890. Sua construção tinha o objetivo de atender aos comerciantes da Rua 25 de Março, que poderiam morar próximo ao trabalho.

As características enumeradas permitem-nos inferir que, para o pintor e também para Taunay, responsável por sua encomenda, a imagem que se queria criar para cidade de São Paulo é a da metrópole moderna. No caso da pintura, retrata-se o crescimento vertical, ocorrido na região central da cidade, densamente urbanizada nesse período. Provavelmente, Taunay propõe a confecção dessa tela antevendo as comemorações que se organizariam por ocasião do IV Centenário da fundação de São Paulo.

A imagem que se tem da Várzea do Carmo nas pinturas analisadas é a de um espaço cuja vocação é paisagística, ora em função de sua condição natural, ora em função de sua transformação em artefato pelo poder público e por seus agentes. No final da década de 1890, a Várzea é retratada com elementos que já demonstram a sua apropriação pelo homem, as indústrias e caminhos de terra, no óleo sobre tela de Benedito Calixto e a ponte sobre o Rio Tamanduateí, na pintura de Almeida Junior. Na década de 1920, na contramão dos padrões visuais detectados nas fotografias e cartões postais desse período, construiu-se a imagem da Várzea do Carmo enquanto uma paisagem pitoresca, tal como aquelas descritas pelos cronistas da primeira metade do século XIX. A imagem construída pelas pinturas dessa década deve ser entendida complementarmente à imagem disseminada pelas fotografias e postais, ou seja, enquanto a primeira assegurava a permanência da várzea enquanto atributo natural em um locus privilegiado para a cele-

bração da memória de dado logradouro, o museu, a segunda encarregou-se de difundir a várzea aformoseada pelo poder público entre aqueles que compravam, enviavam e colecionavam cartões postais. No caso dos cartões postais ocorre uma inserção na esfera doméstica. O consumo de suportes visuais passa a integrar narrativas individuais construídas a partir da experiência física com o lugar ou, mais frequentemente, a partir de uma experiência visual construída a partir do olhar de terceiros, os fotógrafos produtores dos postais.

Por fim, as pinturas da década de 1940 criam duas imagens distintas da Várzea, uma, característica desse período, que a representa enquanto ornamento da metrópole, e outra que resgata sua condição de paisagem natural, criada por esse tipo de suporte visual duas décadas antes. Seja como for, as pinturas da Várzea do Carmo no acervo do Museu Paulista tinham como função primária, a ação pedagógica. Assim como os documentos escritos, os óleos sobre tela criados durante a gestão Taunay atestam a existência de um passado remoto do logradouro transformado a partir de uma experiência visual concreta daqueles que visitavam o Museu Paulista. Vale lembrar que a faculdade da observação é largamente referida na literatura pedagógica produzida no Brasil desde fins do século XIX. A lição das coisas, máxima que introduz o projeto de museus pedagógicos, pressupõe uma educação da visão necessária para transformar os alunos em futuros trabalhadores e consumidores urbanos (CARVALHO & LIMA: 2009). Para usar o termo de Rosalind Krauss, o museu era um espaço discursivo privilegiado para a construção e difusão de um imaginário que se pretendia coletivo. Certamente, Affonso Taunay conhecia o potencial do Museu que dirigia e, por conseguinte, das representações por ele disseminadas para criação de um imaginário paulista.

A (in) visibilidade da Várzea do Carmo nos cartões postais

Os cartões postais e os álbuns fotográficos da cidade, suportes de representações visuais intensamente difundidos, prestam-se exemplarmente para a discussão da visibilidade da Várzea do Carmo. Defende-se que as imagens criadas por esses suportes são vetores de ações sociais e que, portanto, a transformação da Várzea do Carmo no parque público Dom Pedro II e sua posterior desestruturação ocorreram mutuamente no campo material-espacial e no campo das representações visuais urbanas.

Opta-se por apresentar as imagens criadas sobre esse logradouro a partir da análise de um conjunto de 182 cartões postais impressos e fotográficos, pertencentes ao acervo do Museu Paulista e à coleção particular de Aparecido Salatini. As considerações aqui elaboradas tornaram-se possíveis graças ao acesso a essa coleção privada, já que a incorporação desse suporte material ao acervo do museu dá-se, na maior parte das vezes, de forma fragmentária pela aquisição de documentos avulsos. Por sua vez, a prática do colecionismo prima, entre outras coisas, pela serialidade do objeto colecionado, o que em última instância, permite-me investigar a visibilidade da Várzea do Carmo em um dado momento e no conjunto de vistas sobre a cidade de São Paulo elaborado por determinados fotógrafos e editores.

No estudo desses suportes mantêm-se os cortes cronológicos utilizados ao longo dessa pesquisa: décadas de 1890 a 1910, décadas de 1920 a 1930 e décadas de 1940 a 1950. Essa opção foi feita ainda que se tenha consciência de que os primeiros postais só circularam no Brasil nos anos finais da década de 1890⁴⁸. Os primeiros postais sobre a Várzea do Carmo foram produzidos por Guilherme Gaensly, valendo-se de fotografias que tirara durante seu trabalho junto à Light. Na década de 1950, para além da análise dos postais, faço um breve paralelo com a imagem criada sobre o Parque Dom Pedro II a

48 Atribui-se a criação do primeiro cartão postal ao austríaco Emmanuel Hermann, que em 1869, sugeriu o uso de cartões abertos sem envelope para a escrita de pequenas mensagens. Essa forma de comunicação tornou-se rápida e barata, uma vez que a União Postal Universal fixou uma tarifa única para todos os países em que circulavam esse suporte. Os primeiros postais não eram ilustrados, apenas continham um selo na parte frontal. No Brasil, os primeiros postais ilustrados circularam por volta de 1898, neles figuravam imagens de cidades, personalidades, eventos sociais e paisagens (PEREIRA: 2004).

partir do estudo de álbuns comemorativos do IV Centenário da Fundação da cidade de São Paulo⁴⁹.

Nas décadas de 1890 a 1910 foram encontrados 26 cartões postais referentes à região da Várzea do Carmo. A maior parte deles é de autoria do fotógrafo Guilherme Gaensly que, para além de produzir uma série assinada, também vendia imagens para a Editora Malusardi, única editora encontrada nesse período que se utilizava também de fotografias do italiano Aurélio Becherini. Foram encontrados ainda bilhetes postais de autoria desconhecida e alguns postais comercializados pela Casa Duchein.

As representações visuais desse primeiro período podem ser agrupadas em dois blocos: um que mobiliza o repertório da pintura de paisagem tanto para eleição dos motivos fotografados quanto para a organização das tomadas fotográficas e outro que se vale da representação de atributos da modernidade, sobretudo o traçado urbano e os trilhos dos bondes elétricos.

Nesse primeiro bloco, encontram-se os cartões postais do Mercado Velho, dos fundos da Ladeira da Tabatinguera, da “Figueira Brava” e das “Lavandeiras”, produzidos por Guilherme Gaensly e alguns postais editados pela Editora Malusardi.

Por vezes, o enquadramento utilizado na produção desses postais remete-nos a tradição imagética das primeiras vistas panorâmicas da cidade de São Paulo, sobretudo a aquarela produzida por Arnaud Julien Pallière⁵⁰ (figura 14). No cartão postal do Mercado Velho (figura 15), Gaensly opta pelo ponto de vista panorâmico. Tal qual a aquarela de

49 Os álbuns utilizados são aqueles indicados pela historiadora Vânia Carvalho (CARVALHO: 1995):

- Isto é São Paulo: 96 Flagrantes da Capital Bandeirante. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1951. (Uma fotografia, Acervo Biblioteca Municipal Hans Christian Andersen);
- Isto é São Paulo: 104 flagrantes da capital bandeirante. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1953. (Duas fotografias, diferentes das localizadas na primeira versão desse álbum, Acervo Biblioteca Padre Antonio Vieira – Pateo do Collegio);
- São Paulo Antigo, São Paulo Moderno: álbum comparativo. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1953. (Três fotografias, Acervo Biblioteca Municipal Hans Christian Andersen);
- KARFELD, Peter. São Paulo: álbum de fotografias em cores. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1954. (Duas fotografias, Acervo Biblioteca Arquivo Histórico Municipal Washington Luís);
- MEDINA, José. São Paulo o que foi e o que é. São Paulo: SCP, 1954. (Duas fotografias, Acervo Biblioteca Municipal Hans Christian Andersen);
- SCHEIER, Peter. São Paulo: fastest growing city in the world. Rio de Janeiro: Kosmos, 1954. (Duas fotografias, sendo uma delas a capa do livro em página dupla, Acervo Biblioteca Municipal Mário Schenberg);
- *Eis São Paulo*: uma obra realizada e editada no ano de 1954. São Paulo: Monumento/ Companhia Litographica Ypiranga, 1954. (Oito fotografias, Acervo Biblioteca Arquivo Histórico Municipal Washington Luís).

50 Arnaud Julien Pallière (1764-1862) nasceu em Bordeaux, França. Em 1805, estudou retrato e pintura histórica em Paris. Em 1817 esse pintor, desenhista e litógrafo chegou ao Rio de Janeiro, junto com a comitiva da

Pallière, o primeiro plano destina-se à representação do Rio Tamanduateí e, na linha do horizonte, representa-se a cidade, com a torre da igreja destacada de um bloco compacto de edificações de menor escala.

Figura 14

*Panorama da cidade de São Paulo
1821 – Arnaud Julien Pallière
Aquarela
Coleção Brasileira Itaú*

Figura 15 (SICE121)

*Mercado Velho- Lembrança de São Paulo
C. 1901 – Guilherme Gaensly
Cartão postal impresso
Coleção Aparecido Salatini*

princesa Maria Leopoldina. Nesse mesmo ano, sob a encomenda de D. João VI, pintou uma série de vistas panorâmicas das províncias do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Atuou como professor de desenho na Real Academia Militar. Em 1830 retornou à França (Informações extraídas do sítio da Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, acessado em 22/11/2011).

Os tipos humanos retratados nesses primeiros postais são os mesmos identificados nos registros visuais e nas crônicas produzidas por viajantes da primeira metade do século XIX: as lavadeiras, os tropeiros e os caipiras. No cartão postal editado por Gaensly vêm-se no primeiro plano, em destaque, as lavadeiras à beira do Rio Tamanduateí. Já no segundo plano encontra-se a ponte do Carmo e em cima da ponte, ao invés do tropeiro, como aquele que aparece no óleo sobre tela de Enrico Vio (figura 7), há um bonde elétrico (figura 16). A presença simultânea das lavadeiras e do bonde elétrico explicita a dualidade entre rural e urbano que subsiste durante os primeiros anos da República.

Figura 16

Lavadeiras

C. 1904 – Guilherme Gaensly

Cartão postal impresso

Coleção Aparecido Salatini

No segundo bloco, aquele que se vale da representação de atributos da modernidade, mais uma vez predominam os postais de autoria de Guilherme Gaensly. Nesses postais é prioritariamente representado o traçado urbano de ruas e de avenidas, entrecortadas pelos trilhos de bondes elétricos⁵¹. Há ainda postais que elegem um edifício para ser represen-

⁵¹ A rua mais representada é a Ladeira General Carneiro (antiga Rua João Alfredo). Já a avenida retratada é a Rangel Pestana, principal via de acesso do bairro do Brás que o interliga com a região da colina central da cidade.

tado em destaque e para tal se utilizam do efeito fotográfico da frontalidade, no qual se prioriza a fachada do edifício em detrimento de sua volumetria. Os edifícios associados ao novo regime republicano são os grupos escolares e o mercado municipal.

Também nesse segundo bloco verifica-se a dualidade entre rural e urbano, constatado no bloco anterior. No cartão postal impresso, comercializado pela Casa Duchein, o enquadramento da fotografia denuncia que o principal motivo fotografado é o traçado urbano entrecortado por trilhos, ainda que seu título seja O Mercado Novo, edificação térrea localizada à esquerda. No ponto central da imagem há dois elementos contrastantes: um animal de carga e o bonde elétrico. Embora se celebre a circulação de pessoas e de mercadorias, característica urbana moderna, a presença do animal de carga no centro da rua indica uma cidade em que ainda subsistiam traços coloniais rurais (figura 17).

Figura 17 (SICE114)

O Mercado Novo
 Década de 1900 – Casa Duchein
 Cartão postal impresso colorizado
 Coleção Aparecido Salatini

Em mais da metade dos postais desse primeiro período os acidentes naturais estão representados: a própria Várzea do Carmo, o Rio Tamanduateí e sua planície, a serra em tomadas panorâmicas a partir da Várzea e a arborização nativa. Nos demais postais está ausente qualquer acidente natural, uma vez que se trata de privilegiar o traçado urbano e os equipamentos modernos da cidade por meio de tomadas parciais e pontuais.

A cidade representada nesses postais é repleta de edificações térreas e de sobrados. E, ainda que se exalte a modernidade em parte considerável desses cartões, verifica-se predominantemente o uso da charrete e do transporte animal (54%), seguido pelo bonde elétrico (11%) e os tálburis, lavados na várzea do Rio Tamanduateí (5%)⁵².

No período entre as décadas de 1920 e de 1930 foram localizados 76 cartões postais da região da Várzea do Carmo, agora já transformada no Parque Dom Pedro II. Verificou-se a produção de postais por inúmeros fotógrafos e editores: Prugner, Preising, Farkas, Editora Foto Postal Colombo, Editora Lux e Editora Foto Postal⁵³. Para além destas, há uma série de postais numerados produzidos por uma editora não identificada.

A intensa popularização das imagens da cidade de São Paulo nos cartões postais coincide com o fim da Revolução de 1924. Muitos dos fotógrafos que registraram esse levante na capital os transformaram em postais que foram vendidos com grande sucesso, uma vez que para além das tropas legalistas e dos revoltosos retratavam as ruas e equipamentos da cidade atingidos. Terminado o levante, parte desses fotógrafos passaram a produzir vistas da cidade.

Assim como na fotografia do levante da Revolução de 1924, pertencente à série “imagens híbridas” (figura 37, capítulo I), o único postal localizado sobre esse conflito, retrata os soldados das tropas legalistas em posição descontraída, ainda que dois deles empunhem suas armas em direção ao fotógrafo. Outro indício desse clima de tranquilidade é a presença de dois civis, sentados em um banco do parque, à esquerda. No último plano, têm-se o balão da fábrica de gás (figura 18). A pose descontraída dos retratados indica a familiaridade dos soldados com os fotógrafos autônomos que retrataram o levante para comercializar esses registros no formato de cartões postais e álbuns.

52 No restante dos postais não foi fotografado nenhum meio de transporte.

53 Das editoras Lux e Foto Postal sabe-se apenas que atuaram nas décadas de 1920 e de 1930. A primeira produzindo cartões postais impressos e a segunda confeccionando postais fotográficos da cidade de São Paulo.

Figura 18 (SICE191)

Revolução de 1924

1924 – Editora não identificada

Cartão postal fotográfico

Coleção Aparecido Salatini

Gustavo Prugner (1884-1931), após registrar a Revolução de 1924, passou a se dedicar exclusivamente à produção de cartões postais. Esse paulista, nascido em São Bernardo do Campo, trabalhava sozinho. Depois passou a contar com o auxílio dos dois filhos que iniciou na profissão. Edgar Prugner trabalhava no laboratório. Por sua vez, Mário Prugner atuou como fotógrafo até 1936, ano em que optou por trabalhar na fábrica de papel fotográfico de Conrado Wessel, a primeira a produzir este item na década de 1920, e que nesse momento estava em expansão.

Outro fotógrafo que iniciou suas atividades durante o ano de 1924 em São Paulo, por meio da produção de cartões postais, foi o alemão Theodor Preising (1833-1962). Theodor montou uma editora e um grande laboratório, onde produzia, além de postais, álbuns nos formatos 9 x 14 cm e 17 x 25 cm, com dez fotografias cada. Seu filho, Carlos Frederico Preising, seguiu a profissão do pai e continuou no ramo da produção de vistas da cidade. Segundo, Carlos Preising, o número de exemplares de cada postal variava de acordo com a vista e a venda dava-se em hotéis e lojas fotográficas, entre elas a *Photoptica*, onde não excedia a marca de quinhentas imagens por mês (GERODETTI & CORNEJO: 1999).

Dez dos postais encontrados na década de 1930 que retratam o Parque Dom Pedro

II e seu entorno são parte de um conjunto que ultrapassa 600 postais de vistas de diferentes cidades e tipos humanos do Brasil, conhecido como “série F”. Esta série foi produzida pelo húngaro Desidério Farkas que chega a São Paulo no início de 1920, onde monta uma loja de materiais fotográficos, a *Photoptica*, localizada na Rua São Bento. Seu filho, Thomaz Farkas, auxiliava os pais na loja desde criança, tanto no laboratório, como na venda dos postais para os fregueses⁵⁴.

Os postais das décadas de 1920 e de 1930 também podem ser divididos em dois grupos: no primeiro figuram as representações visuais que privilegiam o parque e seus novos equipamentos enquanto espaços saneados e embelezados da antiga Várzea do Carmo; já no segundo surgem as primeiras representações visuais que sinalizam uma tendência que se confirma nas décadas de 1940 e 1950, as tomadas parciais tiradas do parque em direção aos arranha-céus da colina central⁵⁵.

A imagem que os postais do primeiro grupo difundem é a do parque enquanto um local de passeio agradável. Quem os via certamente teria uma impressão positiva do local, afinal os postais o apresentam como uma ampla área ajardinada e aformoseada com pequenas pontes, caminhos delineados para passeantes, coretos e esculturas⁵⁶. Certamente os turistas e estrangeiros que os compravam e/ou recebiam jamais pensariam nesse espaço como uma área de várzea alagadiça, insalubre e miasmática. A imagem construída nesse primeiro grupo celebra o trabalho da administração pública, que desde fins do século XIX tentou transformar o atributo natural, a Várzea do Carmo, em artefato, o Parque Dom Pedro II.

No postal produzido por Prugner na década de 1920, dois terços da imagem é preenchido pelo Parque Dom Pedro II, com uma extensa área gramada entrecortada por caminhos para pedestres (figura 19). Esse postal vale-se do recurso da cadência, alcançado pela repetição das árvores e sobretudo dos bancos. Esse efeito fotográfico confere a ideia de ordenação e organização ao registro, características que se buscava agregar a esse logradouro. A intensa presença de bancos indica-nos que se tratava de um lugar para estar. É du-

54 Ver entrevista concedida por Thomaz Farkas ao sítio do Almanaque Brasil de Cultura Popular, acessado em 22/11/2011.

55 O postal referente à Revolução de 1924 é uma imagem isolada que não foi agrupada nos blocos mencionados.

56 Neste período aparecem duas esculturas: o leão em mármore, de autoria do francês Lecourtier e o Monumento em Homenagem à Amizade Sírrio-Libanesa, feito em granito róseo e bronze pelo italiano Et-tore Ximenes.

rante esse período entre as décadas de 1920 e 1930 que se verificou a maior concentração de mobiliário urbano nos postais. Em aproximadamente 30% desses registros verifica-se a existência de bancos, em 14% de coretos e em 2% de quiosques. Ainda nesse postal, o Rio Tamanduateí aparece canalizado, entrecortado por uma ponte com gradil de ferro ornamentado, no plano central, à esquerda. Outro indício da domesticação da natureza pelo poder público.

Figura 19 (SICE161)

Panorama do Carmo e Parque D. Pedro
Década de 1920 – Ed. Prugner
Cartão postal fotográfico
Coleção Aparecido Salatini

O principal elemento retratado nos postais deste primeiro grupo é o Palácio das Indústrias, edifício público construído em arquitetura eclética pelo escritório de Ramos de Azevedo para abrigar exposições comerciais e industriais, ícone da presença do poder público nesse espaço e dos valores que se buscava agregar à cidade.

Nos postais do segundo grupo, aquele em que figuram tomadas parciais do parque em direção aos arranha-céus da colina central, explora-se o repertório da linguagem moderna da fotografia, que tem seus precursores mais remotos ainda no século XIX. Entretanto, as matrizes mais diretas desse movimento podem ser encontradas na Europa e nos Estados Unidos, no início do século XX.

Em 1907, nos Estados Unidos, Alfred Stieglitz torna-se um dos expoentes do novo tratamento que se pretende dar à fotografia e que ficou conhecido por *straight photography*. As interferências feitas no negativo para que a fotografia se assemelhasse à pintura são abandonadas pelos adeptos da fotografia *straight*, que procuravam produzir uma imagem cujos aspectos formais e materiais eram resultado da composição, da percepção afinada da luz e do movimento exato do registro. Em 1927, Stieglitz produz a série *Equivalente*, cujos registros de nuvens, céu e sol serviram para circunscrever o seu interesse por aspectos formais e composicionais da fotografia, evidenciando o gosto por situações que tendem ao abstrato. Atuante até 1937, Stieglitz elegeu como um de seus principais temas os arranha-céus de Nova York (CARVALHO & LIMA: 1997, p.101-102).

O movimento da fotografia moderna teve repercussão no cenário europeu, cujos expoentes foram os fotógrafos associados ao movimento alemão da Bauhaus e à Wchutema, escola russa e ao que ficou conhecido como *estilo internacional*. Os arranha-céus e a arquitetura moderna foram temas privilegiados deste estilo. A fotografia moderna no Brasil, pela sua própria origem social, serviu como mecanismo de adequação da classe média às modificações que vinham sendo operadas na sociedade. Em São Paulo, credita-se a difusão dessa nova fotografia ao Foto Cine Clube Bandeirante, fundado em 1939, por um grupo de fotógrafos que normalmente se reunia na *Photoptica* (COSTA & SILVA: 2004, p.13).

No caso dos postais sobre a Várzea do Carmo das décadas de 1920 e 1930 são exploradas as possibilidades técnicas advindas desse movimento, por meio da valorização dos efeitos do contraste de tom, contraste de escala, da inversão de escala e da estrutura da bicentralidade. Opta-se, na maior parte dos registros pela articulação dos planos na direção diagonal, pelo uso do espelhamento ou da similitude de formas. Além da valorização da luz e da eleição dos primeiros arranha-céus como motivo fotografado.

No postal nº 23, produzido por Prugner na década de 1930, observa-se a mobilização de vários recursos da fotografia moderna. O postal é dividido claramente em dois planos, articulados pelo espelhamento dos elementos figurativos do plano superior que são refletidos no espelho d'água do Palácio das Indústrias. Explora-se o contraste de tom entre os planos, recurso característico da técnica fotográfica. Ainda no plano superior, o fotógrafo vale-se do efeito de inversão de escala, uma vez que, as duas palmeiras são representadas em tamanho maior do que o Edifício do 1º Tribunal de Alçada Civil, no período sede da Secretaria da Agricultura e Bolsa de Valores, à extrema esquerda (figura 20).

Figura 20 (SICE151)

Parque D. Pedro II

Década de 1930 – Ed. Prugner

Cartão postal fotográfico

Coleção Aparecido Salatini

Um postal emblemático da transição da imagem do primeiro grupo, em que se valorizava a representação do parque, para esse segundo grupo é o postal nº 47, editado por Prugner na década de 1920 (figura 21). Nessa tomada parcial, tirada do Parque Dom Pedro II em direção à colina central, vê-se o contraste de escala entre um usuário do parque sentado em um banco, na extremidade do quadrante inferior esquerdo, e o corpo do edifício Martinelli, ainda em construção, que ocupa praticamente todo o quadrante superior direito do postal. Os arranha-céus do último plano – na sequência: Ed. Casa Ramos de Azevedo, Ed. The London e River Plate Bank e Ed. Martinelli –, assim como o automóvel lado a lado com o bonde elétrico, no quadrante inferior esquerdo, encobertos parcialmente pela vegetação do parque, são atributos da modernidade. Essa pretendida modernidade, articulada pela mobilização desses recursos icônicos e formais pelo fotógrafo, é reforçada pelo título do postal S. Paulo Moderno.

Os postais das décadas de 1920 e 1930 apontam uma mudança na proporção em que os acidentes naturais eram representados. Ao contrário das décadas anteriores em que eram intensamente reproduzidos, neste segundo período a ausência desses elementos nota-se em mais de 60% do conjunto analisado. Quando o Rio Tamanduateí é retratado, ele já

Figura 21 (SICE154)

S. Paulo Moderno

Década de 1920 – Ed. Prugner

Cartão postal fotográfico

Coleção Aparecido Salatini

está canalizado, em seu leito há uma pequena ilha com um coreto e, acima, há uma ponte pela qual circulavam os bondes elétricos. No único postal em que se detecta a presença de várzea, trata-se de uma tomada aérea em que desponta a Várzea do Glicério em direção ao Cambuci.

As funções arquiteturais da cidade, resultantes da análise dos postais desse período intermediário, são muito bem distribuídas entre o próprio parque: edificações públicas, edificações de baixo gabarito, edificações sobrado, edificações de alto gabarito, edificações comerciais, chaminés e indústrias, igrejas, monumentos, edificações residenciais e edificações térreas. Conforme o gráfico seguinte:

Estruturas/ Funções Arquiteturais - 1920-1930

Os personagens encontrados nesses postais são, na maior parte dos casos, homens, 52%, seguidos de longe pelas mulheres, 16%, e pelas crianças, 9%⁵⁷. Predomina a figura do transeunte em quase 60% dos casos; já os usuários aparecem em apenas 10% do material⁵⁸. Vale dizer que em quase metade dos postais verifica-se a ausência de meios de transportes⁵⁹. Por esses dados têm-se que nas décadas de 1920 e 1930 o Parque Dom Pedro II era um espaço predominantemente masculino, destinado à circulação do tipo urbano por excelência, o transeunte.

Nas décadas de 1940 e 1950 foram encontrados oitenta postais que retratam a Várzea do Carmo. Esses postais pertencem a três editoras: Fotolabor, Foto Postal Colombo e F.B.⁶⁰. Mais uma vez, encontraram-se postais fotográficos numerados de uma editora não identificada, provavelmente a mesma apontada nas décadas de 1920 e 1930.

A Editora Fotolabor foi criada em 1941 pelo engenheiro mecânico e fotógrafo judeu-alemão, Werner Haberkorn em parceria com seu irmão, o também fotógrafo, Geraldo Haberkorn, instalada na Avenida São João, próxima à Praça do Correio, na região central da cidade de São Paulo.

A técnica para o processamento e a revelação dos cartões postais fotográficos na Editora Fotolabor era mecanizada, graças à invenção de uma máquina por Werner Haberkorn que permitiu o automatismo destes processos. O papel fotográfico utilizado era produzido por Domingos Bove em rolos que eram impressos na máquina, cortados nas dimensões de cartões postais e depois revelados (GERODETTI & CORNEJO: 1999, p. 23).

A tiragem de cartões postais da Editora Fotolabor era de aproximadamente mil exemplares por cada motivo fotografado. Conforme informação de Werner Haberkorn, concedida em entrevista a Ricardo Mendes, era sempre mantido um estoque dos postais na Editora, sobretudo daqueles que mais agradavam ao gosto dos fregueses.

Em 1919, o imigrante italiano Sulpizio Colombo (1888-1970), associou-se a ou-

57 No restante dos postais verificou-se a ausência de pessoas.

58 Em 27% dos casos verificou-se a ausência de personagens. Com 1% cada, aparecem os policiais e as tropas legalistas da Revolução de 1924. Em 2% aparece representada a multidão, ora numa tomada interna da plataforma da Estação da Sorocabana ora reunida na calçada que circunda o Palácio das Indústrias.

59 Quando estes aparecem predominam os automóveis (22%), seguidos pelos bondes (11%), transporte animal/charrete (8%), caminhão (6%), zeppelin (2%), ônibus (1%) e trem (1%).

60 Provavelmente as iniciais F.B. signifiquem Foto Bonora, ateliê fotográfico localizado na Rua Sorocabanos, nº 26, de propriedade de Delfino Bonora (Catálogo das Indústrias do Município da Capital: 1943, p.438). Os filhos desse fotógrafo italiano seguiram a profissão do pai e também eram proprietários de um cinema na cidade de Mococa, no interior do *Estado de São Paulo*. Um de seus filhos, Virgílio Bonora, após se casar, mudou-se para São Paulo, assumindo a direção do ateliê (Informação extraída de entrevista concedida por Ophelia Bonora, publicada no sítio Recanto das Letras, acessado em 22/11/2011).

tro imigrante, também italiano, criando a firma Colombo & Francesconi, situada à Rua da Conceição, responsável pela produção de cartões postais fotográficos da capital e do interior de São Paulo. Em 1929, o estúdio da editora foi transferido para a Rua Sebastião Pereira, próxima ao Largo do Arouche e adotou o nome Foto Postal Colombo, identificação que permaneceu até a década de 1960 e reapareceu na década de 1980, momento em que a editora encontrava-se instalada na cidade do Rio de Janeiro⁶¹ (GERODETTI & CORNEJO: 1999, p. 20).

A produção dos cartões postais dessa editora era feita de maneira artesanal, isto é, as fotografias em chapas de vidro eram reproduzidas foto a foto, sendo as legendas inscritas em tinta nanquim diretamente sobre os negativos, com as letras ao contrário para que saíssem legíveis nas cópias positivas⁶². O papel fotográfico utilizado era produzido pelo alemão Conrado Wessel, responsável pela *Fábrica de Papéis Photographicos Jardim*, empresa posteriormente adquirida pela *Kodak*.

Essa marca de papel fotográfico também era utilizada pelos fotógrafos lambe-lambe que circulavam pelos jardins, praças e parques da cidade. Entre os quais o Parque Dom Pedro II, como se pode observar no cartão postal de nº 86 da Editora Foto Postal Colombo, em que no quadrante inferior esquerdo verifica-se a existência da máquina, do fotógrafo e do retratado, sentado em uma cadeira (figura 22).

Figura 22 (SICE065)

São Paulo Panorama
 Década de 1940 – Foto
 Postal Colombo
 Cartão postal fotográfico
 Coleção Aparecido
 Salatini

61 Em 1944, a editora transferiu-se para a Praça Marechal Teodoro, 160, e em 1948 para a Rua Santo Antônio, 978, local em que permaneceu até a mudança para o Rio de Janeiro. Na década de 1970, ainda na cidade do Rio de Janeiro, a editora passa a se dedicar a produção de slides turísticos e de filmes. Apenas em 1981 reiniciou a produção de postais.

62 Ainda que a colocação de legendas nos postais fotográficos ocorresse de maneira artesanal, a Editora Foto

A série de postais da Editora Foto Postal Colombo que circulou entre 1940 e 1950 tem cerca de duzentos cartões postais fotográficos com vistas da cidade de São Paulo. Detectaram-se trinta exemplares com numeração diferente de vistas do Parque D. Pedro II, o que equivale a 15% dos motivos fotografados por essa editora, tornando-o o segundo espaço mais fotografado na cidade, atrás apenas do Vale do Anhangabaú⁶³.

Embora não haja informações sobre a tiragem dos cartões postais produzidos pela Editora Foto Postal Colombo, acredita-se que seja semelhante à produção da Editora Fotolabor, uma vez que as duas editoras eram as mais atuantes em São Paulo no período em questão.

Sendo assim, se localizamos oitenta imagens da Várzea do Carmo nesse período podemos supor que em torno de 80.000 pessoas, entre usuários, moradores e turistas tiveram acesso a uma representação visual do espaço da Várzea do Carmo no período de 1940 a 1950. Esse número pode parecer ínfimo se pensarmos na população da cidade de São Paulo em torno do ano de 1950 que era de aproximadamente 2.227.000 habitantes⁶⁴. Mas, torna-se surpreendente se pensarmos que por volta do ano de 1886, momento em que já se discutia a transformação da Várzea do Carmo em um parque, a população paulistana era de 44.033 habitantes (SEGAWA: 2000).

Os postais das décadas de 1940 e 1950 consolidam uma tendência única na representação do Parque Dom Pedro II, trata-se do parque enquanto uma moldura dos arranha-céus da colina central, isto é, um local privilegiado para o registro fotográfico da transformação da cidade de São Paulo em uma metrópole moderna.

Neste período predomina a abrangência espacial parcial, com 86% do conjunto analisado⁶⁵. Mais de 90% dos enquadramentos foram feitos de um ponto de vista diagonal

Postal Colombo deu contribuições importantes à indústria do cartão postal, pois chegou a possuir um avião próprio que lhe permitiu realizar fotografias aéreas, das quais são célebres as que retratam o processo de construção e a inauguração da cidade de Brasília. Na década de 1960, essa editora lançou os primeiros cartões postais off set, ainda com formato antigo (8,9 x 13,9 cm), porém plastificados e de boa qualidade gráfica.

63 O Parque Dom Pedro II não teve tanta representatividade entre os postais da Editora Fotolabor, ainda que numa pequena série comemorativa de cartões postais impressos produzidos por ocasião do IV Centenário da Fundação de São Paulo figurassem quatro vistas do Parque Dom Pedro II. Nessa editora, o local mais representado também era o Vale do Anhangabaú.

64 Este número de habitantes da população paulistana era consenso nas publicações de álbuns comemorativos do IV Centenário da cidade de São Paulo.

65 Há ainda 7% de vistas panorâmicas, 4% de vistas aéreas e 3% de vistas pontuais. Nas vistas pontuais é retratado o edifício do Palácio das Indústrias. Vale dizer que um desses postais de vista pontual é um cartão impresso no formato vertical, comemorativo do IV Congresso Eucarístico Nacional que reproduz a mesma imagem de um cartão postal fotográfico numerado de uma editora não identificada da década de 1930 no formato horizontal.

ou câmera alta. Os arranjos mais constantes são o rítmico, o discreto e a sobreposição. No caso desse último, as árvores do Parque Dom Pedro II, focalizadas no primeiro plano, encobrem parcialmente os arranha-céus do último plano.

Nesse momento é frequente o uso de efeitos difundidos pelo movimento da fotografia moderna, sobretudo o contraste de tom, o contraste de escala e a inversão de escala. Na figura 23, um postal fotográfico de uma editora não identificada, o contraste de tom acentuado entre as árvores do Parque Dom Pedro II e os arranha-céus do último plano assim como o contraste de escala entre o transeunte, no primeiro plano à direita, e as torres do edifício Martinelli e Banespa, no último plano à esquerda, permitem-nos associar esse registro àqueles realizados por Alfred Stieglitz da cidade de Nova York. No caso dos cartões postais do Parque Dom Pedro II, a adoção do arranjo discreto e do formato tradicional, retângulo horizontal na maior parte dos registros, ameniza o impacto dos efeitos fotográficos modernos.

Figura 23 (SICE203)

Parque D. Pedro II

Década de 1940 – Editora não identificada

Cartão postal fotográfico

Coleção Aparecido Salatini

Assim como nas imagens dos postais, nas fotografias dos álbuns comemorativos do IV Centenário verifica-se a influência da fotografia moderna. Também nesses suportes visuais, predomina a representação do Parque Dom Pedro II como um ornamento da cidade

moderna, simbolizada pela presença de arranha-céus⁶⁶.

Vale à pena realizar aqui uma breve comparação entre os recursos utilizados nas fotografias de Alfred Stieglitz *Two Towers* (figura 24) e *The Flat-Iron* (figura 26) com duas fotografias do álbum *Eis São Paulo*, patrocinado pela Comissão do IV Centenário e impresso pela Editora Monumento (figuras 25 e 27).

Figura 24 *Two Towers*
1911 – Alfred Stieglitz
Fotogravura
Acervo Nacional Gallery of Art

Figura 25 *Reprodução de imagem do Álbum Eis São Paulo*
(SICE151)
1954
Ed. Monumento
Acervo Biblioteca AHMWL

Assim como as fotografias de Stieglitz, as fotos produzidas para o álbum *Eis São Paulo* utilizam-se dos recursos do exagero, inversão de escala, da exploração da luz e da sombra e do enquadramento a partir de um ponto de vista levemente ascensional. Em ambos opta-se pelo formato retângulo vertical, opção que confere maior dinamismo e impacto ao motivo elegido pelo registro. Outra semelhança é a eleição do arranha-céu

66 O arranha-céu, além de atestar a intensidade da atividade industrial, de criar novas relações de uso do solo urbano, de alterar estruturalmente a metrópole, atesta também a capacidade tecnológica e produtiva da sociedade como um todo. Pode-se afirmar que a verticalização é um dado eloquente e, mais do que qualquer outro, atesta a mudança, a vitalidade do processo econômico e a modernidade metropolitana (MEYER: 1991, p. 30-31).

Figura 26 *The “Flat-Iron”*
1902 –Alfred Stieglitz
Fotogravura
Acervo The Metropolitan
Museum of Art

Figura 27 *Reprodução de imagem do Álbum*
(SICE025) *Eis São Paulo*
1954
Ed. Monumento
Acervo Biblioteca AHMWL

em contraste com a arborização urbana como motivo fotografado. Observa-se aqui um conjunto de características inovadoras, núcleo de um processo de revolução da linguagem fotográfica, que nos álbuns e nos cartões postais analisados aparecem como traços de uma “pretendida” modernidade visual.

No caso da figura 25, pode-se afirmar que a pequena frase vinculada junto à fotografia, “e grandes parques refrescam a cidade”, é uma tentativa de amenizar o impacto visual da fotografia moderna e também a dramaticidade e a tensão entre natureza e área edificada. Além, é claro, de permitir o reconhecimento do objeto fotografado por aquele que a observasse. Afinal, embora se tratasse de apresentar a cidade de São Paulo enquanto uma cidade moderna, o abuso de recursos fotográficos modernos poderia fragmentar demais o objeto retratado, o que não agradaria às massas a quem se destinavam essas ima-

gens de forte apelo comercial.

Com essa breve comparação não pretendi afirmar que as experiências do movimento internacional de fotografia moderna se tornaram necessariamente referências diretas para os produtores dos álbuns da cidade e para as editoras de cartões postais fotográficos. Porém, essa nova linguagem vulgarizou-se nas imagens publicitárias e nas revistas ilustradas. E estas eram objeto de consumo obrigatório dos fotógrafos e de parte da população urbana. No cenário nacional, a revista *O Cruzeiro* prontamente incorporou os novos recursos fotográficos às suas edições, o que nos ajuda a entender as semelhanças formais entre as fotografias aqui produzidas com as imagens norte-americanas e europeias.

Os cartões postais fotográficos produzidos sobre o Parque Dom Pedro II nesse período são semelhantes aos postais contemporâneos, cujo motivo fotografado era o Central Park, em Nova York. Vale dizer que nesse período o poder público municipal paulistano recorreu a técnicos norte-americanos para propor novas soluções para o planejamento da cidade. Em 1949, o então prefeito Lineu Prestes encomendou à Internacional Basic Economic Corporation (IBEC), sociedade comercial com sede em Nova York dirigida por Nelson Rockefeller, um programa de melhoramentos públicos para cidade.

Robert Moses⁶⁷, diretor dos estudos para cidade de São Paulo indicado pela IBEC, propôs em um relatório a realização de um estudo aerofotogramétrico da cidade além de uma série de recomendações que previam a adoção do sistema de arteriais de tráfego, a retificação do Rio Tietê, o zoneamento e urbanização das várzeas e a realização de obras de engenharia sanitária. Para dar conta desse programa, sugeriu a criação de um sistema de financiamento privado. O problema mais “grave e urgente” apontado nesse relatório era o do transporte coletivo; para saná-lo propôs-se a criação de um sistema de rodovias expressas que possibilitassem a livre circulação dos veículos e o aumento considerável da frota de ônibus municipais. Para além da criação de *expressways*⁶⁸, sugeriu a criação de *parkways*⁶⁹ que deveriam circundar os parques já existentes e também os cinquenta novos

67 Robert Moses (1888-1981) nasceu nos Estados Unidos, filho de pais judeu-alemães, cursou engenharia na Yale University. Quando convidado para realização do relatório sobre as indicações urbanísticas para cidade de São Paulo gozava de enorme prestígio nos Estados Unidos em função dos trabalhos lá desenvolvidos durante as décadas de 1920 a 1950. A reorganização da cidade de Nova York a partir da criação de um sistema de zoneamento que regulamentou o uso dado às áreas centrais da cidade foi um dos principais projetos desse urbanista.

68 A *expressway* é uma artéria de acesso limitado que facilita o livre movimento dos veículos, sem cruzamento no mesmo nível, sem voltas à esquerda, com sinais de tráfego e direito a entradas somente em certos pontos determinados (MEYER:1991, p.80).

69 As *parkways*, vias que circundam os sistemas de parques, são as marcas do urbanismo moderno nos Estados Unidos.

parques recreativos sugeridos em seu relatório.

O trabalho de Robert Moses foi duramente criticado pelos arquitetos e urbanistas nacionais que o acusavam, dentre outras coisas, de não se interar acerca da realidade paulistana, uma vez que preparou seu relatório após uma curta visita a São Paulo e apenas um ano de trabalho em seu escritório, na cidade de Nova York. Não cabe aqui discutir as críticas feitas a esse projeto⁷⁰, mas sim apontar, como o fez Regina Meyer em seu trabalho, que o programa de melhoramentos públicos de Robert Moses sinaliza uma mudança importante na forma de pensar a cidade. As preocupações do poder público não se voltariam mais à reorganização do sistema viário da área central; buscava-se naquele momento organizar o espaço da nova sociedade industrial que é basicamente complexo e simultâneo. Havia um consenso entre os urbanistas de que unicamente o abandono de uma abordagem setorial e a adesão a um tratamento globalizante poderia dar conta das novas questões (MEYER: 1991, p.86).

Assim como Robert Moses enxergou na cidade de São Paulo elementos que a aproximavam de Nova York, quando propôs a adoção de uma iniciativa semelhante àquela que aplicou na cidade norte-americana em seu programa de melhoramentos públicos para capital paulista, podemos dizer que os produtores de cartões postais e álbuns no período de 1940 a 1950 valeram-se, ao fotografar o espaço da Várzea do Carmo, de elementos figurativos e formais que aproximavam a “cidade que mais cresce no mundo” de uma cultura metropolitana internacional.

No cartão postal produzido como lembrança do IV Congresso Eucarístico Nacional, em 1942,⁷¹ o espelho d’água, que ocupa o primeiro plano do postal, foi fotografado

70 É sabido que mais uma vez a contratação de um profissional estrangeiro pela Prefeitura de São Paulo tinha o objetivo de encerrar um debate entre planos divergentes para cidade que surgiram no cenário nacional, assim como o fizera o prefeito Raimundo Duprat quando encomendou um relatório ao arquiteto-paisagista francês Joseph-Antoine Bouvard em 1911. Desta vez, o embate deu-se entre a corrente liderada por Anhaia Mello, que defendia o crescimento controlado da cidade sob a égide de um plano que limitava a localização de atividades industriais e, de outro lado, a corrente encabeçada por Prestes Maia, que defendia o crescimento e a expansão da metrópole. Pode-se dizer que, em sua maior parte, as proposições de Robert Moses foram ao encontro da corrente liderada por Prestes Maia.

71 O IV Congresso Eucarístico Nacional realizou-se no período de 4 a 7 de setembro de 1942, em São Paulo. Dentre as programações litúrgicas, destacava-se a procissão eucarística, iniciada na matriz de São Geraldo das Perdizes, percorrendo toda Avenida São João e terminando no Parque Anhangabaú, no altar-monumento erguido para este fim.

Aos seus participantes era entregue uma pequena série de cartões postais com pontos turísticos da cidade, juntamente com um guia da cidade de São Paulo, publicação organizada pela Junta Executiva encarregada da organização do IV Congresso Eucarístico Nacional e impressa pelas Oficinas Gráficas Siqueira, em agosto desse mesmo ano.

de maneira que o descontextualiza da edificação do Palácio das Indústrias, ao qual está integrado (figura 28). No plano intermediário, verifica-se um conjunto de edificações, em que se destaca o edifício Martinelli, emoldurado por uma faixa inferior formada pela vegetação (árvores e cerca-viva) do Parque Dom Pedro II. Por fim, no último plano enquadra-se o céu com algumas nuvens bem delineadas pelo contraste de tom da fotografia. O formato vertical, a eleição dos motivos fotografados, a distribuição e a hierarquização dos elementos figurativos da imagem nos diferentes planos e o contraste de tons deste postal são semelhantes ao cartão postal fotográfico do Central Park, em Nova York, produzido no mesmo período (figura 29). No caso do postal do Parque Dom Pedro II, o espelho d'água fragmentado acaba por equivaler ao lago artificial que aparece no postal do parque norte-americano.

Figura 28
(SICE033)

Parque Dom Pedro II
1942 – Roto Siqueira
Cartão postal impresso
Acervo Museu Paulista - USP

Figura 29

Central Park – Nova York
Década de 1940
Cartão postal fotográfico

Se Nova York possuía o Central Park, de onde se podiam apreciar os arranha-céus que desafiavam as leis da física, eternizados na imagem do Empire State Building, São Paulo não ficava atrás, pois do Parque Dom Pedro II podia-se observar a cidade moderna, celebrada de maneira eufórica nas imagens dos álbuns e dos cartões postais da cidade nas décadas de 1940 e 1950, em que eram constantemente fotografados os edifícios Martinelli, o Banco do *Estado de São Paulo* e o Banco do Brasil, ícones do desenvolvimento tecnológico da metrópole e da participação da cidade no sistema financeiro internacional.

Nessas décadas finais, os acidentes naturais estão ausentes em 97% dos postais. Entre as funções arquiteturais predominantes estão o parque e a edificação de alto gabarito. Já o único monumento retratado é a escultura *O Semeador*, de Caetano Fracarolli. Nos postais, a escala desse monumento ora é contrastada, ora invertida com os arranha-céus da colina central. Os edifícios públicos também possuem uma boa representatividade, os mais fotografados são o Edifício Altino Arantes (Banco do *Estado de São Paulo*) e o Edifício do Banco do Brasil. Ainda que haja essas predominâncias verifica-se no gráfico abaixo uma variedade entre as funções arquiteturais da cidade:

Estruturas/ Funções Arquiteturais- 1940-1950

O principal elemento móvel retratado nos postais é o automóvel, presente em aproximadamente 60% do conjunto. Já o transeunte é figurado em pouco mais da metade dos postais. Como nas décadas anteriores, predomina o gênero masculino (48%), seguido longiquamente pelo feminino (19%) e pelas crianças (6%)⁷².

A imagem do Parque Dom Pedro II enquanto ornamento da metrópole, característica desse período final, foi construída pela fotografia difundida nos postais e álbuns de cidade. O uso das lentes fotográficas de amplo alcance e também de efeitos fotográficos agregaram a esse lugar a ideia de ponto de vista privilegiado para observar os arranha-céus. No *Guia Turístico da Cidade de São Paulo e seus arredores*, produzido em 1954, pela Editora Melhoramentos, reitera-se essa função ornamental do parque:

Ao longo do Brás e da Mooca. Um dos mais belos parques ajardinados, com grandes alamedas, bosques, gramados, arbustos, quiosques, parque infantil, ocupa o local da antiga várzea que o Tamanduateí inundava no tempo de suas cheias. Canalizado o rio, foi o terreno drenado e transformado. Dele se avista toda a impressionante “skyline” paulista. (*Guia Turístico da cidade de S. Paulo e seus arredores*: 1954, p.112)

Por essa descrição vê-se que nesse tipo de imagem turística, disseminada tanto pelo guia como também pelos cartões postais e álbuns de cidade, a Várzea deixara de existir e de ser um espaço de conflito, afinal a sua transformação em parque obliterou a ideia de porção alagadiça de terras à beira do rio Tamanduateí, ainda que, como visto nas fotografias dos jornais, os alagamentos continuavam a ser um problema.

Na década de 1950, o parque deixa definitivamente de ser apresentado por esses suportes visuais como um espaço de lazer das massas operárias, uma das funções para o qual havia sido projetado. Nesse momento consagra-se a ideia da natureza ornamental organizada pelo homem. Essa característica decorativa do Parque Dom Pedro II, consolidada por esses registros, de certa forma autoriza a substituição desse espaço por vias de transporte nas décadas seguintes, função prioritária em uma sociedade capitalista de massas. Ou seja, a natureza pode ser transformada pelo homem sempre que isso se fizer necessário, de várzea a parque, de parque a via de transporte. Tem-se aí um indício do processo de naturalização das transformações urbanas, isto é, assume-se que o tempo é o agente das transformações, obliterando-se os grupos sociais responsáveis por esse processo e também

72 No restante dos postais, verifica-se a ausência de pessoas.

a rede material que constitui as práticas da visualidade. No caso, os cartões postais e os álbuns comemorativos do IV Centenário, que criam uma imagem eufórica da cidade em que o arranha-céu é um dos principais ícones do progresso, em última instância difundem uma visão teleológica do processo de transformação do fato urbano.

Hoje, a imagem do parque embelezado, construída pelos postais das décadas de 1920 e 1930, ou a imagem do parque enquanto ornamento da metrópole, intensamente difundida durante as décadas de 1940 e 1950, desapareceram de nossa iconosfera, restringindo-se apenas ao circuito restrito e especializado do colecionador de fotografias e de cartões postais. Ao contrário de outros espaços da cidade, que mesmo modificados ou desestruturados no campo material lograram manter suas representações visuais nas paredes de bares, restaurantes ou em suvenires (calendários comemorativos, postais, chaveiros etc.), no caso da desestruturação do espaço do Parque Dom Pedro II, esta foi acompanhada também por uma invisibilidade de suas imagens. Há aqui um ponto para reflexão: quais os motivos que levaram a essa invisibilidade das imagens da Várzea do Carmo? Talvez a intensa transformação do atributo geográfico pela qual esse logradouro passou, seja um fator, isto é, a eliminação do elemento topográfico que o tornava uma paisagem singular colabora para o seu desaparecimento do campo visual. Complementariamente é possível pensar que tanto a imagem do parque embelezado quanto a do parque ornamento da metrópole não são identificadas facilmente enquanto paisagens da cidade de São Paulo ou enquanto o próprio Parque Dom Pedro II. No caso do parque ornamentado, poderíamos supor se tratar de algum parque público de Buenos Aires ou de qualquer cidade europeia durante a virada do século XIX para o século XX, já a paisagem do parque enquanto ornamento facilmente associa-se a Nova York, metrópole norte-americana. Ironicamente a consolidação da Várzea do Carmo em um artefato pelo poder público e seus agentes hoje a desestrutura enquanto uma paisagem única a ser lembrada no campo do imaginário.

Capítulo III.

De Paisagem a *Pedaço*:
a Várzea modificada pelo poder
público e o Parque na lembrança de
seus usuários

As representações da Várzea do Carmo pelo poder público

As fotografias produzidas pelo poder público têm como função documentar as intervenções realizadas e também aquelas que se julgavam necessárias empreender no espaço da Várzea do Carmo. Esses suportes de imagem foram utilizados enquanto ferramentas técnicas que possibilitavam o registro e o controle do espaço urbano pela administração pública e pelas empresas particulares a seu serviço. O circuito dessas representações visuais é restrito, isto é, apenas os profissionais técnicos, sobretudo engenheiros, médicos sanitaristas e arquitetos, e os funcionários de órgãos administrativos acessavam-nas diretamente. Contudo, o trânsito dos seus fotógrafos produtores e o alto grau de força política do poder público no processo de construção de representações e do próprio fato urbano permitiu que as imagens criadas por essas fotografias extrapolassem a esfera técnica-documental.

A característica desse conjunto permite-nos identificar os diferentes projetos e intervenções organizados pelo poder público para o espaço da Várzea do Carmo. Durante o período estudado foram identificados três projetos distintos para esse logradouro: a transformação de sua condição natural, a educação de seus moradores e a manutenção desse espaço arborizado aliada à lógica metropolitana.

No período de 1890-1910, o espaço da Várzea do Carmo é apresentado enquanto um sítio natural em transformação. Predominam os registros da instalação dos trilhos dos bondes e da construção de edifícios públicos. Por sua vez, no período das décadas de 1920 e 1930, pululam nas fotografias os tipos humanos que viviam e circulavam pela Várzea do Carmo. Ora esses personagens eram apresentados junto a seus locais de residência e de trabalho, que mereciam cuidados, ora eram retratados no Parque Infantil Dom Pedro II, espaço público organizado para educar os corpos e as mentes dos jovens operários e de seus filhos. Já nas décadas de 1940 e 1950, os registros produzidos exaltam a diversidade de funções da cidade, em que as áreas verdes do Parque Dom Pedro II aparecem contrastadas com os arranha-céus e ruas de São Paulo.

No total foram analisados 273 registros fotográficos produzidos pelos agentes a serviço do poder público. A maior concentração de representações visuais ocorre nas dé-

cadras de 1920 e 1930, 170 fotografias, pouco mais de 60% do total. Na sequência estão os registros das décadas de 1890 a 1910, 73 fotografias e os registros das décadas de 1940 e 1950, 29 fotografias¹.

Os padrões de representação detectados nos suportes visuais das décadas de 1920 e 1930, analisados no primeiro capítulo, indicam a consolidação da transformação da Várzea do Carmo em um parque público, intensamente frequentado, seja em eventos sazonais, como os detectados na série *imagens produzidas a pedido de particulares*, seja diariamente, nos equipamentos públicos lá implantados. Sendo assim, a maior concentração de representações visuais do poder público nessas décadas é compreensível: quando um espaço é mais frequentado, tanto mais se necessita nele intervir para dar conta de gerenciá-lo, bem como aos seus caminantes.

Nas décadas de 1890 a 1910 predominam as tomadas parciais e pontuais da Várzea do Carmo feitas pelos fotógrafos Guilherme Gaensly e Aurélio Becherini e pelo escritório de arquitetura de Ramos de Azevedo. Os registros mais antigos são aqueles feitos por Guilherme Gaensly a pedido da *Light*. A empresa anglo-canadense tinha por hábito documentar a construção e o andamento de suas obras por meio de fotografias, que não só serviam para a prestação de contas junto aos seus dirigentes no estrangeiro, uma vez que eram anexadas aos relatórios, mas também ficavam a disposição de seu corpo técnico local, já que a empresa dispunha de departamentos administrativos responsáveis pelo armazenamento e organização desses registros em álbuns, guardados na biblioteca.

Os registros fotográficos de Guilherme Gaensly e Aurélio Becherini transitaram entre a esfera das imagens técnico-documentais e a esfera das imagens de intensa circulação e exposição. Guilherme Gaensly tinha um estúdio na Rua 15 de Novembro, onde oferecia fotografias de todos os sistemas, cópias e aumentos de todos os tamanhos, para além de uma grande coleção de vistas de São Paulo (KOSSOY: 2002), ao passo que regularmente fotografava as intervenções realizadas na cidade pela *Light*. Aurélio Becherini além de possuir um estúdio fotográfico próprio, acumulava a função de repórter fotográfico de inúmeros periódicos com a de fotógrafo contratado pelo poder público municipal a serviço do Departamento de Obras e Viação².

1 Há uma fotografia atribuída à Militão Augusto de Azevedo que não foi incluída nessa análise já que data de um período anterior ao estabelecido.

2 Cf. GARCIA: 2008.

Certamente o trânsito desses agentes de um circuito a outro consolidou um imaginário sobre o espaço da Várzea do Carmo. Vale dizer que a fotografia, desde seu surgimento e ao longo de sua trajetória, foi aceita e utilizada enquanto prova definitiva, “testemunha da verdade”, duplo do real. Essa noção de veracidade conferida ao registro fotográfico é tributária da natureza mecânica da câmera, e o argumento que a cauciona repousa na qualidade indiciária da fotografia, ou seja, no fato de reproduzir na matriz sensibilizada a “marca” da realidade tangível à qual esteve exposta.

No caso das fotografias de Aurélio Becherini, além dessa noção de veracidade, arraigada a esse meio desde seu surgimento, a circulação nos periódicos dotavam aquelas imagens de credibilidade. Os periódicos são espaços discursivos privilegiados para construção de estereótipos. Contudo, no senso comum essas instituições são consideradas espaços informativos neutros, isto é, veículos isentos que reproduzem os fatos tais como aconteceram.

Já no caso das fotografias de Guilherme Gaensly a migração dos registros ocorreu do circuito técnico-documental para o promocional, especificamente o do registro em álbuns da *Light* para os cartões postais comercializados pelo próprio fotógrafo. As figuras 1 e 2 demonstram-nos essa migração.

Na figura 1, vê-se a Rua João Alfredo, atual Ladeira General Carneiro, fotografada em destaque. O enquadramento do registro leva-nos a organizá-lo em quatro triângulos, traçados a partir de um vértice comum no centro da fotografia, em que se alternam as áreas cheias e vazias. Isto é, no triângulo superior tem-se o céu entrecortado por fios elétricos, já no triângulo inferior privilegia-se a rua com os trilhos dos bondes. No triângulo esquerdo, edificações, entre as quais se destaca o antigo mercado, com sua portada em arco pleno. Já no triângulo direito, encontra-se um bloco compacto de edificações do tipo sobrado e térrea, em que predominam janelas e portas retas. Nesses triângulos laterais concentram-se os tipos humanos, transeuntes curiosos que acabam por posar para o registro. A organização das áreas cheias e vazias, claras e escuras é o que nos permite afirmar que a rua é o principal motivo fotografado por Gaensly.

Essa fotografia, feita a partir de um negativo de vidro no formato de 18 x 24 cm, encontra-se em um álbum da *Light*, com anotações que afirmam que a fotografia fora tirada em julho de 1901. Nesse álbum registram-se obras contemporâneas realizadas na cidade e entre os registros fotográficos da Várzea do Carmo estão aqueles que representam as tubu-

Figura 1
(STD023)

Rua João Alfredo
Julho de 1901 – Guilherme Gaensly
Reprodução de negativo de vidro 18 x 24 cm
Acervo Fundação Energia e Saneamento

Figura 2
(SICE117)

Rua João Alfredo
C. 1901 – Guilherme Gaensly
Coleção Aparecido Salatini

lações sobre o Rio Tamanduateí em direção à Ponte da Rua Paula Souza, um estábulo de muares nas proximidades da Várzea do Glicério e os trabalhos de assentamento de trilhos nas ruas 25 de Março e do Gasômetro.

A figura 2 é um cartão postal impresso, numerado e assinado por Guilherme Gaensly. Foram encontrados quatro exemplares desse bilhete postal na coleção particular consultada, um em branco e três escritos e postados.

O enquadramento do cartão postal é o mesmo utilizado no registro fotográfico: opta-se pela organização da fotografia contrapondo-se as áreas mais claras e as escuras, cheias e vazias. No caso do postal, o número de elementos móveis é menor do que na tomada do álbum da *Light*. Se observarmos a presença de um homem de bigode que porta um chapéu escuro, calça e casaco claros, no canto inferior esquerdo, tem-se a confirmação de que os registros foram feitos em sequência, no mesmo dia, por Guilherme Gaensly (detalhe das figuras 1 e 2).

Detalhe das figuras 1 e 2

Homem que aparece fotografado em ambos os suportes

Ainda que a tomada fotográfica do postal tenha sido feita seguramente em julho de 1901, não podemos afirmar que imediatamente ela foi transformada em um cartão postal pelo fotógrafo. Dos exemplares escritos, um foi postado em setembro de 1904 e os outros dois em 1905, nos meses de julho e agosto. Interessa-nos aqui a intensa difusão desse registro fotográfico e, por conseguinte, a difusão da imagem da Várzea do Carmo enquanto um espaço apropriado pelo homem, uma vez que transformada em rua pavimentada, sobre a qual circulavam não só os bondes, mas também os transeuntes. É essa a imagem que chega à capital do Brasil, Rio de Janeiro (figura 3) e também ao exterior, Bruxelas e Milão

(figuras 4 e 5). O cartão postal não apenas transforma o espaço em uma mercadoria, ao eleger e fragmentar paisagens veiculadas na forma de bilhetes postais comercializados ao redor do mundo, mas também cria a possibilidade de viajar sem sair do lugar para aqueles que os trocam e os colecionam. Em última instância, as técnicas de impressão fotográfica possibilitam a construção de uma experiência com o espaço a partir de uma experiência de um terceiro, nesse caso, do fotógrafo Guilherme Gaensly. É nesse contexto que se desenvolve o turismo, prática social de escala de massa, em que são difundidos os estereótipos de lugares. No caso específico aqui estudado, trata-se de uma imagem construída na esfera técnica-documental, que extrapola esse circuito restrito e passa a difundir nacionalmente e internacionalmente o imaginário criado pelo poder público sobre a Várzea do Carmo entre aqueles que trocavam bilhetes postais.

Figuras 3, 4 e 5

*Versos dos três exemplares do bilhete postal Rua João Alfredo, de autoria de Guilherme Gaensly
Coleção Aparecido Salatini*

Apesar de se tratar do momento em que os acidentes naturais estejam representados em maior proporção, em cerca de metade dos registros constatou-se a ausência de qualquer atributo natural. Na metade restante, alternam-se a representação da Várzea do Carmo e do Rio Tamanduateí.

Quanto aos processos e serviços detectados aparece em maior quantidade o registro de chão batido, com 23%, seguido pelos registros de obras de pavimentação, 12%,

construção, 7%, e desvio do curso d'água do Rio Tamanduateí para fins industriais, 7%. O chão de terra batido denota o aterramento e a planificação das áreas alagadiças da várzea para a implantação de um sistema de transporte sobre trilhos, os bondes elétricos da *Light*, e também para a construção do edifício do Palácio das Indústrias, obras que aparecem registradas em grande parte do conjunto. O desvio do curso d'água do rio era feito pela *Light* para o resfriamento dos transformadores elétricos em sua propriedade, próxima à Rua Paula Souza.

As obras detectadas nas fotografias da série técnico-documental desse período, ainda estão aquém das propostas que se discutiam contemporaneamente na imprensa para esse logradouro – o loteamento da Várzea do Carmo e a construção de um parque público dotado de equipamentos. Apenas nas décadas seguintes é que os registros feitos pelo poder público parecem atender às demandas daqueles que se manifestavam nos periódicos.

Nesses primeiros registros técnico-documentais constata-se a ausência de elementos móveis numa parte significativa do conjunto. Isso se verifica seja com relação aos transportes, ausentes em mais de 40%, seja com os tipos humanos, ausentes em 35% do total. Entre os personagens, o que aparece em maior quantidade é o transeunte, 30%; por sua vez, os trabalhadores são registrados em 18% do total das fotografias. Ainda que se dê preferência à representação da rua com os trilhos dos bondes na maior parte do conjunto, o veículo predominante é a carroça puxada por animais, presente em cerca 30% das fotografias, enquanto os bondes elétricos aparecem em apenas 8% delas.

Os enquadramentos predominantes são a câmera alta e o ponto de vista diagonal, sendo que este confere a sensação de atividade aos registros. Entre os efeitos predomina o contraste de tom e, em proporções bem menores, aparecem a atividade e a fragmentação. O efeito da fragmentação exalta a tecnologia dos equipamentos utilizados nas obras da *Light*, uma vez que estes são fotografados parcialmente, em primeiro plano.

As fotografias das décadas de 1920 e 1930 foram feitas a pedido da *Light*, da San Paulo Gas Company, do Escritório de Arquitetura de Ramos de Azevedo, do Departamento de Obras e Viação, do Departamento de Cultura Municipal e do Serviço Sanitário do Estado³.

3 A prática de realizar fotografias para produção de relatórios sobre as condições de higiene detectadas em determinado logradouro era incentivada por Horácio de Paula Souza. Quando esteve à frente do Serviço Sanitário do *Estado de São Paulo*, função que acumulava com a de diretor do Instituto de Higiene, contratou o serviço de um fotógrafo do qual se sabe apenas o sobrenome, Vasconcellos. Este ao produzir um relatório sobre o serviço fotográfico prestado desde a fundação do Instituto, em 1918, até o mês de dezembro de 1925,

Entre os autores identificados estão os fotógrafos Benedito Junqueira Duarte, Sebastião de Assis Ferreira e, com uma quantidade pequena de registros se comparada às décadas anteriores, Guilherme Gaensly e Aurélio Becherini.

A tomada predominante nesses registros é a pontual, verificada em pouco mais da metade das fotografias. Na sequência estão as tomadas parcial, 36%, e panorâmica, 11%. A tipologia urbana mais representada é o parque, 45%, seguida pela rua, 20%. Nessas décadas o limite urbano, isto é, a várzea, aparece em apenas 3% dos registros. Decréscimo considerável em relação às décadas anteriores, em que esta predominava entre as tipologias urbanas detectadas.

O decréscimo da representação de acidentes naturais é ainda mais intenso, uma vez que a ausência de qualquer elemento natural verifica-se em cerca de 90% do conjunto. Quando há algum elemento, trata-se do Rio Tamanduateí, já canalizado pelo homem.

Outro dado relevante é a ausência de qualquer processo ou serviço em cerca de 60% dos registros, o que indica a concretização do processo de transformação da Várzea do Carmo pelo poder público por meio da construção do parque e da instalação de equipamentos. O processo mais representado é a construção, presente em 23% das fotografias. Trata-se de um conjunto de fotografias do escritório de arquitetura de Ramos de Azevedo que retrata as obras de edificação do Mercado Municipal. Na sequência aparece o registro de chão batido para a construção do Mercado, 8%, processos de iluminação, 3%, e de pavimentação das ruas, 3%.

Os processos de iluminação detectados são todos relativos às propostas de substituição de lâmpadas antigas por lâmpadas mais modernas na área do Parque Dom Pedro II. Os fotógrafos da empresa anglo-canadense tiveram o cuidado de registrar esse logradouro durante o dia e também à noite para demonstrar a luminescência aplicada.

Na figura 6, reprodução de um negativo de vidro no formato de 18 x 24 cm, tem-se uma tomada parcial do Parque Dom Pedro II durante o dia. No centro do primeiro plano, a rua, à direita, os postes da *Light* com lâmpadas elétricas e por fim, no último plano, as árvores do Parque Dom Pedro II, fotografadas na mesma proporção dos postes.

indicou ter disponibilizado cerca de 1550 cópias àquela instituição, precursora da cadeira de Higiene da Faculdade de Medicina que se transforma na Faculdade de Saúde Pública da Universidade de São Paulo. Também em um esquema de inspeção sanitária de município e vila, formulado em 1926 por Paula Souza para que seus alunos aplicassem durante as visitas de campo, indicava-se que deveriam constar nos relatórios: a coleta de dados e exposição dos fatos observados, a interpretação e a crítica dos mesmos e, tanto quanto possível, fotografias.

Figura 6
(STD043)

Parque D. Pedro II by day type IX 6000 lumen lamps
18/10/1937
Reprodução de negativo de vidro 18 x 24 cm
Acervo Fundação Energia e Saneamento

Figura 7
(STD044)

Parque D. Pedro II by night type IX 6000 lumen lamps
18/10/1937
Reprodução de negativo de vidro 18 x 24 cm
Acervo Fundação Energia e Saneamento

Na figura 7, também uma reprodução de um negativo de vidro no formato 18 x 24 cm, fotografada no mesmo dia que o registro anterior, o fotógrafo opta por manter o enquadramento da fotografia realizada durante o dia. Só que desta vez, no registro noturno, destaca-se a luminescência da rua e do passeio público pelas novas lâmpadas instaladas, cuja intensidade acaba por obliterar suas formas, transformadas em borrões de luz arredondados.

As figuras 6 e 7 atestam claramente a função documental que se atribuía à prática fotográfica por essa empresa a serviço do poder público. Prática consolidada que se mantém ao longo do período aqui estudado. Vale dizer que, na década de 1940, a *Light* passa a utilizar esses registros de função primária técnica-documental em suas peças publicitárias, isto é, organizam-se pequenos álbuns, no formato de 27 x 22 cm, com dez fotografias e duas plantas relativas às obras da serra e ao novo sistema hidrelétrico implantado pela empresa no estado de São Paulo, distribuídos entre os visitantes dessas obras⁴ Entre as fotografias de vistas da cidade de São Paulo, encontra-se a Várzea do Carmo em tomadas panorâmicas. O enquadramento da fotografia do álbum da *Light* expressa a principal tendência de representação desse espaço, detectada entre as fotografias do poder público nas décadas de 1940 e 1950. Isto é, vistas panorâmicas, em que o espaço do Parque Dom Pedro II, mais escuro, aparece contrastado com o traçado urbano e as edificações de diferentes funções, áreas mais iluminadas no registro (figura 8).

Esses álbuns celebrativos eram entregues aos visitantes das instalações da *Light*. O tour promovido incluía visitas à usina de Cubatão, à usina elevatória de Pedreira e ao Edifício Alexandre Mackenzie, sede da companhia no Viaduto do Chá. O número de visitantes dessas obras, consideradas entre as iniciativas mais modernas no sistema de produção de energia elétrica mundial, era intenso. No ano de 1940, registraram-se 78 visitas a esse complexo. Durante essa década passaram por lá desde o presidente da república, Getúlio Vargas, interventores dos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro, professores e estudantes de escolas de engenharia de São Paulo e de outros estados e até representantes dos governos inglês, norte-americano, chileno e peruano. Mais uma vez tem-se um exemplo de um imaginário criado por uma empresa, representante do poder público, que extrapola o circuito técnico-documental, sendo intensamente difundido no formato de álbuns.

4 Entre as fotografias há dois panoramas da Várzea do Carmo, um panorama do Largo do Paissandú, cinco vistas parciais do Vale do Anhangabaú, além de uma fotografia da Usina de Cubatão, uma fotografia da Usina Elevatória de Pedreira, no Rio Pinheiros e uma fotografia do Edifício Alexandre Mackenzie, no Viaduto do Chá.

Figura 8
(SICE215)

Vista Parcial da Cidade de São Paulo

Década de 1940

*Fotografia do Álbum The S. Paulo Tramway, Light & Power Co. Obras da Serra
Acervo Fundação Energia e Saneamento*

Nas décadas de 1920 e 1930, o principal personagem detectado é o usuário, presente em 31% dos registros. O trabalhador aparece em menor proporção, 15%, seguido pelo transeunte, 13%. Verifica-se a ausência de tipos humanos em um quarto dos registros.

A intensa presença de usuários, aliada à ausência de meios de transportes em mais de 70% dos registros, permitem-nos dizer que se trata do momento em que a Várzea do Carmo, transformada em Parque Dom Pedro II, ocupava prioritariamente uma função de lazer. As fotografias do Parque Infantil Dom Pedro II, encomendadas por Mário de Andrade, diretor do Departamento de Cultura Municipal e que circularam entre os técnicos do Serviço Sanitário do *Estado de São Paulo*, indicam que se tratava de um lazer programado pelo poder público, sob os princípios da educação sanitária⁵.

⁵ Em uma comunicação apresentada por Horácio de Paula Souza no ano de 1923, durante o 1º Congresso de Higiene realizado no Rio de Janeiro, o diretor geral do Serviço Sanitário do *Estado de São Paulo* afirmava a importância da difusão da educação sanitária, sobretudo entre as crianças:

É fator de primeira importância na solução do problema saneamento (a educação sanitária). Por meio de conferências públicas e escolares, palestras particulares, demonstrações microscópicas, projeções fixas e animadas, afixamento de cartazes, distribuição de folhetos, publicações nos jornais, enfim, por todos os meios possíveis de propaganda, o posto

Entre os enquadramentos predominantes estão o ponto de vista central e o ponto de vista diagonal. Enquanto o primeiro reforça a estabilidade dos registros, o segundo gera o efeito fotográfico da atividade, principal efeito detectado no conjunto desse período.

Esse efeito era empregado sobretudo nas fotografias do Parque Infantil Dom Pedro II, como ocorre, por exemplo, na figura 9. Nessa fotografia, o enquadramento a partir de um ponto de vista diagonal confere uma sensação de atividade, ainda que os garotos dispostos lado a lado estejam parados. O uso desse recurso causa ao observador do registro a impressão de que os meninos estão a ponto de largar para a corrida realizada no parque infantil. A presença de um grupo de crianças enfileiradas, no canto superior esquerdo da fotografia, cuja posição dos braços e pernas indica o repouso só intensifica essa sensação.

Figura 9
(STD157)

Parque Infantil Dom Pedro II
1937 – Benedito Junqueira Duarte
Acervo Museu da Cidade de São Paulo

municipal permanente procurará divulgar sistemática e ininterruptamente no seio da população os preceitos elementares de higiene. Esta propaganda intensa deverá visar especialmente às crianças, devendo ser organizado em cada grupo ou escola verdadeiras aulas de higiene, de acordo com a mentalidade dos ouvintes e um programa pré-estabelecido. (PAULA SOUZA, 1923)

As fotografias detectadas nas décadas de 1940 e 1950 foram produzidas a pedido da *Light*, do Departamento Municipal de Águas e Esgotos e do Departamento Municipal de Obras e Viação. Entre os fotógrafos estão Benedito Junqueira Duarte, que durante o governo de Francisco Prestes Maia deixa de fotografar os projetos do Departamento de Cultura dedicando-se aos registros do extenso programa de obras públicas executado. Além dele, contam-se ainda Sebastião de Assis Ferreira, Antônio Câmara, Ivo Justino, Mário Alberto Rosa e Gabriel Zellaui.

Nesse momento, apenas uma fotografia foi produzida a pedido da *Light*, em que se verifica a instalação de um cabo de alta tensão subterrâneo ao longo do canal do Tamanduateí, em direção à Rua Paula Souza. Essa redução de fotografias da antiga Várzea do Carmo nos álbuns da *Light* deve-se a uma mudança no sistema de produção e abastecimento de energia elétrica, que na década de 1950 passa a se beneficiar das águas dos rios e afluentes do Tietê e Pinheiros, sobretudo desse último, para dar conta do aumento da demanda por esse serviço em função da expansão horizontal da cidade.

Nas décadas de 1940 e 1950 a tipologia urbana predominante nos registros da administração pública é o parque, cerca de 70% do conjunto analisado. Ainda com uma porcentagem considerável são retratadas as ruas do entorno do Parque Dom Pedro II, presente em cerca de 20% do material. É nesse momento que os acidentes naturais praticamente se extinguem da representação desse logradouro, subsistindo apenas o registro do Rio Tamanduateí canalizado em 3% do total de fotografias.

Em cerca de metade do conjunto analisado não se detectou nenhum processo ou serviço. Quando esses aparecem, predomina o chão de terra batido, indicativo dos trabalhos de construção, demolição e instalação de uma rede de infraestrutura urbana nessa área, com 16%. Há ainda trabalhos de construção civil, 13%, de instalação de rede de águas e esgotos, 13%, obras de pavimentação, 7%, serviços de iluminação e de demolições, ambos com a mesma porcentagem, 3%.

Entre os elementos móveis predominam aqueles que indicam a transitoriedade e a circulação, isto é, os transeuntes e os automóveis, ambos presentes em pouco mais de 40% das fotografias.

Nessas décadas finais predomina a utilização da câmera alta e o contraste de tom. Quanto ao formato, os registros são divididos quase que igualmente entre o retângulo horizontal e o retângulo vertical, respectivamente 52% e 48%. A alta incidência do retân-

gulo vertical é um indício da tensão e instabilidade na paisagem representada. Vale dizer que anteriormente, no período de 1890 a 1930, mais de 80% das fotografias têm formato retângulo horizontal.

Na fotografia realizada a pedido do Departamento de Águas e Esgotos Municipal tem-se no centro, o principal motivo do registro, o traçado da Rua Caetano Pinto, ainda de terra batida (figura 10). Ao longo da rua é possível observar inúmeros automóveis estacionados e transeuntes, estes também circulando pelo passeio público. No lado esquerdo, trabalhadores realizam o serviço de instalação da rede de água e de esgoto. Há ainda nesse lado um homem, provavelmente algum profissional responsável pelo gerenciamento da obra, e uma criança curiosa, em meio ao canteiro de obras, ao lado de um poste de iluminação elétrica. As edificações retratadas indicam uma variedade de usos e de funções do espaço, isto é, à esquerda há edificações comerciais, entre as quais um bar do qual se avista o letreiro luminoso e uma edificação de função industrial, já à direita tem-se uma série de edificações em que predomina o tipo sobrado, cujo andar térreo é ocupado por lojas e o andar superior tem função residencial e, no último plano, uma edificação de baixo gabarito de uso misto, em que o rés-do-chão é comercial e os demais andares residenciais.

Figura 10
(STD115)

*Obras de saneamento na Rua Caetano Pinto
1959 – Departamento de Águas e Esgotos
Acervo Arquivo Histórico Municipal Washington Luís*

As fotografias tiradas a partir de um ponto de vista parcial assim como as vistas panorâmicas, tomadas que predominam nos registros desse último período, indicam uma diversificação das funções nas áreas do Parque Dom Pedro II e também a circulação de pessoas e automóveis.

Nessas últimas décadas, a imagem construída pelas fotografias do poder público naturaliza o processo de transformação da Várzea do Carmo. Dito de outra maneira, os registros que sinalizam a substituição gradual das áreas do Parque Dom Pedro II por vias de transporte em que predominam os elementos móveis, transeuntes e automóveis, esvaziavam os conteúdos políticos e sociais das ações sobre a cidade. Assim como se detectou nas imagens criadas pelos cartões postais das décadas de 1940 e 1950, o tempo assume o papel de agente transformador do espaço urbano e não o poder público, que de fato opta por uma política que prioriza a circulação de mercadorias e de pessoas em detrimento da manutenção das áreas verdes e de lazer do Parque Dom Pedro II. Essa opção política dos agentes do poder público, escamoteada nessas imagens, foi popularizada textualmente e visualmente pelos periódicos que também naturalizaram as transformações da cidade e, além disso, difundiram uma noção de progresso associada ao crescimento vertical e horizontal da cidade. As fotografias do poder público nos dão a conhecer a força de suas imagens, disseminadas por outros suportes materiais, cartões postais, álbuns comemorativos do IV Centenário e periódicos. Em última instância, verifica-se a posição privilegiada desse grupo social tanto no campo do imaginário como no próprio processo de construção e transformação do fato urbano.

O Parque Dom Pedro II pelas lentes de seus usuários

A partir da análise de um conjunto de 101 fotografias tiradas pelos usuários do Parque Dom Pedro II e por fotógrafos profissionais que os fotografaram e também de dez entrevistas realizadas durante trabalho de campo com antigos frequentadores do parque busca-se discutir a apropriação desse espaço por seus usuários⁶. Isto é, procura-se entender a transformação do *espaço* em um *lugar da experiência* por aqueles que o frequentaram, consolidando uma memória afetiva sobre esse logradouro.

Parto dos conceitos de *espaço* e *lugar da experiência* propostos pelo geógrafo Yi-Fu Tuan para compreender as imagens criadas pelos diferentes agentes que atuaram e circularam na região da antiga Várzea do Carmo (TUAN: 1983). Para esse autor, o *lugar* representa a segurança e a permanência. E, em contraposição, o *espaço* representa a amplitude e a liberdade de ação. Neste sentido, um *lugar* atinge realidade concreta quando a experiência com ele é total, isto é, por meio de todos os sentidos, como também com a mente ativa e reflexiva. Quando se reside por muito tempo em determinado *lugar*, este é conhecido intimamente, ainda que sua imagem não seja nítida, ao menos que se observe de fora e se reflita sobre a experiência com aquele logradouro. Já a outro *lugar* pode faltar o peso da realidade, uma vez que, visto apenas de fora, através dos olhos de um turista ou de alguém que o olha do alto. Eis a diferença entre as imagens produzidas pelo poder público e pelos usuários do Parque Dom Pedro II. Os primeiros experienciam a Várzea do Carmo de maneira conceitual, ou seja, enquanto um *espaço* a ser planejado. Os usuários do Parque Dom Pedro II mantêm uma relação íntima com esse logradouro, que se configura enquanto um *lugar da experiência*.

Como mencionado anteriormente, a consolidação do espaço da Várzea do Carmo em um parque público é contemporânea ao surgimento de novas propostas urbanísticas que privilegiavam a circulação, encabeçadas pela publicação do *Plano de Avenidas* na década de 1930. Nas décadas de 1940 e 1950, a imagem construída pelo poder público e difundida pelos periódicos naturaliza o processo de transformação da cidade, mais es-

6 Para consultar o polígono visitado durante o trabalho de campo retornar ao mapa do primeiro capítulo.

pecificamente a substituição das áreas do Parque Dom Pedro II por vias de transportes. Gradualmente, nas décadas que se seguem, a construção de um complexo de viadutos e da Avenida Radial Leste conferem ao parque público a condição de *não-lugar*, ou seja, de um espaço em constante mutação e que, por conseguinte, não se mantém.

Esse imaginário sobre o Parque Dom Pedro II, surgido nas décadas de 1940 e 1950, mantém-se até a atualidade. Aliás, a sua permanência autoriza as políticas públicas empreendidas recentemente para a “requalificação” desse logradouro por meio de iniciativas no âmbito da cultura⁷. Dada a situação de transitoriedade em que vivem os grupos que habitam esse lugar, populações de baixa renda formada principalmente por migrantes nordestinos e imigrantes recém-chegados à cidade, os projetos de implantação de equipamentos culturais, aliados, em última instância, ao mercado do turismo e a lógica de *cidade global* desencadeiam processos de gentrificação⁸.

Por meio do estudo da memória construída a partir da imagem das fotografias e das falas dos antigos usuários desse espaço, pretende-se compreender os porquês da desestruturação desse logradouro, até então tido como um dos principais pontos de lazer daqueles que habitavam os bairros do Brás, Mooca e Belenzinho.

A análise das imagens construídas pelos usuários do Parque Dom Pedro II será encaminhada em duas frentes. Na primeira são analisadas as imagens construídas pelas fotografias produzidas por esses agentes em dois momentos, no período entre as décadas de 1920 e 1930, em que surgem os primeiros registros feitos por usuários desse logradouro graças à popularização da prática fotográfica na cidade e no intervalo entre as décadas de 1940 e 1950, momento em que se prenuncia uma mudança no padrão de representação do parque por aqueles que o frequentavam em consonância com o que ocorre com as imagens construídas por outros suportes visuais, tais como os cartões postais. Na segunda frente verificam-se as diferentes camadas da imagem mental construída pelos antigos usuários do espaço, entrevistados durante a pesquisa de campo. Por fim, faz-se um paralelo entre as

7 São exemplos dessas iniciativas a transformação do edifício do Palácio das Indústrias no Espaço Catavento, no ano de 2009, museu de ciências da natureza e humanas. E, recentemente, a demolição de um grande lote nas proximidades da Praça São Vito, em que se encontravam edifícios residenciais que abrigavam inúmeras famílias entre os quais o Edifício São Vito, famigerado cortiço vertical. Nessa área construir-se-á um centro gastronômico, ligado às entidades do sistema S, e uma praça com estacionamento subterrâneo a fim de integrá-la à edificação do Mercado Municipal, concorrido ponto turístico da capital.

8 Para saber mais sobre a relação entre a lógica de cidade global e o processo de gentrificação consultar HARVEY: 1993.

imagens criadas pelo poder público e aquelas inventadas pelos usuários desse logradouro a fim de constatar a dinâmica das representações dos grupos sociais envolvidos com o espaço do Parque Dom Pedro II.

Foram coletadas 38 fotografias produzidas no período das décadas de 1920 e 1930. As tomadas pontuais ocorrem em 95% do conjunto, já a porcentagem restante refere-se às tomadas parciais. É emblemático que todos esses registros pertençam ao padrão *figurista*, isto é, aquele que prioriza a representação da figura humana em relação aos demais elementos da cena fotografada.

Entre as atividades fotografadas predominam aquelas relacionadas ao lazer, pouco mais de 90%. O restante do conjunto registra atividades religiosas. O principal evento fotografado é o carnaval, presente em 71% do material. A principal atração do carnaval brincado nessa região era o curso carnavalesco. O curso era um desfile de automóveis abertos, caminhonetes e caminhões enfeitados com flores de papel, arcos de bambu, bandeirinhas coloridas, recobertos com colchas e tapeçarias, nos quais iam famílias numerosas, grupos de amigos, colegas de trabalho ou vizinhos num passeio carnavalesco que, a partir das seis horas da tarde, iniciava-se no Parque Dom Pedro II e se estendia pela Avenida Rangel Pestana, até o Largo da Concórdia. Ali os carros faziam a volta e retornavam pela mesma avenida até o início do trajeto, encetando-o novamente. Nas décadas de 1920 e 1930, período de auge desse folguedo que passou a atrair além das populações dos bairros adjacentes – Mooca, Pari, Belém, Tatuapé e Penha – foliões de pontos mais distantes da cidade – Lapa, Pinheiros e Pirituba –, o percurso foi estendido até o Largo São José do Belém, por meio da Rua Celso Garcia, para dar conta do grande fluxo de veículos e de foliões (SIMSON: 2007).

Os funcionários da *San Paulo Gas Company*, especificamente aqueles que trabalhavam na oficina de medidores, mantinham um bloco carnavalesco que se organizava para participar do desfile do curso. Na figura 11, vê-se esse grupo, intitulado Mão Zôio. É interessante observar que todos os funcionários da oficina portam a mesma fantasia, terno claro listrado, lenço no pescoço e chapéu de palha a fim de assegurar unidade ao grupo. Verifica-se a presença de familiares, criança e moças, e provavelmente de funcionários de outros setores da empresa ao redor do veículo. No interior do automóvel, figuram apenas os trabalhadores da oficina que exibem orgulhosamente instrumentos musicais e sombrinhas.

Figura 11
(SICE215)

Grupo do Mão Zôio
1930

Doação Manuel Antonio dos Santos
Acervo Fundação Energia e Saneamento

Também figuram entre os eventos fotografados nesse período o futebol, 16%, as procissões e festas religiosas, 8%, o passeio pelo Parque Dom Pedro II, 3% e festas de confraternização dos funcionários da *San Paulo Gas Co.*, 2%.

A prática do futebol dava-se tanto em campos organizados como em terrenos próximos à várzea do rio. Para além de um bloco carnavalesco, os funcionários da companhia de gás mantinham um time de futebol, o *Clube Atlético San Paulo Gas Co.*, fundado em maio de 1928. A prática do futebol entre os funcionários das fábricas instaladas à margem do Tamanduateí verifica-se desde meados de 1890, quando Charles Muller promoveu uma partida entre os funcionários da *São Paulo Railway Company* e da *San Paulo Gas Company*, nas proximidades das ruas do Gasômetro e Santa Rosa.

No final da década de 1920, a disputa entre os times operários passa a ser incentivada pelos dirigentes das indústrias que patrocinam seus atletas, seja pela distribuição de uniformes e da locação de transportes para os deslocamentos em função da realização de partidas contra equipes de indústrias do litoral e interior do estado, seja pela construção de

campos organizados para substituir o “terrão”, campo improvisado na várzea do Tamandateí. Este foi o caso do *Clube Atlético San Paulo Gas Co.* que tinha como presidente de honra o gerente geral da companhia, Norman Bidell. Em uma reportagem publicada pela *Revista Light* no ano de 1929, verifica-se que essa empresa anglo-canadense, que recentemente incorporara a companhia de gás, construía um campo de futebol organizado, com direito a vestiários para os jogadores, a fim de que estes representassem a empresa nas competições promovidas pela Liga Esportiva do Comércio e da Indústria (figura 12). Participavam dessa liga times de futebol de outras indústrias localizadas na região da Várzea do Carmo, tais como as equipes da Companhia de Máquinas Piratininga e Empresas Matarazzo Reunidas.

Figuras 12

Reprodução de reportagem da Revista Light
Revista Light, nº 21,
 1929, p. 37
 Acervo Fundação
 Energia e Saneamento

As fotografias sobre procissões e festas religiosas detectadas referem-se às festividades organizadas em homenagem a Nossa Senhora da Casaluce, santa cultuada na região do Nápoles, no sul da Itália. A procissão organizada em homenagem a essa entidade saía da Rua Caetano Pinto, seguindo pela Avenida Rangel Pestana, Rua Piratininga, Rua Paraná, Rua Visconde de Parnaíba e beirava o Parque Dom Pedro II junto à Rua da Figueira. Desta, retornava à Avenida Rangel Pestana, encerrando-se na Rua Caetano Pinto, sede da paróquia de Nossa Senhora da Casaluce.

Na figura 13, vê-se no centro da imagem um andor em que se carregava a imagem de Nossa Senhora Casaluce. Entre os tipos humanos fotografados predomina o gênero feminino. Os descritores icônicos dos registros fotográficos analisados vão ao encontro dos depoimentos coletados durante o trabalho de campo. Os informantes unanimemente caracterizaram o culto a essa santa como austero e triste, atraindo sobretudo a devoção de mulheres.

Figura 13
(SP075)

Procissão de Nossa Senhora Casaluce
Década de 1930
Reprodução de fotografia
RIBEIRO: 1994, p. 134

Em todas as fotografias desse período foram detectados elementos móveis. Quanto ao gênero e à idade, predominam as crianças, 43%, seguidas pelos homens, 32% e mu-

lheres, 24%. Emblematicamente o transeunte, personagem que figura significativamente nos registros contemporâneos do poder público e também nos cartões postais, não está representado. O principal personagem detectado é o folião, 36%. Na sequência aparecem a família, 26%, os colegas de trabalho, 14%, os vizinhos, 8% e o usuário, 7%. O restante das porcentagens divide-se entre policial, músico, religioso e empregado. Por sua vez, os transportes estão ausentes em cerca de 70% das fotografias; quando presentes tratam-se dos automóveis enfeitados que participavam do curso carnavalesco do Brás.

Os enquadramentos predominantes são o *close* e o ponto de vista central. O principal efeito utilizado é o repouso, isto é, a pose. Mais frequentemente representam-se os indivíduos em pé, cerca de 50%. Ainda há registros de pessoas sentadas, 30% e em menor proporção pessoas ajoelhadas e deitadas, ambas com 5%.

Nas décadas de 1940 e 1950 há uma quantidade maior de registros, 63 fotografias. Ainda prevalecem as tomadas pontuais, 79%, seguidas pelas vistas parciais, 19%, e panorâmicas, 2%. Nessas décadas finais predominam as imagens do padrão *figurista*, 65%. Porém verifica-se a existência de outros padrões, a saber: *mercadoria*, 18%, *coexistência*, 8%, *retrato*, 6% e *aglomeração*, 3%⁹.

Esses outros padrões de representação foram criados por suportes visuais intensamente difundidos, isto é, pelos cartões postais, álbuns dedicados às vistas da cidade de São Paulo e revistas ilustradas.

Todas as fotografias do padrão *mercadoria* foram produzidas pelos proprietários do Parque Shanghai. Assim como as fotografias publicadas pela revista *A Cigarra* que registram os mostruários e as mercadorias exibidas nas exposições industriais realizadas no interior do Palácio das Indústrias no final da década de 1910, os registros das atrações do parque de diversões privilegiam as tomadas que singularizam o produto fotografado. Como por exemplo, na figura 14, em que se fotografa um brinquedo na ausência dos frequentadores do parque de diversões. O contraste de escala entre o brinquedo, no centro da fotografia, e os postes de iluminação, ao seu redor e sobretudo, as árvores do Parque Dom Pedro II, dispostas ao longo do último plano, tornam a atração ainda mais excepcional. O uso do formato retângulo vertical confere dinamismo ao registro, uma vez que se opta pela ausência de usuários no registro fotográfico do brinquedo em ação.

⁹ As fotografias do padrão *aglomeração* são aquelas pertencentes a Yvone Martinez, discutidas no primeiro capítulo. Ver figura 64, capítulo I.

Figura 14
(SP081)

*Tirolesa, atração do
Parque Shanghai
Década de 1950
Acervo Karmatique
Imagens*

O padrão *retrato* identificado nas fotografias dos particulares certamente foi influenciado pelo consumo de cartões postais por seus produtores. Dito em outras palavras, o modo de enxergar o Parque Dom Pedro II enquanto um lugar excepcional por aqueles que o frequentavam foi cristalizado a partir das imagens amplamente difundidas pelo cartão postal.

Nesse sentido, realizo uma comparação entre uma fotografia pertencente a um álbum de família de um proprietário de uma banca de secos e molhados do Mercado Municipal (figura 15) e de um cartão postal fotográfico editado por Theodoro Preising (figura 16).

Figura 15
(SP038)

Palácio das Indústrias
1951
Álbum de família
Cedida por Natalina Chiappetta

Figura 16
(SICE141)

Palácio das Indústrias
Década de 1920 – Ed. Theodor Preising
Cartão postal fotográfico
Acervo Museu Paulista - USP

O enquadramento dos dois suportes visuais é muito semelhante, ainda que na fotografia do particular a edificação do Palácio das Indústrias esteja mais próxima de quem a observa. Em ambos os registros o contraste de tom entre a edificação e as árvores conferem certa dramaticidade à cena, para além de enfatizar a monumentalidade do Palácio das Indústrias. Embora o cartão postal fotográfico tenha sido produzido na década de 1920, a imagem do Palácio das Indústrias tal qual difundida pelo postal de Preising, subsiste, em menor quantidade, nos cartões postais editados nas décadas de 1940 e 1950.

As fotografias do padrão *coexistência* são outro exemplo de imagens construídas no âmbito dos suportes visuais de intensa circulação e exposição, cartões postais e álbuns de cidade, que constituem o repertório visual dos usuários do parque.

Novamente opto por comparar uma fotografia do álbum da família do comerciante do Mercado Municipal (figura 17) a um cartão postal fotográfico produzido contemporaneamente pela Editora Foto Postal Colombo (figura 18).

Tanto na fotografia do álbum quanto no cartão postal o enquadramento é a partir de um ponto de vista diagonal, mais acentuado no caso deste. A escala da escultura do *Semeador* é contrastada com a escala dos arranha-céus, dispostos no último plano em ambos os suportes. Finalmente as linhas diagonais que entrecortam o gramado e a repetição de edificações de alto gabarito conferem um efeito rítmico aos dois suportes visuais.

Outra fotografia tirada pelo comerciante do Mercado, na mesma ocasião em que produziu a fotografia do *Semeador* contrastado com os arranha-céus, indica-nos a mudança do olhar do fotógrafo quando se trata de registrar sua família (figura 19). Nessa segunda fotografia, a escultura do *Semeador* está de costas para quem observa o registro. Além disso, opta-se por contrastar a altura da criança e da mulher agachada com a altura do monumento. Nesse segundo registro fotográfico, a tomada do parque não é feita em direção ao centro da cidade, onde se concentram os arranha-céus das instituições financeiras públicas; pelo contrário, o parque é tomado em direção ao bairro do Brás, local onde a família residia quando o registro foi feito. O olhar do fotógrafo nesse segundo registro é o do pai, preocupado em registrar sua família, por conta disso não importa mais registrar a cidade tal qual ela era registrada nos cartões postais e nos álbuns fotográficos comemorativos do IV Centenário de São Paulo.

Figura 17
(SP038)

Semeador em contraste com os arranha-céus
C. 1950
Álbum de família
Cedida por Natalina Chiappetta

Figura 18
(SICE058)

Parque D. Pedro II
Década de 1950 – Ed. Foto Postal Colombo
Cartão postal fotográfico
Coleção Aparecido Salatini

Figura 19
(SP044)

*Família posa junto à escultura do Semeador
C. 1950
Álbum de família
Cedida por Natalina Chiappetta*

Nas décadas de 1940 e 1950 há uma mudança significativa nas atividades registradas, isto é, as atividades ligadas ao lazer reduzem-se para cerca de 40% do conjunto. A maior porcentagem destina-se à representação de atividades relacionadas ao universo do trabalho, seja nas bancas do Mercado Municipal ou no Parque Shanghai.

Entre os eventos mais registrados nesse período estão representados com a mesma porcentagem, 33%, o passeio ao Parque Dom Pedro II e o trabalho no Mercado ou no parque de diversões. Na sequência registram-se o passeio no Parque Shanghai, 23%, a prática do futebol, 3%, e o carnaval, 1,6%. O restante das porcentagens divide-se entre eventos excepcionais, tais como a inauguração das novas bancas de carne do Mercado, uma campanha para arrecadação de alimentos por ocasião da entrada do Brasil na Segunda Grande Guerra e a inauguração da nova sede social do clube dos funcionários da fábrica de gás.

O passeio no Parque Dom Pedro II era uma prática corriqueira entre aqueles que moravam nas regiões do Brás e da Mooca. Normalmente este ocorria aos finais de semana e, durante a semana, no período noturno, quando os moradores da região, sobretudo

operários das fábricas e trabalhadores do Mercado Municipal encerravam sua jornada de trabalho. Normalmente os jovens operários e trabalhadores iam ao parque em grupos, seja de colegas de trabalho, de amigos ou vizinhos. Os passeios pelas pontes e alamedas do parque era uma maneira de ver e ser visto, prática que facilitava o encontro com o sexo oposto. Na fotografia cedida por Gina Labate vê-se um grupo de amigas e vizinhas posando para uma fotografia durante um passeio realizado ao parque (figura 20). A informante, atualmente uma das *mammas* da Associação Beneficente São Vito Mártir, afirmou que os pais geralmente eram austeros na educação das moças, por isso só permitiam os passeios ao parque quando realizados em grupos, aos domingos.

Figuras 20

Grupo de amigas posa para fotografia no Parque Dom Pedro II 1951

Álbum de família

Fotografia cedida por Gina Labate Erriquez

As fotografias relacionadas ao universo do trabalho, sejam aquelas referentes ao Mercado Municipal ou ao Parque Shanghai, não representam o ato do trabalho em si, os

descritores icônicos e formais desses registros fotográficos são organizados de maneira a exaltar a condição social de seus produtores, geralmente imigrantes advindos de grupos sociais menos favorecidos que alcançaram uma posição social mais reconhecida em terras paulistanas em comparação com a condição que tinham em suas cidades natais, justamente em função do trabalho aqui realizado.

Nesse sentido é emblemática uma fotografia pertencente a um proprietário de uma banca de frutas do Mercado (figura 21). No registro feito a partir de um ponto de vista central há uma hierarquia nítida entre aqueles que posam para o fotógrafo. O proprietário da banca aparece sentado em cima de dois caixotes de frutas em que estão inscritos seu nome. Para além de estar no centro da fotografia, o ato de se sentar em cima de dois caixotes o distingue dos demais homens sentados que, provavelmente, também eram proprietários de bancas, uma vez que, portam ternos, gravatas e chapéu, e dos dois homens em pé, certamente seus subordinados, já que vestem uniformes e camisas de mangas curtas, além de estarem representados mais distantes de quem observa a fotografia.

Figura 21
(SP062)

*Banca de frutas no Mercado Municipal
Década de 1940
Fotografia cedida pela banca Il Giardino*

O passeio no Parque Shanghai era uma prática detectada tanto entre as famílias quanto entre os grupos de jovens organizados em função de redes de vizinhança ou trabalho. Para brincar nas atrações do parque era necessário pagar uma taxa individual para cada brinquedo. Entre os depoimentos recolhidos durante o trabalho de campo há um emblemático para se compreender o processo de transformação da diversão em uma mercadoria. Valdir Sanchez, atualmente voluntário na festa de San Gennaro, afirmou que brincar no Parque Shanghai era um desejo compartilhado pelos jovens moradores do bairro da Mooca, porém poucos podiam pagar o bilhete das atrações. O informante, quando recebeu seu primeiro salário, optou por gastá-lo integralmente para brincar com seus colegas no parque de diversões, o que lhe rendeu uma surra, já que o “ordenado fechado” deveria ter sido entregue ao pai para custear os gastos familiares.

Há também uma crônica de Jorge Americano, na qual o autor descreve o parque de diversões, que transcrevo um pequeno trecho:

Deve haver alguns pelos bairros (parques de diversões), mas um “está na cara” ali no Parque D. Pedro II. A área é grande e valiosíssima, nem compreendo como continua sem ser construída. Isso acontece às vezes quando o proprietário da casa demolida prefere aproveitar o terreno para estacionamento de automóveis. Assim rende mais.

Os muros externos são remendados e pintados de anúncios com tinta ordinária, que logo descasca, por pintores de letras que não primam pela capacidade artística. Também alguma propaganda de eleições.

Olhando de fora, vê-se a roda gigante, alguns postes de madeira ou de ferro, estaqueados para sustentar balanços e outros brinquedos. Haverá por dentro cavalinhos de pau, gangorra, João-minhoca, música, possivelmente um cimentado para patinar, refrigerantes, policiamento e Juízo de Menores, como há por fora tabuleiros de amendoim e pé-de-moleque e alguns mendigos e crianças: “Môço! Me paga uma entrada”.

Que imensa distância vai entre isso que aí está e os paraísos de crianças e de gente grande, do tipo “Luna Park” de Paris ou “Tivoli” de Copenhagem. Como são atraentes, e, principalmente, limpos!

(AMERICANO: 1963, p.100)

No primeiro parágrafo transcrito, identifica-se a problemática do automóvel, sendo que nesse período tal objeto tornou-se um dos ícones da modernidade paulistana. Porém, como o cronista deixa transparecer, a presença massiva de automóveis cria uma nova prática para cidade, o uso de grandes lotes para servir de estacionamento é preferido frente à edificação. Em última instância, o Parque Dom Pedro II passa a abrigar uma atividade transitória, a de estacionamento de veículos.

No segundo parágrafo, outro indício da consolidação da capital paulistana enquanto uma sociedade capitalista de massas, a presença intensa de publicidade nos muros do parque de diversões.

No terceiro parágrafo têm-se os personagens que frequentavam a região: vendedores ambulantes, mendigos e crianças. Esses personagens eram indesejados pelo cronista, como se confirma no quarto parágrafo, em que faz uma comparação entre os parques de diversões europeus e o Parque Shanghai. Provavelmente os termos “paraísos” e “limpo”, empregados para descrever os parques estrangeiros, não se referem apenas ao logradouro, mas também aos tipos humanos que por lá circulavam.

Uma fotografia tirada pelos proprietários do Parque Shanghai demonstra-nos a presença intensa de automóveis estacionados ao redor do parque público, no último plano do registro. Já no primeiro plano, o João-Minhoca, tal qual o mencionado pelo cronista. No interior do brinquedo, crianças e também uma família, cujas crianças acenam para o fotógrafo, provavelmente algum conhecido do único adulto representado no registro (figura 22).

A acentuada redução do evento do carnaval entre aqueles praticados no Parque Dom Pedro II, anteriormente o evento de maior representatividade entre os registros particulares, é outro indício da substituição de espaços públicos de lazer por espaços privados nas décadas de 1940 e 1950. Vale dizer que a única fotografia dessa temática encontrada registra um baile de carnaval para crianças, organizado no interior de um cinema do bairro do Brás (figura 23).

Nessas décadas finais verifica-se uma inversão no perfil dos elementos móveis detectados, isto é, o gênero masculino passa a predominar, com 43%. Já as mulheres mantêm-se em uma posição intermediária, 29%, e as crianças ocupam a última posição, 18%. No restante das porcentagens verifica-se a ausência de qualquer indivíduo. Ainda que nesse período existam registros fotográficos de um parque de diversões, o número de crianças decresce consideravelmente se comparado às décadas de 1920 e 1930.

Figura 22
(SP099)

*Crianças e família divertem-se no João-Minhoca, atração do Parque Shanghai
Década de 1950
Acervo Karmatique Imagens*

Figura 23
(SP050)

*Baile infantil realizado em cinema do Brás
1940
Reprodução de fotografia
SIMSON, 2007, p. 255*

O personagem mais representado nas fotografias dessas décadas finais é o usuário, 26%. Na sequência representam-se a família, 18%, os proprietários das bancas do mercado, 14%, o trabalhador, 9%, o transeunte, 9%, os colegas de trabalho, 7%, os vizinhos, 7%, e, por fim, o folião, 1%. O restante das porcentagens divide-se entre as autoridades públicas, os músicos e a multidão¹⁰. Desses dados, vale destacar a presença considerável de transeuntes nos registros dos particulares, personagem que indica a transitoriedade das práticas desse logradouro.

Assim como nas décadas anteriores, constata-se a ausência de transportes em cerca de 70% do conjunto. O restante das porcentagens divide-se entre automóveis, 20% e ônibus, 6%. Lembro aqui que esses veículos aparecem estacionados nas ruas que circundam o parque público.

Como nas décadas anteriores, predominam entre os enquadramentos o ponto de vista central e o *close*. Novamente o principal efeito utilizado é a pose. Representam-se os indivíduos em pé, cerca de 70%. Ainda há registros de pessoas sentadas, 23% e em menor proporção pessoas ajoelhadas, 11%. Nessas décadas constata-se ainda entre os feitos o contraste de tom, o contraste de escala, a inversão de escala, o exagero e a fragmentação. Recursos empregados, sobretudo, nas fotografias que priorizam os elementos arquitetônicos e paisagísticos em detrimento dos tipos humanos.

O perfil dos entrevistados demonstra a forte presença do imigrante entre aqueles que frequentavam e/ou moravam na região da Várzea do Carmo. Entre os dez informantes, todos possuem um grau de parentesco direto com estrangeiro, isto é, são filhos de italianos, espanhóis, portugueses e sírio-libaneses. A nacionalidade predominante entre os entrevistados é a italiana, 80% dos informantes a possuem seja em função de um grau de parentesco primário ou secundário. Na sequência, aparece o parentesco espanhol, 10%. E com a mesma proporção, 5% cada, portugueses e sírio-libaneses. A maior parte dos entrevistados nasceu nas décadas de 1920 e 1930, 80%. A porcentagem restante refere-se àqueles que nasceram na década de 1940.

As temáticas mais associadas ao espaço do Parque Dom Pedro II na fala dos informantes são os cinemas, 18%, o Parque Infantil Dom Pedro II, 14%, o Parque Shanghai, 14%, o carnaval, 11%, a desestruturação do parque público pela construção de viadutos

¹⁰ Detectou-se a ausência de personagens em 9% do conjunto.

e da Avenida Radial Leste, 7%, procissões e festividades religiosas, 6%, o trabalho, 5%, as brincadeiras de rua, 5%, e os passeios pelo Parque Dom Pedro II, 5%. O restante das porcentagens divide-se entre as temáticas dos cortiços, enchentes, cantinas, lavagem de roupas no Rio Tamanduateí e pescaria no canal do Tamanduateí.

Cerca de 40% das temáticas das falas dos informantes coincide com os eventos detectados nos registros fotográficos produzidos pelos usuários do parque. Assim como nos registros fotográficos, entre as principais atividades de lazer estão o passeio pelo parque de diversões e o carnaval. Já os cinemas, temática predominante nas falas, eram frequentemente anunciados nas propagandas dos periódicos analisados.

O universo do trabalho, que aparece em proporções bem menores entre as temáticas recordadas se comparadas às atividades consideradas enquanto práticas de lazer, está dividido entre as atividades comerciais – venda de verduras e jornais nas ruas e comercialização de secos e molhados nas bancas do Mercado, e as atividades industriais – trabalho nas tecelagens e curtumes do Brás, Mooca e Belenzinho.

Em cerca de 10% das temáticas apresentam-se novos usos desse espaço, isto é, não identificados nem nos registros fotográficos particulares e nem nas representações visuais organizadas pelo poder público ou difundidas pelos cartões postais, álbuns, periódicos e crônicas. São eles: o hábito de frequentar cantinas, as brincadeiras de rua e a pescaria promovida pelas crianças que utilizavam peneiras para pegar peixes no canal do Tamanduateí. Entre as brincadeiras apontaram-se o esconde-esconde, a queimada, a mãe de rua, a boca de forno¹¹ e o carrinho de rolimã.

Interessa-nos sobremaneira as temáticas apontadas pelos informantes que coincidem com os registros fotográficos organizados pelo poder público, cerca de 30%. São elas: o Parque Infantil Dom Pedro II, os cortiços, a lavagem de roupas, as enchentes e a construção da Avenida Radial Leste.

Antes de contrapor as imagens formuladas pelos informantes que têm temáticas semelhantes aos registros fotográficos do poder público, cabe aqui explicitar as diferentes camadas da imagem mental construída pelos antigos usuários do parque.

A primeira camada da imagem construída sobre o Parque Dom Pedro II é comum a

¹¹ Esta brincadeira era similar ao esconde-esconde, com a diferença que os locais usados como esconderijo eram os vãos dos porões das casas e cortiços. O formato destes compartimentos assemelha-se aos fornos a carvão, por isso o nome “boca de forno”.

todos os entrevistados. Nesse primeiro nível, todos fizeram questão de descrever o parque enquanto um local muito bonito, repleto de árvores, entrecortado por pontes e pelo canal do Tamanduateí. Esse estereótipo positivo do parque coincide com aquele criado pelos cartões postais. Ou seja, os termos utilizados para sua descrição, sempre acompanhados de adjetivos positivos, equivalem aos elementos mobilizados esteticamente pela fotografia nos cartões postais. Esse dado confirma a força desses suportes visuais no processo de difusão e consolidação de paisagens, em última instância, na criação de um imaginário urbano coletivo a partir de uma imagem apaziguadora sobre determinado espaço selecionado.

É apenas na segunda camada da imagem, aquela mostrada no momento em que se estabelece uma relativa intimidade e cumplicidade entre o pesquisador e o informante, que despontam as experiências subjetivas dos antigos usuários do Parque Dom Pedro II, isto é, que esse logradouro é apresentado enquanto um *lugar da experiência*. Nessa camada, o informante posiciona-se criticamente frente ao espaço do parque seja em função da relação de confiança criada com o pesquisador, seja em função do distanciamento que estabelece momentaneamente com um lugar intimamente conhecido, uma vez que vivenciado. Também nessa camada é que são apresentadas as *táticas* criadas por esses antigos caminhantes do espaço para burlar as *estratégias* desenvolvidas pelo poder público.

As *táticas* são as práticas desenvolvidas pelos caminhantes do espaço, por meio delas é que o utilizam, alteram e constituem relações cotidianas que escapam ao olhar totalizante das *estratégias*. As estratégias são capazes de produzir, mapear e impor uma forma ao espaço, por isso são desenvolvidas por aqueles que estão em uma posição privilegiada, de poder, distantes do espaço. Sendo assim, as estratégias são ações que elaboram lugares teóricos, capazes de articular um conjunto de lugares físicos onde as forças se distribuem. Por sua vez, as *táticas* são uma resposta hábil às *estratégias*, que jogam criativamente no espaço moldado pelo poder público (CERTEAU: 2009).

A imagem construída sobre o Parque Infantil Dom Pedro II a partir das fotografias tiradas a pedido do poder público apresenta-o enquanto um local em que se promoviam atividades físicas e assistência médica para as crianças. Por sua vez, na fala dos usuários verificam-se outros usos desse espaço, as *táticas* dos praticantes, e, em alguns poucos depoimentos, a consciência da finalidade educativa sanitária desse equipamento.

O uniforme, camiseta branca e calção vermelho, é a primeira lembrança que os entrevistados guardam sobre esse espaço. Uma das entrevistadas afirmou que era obriga-

tório o uso desse uniforme para prática das atividades físicas, porém como era uma criança “mais gordinha”, sua mãe costurava outro uniforme com tecido semelhante ao entregue pela prefeitura para que ela pudesse participar das atividades sem ser censurada pelas educadoras sanitárias. Outra entrevistada afirmou que as educadoras ensinavam as crianças a falar baixo, “a serem educadas”, já que em sua maioria eram descendentes de italianos e espanhóis que têm o hábito de gesticular e falar alto. Há ainda um depoimento de um entrevistado que confessou que as brincadeiras eram ótimas, mas na realidade o que ele mais lembrava era do lanche de goiabada com queijo servido para as crianças, afinal este entrevistado dormia durante a semana na casa de um parente, mais próxima do parque, para que assim pudesse frequentá-lo e fazer suas refeições. Na experiência concreta dos usuários do Parque Infantil esse lugar é caracterizado como um equipamento de lazer, um espaço em que se podia brincar; apenas uma parcela reduzida dos informantes tem consciência de que esse lugar tinha uma finalidade educativa sanitária. A imagem construída pelas fotografias do poder público não é a que prevalece na memória de seus antigos usuários.

A imagem construída sobre os cortiços é bem divergente nas fotografias do poder público e na fala dos informantes. Enquanto para os primeiros o cortiço é apresentado como um local sujo, em que se acumulavam inúmeras famílias em condições precárias de higiene, para os antigos moradores o cortiço era um espaço organizado em torno de uma rede familiar e de ajuda mútua entre imigrantes europeus. Uma das entrevistadas relatou que seu pai era proprietário de uma habitação coletiva que abrigava para além de sua família, rapazes recém-emigrados da cidade de Polignano a Mare, localizada na região da Puglia, no sul da Itália. A relação estabelecida entre os habitantes do cortiço descrito era solidária, seus moradores ajudavam os recém-emigrados a se incorporar no mundo do trabalho e também a se adaptar aos hábitos e costumes paulistanos. Quanto aos hábitos de higiene, os informantes fizeram questão de frisar que as habitações eram limpíssimas, um deles afirmou que os lençóis de hoje em dia não são tão brancos e engomados como eram os lençóis dos antigos cortiços do Brás.

A lavagem de roupas no Rio Tamanduateí era uma prática coibida pelo poder público desde fins do século XIX, uma vez que aos olhos da administração pública era um traço da indefinição entre as áreas urbanas e rurais, entre as práticas modernas e antigas. Porém na fala de uma das entrevistadas constatou-se a manutenção dessa prática no princípio da década de 1940. Segundo afirmou, as moradoras das habitações coletivas, mesmo tendo

tanques comuns, preferiam lavar suas roupas às margens do rio para economizar na conta de água. Esse episódio demonstra-nos uma tática criada pelo praticante a fim de burlar uma estratégia concebida pelo poder público, isto é, traz à tona a sutileza das práticas cotidianas que escapam aos profissionais encarregados de planejar e gerir a cidade.

As enchentes tais como foram descritas pelos moradores da região da Várzea do Carmo aproximam-se da imagem difundida pela imprensa nas décadas de 1940 e 1950, isto é, são enumerados os prejuízos materiais que esses eventos geravam para aqueles que habitavam a cidade. Ao contrário da imagem plástica que figura nas fotografias do poder público, a fala dos informantes frisa os transtornos ocasionados pelas chuvas. Uma entrevistada afirmou que perdeu todas suas fotografias, guardadas em um baú, durante uma enchente do Rio Tamanduateí que fez com que sua casa fosse invadida pelas águas, alcançando a altura de cerca de um metro. Outra informante afirmou que os moradores da região da Mooca Baixa, cansados das constantes perdas materiais em função das enchentes, organizaram um grupo em torno de uma paróquia tanto para dar apoio aos atingidos pelas chuvas quanto para levar suas reivindicações aos representantes da administração pública.

Enquanto as imagens formuladas pelo poder público e disseminadas pelos periódicos naturalizam o processo de substituição das áreas do Parque Dom Pedro II por vias de circulação, as falas dos informantes demonstram-nos o quanto esse processo impactou as práticas que estes mantinham nesse espaço. Um dos entrevistados afirmou que o campeonato de futebol, disputado entre os selecionados para representar os parques infantis da capital, que acontecia aos domingos no Parque Infantil Dom Pedro II, perdeu espaço para os campeonatos disputados entre os clubes do bairro após a construção da Avenida Radial Leste. Já outras entrevistadas relataram que tiveram suas casas demolidas pela prefeitura por conta da construção da nova avenida, mas que felizmente muitas famílias que saíram dessa região optaram por morar na região da Mooca Baixa, local onde moram até a atualidade. Todos os entrevistados que comentaram sobre o impacto da construção da Avenida Radial Leste em seu cotidiano, afirmaram que após sua conclusão deixaram de frequentar o parque público criando novos espaços de lazer e de sociabilidade no bairro da Mooca. Entre esses espaços foram mencionados os clubes recreativos, os cinemas e as festas organizadas pelas paróquias.

A partir da análise das imagens construídas visualmente e mentalmente pelos usuários da antiga região da Várzea do Carmo pode-se afirmar que, definitivamente, o Parque

Dom Pedro II era tido como um local de lazer por aqueles que por lá circularam e se fizeram fotografar por eles próprios ou por fotógrafos ambulantes que trabalhavam no entorno do parque público.

A diversificação dos padrões de representação nas imagens produzidas pelos particulares nas décadas de 1940 e de 1950 é um indício da iminência da transformação do fato urbano e, conseqüentemente, da transformação das relações que esses usuários mantinham com o espaço do Parque Dom Pedro II.

Dito isso, cabe conjecturar a respeito das motivações para a rápida desestruturação desse território nas décadas seguintes, uma vez que se constatou aqui que o Parque Dom Pedro II consolidou-se enquanto a principal área de lazer dos habitantes dos bairros operários além-Tamanduateí durante o corte cronológico investigado. A partir dos conceitos de *pedaço*, *mancha* e *circuito* formulados pelo antropólogo José Magnani propõe-se uma reflexão sobre a desagregação desse território sem nenhuma mobilização significativa organizada pelos grupos que o frequentavam.

O termo “pedaço” é utilizado para designar o espaço ou um segmento dele que se torna um ponto de referência para distinguir determinado grupo de frequentadores como pertencentes a uma rede de relações em função da presença regular de seus membros que criam um código de reconhecimento e comunicação cujo determinante é o espaço. A “mancha” equivale a um grupo de equipamentos, os quais, seja por competição seja por complementação, concorrem para o mesmo efeito: constituir pontos de referência para a prática de determinadas atividades.

As marcas dessas duas formas de apropriação e uso do espaço – *pedaço* e *mancha* – na paisagem mais ampla da cidade são diferentes. No primeiro caso, em que o fator determinante é constituído pelas relações estabelecidas entre seus membros como resultado do manejo de símbolos e códigos, o espaço como ponto de referência é restrito, interessando mais a seus habitués. Com facilidade muda-se de ponto, quando então se leva junto os *pedaços*. A *mancha*, ao contrário, sempre aglutinada em torno de um ou mais estabelecimentos, apresenta uma implantação mais estável tanto na paisagem como no imaginário. As atividades que oferece e as práticas que propicia são o resultado de uma multiplicidade de relações entre seus equipamentos, edificações e vias de acesso, o que garante uma maior continuidade, transformando-a assim em ponto de referência físico, visível e público para um amplo número de usuários (MAGNANI: 2000, 2002).

Em função das práticas detectadas nos registros fotográficos e nas falas de seus antigos usuários, podemos afirmar que o território do Parque Dom Pedro II era um *pedaço* para aqueles que o frequentavam e se faziam representar nas fotografias. A construção da Avenida Radial Leste e de um complexo de viadutos colaboraram com o processo de transformação da região do Brás em uma área sobretudo comercial. Paralelamente, a mudança de boa parte das indústrias da região para terrenos mais distantes, cujo valor do lote era mais barato, fez com que essas populações migrassem para outros espaços, levando consigo seus *pedaços* já que estavam organizadas em função de redes de trabalho, vicinais e familiares.

Os equipamentos presentes na região do Parque Dom Pedro II – o parque urbano, o Palácio das Indústrias e o Mercado – não eram singulares o bastante para seus usuários a fim de estabelecer uma *mancha*. Talvez porque ao Mercado associava-se à noção de trabalho e não de lazer. Por sua vez, o Palácio das Indústrias era apenas um elemento figurativo, plasticamente representado nas fotografias e no qual se adentrava apenas para realizar um serviço burocrático, que estava a cargo das funções da Assembleia Legislativa ou do departamento público responsável pela expedição de registros de estrangeiros, localizados em seu interior. Desta forma, o parque sozinho não teve impacto suficiente para se tornar um ponto de referência. Vale dizer que, na imagem criada pelo poder público e difundida pela imprensa no período em questão, esse espaço assumia uma nova função, cedendo lugar às obras de interligação da malha de transporte urbano que visavam resolver o problema da interligação dos bairros com a região central da cidade, principal preocupação do poder público e de seus representantes a partir da década de 1950.

A noção de “circuito” designa um uso do espaço e de equipamentos urbanos, que possibilita o exercício da sociabilidade por meio de encontros, comunicação e manejo de códigos. Porém, ao contrário da *mancha* e do *pedaço*, essa sociabilidade não está atrelada à contiguidade espacial, ainda que possa ser levantada, descrita e mapeada. A brusca redução da representação do carnaval no conjunto fotográfico referente ao período de 1940 a 1950 pode ser compreendida em função da consolidação de um *circuito* carnavalesco na cidade de São Paulo nesse período.

O carnaval, evento intensamente representado nas fotografias particulares durante as décadas de 1920 e de 1930, já no final desta última década passa por um processo de homogeneização cultural, resultante de sua incorporação pelos meios de comunica-

ção de massa – rádio e, posteriormente, televisão –, que transformam este fato cultural em uma mercadoria amplamente veiculada e consumida por todas as camadas sociais urbanas (SIMSON: 2007). Assim cria-se na cidade um *circuito* carnavalesco que tem como modelo o carnaval carioca, organizado pelas escolas de samba dos folguedos negros. Claro está que estes são devidamente estilizados a fim de se tornar um produto de massas. Com isso o curso do Brás, divertimento pontual e frequentado pelos *habitués* do espaço, formado sobretudo por grupos brancos operários imigrantes e seus descendentes, vai pouco a pouco enfraquecendo, já que os comerciantes e as rádios que o patrocinavam gradualmente passam a se desinteressar por esse evento, preferindo o carnaval das escolas de samba que atingia um número maior de consumidores e de ouvintes.

Partindo-se do princípio que a cidade e suas representações são um produto do jogo de forças entre diferentes agentes sociais, pode-se afirmar que a memória dos usuários do Parque Dom Pedro II foi superposta por aquela construída pelos representantes da administração pública e disseminada pela imprensa. A imagem que subsiste desse logradouro no imaginário coletivo contemporâneo, o qual foi sondado parcialmente por meio das entrevistas realizadas, é a de um espaço em que constantemente se realizam intervenções, de transitoriedade – vide a instalação de um dos maiores terminais de ônibus da capital no Parque Dom Pedro II. Hoje se soma a essa imagem, elaborada no período aqui estudado, a ideia de abandono, esta construída em função das novas lógicas do planejamento urbano que buscam “requalificar” a área e alardeiam seu abandono e esvaziamento, ignorando os grupos sociais que lá habitam.

A imagem desse lugar enquanto uma área de lazer permanece apenas nos registros fotográficos e nas lembranças de seus antigos usuários que ainda residem nas proximidades da região e que se referem ao tempo de outrora saudosamente e o caracterizam como um momento em que se podia passear no parque e brincar o carnaval nas ruas, situação que seus descendentes, filhos e netos, não experienciaram e, na maioria das vezes, nem imaginam que estes personagens vivenciaram. O saudosismo presente na fala dos antigos usuários desse espaço pode ser entendido como uma resposta à situação vivida por eles no presente, em que os espaços públicos de lazer da cidade foram, em sua maioria, substituídos pelos espaços “públicos privados”, como os *shopping centers*, e pelas tecnologias da televisão e internet. Estes espaços contemporâneos privilegiam o individualismo e as relações organizadas em prol do consumo, por isso geralmente vão de encontro às experi-

ências de parentesco e de vizinhança dos grupos que circulavam pelo parque público.

Por fim, cabe dizer que a maior parte desses informantes ainda hoje participa de redes de solidariedade, só que não mais organizadas em função do território do Parque Dom Pedro II. Esses antigos usuários mudaram-se, levando consigo seu *pedaço* e se organizam em comunidades de descendentes de imigrantes, responsáveis pelas festividades em homenagem a San Gennaro e a São Vito.

Considerações finais

Ao longo desse trabalho buscou-se demonstrar o papel ativo das representações visuais na construção de sentidos sobre a Várzea do Carmo. As imagens criadas por esses suportes visuais são vetores de ações sociais. Portanto defende-se aqui que a transformação da Várzea do Carmo no parque público Dom Pedro II ocorreu mutuamente no campo material-espacial e no campo do imaginário.

O imaginário criado sobre a Várzea do Carmo, esboçado de forma fragmentária nos capítulos anteriores a partir da análise de representações visuais e textuais, deu-nos a conhecer que os produtores das imagens, o tempo e os diferentes suportes materiais são as variáveis que influenciam em sua construção, isto é, na criação de narrativas sobre esse logradouro.

Partindo do pressuposto que a cidade é resultado de um campo de forças em que atuam diversos agentes sociais com força política diferente, a análise das imagens construídas pelo poder público e pelos antigos usuários do parque apresentou-nos as *estratégias e táticas* empregadas no uso e na difusão das práticas desse espaço.

A imagem construída pelo poder público, ao longo do período estudado, naturalizou o processo de transformação da Várzea do Carmo, ora por meio da metamorfose do atributo natural, a várzea, em um artefato, o parque, ora pela substituição do parque pelas vias de transporte. A imprensa foi o espaço discursivo responsável pela disseminação dessa narrativa que naturaliza as mudanças operadas nesse logradouro. Nas primeiras décadas aqui estudadas, essa narrativa foi construída textualmente por meio da associação da condição natural da Várzea do Carmo a uma série de inconvenientes causados à saúde e à moral dos habitantes da cidade. Esse discurso apoiava-se de um lado nas teorias miasmáticas oriundas de discussões europeias, organizadas pelos profissionais encarregados das transformações da cidade, e de outro lado em ideias do recém-criado regime republicano, que buscou disciplinar antigos hábitos associados ao período colonial-imperial, muitos dos quais se praticavam na várzea, tais como a lavagem de roupas nos rios, o banhar-se nu e o despejo de imundícies no rio Tamanduateí. Nas décadas finais da pesquisa também foi a imprensa que se encarregou de difundir textualmente e visualmente uma narrativa que conduziu à banalização do processo de transformação do fato urbano. Esses suportes materiais, que se

intitulam neutros porque informariam seus leitores sobre os fatos cotidianos, valeram-se muitas vezes de registros fotográficos tais quais na acepção técnica em que foram criados, isto é, no sentido de provas de uma dada realidade reproduzida na matriz fotográfica. A imagem teleológica disseminada por esses suportes pressupõe a transformação dos atributos materiais da cidade, enquanto parte de um “processo natural” da “evolução” urbana. Especificamente, no que cabe a esse estudo, tratou-se de disseminar a imagem do parque enquanto uma área substituível por vias de transporte a fim de assegurar o progresso da capital paulista. Dito de outra maneira, a imprensa é quem direciona o olhar naturalizador para as imagens. Nesse caso, a naturalização da transformação do fato urbano implica no esvaziamento dos conteúdos políticos e sociais das ações sobre a cidade. Pois o tempo torna-se o agente das transformações, obliterando os grupos sociais responsáveis por esse processo e também a rede material que constitui a prática da visualidade.

A imagem do Parque Dom Pedro II construída por seus antigos usuários visualmente e mentalmente, essa última constatada por uma sondagem, trouxe à tona práticas invisíveis na representação do espaço em suportes tais como cartões postais, álbuns de fotografias da cidade, jornais e fotografias produzidas pela administração pública e por empresas a seu serviço – organizadas em torno de redes familiares, vicinais e de trabalho: as partidas de futebol, o curso carnavalesco, o passeio pelo parque público e pelo parque de diversões, as brincadeiras de rua, as festividades.

A invisibilidade dos praticantes do espaço nos suportes visuais produzidos pelos demais grupos estudados – poder público, jornalistas, produtores de cartões postais e álbuns sobre a cidade – é explicada por dois fatores: as formas heterogêneas de apropriação do espaço pelos diferentes agentes sociais e o circuito das representações visuais produzidas. Os usuários do parque são aqueles que transformam o logradouro em *pedaço*, que o tornam um *lugar da experiência*. Já os demais grupos experienciam o espaço da várzea de forma conceitual ou enquanto uma paisagem, em ambos os casos analisa-se o lugar de fora, de maneira estereotipada, o que implica muitas vezes no desconhecimento das práticas cotidianas do espaço. Quanto ao circuito das representações visuais, a imagem dos antigos usuários do parque restringe-se à esfera pessoal, ora nas fotografias dos álbuns de família, ora na lembrança dos antigos *habitués* desse lugar. A relação que esses antigos usuários mantêm com os registros fotográficos é a de posse vicária de uma pessoa ou lugar querido. Por outro lado, a imagem construída pelo poder público necessita de visibilidade,

de publicidade, a fim de assegurar sua permanência, sua força. Sendo assim, as fotografias dos periódicos, cartões postais e álbuns da cidade dão conta de disseminá-la, ou seja, permitem que essa imagem ultrapasse o restrito circuito técnico-documental em que foi produzida, alcançando uma intensa circulação e exposição, característica própria desses suportes amplamente consumidos por sociedades urbanas.

Cabe agora retomar de forma breve as diferentes funções e circuitos que ocuparam os suportes materiais analisados: as crônicas e obras de memorialistas da cidade, as pinturas, as fotografias e artigos dos periódicos, os cartões postais e os álbuns do IV Centenário de São Paulo.

As crônicas e as obras de memorialistas da cidade foram os suportes materiais pioneiros na criação de uma imagem sobre a Várzea do Carmo. Foi justamente com o auxílio desses suportes que o diretor do Museu Paulista, Affonso Taunay, reconstruiu a imagem da antiga Várzea do Carmo a partir da década de 1920 por meio de encomendas de pinturas aos artistas acadêmicos.

As pinturas foram os suportes visuais que garantiram a preservação da paisagem pitoresca da várzea, imaginariamente, já que expostas no museu, espaço discursivo privilegiado para eleger, difundir e salvaguardar a memória desse logradouro que desaparecia do fato urbano. A imagem reconstruída da antiga Várzea do Carmo, exibida em uma sala dedicada à iconografia da antiga cidade de São Paulo, assumiu uma função compensatória, isto é, tratou-se de preservar no campo do imaginário a paisagem que materialmente desaparecera.

Por sua vez, os cartões postais foram os suportes visuais responsáveis pela criação de uma imagem ícone desse logradouro. Vale dizer que a fotografia do cartão postal produz uma informação dissociada da experiência concreta, ou seja, permite que aqueles que o consomem construam narrativas particulares a partir do olhar de um terceiro, o fotógrafo das editoras de cartões postais.

Entender a cidade como paisagem integrava a condição moderna do morador urbano, seja no circuito público, pela observação das pinturas do Museu Paulista e pelo próprio ato de caminhar pelo passeio público nas ruas, seja no circuito doméstico, pelo consumo de cartões postais e álbuns da cidade. Os postais e os álbuns, juntamente com as fotografias dos periódicos e revistas ilustradas, foram os suportes materiais responsáveis pela divulgação e consolidação de uma imagem da Várzea do Carmo e, posteriormente, do

Parque Dom Pedro II.

Como dito anteriormente, a imprensa foi um espaço discursivo privilegiado para a disseminação e consolidação da imagem da Várzea do Carmo como um local predestinado às transformações urbanísticas, imagem essa construída pelas fotografias do poder público e de seus agentes. Para além de naturalizar o processo de transformação desse logradouro, escolha que esvaziava os conteúdos políticos e sociais das ações sobre a cidade, o tom eufórico utilizado pela imprensa para exaltar as transformações que a várzea deveria sofrer ou sofrera construiu uma imagem, uma narrativa teleológica sobre esse logradouro, associada à noção de “progresso”. Esse tom eufórico de celebração do progresso também foi encontrado nos álbuns comemorativos do IV Centenário, cujas fotografias retrataram o Parque Dom Pedro II enquanto ornamento da metrópole, não raramente o associando, por meio da mobilização de recursos formais da fotografia ou por pequenas frases, às cidades de Nova York e Londres.

A análise das representações visuais deu-nos a conhecer três imagens distintas criadas sobre esse logradouro: a Várzea do Carmo enquanto uma paisagem natural a ser transformada (1890-1910), o atributo natural transformado em artefato por meio da consolidação do espaço público do Parque Dom Pedro II (1920-1930) e o parque enquanto um ornamento da metrópole (1940-1950).

No primeiro momento estudado, a Várzea do Carmo era tida como uma das principais paisagens da cidade de São Paulo. Tratava-se de um local para ser visto que encantava os viajantes justamente por conta de sua irregularidade topográfica. As cheias do Rio Tamanduateí eram tidas enquanto um efeito embelezador natural da paisagem tanto pela imagem construída a partir das fotografias das enchentes feitas pelo poder público como pela imagem disseminada pelas pinturas.

No período de 1920 a 1930, a condição natural desse espaço, que já ganhara conotações negativas por parte daqueles que se manifestavam nos periódicos nas décadas anteriores, tornou-se um obstáculo ao crescimento da cidade e à saúde de seus moradores. As condições sanitárias da Várzea do Carmo passaram a representar uma ameaça não só aos moradores da cidade, mas também à continuidade do fluxo imigratório uma vez que, por conta da repercussão das teorias miasmáticas no cenário nacional, passou-se a associar as áreas pantanosas à proliferação de doenças e epidemias. A imagem difundida pelos postais desse período fez questão de enfatizar a domesticação da várzea, isto é,

o parque público, melhoramento higiênico e embelezador. A representação da várzea enquanto atributo natural desapareceu, ou melhor, restringiu-se aos óleos sobre tela do Museu Paulista. O poder público, por sua vez, exibiu imagens que demonstravam não só o controle do espaço, mas também de seus usuários – os filhos dos operários das fábricas dos bairros do Brás e da Mooca, que eram educados física e moralmente no Parque Infantil Dom Pedro II.

Nessas décadas já despontavam as primeiras imagens que deram indícios de um novo padrão visual de representação do parque que se consolidou nas décadas de 1940 e 1950. Nesse período final, o Parque Dom Pedro II deixou de ser uma *vista* para se tornar um local de onde se descortinava uma bela vista. A transformação de sua condição natural primária tornou-o um elemento ornamental, isto é, não se tratava mais de ver o parque, mas sim do parque ser um ponto privilegiado para se observar os arranha-céus da metrópole, as árvores e esculturas do parque passaram a emoldurar os edifícios de alto gabarito da região do triângulo inicial, ícones do processo de metropolização.

Ao longo do período estudado verificou-se que a característica geomorfológica e a localização geográfica da Várzea do Carmo foram os motores das divergências entre os discursos produzidos sobre esse logradouro pelos diferentes agentes. Muito provavelmente, o desaparecimento dessa condição natural de paisagem é o que na atualidade propicia a invisibilidade de suas imagens enquanto parque ou ornamento da metrópole. Em outras palavras, justamente aquilo que o poder público buscou modificar era o que conferia singularidade a esse espaço, hoje tido como uma área de vazio urbano em que se desenvolvem projetos de “requalificação” por meio do âmbito da cultura e, em última instância, do capital, a fim de reincorporá-la ao centro da cidade.

Para concluir, espera-se que a pesquisa sobre o imaginário construído sobre esse logradouro contribua para se pensar a cidade e, especificamente, o Parque Dom Pedro II, enquanto um campo de forças no qual as imagens integram o fato urbano como vetores ativos de formas de organização, reprodução e mudança sociais.

Bibliografia

- AMARAL, Antonio Barreto do. *Dicionário de História de São Paulo*. São Paulo: Governo do Estado, 1980.
- AMARAL, Aracy. *Britânicos no Brasil: modos de ver, modos de viver*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa de São Paulo, 2001.
- AMERICANO, Jorge. *São Paulo naquele tempo (1895-1915)*. São Paulo: Edição Saraiva, 1957.
- _____. *São Paulo atual (1935-1962)*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1963.
- ANDRADE, Margarida Maria de. *Bairros além Tamanduateí: o imigrante e a fábrica no Brás, Mooca e Belenzinho*. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 1991.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do Século XX*. São Paulo: EDUSC, 2001.
- BARBUY, Heloisa. *A Cidade- Exposição: comércio e cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- BASCHET, Jérôme. “Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie”. In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 51e année, n° 1, 1996, p.93-113.
- BENJAMIN, Walter. “Paris, Capital do século XIX”. In: KOTHE, Flávio (org.), *Col. Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática, 1985.
- BERDOULAY, Vincent. “Les ideologies comme phénomènes géographiques”. In: *Cahiers de Géographie du Québec*. Vol. 29, n°77, septembre 1985, p. 205-216.
- BERQUE, Augustin. “Urbs dat esse Homini! La trajectivité des formes urbaines”. In: SALGUEIRO, Heliana. *Paisagem e Arte – a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo: CBHA, CNP/ FAPESP, 2000, p. 41-47.
- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora Limitada, 1942.
- BRUNO, Ernani da Silva. *Histórias e tradições da cidade de São Paulo. Volume III – Metrópole do Café (1872-1918)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- _____. *Histórias e tradições da cidade de São Paulo. Volume III – Metrópole do Café (1872-1918)*. São Paulo: Hucitec, 1991.
- _____. *Memórias da cidade de São Paulo. Depoimentos de moradores e visitantes*. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo/ Secretaria da Cultura, 1981.
- BUENO, Beatriz & SALGADO, Ivone. *Pierre Patte e a cultura urbanística do iluminismo francês*. São Paulo: Cadernos do LAP, n° 38, julho-dezembro 2003.

CAMPOS, Cândido Malta. *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*. São Paulo: Editora Senac, 2002.

CAMPOS, Cristina de. *São Paulo pela lente da higiene: a proposta de Geraldo Horácio de Paula Souza para a Cidade (1925-1945)*. São Carlos: Rima/FAPESP, 2002.

CAPELATO, Maria Helena & PRADO, Maria Lígia. *O Bravo Matutino: Imprensa e Ideologia - o jornal O Estado de São Paulo*. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1980.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. “A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX”. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991, p. 199-231.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Do indivíduo ao tipo: as imagens da (de) igualdade nos álbuns fotográficos da cidade de São Paulo*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 1995.

CARVALHO, Vânia Carneiro de & LIMA, Solange Ferraz de. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo*. Campinas/São Paulo: Mercado de Letras/ Fapesp, 1997.

CARVALHO, Vânia Carneiro de & LIMA, Solange Ferraz de. “São Paulo Antiga, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista”. In: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo, Nova Série, n.1, 1993, p.147-174.

CARVALHO, Vânia Carneiro de & LIMA, Solange Ferraz de. “Vistas urbanas, doces lembranças: O “antigo” e o “moderno” nos álbuns fotográficos comparativos”. In: PIRES, Francisco Murari (org.). *Antigos e Modernos: Diálogos sobre (a escrita da) História*. São Paulo: Alameda, 2009, p. 398- 426.

CARVALHO, Vânia Carneiro de, LIMA, Solange Ferraz de, CARVALHO, Maria Cristina Rabelo de & RODRIGUES, Tânia Francisco. “Fotografia e História: ensaio bibliográfico”. In: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo, Nova Série, n.2, 1994, p.253-300.

Catálogo das Indústrias do Município da Capital. São Paulo: S.N., 1943.

Catálogo do 1º Salão Paulista de Bellas Artes. São Paulo: S.N., 1934.

Catálogo do 8º Salão Paulista de Belas Artes. São Paulo: S.N., 1942.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano – Artes do Fazer*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1996.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 2002.

CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *Iconografia teatral: estudo da imagem de cena nos arquivos fotográficos de Walter Pinto (Brasil) e Eugénio Salvador (Portugal)*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge: MIT Press, 1992.

DONALD, Diana. "Introduction: concepts of order in the eighteenth century – their scope and their frailties". In: DONALD, Diana & O'GORMAN, Frank. *Ordering the world in the eighteenth century*. London: Palgrave Macmillan, 2006, p. 1-23.

EDGERTON, Samuel. "Brunelleschi's mirror, Alberti's window, and Galileo's perspective tube". In: *História, Ciências, Saúde- Manguinhos*. Rio de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz/ Fiocruz, Outubro 2006, v. 13, p.151-79.

FERNANDES JUNIOR, Rubens, LIMA, Michael Robert Alves de & VALADARES, Paulo (orgs.). *B.J. Duarte: caçador de imagens*. São Paulo: Cosa Naify, 2007.

FERNANDES JUNIOR, Rubens, GARCIA, Angela & MARTINS, José de Souza. *Aurélio Becherini*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

FONSECA, Cláudia Damasceno. "Irregularidades ou pitorescas? Olhares sobre as paisagens urbanas mineiras". In: Furtado, Júnia Ferreira (org.). *Sons, formas, cores e movimentos na Modernidade Atlântica: Europa, Américas e África*. São Paulo: Anna Blume, 2008.

FREHSE, Fraya. *O Tempo das Ruas na São Paulo de Fins do Império*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

GARCIA, Angela Célia. *São Paulo em prata: a capital paulista nas fotografias de Aurélio Becherini (anos 1910-1920)*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAU-USP, 2008.

GERODETTI, João Emílio & CORNEJO, Carlos. *Lembranças de São Paulo: a capital paulista nos cartões postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Studio Flash Produções Gráficas, 1999.

GORELIK, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires: História Cultural y Crítica Urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004.

Guia da cidade de São Paulo do IV Congresso Eucarístico Nacional. São Paulo: Oficinas

Gráficas Siqueira, 1942.

Guia do Arquivo Municipal Washington Luís. São Paulo: DPH, 2007.

Guia Turístico da Cidade de São Paulo e seus Arredores. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1954.

HARVEY, David. *A Condição Pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

KAHTOUNI, Saide. *Cidade das águas*. São Carlos: Rima, 2004.

KARA-JOSÉ, Beatriz. *Políticas culturais e negócios urbanos- A Instrumentalização da Cultura na Revitalização do Centro de São Paulo (1975-2000)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

KLIASS, Rosa Grena Alembick. *A evolução dos parques urbanos na cidade de São Paulo*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAU-USP, 1989.

_____. *Parques urbanos de São Paulo e sua evolução na cidade*. São Paulo: Pini, 1993.

KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LE CORBUSIER. *A Carta de Atenas*. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1989.

LEME, Maria Cristina da Silva. “A formação do pensamento urbanístico no Brasil 1895-1965”. In: *Urbanismo no Brasil 1895-1965*, coord^a. Maria Cristina da Silva Leme. São Paulo: Studio Nobel/Fapesp/FAAUUSP/FUPAM, 1999, p.20-38.

LIMA, Solange Ferraz de. *São Paulo na virada do século: as imagens da razão urbana, a cidade nos álbuns fotográficos de 1887-1919*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 1995.

_____. “Pátio do Colégio, Largo do Palácio”. In: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo, v.6/7, 1998-1999. Nova série, editada em 2003, p. 61-82.

_____. “Paisagem Urbana e História”. In: Camargo, A. M. (coord.). *São Paulo, uma longa história*. São Paulo: CIEE, 2004.

LUGLI, Adalgisa. *Naturalia e Mirabilia: les cabinets de curiosités em Europe*. Paris: Adam Biro, 1998.

MACEDO, Silvio Soares. *Parques Urbanos no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002.

MACHADO, Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda: Notícias de São Paulo*. São Paulo:

Imprensa Oficial, 1982.

MAGNANI, J. Guilherme. *Na Metrópole: Textos de Antropologia Urbana*. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. “De perto e de dentro: notas para uma antropologia urbana”. *RCBS*, vol.17, n.49, junho 2002.

MARINS, Paulo César Garcez. “O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista”. In: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo, v.6/7, 1998-1999. Nova série, editada em 2003, p. 9-36.

_____. “Na matas com poses de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica européia”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Volume 44. São Paulo, 2007, p.77-104.

MARTINS, Ana Luiza e LUCA, Tania Regina de (orgs.). *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.

MARTINS, Ismênia de Lima e CORTE, Andréa Telo da. “Imigração, cidade e memória”. In: AZEVEDO, Cecília (org.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p.111-132.

MATTOS, Claudia Valladão. “Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista”. In: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo, v.6/7, 1998-1999. Nova série, editada em 2003, p. 123-145.

MELO, Luis Correia de. *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da cidade de São Paulo, 1954.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. “Benedito Calixto como documento: sugestões para um estudo histórico”. In: D. SALA (Org.). *Benedito Calixto: memória paulista*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1990, p. 37-47.

_____. “A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, v. 34, 1992, p. 9-24.

_____. “Morfologia das cidades brasileiras: Introdução ao estudo histórico da iconografia urbana”. In: *Revista USP*. São Paulo, n.30, jun./ago., 1996, p.144-55.

_____. “A problemática do imaginário urbano: reflexões para um tempo de globalização”. In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, v. 55, jan./dez,

1997, p. 11-20.

_____. “A Paisagem como fato cultural”. In: YÁZIGI, Eduardo (org.). *Turismo e Paisagem*. São Paulo: Contexto, 2002, p.29-64.

_____. “Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, n. 23, n. 45, 2003, p. 11-36.

_____. “A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico”. In: *Tempo*. Rio de Janeiro, n. 14, jan./jun, 2003, p. 131-151.

_____. “Rumo a uma “história visual”. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; CAIUBY NOVAES, S., orgs. *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005, p 33-56.

_____. “Os paradoxos da memória”. IN: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Memória e Cultura: a importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2007.

MEYER, Regina Maria Prosperi. *Metrópole e urbanismo: São Paulo Anos 50*. Tese de doutorado. São Paulo: FAU-USP, 1991.

NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography: from 1839 to present*. New York/ Boston: The Museum of Modern Art/ Bulfinch Press, 2006.

NIEMEYER, Carlos Augusto da Costa. *Parques infantis de São Paulo: lazer como expressão de cidadania*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.

OLIVEIRA, Maria Luiza Ferreira de. “Os registros dos limites da cidade: imagens da Várzea do Carmo no século XIX”. In: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo, v.6/7, 1998-1999. Nova série, editada em 2003, p.37-60.

ORVELL, Miles. *The real thing: imitation and authenticity in American Culture, 1880-1940*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989.

PEREIRA, Adriana Martins. *Lentes da memória: a fotografia amadora e o Rio de Janeiro de Alberto de Sampaio (1888-1930)*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2004.

PINTO, Alfredo Moreira. *Cidade de São Paulo em 1900: Impressões de Viagem*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização

Brasileira, 1969.

REIS, Nestor Goulart. *Algumas experiências urbanísticas do início da República: 1890-1920*. São Paulo: Cadernos do LAP, nº 1, agosto, 1994.

RIBEIRO, Suzana Barreto. *Italianos do Brás: imagens e memórias (1920-1930)*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

ROGER, Alain. “La naissance du paysage en Occident”. In: SALGUEIRO, Heliana. *Paisagem e Arte – a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo: CBHA, CNP/FAPESP, 2000, p. 33-39.

ROLNICK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: Studio Nobel/ Fapesp, 1997.

ROSSETTI, Carolina. *Flávio de Carvalho: questões de arquitetura e urbanismo*. Dissertação de mestrado. São Carlos: Faculdade de Engenharia São Carlos da Universidade de São Paulo, 2007.

RYKWERT, Joseph. *A sedução do lugar: a História e o Futuro da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à província de São Paulo*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/ Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

SALGADO, Ivone. “Condições sanitárias nas cidades brasileiras de fins do período colonial (1777-1822): teorias e práticas em debate”. In: *Actas do Colóquio Internacional Universo Urbanístico Português, 1415-1822*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2001, p. 349- 357.

_____. “A modernização da cidade setecentista: o contributo das culturas urbanísticas francesa e inglesa”. In: *A Construção da Cidade Brasileira*. Lisboa: Livros Horizonte, 2004, p. 333-351.

SCHIMIDT, Afonso. *São Paulo de meus amôres*. São Paulo: Clube do Livro São Paulo, 1954.

SCHWARTZ, Vanessa R. “Introduction”; “Setting the Stage: The Boulevard, the Press and the Framing of Everyday Life”. In: SCHWARTZ, Vanessa R. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*. Berkeley: University of California Press, 1998, p. 1-44.

SEGAWA, Hugo. *Prelúdio da Metrópole- Arquitetura e Urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. *Carnaval em Branco e Negro: Carnaval Popular Paulistano: 1914-1988*. Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp/Editora da Universidade de São Paulo/ Imprensa Oficial, 2007.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TOLEDO, Benedito. *Prestes Maia e as origens do urbanismo moderno em São Paulo*. São Paulo: ABCP, 1996.

_____. *São Paulo três cidades em um século*. São Paulo: Cosac Naify/Livraria Duas Cidades, 2007.

TORRES, Maria Celestina Teixeira Mendes. *Brás*. São Paulo: Prefeitura Municipal/Departamento de Cultura, 1969.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

ZUKIN, Sharon. "Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder". In: ARANTES, Antônio (org.). *O espaço da diferença*. Campinas: Ed. Papyrus, 2000, p. 81-103.

Sítios da Internet Consultados

Almanaque Brasil de Cultura Popular

www.almanaquebrasil.com.br/

Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais

www.itaucultural.org.br/enciclopedia/

Museu do Futebol

www.museudofutebol.org.br/

Parque Shanghai

www.parqueshanghai.com.br/

Recanto das Letras

www.recantodasletras.com.br/

Anexo I

Relação de Arquivos, Coleções Particulares e Álbuns de Família Consultados

Arquivos

Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (ACMSP)

Arquivo Histórico Municipal Washington Luís (AHMWL)

Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP)

Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (BFAU-USP)

Biblioteca Mário de Andrade (BMA)

Biblioteca Municipal Hans Christian Andersen (BMHCA)

Biblioteca Municipal Mário Schenberg (BMMS)

Biblioteca Padre Antonio Vieira- Pateo do Collegio (BPAV)

Centro de Memória da Faculdade de Saúde Pública da Universidade de São Paulo (CMFSP-USP)

Coleção Brasileira da Universidade de São Paulo (Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin-USP).

Fundação Energia e Saneamento (FES)

Instituto Moreira Salles (IMS)

Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MP-USP)

Museu da Cidade de São Paulo (MCSP)

Nacional Gallery of Art (NGA)

Pinacoteca do Estado de São Paulo (Pina)

The Metropolitan Museum of Art (MET)

Coleções Particulares

Apparecido Salatini

Bar do Mané

Coleção Brasileira Itaú

Karmatique Imagens

Il Giardino

Álbuns de Família

Gina Labate Erriquez

Natalina Chiappetta

Vilma de Souza Costa

Yvone Martinez

Anexo II

Cronologia Várzea do Carmo/ Parque Dom Pedro II

Data	Evento	Fonte
1773	Termo de Vereança 30/janeiro: “Fomos novamente fazer vistoria no dito lugar, e achamos e concordamos que em semelhante paragem não devia ser admitida tal obra, não só por ser no logradouro público desta cidade e o único recreio e divertimento do povo desta cidade, além de ser lugar onde se costuma tirar saibro para todas as obras desta cidade”.	KLIASS, 1993, p.113
	Atas da Câmara diziam que a Várzea era local de recreio do povo da cidade, que por ali se divertia de dia e de noite.	OLIVEIRA, 1997, p.53
1782-1786	Primeira tentativa de enxugo e aformoseamento das várzeas do Carmo e São Bento: abriu-se uma vala para retificar a curva do rio (largo do Hospício), tal intervenção fez com que o Tamanduateí marginasse a faixa de terreno onde se desenhou a Rua da Figueira.	BRUNO, 1991, p.284
1783	Inundação da região da Várzea.	KLIASS, 1993, p.109
1810	Abre-se uma segunda vala pelo centro da várzea, ao mesmo tempo em que se construía o aterro em continuação da ladeira do Carmo.	BRUNO, 1991, p.284
De 1820 em diante	Representações junto à Câmara e aos governadores da capitania exigindo solução para as águas estagnadas na Várzea.	KLIASS, 1993, p.110
1821	Elaboração de projeto para desaguoamento da Várzea do Carmo a partir da abertura de um canal de 40 palmos de largura- não executado por falta de verbas.	KLIASS, 1993, p.110

1822	Registro Geral da Câmara diz que a várzea estava reduzida a um pântano contínuo, “devido a ter consentido que certas pessoas atendendo apenas às suas conveniências tivessem desviado o leito natural das águas do Tamanduateí. Em outros tempos ela fôra enxuta, sendo mesmo um dos pontos preferidos para o passeio dos moradores da cidade”.	BRUNO, 1991, p.284
1824	Representação encaminhada pelos proprietários da Rua do Carmo ao presidente da província- queixa de alagamentos em função do assoreamento de terras desabadas do Morro do Carmo e intervenções no curso do rio.	KLIASS, 1993, p.110-111
	Moradores da Rua do Carmo exigiam do presidente da província melhorias no local, alegando que aquela era uma área de passeio na seca, lugar onde as tropas faziam seus treinamentos e o povo podia assistir.	OLIVEIRA, 1997, p.53
1835	Atas da Câmara citam o encanamento do rio como solução para estagnação das águas.	KLIASS, 1993, p.111
1849	Retificação do trecho Sete Voltas- projeto C. A. Bresser (liberação da área da Rua 25 de Março)	KLIASS, 1993, p.111
Até meados do séc. XIX	Navegação possível no rio Tamanduateí.	KLIASS, 1993, p.109
1860	Aprovação dos estatutos para construção da Ferrovia Santos-Jundiaí (São Paulo Railway ou Inglesa) nas terras da Várzea do Carmo.	ANDRADE, 1991

1862	Castro Alves fere-se no pé, em função de um tiro acidental, ao caçar perdizes na Várzea do Carmo.	LEMOS, 1982
1864	Postura municipal proíbe “lavar-se alguém nu, durante o dia nos rios que cercavam a cidade”.	KLIASS, 1993, p.113
1867	Inauguração da São Paulo Railway.	ANDRADE, 1991
1868	Até esta data havia o predomínio de chácaras no Brás, porém com a inauguração da São Paulo Railway a urbanização avançou para o leste.	ANDRADE, 1991
1870	A Câmara Municipal designa a Várzea do Carmo para o despejo da cidade.	ANDRADE, 1991
1872	Novas modificações na Várzea do Carmo, aterrando-se os pântanos do Carmo e formando-se o lugar de recreio “Ilha dos Amores”.	BRUNO, 1991, p.1054
1873-1874	Construção da Ilha dos Amores, jardim na parte da Várzea do Carmo em frente ao Mercado.	ANDRADE, 1991
1875	Construção da Sorocabana, ferrovia que liga São Paulo à Sorocaba (Estação do Norte-Brás).	ANDRADE, 1991
1877	Construção da Estrada de Ferro do Norte que liga São Paulo ao Rio de Janeiro pela Companhia São Paulo e Rio de Janeiro.	ANDRADE, 1991
1881	Fundação do Serviço de Imigração Estrangeira custeado pela Província de São Paulo.	ANDRADE, 1991
1883	O cricket, esporte tipicamente inglês, era praticado desde 1883 por representantes da colônia inglesa local, especialmente os funcionários da empresa concessionária de	NIEMEYER, 2002, p.50

	transportes São Paulo Railway. Segundo consta, era praticado na então Várzea do Carmo, em terreno cedido pela família Dulley e que viria, mais tarde a sediar o São Paulo Athletic Club.	
	Passagem do Registro Geral da Câmara-queixa de propagação de insetos e epidemias em função dos alagamentos do rio e vargeados e, conseqüente estagnação das águas.	KLIASS, 1993, p.110
1885	Foi apresentado à Câmara um projeto datado de 1883 que visava embelezar a Várzea do Carmo, concebido por João Rudge, que oferecia seus serviços gratuitamente à cidade. O projeto previa além de jardins, pavilhões e cascatas, a criação de um grande lago, com um metro de profundidade e quinhentos metros de extensão para que as crianças pudessem nadar sem perigo.	KLIASS, 1993, p.114
	O governo encarrega o engenheiro Revy de elaborar plano para preservar de inundações as planícies próximas à cidade. Como solução para as inundações do Tamanduateí, dois reservatórios deveriam ser construídos no vale superior, um no Rio dos Meninos e outro no próprio Tamanduateí, de modo a represar parte da água da chuva; o rio correria por um canal com nível inferior ao das planícies. O plano do engenheiro Revy foi julgado muito ambicioso pelo Barão de Parnaíba que, embora considerasse o saneamento e o embelezamento	OLIVEIRA, 1997, p.53

	da Várzea do Carmo uma das obras mais importantes para a Capital, não a considerou prioritária, além de achar que deveria ser realizada a expensas dos cofres municipais e não estaduais.	
1886	Chega a São Paulo o engenheiro francês Jules Revy comissionado pelo Ministério da Agricultura, a pedido do governador da Província para proceder ao trabalho de saneamento da Várzea do Carmo.	RIBEIRO, José Jacinto Apud BRUNO, Ernani, 1991, p.1085-1086
1888	Conclusão da construção da Hospedaria de Imigrantes no Brás (Rua Visconde de Parnaíba).	ANDRADE, 1991
	Primeiro jogo de futebol de São Paulo realizado na várzea junto à Rua Santa Rosa-funcionários da São Paulo Railway x funcionários da Companhia de Gás.	KLIASS, 1993, p.114
	Abandono da Ilha dos Amores (construída no governo de João Teodoro) em função da obstrução do canal da Rua 25 de Março para construção do Mercado de Peixe	KLIASS, 1993, p.112
1889	Miranda Azevedo e Samuel Malfatti, representantes da Cia. Nothmann, fazem uma proposta de saneamento e aproveitamento da Várzea do Carmo que consistia na construção de um canal que permitiria a navegação de pequenas embarcações, duas avenidas arborizadas ao longo do canal e o aterro das demais áreas (não realizada).	KLIASS, p.113
1890	Ainda existia o antigo mercado próximo à Ilha dos Amores.	BRUNO, 1991, p.1144
	Polêmica em função de um projeto apre-	OLIVEIRA, 1997, p.55

	sentado apresentado à Câmara que visava acabar com as enchentes na Várzea. O jornal <i>Correio Paulistano</i> critica a doação de terrenos a empreiteira que realizaria a obra, Cia de Nothmann; já a Companhia contrata especialistas (engenheiros, médicos, jurisconsultos etc) para defender a intervenção.	
	O Governador Prudente de Moraes, depois de anular deliberação da Câmara Municipal que aprovara projeto de saneamento da Várzea do Carmo assentado na alienação de terrenos em favor de particulares, nomeia Comissão para elaborar projeto de saneamento das várzeas. A Comissão era formada pelos engenheiros doutores A. F. de Paula Souza, diretor da Superintendência de Obras Públicas e Theodoro F. Sampaio, da Comissão Geográfica e Geológica do Estado. Incluía também os auxiliares necessários retirados daquela repartição.	ANDRADE, 1991
	A principal concentração de imigrantes corresponde à zona de urbanização compacta entre a Várzea do Carmo, que inclui os bairros do Brás, Pari e Mooca. Só o Brás abriga 39% dos estrangeiros recenseados na cidade de São Paulo.	ANDRADE, 1991
1890-1892	São realizados estudos que mostram a necessidade de retificação completa do leito do rio.	FREITAS, Afonso Apud BRUNO, Ernani, 1991, p.1085-1086
22/03/1892	Grande enchente da Várzea do Carmo provoca mortes além dos prejuízos materiais.	Correio Paulistano

Último quartel do século XIX	Desenvolvimento dos esportes náuticos paralelamente à proibição de banhos no rio	BRUNO, 1991, p.1217
1893	Início efetivo da canalização do Tamanduateí e epidemia de cólera na cidade.	ANDRADE, 1991
1894	Charles Muller, paulista, filho de imigrantes ingleses, retornando de seus estudos na <i>Banister Court School de Southampton</i> , Inglaterra, com bola e uniforme na bagagem, organiza o primeiro jogo de futebol disputado por brasileiros entre as equipes da <i>Gas Company e São Paulo Railway</i> na Várzea do Carmo.	NIEMEYER, 2002, p.50
	Várzea do Carmo era um dos locais preferidos para prática de futebol- vários times organizados por moradores do Brás.	KLIASSS, 1993, p.114
1895	Drenagem das Várzeas do Carmo e do Brás. O Brás é o bairro que abriga a maior concentração de imigrantes.	ANDRADE, 1991
1896	Construção das pontes de cantaria nos aterrados do Brás e do Gasômetro; Obras de retificação do Canal do Tamanduateí, desde confluência do Ipiranga e Tietê (gestão do presidente do Estado Bernardino de Campos).	TORRES, 1969, p.171
1897	Superintendência de Obras Públicas apresenta plano de canalização do rio assinado pelo engenheiro Carlos Escobar, cujo desenho corresponde às obras que foram implantadas nas gestões de Bernadino de Campos (1902-1904) e Jorge Tibiriçá (1904-1908).	KLIASS, 1993, p.113

	As obras de canalização e drenagem do Tamanduateí são interrompidas sob a alegação de falta de recursos.	ANDRADE, 1991
1899	Reclamações na Folha do Brás sobre banhar-se nu.	KLIASS, 1993, p.114
1901	É autorizada a retomada das obras de canalização e drenagem do Tamanduateí.	ANDRADE, 1991
1904	A Prefeitura manda solevar grande extensão da Várzea, evitando-se os catastróficos transbordamentos do Tamanduateí entre as planícies do Brás e do Planalto Central.	TORRES, 1969, p.171
1905	Leito do rio regularizado e suas margens gramadas e arborizadas.	MARTIN, Jules Apud BRUNO, Ernani, 1991, p.1089-1091
	Segundo o álbum de Jules Martin- a ponte sobre o Tamanduateí, na Várzea do Carmo, deixara de ser o ponto predileto das lavadeiras.	MARTIN, Jules Apud BRUNO, Ernani, 1991, p.1095
1907	Silva Teles critica a existência de habitações pouco higiênicas no coração da cidade- Parque D. Pedro	TELES, Silva Apud BRUNO, Ernani, 1991, p.952
1908	<i>Light</i> retira argila do morro do Piolho para solevamento (região da Várzea do Mercado).	FREITAS, Afonso Apud BRUNO, Ernani, 1991, p.1089-1091
18/02/1909	Abaixo assinado encaminhado por Levy Santos Dummond propondo a conclusão do canal do Tamanduateí e do aterro e aformoseamento da Várzea do Carmo.	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL
14/04/1909	Projeto dos Campos Santa Rosa e Cantareira- secções transversais pelo engenheiro Leocadio Freire.	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL
15/04/1909	Projeto de aterramento da Várzea do Carmo e do Gasômetro, planta feita pelo engenhei-	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL

	ro Leocadio Freire.	
1/12/1909	Lei nº1267- Art. 1º- Fica o prefeito (Antonio da Silva Prado) autorizado a abrir concorrência para os melhoramentos da Várzea do Carmo, com o prazo e as formalidades da lei, podendo fazer as operações de crédito que se tornarem necessárias, “ad referendum” Câmara. Art. 2º- Revogam-se as disposições em contrário.	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL
7/01/1910	Abertura de concorrência pública para o enchimento e nivelamento das várzeas do Carmo e do Gasômetro.	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL
1910-1911	Plano de Vitor da Silva Freira para ajardinamento da Várzea do Carmo e do Anhangabaú.	BRUNO, 1991, p.1007
1911	O prefeito Raimundo Duprat convida o engenheiro-paisagista Joseph-Antoine Bouvard* para avaliar os planos de melhoramentos urbanos e viários da cidade, ele prescreve a criação de um grande parque na Várzea do Carmo. *Já havia orientado plano semelhante para Buenos Aires	KLIASS, 1993, p.114
	No relatório do prefeito de São Paulo, Raimundo Duprat, consta o relatório de Bouvard sobre os melhoramentos de São Paulo (p. 12-14) e as estampas 6 e 7 apresentam o projeto para criação do parque na Várzea do Carmo.	Relatório do Prefeito de SP/ AHMWL
	Obras: -Desapropriação de prédios na travessa do Braz e nas ruas Monsenhor de Andrade e	Relatório do Prefeito de SP/ AHMWL

	<p>Gasômetro para ser feito um jardim no largo do Braz (engenheiro: L.M. Rodrigues);</p> <p>-Conclusão de terraplenagem e nivelamento das várzeas do Carmo e do Gasômetro (engenheiro: L. Freire, contratante: M & Wysard);</p> <p>-Aquisição de uma bomba hidráulica para a construção da galeria junto ao canal do Tamanduateí (engenheiro fiscal: M. Rosa, contratante: administração).</p>	
	<p>“No ano findo começaram a ser emitidas as letras do empréstimo de 1.000:000\$000, auctorizado pela lei nº 1279 de 31 de março de 1909, para o pagamento das obras da Várzea do Carmo, ao typo de 95, juros de 7% e amortização em 40 annos. Foram emitidas 2.104, do valor nominal de 100\$000, e entregues ao Sr. Antonio C. Melchert e à Société Financière Franco Brésilienne em pagamento dos serviços de aterro da Várzea, executados em 1911”.</p>	Relatório do Prefeito de SP/ AHMWL
	<p>Obras executadas por contratos- Terraplenagem e nivelamento das várzeas do Carmo e do Gasômetro, desde a Rua Paula Souza até o aterro da Mooca (engenheiro fiscal: Ribeiro da Silva, contratante: A. Melcherke Wysard).</p>	Relatório do Prefeito de SP/ AHMWL
	<p>Gastos da Diretoria de Obras:</p> <p>-Pago a Souquières A. Daniel, hospedagem do engenheiro Bouvard 957\$200;</p> <p>-Viagem do Dr. Victor Freire ao Rio para receber o Sr. Bouvard 232\$000.</p>	Relatório do Prefeito de SP/ AHMWL

	<p>- Projeto para Construção do Grupo Escolar do Carmo (Rua da Boa Morte); solicitação de alinhamento do terreno pelo engenheiro Alexandre de Albuquerque;</p> <p>- Informe da construção de uma ponte provisória sobre o canal do Tamanduateí, na Rua da Mooca pela Light (29 de dezembro de 1911);</p> <p>- Pedido do engenheiro Antônio C. Melchert e da <i>Société Financière et Commerciale Franco Brésilienne</i>, contratante das obras de melhoramento das várzeas do Carmo e do Gasômetro para adiamento do prazo contratual da entrega da obra feita com a Prefeitura.</p>	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL
16/03/1911	É lavrado um contrato entre a Prefeitura e Antonio C. Melchert e a <i>Société Financière Franco Brésilienne</i> para o serviço de aterro e nivelamento da Várzea do Carmo. As três propostas apresentadas eram do Dr. Antonio Melchert e Société Commerciale et Financière Franco Brésilienne, do Dr. Flávio de Mendonça Uchoa e do Dr. Frederico Marques de Sá.	Relatório do Prefeito de SP/ AHMWL
3/04/1911	Atos expedidos Nº 679- Dá o nome de Avenida do Estado à avenida que margeia o canal do Tamanduateí de ambos os lados.	Relatório do Prefeito de SP/ AHMWL
2/05/1911	É lavrado um contrato pelo primeiro procurador do Estado para a ocupação de uma área do terreno municipal na Várzea do Carmo.	Relatório do Prefeito de SP/ AHMWL

7/05/1911	Lei e resoluções promulgadas: Nº 1780- Regulamenta as construções de prédios nas avenidas marginais ao canal do Rio Tamanduateí.	Relatório do Prefeito de SP/ AHMWL
10/05/1911	É lavrado um contrato pelo arquiteto Joseph-Antoine Bouvard para organização do projeto de melhoramentos da capital.	Relatório do Prefeito de SP/ AHMWL
15/05/1911	Relatório Bouvard: “Foi para tal fim que independentemente dos passeios interiores, de que apresento a collocação nos estudos, tendo em vista o encanto e atração da cidade, aconselho três grandes parques, logares de passeio para os habitantes, focos de hygiene e de bem estar, necessários à saúde pública, tanto moral como physica”.	KLIASS, 1993, p.114
28/05/1911	Leis e resoluções promulgadas Nº1788- Divide em três perímetros o Município de São Paulo: urbano, suburbano e rural.	Relatório do Prefeito de SP/ AHMWL
12/06/1911	Aprova o projeto para formação de um parque na Várzea do Carmo.	Relatório do Prefeito de SP/ AHMWL
1912	-Projeto de Construção de um pontal junto às instalações da Empresa de Limpeza Pública, na Ponte Pequena (Rio Tamanduateí); - Levantamento do calçamento da Rua do Gasômetro em função da desobstrução urgente de esgotos (24 de janeiro de 1912).	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL
29/03/1912	Pedido para o calçamento de ruas na Av. Tamanduateí (atual Avenida do Estado) onde foi construída uma vila operária com 250 casas.	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL
21/06/1912	Solicitação de plantas para o assentamento de tubos para a tomada de água do rio Ta-	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL

	Tamanduateí para o resfriamento de transformadores da <i>São Paulo Tramway Light and Power Company Ltd.</i>	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL
8/08/1912	Concedido o alvará de alinhamento para construção do Grupo Escolar do Carmo.	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL
25/10/1912	Elevação das águas do Tamanduateí para irrigação e lavagem de vias públicas.	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL
11/11/1912	Projeto para a construção da casa de bombas para o serviço de irrigação das ruas do 1º Distrito (Tamanduateí), diz observar as disposições do Projeto Bouvard.	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL
31/03/1913	Foi instalada a escola Normal do Brás que funcionou como escola normal até 1920.	TORRES, 1969, p.204
16/07/1913	Medição final da terraplanagem da Várzea do Carmo pelos empreiteiros contratantes Dr. Antonio Melchert e a <i>Societé Finacière et Commerciale Franco Brésilienne</i> .	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL
1914-1922	Urbanização da Várzea do Carmo em função da criação do Parque D. Pedro II.	KLIASS, 1993, p.109
1914	Rio Tamanduateí encontrava-se canalizado desde o Tietê até a altura do Cambuci, porém problemas de inundação ressurgem com a ocupação mais intensa da área.	KLIASS, 1993, p.113
	Na administração do prefeito Washington Luís (1914-1918) o arquiteto paisagista E. F. Cochet dá início à implantação de uma das duas propostas apresentadas por Bouvard para criação de um parque na Várzea do Carmo.	KLIASS, 1993, p.114
	Discurso de Washington Luís que defende a criação do parque na Várzea do Carmo.	KLIASS, 1993, p. 115
	O projeto aprovado previa a alienação de parte dos terrenos da própria Várzea em pa-	ANDRADE, 1991

	pagamento à empresa contratada- <i>Companhia Parque da Várzea</i> .	
	Orçamento nº274 do engenheiro Armando de Castro para alargamento e retificação do alinhamento do aterrado da Mooca (planta Ladeira da Tabatinguera à Rua Coronel Bento Pires/ Rua da Mooca).	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL
12 /06/ 1914	Promulgação de lei municipal nº1793 que aprova o projeto nº2 de Bouvard para formação do Parque na Várzea do Carmo, ainda nesta lei prevê-se a divisão em lotes dos terrenos situados na várzea pelo prefeito que devia submeter à Câmara a planta e as bases da concorrência pública para a comercialização das áreas.	KLIASS, 1993, p.116
1915	- Reclamação sobre as águas estagnadas na Av. Tamanduateí feita pelo Diretor Geral do Serviço Sanitário do <i>Estado de São Paulo</i> ; - Aterro dos alagados existentes à Rua Glicério, junto à Ponte dos Ingleses e adjacências, fechamento de casa na Rua Santa Rosa (interessado: Diretoria do Serviço Sanitário).	Relatório do Prefeito de SP/ AHMWL
	Nº 1374C- Sobre o aterro do antigo leito do Rio Tamanduateí sob a ponte da Rua Glicério próximo à Rua São Paulo, e nivelamento da Rua Casemiro de Abreu entre as ruas Oriente e Silva Teles (interessado: Diretoria do Serviço Sanitário). Nº 1005E- Sobre o aterro do antigo canal do Tamanduateí (interessado: Diretoria de Limpeza Pública)- Alegam-se águas estag-	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL

	nadas, mau cheiro, mosquitos, interrupção do trânsito à Rua Lavapés.	
	Vistoria- Circo de Cavalinhos na Avenida Rangel Pestana	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL
1916	<p>- Aterramento do antigo leito do rio Tamanduateí, no trecho compreendido entre as ruas dos Estudantes e Conde de Sarzedas, onde existem águas estagnadas (obra realizada pela Diretoria de Limpeza Pública).</p> <p>- Requerimento da <i>The São Paulo Tramway, Light and Power Company Limited</i> para encomendar o material necessário à mudança das linhas de condução de energia elétrica de alta tensão (27 de julho de 1916), junto com o requerimento há uma planta do projeto de locação de torres no canal do Tamanduateí entre a Rua Paula Souza e Bairro do Ipiranga e canalização subterrânea no Parque da Várzea do Carmo; apresentam-se os espaços do parque (girls playground, stadium, boys playground, roller skating ring, football, hokey base ball, fronton basque, tennis court, jogos diversos, banhos públicos, café, lago, pontes e ilhas).</p>	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL
	<p>Levantamento do patrimônio da prefeitura na Várzea do Carmo* é encaminhado por Washington Luís: área pública 639.143,50 m², 451.800 m² (implantação do parque), 96.443,50 m² (arruamento do sistema viário), 90.899,95 m² (lotes a serem comercializados).</p> <p>*Várzea delimitada de um lado pelo aterra-</p>	KLIASS, 1993, p.119

	do da Mooca, o antigo leito do Anhangabaú, ruas 25 de Março e Frederico Alvarenga, e do outro pelas ruas Santa Rosa e Figueira.	
	Relação dos Bens Imóveis Patrimoniais do Município da Capital de São Paulo: Várzea do Carmo dividida em 25 áreas de terreno (554.146,07 m ²); 25 ^a área (45.800,00 m ²) destinada ao parque; 90.899,95 m ² área para ser comercializado, o restante destinado a uso público.	KLIASS, 1993, p.120
	Inauguração do leito artificial do rio Tamanduateí (conclusão das obras de soleamento de toda faixa alagadiça: Várzea do Cambuci, pasto do Meneses, pasto do Osório, Várzea do Glicério- entre as ruas da Mooca e Lavapés, Várzea do Carmo, Várzea do Mercado, Várzea do Gasômetro, Várzea do Pari, Várzea do Seminário ou dos Lázaros-região do seminário episcopal até o Tietê).	FREITAS, Afonso Apud BRUNO, Ernani, 1991, p.1089-1091
	Conclusão da última secção do leito artificial do Tamanduateí.	BRUNO, 1991, p.1054
	A Escola Profissional Masculina, que possuía 587 alunos, recebe seu prédio novo, situado na Rua Piratininga. Com novas e mais amplas instalações têm a possibilidade de receber um número maior de alunos.	TORRES, 1969, p.203
1917	O presidente da república visita a Escola Profissional Masculina, convidando seu diretor para um curso nos Estados Unidos da América do Norte.	TORRES, 1969, p.203

	<p>Pedido de alinhamento da Av. Tamanduateí (atual Avenida do Estado) pela Repartição de Águas e Esgotos da Capital.</p>	<p>FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL</p>
	<p>Abertura de uma torrefação de café na Avenida Rangel Pestana, 254.</p>	<p>FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL</p>
	<p>Correspondência Assunto: Sobre impossibilidade de ligação de esgotos em virtude da pouca profundidade do coletor Villa Barreto, Av. Rangel Pestana, entre 110 e 112, consta uma planta da vila operária “Villa Dr. Mello Barreto”. Assunto: Parte sobre obras sem licença: Coreto na Rua Tabatinguera</p>	<p>FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL</p>
	<p>“A concorrência aberta para a execução de um grande parque na várzea do Carmo, fechou-se com uma só proposta, que não pode ser aceita. Abriremos nova, e tenho certeza que essa grande extensão, encravada entre os bairros industriais e commercial da cidade, se transformará completamente, em serviço de hygiene, da saúde, da decência, da segurança e da belleza de São Paulo, e sem que a Municipalidade despenda dinheiro”. (Washington Luís)</p>	<p>Relatório do Prefeito de São Paulo/ AHMWL</p>
	<p>Projetos de alinhamento e embelezamento: Avenida do Estado (1ª parte), entre João Theodoro e Tietê executado pela 1ª Divisão- projeto de prolongamento da ladeira do Carmo à esplanada da Sé, responsável João F. Ulhôa Cintra.</p>	<p>Relatório do Prefeito de São Paulo/ AHMWL</p>

3/03/1917	Aberta concorrência pública para construção do Parque da Várzea do Carmo (lei nº 2057)- obra orçada em 2.276:705\$386, segundo cálculos da prefeitura a comercialização dos terrenos renderia 2.726:998\$500.	KLIASS, 1993, p.120
	Lei nº 2057- Autoriza a Prefeitura a abrir concorrência publica para a construção do parque da Várzea do Carmo.	Relatório do Prefeito de São Paulo/ AHMWL
27/03/1917	Embargada construção de prédio na Avenida Rangel Pestana.	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL
26/05/1917	A <i>Light</i> apresenta uma planta para canalização subterrânea na Rua Cruz Branca e Av. Rangel Pestana.	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL
16/06/1917	<p>Assunto: Proposta da “Companhia Mechanica e Importadora de São Paulo” para construção de um parque na Várzea do Carmo.</p> <p>Interessado: Administração</p> <p>“São Paulo, 14 de junho de 1917</p> <p>Snr. Director da Directoria de Obras e Viação. Para os fins previstos no artº 22 do Acto nº899, remetemos-vos a proposta apresentada, em concorrência pública, pela Companhia Mechanica e Importadora de São Paulo, para a construção de um parque na Várzea do Carmo, nos termos do edital de 13 de abril do corrente ano, bem como copia do termo da abertura da proposta acima referida.</p> <p>Saudações,</p> <p>O Director Geral,</p> <p>Arnaldo Cintra”.</p>	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL

23/06/1917	Diretor Geral- DOV “Da minha informação anterior resulta a clara impossibilidade de acceitar a única proposta apresentada. De facto, a lei 2.2057 autoriza a Prefeitura a despende 2.276:705\$386 com as obras do Parque, e os preços da Companhia, somente com a parte prevista (excluindo os eventuais, que são inevitáveis sempre, mormente como typo de orçamento adaptado, a que se refere o chefe da 1ª Secção, montam a importância superior, a de 2.600:712\$320 (...)”	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL
9/09/ 1918	Diretoria de Obras e Viação da prefeitura assina contrato com o engenheiro Antônio de Almeida Braga, onde estipula o prazo de 20 meses para entrega das obras que seriam pagas com lotes dos terrenos lindeiros ao parque; obras começadas e logo interrompidas em função de uma epidemia de gripe que se bate sobre a cidade.	KLIASS, 1993, p.120
1919	Atendendo ao pedido da Secretaria do Interior, o prefeito manda reservar a quadra nº 24 do Parque com 2.696,75 m² para a construção de um prédio destinado ao Grupo Escolar do Carmo. Também se reserva uma quadra para nova estação do Tramway da Cantareira. Ao mesmo tempo são iniciados, no Parque, fora do contrato, os serviços de construção de restaurantes, cafés pavilhão de festas, além da ponte da avenida exterior.	TORRES, 1969, p.188
1920-1925	Durante a gestão de Firmiano de Moraes Pinto continuam as obras do Parque da Vár-	TORRES, 1969, p.188

1920-1925	zea. São plantados jacarandás, ipês, alecrins, primaveras, hibiscos e outras espécies, num total de 551 novas plantas. No aterrado do Gasômetro plantam-se 73 jacarandás.	TORRES, 1969, p.188
1920	Solicitação de informações sobre os terrenos municipais, existentes na proximidade da Várzea do Carmo, para ser depositada a terra a ser retirada do grande morro existente à Rua Bonita.	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL
	Assunto: Requerimento nº1041, da Light, solicitando aprovação de planta, para suprimir e modificar a locação de diversos postes existentes no antigo aterrado do Gasômetro e assentar outros na nova rua que liga a praça em frente à Ladeira João Alfredo à ponte do aterrado. Interessado: <i>Light and Power Company Limited</i> Planta: Projeto de locação de postes no parque da Várzea do Carmo (entre o mercado e o canal) Projeto aprovado	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL
	Escola Profissional Masculina tem 883 alunos no curso diurno e 434 no noturno.	TORRES, 1969, p.203
	O prefeito Firmiano de Moraes Pinto em relatório anuncia a retomada das obras e a construção de restaurantes, cafés e um pavilhão de festas que não constavam do contrato inicial do parque.	KLIASS, 1993, p. 120
9/02/1920	Assunto: Requisitando autorização para colocar anúncios na Várzea do Carmo	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL

9/02/1920	Interessado: Bernardo Doutel “O abaixo assignado, Bernardo Doutel, desejando collocar dez annuncios na Varzea do Carmo, somente durante os trabalhos da construcção do Parque e, nos locaes designados nos “croquis” junto, com as dimensões de 5 a 10 metros quadrados pede a V. excia. Se digne conceder-lhe autorização. São Paulo, 9 de fevereiro de 1920 E.R.M.”	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL
27/02/1920	“Não há inconveniente na collocação dos annuncios, desde que não haja opposição por parte da Companhia do Parque da Varzea do Carmo. Saudações, Ruy L. de Vergueiro”	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL
9/03/1920	O prefeito pergunta como serão afixados os anúncios na Várzea do Carmo.	FPMSP/DOV/ Obras Públicas/ AHMWL
30/09/ 1920	Inauguração solene do Palácio das Indústrias pelo então presidente do Estado Washington Luís. A exposição foi visitada pelo presidente da República Epitácio Pessoa e pelos reis que estavam no Brasil.	TORRES, 1969, p.189
1921	Relatório da prefeitura indica que os trabalhos de plantação estavam em andamento, inclui listagem das 1748 mudas fornecidas pela Administração dos Jardins.	KLIASS, 1993, p.120
4/02/1921	De acordo com a lei municipal nº 2360 o Parque recebe a denominação oficial de Parque Dom Pedro II.	KLIASS, 1993, p.120
1922	O Parque foi entregue à municipalidade pela empreiteira sem que as obras estivessem con-	KLIASS, 1993, p.120

	cluídas, sobretudo o ajardinamento cuja finalização ficaria a cargo da Administração dos Jardins, órgão municipal dirigido na época por Antônio Etzel.	
	Foram contratados 20 guardas e 37 operários para completar as falhas na área ajardinada e para conservá-lo. Três estátuas alegóricas foram colocadas no centro do parque.	TORRES, 1969, p.189
	Relatório do Prefeito de 1922- Antônio Etzel faz uma crítica ao gerenciamento das obras do Parque da Várzea pela Diretoria de Obras e aponta os reparos necessários. Lista das 17.608 mudas de plantas fornecidas ao parque neste ano.	KLIASS, 1993, p.120
1924	O Parque Pedro II foi extremamente danificado em virtude de sua posição estratégica durante a Revolução de 1924.	TORRES, 1969, p.207
1929	Construção de um playground no Parque D. Pedro II, seguiu-se o plano Cochet somente no que se referia ao traçado dos caminhos e ao alargamento do rio, conformando um lago com ilha; os equipamentos esportivos não foram implantados.	KLIASS, 1993, p.125
1930	Primeira versão do Plano de Avenidas (1924-1930) elaborado pelos engenheiros Ulhôa Cintra e Francisco Prestes Maia é publicada, esta versão “continha uma série de propostas de intervenção na área do Parque Dom Pedro II, tais como: alargamento do sistema viário nos três eixos correspondentes aos antigos aterros (da Mooca ou Ta-	KLIASS, 1993, p.129

	batingüera, do Carmo e do gasômetro) e sua transformação em amplas avenidas radiais, alargamento de todo sistema viário perimetral ao parque e intervenção nas duas praças semicirculares que ligavam o parque à Ladeira General Carneiro”.	
1930-1931	Durante a curta gestão do prefeito Anhaia Mello (1930-1931) inicia-se a construção de um parque de jogos (posteriormente conhecido como Parque Infantil Pedro II) no Parque Dom Pedro II.	NIEMEYER, 2002, p. 86-87 e p.102
1935 (provavelmente)	No início da gestão do prefeito Fábio Prado (1934-1938) é inaugurado o Parque Infantil Dom Pedro II.	NIEMEYER, 2002, p.86-87
1937-1943	Período de concepção e construção do Edifício Guarany, localizado na Av. Exterior, esquina da Av. Rangel Pestana. Projeto do arquiteto Rino Levi, trata-se de um prédio residencial, com sobreloja comercial de propriedade dos senhores Italo Bellandi, Ampelio Zocchi e Zulimo Bellandi.	Arquivo Rino Levi/ FAU-USP
1938	Prestes Maia torna-se prefeito e dá início a um extenso programa de obras baseado no seu Plano de Avenidas que prioriza o sistema viário. - “Implantação do Perímetro de Irradiação constituído por anel de largas avenidas (35 a 45 metros de largura) que envolvia toda a área central, inclusive parte do centro novo e o Parque Dom Pedro II. Assim, partindo da Praça Clóvis Bevilacqua, o perímetro seguia pela Avenida Rangel Pestana (no seu trecho inicial), Rua Santa Rosa,	KLIASS, 1993, p.129

	<p>Avenida Mercúrio, Rua Senador Queirós, Avenida Ipiranga e Rua São Luís. Daí unia-se de novo ao ponto inicial através de três viadutos que começaram a ser construídos: Viaduto 9 de Julho, Viaduto Jacareí, trecho da Rua Maria Paula e Viaduto José Paulina, atingindo a Praça João Mendes, contígua a Praça Clóvis Bevilacqua. O alargamento da Avenida Rangel Pestana, no trecho em que corta o parque, e da Rua Santa Rosa roubam áreas do parque, destruindo o traçado do projeto original. Parte da área que envolvia o Palácio das Indústrias também é engolida pela ampliação do sistema viário e se constrói uma ponte de 40 metros de largura sobre o Tamanduateí no prolongamento da Avenida Mercúrio”.</p>	
	<p>O Parque Infantil Dom Pedro II* registra uma afluência diária no período noturno de cerca de 300 jovens trabalhadores, que a este se dirigiam em seu tempo livre em busca de lazer.</p> <p>*No período diurno os parques infantis atendiam crianças de 3 a 12 anos, já no noturno recebiam as demais faixas etárias (até 21 anos), sendo denominados de “Clubes de Menores Operários” e/ou “Centros de Moças”.</p>	<p>NIEMEYER, 2002, p. 108</p>
Década de 1940	<p>Abandono dos bairros além Tamanduateí por empresários em busca de bairros mais prestigiados do outro lado da cidade. Processo de exclusão dos novos trabalhadores</p>	<p>ANDRADE, 1991</p>

	que vão se instalar na então periferia da Zona Leste, em busca de aluguéis mais baratos.	
Primeiros anos da década de 1950	Obras de Perímetro de Irradiação não estavam totalmente concluídas, mas se cogitam a construção de um perímetro mais abrangente e a complementação do sistema de avenidas radiais com a criação de um eixo leste-oeste que começando na Praça João Mendes, estendia-se para leste, paralelamente à estrada de Ferro Central do Brasil. Essa proposta constava das recomendações feitas no relatório preparado por Robert Moses, urbanista americano contratado pelo prefeito Lineu Prestes, em 1950.	KLIASS, 1993, p.129
Gestão Jânio Quadros (1953-1954)	Prestes Maia, secretário de obras, dá continuidade aos estudos, reafirmando sua proposta da Radial Leste com alças sobre as áreas do Parque Dom Pedro II.	KLIASS, 1993, p.130
1965-1969	Administração do prefeito Faria Lima “o parque teve decreta sua sentença de morte”- ligação da Radial Leste com a Praça Clóvis Bevilacqua; continuação da Avenida do estado que passava pelo centro do parque, junto ao canal.	KLIASS, 1993, p.130
1968	Procissão de Nossa Senhora da Penha- Concentração no Parque Dom Pedro II, esquina da Avenida Rangel Pestana para receber a imagem que chega de helicóptero. Saída do cortejo para a Praça da Sé.	TORRES, 1969, p.200
1970	O sistema de viadutos que passavam pelo parque foi concretizado.	KLIASS, 1993, p.130

1971	Transferência dos pontos terminais de ônibus da Praça Clóvis Bevilacqua para o Parque Dom Pedro em função das obras do metrô.	KLIASS, 1993, p.130
1977	Oficinas centrais e canteiros de obras ocupam totalmente o pouco que havia restado de verde do parque D. Pedro II.	KLIASS, 1993, p.130
1980	Conclusão das obras do metrô e especulação sobre a recuperação do Parque Dom Pedro II.	KLIASS, 1993, p.130
Gestão Jânio Quadros (1986-1989)	A prefeitura esboça um plano de remanejamento da área do Parque Dom Pedro II.	KLIASS, 1993, p.130
1992	Transferência do Gabinete do Prefeito para o Palácio das Indústrias (gestão Erundina).	KLIASS, 1993, p.132

Relação de Siglas Utilizadas

FPMSP – Fundo Prefeitura Municipal de São Paulo

DOV – Diretoria de Obras e Viação

AHMWL – Arquivo Histórico Municipal Washington Luís

FAU-USP – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Anexo III

Citações de cronistas sobre a Várzea do Carmo/ Parque Dom Pedro II

Data	Crônica (citação extraída)	Fonte
1787	Não eram melhores porém as águas do Tamanduateí e do Anhangabaú, em que servia ‘a maior parte dos povos’, escrevia-se no ano de 1787. Ainda que fossem correntes- registrava-se nas atas- não deixavam de envolver imundícies provindas da lavagem de roupas .	BRUNO, Ernani Apud BRUNO, Ernani, 1953, p.284.
1787	As imundícies procedentes da lavagem de roupas e dos detritos que conduziam em suas inundações , com as quais podiam fazer pestíferas, em prejuízo à saúde dos povos.	BRUNO, Ernani Apud BRUNO, Ernani, 1953, p.342.
1809	Na Várzea do Carmo , beirando o Tamanduateí faziam-se despejos de uma parte da povoação, soltavam-se animais , sujeitos preguiçosos caçavam e as lavadeiras batiam roupa.	BRUNO, Ernani Apud BRUNO, Ernani, 1953, p.198.
1819	Atravessei a cidade de São Paulo. Ao chegar ao Convento das Carmelitas , de onde se descortina uma bela vista , desci uma rua pavimentada e muito íngreme , que vai até a beira do Córrego Tamandataí e é margeada de um lado pela parte baixa da cidade e forma o seu limite . Sua travessia é feita por uma ponte de pedra , de um só arco. Depois da ponte vê-se uma vasta planície que, embora apresentando desníveis muito pronunciados , deve ser uma continuação da de Piratininga. Sendo muito pantanosa na vizinhança dos córregos , ela apresenta alternadamente, mais adiante, pastos e tufos de árvores pouco elevadas . Num trecho de algumas centenas de passos a partir da ponte o caminho é orlado e embelezado por densos tufos de uma tasneirinha de flores amarelo-ouro . Depois desse trecho vêem-se várias chácaras .	SAINT-HILAIRE, Auguste de, 1976, p. 122, 127, 130 e 134.

	<p>Do leste, o terreno, mais baixo do que a cidade, é inteiramente regular e se estende até o arraial de Nossa Senhora da Penha, que se avista na linha do horizonte. Em outras partes mostra-se mais ou menos irregular, e para os lados sul e do oeste se projeta acima da cidade. A região apresenta ora encantadores grupos de árvores, ora pastos de capim rasteiro. Por todo lado se vêem bonitas casas espalhadas pelo campo. Araucárias e algumas palmeiras ressaltam acima do arvoredo, e de todo esse conjunto resulta uma paisagem das mais agradáveis. O Anhangabaú, um simples filete de água, vai desaguar, abaixo do convento dos beneditinos, no Tamanduataí, que em seguida sai serpeando no meio dos pastos brejosos, contribuindo para quebrar a monotonia da paisagem. Das janelas do palácio que dão para os campos descortina-se uma vista maravilhosa, a da planície que já descrevi. Abaixo da cidade vê-se o Tamanduateí, que vai coaleando por uma campina semi-alagada (novembro), no fim da qual se estendem os pastos pontilhados de tufos de árvores baixas. À esquerda, do lado do noroeste, o horizonte é limitado pelas serras de Jaraguá, que descrevem um semicírculo. À direita a planície se estende a perder de vista, sendo cortada pela estrada do Rio de Janeiro, que é margeada de chácaras. Animais pastam espalhados pela campina, e a paisagem ainda se torna mais animada com as tropas de burros que chegam e saem da cidade e com a presença de numerosas mulheres lavando roupa à beira do córrego. À direita da estrada algumas velhas araucárias chamam a nossa atenção. Admiramos seu talhe gigantesco e principalmente os seus galhos que, nascendo em planos diferentes, se elevam à semelhança de castiçais e terminam todos no mesmo ponto, formando</p>	
--	---	--

	<p>uma copa perfeitamente regular. Grupos de esguias palmeiras contrastam com a rigidez dessas coníferas por suas longas folhas flexíveis, que pendem de seus troncos e são agitadas pelo vento. O verde é talvez mais belo, mais matizado do que os dos campos da Europa no começo da primavera e, segundo me afirmaram, conservam o seu viço praticamente o ano todo.</p> <p>É inegável que o clima de São Paulo, disse um presidente da província (Manoel Felizardo de Souza e Melo, em discurso proferido no dia 7/01/1884), é muito salubre, pois durante seis meses a cidade fica alagada, por assim dizer, pelas águas que transbordam do Tietê e do Tamanduateí, e no entanto a saúde de nossos concidadãos não parece ressentir-se absolutamente. É fora de dúvida que a posição de São Paulo e os ventos que a varrem preservam os seus habitantes das febres e doenças endêmicas que inundações desse tipo causam em outros lugares. Não obstante, acho difícil acreditar que as que ocorrem ali todos os anos não tenham alguma influência sobre a saúde pública. Eu imaginaria, pelo que me haviam dito sobre a localização de São Paulo e o seu clima, que só iria encontrar ali homens robustos e saudáveis. Não foi bem o que aconteceu, porém. Mesmo os que habitam a própria cidade estão longe de ter a aparência sadia e a bela constituição física encontradas entre o povo da maior parte da Província de Minas Gerais ou da comarca de Curitiba. Há mesmo muitos dentre eles que têm a pele amarelada e o aspecto macilento.</p>	
1822	<p>É preciso que a sã política- dizia em 1822 a Memória de Vellozo de Oliveira- faça pouco a pouco desaparecer esta origem de incômodos, moléstias e mortalidade; por exemplo a Várzea do Carmo, inferior à cidade, cobrin-</p>	<p>OLIVEIRA, Vellozo Apud BRUNO, Ernani, 1954, p.349-350.</p>

	do-se das águas do Tamanduateí , que podiam segundo penso correr livremente para o Tietê, sendo dessecada por meio de diferentes valas , não atacaria para o futuro a cidade com nevoeiros importunos, umidades , desfluxos e reumatismos: os seus habitantes desfrutariam a mais perfeita saúde.	
1833	Koseritz, visitando a cidade em 1883, escrevia: “Faz muita falta ao rico São Paulo um mercado conveniente, porque o que existe são uns telheiros baixos, nas proximidades da Ilha dos Amores , em uma praça onde as vendedoras oferecem ao ar livre suas mercadorias ”.	KOSERITZ, Carl Von Apud BRUNO, Ernani, 1954, p.1134.
1830-1840	Quanto aos esterquilínios , lembro-me de dois existentes bem dentro do povoado, nos quais se punha todo o lixo que não ficava nos quintais e até se despejavam os tigres da cadeia e dos quartéis . Um era em uma grande depressão , rente com o princípio da ladeira do Carmo . Outro no fim da rua de São José, rente com a ponte do Acu. As noites eram, pois, trevosas, quando havia lua acontecendo algumas vezes pisar-se em sapos que, ocultos durante o dia nos quintais , de noite vinham para rua tratar da vida, saindo pelos canos de esgoto de águas pluviais . Miríades desses batráquios povoavam o Anhangabaú e do outro lado o Tamanduateí e os charcos de suas várzeas , e quem nas noites de calor estacionasse nas pontes do Lorena, do Acu e do Carmo ouvia sua tristonha e variegada orquestra, não sem encanto para quem é propenso à melancolia. Era, pois, natural que eles invadissem a povoação . O mesmo se dava também com as cobras , pela contigüidade de alguns matagais . Estava coberto de capoeira todo o terreno compreendido entre o Tamanduateí e a Tabatingüera , pertencente à chácara de Assis Lorena, filho do governador Bernardo José de Lorena, cujo título	BUENO, Vieira Apud BRUNO, Ernani, 1981, p. 49-53.

	<p>nobiliárquico, Conde de Sarzedas, é hoje o nome de uma rua, quarteirão modernamente edificado no terreno da mencionada chácara. Da ponte do Carmo para baixo, toda margem esquerda do Tamanduateí era também um matagal.</p> <p>Parte da população era, pois, obrigada a recorrer ao Tamanduateí e, nas três ladeiras do Porto Geral, do Carmo e do Fonseca, que a ele conduziam, estavam sempre a transitar as escravas com seus potes na cabeça, que elas punham sobre a rodilha e equilibravam com agilidade.</p>	
1844-1849	<p>A geada foi tão forte nessa noite- a mais fria que tem havido este ano- que aqui no quintal achou-se uma pedra de gelo do tamanho de uma mão. Um negro (de um fulano Coutinho) que adormeceu bêbado na Várzea do Carmo amanheceu morto.</p>	AZEVEDO, Álvaro de Apud BRUNO, Ernani, 1981, p.61-62.
1846-1852	<p>As janelas da sala de jantar, onde se dava o colóquio, abriam-se para as extensas vargens alagadiças cortadas pelo Tamanduateí, que separam a cidade propriamente dita do arrebalde de São Brás. Essas vargens banhadas então por um brando luar formavam outro deserto, mas vasto e aprazível, e pelas janelas abertas os estudantes podiam expandir as vistas e aspirar as auras frescas e balsâmicas que se elevavam do vargeado.</p>	GUIMARÃES, Bernardo Apud BRUNO, Ernani, 1981, p.63-64.
1848	<p>A Câmara impunha multas às pessoas que estendessem roupas nas guardas das pontes. Mas as pontes eram também ponto de reunião de gente que apenas fazia horas. Antônio Egídio Martins contou que muitos negociantes da Rua da Imperatriz- todas as tardes, depois de fechadas as suas lojas- costumavam dar uma chegadinha ao local da ponte do Mercado Velho. Quem sabe se por causa das pernas das lavadeiras que trabalhavam naquele ponto do Tamanduateí.</p>	MARTINS, Antônio Egídio Apud BRUNO, Ernani, 1954, p.621

<p>1872-1875 (gestão João Theodoro)</p>	<p>Com o tempo, a ilha formada por dois braços do Taman-duateí, foi ajardinada, arborizada, recebeu um coreto e estátuas. Portanto, o passeio se tornou ainda mais atraente. Entre outros estabelecimentos comerciais, surgiu uma confeitaria, de propriedade do pai dos jornalistas Joaquim e Jaime Morse. Quando a política ferveu, um cônego deputado, em plena Câmara, usou desta expressão para designar o local:</p> <p>- A ilha dos Amôres do Sr. João Teodoro!</p> <p>E o povinho miúdo de São Paulo que, já naquele tempo, gostava de fazer picuinhas, deu ao logradouro esse nome lírico. Ainda hoje há quem se lembre da Ilha dos Amôres. Assim, se dermos crédito às crônicas da época, foi aquela ponte do Mercado a humilde precursora dos chás, das casas de modas, das confeitarias chics e das grandes livrarias, onde a gente se reúne para discutir as maluquices do próximo, quando o próximo está distante.</p>	<p>SCHIMIDT, Afonso 1954, p. 114.</p>
<p>1882</p>	<p>O Conde de Três Rios, vice-presidente da Província, refere-se à Várzea do Carmo como “receptáculo das fezes da cidade” insistindo no fato de que “além das causas naturais que tornam a Várzea um lugar perigosos, o centro de fezes a que me referi tem existência oficial, porque foi o ponto designado pela Câmara Municipal par o despejo da cidade”.</p>	<p>TRÊS RIOS, Conde Apud ANDRADE, Margarida 1991.</p>
<p>1890-1910</p>	<p>Aquêles respeitáveis conversadores [negociantes da redondeza, altos funcionários da administração, lentes da Faculdade, cônegos da Sé e até mesmo o Sr. Presidente da Província] tinham um costume que punha a pulga-atrás-da-orelha-arrebitada do beatério. À boca da noite, à hora de fechar o estabelecimento [sito à Rua 15 de de Novembro, esquina do Largo do Tesouro-</p>	<p>SCHIMIDT, Afonso, 1954, p. 113.</p>

	<p>botica], deixavam a loja e, acompanhados por outros cavaleiros que a eles se juntavam, caminhavam para os barrancos do Carmo. Desciam a ladeira do Palácio, em direção à várzea, e iam sentar-se nas muralhas da ponte do Mercado, sobre o Tamanduateí.</p> <p>Então, tomando o fresco, reatavam a conversa, uma conversa interminável, para desespero das mulheres que, vestidos sungados, saía de baeta pela cabeça, por causa dos mosquitos, lavavam roupa no rio. Ao vê-los, no seu mirante, elas recolhiam a roupa que coroava no capinzal, faziam trouxas, botavam-nas na cabeça e, pelas trindades [toque das aves marias], se punham a caminho de casa. E, passando pela ponte, fechavam a carranca para os ilustres curiosos...</p>	
1895-1915	<p>A Várzea do Carmo (hoje Parque Dom Pedro II) era alagadiça no tempo de chuvas. Na seca, entre o Gasômetro e o Carmo, dois braços do Tamanduateí formavam ilha. Um desses é o leito atual e o outro corria paralelo à Rua 25 de Março, até juntar-se ao primeiro, ali pela altura do mercado. Da Rua Glicério e de toda a encosta da colina central da cidade, desciam lavadeiras de tamancos, trazendo trouxas e tábuas de bater roupa. À beira d'água, juntavam a parte traseira à dianteira da saia, por um nó no apanhado da saia, a qual tomava aspecto de bombacha. Sungavam-na pela parte superior, amarravam-na à cintura com barbante, de modo a encurtá-la até os joelhos ou pouco acima, tomando agora o aspecto de calção estofado.</p> <p>Deixavam os tamancos, entravam n'água e debruçavam-se sobre o rio, sem perigo de serem mal vistas pelas costas.</p> <p>Terminada a lavagem recompunham o vestuário, calçavam os tamancos e subiam a encosta.</p> <p>Isso durou até que o poder público resolveu aterrar e ajardinar a Várzea do Carmo.</p>	AMERICANO, Jorge, 1957, p 146-147.

	<p>Havia um morro para o lado da Mooca, cuja demolição abriria terrenos para edificações (São Paulo começava a crescer vertiginosamente). Uma bomba tocada a vapor ou gasolina lançava jato d'água contra o morro, e se encaminhava a lama barrenta para canos de calibre de meio metro, por onde corria até a Várzea, onde se despejava em quadrados cercados por muretas de terra. Cheio o quadrado, passava-se a outro, e assim sucessivamente até a decantação. Esvaziava-se então a água nos quadrados decantados, e o processo recomeçava até terminar o aterro.</p> <p>Certa noite, alguém, ébrio ou transviado, meteu-se pelo barro recém jorrado e foi afundando, afundando. Quando tomou pé, estava de lama até os ombros. Ali ficou gemendo. Foi visto pela manhã. Vieram os bombeiros e tiraram-no por uma estiva de tábuas.</p>	
1902	<p>Chovia desesperadamente desde outubro. Quando as crianças chegavam da escola tiravam os sapatos e as meias encharcadas, faziam-lhes fricções nos pés com toalhas felpudas e calçavam outras meias e sapatos.</p> <p>Enchiam-se os sapatos molhados com pedaços de jornal. Levados à estufa do fogão de lenha, depois do jantar, na manhã seguinte estavam secos. [...] Tudo se repetia no dia seguinte.</p> <p>[...] Os jornais noticiaram as enchentes. A várzea do Carmo (Parque Pedro II), os bairros marginais do Tamanduateí (Mooca, Cambuci, Ponte Pequena) foram invadidos pela água. A zona da atual Vi la Maria, do Carandiru e do atual Campo de Marte</p>	AMERICANO, Jorge, 1957, p.129-130.

	<p>estavam inundados. [...] O corpo de bombeiros socorria em canoas, os moradores desses bairros e trazia-os para a Polícia Central, para as delegacias de Distrito, para o edifício da Imigração, na Rua Visconde de Parnaíba, e para a Santa Casa da Misericórdia, na Rua Cesário Motta. [...] Uma tarde, em fins de dezembro, apareceu um sol coado. Na manhã seguinte, um pouco fria, o sol brilhou. Nos três dias seguintes fez calor forte. As águas baixaram.</p> <p>Recomeçaram as chuvas. A enchente subiu e continuou até março. Durante uma semana cessaram as comunicações ferroviárias para Santos, porque estava inundado o leito da estrada, na Várzea da Mooca.</p>	
1910	<p>Todas as semanas, eu e a tia Romana íamos ao Mercado Municipal, antes Mercado Grande, na Rua 25 de Março, ao pé da Rua General Carneiro, antiga Ladeira João Alfredo. Ao seu lado, já nos terrenos da Várzea, havia o chamado Mercado Caipira onde ficavam os vendedores de farinha de mandioca, milho, doces de frutas, aves domésticas, papagaios, araras, macacos, ouriços, ervas medicinais etc. De frente da Ladeira Porto Geral saía o trenzinho da Cantareira [...] Um belo passeio, pois atravessávamos a várzea inteirinha, então cheia de valetas, lagoas e mato bem alto.</p>	<p>PENTEADO, Jacob Apud OLIVEIRA, Maria, 1997, p.54</p>
1911	<p>Os bairros populares paulistanos- o Brás, o Bexiga e o Cambuci- acomodam todas as classes trabalhadoras, nas suas modestíssimas casinhas, onde se alojam as famílias menos miseráveis; ou nos cortiços espécie de enormes armazéns, nos quais se</p>	<p>CUSANO, Alfredo Apud BRUNO, Ernani, 1981, p.167-169.</p>

	<p>reúnem, em uma promiscuidade que fomenta e alimenta os mais desagradáveis vícios e facilita os contágios, centenas e milhares de famílias pobres, cuja remuneração pelo trabalho cotidiano não lhes dá a possibilidade de escolher melhor habitação. Mas alguns importantes paulistas, muito ciosos da reputação de sua querida cidade, e o próprio governo, decidiram destruir lentamente esta fonte de vícios e infecções, através da construção de numerosas casas econômicas, segundo projeto que será apresentado à Câmara, na atual legislatura. É inútil dizer que toda grande massa de operários, compatriotas nossos, mora nesses bairros e especialmente no Bexiga e no Brás, que são autênticos bairros italianos.</p>	
1915-1935	<p>Havia mais o Mercado Grande, lá embaixo da Ladeira João Alfredo (depois General Carneiro, embora João Alfredo Correia de Oliveira fosse o ministro que assinou a lei abolicionista). O Mercado Grande perdurou até mais ou menos 1929, quando se construiu o Mercado Novo, na Várzea do Carmo (hoje Parque D. Pedro II). E o Mercado dos Caipiras em frente, no lugar de onde partem hoje os ônibus para São Caetano.</p>	<p>AMERICANO, Jorge, 1962, p.58.</p>
1935	<p>Nos taludes que descem para o Tamanduateí e que dominam os bairros populares do Brás e da Penha, subsistiam ainda, em 1935, algumas ruelas provinciais e largos: praças quadradas e ervosas, rodeadas de casas baixas com teto de telhas e pequenas janelas gradeadas, pintadas a cal, tendo de um lado uma igreja paroquial austera, sem outra decoração senão o arco cortando o frontão barroco na parte superior da fachada.</p>	<p>LÉVI-STRAUSS, Claude Apud BRUNO, Ernani, 1981, p.189-192.</p>

1935-1962	<p>É estranho como São Paulo não tem parques no perímetro urbano. Os únicos são o Parque D. Pedro II, que separa o Brás do Centro, o Ibirapuera e o parque fronteiro ao Museu Ipiranga. Mas nenhum deles é lugar de descanso. Os bancos são poucos, muito distantes uns dos outros e não há o recurso de sentar ou deitar na grama, porque é proibido. A população pobre não tem onde repousar ao ar livre nos domingos. [...] O Parque D. Pedro II é invadido pelo mato e cortado por automóveis por todos os ângulos. No Ipiranga, cuidado à moda de Versalhes, condena-se o passeante a ficar de pé tomando sol. Ambos são pequenos, incômodos e cheiram a gasolina e óleo queimado, invadindo os pulmões de poeira e atenuando os ouvidos com ruídos de motor.</p>	AMERICANO, Jorge, 1963, p.60.
1935-1962	<p>Deve haver alguns pelos bairros (parques de diversões), mas um “está na cara” ali no Parque D. Pedro II.</p> <p>A área é grande e valiosíssima, nem compreendo como continua sem ser construída. Isso acontece às vezes quando o proprietário da casa demolida prefere aproveitar o terreno para estacionamento de automóveis. Assim rende mais.</p> <p>Os muros externos são remendados e pintados de anúncios com tinta ordinária, que logo descasca, por pintores de letras que não primam pela capacidade artística. Também alguma propaganda de eleições.</p> <p>Olhando de fora, vê-se a roda gigante, alguns postes de madeira ou de ferro, estaqueados para sustentar balanços e outros brinquedos. Haverá por dentro ca valinhos de pau, gangorra, João-minhoca, música, possivelmente um cimentado para patinar, refrigerantes, policimento e Juízo de Menores, como há por fora</p>	AMERICANO, Jorge, 1963, p.100.

	<p>tabuleiros de amendoim e pé-de-moleque e alguns mendigos e crianças: “Môço! Me paga uma entrada.</p> <p>Que imensa distância vai entre isso que aí está e os paraísos de crianças e de gente grande, do tipo “Luna Park” de Paris ou “Tivoli” de Copenhagem. Como são atraentes, e, principalmente, limpos!</p>	
--	--	--

Os termos em negrito são semelhantes aos descritores icônicos e formais utilizados para análise das representações visuais.

Anexo IV. Listagem de Representações Visuais Analisadas

Identificação	Nº na série	Identificação/Datação/ Autoria	Suporte
Curso carnavalesco no Parque Dom Pedro II/ Década de 1930	1	FES	Álbum
Curso carnavalesco no Parque Dom Pedro II/ Década de 1930	2	FES	Álbum
Curso carnavalesco no Parque Dom Pedro II/ Década de 1930	3	FES	Álbum
Curso carnavalesco no Parque Dom Pedro II/ Década de 1930	4	FES	Álbum
Grupo Mão Zôio / Década de 1930	5	FES	Álbum
Grupo Mão Zôio/ Década de 1930	6	FES	Álbum
Inauguração da nova sede social do Club Atlético San Paulo Gas Company/ 1928	7	FES	Fotografia
Grupo de funcionários da oficina de medidores posa no Pq. Dom Pedro II/ Década de 1930	8	FES	Fotografia
Time de Futebol da The San Paulo Gas Co. - Parque Dom Pedro II/ 1938	9	FES	Fotografia
Time de Futebol da The San Paulo Gas Co. - Parque Dom Pedro II/ Década de 1940	10	FES	Fotografia
Time de Futebol da San Paulo Gas Co. - Parque Dom Pedro II/ Década de 1940	11	FES	Fotografia
Primeiro Team The San Pablo Gas Co. / 1929	12	FES	Fotografia
Grupo de funcionários em festa de fim de ano/ Década de 1950	13	FES	Fotografia

Bar do Mané, Mercado Municipal/ 1942	14	Bar do Mané	Fotografia
Bar do Mané, Mercado Municipal/ Década de 1940	15	Bar do Mané	Fotografia
Bar do Mané, Mercado Municipal/ Década de 1940	16	Bar do Mané	Fotografia
Bar do Mané, Mercado Municipal/ Década de 1940	17	Bar do Mané	Fotografia
Bar do Mané, Mercado Municipal/ Década de 1940	18	Bar do Mané	Fotografia
Bar do Mané, Mercado Municipal/ Década de 1940	19	Bar do Mané	Fotografia
Bar do Mané, Mercado Municipal/ Década de 1940	20	Bar do Mané	Fotografia
Bar do Mané, Mercado Municipal/ Década de 1940	21	Bar do Mané	Fotografia
Bar do Mané, Mercado Municipal/ Década de 1940	22	Bar do Mané	Fotografia
Mulher posa para Fotografia no Pq. D. Pedro II/ 1951	23	Gina Labate Erriquez	Álbum
Grupo de amigas posa para Fotografia no Pq. D. Pedro II/ 1951	24	Gina Labate Erriquez	Álbum
Grupo de amigas posa para Fotografia no Pq. D. Pedro II/ 1951	25	Gina Labate Erriquez	Álbum
Grupo de amigas posa para Fotografia no Pq. D. Pedro II/ 1951	26	Gina Labate Erriquez	Álbum
Mulher posa para Fotografia no Pq. D. Pedro II/ 1951	27	Gina Labate Erriquez	Álbum
Inauguração balcões frigoríficos das bancas de carne no Mercado Municipal/ Dezembro de 1948	28	Yvone Martinez	Álbum
Inauguração balcões frigoríficos das bancas de carne no Mercado Municipal/ Dezembro de 1948	29	Yvone Martinez	Álbum
Família posa no quintal de sua casa antes de partir para o corso carnavalesco do Brás/ 1937	30	Vilma de Souza Costa	Álbum
Família posa no quintal de sua casa antes de partir para o corso			

carnavalesco do Brás/ 1937	31	Vilma de Souza Costa	Álbum
Edifício Guarany/ 1951	32	Natalina Chiappetta	Álbum
Palácio das Indústrias fragmentado/ 1951	33	Natalina Chiappetta	Álbum
Tomada dos edifícios do Banespa, Martinelli e Banco do Brasil a partir do Pq. D. Pedro II/ 1951	34	Natalina Chiappetta	Álbum
Palácio das Indústrias fragmentado e jardim/ 1951	35	Natalina Chiappetta	Álbum
Leão e menino, close/ 1951	36	Natalina Chiappetta	Álbum
Leão e menino/ 1951	37	Natalina Chiappetta	Álbum
Palácio das Indústrias/ 1951	38	Natalina Chiappetta	Álbum
Palácio das Indústrias/ 1951	39	Natalina Chiappetta	Álbum
Família posa para foto em frente ao Palácio das Indústrias/ Década de 1940	40	Natalina Chiappetta	Álbum
Vista parcial da cidade a partir do Pq. D. Pedro II/ Década de 1940	41	Natalina Chiappetta	Álbum
Tomada dos edifícios do Banespa e Banco do Brasil a partir do Pq. D. Pedro II/ Década de 1940	42	Natalina Chiappetta	Álbum
Semeador em contraste com os arranha-céus/ Década de 1940	43	Natalina Chiappetta	Álbum
Família posa junto à escultura do Semeador/ Década de 1940	44	Natalina Chiappetta	Álbum
Close de família posando junto à escultura Semeador/ Década de 1940	45	Natalina Chiappetta	Álbum
Bloco de Moças fantasiadas de Maria Antonieta/ 1926	46	SIMSON, 2007, p. 251	Álbum
Grupo de moças fantasiadas de jardineiras e chinesa/ 1927	47	SIMSON, 2007, p. 252	Álbum

Grupo de moças fantasiadas de caipirinhas/ 1928	48	SIMSON, 2007, p. 253	Álbum
Crianças fantasiadas/ 1932	49	SIMSON, 2007, p.254	Álbum
Baile infantil realizado em cinema do Brás/ 1940	50	SIMSON, 2007, p. 255	Álbum
Crianças fantasiadas de cossacos e trovador medieval/ Década de 1930	51	SIMSON, 2007, p. 256	Álbum
Família posa fantasiada em seu carro durante curso do Brás/ 1932	52	SIMSON, 2007, p. 257	Álbum
Família posa fantasiada igualmente em seu carro durante curso do Brás/ Década de 1930	53	SIMSON, 2007, p. 258	Álbum
Família posa em seu carro durante curso do Brás/ 1933	54	SIMSON, 2007, p. 259	Álbum
Família posa em seu carro durante curso do Brás/ 1934	55	SIMSON, 2007, p. 260	Álbum
Família posa em seu carro durante curso do Brás/ 1934	56	SIMSON, 2007, p.261	Álbum
Família posa em seu carro durante curso do Brás/ 1935	57	SIMSON, 2007, p. 262	Álbum
Família posa em seu carro durante curso do Brás/ 1936	58	SIMSON, 2007, p. 263	Álbum
Time futebol de crianças congregadas marianas posa para foto/ Década de 1930	59	ACMSP	Fotografia
Crianças congregadas marianas jogam futebol na Várzea/ Década de 1930	60	ACMSP	Fotografia
Crianças congregadas marianas posam com Mons. Cônego Dr. João Batista Martins/ / Década de 1930	61	ACMSP	Fotografia
Banca de frutas no Mercado/ Década de 1940	62	Il Giardino	Fotografia
Banca de frutas no Mercado/ Década de 1940	63	Il Giardino	Fotografia

Banca de frutas no Mercado/ Década de 1940/ Primeira Foto Escola de Arte Fotográfica	64	Il Giardino	Fotografia
Campanha para arrecadação de banha para os pracinhas durante a 2ª Guerra Mundial/ 1944/ Foto Studio Cosceli	65	Il Giardino	Fotografia
Crianças congregadas marianas jogam futebol na Várzea/ Década de 1930	66	RIBEIRO, 1994, p.93	Fotografia
Corso na Avenida Rangel Pestana / Década de 1930	67	RIBEIRO, 1994, p. 96	Álbum
Corso na Avenida Rangel Pestana / Década de 1930	68	RIBEIRO, 1994, p. 97	Álbum
Corso na Avenida Rangel Pestana / Década de 1930	69	RIBEIRO, 1994, p. 97	Álbum
Claudio e Fortunato Oddone fantasiados de soldadinhos de chumbo	70	RIBEIRO, 1994, p. 99	Álbum
Giovedi Cherchi com amigo fantasiado de cigano/ Década de 1930	71	RIBEIRO, 1994, p. 100	Álbum
Giovedi Cherchi fantasiado de Tom Mix/ Década de 1930	72	RIBEIRO, 1994, p. 101	Álbum
Retrato de Tereza Buonanno fantasiada de bailarina/ Década de 1930	73	RIBEIRO, 1994, p. 102	Álbum
Procissão Nossa Senhora Casaluce/ Década de 1930	74	RIBEIRO, 1994, p.134	Fotografia
Procissão Nossa Senhora Casaluce/ Década de 1930	75	RIBEIRO, 1994, p. 134	Fotografia
Banda de músicos durante a Festa de Nossa Senhora Casaluce/ Década de 1930	76	RIBEIRO, 1994, p. 133	Fotografia
Parque Shanghai/ Década de 1950	77	Karmatique Imagens	Fotografia
Parque Shanghai/ Década de 1950	78	Karmatique Imagens	Fotografia
Parque Shanghai/ Década de 1950	79	Karmatique Imagens	Fotografia
Parque Shanghai/ Década de 1950	80	Karmatique Imagens	Fotografia

Tiroleza, no Parque Shanghai/ Década de 1950	81	Karmatique Imagens	Fotografia
Parque Shanghai/ Década de 1940	82	Karmatique Imagens	Fotografia
Roda Gigante, no Parque Shanghai/ Década de 1950	83	Karmatique Imagens	Fotografia
Roda Gigante, no Parque Shanghai/ Década de 1940	84	Karmatique Imagens	Fotografia
Parque Shanghai/ Década de 1950	85	Karmatique Imagens	Fotografia
Roda Gigante, no Parque Shanghai/ Década de 1950	86	Karmatique Imagens	Fotografia
Pista dos carrinhos de bate-bate, no Parque Shanghai/ Década de 1940	87	Karmatique Imagens	Fotografia
Pista dos carrinhos de bate-bate, no Parque Shanghai/ Década de 1950	88	Karmatique Imagens	Fotografia
Pista dos carrinhos de bate-bate, no Parque Shanghai/ Década de 1940	89	Karmatique Imagens	Fotografia
Pista dos carrinhos de bate-bate, no Parque Shanghai/ Década de 1940	90	Karmatique Imagens	Fotografia
Criança posa no interior de brinquedo do Parque Shanghai/ Década de 1950	91	Karmatique Imagens	Fotografia
Mulher e criança posam no interior de brinquedo do Parque Shanghai/ Década de 1950	92	Karmatique Imagens	Fotografia
Criança posa no interior de brinquedo do Parque Shanghai/ Década de 1950	93	Karmatique Imagens	Fotografia
Pista dos carrinhos de bate-bate, no Parque Shanghai/ Década de 1950	94	Karmatique Imagens	Fotografia

Pista dos carrinhos de bate-bate, no Parque Shanghai/ Década de 1940	95	Karmatique Imagens	Fotografia
Chapéu mexicano, no Parque Shanghai/ Década de 1950	96	Karmatique Imagens	Fotografia
João Minhoca, no Parque Shanghai/ Década de 1950	97	Karmatique Imagens	Fotografia
João Minhoca, no Parque Shanghai/ Década de 1950	98	Karmatique Imagens	Fotografia
João Minhoco, no Parque Shanghai/ Década de 1950	99	Karmatique Imagens	Fotografia
Parque Shanghai à noite/ Década de 1950	100	Karmatique Imagens	Fotografia
Parque Shanghai/ Década de 1950	101	Karmatique Imagens	Fotografia

Parque Dom Pedro II- Tropas legaes em bivaque / 1924	1	FES	Álbum
Ladeira Tabatinguera/ 1924	2	FES	Álbum
Trincheira revoltosa em frente à Sorocabana / 1924	3	FES	Álbum
Efeito de Obus. Rua Carneiro Pinto (Braz) / 1924	4	FES	Álbum
Efeito de granada na Rua Caetano Pinto/ 1924	5	FES	Álbum
Rua Caetano Pinto. Casa Bombardeada / 1924	6	FES	Álbum
Rua Caetano Pinto. Efeito de Granada / 1924	7	FES	Álbum
Efeito de obus. Rua Assumpção / 1924	8	FES	Álbum
Efeito de obus. Rua Assumpção / 1924	9	FES	Álbum
Casario e lavadeira às margens do Rio Tamanduateí/ c. 1910/ Vincenzo Pastore	10	IMS	Fotografia
Barcos no Rio Tamanduateí/ c. 1910/ Vincenzo Pastore	11	IMS	Fotografia

Barcos no Rio Tamanduateí/ c. 1910/ Vincenzo Pastore	12	IMS	Fotografia
Barcos no Rio Tamanduateí/ c. 1910/ Vincenzo Pastore	13	IMS	Fotografia
Figueira junto ao Rio Tamanduateí/ c. 1910/ Vincenzo Pastore	14	IMS	Fotografia
Rio Tamanduateí antes da retificação/ c. 1910/ Vincenzo Pastore	15	IMS	Fotografia
Homem sentado, comendo, próximo às gaiolas com galinhas/ c. 1910/ Vincenzo Pastore	16	IMS	Fotografia
Vendedoras de verduras/ c. 1910/ Vincenzo Pastore	17	IMS	Fotografia
Duas mulheres conversando/ c. 1910/ Vincenzo Pastore Mulheres conversando em área descampada/ c. 1910/ Vincenzo Pastore	18	IMS	Fotografia
Encontro de Mulheres, próximo ao mercado dos caipiras/ c. 1910/ Vincenzo Pastore	19	IMS	Fotografia
Grupo de mulheres, vendedoras de verdura e transeunte/ c. 1910/ Vincenzo Pastore	20	IMS	Fotografia
Vendedora de galinha/ c. 1910/ Vincenzo Pastore	21	IMS	Fotografia
Vendedor ambulante de tecidos/ c. 1910/ Vincenzo Pastore	22	IMS	Fotografia
Mulher conversa com homem/ c. 1910/ Vincenzo Pastore Comércio de frutas no mercado dos caipiras/ c. 1910/ Vincenzo Pastore	23	IMS	Fotografia
Comércio em frente ao Mercado Municipal/ c. 1910/ Vincenzo Pastore	24	IMS	Fotografia
Movimento em frente ao Mercado Municipal/ c. 1910/ Vincenzo Pastore	25	IMS	Fotografia
	26	IMS	Fotografia

c. 1910/ Vincenzo Pastore	27	IMS	Fotografia
Mulher com crianças em terreno baldio/			
c. 1910/ Vincenzo Pastore	28	IMS	Fotografia
Cavalo da carroça de limpeza pública caído no chão/			
c. 1910/ Vincenzo Pastore	29	IMS	Fotografia
Rebanho de Ovelhas/ c. 1910/ Vincenzo Pastore	30	IMS	Fotografia
Várzea do Carmo e Rio Tamanduateí, 1858/ 1922/ José Wasth Rodrigues	1	MP	Pintura
Inundação da Várzea do Carmo em 1892/ Década de 1890/ Benedito Calixto	2	MP	Pintura
Convento e Várzea do Carmo, 1870/ Década de 1920/ Graciliano Xavier	3	MP	Pintura
Panorama de São Paulo, 1827/ 1942/ José Canella Filho	4	MP	Pintura
Panorama de São Paulo, 1870/ Década de 1940/ Henrique Manzo	5	MP	Pintura
Triptico de São Paulo, visto da Várzea do Carmo, 1941/ Década de 1940/ Henrique Manzo	6	MP	Pintura
Antiga Várzea do Carmo/ Década de 1920/ João Ferreira Texeira	7	MP	Pintura
Ponte do Carmo em 1870/ 1921/ Juarez Silveira	8	MP	Pintura
Ponte do Carmo sobre o Tamanduateí, 1830/ Década de 1920/ Enrico Vio	9	MP	Pintura
Ladeira do Carmo, 1860/ Década de 1920/ Augusto Luíz de Freitas	10	MP	Pintura
Ponte da Tabatinguera/ c. 1895/ Almeida Junior	11	Pina	Pintura
Fotografia do Álbum <i>Isto é São Paulo: 96 Flagrantes da Capital</i> <i>Bandeirante/ 1951</i>	12	BMHCA	Álbum

<i>Fotografia do Álbum Isto é São Paulo: 104 Flagrantes da Capital</i>	13	BPAV	Álbum
<i>Fotografia do Álbum Isto é São Paulo: 104 Flagrantes da Capital</i>			
<i>Fotografia do Álbum São Paulo Antigo, São Paulo Moderno: Álbum comparativo. / 1953</i>	14	BPAV	Álbum
<i>Fotografia do Álbum São Paulo Antigo, São Paulo Moderno: Álbum comparativo. / 1953</i>	15	BMHCA	Álbum
<i>Fotografia do Álbum São Paulo Antigo, São Paulo Moderno: Álbum comparativo. / 1953</i>	16	BMHCA	Álbum
<i>Fotografia do Álbum São Paulo Antigo, São Paulo Moderno: Álbum comparativo. / 1953</i>	17	BMHCA	Álbum
<i>Fotografia do Álbum São Paulo: Álbum de Fotografias em cores. / 1954/ Peter Karfeld</i>	18	AHMWL	Álbum
<i>Fotografia do Álbum São Paulo: Álbum de Fotografias em cores. / 1954/ Peter Karfeld</i>	19	AHMWL	Álbum
<i>Fotografia do Álbum São Paulo o que foi e o que é./ 1954/José Medina</i>	20	BMHCA	Álbum
<i>Fotografia do Álbum São Paulo o que foi e o que é. / 1954/José Medina</i>	21	BMHCA	Álbum
<i>Fotografia do Álbum São Paulo: fastest growing city in the world. / 1954/ Peter Scheier</i>	22	BMMS	Álbum
<i>Fotografia do Álbum São Paulo: fastest growing city in the world. / 1954/ Peter Scheier</i>	23	BMM S	Álbum
<i>Fotografia do Álbum Eis São Paulo: uma obra editada e realizada</i>			

Fotografia do Álbum <i>Eis São Paulo: uma obra editada e realizada</i> <i>no ano de 1954. / 1954</i>	24	AHMWL	Álbum
Fotografia do Álbum <i>Eis São Paulo: uma obra editada e realizada</i> <i>no ano de 1954. / 1954</i>	25	AHMWL	Álbum
Fotografia do Álbum <i>Eis São Paulo: uma obra editada e realizada</i> <i>no ano de 1954. / 1954</i>	26	AHMWL	Álbum
Fotografia do Álbum <i>Eis São Paulo: uma obra editada e realizada</i> <i>no ano de 1954. / 1954</i>	27	AHMWL	Álbum
Fotografia do Álbum <i>Eis São Paulo: uma obra editada e realizada</i> <i>no ano de 1954. / 1954</i>	28	AHMWL	Álbum
Fotografia do Álbum <i>Eis São Paulo: uma obra editada e realizada</i> <i>no ano de 1954. / 1954</i>	29	AHMWL	Álbum
Fotografia do Álbum <i>Eis São Paulo: uma obra editada e realizada</i> <i>no ano de 1954. / 1954</i>	30	AHMWL	Álbum
Fotografia do Álbum <i>Eis São Paulo: uma obra editada e realizada</i> <i>no ano de 1954. / 1954</i>	31	AHMWL	Álbum
Lembrança do IV Congresso Eucarístico Nacional- São Paulo - Palácio das Indústrias/ 1942/ Roto Siqueira	32	MP-USP	Postal
Lembrança do IV Congresso Eucarístico Nacional- São Paulo - Parque dom Pedro II/ 1942/ Roto Siqueira	33	MP-USP	Postal
São Paulo- Pq. Dom Pedro II / Década de 1950	34	MP-USP	Postal
São Paulo- Brasil- Panorama, 3/ Década de 1950/ Foto Postal Colombo	35	Apparecido Salatini	Postal

Panorama- São Paulo, 3/ Década de 1950/ Foto Postal Colombo	36	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Brasil - Vista Parcial, 3/Década de 1950/ Foto Postal Colombo	37	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Panorama à noite, 6/ Década de 1950/Foto Postal Colombo	38	Apparecido Salatini	Postal
Brasil- São Paulo- Panorama, 7/ Década de 1940/ Foto Postal Colombo	39	Apparecido Salatini	Postal
Brasil- São Paulo- Panorama, 7/ Década de 1950/ Foto Postal Colombo	40	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Parque Dom Pedro IIº, 7/ Década de 1950/ Foto Postal Colombo	41	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Brasil - Panorama, 7/ Década de 1950/ Foto Postal Colombo	42	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Brasil - Panorama - Parque D. Pedro II, 7/ Década de 1950/ Foto Postal Colombo	43	Apparecido Salatini	
São Paulo- Panorama Parcial, 7/ Década de 1940/ Foto Postal Colombo	44	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Brasil - Estação Roosevelt, 22/ Década de 1950/ Foto Postal Colombo	45	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Brasil - Estação Roosevelt, 22/ Década de 1950/ Foto Postal Colombo	46	Apparecido Salatini	Postal
Roosevelt - Estação do Norte - Brás - São Paulo, 22/ Década de 1940/ Foto Postal Colombo	47	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Brasil - Vista aérea, 23/ Década de 1950/ Foto Postal Colombo	48	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Palácio das Indústrias, 25/Década de 1930/ Foto Postal Colombo	49	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Palácio 9 de Julho , 25/ Década de 1950/Foto Postal Colombo	50	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Brasil - Palácio 9 de Julho , 25/Década de 1950/ Foto Postal Colombo	51	Apparecido Salatini	Postal

São Paulo- Brasil- Panorama Central, 45/Década de 1950/ Foto Postal Colombo	52	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo - Brasil- Panorama Central, 45/Década de 1950/ Foto Postal Colombo	53	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Brasil- Vista Parcial - Parque D. Pedro II, 50/Década de 1950/ Foto Postal Colombo	54	Apparecido Salatini	Postal
Vista Parcial- Parque D. Pedro II- São Paulo- Brasil, 60/ Década de 1950/ Foto Postal Colombo	55	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Brasil - Panorama do Parque D. Pedro II, 67/ Década de 1950/ Foto Postal Colombo	56	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo - Brasil - Panorama, 70/Década de 1950/ Foto Postal Colombo	57	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Brasil - Panorama - Parque Don Pedro II, 76/Década de 1950/ Foto Postal Colombo	58	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Brasil - Panorama, 76/ Década de 1950/ Foto Postal Colombo	59	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Panorama visto do Parque D. Pedro II°, 76/Década de 1950/ Foto Postal Colombo	60	Apparecido Salatini	Postal
Panorama Parcial- São Paulo, 76/ Década de 1940/ Foto Postal Colombo	61	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Brasil- Vista Parcial, 78/ Década de 1950/Foto Postal Colombo	62	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Brasil - Vista do Parque D. Pedro II, 79/Década de 1950/ Foto Postal Colombo	63	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Brasil- Vista do Parque D. Pedro II, 79/ Década de 1950/ Foto Postal Colombo	64	Apparecido Salatini	Postal

São Paulo - Brasil- Panorama do Parque D. Pedro II, 125/Década de 1950/ Foto Postal Colombo	79	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Brasil- Vista do Parque D. Pedro II, 133/ Década de 1950/ Foto Postal Colombo	80	Museu Paulista	Postal
São Paulo - Panorama, 134/ Década de 1940/ Foto Postal Colombo	81	Apparecido Salatini	Postal
Brasil- São Paulo- Parque Don Pedro II°, 146/ Década de 1940/ Foto Postal Colombo	82	Apparecido Salatini	Postal
Brasil- São Paulo- Parque Don Pedro II°, 152/ Década de 1940/ Foto Postal Colombo	83	Apparecido Salatini	Postal
Brasil- São Paulo- Parque Don Pedro II°, 153/Década de 1930/ Foto Postal Colombo	84	Apparecido Salatini	Postal
Brasil- São Paulo- Panorama Central, 55 /Década de 1930/Foto Postal	85	Apparecido Salatini	Postal
Brasil- São Paulo- Parque Don Pedro II°, 102/Década de 1930/ Foto Postal	86	Apparecido Salatini	Postal
Brasil- São Paulo- Parque Don Pedro II°, 117/Década de 1930/ Foto Postal	87	Apparecido Salatini	Postal
S. Paulo- Brasil- Panorama, 91/ Década de 1950/Editora FB	88	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Brasil - Praça São Vito, 115/ Década de 1950/Editora FB	89	Apparecido Salatini	Postal
Parque Dom Pedro II- São Paulo, 117/Década de 1950/ Editora FB	90	Apparecido Salatini	Postal
Vista Parcial- São Paulo- Brasil, 5/ Década de 1950/Editora Fotolabor	91	Apparecido Salatini	Postal
Vista Parcial de São Paulo, 28/Década de 1950/ Editora Fotolabor	92	Apparecido Salatini	Postal
Vista Parcial de São Paulo, 30/ Década de 1950/ Editora Fotolabor	93	Apparecido Salatini	Postal
Vista do Parque D. Pedro II - S. Paulo – Brasil, 48/ Década de 1950/			

Editora Fotolabor	94	Apparecido Salatini	Postal
Vista Parcial do Parque D. Pedro II - S. Paulo, 49/ Década de 1940/			
Editora Fotolabor	95	Apparecido Salatini	Postal
Vista Parcial - São Paulo- Brasil, 84/Década de 1950/ Editora Fotolabor	96	Apparecido Salatini	Postal
Vista Parcial- São Paulo- Brasil, 85/ Década de 1940/ Editora Fotolabor	97	Apparecido Salatini	Postal
Vista Parcial do centro- São Paulo- Brasil, 128/ Década de 1940/			
Editora Fotolabor	98	Apparecido Salatini	Postal
Assembléia Legislativa - São Paulo- Brasil, 131/ Década de 1950/			
Editora Fotolabor	99	Apparecido Salatini	Postal
Assembléia Legislativa - São Paulo- Brasil, 142/Década de 1950/			
Editora Fotolabor	100	Apparecido Salatini	Postal
Assembléia Legislativa - São Paulo- Brasil, 142/Década de 1950/			
Editora Fotolabor	101	Apparecido Salatini	Postal
Viaduto do Gasômetro - São Paulo, 157/ Década de 1950/ Editora Fotolabor	102	Apparecido Salatini	Postal
Vista do centro - São Paulo- Brasil, 159/ Década de 1950/ Editora Fotolabor	103	Apparecido Salatini	Postal
Avenida Rangel Pestana- São Paulo- Brasil, 160/ Década de 1940/			
Editora Fotolabor	104	Apparecido Salatini	Postal
Vista Parcial da cidade- São Paulo- Brasil, 170 / Década de 1950/			
Editora Fotolabor	105	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Parque D. Pedro II, s/nº/ Década de 1950/ Editora Fotolabor	106	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Rua General Carneiro/ c. 1901	107	Apparecido Salatini	Postal

Parque do Palácio das Indústrias- São Paulo- Brasil/ Década de 1920	108	Apparecido Salatini	Postal
Panorama Parcial da cidade de São Paulo/ Década de 1920	109	Apparecido Salatini	Postal
Palácio das Indústrias- São Paulo – Brasil/ Década de 1920	110	Apparecido Salatini	Postal
Trecho do Parque do Palácio das Indústrias- São Paulo- Brasil/ Década de 1920	111	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Braz / Década de 1920	112	IMS	Postal
São Paulo- O Mercado Novo/Década de 1900/ Casa Duchein	113	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- O Mercado Novo/ Década de 1900/ Casa Duchein	114	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Rua João Alfredo/c. 1901 / Guilherme Gaensly	115	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Mercado / c. 1898/ Guilherme Gaensly	116	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Rua João Alfredo / 1901/ Guilherme Gaensly	117	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Lavandeiras /c. 1901/ Guilherme Gaensly	118	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Figueira brava /c. 1901/ Guilherme Gaensly	119	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo, Rua General Carneiro /Década de 1900/ Guilherme Gaensly	120	Apparecido Salatini	Postal
Mercado Velho- Lembrança de São Paulo /c. 1901/ Guilherme Gaensly	121	Apparecido Salatini	Postal
Rua João Alfredo- Lembrança de São Paulo / c.1901/Guilherme Gaensly	122	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Avenida Rangel Pestana /Década de 1900/ Editora Malusardi	123	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Grupo escolar do Braz /Década de 1910/ Editora Malusardi	124	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Teatro Colombo (Braz) / Década de 1900/ Editora Malusardi	125	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Escola normal do Braz / Década de 1910/ Editora Malusardi	126	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Mercado / c. 1898/ Editora Malusardi- Guilherme Gaensly	127	Apparecido Salatini	Postal

São Paulo- Grupo Escolar do Braz / Década de 1910/ Editora Malusardi	128	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Avenida Rangel Pestana /Década de 1900/ Editora Malusardi	129	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Avenida Rangel Pestana / Década de 1900/ Editora Malusardi	130	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Rua General Carneiro /Década de 1900/ Editora Malusardi	131	Apparecido Salatini	Postal
Mercado dos Caipiras- São Paulo / c. 1900/ Editora Malusardi	132	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Mercado /c. 1910/ Editora Malusardi	133	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Panorama do Braz / c. 1916/ Editora Malusardi- Aurélio Becherini	134	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Rua João Alfredo / c. 1901/ Editora Malusardi- Guilherme Gaensly	135	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Mercado / c. 1898 /Editora Malusardi- Guilherme Gaensly	136	Apparecido Salatini	Postal
Fundos da Ladeira Tabatinguera/ Década de 1900/ Guilherme Gaensly	137	MP-USP	Postal
Brasil- São Paulo- Palácio das Indústrias/ Década de 1920/ Foto Bayer	138	MP-USP	Postal
São Paulo/ Década de 1940/ Erich Joachin Hess	139	MP-USP	Postal
Parque Dom Pedro II/Década de 1920/ Ed. Theodor Preising	140	MP-USP	Postal
São Paulo- Palácio das Indústrias/ Década de 1920/Ed. Theodor Preising	141	MP-USP	Postal
São Paulo- Parque Dom Pedro II/ Década de 1920/Ed. Theodor Preising	142	MP-USP	Postal
São Paulo- Brasil - Vista Parcial / Década de 1930/Ed. Prugner	143	MP-USP	Postal
São Paulo- Palácio das Indústrias/Década de 1920/ Editora Lux	144	MP-USP	Postal
Parque D. Pedro II- São Paulo- Brasil – Centenário/ Década de 1950/Ed. Fotolabor	145	Apparecido Salatini	Postal

Parque D. Pedro II- São Paulo- Brasil – Centenário/ Década de 1950/ Ed. Fotolabor	146	Apparecido Salatini	Postal
Parque D. Pedro II- São Paulo- Brasil – Centenário/ Década de 1950/Ed. Fotolabor	147	Apparecido Salatini	Postal
Panorama do centro- São Paulo- Brasil – Centenário/ Década de 1950/ Ed. Fotolabor	148	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Braz - A cidade industrial/ Década de 1920/ Ed. Lux	149	Apparecido Salatini	Postal
S. Paulo - Panorama do alto do edifício Martinelli/ Década de 1920/ Ed. Lux	150	Apparecido Salatini	Postal
S. Paulo (Brasil)- Parque D. Pedro II/ Década de 1930/ Ed. Prugner	151	Apparecido Salatini	Postal
S. Paulo (Brasil)- Palácio das Indústrias/ Década de 1920/ Ed. Prugner	152	Apparecido Salatini	Postal
S. Paulo (Brasil) Vista Parcial/ Década de 1930/ Ed. Prugner	153	Apparecido Salatini	Postal
(Brasil) S. Paulo Moderno/ Década de 1920/ Ed. Prugner	154	Apparecido Salatini	Postal
S. Paulo (Brasil)- Parque D. Pedro II/ Década de 1920/ Ed. Prugner	155	Apparecido Salatini	Postal
S. Paulo (Brasil) - Canal do Tamanduatehy/ Década de 1920/ Ed. Prugner	156	Apparecido Salatini	Postal
S. Paulo (Brasil) - Palácio das Indústrias/ Década de 1920/ Ed. Prugner	157	Apparecido Salatini	Postal
S. Paulo (Brasil) - Mercado Municipal/ Década de 1930/ Ed. Prugner	158	Apparecido Salatini	Postal
S. Paulo (Brasil) - Estação da Sorocabana (plataforma) / Década de 1930/ Ed. Prugner	159	Apparecido Salatini	Postal
S. Paulo (Brasil) - O “Graf Zeppelin” sobre a cidade/ Década de 1930/ Ed. Prugner	160	Apparecido Salatini	Postal

S. Paulo (Brazil) Panorama do Carmo e Parque D. Pedro / Década de 1920/ Ed. Prugner	161	Apparecido Salatini	Postal
S. Paulo - Parque Dom Pedro II- Palácio das Indústrias/ Década de 1920/ Ed. Prugner	162	Apparecido Salatini	Postal
S. Paulo- Palácio das Indústrias/ Década de 1920/ Ed. Prugner	163	Apparecido Salatini	Postal
S. Paulo (Brazil) Parque D. Pedro e Palácio das Indústrias/ Década de 1920/ Ed. Prugner	164	Apparecido Salatini	Postal
S. Paulo - Brazil - Panorama do Braz/ Década de 1920/ Ed. Prugner	165	Apparecido Salatini	Postal
S. Paulo (Brazil) Braz/ Década de 1920/ Ed. Prugner	166	Apparecido Salatini	Postal
S. Paulo - Brazil- Panorama do Braz/ Década de 1920/ Ed. Prugner	167	Apparecido Salatini	Postal
S. Paulo- Brazil - Parque D. Pedro / Década de 1920/ Ed. Prugner	168	Apparecido Salatini	Postal
S. Paulo- Parque D. Pedro II/ Década de 1920/ Ed. Prugner	169	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Vista Parcial/ Década de 1930/ Ed. Theodor Preising	170	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Vista Parcial/ Década de 1930/ Ed. Theodor Preising	171	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Palácio das Indústrias/ Década de 1930/ Ed. Theodor Preising	172	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Palácio das Indústrias/ Década de 1920/ Ed. Theodor Preising	173	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Parque D. Pedro II/ Década de 1930/ Ed. Theodor Preising	174	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Panorama/ Década de 1930/ Ed. Theodor Preising	175	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Panorama/ Década de 1930/ Ed. Theodor Preising	176	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Parque Dom Pedro II/ Década de 1930/ Ed. Theodor Preising	177	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Vista Parcial/ Década de 1930/ Ed. Theodor Preising	178	Apparecido Salatini	Postal

São Paulo- Basílica de São Bento/ Década de 1930/ Ed. Theodor Preising	179	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Palácio das Indústrias/ Década de 1930/ Ed. Theodor Preising	180	Apparecido Salatini	Postal
Vista do Parque D. Pedro II - S. Paulo / Década de 1930/ Desidério Farkas	181	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Vista Parcial/ Década de 1930/ Desidério Farkas	182	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Edifício Martinelli/ Década de 1930/ Desidério Farkas	183	Apparecido Salatini	Postal
Zeppelin sobre São Paulo/ Década de 1930/ Desidério Farkas	184	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Parque Don Pedro II/ Década de 1930/ Desidério Farkas	185	Apparecido Salatini	Postal
Palácio das Indústrias- São Paulo / Década de 1930/ Desidério Farkas	186	Apparecido Salatini	Postal
S. Paulo- Vista aérea/ Década de 1930/ Desidério Farkas	187	Apparecido Salatini	Postal
S. Paulo- Vista Parcial/ Década de 1930/ Desidério Farkas	188	Apparecido Salatini	Postal
S. Paulo- Vista Parcial/ Década de 1930/ Desidério Farkas	189	Apparecido Salatini	Postal
Vista aérea do prédio Martinelli- S. Paulo/ Década de 1930/ Desidério Farkas	190	Apparecido Salatini	Postal
Revolução 1924/ 1924	191	Apparecido Salatini	Postal
Brasil- São Paulo- Panorama Parcial/ Década de 1920	192	Apparecido Salatini	Postal
Brasil- São Paulo- Canal do Tamanduatehy/ Década de 1920	193	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo - Panorama do Parque Dom Pedro II/ Década de 1950	194	Apparecido Salatini	Postal
Brasil- São Paulo - Panorama do Braz/ Década de 1920	195	Apparecido Salatini	Postal
Brasil- São Paulo- Parque Don Pedro IIº/ Década de 1930	196	Apparecido Salatini	Postal
Brasil- São Paulo- Parque Don Pedro IIº/ Década de 1930	197	Apparecido Salatini	Postal
Brasil- São Paulo – Panorama/ Década de 1930	198	Apparecido Salatini	Postal

São Paulo- Brasil - Parque Don Pedro II°/ Década de 1940	199	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Panorama/ Década de 1940	200	Apparecido Salatini	Postal
Parque D. Pedro II- S. Paulo/ Década de 1940	201	Apparecido Salatini	Postal
São Paulo- Panorama/ Década de 1940	202	Apparecido Salatini	Postal
Vista do Parque D. Pedro II- S. Paulo/ Década de 1940	203	Apparecido Salatini	Postal
Brasil- São Paulo - Parque Dom Pedro II°/ Década de 1930	204	Apparecido Salatini	Postal
Vista do Parque D. Pedro II/ Década de 1940	205	Apparecido Salatini	Postal
Brasil- São Paulo- Panorama Parcial/ Década de 1930	206	Apparecido Salatini	Postal
Brasil- São Paulo- Parque Don Pedro II°/ Década de 1930	207	Apparecido Salatini	Postal
Brasil- São Paulo- Palácio das Indústrias/ Década de 1930	208	Apparecido Salatini	Postal
Brasil- São Paulo- Palácio das Indústrias/ Década de 1920	209	Apparecido Salatini	Postal
Brasil- São Paulo- Palácio das Indústrias/ Década de 1920	210	Apparecido Salatini	Postal
Brasil- São Paulo- Palácio das Indústrias/ Década de 1930	211	Apparecido Salatini	Postal
Brasil- São Paulo- Parque do Palácio das Indústrias/ Década de 1920	212	Apparecido Salatini	Postal
Brasil- São Paulo- Parque Don Pedro II°/ Década de 1920	213	Apparecido Salatini	Postal
Brasil- São Paulo- Parque Don Pedro II°/ Década de 1920	214	Apparecido Salatini	Postal
Vista Parcial da Cidade de São Paulo/ Década de 1940/ Álbum The S. Paulo Tramway, Light & Power Co. Obras da Serra	215	FES	Álbum
Vista Parcial da Cidade de São Paulo / Década de 1940/ Álbum The S. Paulo Tramway, Light & Power Co. Obras da Serra	216	FES	Álbum
1º quadro do São Paulo Gaz F. B. Clube/Outubro-1929/ Revista Light	217	FES	Revista

1º team de bola ao cesto do São Paulo Gaz e 1º team da A. A. Telephonica/Outubro-1929/ Revista Light	218	FES	Revista
Local do novo campo de Foot-ball que está sendo preparado para S. P. Gaz F. B. Clube/Outubro-1929/ Revista Light	219	FES	Revista
Collocando os alicerces da casa do guarda e dos vestiários da S.P.G. B.F.P. Clube/Outubro-1929/ Revista Light	220	FES	Revista
Vista do Aterrado do Braz, tirada da Igreja do Carmo / 1887/ Militão Augusto de Azevedo	221	MP-USP	Álbum
Estação da SP Railway, vista do “canudo” de J. Teodoro / 1887/ Militão Augusto de Azevedo	222	MP-USP	Álbum
Ladeira do Carmo e Estrada do Braz de São Paulo/1862/ Militão Augusto de Azevedo	223	MP-USP	Álbum
Várzea do Carmo- Em direção ao núcleo urbano, conjunto Carmelita à extrema esquerda / 1887/ Militão Augusto de Azevedo	224	MP-USP	Álbum
Ladeira do Carmo e Aterrado do Braz / 1887/ Militão Augusto de Azevedo Rua João Alfredo (antiga ladeira do Palácio) / 1887/ Militão Augusto de Azevedo	225	MP-USP	Álbum
Ladeira do Palácio/ 1862/ Militão Augusto de Azevedo Cidade de São Paulo- Inundação da Várzea do Carmo em 1902 / 1902/ Guilherme Gaensly	226	MP-USP	Álbum
	227	MP-USP	Álbum
Foto inauguração das bancas de carne do Mercado/	228	MP-USP	Cartão

Dezembro-1948/ A Voz de Portugal	229	Yvone Martinez	Jornal
Um aspecto geral da secção agrícola do Museu / Janeiro- 1929/ Correio Paulistano	230	APESP	Jornal
O café tem seu lugar em relevo, vêem-se os diversos tipos pela ordem de classificação./ Janeiro-1929/ Correio Paulistano	231	APESP	Jornal
Outro aspecto da parte agrícola que impressiona pela variedade de tipos./ Janeiro-1929 / Correio Paulistano	232	APESP	Jornal
Aspecto das demolições na área destinada à construção do Paço Municipal de S. Paulo/ Janeiro-1940/O Estado de São Paulo	233	FES	Jornal
Rua Vinte e Cinco de Março que ficou alagada em virtude da ruptura de uma galeria pluvial/ Janeiro-1940/ Diário de São Paulo	234	FES	Jornal
Aspecto da antiga ladeira do Carmo, que também passará por grandes reformas/ Fevereiro-1940/ Folha da Manhã	235	FES	Jornal
No alto em 1º plano, o Mercado Municipal invadido pelas enxurradas. / Fevereiro-1940/ A Gazeta	236	FES	Jornal
Uma casa da Rua Caetano Pinto quase veio abaixo com a violência do temporal/ Fevereiro-1940/ A Gazeta	237	FES	Jornal
Vários aspectos do Parque D. Pedro II/ Março-1940/ Folha da Noite	238	FES	Jornal
Vários aspectos do Parque D. Pedro II/ Março-1940/ Folha da Noite	239	FES	Jornal
Vários aspectos do Parque D. Pedro II/ Março-1940/ Folha da Noite	240	FES	Jornal
Vários aspectos do Parque D. Pedro II/ Março-1940/ Folha da Noite	241	FES	Jornal

O anteprojeto do Paço Municipal apresentado por Severo e Villares/ Janeiro-1940/ Diário da Noite	242	FES	Jornal
Visão panorâmica de S. Paulo, mostrando os locais por onde passará o túnel S. Bento, em vias de construção/ Agosto-1940/ A Gazeta	243	FES	Jornal
Aspecto das obras de pavimentação do trecho inicial da Avenida Rangel Pestana/ Outubro-1940/ Folha da Noite	244	FES	Jornal
A “maquette” do futuro edifício Secretaria da Fazenda/ Novembro-1940/ Diário de São Paulo	245	FES	Jornal
Grande galeria subterrânea no trecho em que a Rua Glicério desemboca no Parque D. Pedro II/ Março-1940/ Diário Popular	246	FES	Jornal
A velha e triste Várzea do Glicério, desafio às administrações sucessivas / Abril-1953/ A Gazeta	247	FES	Jornal
Exposição Industrial/ Setembro-1917/ A Cigarra	248	APESP	Revista
Exposição Industrial/ Setembro-1917/ A Cigarra	249	APESP	Revista
Um aspecto da seção de drogas da Casa Baruel na Exp. Industrial/ Setembro-1917/ A Cigarra	250	APESP	Revista
Charutaria Carioca/ Setembro-1917/ A Cigarra	251	APESP	Revista
Fabrica de Ferro Esmaltado Silex/ Setembro-1917/ A Cigarra	252	APESP	Revista
O sr. presidente do Estado admirando os artigos da Silex/ Setembro-1917/ A Cigarra	253	APESP	Revista
Fabrica de Correntes Victoria/ Setembro-1917/ A Cigarra	254	APESP	Revista

Biscoutos Duchen/ Setembro-1917/ A Cigarra	255	APESP	Revista
Sociedade Anonyma Amideria Paulista/ Setembro-1917/ A Cigarra	256	APESP	Revista
Casa Blois/ Setembro-1917/ A Cigarra	257	APESP	Revista
Fabrica de Licores E. Manograsso & Cia. / Setembro-1917/ A Cigarra	258	APESP	Revista
Alberto Schulz/ Setembro-1917/ A Cigarra	259	APESP	Revista
Companhia Paulista de Artefatos de Alumínio/ Setembro-1917/ A Cigarra	260	APESP	Revista
Companhia de Ceramica Industrial Osasco/ Setembro-1917/ A Cigarra	261	APESP	Revista
A Residencia/ Setembro-1917/ A Cigarra	262	APESP	Revista
Sociedade de produtos Chimicos L. Queiroz/ Setembro-1917/ A Cigarra	263	APESP	Revista
Falchi, Papini & C. / Setembro-1917/ A Cigarra	264	APESP	Revista
Grande Officina Industrial para construções náuticas de Carlos Remedi/ Setembro-1917/ A Cigarra	265	APESP	Revista
Altino Arantes admirando os barcos de Carlos Remedi/ Setembro-1917/ A Cigarra	266	APESP	Revista
Exposição do afamado Lacta/ Setembro-1917/ A Cigarra	267	APESP	Revista
Companhia Nacional de Tecidos de Juta/ Setembro-1917/ A Cigarra	268	APESP	Revista
Companhia Mechanica e Importadora de S. Paulo/ Setembro-1917/ A Cigarra	269	APESP	Revista
Exposição Industrial da cidade de São Paulo / Setembro-1918/ A Cigarra	270	APESP	Revista
Exposição Industrial da cidade de São Paulo/ Setembro-1918/ A Cigarra	271	APESP	Revista
Exposição Industrial da cidade de São Paulo/ Outubro-1918/ A Cigarra	272	APESP	Revista

O mostruário da Lacta/ Outubro-1918/ A Cigarra	273	APESP	Revista
Sociedade Cartonagem Industrial/ Outubro-1918/ A Cigarra	274	APESP	Revista
Companhia Castellões/ Outubro-1918/ A Cigarra	275	APESP	Revista
F. Butelli/ Outubro-1918/ A Cigarra	276	APESP	Revista
Fabrica de Jóias Casa Chico/ Outubro-1918/ A Cigarra	277	APESP	Revista
Lactifero/ Outubro-1918/ A Cigarra	278	APESP	Revista
Distillaria Bellard/ Outubro-1918/ A Cigarra	279	APESP	Revista
Casa Conrado/ Outubro-1918/ A Cigarra	280	APESP	Revista
Cia. Paulista de Louça Esmaltada/ Outubro-1918/ A Cigarra	281	APESP	Revista
Russo & Cristofani/ Outubro-1918/ A Cigarra	282	APESP	Revista
Jorge Maluf/ Outubro-1918/ A Cigarra	283	APESP	Revista
Casa Mourão/ Outubro-1918/ A Cigarra	284	APESP	Revista
Fabrica Taco de Ouro/ Outubro-1918/ A Cigarra	285	APESP	Revista
Falchi, Papini & C. / Outubro-1918/ A Cigarra	286	APESP	Revista
Mais uma vitoria! Falchi o rei dos chocolates na Exposição/ Outubro-1918/ A Cigarra	287	APESP	Revista
Loção Danzi/ Outubro-1918/ A Cigarra	288	APESP	Revista
Continental Products Company/ Outubro-1918/ A Cigarra	289	APESP	Revista
Fabrica de fumos Progredior/ Outubro-1918/ A Cigarra	290	APESP	Revista
Ferruccio Nucci & Padula/ Outubro-1918/ A Cigarra	291	APESP	Revista
Fabricas de Lamparinas Garnier/ Outubro-1918/ A Cigarra	292	APESP	Revista

Fabricas Said Gebara/ Outubro-1918/ A Cigarra	293	APESP	Revista
Fabrica de Chapeus A Suissa/ Outubro-1918/ A Cigarra	294	APESP	Revista
Oleo de Ricino Dois Garfos/ Outubro-1918/ A Cigarra	295	APESP	Revista
Casa Garcia/ Outubro-1918/ A Cigarra	296	APESP	Revista
Ferrucio Nucci/ Outubro-1918/ A Cigarra	297	APESP	Revista
Moherdaui Semin & C. / Outubro-1918/ A Cigarra	298	APESP	Revista
Officinas da Penitenciaria do Estado/ Outubro-1918/ A Cigarra	299	APESP	Revista
Fabrica Italo-Brasileira/ Outubro-1918/ A Cigarra	300	APESP	Revista
A. Behmer & Filhos/ Outubro-1918/ A Cigarra	301	APESP	Revista
Raphael Ficondo/ Outubro-1918/ A Cigarra	302	APESP	Revista
Anselmo Cerello & Cia. / Outubro-1918/ A Cigarra	303	APESP	Revista
Francisco Schulz/ Outubro-1918/ A Cigarra	304	APESP	Revista
Casa Excelsior/ Outubro-1918/ A Cigarra	305	APESP	Revista
Fabrica de Ferro Esmaltado Silex/ Outubro-1918/ A Cigarra	306	APESP	Revista
Companhia Mechanica e Importadora de S. Paulo/ Outubro-1918/ A Cigarra	307	APESP	Revista
Fabrica de Louça Santa Catharina/ Outubro-1918/ A Cigarra	308	APESP	Revista
Oscar Lassen/ Outubro-1918/ A Cigarra	309	APESP	Revista
Vicente Zagati/ Outubro-1918/ A Cigarra	310	APESP	Revista
Tecido Page/ Outubro-1918/ A Cigarra	311	APESP	Revista
Viuva Alberto Willo & Filho/ Outubro-1918/ A Cigarra	312	APESP	Revista

Crystaleria Franco-Brasileira/ Outubro-1918/ A Cigarra	314	APESP	Revista
Previlegiada Fabrica de Crina/ Outubro-1918/ A Cigarra	315	APESP	Revista
A Residencia/ Outubro-1918/ A Cigarra	316	APESP	Revista
A Residencia/ Outubro-1918/ A Cigarra	317	APESP	Revista
Fratelli Secchi/ Outubro-1918/ A Cigarra	318	APESP	Revista
Cotonificio Rodolfo Crespi/ Outubro-1918/ A Cigarra	319	APESP	Revista
Fabrica de seda Três Irmãos/ Outubro-1918/ A Cigarra	320	APESP	Revista
Fabrica Brasileira de Presuntos/ Outubro-1918/ A Cigarra	321	APESP	Revista
Fabrica de cordas Maggi/ Outubro-1918/ A Cigarra	322	APESP	Revista
Fecularia Paulistana/ Outubro-1918/ A Cigarra	323	APESP	Revista
Pereira Ignacio & Cia. / Outubro-1918/ A Cigarra	324	APESP	Revista
Cia. Antarctica Paulista/ Outubro-1918/ A Cigarra	325	APESP	Revista
Fabrica de Licores Clerici/ Outubro-1918/ A Cigarra	326	APESP	Revista
Perfumaria Ideal/ Outubro-1918/ A Cigarra	327	APESP	Revista
Lanificio Italo-Paulista/ Outubro-1918/ A Cigarra	328	APESP	Revista
A Paulicéa/ Outubro-1918/ A Cigarra	329	APESP	Revista
Macdonald & Cia. / Outubro-1918/ A Cigarra	330	APESP	Revista
Guarino & Samá/ Outubro-1918/ A Cigarra	331	APESP	Revista
Lyceu de Artes e Officios/ Outubro-1918/ A Cigarra	332	APESP	Revista
Tapeçaria Ghilardi/ Outubro-1918/ A Cigarra	333	APESP	Revista

Firmiano Pinto pronuncia seu discurso na frente de Washington Luís/

Outubro-1920/ A Cigarra	334	APESP	Revista
Mundo oficial e famílias posando para A Cigarra na Exposição Industrial/ Outubro-1920/ A Cigarra	335	APESP	Revista
Rei Alberto percorrendo os expositores no Palácio das Indústrias/ Outubro-1920/ A Cigarra	336	APESP	Revista
Presidente e governador do estado tomando chá na inauguração da Exp. / Outubro-1920/ A Cigarra	337	APESP	Revista
Casa Alemã/ Outubro-1920/ A Cigarra	338	APESP	Revista
Casa Alemã/ Outubro-1920/ A Cigarra	339	APESP	Revista
Casa Colon/ Outubro-1920/ A Cigarra	340	APESP	Revista
Fabrica de Accumuladores Liberty/ Outubro-1920/ A Cigarra	341	APESP	Revista
Casa Llaverias/ Outubro-1920/ A Cigarra	342	APESP	Revista
Brune & Hutzmann/ Outubro-1920/ A Cigarra	343	APESP	Revista
Cervejaria Guanabara/ Outubro-1920/ A Cigarra	344	APESP	Revista
Irmãos Vagnotti/ Outubro-1920/ A Cigarra	345	APESP	Revista
Laboratorio Vita/ Outubro-1920/ A Cigarra	346	APESP	Revista
J. Pelosi/ Outubro-1920/ A Cigarra	347	APESP	Revista
Casa Excelsior/ Outubro-1920/ A Cigarra	348	APESP	Revista
Lilla/ Outubro-1920/ A Cigarra	349	APESP	Revista
Milhas, Avalle & C. Ltda. / Outubro-1920/ A Cigarra	350	APESP	Revista
Casa Garcia/ Outubro-1920/ A Cigarra	351	APESP	Revista

Lactifero/ Outubro-1920/ A Cigarra	352	APESP	Revista
Gabriel Andrioli/ Outubro-1920/ A Cigarra	353	APESP	Revista
Lacta/ Outubro-1920/ A Cigarra	354	APESP	Revista
Companhia Castellões/ Outubro-1920/ A Cigarra	355	APESP	Revista
Fecularia Paulistana/ Outubro-1920/ A Cigarra	356	APESP	Revista
Cofres Paulistanos/ Outubro-1920/ A Cigarra	357	APESP	Revista
Fabrica de Moveis Escolares Eduardo Waller/ Outubro-1920/ A Cigarra	358	APESP	Revista
Calçados Clark/ Outubro-1920/ A Cigarra	359	APESP	Revista
Pedro Weingrill & filhos/ Outubro-1920/ A Cigarra	360	APESP	Revista
Tecido Page/ Outubro-1920/ A Cigarra	361	APESP	Revista
A Sul Americana/ Outubro-1920/ A Cigarra	362	APESP	Revista
Grande Ferraria do Braz/ Outubro-1920/ A Cigarra	363	APESP	Revista
J. Castro & Cia. / Outubro-1920/ A Cigarra	364	APESP	Revista
Luiz Pinatel & Irmão/ Outubro-1920/ A Cigarra	365	APESP	Revista
Secção Industrial da Casa Pratt/ Outubro-1920/ A Cigarra	366	APESP	Revista
Fabrica de pianos Nardelli/ Outubro-1920/ A Cigarra	367	APESP	Revista
L. Silva & Cia. / Outubro-1920/ A Cigarra	368	APESP	Revista
Companhia Progresso Nacional/ Outubro-1920/ A Cigarra	369	APESP	Revista
Companhia Industrial Engenho Stamato/ Outubro-1920/ A Cigarra	370	APESP	Revista
Tapeçaria Ghilardi/ Outubro-1920/ A Cigarra	371	APESP	Revista
REA & La Regina/ Outubro-1920/ A Cigarra	372	APESP	Revista

Fabrica de cordas Maggi/ Outubro-1920/ A Cigarra	373	APESP	Revista
Officinas da Penitenciaria do Estado/ Outubro-1918/ A Cigarra	374	APESP	Revista
A Paulicéa/ Outubro-1918/ A Cigarra	375	APESP	Revista

“Gás Works” / 1922	1	FES	Fotografia
Coque para produção de gás/ 1929	2	FES	Revista
Caminhões de coque no entorno do Palácio das Indústrias / 1929	3	FES	Revista
Vista da fábrica de Gás do Parque Dom Pedro II/ Década de 1930	4	FES	Fotografia
Casa das Retortas e Parque Dom Pedro II/ 1920	5	FES	Fotografia
Photographia aérea do parque D. Pedro II, mostrando a fábrica de gás e algumas dependências/ 1929	6	FES	Fotografia
Várzea do Carmo/ 1920	7	FES	Fotografia
Várzea do Carmo/ 1920	8	FES	Fotografia
Várzea do Carmo/ 1920	9	FES	Fotografia
Várzea do Carmo/ 1920	10	FES	Fotografia
Vista da Rua 25 de Março/ 1899/ Guilherme Gaensly	11	FES	Álbum
“High Water- Up the Tamanduatehy from Paula Souza Bridge” / 1900/ Guilherme Gaensly	12	FES	Álbum
“High Water- Up the Tamanduatehy from English Ry. Cos. Bridge “ / 1900/ Guilherme Gaensly	13	FES	Álbum
“Track construction on Avenida Rangel Pestana”/ 1900/ Guilherme Gaensly	14	FES	Álbum

“High Water looking East along aterrado do Braz from Varzea do Carmo”/ 1900/ Guilherme Gaensly	15	FES	Álbum
“High Water at Bridge on Aterrado do Braz over rio Tamanduatehy”/ 1900/ Guilherme Gaensly	16	FES	Álbum
“High Water at Rua Gazometro & Rua Figueira”/ 1900/ Guilherme Gaensly	17	FES	Álbum
“High Water on Rio Tamanduatehy from Paula Souza Bridge”/ 1900/ Guilherme Gaensly	18	FES	Álbum
“Trestle at Atdo. Do Braz and Av. Rangel Pestana”/ 1900/ Guilherme Gaensly	19	FES	Álbum
“High Water on Rio Tamanduatehy Looking from Paula Souza Bridge”/ 1900/ Guilherme Gaensly	20	FES	Álbum
“High Water on Rio Tamanduatehy from Paula Souza Bridge”/ 1901/ Guilherme Gaensly	21	FES	Álbum
“Braz stables mule park behind stables”/ 1901/ Guilherme Gaensly	22	FES	Álbum
“Rua João Alfredo”/ 1901/ Guilherme Gaensly	23	FES	Álbum
“Special Work on Rua 25 de Março & Aterro Braz looking towards Gazometro”/ 1903/ Guilherme Gaensly	24	FES	Álbum
“Special Work on Rua do gasometro e travessa do Braz”/ 1903/ Guilherme Gaensly	25	FES	Álbum
“Showing special on Largo do Braz”/ 1903/ Guilherme Gaensly	26	FES	Álbum
“Showing fill looking towards Ato. do Braz”/ 1903/ Guilherme Gaensly	27	FES	Álbum
“View showing fill looking towards Ato. Do Braz “/ 1903/ Guilherme Gaensly	28	FES	Álbum

“View of fill looking towards at Gazometro also showing pump working”/ 1903/ Guilherme Gaensly	29	FES	Álbum
“Showing modification on Carms Bridge”/ 1904/ Guilherme Gaensly	30	FES	Álbum
“Showing track on Av. Rangel Pestana”/ 1904/ Guilherme Gaensly	31	FES	Álbum
Avenida Rangel Pestana/ 1911/ Guilherme Gaensly	32	FES	Álbum
Panorama do Brás/ 1912/ Guilherme Gaensly	33	FES	Álbum
“Travessa do Mercado Property”/ 1916/ Guilherme Gaensly	34	FES	Álbum
“Main substation e. side Tamanduately canal”/ 1914/ Guilherme Gaensly	35	FES	Álbum
“Braz General view from Dep. Yard”/ 1921/ Guilherme Gaensly	36	FES	Álbum
“Tower line on Tamanduately canal and in going line to Paula Souza Substation”/ 1921/ Guilherme Gaensly	37	FES	Álbum
“R. Paula Souza underground cable crossing over tamandutehy canal”/ 1936/ Light	38	FES	Álbum
“Repairs to the SPR Bridge crossing canal do Tamanduately”/ 1936/ Light	39	FES	Álbum
“Repairs to the SPR Bridge crossing canal do Tamanduately”/ 1936/ Light	40	FES	Álbum
“Parque Dom Pedro II, by day Type IV- 2500 Lumen Lamps “/ 1931/ Light	41	FES	Álbum
“Parque Dom Pedro II by night type IV 2500 lumen lamps”/ 1931/ Light	42	FES	Álbum
“Pq. Dom Pedro II by day type 1 x 6000 Lumen Lamps”/ 1937/ Light	43	FES	Álbum
“Pq. Dom Pedro II by night type 1 x 6000 Lumen Lamps”/ 1937/ Light	44	FES	Álbum
“R. Paula Souza Canal Tamanduately Pipeline across the canal (88 KV und. Cable)”/ 1948/ Light	45	FES	Álbum

Mercado Municipal/ 1930/ Escritório Ramos de Azevedo	46	FAU- USP	Álbum
Mercado Municipal/ Década de 1930/ Escritório Severo e Villares	47	FAU- USP	Álbum
Mercado Municipal/ Década de 1930/ Escritório Severo e Villares	48	FAU- USP	Álbum
Mercado Municipal/ Década de 1920/ Escritório Ramos de Azevedo	49	FAU- USP	Álbum
Mercado Municipal/ 1927/ Escritório Ramos de Azevedo	50	FAU- USP	Álbum
Mercado Municipal/ Década de 1920/ Escritório Ramos de Azevedo	51	FAU- USP	Álbum
Mercado Municipal/ Década de 1920/ Escritório Ramos de Azevedo	52	FAU- USP	Álbum
Mercado Municipal/ 1928/ Escritório Ramos de Azevedo	53	FAU- USP	Álbum
Mercado Municipal/ 1928/ Escritório Ramos de Azevedo	54	FAU- USP	Álbum
Mercado Municipal/ 1928/ Escritório Ramos de Azevedo	55	FAU- USP	Álbum
Mercado Municipal/ 1929/ Escritório Ramos de Azevedo	56	FAU- USP	Álbum
Mercado Municipal/ 1929/ Escritório Ramos de Azevedo	57	FAU- USP	Álbum
Mercado Municipal/ 1929/ Escritório Ramos de Azevedo	58	FAU- USP	Álbum
Mercado Municipal/ 1929/ Escritório Ramos de Azevedo	59	FAU- USP	Álbum
Mercado Municipal/ Década de 1930/ Escritório Severo e Villares	60	FAU- USP	Álbum
Mercado Municipal/ Década de 1930/ Escritório Severo e Villares	61	FAU- USP	Álbum
Mercado Municipal/ 1933/ Escritório Severo e Villares	62	FAU- USP	Álbum
Mercado Municipal/ 1933/ Escritório Severo e Villares	63	FAU- USP	Álbum
Mercado Municipal, construção do prédio, vista geral do terreno livre/ 1927/ Escritório Ramos de Azevedo	64	AHMWL	Fotografia
Mercado Municipal, construção da estrutura em metal e madeira			

para cúpula do telhado/ 1929/ Escritório Ramos de Azevedo	65	AHMWL	Fotografia
Mercado Municipal, construção do prédio, vista da fachada da R. Cantareira/ 1930/ Escritório Ramos de Azevedo	66	AHMWL	Fotografia
Mercado Municipal, construção da fachada Avenida do Estado/ 1929/ Escritório Ramos de Azevedo	67	AHMWL	Fotografia
Mercado Municipal, construção do interior do prédio/ c. 1930/ Escritório Ramos de Azevedo	68	AHMWL	Fotografia
Mercado Municipal, vista da construção do prédio em direção ao Brás/ 1930/ escritório Ramos de Azevedo	69	AHMWL	Fotografia
Mercado Municipal, construção do prédio, edifício restaurante anexo/ 1927/ Escritório Ramos de Azevedo	70	AHMWL	Fotografia
Mercado Municipal, construção da estrutura do pavilhão/ 1927/ Escritório Ramos de Azevedo	71	AHMWL	Fotografia
Mercado Municipal, construção do prédio, vista parcial da fachada da Rua Cantareira/ 1929/ Escritório Ramos de Azevedo	72	AHMWL	Fotografia
Mercado Municipal, construção do prédio, vista da fachada da Avenida do Estado/ 1927/ Escritório Ramos de Azevedo	73	AHMWL	Fotografia
Mercado Municipal, construção do prédio, vista parcial Avenida do Estado/ 1930/ Escritório Ramos de Azevedo	74	AHMWL	Fotografia
Mercado Municipal, finalização das obras do interior/ 1927/ Escritório Ramos de Azevedo	75	AHMWL	Fotografia

Construção Palácio das Indústrias/ 1919/ Escritório Ramos de Azevedo	76	AHMWL	Álbum
Palácio das Indústrias, fachada Rio Tamandateí, vista noturna/ 1919/ Escritório Ramos de Azevedo	77	AHMWL	Álbum
Palácio das Indústrias, fachada jardim, vista noturna/ 1919/ Escritório Ramos de Azevedo	78	AHMWL	Álbum
Palácio das Indústrias, perspectiva, vista noturna/ 1919/ Escritório Ramos de Azevedo	79	AHMWL	Álbum
Palácio das Indústrias, vista do pátio interno/ 1919/ Escritório Ramos de Azevedo	80	AHMWL	Álbum
Palácio das Indústrias, vista do pátio interno, fonte/ 1919/ Escritório Ramos de Azevedo	81	AHMWL	Álbum
Palácio das Indústrias, vista do terraço frontal/ 1919/ Escritório Ramos de Azevedo	82	AHMWL	Álbum
Palácio das Indústrias, vista da varanda/ 1919/ Escritório Ramos de Azevedo	83	AHMWL	Álbum
Palácio das Indústrias, fachada lateral da Av. Mercúrio/ 1919/ Escritório Ramos de Azevedo	84	AHMWL	Álbum
Palácio as Indústrias, visão da paisagem urbana obtida do mirante lateral/ 1919/ Escritório Ramos de Azevedo	85	AHMWL	Álbum
Palácio das Indústrias, vista do terraço lateral/ 1919/ Escritório Ramos de Azevedo	86	AHMWL	Álbum
Palácio das Indústrias, vista do terraço posterior/ 1919/			

Escritório Ramos de Azevedo	87	AHMWL	Álbum
Palácio das Indústrias, vista do jardim interno/ 1919/			
Escritório Ramos de Azevedo	88	AHMWL	Álbum
Palácio das Indústrias, fachada principal em obras/ 1919/			
Escritório Ramos de Azevedo	89	AHMWL	Álbum
Palácio das Indústrias, Panorama do Parque Dom Pedro II/			
1919/ Escritório Ramos de Azevedo	90	AHMWL	Álbum
Palácio das Indústrias, Salão interno/ 1919/ Escritório Ramos de Azevedo	91	AHMWL	Álbum
Palácio das Indústrias, vista do terraço frontal/ 1919/			
Escritório Ramos de Azevedo	92	AHMWL	Álbum
Palácio das Indústrias, varanda interna do saguão/ 1919/			
Escritório Ramos de Azevedo	93	AHMWL	Álbum
Palácio das Indústrias, fachada principal em obras/ 1919/ Escritório			
Ramos de Azevedo	94	AHMWL	Álbum
Palácio das Indústrias, vista do telhado com abóboda e torre/			
1919/ Escritório Ramos de Azevedo	95	AHMWL	Álbum
Palácio das Indústrias, vista do telhado frontal com a torre/			
1919/ Escritório Ramos de Azevedo	96	AHMWL	Álbum
Enchente do Rio Tamanduateí- Pq. D. Pedro II, vista tomada da Rua			
do Gasômetro em direção à Av. Rangel Pestana/ c. 1930	97	AHMWL	Fotografia
Palácio das Indústrias, fachada lateral voltada para Av. Mercúrio/			

1919/ Escritório Ramos de Azevedo	98	AHMWL	Álbum
Enchente do Rio Tamanduateí- Pq. D. Pedro II, vista tomada da atual R. Carlos de Souza Nazaré/ c. 1930	99	AHMWL	Álbum
Palácio das Indústrias, fachada lateral iluminada para evento/ 1919/ Escritório Ramos de Azevedo	100	AHMWL	Álbum
Palácio das Indústrias, fachada principal, vista noturna/ 1919/ Escritório Ramos de Azevedo	101	AHMWL	Álbum
Palácio das Indústrias, fachada principal iluminada, vista noturna/ 1919/ Escritório Ramos de Azevedo	102	AHMWL	Álbum
Palácio das Indústrias, fachada principal iluminada, vista noturna/ 1919/ Escritório Ramos de Azevedo	103	AHMWL	Álbum
Construção da Ponte Anhangabaú, sobre o braço do Rio Tamanduateí- Pq. D. Pedro II/ 1928	104	AHMWL	Álbum
Demolição do Palácio do Governo, ao fundo Pq. D. Pedro II/ 1953/ A Gazeta	105	AHMWL	Álbum
Rio Tamanduateí- Avenida do Estado, vista tomada das proximidades da R. Anhangabaú em direção à R. do Gasômetro/ c. 1927	106	AHMWL	Álbum
Palácio das Indústrias, vista do jardim interno/ 1919/ Escritório Ramos de Azevedo	107	AHMWL	Álbum
Rua Frederico Alvarenga, esquina com a R. Tabatinguera em direção ao Pq. D. Pedro II/ 1958/ Departamento de Águas e Esgotos	108	AHMWL	Álbum

Palácio das Indústrias, vista da escadaria principal, interna/ 1919/ Escritório Ramos de Azevedo	109	AHMWL	Álbum
Ladeira do Carmo, construção de muros de arrimo e viaduto sobre a Rua 25 de Março/ c.1930/ Departamento de Obras e Viação	110	AHMWL	Fotografia
Ladeira do Carmo, construção de muros de arrimo e escadaria/ c.1930/ Departamento de Obras e Viação	111	AHMWL	Fotografia
Ladeira do Carmo, construção de muros de arrimo e escadaria/ c.1930/ Departamento de Obras e Viação	112	AHMWL	Fotografia
Obras de retificação do rio Tamanduateí / c. 1930	113	AHMWL	Fotografia
Obras de saneamento na Rua Caetano Pinto/ 1959/ Departamento de Águas e Esgotos	114	AHMWL	Fotografia
Obras de saneamento na Rua Caetano Pinto/ 1959/ Departamento de Águas e Esgotos	115	AHMWL	Fotografia
Obras de saneamento na Rua Caetano Pinto/ 1959/ Departamen- to de Águas e Esgotos	116	AHMWL	Fotografia
Obras de pavimentação na Rua Caetano Pinto/ 1959/ Departamento de Obras e Viação	117	AHMWL	Fotografia
O Semeador, escultura no Parque Dom Pedro II/ 1958	118	AHMWL	Fotografia
O Semeador, escultura no Parque Dom Pedro II/ 1958	119	AHMWL	Fotografia
Leão, escultura no Parque Dom Pedro II/ 1958	120	AHMWL	Fotografia
Gasômetro, ao fundo/ Década de 1920	121	IMS	Fotografia

Construção do Gasômetro/ Década de 1920	122	IMS	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	123	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	124	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	125	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	126	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	127	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	128	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	129	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	130	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	131	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	132	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	133	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	134	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	135	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	136	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	137	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	138	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	139	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	140	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	141	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	142	MCSP	Fotografia

Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	143	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	144	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	145	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	146	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	147	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	148	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	149	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	150	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	151	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	152	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	153	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	154	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	155	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	156	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	157	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	158	MCSP	Fotografia
Pq. Infantil D. Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	159	MCSP	Fotografia
Várzea do Carmo/ c. 1900-1910	160	MCSP	Fotografia
Parque Dom Pedro II/ 1940/ Sebastião de Assis Ferreira	161	Karmatique Imagens	Fotografia
Parque Dom Pedro II/ 1940/ Sebastião de Assis Ferreira	162	Karmatique Imagens	Fotografia
Parque Dom Pedro II/ 1940/ Sebastião de Assis Ferreira	163	Karmatique Imagens	Fotografia

Parque Dom Pedro II/ 1940/ Sebastião de Assis Ferreira	164	Karmatique Imagens	Fotografia
Parque Dom Pedro II/ 1940/ Sebastião de Assis Ferreira	165	Karmatique Imagens	Fotografia
Parque Dom Pedro II/ 1940/ Sebastião de Assis Ferreira	166	Karmatique Imagens	Fotografia
Avenida Rangel Pestana/ 1933	167	MCSP	Fotografia
Avenida Rangel Pestana/ 1917	168	MCSP	Fotografia
Praça Clóvis Beviláqua/ 1948/ Antônio Câmara	169	MCSP	Fotografia
Avenida Rangel Pestana/ 1950/ Ivo Justino	170	MCSP	Fotografia
Esplanada do Carmo/c.1934/ Aurélio Becherini	171	MCSP	Fotografia
Mercado Municipal/ 1898/ Guilherme Gaensly	172	Karmatique Imagens	Fotografia
Parque Dom Pedro II/ 1938/ B. J. Duarte	173	Karmatique Imagens	Fotografia
Mercado Municipal/ 1898/ Guilherme Gaensly	174	Karmatique Imagens	Fotografia
Várzea do Carmo/ 1918/ Aurélio Becherini	175	Karmatique Imagens	Fotografia
Várzea do Carmo/ c. 1916/ Aurélio Becherini	176	FERNANDES JUNIOR, 2009, p.192-193	Fotografia
Várzea do Carmo/ 1919/ Aurélio Becherini	177	Karmatique Imagens	Fotografia
Rua de Santa Rosa/ 1918/ Aurélio Becherini	178	MCSP	Fotografia
Várzea do Carmo/ 1860	179	Karmatique Imagens	Fotografia
Companhia de Gás/ 1890	180	Karmatique Imagens	Fotografia
Largo do Brás/ c. 1920/ Aurélio Becherini	181	MCSP	Fotografia
Largo do Brás/ 1914/ Aurélio Becherini	182	MCSP	Fotografia
Avenida Rangel Pestana/ 1938/B. J. Duarte	183	MCSP	Fotografia
Avenida Rangel Pestana/ 1938/ B. J. Duarte	184	MCSP	Fotografia

Enchente do Rio Tamanduateí - R. Dr. Jorge de Miranda, vista em direção à Rua Cantareira/ c.1930	185	AHMWL	Fotografia
Enchente do Rio Tamanduateí - Avenida do Estado vista em direção à Rua João Teodoro/ c. 1930	186	AHMWL	Fotografia
Rua do Gasômetro/ 1931/ Sebastião de Assis Ferreira	187	MCSP	Fotografia
Parque Dom Pedro II 1938/ B. J. Duarte	188	BMA	Fotografia
Parque Dom Pedro II/ 1940/ Sebastião de Assis Ferreira	189	Karmatique Imagens	Fotografia
Parque Dom Pedro II/ 1940/ Sebastião de Assis Ferreira	190	BMA	Fotografia
Parque Dom Pedro II /1943/ B. J. Duarte	191	Karmatique Imagens	Fotografia
Parque Dom Pedro II/ Década de 1930	192	BMA	Fotografia
Parque Dom Pedro II/ Década de 1930	193	BMA	Fotografia
Parque Dom Pedro II/ Década de 1930	194	BMA	Fotografia
Parque Dom Pedro II/ 1952/ B. J. Duarte	195	Karmatique Imagens	Fotografia
Parque Dom Pedro II, remodelação da Rua da Figueira/ 1949	196	Karmatique Imagens	Fotografia
Parque Dom Pedro II /Década de 1950/ Mário Alberto Rosa	197	BMA	Fotografia
Parque Dom Pedro II / 1959/ Mário Alberto Rosa	198	BMA	Fotografia
Parque Dom Pedro II – leão /1953/ Gabriel Zellaui	199	BMA	Fotografia
Parque Dom Pedro II- automóveis/1940/ Sebastião de Assis Ferreira	200	Karmatique Imagens	Fotografia
Ponte do Rio Tamanduateí no Pq. D. Pedro II/ Década de 1930	201	Karmatique Imagens	Fotografia
Parque Dom Pedro II- panorâmica/ 1935/ Sebastião de Assis Ferreira	202	BMA	Fotografia
Mercado de Verduras e arredores/ 1932/ Sebastião de Assis Ferreira	203	Karmatique Imagens	Fotografia

Parque Dom Pedro II/ Década de 1930/ Sebastião de Assis Ferreira	204	BMA	Fotografia
Parque Dom Pedro II/ 1932/ Sebastião de Assis Ferreira	205	BMA	Fotografia
Parque Dom Pedro II/ 1933/ Sebastião de Assis Ferreira	206		Fotografia
Parque Dom Pedro II (Mercado Municipal) / 1933/ Sebastião de Assis Ferreira	207	BMA	Fotografia
Rua João Alfredo/ 1901/ Guilherme Gaensly	208	BMA	Fotografia
Parque Infantil Dom Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	209	FERNANDES JUNIOR, 2007, p.40	Fotografia
Parque Infantil Dom Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	210	FERNANDES JUNIOR, 2007, p.41	Fotografia
Parque Infantil Dom Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	211	FERNANDES JUNIOR, 2007, p.48-49	Fotografia
Parque Infantil Dom Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	212	FERNANDES JUNIOR, 2007, p.50	Fotografia
Parque Infantil Dom Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	213	FERNANDES JUNIOR, 2007, p.52	Fotografia
Parque Infantil Dom Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	214	FERNANDES JUNIOR, 2007, p.52	Fotografia
Parque Infantil Dom Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	215	FERNANDES JUNIOR, 2007, p.52	Fotografia
Parque Infantil Dom Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	216	FERNANDES JUNIOR, 2007, p.53	Fotografia
Parque Infantil Dom Pedro II/ 1937 / B. J. Duarte	217	FERNANDES JUNIOR, 2007, p.56	Fotografia
Parque Infantil Dom Pedro II/1939/ B. J. Duarte	218	FERNANDES JUNIOR, 2007, p.58	Fotografia
Parque Infantil Dom Pedro II/1939 / B. J. Duarte	219	FERNANDES JUNIOR, 2007, p.59	Fotografia
Parque Infantil Dom Pedro II/1939 / B. J. Duarte	220	FERNANDES JUNIOR, 2007, p.59	Fotografia
Parque Infantil Dom Pedro II/1939/ B. J. Duarte	221	FERNANDES JUNIOR, 2007, p.60	Fotografia
Parque Infantil Dom Pedro II/ 1937/ B. J. Duarte	222	FERNANDES JUNIOR, 2007, p.61	Fotografia
Cortijo. Rua Carneiro Leão/ Década de 1930/ B. J. Duarte	223	FERNANDES JUNIOR, 2007, p.77	Fotografia

Esplanada do Carmo /1939/ B. J. Duarte	224	FERNANDES JUNIOR, 2007, p.90	Fotografia
Rua do Carmo/ c.1910/ Aurélio Becherini	225	FERNANDES JUNIOR, 2009, p.37	Fotografia
Ladeira do Carmo/ 1914-16/ Aurélio Becherini	226	FERNANDES JUNIOR, 2009, p.54	Fotografia
Ladeira do Carmo/ 1914/ Aurélio Becherini	227	FERNANDES JUNIOR, 2009, p.186	Fotografia
Ladeira e Largo do Carmo/ c. 1927/ Aurélio Becherini	228	FERNANDES JUNIOR, 2009, p.187	Fotografia
Esplanada do Carmo em direção ao Brás/ c.1934/ Aurélio Becherini	229	FERNANDES JUNIOR, 2009, p.188	Fotografia
Várzea do Carmo/ c.1918/ Aurélio Becherini	230	FERNANDES JUNIOR, 2009, p.190	Fotografia
Várzea do Carmo/ c.1919. Antigo Mercado/ Aurélio Becherini	231	FERNANDES JUNIOR, 2009, p.191	Fotografia
Várzea do Carmo/ c. 1918/ Aurélio Becherini	232	FERNANDES JUNIOR, 2009, p.194	Fotografia
Várzea de Santa Rosa/ c. 1918/ Aurélio Becherini	233	FERNANDES JUNIOR, 2009, p.195	Fotografia
Várzea do Carmo/c. 1919/ Aurélio Becherini	234	FERNANDES JUNIOR, 2009, p.200-201	Fotografia
Várzea do Carmo, tomada a partir do largo do Carmo em direção ao Palácio das Indústrias/c.1923/ Aurélio Becherini	235	FERNANDES JUNIOR, 2009, p.196-197	Fotografia
Avenida Rangel Pestana, Estação do Norte, Estrada de Ferro Central do Brasil/ c. 1912/ Aurélio Becherini	236	FERNANDES JUNIOR, 2009, p.199	Fotografia
Um quarto em uma habitação coletiva da R. Senador Queiroz/ Década de 1920/Serviço Sanitário do Estado de S. Paulo	237	CMFSP-USP	Fotografia
Habitação coletiva, vendo-se o clássico fogareiro ao lado da lata de lixo aberta/ Década de 1920/Serviço Sanitário do Estado de S. Paulo	238	CMFSP-USP	Fotografia
Dois quartos de uma habitação coletiva na R. Barão de Duprat, 71/ Década de 1920/Serviço Sanitário do Estado de S. Paulo	239	CMFSP-USP	Fotografia

São Paulo - Brás- Cortiços/ Década de 1920/Serviço Sanitário do Estado de S. Paulo	240	CMFSP-USP	Fotografia
Cortiço R. Caetano Pinto - Quarto a 25\$ mensais/ Década de 1920/ Serviço Sanitário do Estado de S. Paulo	241	CMFSP-USP	Fotografia
R. Odorico Mendes, 118 (Mooca)/ Década de 1920/Serviço Sanitário do Estado de S. Paulo	242	CMFSP-USP	Fotografia
Estação donde parte o Tramway da Cantareira, muito suja e insuficiente/ Década de 1920/Serviço Sanitário do Estado de S. Paulo	243	CMFSP-USP	Fotografia
Resíduos da latrina jorrando pela junta do tubo Década de 1920/ Serviço Sanitário do Estado de S. Paulo	244	CMFSP-USP	Fotografia
Latrina de abertura posterior/ Década de 1920/Serviço Sanitário do Estado de S. Paulo	245	CMFSP-USP	Fotografia
R. Paula Souza terreno baldio transformado em sentina pública e depósito de lixo/ Década de 1920/Serviço Sanitário do Estado de S. Paulo	246	CMFSP-USP	Fotografia
Fábrica de Macarrão - Brás - poço, água, torneira, latrina/ Década de 1920/Serviço Sanitário do Estado de S. Paulo	247	CMFSP-USP	Fotografia
Depósito - Estação sorocabana São Paulo- esgotos rebentados/ Janeiro -1926/Serviço Sanitário do Estado de S. Paulo	248	CMFSP-USP	Fotografia
Banho de chuveiro no Parque Infantil Pedro II/ Década de 1930/ B. J. Duarte	249	CMFSP-USP	Fotografia
Vida ao ar livre no Parque Dom Pedro II/ Década de 1930/ B. J. Duarte	250		Fotografia
Natação- Exercício preparatório/ Década de 1930/ B. J. Duarte	251	CMFSP-USP	Fotografia

Enchente do Rio Tamanduaté - Avenida do Estado, vista em direção à Rua Mauá / c. 1930	252	AHMWL	Fotografia
Enchente do Rio Tamanduaté- Avenida do Estado, vista em direção à Rua Rodrigo Monteiro de Barros/ c. 1930	253	AHMWL	Fotografia
Enchente do Rio Tamanduaté - Avenida do Estado, vista em direção à Rua São Caetano/ c. 1930	254	AHMWL	Fotografia
Enchente do Rio Tamanduaté - Avenida do Estado, vista em direção à Rua Luis Pacheco/ c. 1930	255	AHMWL	Fotografia
Enchente do Rio Tamanduaté - Avenida do Estado, vista em direção à Rua Rodrigo de Barros/ c. 1930	256	AHMWL	Fotografia
Ladeira do Carmo - Construção do muro de arrimo e escadaria/ c. 1930/ Departamento de Obras e Viação	257	AHMWL	Fotografia
Ladeira do Carmo - Construção do muro de arrimo e escadaria/ c. 1930/ Departamento de Obras e Viação	258	AHMWL	Fotografia
Ladeira do Carmo - Construção do muro de arrimo e escadaria/ c. 1930/ Departamento de Obras e Viação	259	AHMWL	Fotografia
Ladeira do Carmo - Construção do muro de arrimo e escadaria/ c. 1930/ Departamento de Obras e Viação	260	AHMWL	Fotografia
Ladeira do Carmo - Construção do muro de arrimo e escadaria/ c. 1930/ Departamento de Obras e Viação	261	AHMWL	Fotografia

c. 1930/ Departamento de Obras e Viação	262	AHMWL	Fotografia
Ladeira do Carmo - Construção do muro de arrimo e escadaria concluídos/ c. 1930/ Departamento de Obras e Viação	263	AHMWL	Fotografia
Ladeira do Carmo - Construção do muro de arrimo e escadaria concluídos/ c. 1930/ Departamento de Obras e Viação	264	AHMWL	Fotografia
Ladeira do Carmo - Construção do muro de arrimo e escadaria concluídos/ c. 1930/ Departamento de Obras e Viação	265	AHMWL	Fotografia
Ladeira do Carmo - Construção do muro de arrimo e escadaria/ c. 1930/ Departamento de Obras e Viação	266	AHMWL	Fotografia
Ladeira do Carmo - Construção do muro de arrimo e escadaria/ c. 1930/ Departamento de Obras e Viação	267	AHMWL	Fotografia
Ladeira do Carmo - Construção do muro de arrimo e escadaria/ c. 1930/ Departamento de Obras e Viação	268	AHMWL	Fotografia
Ladeira do Carmo - Construção do muro de arrimo e escadaria/ c. 1930/ Departamento de Obras e Viação	269	AHMWL	Fotografia
Ladeira do Carmo - Construção do muro de arrimo e escadaria/ c. 1930/ Departamento de Obras e Viação	270	AHMWL	Fotografia
Ladeira do Carmo - Construção do muro de arrimo e escadaria/ c. 1930/ Departamento de Obras e Viação	271	AHMWL	Fotografia
Ladeira do Carmo - Construção do muro de arrimo e escadaria/ c. 1930/ Departamento de Obras e Viação	272	AHMWL	Fotografia

Ladeira do Carmo - Construção do muro de arrimo e escadaria/ c. 1930/ Departamento de Obras e Viação				273	AHMWL	Fotografia
---	--	--	--	-----	-------	------------

SP	Imagens produzidas a pedido de particulares	SH	Imagens híbridas	SICE	Imagens de intensa circulação e exposição	STD	Imagens técnico-documentais
----	---	----	------------------	------	---	-----	-----------------------------

Total de Representações Visuais Analisadas = 779

No CD estão reproduzidas todas as imagens, exceto as que aparecem em negrito na tabela.

As imagens em negrito podem ser consultadas nas instituições indicadas.

Anexo V

Relação de descritores icônicos e formais aplicado

Descritores Icônicos

Cena

Externa

Interna

Tipologia Urbana (logradouro)

Parque

Rua

Esquina

Avenida

Viaduto

Limite Urbano

Ausente

Abrangência Espacial

Vista Pontual

Vista Parcial

Vista Panorâmica

Vista Aérea

Acidentes Naturais/ Vegetação

Rio

Várzea

Serra

Arborização Nativa

Ausente

Infraestrutura

Processos/ Serviços

Construção

Demolição

Pavimentação

Retificação de rio

Iluminação

Chão batido

Processamento e transporte de coque

Desvio de curso d'água de rio para fins industriais

Ajardinamento

Calçamento de passeio público

Instalação de rede de água e esgoto

Obras em geral

Ausente

Comunicações

Traçado urbano

Ponte

Canal Fluvial

Viaduto

Trilho

Caminho delineado para pedestres

Escadaria

Estação ferroviária

Parada de ônibus

Ausente

Mobiliário Urbano

Banco

Coreto

Quiosque

Equipamento para prática esportiva

(Piscina/ Balanço/ Gangorra/ Escorregador
etc.)

Banheiro Público

Bebedouro

Mesa/Cadeira

Publicidade (Outdoor)

Relógio

Bomba de Gasolina

Paisagismo

Arborização urbana

Gramado

Caminho delineado para pedestres

Cerca Viva

Espelho d'água

Fonte

Ausente

Estruturas/ Funções Arquitetura

Parque Urbano

Parque de Diversões

Edificação Pública

Edificação Residencial

Edificação Comercial

Edificação Religiosa

Edificação Industrial/ Chaminé

Edificação Alto Gabarito

Edificação Baixo Gabarito

Edificação Sobrado

Edificação Térrea

Monumento

Mercado

Estação Ferroviária

Campo de futebol/ “Terrão”

Espaço interno não identificado

Sede social de clube

Posto de gasolina

Mobiliário de espaços internos

Armário/ Prateleira

Expositores/ Vitrines/ Mostruário/

Cavaletes

Balcão de Mármore

Garrafas/ Engradados

Latas/ Caixotes de madeira

Embalagens de mercadorias

Objetos decorativos (Vaso/Quadro/

Calendário/ Busto/ Espelho/ Fotografias/

Bandeiras/ Fitas)

Produtos alimentícios (Embutidos/ Banha/

Queijo/Frutas/Grãos/ Chocolates/ Bolos)

Utensílios de cozinha (Painéis/ Frigideiras/

Bulas/ Copos)

Máquina de café/ Balança

Caixa registradora

Publicidade

Mesa/ Cadeira

Cortina/ Tapete

Balastrada/ Escada/ Coluna

Vitral

Tablado de madeira/ Parede falsa/ Cordão
isolador de público

Instrumentos médicos (Cadeira de dentista/
Balança)

Lousa

Máquinas industriais

Rolos de tecido/ Indumentária

Mobiliário de espaços domésticos e
comerciais

Material para construção (Tijolo/ Tubos/
Arame/ Corda)

Equipamentos náuticos

Equipamentos esportivos

Indumentária/ Objetos

Traje social

Traje esporte

Traje de Gala

Fantasia

Uniforme/ Avental

Uniforme (time de futebol)

Uniforme (escolar)

Hábito religioso

Bola/ Troféu

Estandarte/ Andor/ Cruz Procissional

Instrumentos musicais

Fantacias

Cigano (a)

Caipira

Mulher

Figuras carnavalescas (Pierro, Columbina,
Jardineira)

Nacionalidades (chinês/ chinesa/ cossaco/
tiroleza/ mexicano)

Profissões (marinheiro/ bailarina)

Personagens Históricos (trovador
medieval/ Maria Antonieta/ Cowboy)

Outras (Borboleta/ Ladrão/ Soldado
de chumbo/ anjos / uniforme cordões
carnavalescos)

Elementos Móveis**Gênero/Idade**

Homem

Mulher

Criança

Idoso

Ausente

Personagens/Animais

Multidão

Transeunte

Usuário

Visitante

Trabalhador/ Empregado

Vendedor Ambulante

Lavadeira

Tropeiro

Religioso

Policial

Educador Sanitário/ Médico

Fotógrafo

Músico

Tropa legalista

Morador

Vizinho

Família

Colega de trabalho

Folião

Proprietário banca no Mercado

Proprietário de indústria

Autoridade Pública

Cachorro

Galinha

Ovelha

Ausente

Transporte

Automóvel

Caminhão

Ônibus

Bonde elétrico

Charrete/ Carroça/ Transporte Animal

Trem

Tílburi

Zeppelin

Embarcação

Guindaste

Ausente

Atividades

Lazer

Comercial

Administrativa

Industrial

Residencial

Religiosa

Educativa

Cívica

Saúde Pública

Serviços

Infraestrutura Urbana

Política

Transportes

Construção Civil

Abastecimento

Alimentação

Bélica

Evento

Alagamento

Carnaval

Futebol

Procissão/ Festa Religiosa

Passeio pelo parque

Confraternização particular

Trabalho interno no Mercado

Solenidade Pública

Campanha para arrecadação de banha para os pracinhas durante a 2ª Guerra Mundial

Temporalidade

Diurna

Noturna

Indefinida (cena interna)

Descritores FormaisEnquadramento

Ponto de vista central
 Ponto de vista diagonal
 Ponto de vista ascensional
 Ponto de vista descensional
 Câmera Alta
 Close
 Rotação de Eixo

Arranjo

Discreto
 Profusão
 Atividade
 Repouso
 Caótico
 Cadência
 Rítmico
 Sobreposição

Articulação dos Planos

Direção Horizontal
 Direção Vertical
 Direção Diagonal
 Direção Centrípeta
 Direção Curva
 Contigüidade Espacial
 Similitude de formas
 Espelhamento

Efeitos

Contextualização urbana

Descontextualização urbana

Frontalidade
 Singularidade
 Ordenação
 Difusão
 Contraste de tom
 Contraste de escala
 Inversão de escala
 Exagero
 Fragmentação
 Atividade
 Repouso (Pose)

Pose

Em pé
 Abaixado/ Ajoelhado
 Sentado
 Deitado

Estrutura

Centralidade
 Bicentralidade
 Linha do horizonte
 Nivelamento
 Aguçamento
 Nivelamento com aguçamento
 Aguçamento com nivelamento

Formato

Retângulo horizontal
 Retângulo Vertical
 Oval